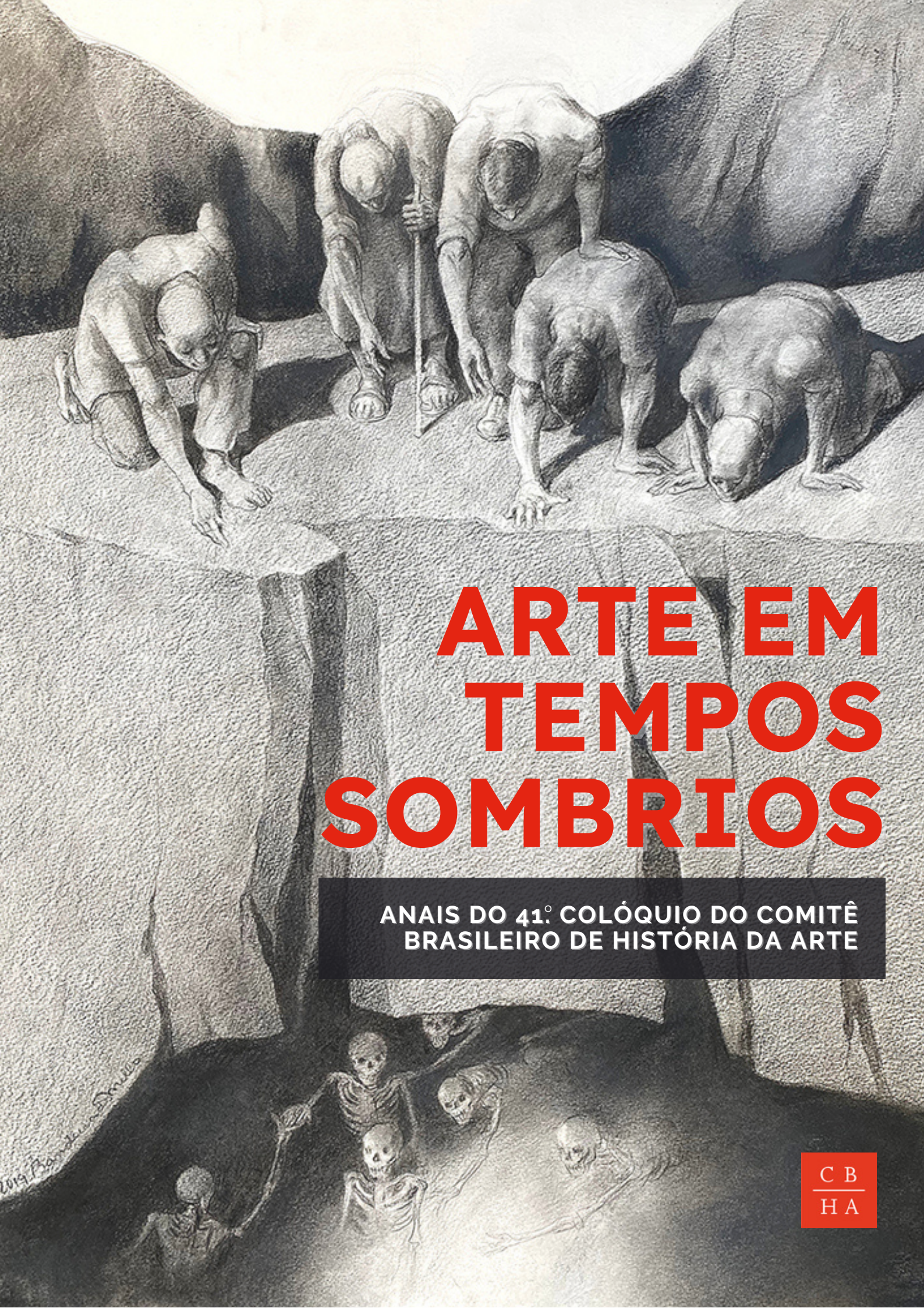


ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CBHA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização

CBHA

Organização

UFRJ Universidade Federal do Rio de Janeiro

UFU Universidade Federal de Uberlândia

UFPEL

UFRRJ Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972
Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)
Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)
Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)
Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)
Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)
Almerinda da Silva Lopes (UFES)
Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)
Luiz Alberto Freire
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)
Marize Malta (UFRJ)

41° Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios
Comissão Organizadora
Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)
Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)
Marize Malta (UFRJ/CBHA)
Neiva Bohns (UFPel/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)
Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico
Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)
Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)
Blanca Brites (UFRGS/CBHA)
Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)
Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)
Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)
Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)
Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)
Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)
Neiva Bohns (UFPel/CBHA)
Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)
Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)
Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)
Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa
Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação
Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41° Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios – Evento online **-** 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado
ISSN: 2236-0719 - https://doi.org/10.54575/cbha.41

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.
CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

Sumário

Apresentação | 09

Sobre a Imagem | 10

1 Arte e Violência | 11

Carla Guagliardi: a delicadeza como força poética | 12
Fernanda Pequeno

Corpos grotescos e marginalizados: o frankenstein contemporâneo de Patricia Piccinini | 24
Yasmin Pol da Rosa

O indelével informe do mal: roupa para se transformar em monstro | 34
Laura Borsa
Cattani Munir
Klamt Souza

O ilusionismo traumático em Magdalena Abakanowicz: A Multidão Sem Rostos | 47
Camila Nader Martins

Asfixias da violência histórica na geografia de uma cidade. Denúncias de uma artista | 56
Mônica Zielinsky

Os corpos e a obra: Performance sob as sombras da ditadura militar no Brasil | 65
Vivian Horta

O fazer escultórico como metáfora da violência em María E. Escallón e Doris Salcedo | 77
Ricardo Henrique Ayres Alves

Doris Salcedo: memórias da violência política | 86
Rafaela Alves Fernandes

Bumerangues da memória, ou de seus apagamentos, na arte no Brasil | 98
Fernanda Bernardes Albertoni

Éder Oliveira e a face da violência | 108
Ademilton Azevedo de Arruda Júnior

"Foda-se a sua Crença": artivismo travesti e discusos de ódio | 121
Manoel Cheles da Silva

O ilu não bate mais: a imagem do silêncio, a memória do horror | 134
Anderson Almeida

“Nada parou quem somos”: Artistas indígenas e a resistência por meio da performance | 148
Bianca Andrade Tinoco

Ativismos curatoriais e os epistemicídios da história da arte | 163
Marco Antônio Vieira

O boicote à Bienal de São Paulo em 1969: um protesto duplamente combatido | 175
Caroline Saut Schroeder

"A captura da Smalah" de Vernet e a realidade sombria da invasão da Argélia (1840) | 185
Camila Dazzi

Colonialismo e orientalismo nas fotografias de Shadi Ghadirian | 198
Danilo Piermatei

Autorretratos fotográficos: embates com os códigos idealizadores do corpo feminino | 209
Niura A. Legramante Ribeiro

Ausência das mulheres artistas na história da arte e o apagamento identitário | 223
Silvana Boone

O corpo performático como desestabilizador de opressões | 233
Mariane Beline Tavares

A apropriação por contraposição em obras de Vera Chaves Barcellos e Bertolt Brecht | 241
Yuri Flores Machado

Para além do paradigma Shoah: cinema, imagem e testemunho em filmes de Rithy Pan | 252
Rodrigo Montero

Estética, ética e filosofia política: considerações sobre o Homo Sacer e a Shoah | 264
André Arçari

2 À sombra das melancolias | 277

Utopia em ruínas: melancolia e angústia nas fotografias de Annemarie Schwarzenbach | 278
Vrndavana Vilasine Laune Correia

As texturas da ausência e a memória de guerra em ひろしま/Hiroshima de Miyako Ishiuchi | 286
Lucas Gibson

A melancolia no front: o retrato de Anna Nery (1873), por Victor Meirelles de Lima | 298
Alexander Gaiotto Miyoshi

Usos e costumes da fotografia no finamento: documentos, encenações e autorretratos | 311
Marina Muniz Mendes

A pintura derrotada: Gustave Moreau e o impossível políptico do "ano terrível" | 321
Mariana Garcia Vasconcellos

Um percurso pelas pathosformeln da melancolia dentro e fora do Atlas de Warburg | 334
Luana M. Wedekin

Arte e devoção em tempos de pandemia: apontamentos de pesquisa | 347
Tamara Quírico

Bill Viola, the sleep of reason | 360
Angela Grando

Sob o signo da morte: trabalho do luto e resistência nos Guevaras de Claudio Tozzi | 372
Alexandre Pedro de Medeiros

Helnwein, Wateridge e Borremans: infamiliar, luto e melancolia em convergência | 383
Lícius da Silva

O limite da pintura ou onde estão os tempos sombrios | 397
Alexandre Ragazzi

O corpo melancólico em estado de horror | 407
Luisa Pereira Vianna
Thayná de Paula da Silva

Eles, os refugiados do capital | 420
Débora dos Santos Camilo

Memórias de uma tragédia: reflexões sobre o monumento às vítimas do Novo Amapá | 431
Tiago Varges da Silva

Arte participativa como ação contestadora: da pintura à fotoperformance | 443
Gabrieli Simões

Nas frestas do tempo: ensaios do perecível | 456
Dinah de Oliveira

Águas revoltas: As tensões entre aguadeiras/os à beira do chafariz | 467
Francislei Lima da Silva

Ex-sombras? Imagens e (re)impressões do mundo em Rosana Paulino | 479
Rogéria de Ipanema

Presença Indígena na arte colonial: o caso da Igreja de São Lourenço dos Índios | 492 Sílvia Borges

Os ritos processionais como catarse taumatúrgica na Vitória do século XIX | 503
Nelson Porto Ribeiro

Sabedoria em tempos de escravidão: o teto de Paracatu no palácio do Itamaraty | 513
Angela Brandão

Personagens literárias femininas na arte brasileira Oitocentista: Heloíse e Francesca | 524
Vitoria Amadio de Oliveira

Melancolia e desesperança na obra de Maurício Wellisch | 534
Martinho Alves da Costa Junior

Todos os dias à sombra das melancolias | 551
Bianca Knaak

A historiografia da arte brasileira sob o signo de Saturno | 561
Sonia Gomes Pereira

Liberdade visionária: a função social da arte na crítica dos anos 40 de Murilo Mendes | 570
Raquel Quinet Pifano

A Imagem de um museu em chamas | 571
Helena Wilhelm Eilers

Pátria, nostalgia e as anti-bandeiras de Antonio Dias e Raul Mourão | 598
Patricia Corrêa

Levantes em tempos sombrios | 603
Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

3 Arte e resistências | 614

Suspensão (e outras alterações) de tempo e espaço na poética de Hélio Fervenza | 615
Eduardo Ferreira Veras

Hanna Levy Deinhard sobre Honoré Daumier e a resistência das multidões | 626
Daniela Pinheiro Machado Kern

Medusa: de imagem arcaica a ícone contemporâneo de resistência | 633
Icleia Borsa Cattani

Ironia e resistência nas obras de Pedro Escosteguy e Rubens Gerchman (1966-1968) | 645
Almerinda Lopes

O gruppo degli otto e a memória da resistência italiana em um acervo no Brasil | 658
Marina Barzon Silva

Monumentos funerários de São Paulo dedicados aos heróis da Revolução de 1932 | 674
Maria Elizia Borges

Quando resistir é andar em marcha à ré | 686
Blanca Brites

Portal da Memória: resistência, liberdade e precisão na escultura de Jorge dos Anjos | 697
Raquel Fernandes

O Mundo lá Fora - O Sermão da Montanha: Fiat Lux (1973-1979) de Cildo Meireles | 708
Caroline Alciones de Oliveira Leite

Reflexões sobre a exposição "outros eus" | 719
Rosane Bezerra Soares

Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: exposições e seus enunciados (parte II – Dja Guata Porã e Exposição Antropológica Brasileira) | 731
Ivair Reinaldim

Um tom cosmopolítico? Estratégias estético-animistas de reencantamento do mundo | 752
Mário César Rodrigues de Freitas Lins Filho

Outros futuros? Afrofuturismo e temporalidades utópicas na arte contemporânea | 765
Amanda Patron

Tapabocas | 780
Mario Caillaux

Nair Benedicto e Rosa Gauditano: imagens denunciadoras | 790
Arlane Gomes Marinho

África, imagem e semelhança de quem? Representação visual nas fotografias de Ryszard Kapuściński | 802
Leonardo Alves Sá

A face sombria da vida e a outra face do humano | 814
Sheila Cabo Geraldo

Entre resistências e assimilações: arte latino-americana em exposições nos EUA | 824
Elisa de Souza Martínez

A luta contra o nazifascismo pelo taller de gráfica popular | 834
Andréia Carolina Duarte Duprat

4 Iconografias políticas | 845

A imagem de Elizabeth I através da transposição de temas e dos símbolos | 846
Lucas Olles

O palhaço e o presidente: trocas entre política e arte | 857
Pedro Ernesto Freitas Lima

Estrategias de visibilización: as poéticas de Voluspa Jarpa | 867
Ramsés Albertoni Barbosa

De padres revolucionários à cirurgiões desenhistas: as luzes sombrias do século XIX | 876
Renato Palumbo Dória

De Antonil a Portinari: olhares sobre o agigantamento dos pés e mãos nas representações da população negra | 888
Rosemeri Conceição

"A mão do povo brasileiro" (1969): diálogos entre Lina Bo Bardi e Antonio Gramsci | 899
Vitor Gomes

O nacional orquestrado: imagens de Carlos Gomes | 909
Fanny Lopes

A Minimal Art e a política de diplomacia cultural estadunidense nos anos 1960 | 922
Guilherme Moreira

Mito ilusório, encarnação e imagem-sacrifício na busca por uma iconografia política | 935
Reginaldo da Rocha Leite

Tiradentes e os pica-paus | 947
Paulo Cesar Ribeiro Gomes

Objetos de tortura, coisas perturbadoras: a arte do abjeto e os artifícios da dor | 962
Marize Malta

Imagem, ornato e poder: como operam os signos de autoridade em móveis historicistas? | 974
Lucas Cavalcanti

A forma e o grito dos livros de Artur Barrio, Marcelo Brodsky e Marta Marta Minujín | 986
Daniela Queiroz Campos

A Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e a Igreja de Santo Antônio: dois casos da expressão do estilo barroco em Natal (RN) | 997
Fabíola Cristina Alves

Irmã Corita, arte, ativismo e fé como instrumentos | 1004
Paulo Silveira

Aniconismo revisitado: os Neopentecostais e a destruição de imagens católicas | 1015
Clara Habib de Salles Abreu

Anita Garibaldi em Belo Horizonte: representações do feminino em disputa | 1024
Rita Lages Rodrigues

Sob a luz da arte amazônica | 1036
Daniella Villalta

Monumento às Bandeiras: iconografias políticas, intervenções e identidades em disputa | 1049
Ana de Gusmão Mannarino

A linguagem monumental em Brecheret: uma leitura do Monumento às Bandeiras | 1059
Andrea Augusto Ronqui

Sombras iconoclastas: revisão de monumentos em obras de Regina Silveira | 1071
Marco Túlio Lustosa de Alencar

Massimo Campigli e a cultura material etrusca sob o regime fascista | 1082
Renata Dias Ferraretto Moura Rocco

A arte italiana sob o fascismo a partir da crítica de Mário Pedrosa | 1092
Rodrigo Vicente Rodrigues

Iconografia política entre monumentos e selos aéreos do Brasil nos anos 1920 | 1102
Vera Pugliese

5 Ateliê como refúgio | 1116

A solitude de Zaluar como exercício em seu ateliê - 20 anos | 1117
Angela Ancora da Luz

O ateliê como espaço de sobrevivência da memória | 1121
Luísa Kiefer

O acervo artístico de Paulo Gaiad: questões para uma história da arte contemporânea | 1130
Thays Tonin
Rosangela Miranda Cherem

Práticas de ateliê na era do Covid-19 | 1148
Cássia Pérez da Silva
Erico Marmiroli

Espaços de fabulação em tempos de pandemia | 1160
Jacqueline de Moura Siano
Isabel Carneiro

O estúdio fotográfico de Alair Gomes como reinvenção da flânerie | 1170
Alexandre Santos

Fernando Lindote: quando o isolamento (pandêmico) gera turbilhão e não o silêncio | 1183
Luciane R. N. Garcez
Ana Lúcia Beck

Ticiano: a peste, a Pietà, e o seu pequeno ex-voto, como uma súplica do homem privado | 1195
Tânia Kury Carvalho

Mário Navarro da Costa e a sua atuação artística e diplomática durante a 1ª Guerra | 1210
Natália Cristina Aquino Gomes

Da natureza para o ateliê: artistas nipo-brasileiros durante a Segunda Guerra Mundial | 1224
Ana Paula Nascimento

Artistas franceses no Brasil: o ateliê como espaço de êxitos e desventuras | 1237
Elaine Dias

Henrique José da Silva (1772-1834): retrato em tempos convulsos | 1247
Patricia Telles

Henri Matisse: um modo de habitar pelos "papiers découpés" | 1259
Yasmin Elganim Vieira

O ateliê criativo de Sergio Machado | 1272
Marilia Andrés Ribeiro

O espaço interno: Clóvis Martins Costa na casa-ateliê | 1284
Neiva Maria Fonseca Bohns

Mergulho em solidão coletiva: da Série Ofélias às referências à pandemia no Brasil | 1296
Martha Werneck de Vasconcellos

Lucy Citti Ferreira | 1310
Nerian Teixeira de Macedo de Lima

Um olhar sobre os ofícios da madeira, dos XVIII-XIX, no contexto luso-brasileiro | 1321
Isabela Torres Rodrigues

Orixás na pintura: Estratégias de resistência no autoexílio de Abdias Nascimento | 1332
Rodrigo Rafael Gonzaga

Os gonfalones de Benedetto Bonfigli: o passado no presente | 1346
Sandra Makowiecky

Desocidentalizar Kandinsky: figura e abstração como retorno à arte originária russa | 1359
Mayã Gonçalves Fernandes

Apresentação

Apresentamos os anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, ocorrido num contexto de isolamento social, de 23 a 27 de novembro 2021, durante o segundo ano da pandemia de COVID19, no modo on-line, com a intermediação das plataformas eletrônicas de transmissão[1].

Tendo como temática principal "Arte em tempos sombrios", o 41º Colóquio do CBHA estruturou-se em cinco sessões simultâneas que trataram, sob diferentes enfoques, de situações altamente desafiadoras. Como sintoma da crise sanitária que estávamos vivendo, naquele momento sem grandes perspectivas de solução, a imagem escolhida para divulgação do evento foi um impactante desenho a carvão, crayon e pastel seco do artista Lydio Bandeira de Mello (1929), com figuras humanas inseridas numa paisagem inóspita, à beira de um abismo.

Ao discutir relações entre arte e violência, manifestações artísticas como espaços de luta, resistência e resiliência, iconografias que atuam como dispositivos de denúncia contra os autoritarismos e os preconceitos, e diferentes usos dos espaços de trabalho das(os) artistas como estratégias de sobrevivência, os(as) pesquisadores(as) brasileiros(as) estabeleceram intensos e ricos diálogos. As proposições abordaram não apenas a fase em que vivíamos e atuávamos, como também permitiram a reflexão sobre outros períodos históricos em que houve pandemias, catástrofes, censuras, desrespeito à liberdade de expressão e de opinião, que geraram importantes mudanças no curso da vida em sociedade e nas maneiras de pensar e de produzir arte.

Contando com intensa participação dos pesquisadores da História da Arte de diferentes regiões do país, o 41º Colóquio do CBHA superou as expectativas dos(as) organizadores(as) e fortaleceu os elos entre os membros desta comunidade que, há quase cinco décadas, investe no desenvolvimento do pensamento científico e artístico. Refletir, neste importante momento histórico, sobre a condição de precariedade da vida e da arte, sobre a perversidade das ações banais, ou ainda sobre a potência dos espaços simbólicos de luta e as especificidades do trabalho artístico em prol da construção de uma historiografia crítica da arte, foi a maneira encontrada pelo conjunto dos nossos pensadores para oferecer, com inspiração e esperança, a sua melhor contribuição ao campo acadêmico e cultural do Brasil.

Desejamos a todos(as) uma boa e inspiradora leitura!

Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema e Arthur Valle
Organizadores do Anais do 41º Colóquio do CBHA: Arte em Tempos Sombrios

[1] Foi utilizada a plataforma Streamyard, com transmissão simultânea para o Youtube. Desta experiência de transmissão on-line resultaram registros gravados.

Sobre a Imagem

Lembranças com Lydio

Lydio Bandeira de Mello é artista de grande trajetória e produção por mais de 70 anos. Pintor em óleo, têmpera e afresco; desenhista em carvão e grafites. Suas obras estão em coleções particulares e prédios públicos.

Lydio Bandeira de Mello tem e é a referência do famoso ateliê no bairro de Laranjeiras, na cidade do Rio de Janeiro. Ateliê que conheceu e frequentou com o pintor Manuel Santiago, na década de 1950, tornando-se proprietário na década seguinte. Estas e outras informações podem ser encontradas no texto da historiadora e crítica de arte, Ângela Âncora da Luz no blog do autor.

Bandeira de Mello foi professor por décadas na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, se aposentando no início de 1990. Mas, a distância entre as salas da EBA e o ateliê de Lydio, como é denominado, sempre foi muita estreita, onde inúmeras e inúmeros estudantes frequentavam as aulas de Modelo Vivo do mestre. Fui estudante desta matéria na Escola no ano de 1980. Muito tempo depois, em 2006, frequentei seu ateliê por intensos 6 meses, para exercitar e renovar os aprendizados e domínios técnicos da pose. Período que observei a grande frequência de visitas de marchands, críticos, historiadores da arte, professoras e professores, artistas profissionais, amadores e visitantes. Pude, ainda, neste intenso convívio, escutar muita música do seu repertório que ia de Frank Sinatra a Joe Cocker, em Woodstock, cantando With a little help from my friend às alturas!

Muitas composições/temáticas do artista apresentam figuras quase sem rostos, sem nome ou identidade, pessoas que vão e vem sem direção descritas em atmosferas incertas e sombrias, ao tempo em que as mesmas procuram empatia umas com as outras, como o recorte da imagem a carvão concedida a este evento nacional, o 41° Colóquio do CBHA - 2021.

Enfim, o artista Lydio Bandeira de Mello, hoje, com 92 anos, continua sua obra em seu ateliê referência no Rio de Janeiro. Quando puderem, conheçam também.

Rogéria de Ipanema
Historiadora de Arte

1

Arte e violência

Carla Guagliardi: a delicadeza como força poética

Fernanda Pequeno, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0001-8187-9077
fernanda.pequeno.silva@uerj.br

Resumo

Propomos abordar as obras da artista contemporânea Carla Guagliardi (Rio de Janeiro, 1956), utilizando a delicadeza como chave de leitura. Partindo da fragilidade e da instabilidade, encaramos a sutileza acionada em suas obras como potência poética. Além da fortuna crítica que inclui textos de críticos e curadores nacionais e internacionais sobre os trabalhos da artista, também utilizamos uma entrevista realizada pela autora com Guagliardi em 2020, ainda inédita. Cotejamos, ainda, a análise de alguns trabalhos da artista com o livro Seis propostas para o próximo milênio, de Italo Calvino, especialmente o capítulo sobre a leveza.

Palavras-chave: Carla Guagliardi. Arte contemporânea. Arte brasileira. Delicadeza. Leveza.

Abstract

We propose to approach the works of contemporary artist Carla Guagliardi (Rio de Janeiro, 1956), using delicacy as a key to reading. Starting from the fragility and instability, we face acuteness as poetic power. In addition to the critical fortune that includes texts by national and international critics and curators about the artist's works, we also use an interview conducted by the author with Guagliardi in 2020, still unpublished. We compare the analysis of some of the artist's works with the book Six proposals for the next millennium, by Italo Calvino, especially the chapter on lightness.

Keywords: Carla Guagliardi. Contemporary Art. Brazilian Art. Delicacy. Lightness.

Introdução

Tal como o elogio da leveza que o escritor Italo Calvino empreende em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio,* em sua poética a artista contemporânea Carla Guagliardi (Rio de Janeiro, 1956) aciona vulnerabilidades e ativa elementos sutis ou imperceptíveis. A partir de relações entre retração e expansão, robustez e precariedade, os seus trabalhos acionam força e delicadeza.

As conferências que deram origem ao livro seriam proferidas por Calvino na Universidade de Harvard no ano acadêmico de 1985-1986, mas a morte do escritor impediu sua realização. Na primeira das propostas que o autor afirmou como valores literários a serem preservados no novo milênio, a leveza aparece como modo eficaz de "evitar que o peso da matéria nos esmague" (CALVINO, 2015, p. 23). A delicadeza de pensamento, entretanto, não deve se confundir com frivolidade ou leviandade. Para ele, é porque temos experiência do peso das coisas que admiramos a leveza da linguagem, de modo que as duas vocações opostas se confrontam no campo da literatura: espessura, peso e concreção de um lado, e flutuação de outro.

Do mesmo modo, Carla Guagliardi enfrenta a inexorabilidade da matéria, produzindo obras vigorosas cuja potência advem justamente de sua vulnerabilidade. É justamente nessa tensão entre força e fragilidade que reside a vitalidade poética da artista, que aciona instabilidades e precariedades, além de sutilezas em seus trabalhos, assim como lida com o tempo, o ínfimo, invisibilidades e transparências. Fruto de cálculos muito precisos, suas esculturas e instalações parecem que podem sucumbir a qualquer momento. Mas afirmam suas forças de aparição justamente nesse limiar. Nas palavras do crítico Luiz Camillo Osório, os materiais que a artista trabalha são frágeis, levados ao limite "no momento anterior à ruptura, da perda de um certo caráter material" (OSÓRIO, 2017, s./ p.)[1] e é justamente este limite que caracteriza seu ponto de expressão.

Visorama

O período de formação artística e das primeiras experiências no campo artístico de Guagliardi coincidem com o da morte de Calvino. O seu contato inicial com música, artes cênicas e educação, ainda em meados da década de 1980, desdobra-se na sua inserção como artista visual na cena carioca e nacional, a partir do final da década. Entre 1986 e 1988, foi estagiária na Colônia Juliano Moreira e, juntamente com Márcio Rolo, gravou em fitas cassete falas de Stela do Patrocínio, que posteriormente serviriam de base para a organização e publicação do livro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Na sequência, Carla integrou o

[1] Disponível em: https://www.premiopipa.com/2017/11/conversa-com-carla-guagliardi-por-luiz-camillo-osorio/ Acesso em 13/02/2022.

coletivo Visorama, entre 1988 e 1993, responsável pela recuperação da atitude questionadora de artistas da década de 1970.

O grupo foi formado por importantes nomes das artes visuais brasileiras, alguns com reconhecimento internacional: Alex Hamburger, Analu Cunha, Brígida Baltar, Carla Guagliardi, Eduardo Coimbra, João Modé, Márcia Ramos, Marcus André, Maria Moreira, Rosângela Rennó, Ricardo Basbaum e Valeska Soares. Extrapolaram, assim, a análise que em geral atrela a produção artística da década de 1980 com o retorno à pintura. O Visorama surgiu inicialmente como grupo de estudos, em 1988, e a partir de 1990 "com uma formação que se interessava mais na construção de um arquivo e na discussão do circuito de arte local do que na leitura de textos" (BASBAUM, 2019, p. 63), existindo até 1994. O grupo partiu da necessidade de discutir e legitimar os trabalhos dos artistas envolvidos, propondo uma posição não passiva frente ao circuito, contemplando também a produção discursiva. Na entrevista que integra o dossiê Visorama, organizado pela revista Concinnitas, a artista deu o seu depoimento:

> Formado a partir de um grupo de estudos, muita curiosidade, afeto e coragem, o Visorama, ao conceber um arquivo de imagens, disponibilizava informações de um cenário de arte nacional e internacional que nos faltava, pela carência de coleções públicas e de publicações acessíveis. Essas informações, primeiramente através dessa enorme coleção de slides que juntamos, nos davam referências para pensarmos, discutirmos e contextualizarmos nossa produção, aprofundando o entendimento de nossos próprios trabalhos (GUAGLIARDI, 2019, p. 69).

Figura 1. Carla Guagliardi, *Fifi*, 1991.
Instalação. Técnica mista (sacos de polietileno, vergalhões de ferro, água e tempo). Dimensão total: 900 x 140 cm. Fotografia da montagem no Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro.

Em 1990, alguns dos artistas do grupo (Brígida Baltar, Carla Guagliardi, Eduardo Coimbra, Márcia Ramos, Ricardo Basbaum e Valeska Soares) produziram a exposição *Possível Imagem* no Solar Grandjean de Montigny, Rio de Janeiro. Na sequência, a artista realizou a sua primeira exposição individual, em 1991, no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto, no Rio de Janeiro. Na mostra[2] Carla Guagliardi começou a enfrentar as questões que consolidariam o seu vocabulário plástico. Na ocasião, explorou a qualidade tátil e visual do tempo, ao expor a obra intitulada *Fifi* (figura 1), composta de sacos de polietileno, vergalhões de ferro, água e tempo. A artista montou o trabalho em três fileiras, introduzindo um espaço intermediário cujos sacos são preenchidos apenas com água. Em suas palavras, ela criou "um vácuo temporal eventualmente interrompido pela ação do tempo". Também é notável a oxidação do vergalhão, a sedimentação da ferrugem, o peso e o volume dos sacos e a dificuldade de contenção do conteúdo, que eventualmente fura os invólucros plásticos, escorrendo e manchando a parede e o chão. Nesse caso e, como veremos em outras obras, a artista assume o risco de rupturas.

Delicadeza como força poética

Desde a década de 1990, Guagliardi produz obras prioritariamente esculturais e instalativas, mas realiza também trabalhos em fotografia, vídeo e outros suportes. Elementos como água e ar são acionados, numa empreitada que congrega peso e leveza. Realizando pesquisas sobre o espaço, Carla Guagliardi lida com a ação do tempo (que ela inclui nas legendas como material das esculturas e instalações), de modo que balões perdem o ar, elásticos cedem, o ferro oxida. Ou seja, os materiais se alteram e transformam a obra.

A artista mudou-se para a Alemanha em 1997, e vive entre Berlim e Rio de Janeiro desde então. Em entrevista à autora, realizada no âmbito da pesquisa de pós-doutorado na Universidade de Hamburgo[3], a artista falou um pouco de seu processo de migração:

> Eu vim por uma questão pessoal, uma questão afetiva, me casei e vim morar aqui. E, diferentemente de outros que vieram já com alguma perspectiva de estudo acadêmico ou uma inserção imediata profissional, muito pelo contrário, acho que eu estava num bom momento no Rio de Janeiro, especialmente, vivenciando uma certa integração com um circuito artístico da minha geração que estava se

[2] O artista contemporâneo Eduardo Coimbra escreveu o texto para o convite/ cartaz da exposição Carla Guagliardi – Instalação, primeira individual da artista, na Galeria do Espaço Cultural Sérgio Porto, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, de 11 de junho a 7 de julho de 1991. O mesmo foi republicado no dossiê Visorama, organizado pela Revista Concinnitas em 2019.

[3] Intitulado A margem é sempre muito larga, o projeto foi desenvolvido entre 2019 e 2020 no âmbito do estágio pós-doutoral na Universidade de Hamburgo, na Alemanha, e contou com financiamento parcial do DAAD. Em julho de 2020, a autora entrevistou Carla Guagliardi. O presente texto, portanto, parte dessa entrevista ainda não publicada e analisa algumas de suas obras, trazendo também outros críticos e curadores que escreveram sobre o seu trabalho.

> formando e fiz parte do grupo Visorama, que era não exatamente uma questão projetiva, mas que nos dava solidez, nos dava reflexão a respeito dos trabalhos, discussão, o que era muito rico. Vindo para cá, eu não encontrei a mesma situação. Então, os primeiros anos eu acho que foram bastante difíceis nesse sentido, porque eu não encontrava essa ressonância e, muito menos quem se interessasse ou quem soubesse alguma coisa mais consistente a respeito da arte contemporânea brasileira. (GUAGLIARDI & PEQUENO, 2020, entrevista inédita não publicada).

Lidando com instabilidades de diferentes ordens, as obras de Guagliardi enfrentam vulnerabilidades. Seus trabalhos operam do ínfimo ao macro, sustentando-se sobre materiais e estruturas que respondem a questões plásticas, espaciais, físicas e mesmo atmosféricas. Em *Conversa com a parede* (figura 2), 2019, as placas de madeira no plano da parede se equilibram através de um único fio elástico que funciona como *looping.* Ao criar volumes, o trabalho estabelece cortes e descontinuidades, pois as peças não estão fixadas, apenas pressionadas, num arranjo tão potente quanto precário. A eventual perda de pressão do elástico coloca em risco todo o equilíbrio, pois se uma das peças de madeira ceder, todas as outras perigam desabar. Os tubos de cobre instalados na parede são invisíveis, mas fundamentais para o funcionamento do trabalho, atuando como conectores. Essas relações entre visibilidade e invisibilidade operam nessa e em outras obras da artista, que lida com sutilezas, sem abrir mão da densidade.

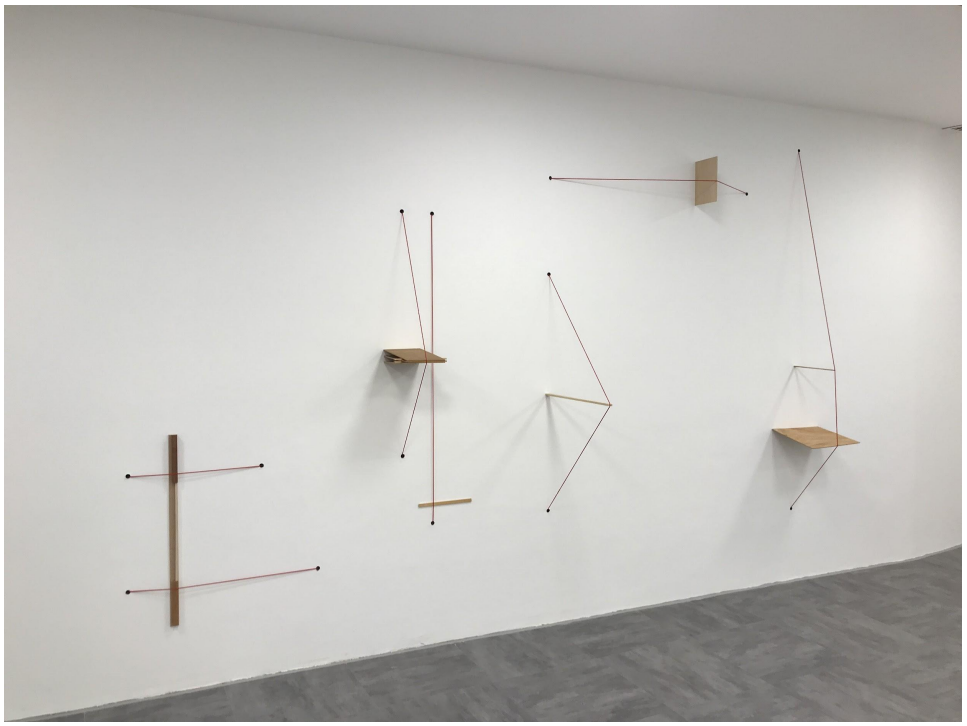


Figura 2 (esq.)**.** Carla Guagliardi, *Conversa com a parede*, 2019-2022. Instalação, dimensões variadas. Montagem na exposição Copacabana, Sesc Copacabana, Rio de Janeiro, 2022. Fotografia da autora.

Figura 3 (dir.)**.** Carla Guagliardi, *Fuga*, 2014. Instalação (tubos de cobre e uma única corda elástica vermelha), dimensões variadas. Montagem no Diehl CUBE, Berlim. Fonte: Prêmio Pipa

Em sua instalação *Fuga* (figura 3), 2014, um único fio vermelho entra e sai de tubos de cobre fixados na parede cujas partes permanecem parcialmente "escondidas". A corda elástica atua como "looping", cruzando o interior da galeria e interconectando as suas paredes. Desse modo, a instalação sugere uma expansão do espaço, podendo ser lida como uma espécie de partitura. Em música, a Fuga se carcateriza por ser uma composição em contraponto que se baseia num tema gerador curto, mas característico. Também aqui a aparente simplicidade de elementos se complexifica, à medida que a linha se desdobra no espaço. Filha do cantor Carlos Gualhardo, ícone da Era do Rádio, Guagliardi possui formação musical, para além da vivência musical familiar, de modo que as referências musicais, poéticas e filosóficas aparecem em suas obras.

Quando foi finalista do Prêmio Pipa em 2017, a artista exibiu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro uma segunda versão da instalação, intitulada *Fuga II*. Nesse caso, introduziu volumes no espaço: blocos de concreto se somaram aos tubos de cobre e ao elástico vermelho, aumentando o número de "vozes" presentes e tensionando ainda mais o espaço. As esculturas de concreto funcionaram como uma espécie de aterramento da linha, que insiste em cruzar o espaço, tensionando-o e se expandindo. Tal como os desenhos com uma linha ininterrupta, nos quais não se tira o lápis do papel, Guagliardi aqui desenha no espaço com o fio elástico vermelho: através dos tubos de cobre, a linha contínua atravessa a parede e as estruturas de concreto, contrastando com seu peso e opacidade.

Em entrevista à autora, falando sobre a recepção de seu trabalho na Alemanha, a artista enunciou: "Eu cheguei aqui de mãos vazias. O trabalho na cabeça e no coração e pronto", o que nos leva à simplicidade da fotografia intitulada *Mãossegurandoágua- segurandomãos*. Trata-se de um trabalho de 1995/2012 impresso no formato 22 cm x 30 cm no qual vemos a mão da artista num gesto receptivo, em formato de concha, que tenta conter água. O fluido, que muitas vezes atua como elemento primário de suas esculturas, aqui integra a imagem. A dificuldade de apreensão de sua transparência e de seu caráter informe pela fotografia se completa com as duas frases: mãos segurando água, água

segurando mãos, que aparecem escritas na impressão, como cabeçalho e rodapé da imagem. Apesar de seu trabalho circular entre Alemanha e Brasil, a escolha da artista em manter títulos e outras inscrições eventuais prioritariamente em português, reafirmam o desejo de interlocuções críticas em sua língua mãe. Em suas palavras: "eu acho que a nossa língua é a nossa pátria, a nossa pátria é a nossa língua e é claro que isso faz muita falta. A discussão e todo jogo de palavras, eu acho que é fundamental, a língua é um território muito denso que a gente só percebe o quanto estando fora" (GUAGLIARDI & PEQUENO, 2020, entrevista inédita não publicada).

Em conversa com o crítico e curador Luiz Camillo Osório (OSÓRIO, op. cit., 2017, s/ p), quando foi finalista do Prêmio Pipa e integrou a exposição no MAM-Rio, em 2017, a artista comentou: "Ser estrangeiro é de qualquer forma uma condição ambivalente, por um lado a falta de referências nos liberta e por outra nos afoga numa tremenda solidão"[4].

Aqui nos interessa retomar a discussão de Italo Calvino acerca da leveza, então, cito:

> Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos (CALVINO, op. cit., p. 21).

Para Calvino: "A leveza está associada (...) à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório" (CALVINO, op. cit., p. 30). É nesse sentido que o autor retoma o verso de Paul Valéry: "É preciso ser leve como o pássaro e não como a pluma" (VALÉRY apud CALVINO, op. cit., p. 30). E é nessa direção que Carla Guagliardi lida com a leveza, ao mesmo tempo em que suas obras se mantêm no limite de sua dissolução, acionando ao mesmo tempo peso e delicadeza. Sua sutileza intencional abarca o tempo e o acaso incidentais e, assim, fragilidade e a vulnerabilidade se afirmam como marcas de intensidade.

Gaspar, 2008-2011 (figura 4)[5], por exemplo, é formado por cinco pares de balões, o de cima sendo preenchido com gás hélio, enquanto o de baixo é preenchido com ar. Eles estão fixados um no outro, flutuando livremente e de forma bastante imprevisível na sala. Em sua alusão ao personagem Gasparzinho, o fantasminha camarada, a obra opera com humor ao qual se soma a invisibilidade, a imaterialidade e a leveza do ar e do gás hélio, presentificados no interior dos balões. E muito embora não possamos ver o ar e o gás hélio, eles são agentes

[4] Disponível em: https://www.premiopipa.com/2017/11/conversa-com-carla-guagliardi-por-luiz-camillo-osorio/ Acesso em 13/02/2022.
[5] No website do projeto Pesquisas Artísticas Presentes há um vídeo sobre a artista no qual é possível visualizar a primeira versão em vídeo de Gaspar, de 2008: http://www.pap.art.br/artista/2790. Acesso em 12/02/2022.

fundamentais do trabalho.Tais como sombras ou fantasmas, os balões se movimentam conforme o ar circula e de acordo com a ocupação do espaço expositivo pelos espectadores. Presença fantasmagórica, *Gaspar* passeia pela galeria, sobe, desce, dança e flutua.

Figura 4. Carla Guagliardi, *Gaspar*, 2013.
Instalação (5 pares de balões de borracha, ar, gás hélio, massa branca de modelar e tempo), dimensões variadas. Westfällischer Kunstverein, Münster, Alemanha.

O trabalho *Verso*, de 2007 (figura 5), congrega ternura e desconforto: tábuas pesadas de madeira descansam sobre balões brancos. Estes, ao invés de sugerirem que estão sendo esmagados pelo peso e a aspereza da madeira, parecem, ao contrário, sustentar as tábuas. Através do contraste de formas, cores e materiais, temos dualidades instauradas: branco asséptico X tom natural das tábuas; madeira e látex; balões em formas circulares X linhas retas das madeiras. Tal como em outras obras da artista, aqui temos um equilíbrio instável que congrega gravidade, geometria e ar. O ar que infla os balões resiste ao peso das tábuas, sugerindo que elas levitem ou ao menos estejam suspensas. Mas a aparente vulnerabilidade dos balões é o que sustenta o peso da madeira. Nesse sentido, a precisão e a diferenciação da quantidade de ar em cada um é fundamental. Ao analisar o trabalho no texto para o catálogo do Prêmio Pipa 2017, quando a artista integrou a exposição como finalista no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a crítica Luisa Duarte enunciou:

> Nos trabalhos de Carla Guagliardi aquilo que não se vê é tão importante quanto o que se vê. (...) Pesadas tábuas de madeira encontram-se sutilmente equilibradas sobre balões de borracha. Com o passar do tempo o ar lentamente despendido dos balões modificará a geometria – que nasce segura, estável. A tensão entre aquilo que estamos vendo e aquilo que conseguimos supor que irá ocorrer é o intervalo no qual reside o sentido da obra. O ar e o tempo, ambos

> invisíveis, são instâncias ativas do trabalho. Interessa menos a resultante final do processo, o desinflar dos balões e a possível queda da escultura, do que a constante promessa de mudança contida na peça e a lembrança da dimensão inexorável do tempo (DUARTE, 2017, p. 51).

Figura 5. Carla Guagliardi, *Verso*, 2007.
Escultura (madeiras, balões de borracha, ar e tempo), dimensões variadas.
Fotografia da montagem no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2009.
Fonte: https://www.pipaprize.com/pag/artists/carla-guagliardi/

O ar, assim, se torna elemento presente, concreto, apesar de invisível. Não se vê o ar, mas o estamos vivendo, ou melhor, dele vivendo. No texto "Carla Guagliardi: A sustentável leveza do ser", publicado no catálogo da exposição individual da artista no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 2009, o curador Luiz Camillo Osório escreveu sobre o trabalho: "Se completamente cheios inviabilizariam o precário equilíbrio e a tensão das tábuas; se mais esvaziados perderiam a dignidade formal requerida para a escultura funcionar. É um momento de forma que tonifica a fragilidade dos balões, mantendo na madeira seu peso e sua gravidade" (CAMILLO, 2009, p. 33).

Nas versões de parede do trabalho *O Lugar do Ar*, as relações com a história da arte e com os pares brasileiros aparecem bastante claras. Se a versão aérea do trabalho, montada suspensa (figura 6) no espaço sugere um móbile de Calder, nas versões de parede, Mondrian é aludido através dos *Metaesquemas* de Hélio Oiticica. Na série de Oiticica, o desalinhar dos quadrados e retângulos aponta para

uma subversão da grade mondrianesca. No trabalho de Guagliardi, as ortogonais são substituídas por borrachas que proporcionam um equilíbrio precário, enquanto as hastes apontam para a latência da peça.

Figura 6. Carla Guagliardi, *O lugar do ar (IV)*, 2012.
Instalação (vergalhões de ferro, borrachas sintéticas e tempo), técnica mista, dimensões variáveis.
Montagem na exposição individual Os cantos do canto, Galeria Anita Schwartz, 2012. Fotografia: Thomas-Florschuetz.

Na versão espacial, a combinação dos vergalhões de ferro com elásticos de diferentes medidas e graus de elasticidade forma uma espécie de labirinto. A obra tem apenas um centro de gravidade devido à interconexão de suas partes, o que dá à peça uma constante, embora quase imperceptível, mudança de configuração. Fruto de cálculos precisos, a instalação sugere flutuação mas a ação da gravidade e do tempo, bem como o peso dos vergalhões fazem a elasticidade das tiras ceder, desalinhando sutilmente a regularidade do arranjo. Se as marcas de intensidade dos trabalhos de Guagliardi são o tempo, as sutilezas e o invisível, a artista não abre mão das densidades e gravidades que lhes são características. Assim, coaduna em suas obras peso e delicadeza, força e fragilidade, densidade e leveza.

Em conversa com o crítico Luiz Camillo Osório, quando foi finalista do Prêmio Pipa, em 2017, a artista comentou: "Tenho a nítida sensação que meu trabalho só está pronto quando se dá a ver e alguma observação alheia abre uma comporta que vai inundá-lo de sentidos. A partir daí minha relação com ele inaugura uma outra dimensão, mais reflexiva e que de certa forma perpetua-se em uma redescoberta contínua"[6].

Se o contraste entre materiais reitera suas propriedades individuais, tais singularidades, ao serem combinadas nas obras da artista, são potencializadas. Sua vitalidade, apesar de "não ser quantificável" é perceptível (e aqui aludo novamente Luiz Camillo Osório no texto "Carla Guagliardi: a sustentável leveza do ser") e opera nos limites entre o visível e o invisível, a força e a delicadeza. O tônus dos trabalhos da artista, assim, advêm justamente de seu aparente contrário. É desse modo que sutileza, delicadeza e fragilidade constituem-se como potências.

Para Italo Calvino, o peso da vida ameaça que o mundo se torne pedra, de modo que torna-se necessário encontrar formas de escapar a tal olhar inexorável. E é apenas porque temos a vivência da densidade, que conseguimos experienciar a leveza, sobrevivendo ao "insustentável peso do viver" (CALVINO, op. cit., p. 39). É desse modo que as obras de Carla Guagliardi não se deixam petrificar, sustentando-se no ar, entre o céu e o chão. É assim que a artista, e gostaria de terminar com uma citação literal do Calvino, "dirige o olhar para aquilo que só pode se revelar por uma visão indireta, por uma imagem capturada no espelho" (CALVINO, op. cit. p. 18).

Referências

BASBAUM, Ricardo. "Visorama, a entrevista". *Concinnitas*. Revista do Instituto de Artes da Uerj, nº 36, 2019. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/47955/32181. Acesso em 11/02/2022.

BRETT, Guy. "A flecha do tempo". *Carla Guagliardi o lugar do ar.* Rio de Janeiro: Artviva, 2009. Catálogo da exposição individual da artista, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 19 de março a 17 de maio de 2009.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

COIMBRA, Eduardo. "Uma paisagem no tempo". *Concinnitas.* Revista do Instituto de Artes da Uerj, nº 36, 2019. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/47985/32189. Acesso em 12/02/2022 às 12:23h

DUARTE, Luisa. Texto publicado no catálogo do *Prêmio Pipa 2017*. Exposição dos finalistas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 23 setembro a 26 novembro de 2017. Disponível em: https://www.premiopipa.com/pipa-2017/. Acesso em 04/02/2022.

[6] Entrevista de Carla Guagliardi por Luiz Camillo Osório, publicada no website do Prêmio Pipa, em 01 de novembro de 2017. Disponível em: https://www.premiopipa.com/2017/11/conversa-com-carla-guagliardi-por-luiz-camillo-osorio/ Acesso em 05/02/2022.

GUAGLIARDI, Carla. *Onde está o tempo que eu deixei nesse espaço?* Texto da artista publicado no website: http://www.pap.art.br/artista/2790. Acesso em 12/02/2022.

_____. "Visorama, a entrevista". *Concinnitas*. Revista do Instituto de Artes da Uerj, nº 36, 2019. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/47955/32181. Acesso em 11/02/2022.

_____ & PEQUENO, Fernanda. *Entrevista com Carla Guagliardi*, concedida à autora em Berlim, em 9 de julho de 2020. Documento inédito, não publicado.

OSÓRIO, Luiz Camillo. "Carla Guagliardi: a sustentável leveza do ser". *Carla Guagliardi o lugar do ar.* Rio de Janeiro: Artviva, 2009. Catálogo da exposição individual da artista, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 19 de março a 17 de maio de 2009.

_____. *Conversa com Carla Guagliardi, por Luiz Camillo Osório*. Publicada em 1 de novembro de 2017 no website do Prêmio Pipa. Disponível em:https://www.premiopipa.com/2017/11/conversa-com-carla-guagliardi-por-luiz-camillo-osorio/. Acesso em 10/02/2022.

Como citar:

PEQUENO, Fernanda. Carla Guagliardi: a delicadeza como força poética. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p.12-23 , 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.001
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Corpos grotescos e marginalizados: o frankenstein contemporâneo de Patricia Piccinin

Yasmin Pol Da Rosa, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
https://orcid.org/0000-0002-4815-4020
yasmin.pol@hotmail.com

Resumo

Em meio aos dilemas contemporâneos irrompidos pelas mudanças nas concepções entre natural e artificial, encontra-se a poética da artista Patricia Piccinini (1965). Produzindo uma série de criaturas híbridas, sua obra coloca o espectador a refletir sobre outras facetas dos corpos oriundos das intervenções propostas pela biotecnologia. Baseada na irrupção de corpos originados a partir do avanço tecnológico, esta comunicação visará elucidar o modo como a poética de Patricia Piccinini propõe novas relações com as criações biotecnológicas, procurando similitudes entre sua obra e a produção artística de outrora, como o romance de Mary Shelley, que já se propunha a pensar sobre tal assunto. Neste sentido, as relações serão estabelecidas a partir do modo como são tratados os corpos desviantes no romance da escritora do século XIX e na obra da artista contemporânea.

Palavras-chave: Patricia Piccinini. Frankenstein. Mary Shelley. Biotecnologia. Monstro.

Abstract

Amidst the contemporary dilemmas erupted by changes in conceptions between natural and artificial, is the poetics of the artist Patricia Piccinini (1965). Producing a series of hybrid creatures, her work makes the viewer reflect on other facets of bodies arising from interventions proposed by biotechnology. Based on the irruption of bodies originating from technological advances, this communication will aim to elucidate the way in which Patricia Piccinini's poetics propose new relationships with biotechnological creations, seeking similarities between her work and the artistic production of yore, such as Mary Shelley's novel , who had already proposed to think about this subject. In this sense, the relationships will be established from the way deviant bodies are treated in the novel of the nineteenth century writer and in the work of the contemporary artist.

Keywords: Patricia Piccinini. Frankenstein. Mary Shelley. Biotechnology. Monster.

A reflexão sobre os avanços tecnológicos no âmbito médico tem se tornado uma tarefa cada vez mais complexa. A possibilidade de alterações biológicas através da manipulação do genoma ampliou as inquietações diante da busca pelo aprimoramento corporal e intensificou as distinções entre corpos tidos como normais e corpos desviantes. Se, por um lado, tais alterações permitem o mapeamento e tratamento de patologias que podem ser evitadas, por outro, possibilita, também, a escolha de características desejáveis para os fetos, disseminando um sentimento de eugenia. Ainda que a preocupação acerca das implicações éticas envolvidas nos avanços da ciência médica remeta a um contexto contemporâneo, este foi um tema já pensado por alguns nomes do século XIX, como Mary Shelley, que, de forma sensível traduziu alguns anseios diante destas inovações. *Frankenstein or the modern Prometeus*, publicado em 1818, apresenta um monstro marcado pelo não-pertencimento neste mundo que lhe renega de forma violenta por ser fruto de uma experiência científica decepcionante[1]. Contudo, mesmo renegado por carregar consigo o signo do corpo grotesco, a criatura mostra-se apegada ao seu criador; tal apego perturba o espectador, pois o revela sensível ante os problemas mundanos e evidencia seus sentimentos mais íntimos.

Esta série de questionamentos relativos à segregação do corpo grotesco levantada por Mary Shelley é resgatada, repensada e modernizada por muitos pensadores e artistas atuais, dentre eles, a australiana Patricia Piccinini (1965).

No presente texto, pretende-se fazer uma relação entre a obra de Mary Shelley e a produção de Piccinini, já que ambas – cada uma a seu modo – se ocupam em apresentar a ambivalência e os novos vínculos gerados a partir do avanço da biomedicina. Tomando como escopo a proliferação de corpos anômalos e desviantes que pode ser intensificada pelas questões que circundam os avanços da ciência médica, esta comunicação procurará elucidar o modo como a poética de Patricia Piccinini propõe novas relações com os corpos originados a partir da intervenção tecnológica. Ao sugerir estas outras formas de relação que embaralham o sentimento do público e colocam-no a refletir sobre outras facetas que transcendem o corpo hegemonicamente aceito, a produção de Patricia Piccinini oferece uma resposta à concepção de banalidade do mal proposta por Hannah Arendt[2], visto que, para Arendt, a maldade se faz presente não apenas em atitudes premeditadas, mas também na mediocridade do não pensar.

A ética na biotecnologia: um Frankenstein contemporâneo

Ansiedades perante os avanços científicos, identidade das espécies e ponderações sobre as consequências das criações: esses são alguns dos aspectos correlatos que podem ser encontrados tanto na obra da australiana Patricia Piccinini, quanto na de Mary Shelley. Patrícia Piccinini é uma artista

[1] SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
[2] ARENDT, Hannah. Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das letras,1999.

contemporânea que trabalha com uma vasta variedade de mídias, mas que se tornou notoriamente conhecida por suas esculturas de teor hiper-realista. A artista vale-se de artifícios estéticos e uma ampla gama de meios artísticos para ponderar sobre os dilemas contemporâneos irrompidos pelas mudanças nas concepções entre natural e artificial proporcionados pelos avanços da biotecnologia. Sua produção gira em torno da concepção de uma série de criaturas monstruosas, fruto da hibridação entre humano, animal e máquina, que, apesar de repelirem pela aparência, atraem o espectador pelo viés afetivo, dissipando a segregação destes corpos desviantes.

A relação entre Piccinini e Shelley pode ser, inicialmente, estabelecida pelo fato de que a história de fantasmas proféticos de Mary Shelley propõe uma reflexão, acima de tudo, acerca do contexto científico da época da qual é oriunda, e tal qual Piccinini, coloca à luz temas latentes. O século XIX foi marcado por um discurso racionalista, evolucionista e cientificista que circunscreveu a tecnologia e a ciência como mecanismos de progresso para a raça humana. A mitologia criada em torno da técnica científica não se fez presente apenas em laboratórios e ambientes de pesquisa, mas acompanhou, também, o imaginário da época, e "talvez, tenha feito sua primeira e mais visível aparição no célebre romance *Frankenstein or the modern Prometeus*"[3].

Tida por muitos como a primeira obra de ficção científica, *Frankenstein or the modern Prometeus*, escrita por Mary Shelley, apresenta uma possibilidade quase real, distanciando-se de contos habitados por espectros ou encantamentos. Tal fato permite que o romance reflita sobre as reais relações entre a sociedade do século XIX e o cientificismo médico. A história conta a trajetória de Victor Frankenstein, um jovem cientista suíço que se dedicou veementemente em investigar a criação humana e descobrir os mistérios envoltos na origem da vida. Ao solucionar tais incógnitas da gênese humana, o foco do cientista recai sobre a criação de um ente de proporções gigantescas constituído a partir de matéria orgânica inanimada. Ao ver o resultado, Frankenstein desaponta-se com a aparência da criatura, que, em vez de ser um companheiro perfeito, assemelha-se a uma colcha de retalhos e provoca repulsa por sua fisionomia monstruosa. O cientista, então, abandona a criatura anônima sem sequer dar-lhe um nome; assim, ela passa a vagar solitária por um mundo que a renega por seu corpo grotesco[4].

De forma brilhante, Mary Shelley expressa na figura do monstro as consequências dos avanços científicos; ele personifica o fascínio diante do progresso e, ao mesmo tempo, aponta para os frutos que essa evolução técnica e científica pode gerar. A relevância da obra de Shelley para a poética de Piccinini é apontada por Helen McDonald, que discorre sobre o modo como os experimentos biotecnológicos dão vida a alegorias de seus mundos. Maximizando os efeitos emocionais, as duas ocupam-se em apresentar encontros extraordinários

[3] TUCHERMAN, Ieda. Breve História do Corpo e de seus Monstros. Portugal: Editora Veja, 1999, p. 133.
[4] SHELLEY, op. cit.

marcados pela "ambivalência em relação à proliferação de novas tecnologias"[5]. Contudo, Shelley volta-se mais para a ousadia do cientista em interferir na natureza humana, enquanto as críticas de Piccinini voltam-se para o fato dele não ser um bom pai. Na concepção da artista, a grande tragédia da obra de Shelley está na recusa de Frankenstein em cuidar da sua própria criação, fato que o levou "a um deserto emocional e sombrio pelo resto de sua vida"[6]. Esgueirando-se de um possível juízo de valor, Piccinini intenta, antes de sentenciar malefícios ou benefícios da ciência, convidar o espectador a refletir sobre outras perspectivas e realidades que poderiam ser originadas com a inovação tecnológica e a partir da biotecnologia. Este é o ponto fulcral de sua poética, responsável por tornar suas obras tão singulares.

A biotecnologia, em linhas gerais, origina-se a partir da hibridação de espécies, objetivando atingir um melhoramento seletivo através da aplicação dos princípios da engenharia de tecidos e do estudo de células e moléculas; é o uso do conhecimento científico para alcançar um aprimoramento nas funções de plantas e animais[7]. A acelerada ascensão da biotecnologia trouxe à tona uma série de implicações que se disseminaram para além do âmbito científico.

Sob os inegáveis benefícios propostos pelo progresso biotecnológico existem questões complexas pouco exploradas; dentre elas, o poder de remodelar e criar uma nova natureza. Neste contexto, emerge a bioética, um campo destinado à análise de dilemas éticos e morais circunscritos no avanço biotecnológico que atenta, entre outras questões, para as prováveis buscas da perfeição que irrompem junto com a possibilidade de alterar a composição genética de um embrião. Se podemos alterar a composição genética de um embrião no útero e atribuir características desejáveis ao humano por nascer, em que medida buscamos a perfeição? O que se qualifica como uma característica desejável? A vida das pessoas com características "indesejáveis" é menos válida? É ético usar as células-tronco de fetos abortados? Somente aqueles com meios financeiros são capazes de buscar alterações genéticas? É ético criar animais ou até clones humanos para substituir órgãos?[8]

O controle sobre as informações genéticas para a escolha de aparências específicas estaria, então, disseminando um sentimento de eugenia e concebendo "*Frankensteins*" humanos que são projetados quase como em uma loja de genomas. Na concepção de Braidotti, a excessiva manipulação corporal viabilizada pela engenharia genética remete a uma fantasia *franksteiniana* que pode vir a promover uma segregação cada vez maior de corpos desviantes, afinal

> Todos temos corpos, mas nem todos são iguais: alguns são mais importantes que outros, outros são francamente descartáveis. O

[5] MCDONALD, Helen. Patricia Piccinini: Nearly Beloved. Dawes Point: Piper Press, 2012, p. 11, tradução minha.
[6] Ibid., p. 42, tradução minha.
[7] MAROSOK, Seth. Ethics of Biotechnology and the Art of Patricia Piccinini. Projeto Final de Ética e Representação Visual, S.l., 2014.
[8] Ibid., p. 3.

> corpo monstruoso, que faz um espetáculo de si mesmo, é eminentemente descartável. O monstro é a encarnação corporal da diferença em relação à norma humana básica: é um desviante, um anômalo; é anormal.[9]

Todos esses impasses, no entanto, modificam-se quando tais avanços são abordados pelo viés medicinal: é quase senso comum apoiar intervenções no genoma de um embrião quando se referem ao tratamento de patologias que podem ser evitadas. Com efeito, o que se questiona são os limites morais dessas alterações, ponderando sobre as fronteiras do corpo humano: "até que ponto e qual é o limite onde podemos levar os artifícios e as intervenções sem prejudicar a imagem humana 'natural'?"[10]; até que ponto aceitamos a engenharia genética? Esses questionamentos, já perpassavam a poética de Piccinini desde meados da década de 1990, mas ganharam maior visibilidade na obra da artista a partir da Bienal de Veneza de 2003, na qual a australiana representou seu país.

We Are a Family

Originados a partir de uma condensação entre a imaginação e a realidade material, as criaturas apresentadas por Piccinini na Bienal de Veneza exibem-se como fantásticas possibilidades contemporâneas e, ao mesmo tempo, monstros grotescos inconcebíveis até mesmo para as mentes mais férteis. Transformando o pavilhão da Bienal em um espaço estranhamente familiar, Piccinini expõe suas obras de modo semelhante a uma grande família oriunda de uma realidade não tão distante, na qual coabitaríamos espaços públicos com estes seres impossíveis. No texto curatorial, Linda Michael escreve que a exposição, intitulada *We Are Family*,

> traz uma perspectiva nova e pessoal para algumas das questões éticas mais difíceis de nosso tempo: O que é normal? Quem controla a vida? Qual é a natureza do nosso relacionamento com os animais? Algumas vidas valem mais do que outras? O que constitui uma família?[11]

As questões éticas e familiares tornam-se visíveis na dualidade entre atração e repulsa expressa em suas figuras – dualidade, esta, também presente na criação de Shelley. Este conjunto de questionamentos elencados por Michael manifesta-se de modo enfático em *The Young Family*, 2002 (figura 1), uma das obras que compôs a instalação *We Are Family*, exposta na ocasião. A escultura feita em fibra

[9] BRAIDOTTI, Rosi. Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming. in: BISCAIA, Maria Sofia Pimentel. Loving Monsters. Nordlit, Noruega, 2019., p. 31, tradução minha.
[10] TUCHERMAN, op. cit., p. 101.
[11] MICHAEL, Linda. We Are a Family – Catálogo da 51ª Bienal de Veneza. Veneza, 2003, p. 506, tradução minha.

de vidro apresenta detalhes assustadoramente minuciosos. Assim como todas as outras obras exibidas nesta exposição, as criaturas que se apresentam em *The Young Family* trazem a textura e a cor de pele de um humano caucasiano, bem como rugas e poros que revelam sua idade; veias translúcidas, marcas de nascença e cabelos e pelos esparsos. Essa ampla gama de detalhes aponta para o grau de humanismo conferido a elas por Piccinini.

Em cima de um móvel semelhante a uma banheira revestida de couro, uma fêmea nua alimenta seus pequenos filhotes. Os membros superiores e inferiores indicam que a figura se trata de um ser humano; contudo, o rosto e os seios assemelham-se a uma espécie animal. Os corpos são dispostos de maneira convencional para o contexto da cena: é bastante comum que os animais se acomodem nesta disposição enquanto estão amamentando seus filhotes. No entanto, a normalidade resvala no semblante desta mãe, que se mostra cansada e transmite um profundo sentimento de tristeza. A cabeça levemente inclinada escorada na mão, o olhar triste e distante expresso nos olhos azuis-acinzentados que se localizam em cavernas rugosas da face, a sobrancelha curvada e a testa franzida (figura 2): todos esses elementos corroboram para a melancolia da cena e evocam a empatia do espectador.

Figura 1. Patricia Piccinini (1965), The Young Family, 2002. Escultura em silicone, fibra de vidro, couro, cabelo humano e madeira compensada, 80 cm x 150 cm x 110 cm.
Fonte: https://www.patriciapiccinini.net/144/33

Figura 2. Patricia Piccinini (1965), The Young Family (detalhe), 2002. Escultura em silicone, fibra de vidro, couro, cabelo humano e madeira compensada, 80 cm x 150 cm x 110 cm. Fonte: https://www.patriciapiccinini.net/152/33

O suporte em que estão expostos intensifica o sentimento de ambivalência, pois a superfície branca de couro sintético, além de conferir uma nuança de sofisticação, não remete a um ambiente animal. Se, de um lado encontramos uma figura com traços reminiscentes de um porco, do outro observamos que o móvel se aproxima mais do mundo humano do que do animal.

Para além das formalidades anatômicas, visuais e expositivas, a obra em questão tem seu ponto fulcral nas implicações biotecnológicas. Na época em que a artista criou *The Young Family*, pesquisadores australianos e estadunidenses empenhavam-se no estudo do cultivo de células-tronco de embriões humanos. A conclusão das pesquisas constatou que o porco era o hospedeiro ideal para o cultivo de órgãos humanos que, através de um processo de transplante realizado entre espécies distintas, o xenotransplante[12], poderiam gerar, por exemplo, novos nervos espinhais que restaurariam os movimentos de uma pessoa com paralisia. A

[12] Intervenção cirúrgica que visa realizar a transferência de órgãos e tecidos entre espécies distintas. Atualmente, há um ramo da engenharia genética que propõe a criação de novos seres gerados exclusivamente com o intuito de fornecer órgãos e tecidos sadios a humanos doentes.

pequena família de porcos geneticamente modificados concebida por Piccinini não passaria, então, de um experimento de xenotransplante que visa fornecer órgãos saudáveis a seres humanos.

Ao evocar uma desmedida empatia pela personagem, *The Young Family* embaralha os sentidos do público, colocando-o a pensar em outras facetas da ciência, já que somos apresentados à prole do experimento genético que, por seu aspecto tão humano, nos sensibiliza. Raramente ponderamos sobre a possibilidade de vínculos e afetos estabelecidos pelas criaturas grotescas concebidas em laboratório, especialmente quando estas são engendradas para finalidades médicas.

No momento em que coloca seu espectador a pensar de modo crítico, Piccinini dialoga com a proposição de Hanna Arendt de banalidade do mal. Em sua obra *Eichmann em Jerusalém – um relato sobre a banalidade do mal* (1999), Arendt emprega este termo para demonstrar os perigos de estar desprovido de pensamento crítico ou do próprio ato de pensar, e que tais circunstâncias podem levar aos maiores atos de crueldade. No contexto da obra, a filósofa pondera sobre a falta de reflexão generalizada durante os movimentos totalitários na Alemanha no século XX. Para ela, muito das ações segregatícias com relação ao povo judeu ocorreu pela falta de pensamento sobre as relações humanas daquele contexto. Neste sentido, o povo torna-se peça do sistema, desprovido da capacidade de pensar e, portanto, reprodutor de frases feitas. Segundo a autora, Otto Eichmann seria um destes casos: um indivíduo pronto para a agir, mas sem pensamento crítico sobre tais ações.

Partindo deste pressuposto, as obras de Piccinini agiriam, então, como uma tentativa de rompimento com esta banalidade do mal, haja vista o convite para a reflexão que deixam no espectador – que naturalmente sentiria repulsa pela criação híbrida e grotesca caso esta não evocasse sentimentos familiares e estivessem imbuídas de humanidade. Assim como o monstro de Victor Frankenstein, a personagem da obra de Piccinini "fugiu do controle" e procurou uma identidade através do estabelecimento de relações afetivas.

Apesar da constante investida em controlar as criações biológicas, é impossível prever "como os monstros que criamos se desenvolverão. Não sabemos como eles se sentirão ou se continuarão sendo hostis, amigáveis, úteis ou destrutivos quando se tornarem agentes independentes no mundo"[13]. Nesse sentido, o intuito de Piccinini é ponderar, também, sobre o modo como essas hiperbólicas – mas não tão irreais – criaturas adequar-se-iam em uma realidade que se avizinha e de que modo reagiríamos a elas. Com um aprimoramento estético capaz de fornecer uma experiência visual cativante, a artista cria uma composição mitológica que expressa questões contemporâneas latentes. Sem um teor negacionista, ela apresenta a intervenção biológica como algo já estabelecido, mas que provoca relações ambíguas e contraditórias. Para a artista, é

[13] MCDONALD, op. cit., p. 63, tradução minha.

> vital que vejamos as consequências da inovação tecnológica com olhos abertos. Com olhos abertos, mas também com um olhar de amor. [...] Ao contrário do Dr. Frankenstein, que passou a odiar sua criação e sofreu as consequências, Piccinini nos instiga a ter uma atitude de amor ante os produtos da tecnologia, a aceitar nosso manto ético como criadores, a cuidar de toda a nossa descendência, mesmo a artificial.[14]

É através dos afetos contraditórios contidos em suas criaturas que Piccinini tece novas relações entre o corpo humano e o corpo concebido em laboratório. Colocando-as como um espetáculo capaz de suscitar sentimentos ambivalentes, a artista propõe vínculos que não são pautados na fetichização das máquinas ou na corriqueira tecnofilia na qual a modernidade calcou-se, mas sim em vieses emocionais, familiares e de responsabilidade. As reconfigurações sentimentais tencionadas por Piccinini apontam para o compromisso e para a ética do cuidado, de modo que não caiamos no mesmo erro de Victor Frankenstein, deixando nossas criaturas desoladas e desamparadas em um mundo alheio simplesmente por carregarem o signo do grotesco.

Referências

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém:* Um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das letras,1999.

BRAIDOTTI, Rosi. Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming. in: BISCAIA, Maria Sofia Pimentel. *Loving Monsters* — The Curious Case of Patricia Piccinini's Posthuman Offspring. Nordlit, Noruega, v. 42, p. 27–46, nov 2019.

MAROSOK, Seth. *Ethics of Biotechnology and the Art of Patricia Piccinini*. Projeto Final de Ética e Representação Visual, S.l., 2014.

MCDONALD, Helen. *Patricia Piccinini:* Nearly Beloved. Dawes Point: Piper Press, 2012.

MICHAEL, Linda. *We Are a Family* – Catálogo da 51ª Bienal de Veneza. Veneza, 2003.

MILLNER, Jacqueline. *Patricia Piccinini:* Ethical Aesthetics. Writings. Patricia Piccinini website, 2001. Disponível em: <https://www.patriciapiccinini.net/writing/4/309/65>. Acesso em: 4 jun 2020.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TUCHERMAN, Ieda. Breve História do Corpo e de seus Monstros. Portugal: Editora Veja, 1999.

[14] MILLNER, Jacqueline. Patricia Piccinini: Ethical Aesthetics. Writings. Patricia Piccinini website, 2001, n.p., tradução minha.

Como citar:

POL DA ROSA, Yasmin. Corpos grotescos e marginalizados: o frankenstein contemporâneo de Patricia Piccinin. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 24-33, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.002
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

O indelével informe do mal: roupa para se transformar em monstro

Laura Borsa Cattani, Universidade Federal de Pelotas, Universidade de Brasília
https://orcid.org/0000-0003-3611-1370
lbcattani@gmail.com

Munir Klamt Souza, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
https://orcid.org/0000-0003-4098-1360
munirklamt@gmail.com

Resumo

Este texto parte de uma obra realizada pelo duo de artistas Ío para abordar a ideia do mal como uma das forças subjacentes à condição humana. Inspirada em figuras do folclore brasileiro, a obra tem um centro escultórico simples: um tecido de pelo sintético, negro e denso, que se eriça de forma lenta e regular. O conceito de informe bataillano guia a abordagem dessa obra, que se expande para seu local de inserção: uma antiga cela de prisão inteiramente pintada de branco, que permite traçar um paralelo com as questões de privação de sentidos como tortura e cárcere analisadas por Naomi Klein. Complementa a instalação um texto com instruções para se portar perante uma "roupa para se transformar em monstro", conduzindo a uma gama de reflexões sobre a violência como pulsão irrefreável, por meio do conceito de Lamela, de Jaques Lacan, assim como sua força histórica na moldagem do humano.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Instalação. Mal. Violência. Informe.

Abstract

This text is based on a work created by the artist duo Ío to approach the idea of evil as one of the forces underlying the human condition. Inspired by figures from Brazilian folklore, the work has a simple sculptural center: a fabric of synthetic fur, dense and dark, which stands up slowly and regularly. The concept of formless, by Bataille, guides the approach of this work, which expands to its place of insertion: an old prison cell entirely painted in white, which allows us to draw a parallel with the deprivation of senses used as torture methods, as analyzed by Naomi Klein. The installation is complemented by a text with instructions on how to behave when faced with "clothes to transform into a monster", leading to a range of reflections on violence as an unstoppable drive, through the concept of Lamella, by Lacan, as well as its historical force in the molding of the human identity.

Keywords: Contemporary Art. Installation. Evil. Violence. Formless.

É de uma linha de sombra, de um mal difuso e obscuro que permeia a própria existência humana que emerge a obra *Cinco conselhos para entrar em uma sala onde houver uma roupa para se transformar em monstro* (Ío[1], 2008-2013) que abordamos neste texto.

Partes de um monstro

Faremos uma descrição rápida de três de seus principais aspectos constituintes para contextualizá-la e, na sequência, dedicaremos nossa atenção a cada uma das partes pois, mesmo interligadas, elas têm peculiaridades e diálogos específicos. O primeiro é um tecido sintético, simulacro de pelagem animal, sob o qual está uma haste acionada por motor elétrico. O segundo é a sala, totalmente branca, dentro de uma antiga prisão. O terceiro é um texto impresso em folha negra, preso na parede ao fundo da sala.

Figura 1. Ío, *Cinco conselhos para entrar em uma sala onde houver uma roupa para se transformar em monstro*, 2008-2013. Instalação *in situ*: pelagem sintética, texto impresso em folha A4 preta, motor, haste de madeira, tinta branca, lâmpadas halógenas. Medidas totais variáveis (nesta versão, aproximadamente 220 x 500 cm). Versão apresentada no *Espacio de Arte Contemporáneo*, Montevidéu, Uruguai. Coleção dos artistas. Foto: Ío

[1] Ío é o pseudônimo com o qual Laura Cattani e Munir Klamt assinam, desde 2003, sua produção artística.

Figura 2. Ío, Cinco conselhos para entrar em uma sala onde houver uma roupa para se transformar em monstro, 2008-2013. Detalhe da instalação in situ: pelagem sintética. Versão apresentada no Espacio de Arte Contemporáneo, Montevidéu, Uruguai. Coleção dos artistas. Foto: Ío

O centro da instalação é um tecido de pelo sintético, negro e denso, medindo um metro por um metro e trinta, que recobre um motor elétrico preso ao chão. Esse motor possui uma haste que executa lentos movimentos circulares, eriçando de forma linear o pelo. Ao mesmo tempo que este tecido nos remete ao fragmento da pele de um animal – como um urso ou um grande felino – que tivesse sido esfolado e jogado ao chão, o seu eriçar nos evoca a percepção de reações instintivas e ferais frente a uma ameaça. Essa percepção de algo entre um simples tecido e um animal acuado gera um paradoxo, um desconforto com este cambiante estado limítrofe entre vivo e morto.

Há, portanto, uma espécie de síntese entre coisa e ser que não ocorre, e é continuamente procrastinada porque o tecido é algo informe, jogado no chão cuidadosamente para que não se assemelhe a qualquer forma reconhecível; enquanto que o eriçar é a manifestação atávica e visceral de um animal encarnado. Essa equação se dá na natureza animista da psiquê humana, com sua tendência quase irresistível de atribuir vida e, às vezes, afetos, a coisas inanimadas.

A indelével imagem do mal

Há uma atávica disposição humana de conformar abstrações, que se manifesta ao longo da história em uma ampla gama de mitos e deidades. Em nossa

vida secular e urbana, na qual esta tendência vai se desvanecendo podemos prescindir ou descrer de Afrodite como agenciadora da atração entre os seres, pois é-nos plenamente aceitável que afetos compartilhados, hormônios, e/ou fantasias, bem como um sem-número de outros fatores conexos, aproximam e unem as pessoas, apaixonadamente. Mas ao mal – este conceito amplo e misterioso – somos mais refratários a não atribuir uma causa primeira, ou o papel de uma força emanadora. No Brasil, parcela substancial da população é criada sob a égide cristã (independentemente de sua religião de fato) e se relaciona com uma antiquíssima iconografia, assemblagem de origem pagã, que é a figura superlativa e grotesca do demônio.

Sagan, no livro O Mundo Assombrado pelos Demônios, comenta: "Os que não têm medo de monstros tendem a não deixar descendentes"[2]. O autor especula que nossa capacidade de, nas sombras ou em zonas de escuridão, perceber criaturas ameaçadoras, está diretamente relacionada com uma estratégia de sobrevivência. Até bem pouco tempo atrás, na história da evolução humana, as crianças jamais dormiam sozinhas, pois estavam protegidas por um adulto. Sagan pergunta qual mecanismo de segurança poderia funcionar para um jovem animal forte e curioso, senão pela produção artificial de um forte terror? Em termos de evolução da espécie, faz sentido que as crianças tenham fantasias de monstros assustadores. Num mundo povoado por leões e hienas, essas fantasias ajudavam a impedir que filhotes indefesos se aventurassem longe dos demais guardiões e fossem, assim, devorados. Se os que não tinham medo de monstros tendiam a não deixar descendentes, pois se expunham destemidamente ao perigo, é possível supor que, com o desenrolar dessa seleção natural, um número majoritário de crianças tenha herdado a capacidade de construir em sombras disformes algo ameaçador, a associar contornos com criaturas tridimensionais, a ter medo de monstros. Adensa-se a esta seleção natural uma tradição disciplinadora com o uso de figuras malignas sempre à espreita, como o Bicho Papão, o Homem do Saco, e outras ameaças que transpomos para a vida adulta sob formas mais socialmente aceitáveis (como o medo de assaltantes) ou embasados em crenças (notadamente as religiosas, com seus demônios e obsessores). Como diria Didi-Huberman, "a ilusão se contenta com pouco, tamanha é sua avidez; a menor representação rapidamente terá fornecido algum alimento – ainda que discreto, ainda que um simples detalhe – ao homem da crença"[3].

Ainda que escarneçamos destas visões corpóreas e disformes, com frequência interiorizamos estes temores em uma imagem do mal como uma força pulsante e viva constituída por algo invisível e de difícil cognição. Soma-se a isso o fato de termos sobrevivido enquanto espécie desconfiando de qualquer ruído suspeito que pudesse ser signo de um predador. Assim, este instinto remanescente

[2] SAGAN, Carl. O mundo assombrado pelos demônios: a ciência vista como uma vela no escuro. São Paulo: Cia. das Letras, 1996, p. 103.
[3] DIDI-HUBERMAN, Georges. A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p. 50.

transubstancia-se na designação, que nos parece inevitável, de atribuir essa sensação de medo a um mal que existe externo a nós, mesmo que paradoxalmente incorpóreo, fugidio e intangível. O protagonista de *O Horla*, de Maupassant, ilustra com precisão este mal imaterial em seu pavor visceral diante desta estranha força, que parece se desdobrar e escarnecer a matéria:

> E o seu corpo? Esse corpo que a luz atravessava não seria indestrutível pelos meios que matam os nossos? E se não estivesse morto?... Só o tempo, talvez, tem poder sobre o Ser Invisível e Temível. Por que então esse corpo transparente, esse corpo imperceptível, esse corpo de Espírito, se ele também tivesse que temer os males, os ferimentos, as doenças, a destruição prematura?[4]

Maupassant sintetiza esta abrangente crença que perpassa o ser humano: a de uma força de desagregação, cujo objetivo constitucional é ameaçar a precária existência do mundo ordenado (cosmos) seja na esfera individual ou na da espécie. O que move o personagem, e ecoa parte de nossa relação com a ideia do mal, seja na esfera dos brutais assassinatos ou o horror diante do genocídio, é um atônito descompreender de sua pulsão, de seu núcleo. *The Reflecting Skin*, um filme de horror quase esquecido de 1990 (com o título em português de *O Reflexo do Mal*), com roteiro e direção de Philip Ridley, de certa forma ilustra esse conceito e foi importante para constituir a identidade desta instalação, menos por qualquer referência visual ou narrativa, mas por sua disposição de ser luminoso e envolto por majestosos trigais, nos quais uma criança interpreta uma série de acontecimentos estranhos ao seu redor como indícios de um universo secreto e ameaçador que ela não consegue desvelar.

Esta identidade, quase um princípio, poderia ser sintetizada com o seguinte enunciado: revele todas as coisas, mas induza o espectador a crer que algo está escondido à sua frente. O mal que não se consegue discernir é sempre mais aterrorizante do que aquele que identificamos, classificamos e com o qual, ao menos intelectualmente, sabemos como lidar. Voltamos aqui ao tecido felpudo, não mais que uma fina superfície disposta no chão, e a desconfiança que este provoca no espectador ao perceber seu sutil movimento – como aquele medo premonitório que antecipa o susto em uma cena de filme de terror. Por estar escassamente ocupada e excessivamente iluminada para um espaço expositivo, a sala nos parece tomada de *unheimlich* com este informe e estranho tecido que é quase nada, mas parece disposto, a qualquer momento, a tornar-se ser.

[4] MAUPASSANT, Guy de. Contos Fantásticos: o Horla & Outras Histórias. L&PM Pocket, 2011, p.86.

Figura 3. Ío, *Cinco conselhos para entrar em uma sala onde houver uma roupa para se transformar em monstro*, 2008-2013. Detalhe da instalação *in situ*: pelagem sintética. Versão apresentada no *Espacio de Arte Contemporáneo*, Montevidéu, Uruguai. Coleção dos artistas. Foto: Ío

A disposição de não atribuir forma ao trabalho, evitando remeter a outro objeto, coisa ou ser específico, é uma tarefa mais árdua do que intuitivamente parece. A tendência à pareidolia faz com que qualquer momentânea observação de nuvens se torne uma explosão de formas, com frequência um zoológico suspenso. Em seu *Dicionário crítico*, Bataille comenta sobre o informe, que este é "um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma"[5], é uma disposição de corroer a delimitação semântica das palavras, retorná-las ao caldo primordial dos sons dessignificados. Em sua análise e tradução do *Dicionário crítico* de Bataille, Oliveira comenta sobre o informe que este tem "a árdua tarefa de desarticular seu caráter de semelhança com o mundo"[6]. Segundo Didi-Huberman, o informe não se dirige à não-forma, e sim a um desvão, uma relação negativa e de transgressão:

> Transgredir as formas não quer dizer, portanto, desligar-se das formas, nem permanecer estranho ao seu terreno. Reivindicar o

[5] BATAILLE, Georges. Informe, Documents, Paris, n. 7, 1929 apud MORAES, Marcelo Jacques de. Georges Bataille e as formações do abjeto. In: Outra Travessia, Florianópolis, n. 5, p. 107-120, 2º. sem. 2005, p. 382.
[6] OLIVEIRA, Eduardo Jorge. O verbete, o dicionário e o documento: Uma leitura da montagem em Georges Bataille. In: Revista Poésis, Niterói, ano 10, n. 13, p. 145- 158, ago. 2009, p. 145.

> informe não quer dizer reivindicar não-formas, mas antes engajar-se em um trabalho das formas equivalente ao que seria um trabalho de parto ou de agonia: uma abertura, uma laceração, um processo dilacerante que condena algo à morte e que, nessa mesma negatividade, inventa algo absolutamente novo, dá algo à luz, ainda que à luz de uma crueldade em ação nas formas e nas relações entre formas - uma crueldade nas semelhanças.[7]

Portanto, um jogo com a contínua postergação das margens das formas, do reconhecimento – como nos sonhos nos quais letras ou rostos diante de nós, por mais que nos esforcemos, permanecem indecifráveis. Uma imagem banal (mas nem por isto menos bruta) que nos permite refletir sobre essa desfiguração é a de animais mortos nas estradas, que a passagem repetida dos carros vai desagregando dilacerando sua forma em direção de um novo arranjo, do desreconhecimento.

Figura 4. Ío, *A influência de Francis Bacon nos veículos automotores brasileiros*, 2004-2010. Vídeo colorido com áudio, duração 2min22s. Coleção dos artistas. Still: Ío

Esta *Roupa para se transformar em Monstro* se organiza na laceração sintática da forma. Este informe do tecido que é mais próximo de uma intuição, uma sensação, do que de algo que possa ser quantificado ou cercado, traz um esforço consciente para que não remeta a nenhum animal possível – com exceção em seu revestimento dérmico, isto é, pura superfície –, mas prenhe de uma vida estranha e inclassificável. Há, na própria sensação de intuição, certa informidade visceral, sensação indefinida e desagradável, que às vezes nos acossa, certo mal-estar de um objeto indefinido que o futuro trará e que por mais que nos esforcemos não conseguimos abarcar.

[7] DIDI-HUBERMAN, Georges. A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015, p. 29.

A sala branca

Figura 5. Ío, *Cinco conselhos para entrar em uma sala onde houver uma roupa para se transformar em monstro*, 2008-2013. Instalação *in situ*: pelagem sintética, texto impresso em folha A4 preta, motor, haste de madeira, tinta branca, lâmpadas halógenas. Medidas totais variáveis (nesta versão, aproximadamente 220 x 500 cm). Versão apresentada no *Espacio de Arte Contemporáneo*, Montevidéu, Uruguai. Coleção dos artistas. Foto: Ío

A segunda parte de *Cinco conselhos para entrar em uma sala onde houver uma roupa para se transformar em monstro* é a própria sala de sua instalação, uma pequena cela de aproximadamente 2,20 x 5,00 metros, inteiramente pintada de branco (incluindo o piso), e iluminada com uma luz branca intensa. Localizada no *Espacio de Arte Contemporáneo*, antigo presídio de Miguelete (em Montevidéu, no Uruguai), o acesso à cela se dava por um longo corredor. Havia um proposital contraste entre o espaço de acesso, na penumbra, e a sala iluminada de forma ofuscante. A obra se apresentava de duas formas para o espectador. Uma, incompleta, quase como um diorama em que, da porta, este via a instalação. A segunda seria entrando na sala, que só podia ser acessada de pés descalços, o que também o habilitava a ler o texto. Há no ato de tirar os sapatos um aspecto de intimidade ou humildade, de acesso a um lar ou lugar sacro. Esse lugar, no entanto,

não era acolhedor nem amigável, lembrando salas de tortura por privação de sentidos

Klein, em *A doutrina do Choque*, comenta sobre o laboratório de Ewen Cameron, que desenvolveu expertises de tortura utilizada por uma grande gama de regimes opressores, que até hoje impactam em campos como de Guantánamo, com seus quartos de isolamentos sensorial, que anulam inclusive a percepção do ciclo circadiano, com luz intensa ininterrupta, supressão de qualquer estimulo auditivo, tátil ou visual. Segundo Klein, Cameron "Estava determinado a forçar seus pacientes a perder completamente o senso de sua existência no tempo e no espaço"[8] e induzir um estado caoticamente alucinatório pela completa perda da prova de realidade, tramando uma indiscernível indiferenciação entre suas fantasias (sonho e imaginação) e o mundo. Somos muito mais frágeis na delimitação destas zonas de diferenciações do que intuitivamente cremos. São indispensáveis recorrentes estímulos externos para equalizar a fronteiriça e cambiante dimensão do eu e do mundo – quase como um alimento. É nesta fome sensorial que a identidade se consome. Klein menciona um artigo de 1960 no qual Cameron cita os fatores essenciais para a manutenção da consciência de quem somos e onde estamos, que seriam a contínua informação sensorial e a memória – e sua estratégia de aniquilação de ambas por meio de eletrochoque e quartos de isolamento.

Em um nível simbólico, ao desprover este monstro de um corpo reconhecível, um corpo identitário, em uma sala branca e brutalmente iluminada, é como se a questão do informe fosse tautologicamente repetida, agora na instância da propriocepção, um corpo que perde suas medidas, suas delimitações perceptivas. Um corpo fantasma que, desprovido de si, de um corpo sensorialmente reconhecível, também tem cerceada a possibilidade de, através de seus sentidos, interagir com o mundo circundante. Este é, na lógica poética da obra, o estado no qual se encontra a tal criatura monstruosa que está no centro da cela e, como vemos a seguir, em uma lógica poética, convida o próprio espectador a ser partícipe e evolar sua identidade.

Cinco conselhos

Ao fundo dessa cela, colada à parede a poucos centímetros do chão (o que obrigava o espectador a se ajoelhar), havia uma pequena folha negra impressa em tinta preta, de difícil legibilidade (similar aos textos impossíveis de ler em situação onírica) com o seguinte texto:

> Cinco conselhos para entrar em uma sala onde houver uma Roupa Para Se Transformar Em Monstro.

[8] KLEIN, 2008, p. 48 - 49

1. Faça silêncio. Não corra nem faça movimentos bruscos, pois isto poderá induzir um comportamento agressivo na Roupa Para Se Transformar Em Monstro, que poderá confundi-lo com uma presa.
2. Mantenha-se calmo e demonstre que suas intenções não são hostis. Se você perceber que está sendo observado, mas não tiver percebido nenhum movimento, afaste-se lentamente de costas, falando com voz baixa, porém firme.
3. No caso da Roupa Para Se Transformar Em Monstro se aproximar de você, deite-se no chão em posição fetal, protegendo o estômago e o pescoço. Fique imóvel, fingindo-se de morto. Se o ataque for prolongado, mude de tática e revide vigorosamente.
4. Nunca, em hipótese alguma, entre na Roupa Para Se Transformar Em Monstro.
5. Se, de alguma forma, você entrar na roupa, pense em absolutamente nada até sair da mesma.

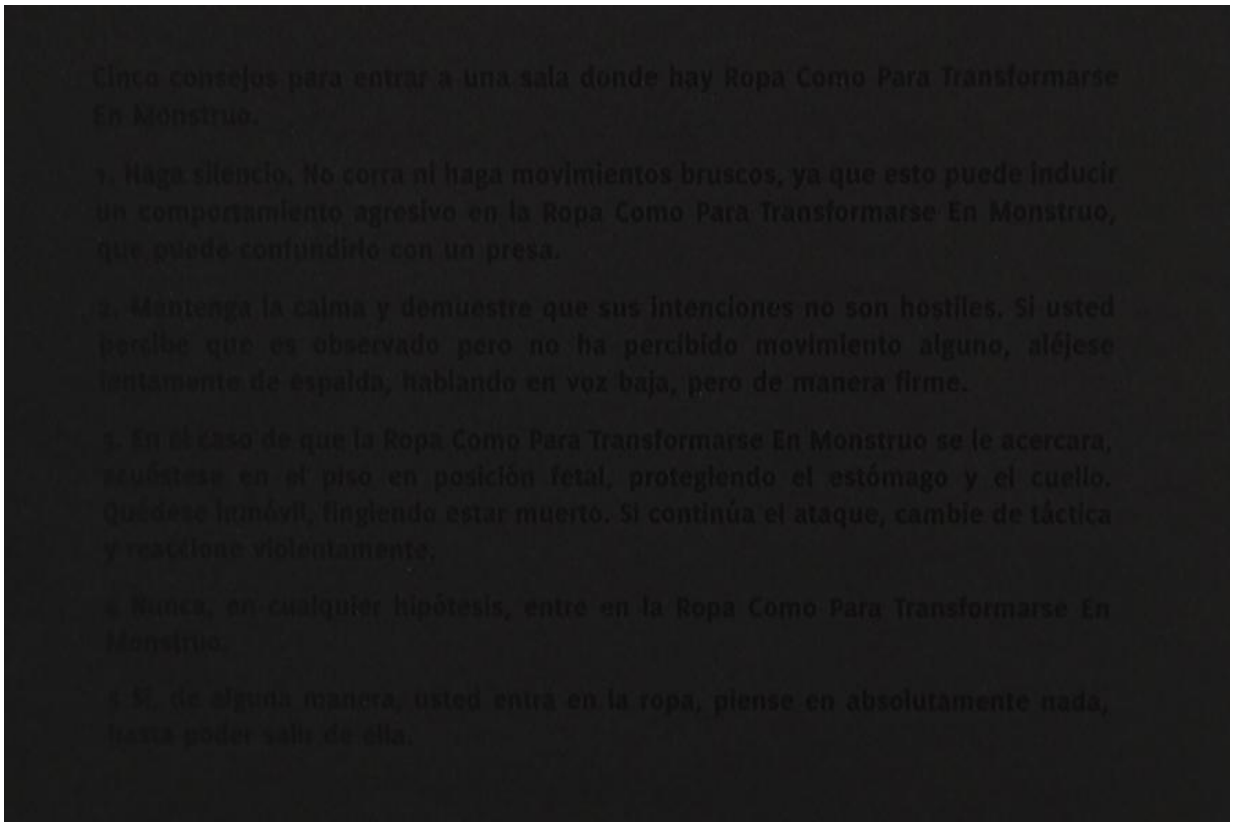


Figura 6. Ío, *Cinco conselhos para entrar em uma sala onde houver uma roupa para se transformar em monstro*, 2008-2013.Detalhe da instalação *in situ*: texto impresso em folha A4 preta. Versão apresentada no *Espacio de Arte Contemporáneo*, Montevidéu, Uruguai. Coleção dos artistas. Foto: Ío

A construção deste texto parte de uma série de referências, notadamente instruções para o enfrentamento com um urso em uma situação limítrofe de sobrevivência. O uso de uma linguagem que emula os manuais e tende ser clara e pragmática para o enfrentamento específico e pontual de uma situação. Palavras de ordem, como “faça silêncio. Não corra. Mantenha-se calmo” são ações concretas

que se orquestram para evitar um mal maior: entrar na *roupa para se transformar em monstro*. A obra opera todo o tempo com vetores contrastantes: branco e preto, atração e repulsa, convite e recuse – o que, de certa maneira, está atiçando o espectador a querer entrar nesta roupa, que parece tão frágil, no sentido de vestuário, que em sua caricatura de roupa se torna simbolicamente ampla (seria a pelagem de um lobisomem? O uniforme negro da Gestapo?). Portanto, uma psicologia reversa (como nas estruturas de muitos contos de fada de teor admonitório) que objetiva induzir um resultado antagônico do que o enunciado. O conselheiro do texto deduz que cada instrução será sequencialmente descumprida até que o espectador terá que pensar em absolutamente nada até sair da mesma – frase contraditória que considera que resta ao espectador, já sendo incorporado por este ser-roupa, como uma rã ainda viva deslizando na garganta de uma cobra –, apenas o desespero enquanto busca estratégias para evadir de tal ameaça. Então, maliciosamente, o último conselho convida o ser a se desnudar de sua ontologia mais íntima, seus pensamentos, para que possa se libertar.

Indistinto primordial

A instalação, mas principalmente o texto, apontam dois aspectos importantes e antagônicos para o entendimento desta *Roupa para se transformar em Monstro*: os rituais de iniciação e a deformidade do corpo nas maldições. É recorrente em rituais de iniciação sociais, tribais ou de agremiações com fins específicos (máfias ou ordens religiosas) processos nos quais os indivíduos são simbolicamente desprovidos de suas individualidades e, assim, transformados e incorporados pelo grupo. Seja com uma morte simbólica, seja abandonando sua antiga forma de ser no mundo, seja com eventuais mudanças de nome, este indivíduo será inserido no contexto novo, com frequência da vida adulta, de uma coletividade da qual ele será parte e partícipe. Eliade comenta, em *O Sagrado e o Profano*, que os rituais de iniciação comportam um enterro simbólico equivalente a um regresso ao ventre do tempo, ao indistinto primordial, de onde o neófito ressurge com o novo mundo que ele veio a conhecer. Esta mesma simbologia pode se dar pelo viés do devoramento e regurgitação.

Há, nesta instalação, a indicação constante de uma perda da individualidade que, neste aspecto, se assemelha aos rituais iniciáticos, mas opera de modo diverso destes que acenam com a promessa de ser parte de um todo mais poderoso, pois aponta para uma perda negativa, onde a incorporação é próxima de um processo digestivo consumidor e aterrador. Em um nível alegórico a submissão e a subsunção da consciência e seu desaparecimento enquanto indivíduo a uma força totalizante nos traz a memória não apenas de regimes e ideologias autocráticos, mas a desistência e dessensibilização do indivíduo frente a seu *Zeitgeist*. Nos evoca a imagem de uma horda de zumbis, unos na fome insaciável, mas esvaziados do ser;

ou a horripilante ação de um fungo, *Ophiocordyceps camponoti-floridani*, que gera apêndices externos na cabeça das formigas infectadas e manipula seu comportamento para tornar-se autodestrutivo, em benefício da proliferação de seu hospedeiro.

Outro amálgama que teceu esta *Roupa para se transformar em monstro* foi o desígnio ou vaidade dos deuses que, de forma recorrente em diversas mitologias, deformam os humanos como castigo inescrutável (a própria etimologia da palavra monstro remete a um "objeto ou ser de caráter sobrenatural que anuncia a vontade dos deuses"[9]), assim como contos de fadas nos quais uma maldição aprisiona um ser humano em pele de animal ou de criaturas fantásticas. E, principalmente, uma plêiade de ferais criaturas fantásticas que vagam, penitentes: pé-de-garrafa, Labatout, lobisomem, Capelobo; e principalmente o Mapinguari. São criaturas que mais parecem ter escapado da esfera do pesadelo, arquétipos com garras e presas. O aspecto de consciência desfeita em um corpo monstruoso que parece operar por si, que permeia esta instalação, é uma ideia relativamente recorrente no folclore.

O que aponta Cascudo, em *Geografia dos mitos Brasileiros*, sobre o Mapinguari, corrobora este apontamento: entidade mais manifesta na Amazônia, que "Mata sempre, infalivelmente, obstinadamente, que encontra os homens. [...] Descrevem-no como um homem agigantado, negros pelos e cabelos que o recobrem como um manto, unhas em garra, fome inextinguível"[10]. Em versões relativamente recentes deste mito, a criatura herda a fenda longitudinal do Quibungo africano, em "posição anômala a boca, rasgada do nariz ao estômago, num corte vertical cujos lábios rubros estão sujos de sangue"[11].

O Mapinguari como voracidade desmedida e incontrolável, pura pulsão inconsciente de si, nos remete à noção de lamela lacaniana, que Žižek comenta em *Como Ler Lacan*: a lamela permanece dentro do domínio do imaginário, no limite do irrepresentável, o mais aterrorizante da intersecção do imaginário com o real, o abismo primordial que tudo devora e dissolve as identidades. "Essa lâmina, esse órgão, que tem a característica não existir, mas que não é por isto menos um órgão [...] puro instinto de vida, quer dizer, de vida imortal, de vida irrepreensível, de vida que não precisa, ela, de nenhum órgão, de vida simplificada e indestrutível"[12]. Imagine o sorriso do gato de Alice, que persiste sem o corpo. A lamela seria pura superfície, sem densidade e infinitamente plástica. Indivisível, indestrutível e imortal - em resumo, a pulsão de morte em sua face de monstruosidade. Podemos pensar o mal como uma força fora do tempo, que não se presentifica apenas nos atos ou medos, mas como uma latência profundamente arraigada no aparelho psíquico humano. Não o mal de atos específicos e quantificáveis, mas uma força latente e indelével, que parece pairar sobre nós indefinidamente.

[9] MONSTRO. In: Oxford Languages. Oxford: Oxford University Press, 2022.
[10] CASCUDO, Luís da Câmara. Geografia dos Mitos Brasileiros. São Paulo: Global, 2012, p. 208.
[11] CASCUDO, Luís da Câmara. Geografia dos Mitos Brasileiros. São Paulo: Global, 2012, p. 209.
[12] ŽIŽEK, Slavoj. Como ler Lacan. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p.77.

psíquico humano. Não o mal de atos específicos e quantificáveis, mas uma força latente e indelével, que parece pairar sobre nós indefinidamente.

Referências

BATAILLE, Georges. *Informe*, Documents, Paris, n. 7, 1929 apud MORAES, Marcelo Jacques de. Georges Bataille e as formações do abjeto. In: Outra Travessia, Florianópolis, n. 5, p. 107-120, 2º. sem. 2005.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. São Paulo: Global, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe*: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano:* a essência das religiões. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MAUPASSANT, Guy de. *Contos Fantásticos*: o Horla & Outras Histórias. L&PM Pocket, 2011.

OLIVEIRA, Eduardo Jorge. *O verbete, o dicionário e o documento*: Uma leitura da montagem em Georges Bataille. In: Revista Poésis, Niterói, ano 10, n. 13, p. 145- 158, ago. 2009.

SAGAN, Carl. *O mundo assombrado pelos demônios*: a ciência vista como uma vela no escuro. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

SUASSUNA, Ariano. *Romance d'A Pedra do Reino*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

ŽIŽEK, Slavoj. *Como ler Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

Como citar:

CATTANI, Laura & KLAMT SOUZA, Munir. O indelével informe do mal: roupa para se transformar em monstro. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 34-46, 2022 (2021).
ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.003
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

O ilusionismo traumático em Magdalena Abakanowicz: A Multidão Sem Rostos

Camila Nader Martins, Universidade Estadual de Campinas
https://orcid.org/0000-0002-4199-8546
camilanader.m@gmail.com

Resumo

A artista polonesa Magdalena Abakanowicz, nascida em 1930 vivenciou uma série de eventos violentos ocorridos na primeira metade do século XX, como a invasão nazista, o Levante de Varsóvia e o Massacre de Ochota. Sua produção, reconhecida internacionalmente a partir da metade dos anos 60 e início dos 70, transita da tapeçaria com os *Abakans* para a série *Crowd*, onde figuras humanas são representadas a partir de moldes em fibra têxtil, frequentemente sem rostos e alinhados em filas. A representação das figuras humanas em multidões era uma forma de propor o confronto do homem consigo mesmo, com sua solidão em meio a uma multidão. A série *Crowd* era uma barreira de proteção contra o que a aterrorizava: multidões cuja história consiste na destruição e morte. Sua produção nos informa a importância de narrar, através da arte, o choque e o trauma da experiência humana

Palavras-chave: Escultura. Trauma. Testemunho. Polônia. Holocausto.

Abstract

Polish artist Magdalena Abakanowicz, born in 1930, lived through a series of violent events that took place in the first half of the 20th century, such as the Nazi invasion, the Warsaw Uprising and the Ochota Massacre. Internationally recognized from the mid-60s and early 70s, she transitions from tapestry with the *Abakans* to the *Crowd* series where human figures, often headless, are made in textile fiber from human moldes and lined up. The representation of human figures in a crowd was a way of proposing the representation of the man himself, with his solitude in a multitude. The *Crowd* series was a protective barrier against what terrified the artist: people whose history consists of destruction and death. Her production informs us the importance of narrating, through art, the shock and trauma of the human experience.

Keywords: Sculpture.Trauma. Testimony. Polish. Holocaust.

"Is my art not – like sweat – the symptom of my existence?"[1]

O testemunho tem se apresentado como uma importante ferramenta de reconstituição de eventos catastróficos para a escrita da história, sobretudo, quando diante de cenários de conflito e situações chocantes que ultrapassam os limites da experiência humana. O século XX, identificado como a *Era do Testemunho* pela historiadora francesa Annete Wieviorka[2], alterou a percepção e recepção da narrativa histórica a partir do testemunho, tendo em vista as duas guerras mundiais, o Holocausto e outros numerosos eventos em que a virulência humana foi evidenciada e marcada nos corpos de milhares de vítimas. A representação do horror e suas possibilidades narrativas, nesse sentido, se voltam para a experiência dos sobreviventes, compreendendo sua singularidade, a necessidade de identificação e escuta.

Experienciar a violência física, psicológica e, por vezes, sexual, de uma guerra, do genocídio de um povo ou de um atentado terrorista, estabelece uma lacuna narrativa para os indivíduos envolvidos, incapazes de absorver a quantidade de estímulo destas experiências ou, ainda, como Freud definirá em *Além do Princípio do Prazer* (1996, p. 8) seria análogo a um susto, ou seja, alguém que vivenciou uma situação de perigo sem estar preparado para ela.

Walter Benjamin, observa o empobrecimento de experiências comunicáveis nos soldados que retornavam dos campos de batalha, ao contrário do que se esperava e do que as crônicas de guerra, escritas por outros homens, permitiram imaginar (1987, p.115). O mesmo ocorre com os sobreviventes do Holocausto, que se frustram com a ausência de compreensão e escuta de suas narrativas impossíveis. É preciso narrar para poder existir no presente e não apenas no espaço-tempo onde a violência incidiu sobre os corpos e os esvaziou de narrativa a partir do choque. O crítico Geoffrey H. Hartman, co-fundador do arquivo de testemunhos sobre o Holocausto de Yale, dirá que narrar e ser ouvido caracteriza uma reconquista da imagem, não permitindo que apenas os registros feitos por outros – ou, até mesmo, pelos próprios violentadores – sejam as únicas imagem a habitar a memória (2000, p. 216).

O paradoxo, no entanto, reside no caráter inenarrável destas experiências, e, ao mesmo tempo, sua necessidade de representação para organização da memória, tornando necessária a operação de novas formas narrativas. Nesse sentido, é possível observar a mobilização de diferentes campos de expressão, desde as artes visuais, a literatura, o cinema, a fotografia, entre outros, como recursos narrativos para a elaboração do testemunho das vítimas.

---

[1] ABAKANOWICZ, Magdalena. Fate and Art: Monologue. Milão: Skira Editore, 2008, p. 70.
[2] WIEVIORKA, Annette. The Era of the Witness.Ithaca/London: Cornell University Press, 2006.

Figura 1. Magdalena Abakanowicz. Ninenty Five Figures From The Crowd of One Thousand Ninenty Five Figures, 2000. bronze, 109 x 38 x 25 cm até 168 x 51 x 36 cm (cada/ dimensões variáveis).

Destino e arte

> "As our home and the countryside receded, I felt increasingly hollow. As if my insides had been removed and the exterior, unsupported by anything, shrank, losing its form.
> I do not remember the beginning, the firing from all sides, mother and the two of us lying in the street. Later everyone was running, we too. Suddenly I was alone in a crowd of people. Strange faces. I shouted: 'Mama, Terenia!' Impossible to turn back; only forward. Suddenly Terenia was there. She grabbed me: 'Where is Mama?'".[3]

O trecho acima foi extraído do catálogo da exposição individual da artista polonesa Magdalena Abakanowicz, realizada no Museu de Arte Contemporânea de Chicago, em 1982. A artista escreve 11 páginas de um apanhado autobiográfico sobre sua infância e adolescência, algo que corresponde ao intervalo de 1930-1945, em um texto intitulado *Portrait x 20*. Seu relato é atravessado, em diversos

[3] MAGDALENA Abakanowicz. Texts by John Hallmark, Mary Jane Jacob, Jasia Reichardt, and Magdalena Abakanowicz. New York: Abbeville Press, 1982, p. 28.

momentos, pelos efeitos da invasão nazista na Polônia, do Levante de Varsóvia, a reação no Massacre de Ochota, e ao cenário de destruição e terror vivenciado, e, curiosamente, é relacionado ao formato clássico de um retrato de 20x30 cm.

Chama a atenção a relação estabelecida entre um relato autobiográfico e um retrato fotográfico, na medida em que o texto se limita a um espaço-tempo específico de sua história, marcado por uma sequência de eventos que interrompem o curso previsto de sua infância e juventude. O retrato fotográfico, nesse sentido, permite congelar um instante, estabelecendo registro de quem somos em determinado momento (ou, ainda, de como gostaríamos de ser vistos), e que pode ser revisitado no futuro, em busca de recordações de um período específico.

O período narrado pela artista, ao que se observa a partir de seus relatos, constitui parte importante de sua vida e ela o apresenta com frequência de forma direta, objetiva e evitando intermediações sempre que possível. Em muitas ocasiões, inclusive, a artista opta por escrever em inglês, evitando traduções, como acontece com o texto autobiográfico presente no catálogo e nas análises escritas sobre suas obras, em que ela esboça análises sobre o comportamento humano, sua relação com as forças da natureza e acerca dos materiais utilizados em seus trabalhos. Isso para evitar que seus escritos fossem manipulados, alterando o sentido previsto por sua escrita[4].

Em 2008, a artista escreve a autobiografia *Fate and Art*, apresentando ao leitor, logo nas primeiras páginas, que a história consiste em uma seleção e interpretação dos fatos e a verdade parte de uma seleção pessoal do que é visto, lembrado e aprovado, remetendo esta noção à suas leituras de Heródoto (ABAKANOWICZ, 2020, p.7). A escolha em explicar, no prefácio, sua concepção sobre história e verdade nos remete não apenas a crise da verdade no século XX, que Cathy Caruth, Dori Laub, Márcio Seligmann-Silva, entre outros teóricos dos estudos sobre trauma, abordam em suas análises sobre testemunho e história, mas uma provocação que rompe com o pacto autobiográfico, normalmente estabelecido a partir da noção de que a verdade está sendo narrada pelo autor. Essa provocação poderia nos levar a duvidar da veracidade dos fatos narrados em seu monólogo, como a artista escolhe chamar seu livro, ou atribuí-la a um gênero de autoficção. Por outro lado, parece mais prudente analisar essa escolha, bem como a da associação com o termo monólogo, à luz do testemunho e suas barreiras narrativas implícitas à memória traumática.

O psicanalista Dori Laub, ao analisar suas próprias memórias sobre o Holocausto, observa com estranhamento a riqueza de detalhes sobre o período, o cotidiano no campo de concentração e, até mesmo, os nomes de pessoas que conheceu aos cinco anos (1996, p. 62). Cathy Caruth, no prefácio, traça um paralelo

[4] " I am aware of the differences in meaning of the same word in every language and of the untranslatable context behind the word. I needed to write this book for myself in the same way I make my art, first of all for myself." IN: ABAKANOWICZ, Magdalena. Fate and Art: Monologue. Milão: Skira Editore, 2008, p.7.

com um dos depoimentos coletados pela assistente social Florabel Kinsler, em que uma criança, após anos de lembranças intrusivas com um trem, consegue comunicá-las a outros sobreviventes e percebe, enfim, que não estava louca: o local onde as crianças ficavam no campo de concentração de *Theresienstadt* permitia a visão dos trens que chegavam com novos prisioneiros (1996, p. 6). A memória em circunstâncias de extrema violência, sobretudo, em situações traumáticas fornece, por vezes, uma quantidade de informações superior ao que seria esperado das vítimas. Em uma experiência de destruição, como a narrada pela artista durante o Levante do Gueto de Varsóvia e a reação brutal dos soldados alemães, a expectativa é de destruir não apenas as instalações físicas da cidade mas, também, as provas do aniquilamento de um grupo de pessoas. O testemunho e a memória, nesse sentido, oferecem uma fonte única de resgate da realidade, para além da imagem de violência e devastação proposta pelo persecutor.

Seu relato, no entanto, é interrompido. Logo após reencontrar sua irmã durante o Levante de Varsóvia, a narrativa salta para a chegada dos três – ela, a irmã e o pai – em uma cidade do interior. A mãe só reencontra a família um mês mais tarde, junto a uma multidão que se deslocava fugindo das bombas e dos ataques dos soldados alemães. O intervalo de tempo até o encontro do pai, a fuga e o desespero diante do risco de morte iminente, criaram uma sobrecarga de estímulos que não puderam ser registrados pela artista, aos quatorze anos.

A Multidão

A multidão de pessoas descrita por Magdalena Abakanowicz em seus relatos, aparece em seu trabalho a partir dos anos 70. A artista, que até então se dedicava às esculturas em fibra, os *Abakans*, que revolucionaram a arte têxtil com suas formas abstratas e movimento, aos quarenta anos se coloca diante de um modelo humano.

Mergulhada no estudo da anatomia humana e na observação de agrupamentos humanos, com função religiosa, política ou social, Magdalena Abakanowicz se dedica a criação de um molde, coberto com fibra natural e cola. Inicialmente, com a série *Backs*, figuras humanas, agachadas, com as costas arqueadas, são posicionadas solitárias dentro dos espaços expositivos. Em *Cage*, 1981, a figura é circunscrita por uma estrutura de madeira, com os braços posicionados à frente do corpo, oferecendo a impressão ao espectador de que sua cabeça está curvada em direção ao peito, em um esforço suficiente para não ser vista.

Figura 2. Magdalena Abakanowicz. The Cage, 1981. Collection of the Museum of Contemporary Art, Chicago. Foto: Arkadiusz Podstawka.

As figuras, frequentemente, não possuem cabeças. Sua ausência nestas primeiras obras se confunde com um esforço silencioso em mantê-las abaixadas, em uma posição de submissão e obediência forçada. Não raramente as obras foram relacionadas aos campos de concentração e, mais à frente, na série *Crowd*, foram feitas associações à cerimônias religiosas e povos originários. Diante de todas as interpelações sobre os possíveis significados de suas obras, Magdalena Abakanowicz respondia afirmativamente, pois, segundo a artista, as obras falavam sobre a condição humana em geral (ABAKANOWICZ, 2020, p. 67).

Interessada em analisar a condição humana a partir do confronto do indivíduo com a multidão e do espectador diante de suas obras, a artista expõe o seu próprio confronto com os homens que a ameaçavam. Com as multidões de pessoas que corriam, desesperadas e eram pisoteadas fugindo dos ataques dos soldados alemães. Abakanowicz se fascinava com a quantidade de peças produzidas e expostas, que ultrapassavam duas mil até a publicação de seu monólogo em 2008, e que ela afirmava estarem sob o seu controle. A multidão criada pelas mãos da própria artista e que permitiria o confronto com a catástrofe, com o Real impresso em suas obras.

Sua narrativa que remete a um espaço-tempo específico, parte de um evento histórico passado, porém, sempre reapresentada como parte de sua identidade no presente, aparece agora corporificada em uma série de esculturas, alinhadas, em um movimento silencioso e obediente sob o controle da artista.

Figura 3. Magdalena Abakanowicz. Three Wheels and Crowd I, 1986-87. madeira, juta e resina (dimensões variáveis). Foto: Artur Starewicz.

O movimento impassível e indiferente à aflição que estão sujeitas, como na instalação *Three Wheels and Crowd I*, 1986-87, em que três rodas gigantes de madeira são posicionadas em frente à multidão de figuras humanas, possuem um forte impacto visual. A fragilidade com que as rodas são posicionadas e se sustentam, estáticas, sugere a iminência de uma catástrofe, sustentada por um instante prévio que permite ao espectador o seu vislumbre. Esse instante que antecede o choque, em diálogo com a análise oferecida por Hal Foster sobre as obras de Andy Warhol, pode ser associado a uma repetição neurótica sobre o objeto de angústia da artista, sob a forma de um ilusionismo traumático[5]. Ao espectador, posicionado entre as figuras e a roda, é proposto o confronto com a sua própria humanidade, na medida em que as figuras sem rostos – ou com fragmentos que não permitem a visualização de suas expressões – colocam em xeque as noções de etnia e as associações comumente feitas à grupos a partir de suas características físicas.

[5] FOSTER, Hal. O Retorno do Real. A vanguarda no final do século XX. São Paulo: Ubu, 2015. [e-book].

Em sua retrospectiva realizada em Paris, em 1982, um homem aborda Magdalena Abakanowicz após visitar a sala que abrigava 80 peças da série *Backs*: "*Eu entendo: o rosto pode mentir, o corpo não*."[6] Abakanowicz dirá que, quando jovem, ao olhar para o rosto das pessoas, era possível saber quem era nobre ou judeu, e isso já transformaria as circunstâncias em que cada um estaria inserido dentro de um grupo, além das retaliações que seriam impostas. Ao encarar as figuras, sem cabeças, se torna possível para o espectador um descolamento da identificação do indivíduo representado, proporcionando o confronto com sua própria humanidade, em sua virulência e fragilidade, independente do endereçamento oferecido pelo rosto.

Essa análise apresenta um ponto de contato com Levinas e seu exercício de alteridade, na perspectiva de constituição do sujeito a partir de sua noção ética associada à responsabilidade sobre a experiência do Outro.[7] No rosto, que poderia ser representado pelas costas expressivas dos familiares que esperavam notícias dos detidos políticos em Lubianca[8], residiria a extrema precariedade humana, traduzida no instante em que a morte invisível que concerne ao Outro passa a ser também da minha conta. O sofrimento narrado pelas obras de Abakanowicz, nesse sentido, torna o espectador não apenas empático mas o faz tomar parte da dor impressa pelo silêncio das multidões, o comovendo ao ponto do horror.

Figura 4. Magdalena Abakanowicz. 80 Backs, 1982. juta e resina (dimensões variáveis).Foto: Dirk Bakker.

[6] ABAKANOWICZ, Magdalena. Fate and Art: Monologue. Milão: Skira Editore, 2008, p. 67.
[7] LEVINAS, Emmanuel. Alterity and Transcendence. London: The Athlone Press, 1999, p. 131-144.
[8] Em referência ao excerto da obra de Vassili Grossmann, Vida e Destino, 1980, citada pelo filósofo. Ibidem, p. 140.

Se podemos pensar a partir de uma política das imagens para organização de narrativas traumáticas, sobretudo, a escultura de Magdalena Abakanowicz se mostra muito eficiente enquanto recurso mnemônico, funcionando quase como uma arma que golpeia o espectador, dada a sua potência e o tensionamento provocados e rompendo com os interditos que a violência insiste em demarcar através do silêncio.

Referências

ABAKANOWICZ, Magdalena. *Fate and Art*: Monologue. Milão: Skira Editore, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience*. Londres: The Johns Hopkins University Press, 1996.

CARUTH, Cathy. *Trauma*. Explorations in Memory. Londres: The Johns Hopkins University Press, 1995.

FOSTER, Hal. *O Retorno do Real*. A vanguarda no final do século XX. São Paulo: Ubu, 2015. [e-book].

FREUD, Sigmund. *Além do Princípio do Prazer*. Psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922). Volume XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. *Conferências Introdutórias Sobre Psicanálise* (Parte III). Volume XVI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LEVINAS, Emmanuel. *Alterity and Transcendence*. London: The Athlone Press, 1999.

MAGDALENA Abakanowicz. Texts by John Hallmark, Mary Jane Jacob, Jasia Reichardt, and Magdalena Abakanowicz. New York: Abbeville Press, 1982.

NESTROVSKI, Artur; SILVA, Márcio Seligmann (org.). *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

SILVA, Márcio Seligmann. Narrar o trauma – A Questão dos Testemunhos de Catástrofes Históricas.In: *Revista de Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65 –82, 2008.

WIEVIORKA, Annette. The Era of the Witness.Ithaca/London: Cornell University Press, 2006.

Como citar:
NADER, Camila. O ilusionismo traumático em Magdalena Abakanowicz: A Multidão Sem Rostos. Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de *História da Arte: Arte em Tempos Sombrios* , Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 47-55. 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.004
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Asfixias da violência histórica na geografia de uma cidade. Denúncias de uma artista.

Mônica Zielinsky, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
https://orcid.org/0000-0003-0815-3725
monicazielinsky@gmail.com

Resumo

A violência de um passado político ditatorial no Brasil dilata-se e parece "contaminar o presente", ao oferecer, em nossos dias, possíveis analogias com fatos passíveis de seu reconhecimento cada vez mais presente na vida brasileira hodierna. Este contexto, particularmente no Rio Grande do Sul, vem a ganhar vida pela obstinada criação da artista Manoela Cavalinho (Porto Alegre, 1981), alguém profundamente amargurada por uma amnésia histórica, quando seu inconformismo explode com vigor e violência, ao transgredir, entre as superfícies da cidade, o silêncio de todos os fatos. Denuncia ao mundo, através de sua arte, a violência subterrânea dos acontecimentos, através de pequenas epígrafes calcadas sobre os lugares da história em Porto Alegre.

Palavras-chave: Manoela Cavalinho. Arte e violência. Arte e memória. Ditadura militar. História da arte no Rio Grande do Sul.

Abstract

The violence of a dictatorial political past in Brazil expands and seems to "contaminate the present", by offering, in our days, possible analogies with facts that can be increasingly recognized in Brazilian hodiernal life. This context, particularly in Rio Grande do Sul, comes to life through the obstinate creation of the artist Manoela Cavalinho (Porto Alegre, 1981), someone deeply embittered by a historical amnesia, when her nonconformity explodes with vigor and violence by transgressing the silence of all facts among city surfaces. She denounces to the world, through her art, the subterranean violence of the events, through small epigraphs traced on the places of history in Porto Alegre.

Keywords: Manoela Cavalinho. Art and violence. Art and memory. Military dictatorship. Art history in Rio Grande do Sul.

> "A tarefa de uma crítica da violência pode se circunscrever à apresentação de suas relações com o direito e com a justiça. Pois, qualquer que seja o modo como atua uma causa, ela só se transforma em violência [...] quando interfere em relações éticas"[1].
>
> - Walter Benjamin, 1921

Neste estudo meu interesse irrompe da pesquisa que desenvolvo há certo tempo sobre "*Os apagamentos da memória na arte*", estendida na constituição de um grupo de estudos, acordos interinstitucionais, publicações, igualmente em colóquios, todos organizados em uma perspectiva internacional. Tenho buscado aprofundar o problema em investigações sobre a produção contemporânea de artistas do Rio Grande do Sul, ao apontarem estes, em suas criações, sob diferentes modos e procedimentos, estes apagamentos da memória, ao reconhecê-los, mais ainda, ao colocarem em xeque seus inconformismos a respeito e seu mais intenso repúdio a esses fatos.

Através desta reflexão percebo rasgarem-se os tempos. Dos fluxos do presente ao passado e do passado ao presente descobrem-se tempos sombrios, em seus constantes anacronismos. Evocam-se, a partir da atmosfera autoritária das condutas políticas do Brasil hoje, nutridas de problemas de ordem ética, também as de um passado fortemente dramático, este relativo a uma história cultural esquecida na cidade de Porto Alegre durante o longo período da ditadura militar no país (1964-1985), como se esta história nunca houvesse existido. Neste lugar, reconhecido como um dos mais efervescentes polos de repressão política no Brasil, viram-se soterradas, sob um implacável silêncio, muitas das suas memórias culturais, históricas e institucionais. Ali alastrou-se a asfixia de numerosos sofrimentos humanos, como também o esquecimento, por quase duas décadas, de traumas intermitentes, da angústia frente à brutalidade das perseguições e prisões, das tantas fugas e torturas, mas sobretudo do legado de dolorosas mortes. Em sua base, erigia-se o mais violento poder opressivo do Estado brasileiro e dos militares, nutrido pelo desrespeito aos direitos humanos e à democracia. A violência de um passado político ditatorial dilatou-se e parece "contaminar o presente", ao oferecer, em nossos dias, possíveis analogias com fatos passíveis de seu reconhecimento cada vez mais presente na vida brasileira hodierna.

Este contexto opressivo ganha vida e sua contribuição efetiva aos olhos públicos que o ignoram através da obstinada criação da artista Manoela Cavalinho (Porto Alegre, 1981). Profundamente amargurada por esta amnésia histórica, ela traz à luz, com sutileza, mas ao mesmo tempo envolta em sua mais violenta repulsão, seu inconformismo. Este explode com vigor e veemência, ao transgredir Manoela, com sua arte, os territórios da geografia da cidade, também o mutismo sobre os fatos dos quais eles foram cenário. Em seu repúdio ao irreparável olvido cultural e político, esta artista decide denunciar ao mundo a violência subterrânea dos

[1] Walter Benjamin. "Para a crítica da violência", in: Jeanne Marie Gagnebin (org.) *Walter Benjamin. Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Livraria Duas Cidades / Editora 34, 2011, p. 121.

acontecimentos passados no presente. Para isso, cria pequenas epígrafes calcadas com estratégia e extrema rapidez sobre os lugares omitidos na história de Porto Alegre, também sobre superfícies de vidro erguidas em seus braços para serem fotografadas nesses sítios, em meio às dramáticas histórias silenciadas.

Figura 1. Manoela Cavalinho. *Epigramas*. Av. João Pessoa, 2050 – 2020

Manoela rompe com isso muitos segredos do passado dispersos na geografia urbana. O espaço, em meio ao trabalho da artista, traz, ao contrário, através desses marcos fundamentais dos fatos, a representação trágica desta história e do mundo real desconhecido desta urbe. Para isso, ela investiga e descobre, levada por verdadeira obsessão, notáveis trabalhos realizados por pesquisadores universitários sobre muitos dos catastróficos episódios e acontecimentos da ditadura militar ocorridos nas ruas e lugares da cidade. Traz, através dessas consultas, a indicação de valiosos marcos fundamentais para a constituição da própria história da cidade, pois dessas sinalizações são arrancadas as verdades da política e da própria vida, ao dilacerar a artista com visceral ousadia crítica, a imobilidade e os ocultamentos da memória que a constituíram e permanecem vivos desde os longos tempos de sua modelagem cultural.

O trabalho artístico de Cavalinho projeta-se desde lembranças construídas no mais íntimo recanto familiar de sua infância e juventude, ao nele conviver, em meio a alguns silêncios, imprecisões e mistérios sobre os fatos políticos da ditadura brasileira. Lembro que um dos importantes estudiosos sobre a memória, Jan

Assmann (2010)[2], leva-nos a compreender que o espaço comum da experiência se estrutura de modo conectivo, quando as lembranças marcantes possibilitam ser armazenadas na memória, ao incluírem também imagens de outros tempos no horizonte de um presente sempre em trânsito. Este processo conectivo é visto como fundamental na criação da artista - pois a atmosfera dessas longínquas lembranças de outrora em família eclode com impulsividade na atualidade, no rasgo vigoroso que destrói tantos mistérios e as deslembranças contidas na história da capital sul do Brasil. Ao propagá-las, em meio a um sabor fundamental de verdade, Manoela visa sua ampliação, desde um âmbito mais privado e familiar, a um imprescindível conhecimento público.

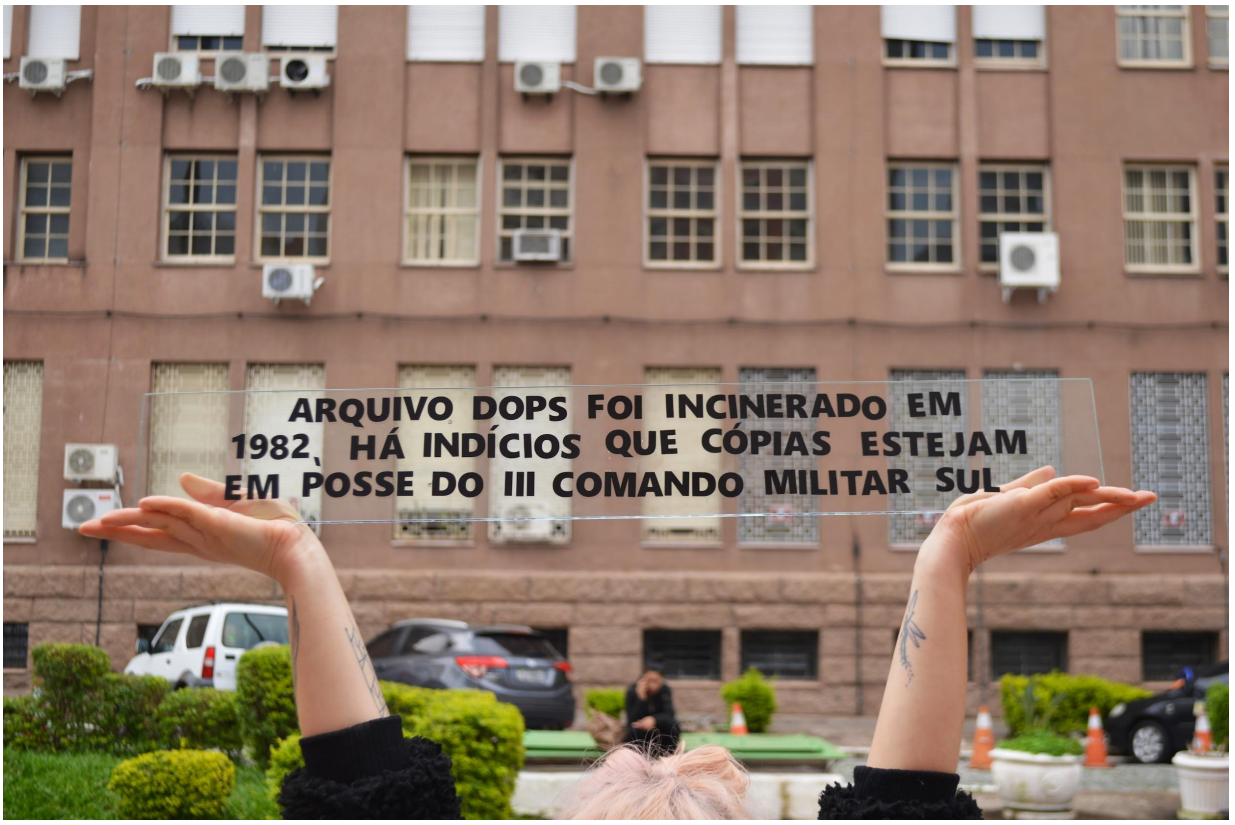


Figura 2. Manoela Cavalinho. *Epigramas.* Rua dos Andradas, 562 – 2020

A sua produção artística acontece, na maioria das vezes, espraiada em lugares públicos, ao instaurar seu corpo nos espaços. Quase em constante fuga, em ações performáticas no campo político das ruas, em sua liberdade expressiva e visivelmente ágil, mas sorrateira, evade-se ininterruptamente, por pressentir ameaças de possíveis vigilantes institucionais ou da parte de espaços conflitantes. Lembra um estudioso do espaço, Karl Schlögel, que "as paisagens não são textos, tampouco as cidades. Os textos podem ser lidos, mas às cidades, tem-se que ir" e

[2] Jan Assmann. *La mémoire culturelle*. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques. Paris: Flammarion, 2010.

acentua, com estas palavras, a importância da vivência permanentemente presencial, mesmo que fugidia, de Manoela nos espaços da cidade.

Em tempos sombrios como os de hoje, contudo, Manoela não emprega representações da violência, como diversos artistas buscam representá-la em sua arte. A criação de Cavalinho, ao contrário, busca, como cerne fundamental, sua própria presença física, ao empregar seu próprio corpo no ato de colar sobre lugares por ela escolhidos frases inscritas, no intuito de trazer à luz dolorosas ocorrências relatadas nesses espaços que se tornam profundamente políticos. São os da própria violência aqui por ela evocada, a *Gewald*, citada por Walter Benjamin[3]. São ao mesmo tempo aqueles sítios que expõem o poder supremo sobre a vida e sobre a morte e se manifestam *de forma terrível*, nas próprias palavras do grande filósofo alemão. Envolvem uma ação performática de aparecer, mesmo a um modo efêmero, em uma exigência corpórea presente no processo de plasmar a escrita de seus Epigramas[4]. Busca, por esses atos presenciais, relembrar fisicamente os tantos espaços a serem denunciados ao mundo, pela tragicidade que eles trazem constituintes em suas histórias. Marca assim diversos pontos da cidade de Porto Alegre por suas interferências e escolhas históricas. Com isso, a artista marca vigorosamente os espaços de seu interesse e refaz uma nova geografia e um novo mapa desta urbe, em um ato de redesenhá-la pelos atos de violência que nela ocorreram quase desconhecidos sobre sua própria história. Possibilita assim, em um vívido ato heurístico e com um certo grau de deleite pela conquista, o assinalar desta dramática conjuntura do passado ditatorial do sul do Brasil, porém, aquele que poderia quem sabe abrir, ao mesmo tempo, um possível caminho de estudos e aprofundamentos em suas mais distintas nuances.

No cerne fundamental de cada um dos trabalhos de criação desta artista, por um lado podem ser instaurados agudos pensamentos relacionais sobre violência, justiça e direitos humanos e sua real identidade, ao interferir em questões éticas, conforme se irradia a partir do pensamento de Benjamin, o da epígrafe deste texto, mas também são vívidos nos Epigramas de Manoela. Em uma ótica anacrônica e por certa similaridade entre pensamentos e condutas, esses apontamentos tornam-se essenciais para a compreensão social e política referente ao Estado brasileiro contemporâneo, em uma história atual que indica desastrosamente um real desconhecimento dessas relações. Em outro sentido, poderia motivar-nos quem sabe a desenvolver habilidades de pensar crítica e publicamente sobre esses efeitos dos nossos passado e presente, ao se tentar

[3] Cf. nota de Jeanne-Marie Gagnebin, organizadora da obra *Walter Benjamin Escritos sobre mito e linguagem* e no texto de Walter Benjamin ali inserido, 'Para a crítica da violência' (1921), o termo originado em língua alemã de *Gewald*, que provém do verbo arcaico *walten*, na acepção de imperar, reinar, ter poder sobre. Mas este termo indica, para Benjamin, a importante imbricação do poder político com a violência, o pano de fundo do próprio pensamento de Benjamin, mas visivelmente igualmente rico para a reflexão sobre a criação de Manoela Cavalinho, pelas discussões que sobre ela são levantadas.

[4] Cf. pensamento semelhante mencionado por Judith Butler. *Corpos em aliança* e a política das ruas. Notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

ultrapassar a crise da imaginação histórica que nos abala hoje, de modo tão profundo e, ao mesmo tempo, o da angústia da perda do futuro que nos assola.

Figura 3. Manoela Cavalinho. *Epigramas.* Biblioteca Pública do RS -2020

Figura 4. Manoela Cavalinho. *Epigramas.* Av. Sepúlveda, sn, 2021

Os Epigramas de Manoela Cavalinho sem dúvida revolvem a ideia de história e incitam a considerar o esquecimento, nas palavras de Huyssen, como uma deficiência, uma falta inaceitável a ser suprida. Basta lembrarmos Benjamin, ao considerar ele o poder que tem a memória de perturbar ou destruir[5]o que foi esquecido.

E sob esse foco, o trabalho desta artista se impõe como uma urgência histórica a ser recriada, em especial em relação à própria história da arte do país, ao denunciar profundas inquietudes que tantos fatos omitidos nela iniciam a eclodir. A produção desta artista possibilita, a partir do descortinar as realidades do passado, projetar um futuro mais transparente, fortemente crítico, múltiplo e relacional, mesmo em seus possíveis tempos imaginados. Trata-se do oferecimento, através desses trabalhos, de uma outra modalidade de percepção e de imaginação de espera e, quem sabe de avanço, como lembra a estudiosa britânica Doreen Massey.[6]

Manoela Cavalinho sabe romper, em meio ao seu corajoso enfrentamento das numerosas asfixias da violência encroadas nesses vários lugares, muitas verdades que agora pulsam com vigor, desde o subterrâneo desta urbe às suas superfícies, agora cobertas de sutis epigramas. A partir da sua arte, ela provoca uma nova recepção da vida na própria história da arte deste Brasil, em ricas ressignificações dos fatos. São modos de criação que revolvem, não apenas a compreensão de fatos do passado em direção ao presente, mas também daqueles do presente ao passado em seus ciclos anacrônicos que compõem esta memória cultural. Seus significados provêm da habilidade da artista, em sua criação, ao conhecer as experiências contemporâneas de seu tempo, ao torná-las efetivas modalidades de reconfiguração da historicidade, em seus novos delineamentos.[7]

As atitudes artísticas de Manoela, centradas no exercício da memória cultural, mostram-se como cerne de sua inventividade. Será que não exporiam elas, de sua parte, também vitais transformações nas categorias políticas trazidas por seus trabalhos?

Ao desnudar tantos dramas escondidos, ao rasgar a estabilidade e os silêncios da cidade às margens do Guaíba como nunca antes se teria imaginado, tencionam-se, por esses trabalhos, os espaços culturais da cidade. Ao expor suas calçadas evocadas como frias lápides que guardam a memória de nomes daqueles que encontraram a morte ou seus corpos dilacerados, ao apontar instituições como trágicas casas da morte e de massacres humanos, Manoela incessantemente delata. Diante do violento poder que sulca sem trégua os diferentes tempos da história brasileira, em seus processos incompreensíveis e inaceitáveis, como se

[5] Walter Benjamin. in: Andreas Huyssen. *Culturas do passado-presente.* Modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.
[6] Cf. Doreen Massey. *Pelo espaço.* Uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2012.
[7] Cf. Christine Ross. *The past is the present; it's the future too.* The temporal turn in contemporary art. New York, London, New Delhi, Sidney: Bloomsbury, 2014.

estivesse anestesiado o exercício de pensá-los e de enfrentá-los. A arte aqui brada contra a destruição da liberdade humana tanto exterior, como interior.

Figura 5. Manoela Cavalinho. *Epigramas.*Cadeia Pública de POA – 2020

Alastra-se, por meio desta importante obra, um sentido de sua imortalidade política, espraiada na geografia desta urbe, ao indicar a sua reconstrução, pela retomada de um pensamento vigoroso de liberdade, em particular da memória da própria identidade histórica, longe das hipertrofias de sua destruição.

Ao ter Manoela Cavalinho optado pela performance ágil de seu próprio corpo entre os espaços políticos desta cidade adormecida, ergue-se sua luta contra o esquecimento, contra a anestesia do pensar, a usurpação da liberdade, também contra a repressão. Devolve-nos, ao contrário, mesmo em meio a tempos tão sombrios, a alma da veracidade e a atmosfera do mover-se, quando tudo parece inerte e obscuro. Esta criadora permite com sua arte que se entreveja uma crença em que algo possa ser realizado, em tempos de uma imaginação em espera, em outros futuros, quem sabe, a transformarem o curso da história.

Referências

ARENDT, Hannah. *Arendt.* Paris: L'Herne, 2021.

ASSMANN, Jan. *La mémoire culturelle*. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques. Paris: Flammarion, 2010.

BENJAMIN, Walter. "Para a crítica da violência". In: GAGNEBIN, Jeanne Marie (org.) *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Livraria Duas Cidades / Editora 34, 2011.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas*. Notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

HUYSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente*. Modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço.* Uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2012.

ROSS, Christine. *The past is the present; it's the future too*. The temporal turn in contemporary art. New York, London, New Delhi, Sidney: Bloomsbury, 2014.

Como citar:

ZIELINSKY, Mônica. Asfixias da violência histórica na geografia de uma cidade. Denúncias de uma artista. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 56-64, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.004.1
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Os corpos e a obra: performance sob as sombras da ditadura militar no Brasil

Vivian Horta, Escola de Belas Artes/Universidade Federal do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0001-9334-5523
vivianhorta@gmail.com

Resumo

Partindo da hipótese de Eleonora Fabião para a eclosão da performance no pós-Segunda Guerra Mundial (1939-1945), com uma necessidade de repensar o corpo, busca-se refletir a respeito da performance como ruptura frente ao ambiente político estabelecido no Brasil da ditadura militar (1964-1985). Neste contexto social, Hélio Oiticica redigiu seu "Programa ambiental" (1966), que propunha o espectador como participante da obra. Com o aumento dos instrumentos de repressão e fortalecimento do movimento estudantil, Antonio Manuel apresenta seu corpo nu como obra no XIX Salão Nacional de Arte Moderna no MAM-Rio, em 1970. Após a chamada abertura política, que culmina com o movimento das Diretas Já (1983-1984), Hudinilson Jr. utiliza máquinas xerox para desenvolver a linguagem na qual imprimia partes de seu próprio corpo, em contato direto com a máquina, em um notável diálogo com a performance.

Palavras-chave: Performance no Brasil. Teoria da Performance. Arte e Política. Ditadura Militar. Segunda Guerra Mundial.

Abstract

Based on Eleonora Fabião's hypothesis for the emergence of performance in the post-World War II (1939-1945) period, with a need to rethink the body, we aim to reflect on performance as a rupture against the political environment established in Brazil during the military dictatorship (1964-1985). In this social context, Hélio Oiticica wrote his "Environmental Program" (1966), which proposed the spectator as a participant in the artwork. With the increase in the instruments of repression and the strengthening of the student movement, Antonio Manuel presented his naked body as a work at the XIX Salão Nacional de Arte Moderna at MAM-Rio in 1970. After the so-called political opening, which climaxed in the Diretas Já movement (1983-1984), Hudinilson Jr. used xerox machines to develop a language in which he printed parts of his own body, in direct contact with the machine, in a remarkable dialogue with performance.

Keywords: Performance art in Brazil. Performance art Theory. Arts and politics. Brazilian military dictatorship. World War II.

Eleonora Fabião coloca como uma das teorias para a efervescência da performance contemporânea nos anos de 1960 e 1970 o contexto do pós-Segunda Guerra (1939-1945) e a necessidade dos países mais afetados pelo conflito - Estados Unidos, Japão e países da Europa - de rearticular o pensamento sobre o corpo (ELEONORA, 2016). A *action painting* de Jackson Pollock é frequentemente associada a este momento. Nos dez últimos anos de sua vida - entre 1946 e 1956 - o pintor adotaria a técnica, associada ao *dripping* - o ato de molhar a tela com respingos de tinta que escorriam do pincel. Porém, como ressalta Jorge Glusberg, seu corpo, apesar de adentrar o espaço artístico, apontando um caminho para a performance que se desenvolveria naquele momento, ainda não faz parte da obra[1].

Walter Zanini frisa que a circulação da obra de Pollock foi de grande importância para integrantes do Grupo Gutai, no Japão, onde algumas de suas pinturas integraram a "3ª Exposição Independente Yomiura" (Tóquio, 1952) assim como a obra de outros expressionistas abstratos. Em 1951, foi exibido no MoMA um filme de Hans Namuth, junto a registros fotográficos que mostravam o pintor em ação em seu ateliê. Segundo Regina Melim, estas imagens também associaram o processo artístico de Pollock a um evento performático, criando diálogo entre pintura e ação[2]. Essa conjunção de fatores iria desaguar no que se pensa popularmente como o início da performance como manifestação artística - entre os anos 1960 e 1970.

Tomando como base esta teoria, afirma-se a importância da articulação entre o contexto no qual são criadas e apresentadas e as obras que virão a seguir, que remetem ao início e ao estabelecimento do corpo como parte da História da Arte Contemporânea no Brasil. Pois, retomando Jorge Glusberg, em "A arte da performance", "[o] corpo é uma matéria moldada pelo mundo externo."[3]

Assim, busca-se neste artigo expor um paralelo entre esta teoria e o pensamento a respeito do corpo e da participação nos movimentos artísticos que se propuseram como ruptura frente ao ambiente político estabelecido no Brasil da ditadura militar (1964-1985). Do mesmo modo como Eleonora Fabião relacionou a performance a uma espécie de resposta da arte aos anseios pós-Segunda Guerra, propõe-se pensar os desdobramentos artísticos ocasionados pela tensão criada a partir da perseguição e opressão política operada pelos militares no Brasil das décadas de 1960, 1970 e 1980.

Ditadura militar e a arte no Brasil

Foi após o apagar das luzes da democracia que Hélio Oiticica redigiu seu "Programa ambiental" (1966), onde propunha que todo espectador fosse também participante da obra. Em paralelo com o aumento dos instrumentos de repressão da ditadura, quando fortaleceu-se o movimento estudantil, o artista Antonio

[1] GLUSBERG, 2013, p. 27.
[2] MELIM, 2008, p. 11.
[3] GLUSBERG, 2013: 58.

Manuel, embora recusado, apresenta seu corpo nu como obra no 19º Salão Nacional de Arte Moderna no MAM-Rio, em 1970.

A partir de 1974 ocorre a chamada abertura política (entre os governos de Ernesto Geisel e João Figueiredo), que culmina com o movimento das Diretas Já, entre 1983 e 1984. Neste momento, em São Paulo, Hudinilson Jr. utiliza máquinas *Xerox* do escritório da Pinacoteca do Estado de São Paulo para desenvolver a linguagem da xerografia, na qual imprimia partes de seu próprio corpo, em contato direto com a máquina, em um diálogo com a performance.

Durante a ditadura, a arte brasileira ganhou um sentido mais jornalístico, de denúncia, especialmente após a autocensura que começa a ser praticada pela mídia, fortalecida pelo Ato Institucional nº 5, o AI-5, quando o regime militar ditatorial é oficialmente reconhecido, nacional e internacionalmente. O decreto, que fechou o Congresso Nacional e suspendeu os direitos políticos de cidadãos considerados "subversivos" pelo governo, inaugurou a era mais sombria da ditadura no Brasil.

Embora não houvesse um órgão específico de repressão à arte, havia censura. Alguns exemplos de intervenção de agentes do governo ocorreram no 4º Salão de Arte Moderna de Brasília, em 1967, na II Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, em 1968 e na exposição Pré-Bienal de Paris, em 1969. A partir da experiência de cada um dos artistas abordados, trataremos com mais profundidade destes eventos.

A ultraperformance de Hélio Oiticica

A psicanalista e pesquisadora Tânia Rivera aponta uma dimensão ultraperformática na obra de Hélio Oiticica (1937-1980), que conjuga a vida à obra do artista[4]. Esta dimensão transparece quando notamos que o artista assume um posicionamento crítico diante dos problemas socioeconômicos e raciais do Brasil. Sua relação com a Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira e seu trânsito na favela fazem com que circule no universo do Outro, por lugares opostos a seu universo de classe média carioca.

O samba é severamente reprimido pela polícia até os anos 1930 e é alçado à condição de símbolo da brasilidade, no contexto do nacionalismo, especialmente durante o primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945), que utilizou o Departamento Oficial de Propaganda, criado em 1931, e o Departamento de Imprensa e Propaganda, de 1939, sob seu comando, para difundir sua própria concepção de uma identidade nacional. Mesmo assim, a popularidade ainda caminhava paralelamente ao racismo com que integrantes das escolas de samba eram tratados nos anos 1960, quando Oiticica frequentava a quadra da Mangueira.

[4] RIVERA, 2020, p. 75.

Figura 1 e 2: Hélio Oiticica. Integrantes da Escola de Samba Primeira de Mangueira com Parangolés na inauguração de "Opinião 65", 1965. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fotografias: Desdémone Bardin. Fonte: MAM-Rio

Ser passista da escola de samba carioca era uma das faces desta ultraperformance de Hélio, um ato político, que se concretiza com a bateria da Mangueira entrando no MAM-Rio na abertura da exposição Opinião 65, onde os passistas deslocavam-se da favela e do Carnaval para apropriar-se de um museu - lugar institucional da arte -, sendo expulsos e acabando por ocupar a parte externa por alegações de cunho técnico-museológico. Rivera acredita que "Parangolé" abrange toda a situação na qual a provocação explicitou o racismo negado pela sociedade brasileira[5].

No texto de "Programa ambiental", de 1966, Hélio afirma que "museu é o mundo" e propõe "apropriações ambientais" de lugares de passagem no tecido urbano, que imporiam um golpe fatal ao museu como instituição, ao mesmo tempo em que trariam a arte para o meio social, ao alcance de todos os cidadãos, questionando as estruturas sociais vigentes em uma manifestação que acreditava ser "totalmente anárquica", e que colocaria em xeque "todas as formas fixas e decadentes de governo, ou estruturas sociais vigentes", retomando a confiança do indivíduo em suas intuições. Segundo ele, "Politicamente, a posição é a de todas as

[5] RIVERA, 2020, p. 81.

autênticas esquerdas no nosso mundo -, não as esquerdas opressivas, é claro."[6]

O Parangolé é uma das formas de ação deste Programa, que, segundo Rivera, "põe em ação uma espécie de hiato em relação a si próprio, de descentramento do eu, declinando a subversão entre 'dentro' e 'fora' [...] essa concepção de performance consiste em pôr em prática certas quebras, certos desvios [...] ela nos desloca e suspende [...] em uma espécie de hiato, de brecha, em torno da qual teremos em seguida que nos haver com o corpo, com o outro, com o mundo."[7]

O exercício experimental da liberdade de Antonio Manuel

O artista português radicado no Brasil, Antonio Manuel (1947-) teve diversas experiências com a censura no período da ditadura militar. As primeiras com "flan Guevara"[8], no Salão de Brasília (1967), fechado pela polícia; e com um painel que foi supostamente queimado após o fechamento pelo exército da Bienal Nacional da Bahia, em 1968. Segundo o artista, aquele foi o momento em que mais sentiu medo, após ver uma das serigrafias de "flan Guevara" que havia feito para ajudar amigos ativistas, em uma foto abaixo da manchete "Arsenal apreendido em aparelho político", no Jornal da Bahia.

Naquela ocasião, o artista viajou da Bahia para o Rio de ônibus, com uma caixa de fósforo na mão, contendo em seu interior um papel com seu nome, telefone, endereço e um relato da situação na qual se encontrava. Planejava deixar a caixa cair caso fosse capturado de alguma forma.

Na ocasião da exposição pré-Bienal de Paris de 1969, no MAM-Rio, que apresentaria, entre outras, obras que representariam o Brasil na Bienal francesa, um general visitou o local antes da abertura e determinou seu fechamento ao público, o que acarretou na ausência de representação brasileira em Paris. Antonio Manuel participava da mostra com a obra "Repressão outra vez - eis o saldo", um conjunto de painéis que foi escondido pela então diretora do MAM, Niomar Muniz Sodré, em sua própria sala.

No ano seguinte, 1970, teve participação recusada ao apresentar seu corpo como proposta de obra ao júri do 19º Salão Nacional de Arte Moderna. Apesar disso, na abertura do Salão, no MAM-Rio, despiu-se e apresentou "O corpo é a obra", no MAM-Rio. Em contato com o artista logo após sua saída do local, Mário Pedrosa cunhou o termo "exercício experimental da liberdade", referindo-se à repentina ação de Antonio Manuel no evento.

[6] BRETT; DAVID, 2016, p. 103.
[7] RIVERA, 2020, p. 81-82.
[8] Os flans eram as matrizes necessárias para a impressão de um jornal. Após impressa a edição do dia, eles eram descartados. Antonio Manuel criou uma série de trabalhos com esses flans, interferindo nas manchetes e recriando capas de jornal com temática política, geralmente denunciando a repressão militar.

Figura 3: Antonio Manuel. "O corpo é a obra", 1970. Documentação de performance/fotografia. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Autor desconhecido.

Posteriormente, o artista foi impedido de entrar no MAM, tendo contado com a ajuda de Mário Pedrosa para furar esta proibição. Seu "gesto de liberdade" ameaçou o *status quo* de tal forma que acabou por deixar o Rio de Janeiro por algum tempo, aconselhado por Niomar Muniz Sodré, após ter sua participação em salões oficiais suspensa por dois anos pelo então ministro da Educação, um militar.

Hudinilson Jr.: "é claro que trabalho muito melhor com a coisa que mais me chama a atenção"

O artista paulistano Hudinilson Jr. (1957-2013) tinha declarada preferência política de esquerda, sintonizada com a época em que a ditadura militar chegava ao fim. Afirmava ter ido às ruas para se manifestar contra os militares e a favor das eleições diretas para presidente da república, tendo sido, inclusive, vítima da

repressão policial comum no período. Nestas manifestações, apresentava-se de chapéu, era alto, cabeludo, chamava atenção. Segundo ele, em passeata anterior às Diretas Já, teria sido pego por mais de dez policiais com porretes, após escorregar no percurso de sua fuga no centro de São Paulo, ocasião em que haveria adquirido um problema crônico nas costas, que mencionava aos risos.

Devido ao seu trabalho com arte postal, começou a utilizar máquinas *Xerox*. Foi esta forma de manifestação artística que levou Hudinilson a participar de sua primeira exposição coletiva, "Arte Correo", em 1976, na Cidade do México. Declarava-se artista militante, e dizia utilizar, a princípio, o suporte como maneira de subverter a ordem e a repressão da época, quando vários países, especialmente da América Latina, eram tomados por ditaduras militares que dificultavam a circulação de ideias.

Com o tempo, passa a experimentar com o próprio corpo sobre a máquina, utilizando-o como uma espécie de matriz. Obcecado pelo mito grego do belo jovem Narciso, mimetiza o espelho no vidro de uma máquina xerográfica. O próprio corpo nu erotizado torna-se elemento central de sua obra. Sobre a representação de corpos masculinos, afirmava trabalhar melhor com o que lhe chamava a atenção, assumindo-se publicamente homossexual em uma época na qual tal atitude não era comum. A questão da sexualidade é indissociável de seu comportamento, obra e processo de criação.

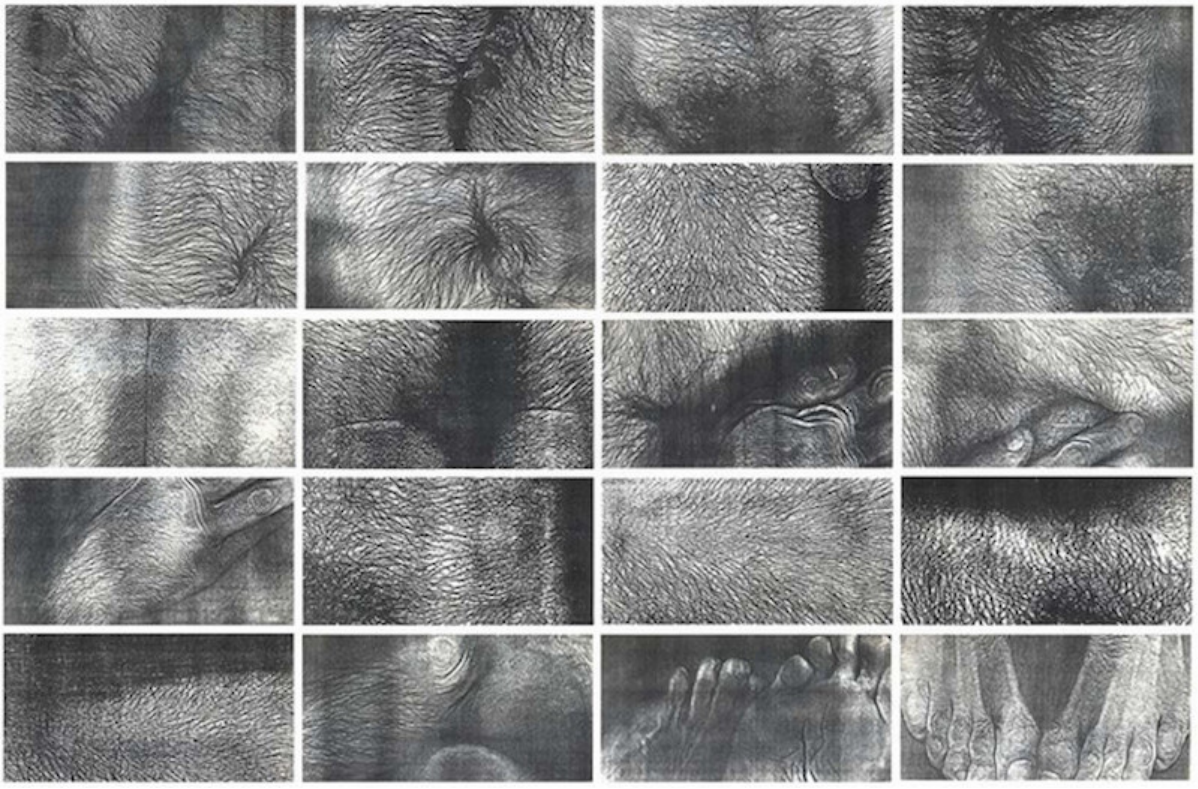


Figura 4: Hudinilson Jr. - "Narcisse Exercício de me ver I", 1980. Xerografia. Pinacoteca de São Paulo. Fotografia: Isabella Matheus.

No início da década de 1980, realizou uma sessão fotográfica onde deixou-se capturar durante o trabalho com as máquinas *Xerox* pelo fotógrafo Alfonso Roperto. As imagens correram o meio artístico paulistano, causando *frisson*. O crítico Frederico Morais teve acesso à obra por meio da circulação da arte postal e convidou Hudinilson para apresentar sua performance diante de um público. O artista não entendia tratar-se de uma performance, pois esta não tinha sido sua intenção quando Roperto fez as fotografias. Naquele momento, desempenhava um ritual de trabalho cotidiano, por isso, acreditava ter apenas se deixado fotografar enquanto fazia cópias *Xerox* de si mesmo.

Figura 5. Hudinilson Jr., Documentação da performance "Narcisse Exercício de me ver II", 1982. Fotografia, Galeria Jacqueline Martins.

A convite de Morais, e após aceitar a sugestão do crítico, que propôs que aceitasse o desmembramento de sua obra em performance, o artista incorporou o personagem e preparou-se. Apareceu vestido, e despiu-se para uma plateia, diante da qual xerocou seu corpo durante cerca de 15 minutos, deixando cair cerca de 250 cópias, que depois foram disputadas pelo público. Posteriormente, a performance foi repetida na exposição "Arte Novos Meios/Multimeios: Brasil 70/80", organizada por Daisy Peccinini, na FAAP, em São Paulo, no ano de 1986.

Convergências e divergências

Os três artistas selecionados para esta argumentação utilizavam, cada um à sua maneira, o corpo como uma forma de relacionar-se com a arte e com o meio, uma forma de exercer liberdade, como afirmava Mário Pedrosa. Todos tratavam de política em suas obras, cada um inscrevendo em sua obra suas próprias particularidades.

Enquanto Hélio Oiticica utilizava a performance - ou a ultraperformance que vivia - como ferramenta de crítica social, tratando especialmente das questões que rondavam as favelas e as escolas de samba. Nestes meios, que aprendeu a frequentar e onde tornou-se aceito, o racismo e o preconceito econômico e social eram recorrentes. E foi através de sua obra que, durante um período de forte repressão, Oiticica questionou e criticou uma estrutura que perseguiu muitos artistas e que invisibilizava as camadas menos privilegiadas da população.

Com "O corpo é a obra", Antonio Manuel colocou em cheque o sistema de arte vigente e a tradicional instituição dos "Salões", ao questionar os critérios de seleção e julgamento da obra de arte e a autocensura que alguns artistas e instituições se impunham. Além disso, o artista buscava denunciar instituições que também exerciam algum tipo de repressão ou censura. Com obras como os *flans* e "Repressão outra vez - eis o saldo", mirava diretamente a ditadura militar, mesmo tendo temido por diversas vezes a violência e os desaparecimentos operados por aquele regime.

A obra de Hudinilson Jr. toma como impulso o ambiente político repressivo, e caminha gradativamente - especialmente após a descoberta das máquinas *Xerox* e seu potencial artístico - para questões mais particulares. É assim que, rompendo descaradamente o conservador silêncio que envolvia qualquer temática sexual à época, Hudinilson pratica uma arte que transborda homoerotismo e sexualidade - homossexualidade. Não só tratava-se de temas tabu durante a ditadura militar como, especialmente, no contexto do crescimento da epidemia de HIV/AIDS em todo o mundo, na década de 1980, ser homossexual passou a ser visto não só como um comportamento indesejável como causador de uma doença contagiosa e mortal.

O que estes artistas e obras têm em comum entre si e o que o período da ditadura militar tem a ver com o contexto social pós-Segunda Guerra? Qual era a necessidade de se repensar o corpo naquele período no Brasil? Podemos pensar que o corpo é algo indissociável da mente e do gênio humanos. O corpo é, assim como ferramenta, uma arma. Uma arma que está com o indivíduo permanentemente. E que pode ser utilizada a qualquer momento. Foi assim que, em contato com indivíduos de um meio e pertencentes a uma classe social completamente diferente da sua, Hélio Oiticica conseguiu comunicar-se através de uma linguagem comum ao samba e à arte - a linguagem do corpo. Da mesma forma, Antonio Manuel manifestou-se de maneira contundente utilizando apenas

aquilo que tinha a mão no momento - seu próprio corpo. Paralelamente, Hudinilson Jr. decidiu experimentar com o que mais lhe interessava quando se deparou com uma máquina que imprimia cópias de qualquer coisa que tocasse sua superfície, em série: o corpo masculino.

Nos casos relatados aqui, os corpos foram suporte para um discurso, foram arma de denúncia, de provocação. Nos casos estrangeiros, manifestação do corpo enquanto poética, potencialidade. Tanto no contexto pós-Segunda Guerra quanto no Brasil do regime ditatorial, em situações onde há conflitos bélicos, o corpo pode ser enxergado como arma, como ameaça - o poderio militar, por exemplo, é por vezes baseado na quantidade de "homens", ou corpos humanos, de uma tropa. A palavra "corpos" também é usada para a contagem de mortos em um desastre, ou em combate. Foram muitos os corpos desaparecidos no período da ditadura militar no Brasil. Assim como artistas na Europa, Estados Unidos e Japão após a Segunda Guerra Mundial, Hélio Oiticica, Antonio Manuel e Hudinilson Jr. encontraram na ressignificação do corpo dentro do contexto artístico uma forma de atravessar e subverter os preceitos e preconceitos vigentes.

Referências

ANTONIO Manuel: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. (Coleção Palavra do Artista.) Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999. 80 p.

BRAGA, Paula. *Hélio Oiticica*: singularidade, multiplicidade. 1. ed. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013. 320 p.

BRETT, Guy; DAVID, Catherine; et al. *Hélio Oiticica* (catálogo). Centro Municipal de Artes Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Rio Arte, 1996. 277 p.

BUENO, Guilherme. (org.) *Antonio Manuel*. Eis o saldo: textos, depoimentos e entrevistas de Antonio Manuel. (Coleção Fala do artista) Rio de Janeiro: Funarte, 2010. 137 p.

CALIRMAN, Claudia; RANGEL, Gabriela. et al. *Antonio Manuel*: I Want to Act, Not Represent! New York: Americas Society/São Paulo: Associação para o Patronato Contemporâneo (APC), 2011.

ELEONORA Fabião e a dramaturgia experimental. Direção geral e apresentação de Aderbal Freire-Filho. 05 jul. 2016. (26 min.), Digital, son., color. Programa Arte do Artista. TV Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TjbXCc8j5r0>. Acesso em: 18 mar. 2021.

FABIÃO, Eleonora. Conversa com Eleonora Fabião, por Luiz Camillo Osório. 16 mar. 2018. Prêmio PIPA (website). Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2018/03/conversa-com-eleonora-fabiao-por-luiz-camillo-osorio/>. Acesso em 18 mar. 2021.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. In. *Revista LUME*. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais-UNICAMP. n. 4, dez. 2013. p. 1-11. Disponível em

<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em 10 abr. 2021.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The Transformative Power of Performance*: a New Aesthetics. Tradução de Saskya Iris Jain. London; New York: Routledge, 2008. 232 p.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. 2ª ed. (Coleção Debates) São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance*: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. Visita guiada com o curador Paulo Miyada à exposição "AI-5 50 ANOS - Ainda não terminou de acabar".YouTube, 21 jan. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YY1nkn8gUv8&t=2837s>. Acesso em: 19 jan. 2022.

MAIA, Ana Maria; VOLZ, Jochen. *Hudinilson Jr.*: Explícito. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2020.
MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás. (org.). *Hélio Oiticica*: a dança na minha experiência. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand/ Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2020. 320 p.

RESENDE, Ricardo. *Posição amorosa*: Hudinilson Jr. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

ZANINI, Walter. O impulso para o imaterial. In. JESUS, Eduardo (org). *Walter Zanini*: Vanguardas, Desmaterialização, Tecnologias na Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2018. p. 112-180.

Como citar:

HORTA, Vivian. Os corpos e a obra: Performance sob as sombras da ditadura militar no Brasil. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 65-75, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.005
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

O fazer escultórico como metáfora da violência em María E. Escallón e Doris Salcedo

Ricardo Henrique Ayres Alves, Universidade Federal de Pelotas
https://orcid.org/0000-0002-4021-9168
ricardohaa@gmail.com

Resumo

O presente texto discute duas obras das artistas colombianas María Elvira Escallón (1954) e Doris Salcedo (1958): o projeto Nuevas Floras del Sur (2011) e o contra-monumento Fragmentos (2018). Em tais trabalhos é possível identificar que procedimentos escultóricos se apresentam como metáforas para a violência, colonial e de gênero, constituindo-se como elementos fundamentais das propostas ao articularem discurso e materialidade. Nesse sentido, tanto Escallón, ao entalhar ornamentos em árvores num espaço associado a colonização, quanto Salcedo, ao oferecer uma espécie de experiência artística catártica para mulheres vítimas da violência, inscrevem nos processos físicos do fazer escultórico sentidos políticos diretamente relacionados com os locais nos quais tais trabalhos se constituem.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Escultura. Violência. María Elvira Escallón. Doris Salcedo.

Abstract

This text discusses two works by colombian artists María Elvira Escallón (1954) and Doris Salcedo (1958): the project Nuevas Floras del Sur (2011) and the counter-monument Fragmentos (2018). In such works it is possible to identify that sculptural procedures are presented as metaphors for colonial violence and gender violence, constituting themselves as fundamental elements of the proposals by articulating discourse and materiality. In this sense, both Escallón, by carving ornaments on trees in a space associated with colonization, and Salcedo, by offering a kind of cathartic artistic experience to women victims of violence, inscribe political meanings directly related to the places where such works are constituted.

Keywords: Contemporary Art. Sculpture. Violence. María Elvira Escallón. Doris Salcedo.

Pensar a arte a partir de uma postura decolonial, como o próprio termo sugere, significa compreender tanto a impossibilidade de ignorar o impacto e a influência da colonialidade quanto a necessidade de declinar dos discursos inerentes à tal condição. Essa posição procura se inscrever em uma desnaturalização do que foi imposto aos territórios colonizados, contemplando também a busca por formas de refletir e pensar sobre nossas especificidades. Um exemplo pode ser a performance *El Objetivo* (2017) apresentada pela artista guatemalteca Regina José Galindo na Bienal de Kassel, que coloca seu corpo imóvel diante de quatro fuzis de produção alemã. Sua ação chama a atenção para o fato de que o país, um dos cinco maiores produtores de armas do mundo, exporta tais mercadorias para países da América Latina, revelando como a estrutura social estabelecida a partir do projeto colonial continua matando latino-americanos e enriquecendo europeus.

O trabalho de Galindo articula o aspecto econômico, representado pelo comércio armamentista, com o fato de a artista colocar seu corpo desprotegido em uma sala com as armas apontadas para si, suscitando também debates relativos à violência de gênero. Essa sobreposição pode ser discutida a partir da teoria de Walter Mignolo (2008) sobre a matriz colonial de poder. Para além de visões restritas que pensam as relações entre colônia e metrópole apenas em termos de dominação econômica, o pesquisador indica ser necessário compreender a complexidade de tal situação e as dimensões implicadas nessa relação. Para isso, junto ao controle da economia, Mignolo elenca como pilares da matriz colonial de poder o controle da autoridade, o controle do gênero e da sexualidade e o controle do conhecimento e da subjetividade. De uma forma ou outra, todos esses aspectos podem ser pensados a partir do trabalho de Galindo.

Tais dimensões trabalham de maneira integrada, e parte de sua efetividade advém do fato da sua integração ser frequentemente ignorada. Assim, é necessário pensar não apenas nos interesses econômicos presentes no processo de colonização, mas também em como, nos territórios colonizados, a cultura passou a ser modelada a partir da matriz eurocêntrica, referência em termos de autoridade, mas também de controle dos corpos, dos conhecimentos e das subjetividades. A partir dessa perspectiva, para o presente trabalho, interessa entender como a violência da dominação colonial pode ser apresentada enquanto elemento constitutivo de iniciativas artísticas por meio da prática escultórica, em operações que metaforizam diferentes tipos de violência e que se relacionam com espacialidades particulares.

A própria noção de arte, construto europeu assim como as disciplinas que a cercam, a estética e a história da arte, tem sido progressivamente discutida, sofrendo revisões e ampliações que procuram contemplar concepções outras que abarquem a diferença. Além da perspectiva decolonial, de certa forma precedida na teoria da arte pelos debates sobre o multiculturalismo no âmbito da pós-modernidade (HEARTNEY, 2002), ganham destaque questões associadas às diferenças de classe, sexual e de gênero, estando alguns destes aspectos

frequentemente sobrepostos, como no caso dos debates sobre as artistas mulheres na América Latina. Essa perspectiva é endossada por pesquisas como as da argentina Andrea Giunta (2018), da chilena Gloria Cortés Aliaga (2013) e de brasileiras como Roberta Barros (2016), Ana Paula Cavalcanti Simioni (2004) e Rosane Vargas (2019).

Muitos desses estudos, ao discorrerem sobre as limitações impostas às artistas, em algum momento abordam sua formação, tema explorado no texto pioneiro de Linda Nochlin (2017), publicado originalmente em 1971, que discute as razões pelas quais não existiram grandes mulheres artistas. Uma das respostas seria justamente o fato de que as mulheres não tinham acesso às principais academias de arte, tendo que recorrer à outras formas de aprendizado. E mesmo quando conseguiam acessar alguma formação, costumeiramente lhes era negado o acesso às aulas de modelo vivo, o que prejudicava seu conhecimento sobre o corpo humano, sendo tal saber fundamental para que elas fossem bem-sucedidas nos gêneros mais prestigiosos da pintura. No debate sobre a formação de mulheres artistas, dois aspectos de diferentes pilares da matriz colonial de poder se enlaçam de maneira evidente, o controle do gênero, assim como do conhecimento, que neste caso é restringido às mulheres de diferentes maneiras. No entanto, é possível ainda falar sobre a questão da autoridade e mesmo sobre a questão econômica, tendo em vista que as cobranças nas escolas particulares só eram acessíveis para famílias abastadas e que as mulheres costumeiramente pagavam mais caro por tal ensino do que seus colegas homens.

Ao discorrer sobre Julieta de França e Nicolina Vaz de Assis, artistas mulheres escultoras no final do século XIX no Brasil, Simioni (2004, p. 1) aborda um período histórico no qual houve uma abertura nas academias, espaço ao qual ambas tiveram acesso, mas destaca como ainda havia limitações, tendo em vista que a escultura "(...) era considerada a mais "masculina" das artes", tendo em vista o uso da força física e o contato direto com a matéria, considerados inadequados para o gênero feminino. Tal questão está presente também na pesquisa de Ana Priscilla Nunes da Costa (2018), que ao abordar a vida e obra de Camille Claudel assinala a escolha pela escultura como um elemento importante para a compreensão dos percalços sofridos pela artista francesa, discurso reforçado pelos comentários da artista estadunidense Malvina Hoffman – que, assim como Claudel, estudou com Auguste Rodin – sobre os desafios impostos às mulheres que escolhiam a escultura.

O século XX foi um período no qual progressivamente os espaços de formação artística estiveram cada vez mais abertos às mulheres, ainda que com ressalvas, e simultaneamente um período no qual a própria definição de arte foi colocada em xeque, o que inclui os debates sobre a escultura. Nesse âmbito cabe destacar a contribuição de Rosalind Krauss (2008), que discute o alargamento da noção tradicional de escultura na direção da arquitetura e da paisagem, propondo que tal categoria seja repensada para incluir as proposições mais recentes de sua época. A partir de algumas posições que se situam nesse campo ampliado é

possível pensar os trabalhos de María Elvira Escallón (1954) e Doris Salcedo (1958) abordados nessa pesquisa. Nestas obras, as duas artistas contemporâneas colombianas trabalham respectivamente com a talha e com a construção de moldes como metáforas que inscrevem na produção dos trabalhos discursos sobre a violência, compartilhando também de relações particulares com o espaço no qual suas propostas se desenvolvem, operando de maneira articulada com a paisagem e a arquitetura.

Para pensar essa condição relacional entre espaço e obra, o aporte de Miwon Kwon (2008) é fundamental por discutir o conceito de *site-specificity,* um termo mais amplo do que *site-specific,* que costumeiramente está associado a uma relação de inseparabilidade entre o trabalho e seu local de instalação. Para a autora, essa seria apenas uma das possibilidades que operariam no interior da *site-specificity*, caracterizada por pelo menos três paradigmas que podem ser combinar: o fenomenológico, o social/institucional e o discursivo. Assim, para além do uso corriqueiro do conceito de obra *site-specific*, Kwon indica como podemos pensar a relação entre a obra e o contexto a partir do qual ela se instaura de maneira bastante ampla, e não apenas a partir de uma condição restrita onde o trabalho só existe em um lugar determinado.

Kwon (2008, p. 171) afirma que, para além de trabalhos *site-specific* nos quais interessava discutir a dimensão fenomenológica e a experiência diante da obra de arte e também desnaturalizar os espaços expositivos habituais,

> (...) as manifestações de *site-specificity* tendem a tratar as preocupações estéticas e históricas (da arte) como questões secundárias. Considerando o foco na natureza social da produção e recepção de arte como sendo exclusivista demais, até elitista, esse engajamento expandido com a cultura favorece locais "públicos" fora dos confins tradicionais da arte em termos físicos e intelectuais.

No entanto, é possível observar que no caso das obras de Escallón e Salcedo analisadas nesse texto, o debate sobre sua relação com o contexto ocorre também a partir de uma reflexão sobre fazeres há muito estabelecidos no campo da escultura, associando técnicas e procedimentos aos discursos sobre a violência na América Latina, reforçados pelo espaço onde tais obras são desenvolvidas. É a partir do enlace entre a tradição artística e uma concepção mais ampla de cultura que as artistas materializam tais projetos.

María Elvira Escallón frequentemente trabalha com contextos e locais específicos em suas proposições. Alguns exemplos podem ser a obra *Precipitación de arenas del río Cauca em la sala de espera del Colegio La Sagrada Família* (2008), onde sete toneladas de areia foram coletadas para construir a instalação em uma escola abandonada, ou a *exposição En estado de coma* (2007), na qual a artista produziu diferentes trabalhos a partir do abandonado Hospital San Juan de Dios. Esse segundo projeto começou em 2004, mas devido ao encerramento do

espaço em 1999 e das suas condições, optou-se por apresentar os trabalhos resultantes em uma exposição no Museu de Bogotá. Julia Buenaventura de Cayses (2010) discute tais iniciativas, demonstrando a importância dos espaços e procedimentos escolhidos: a sala de recepção de uma escola coberta por um monte de areia assim como um grande hospital abandonado são espaços com suas próprias histórias, de modo que a incorporação desses discursos é uma escolha que possui suas especificidades e implicações particulares.

Por meio de estratégias como o plantio de grama sobre o leito de uma cama hospitalar envelhecida, Escallón promove deslocamentos e desvios de função para objetos cotidianos. Não se pode mais dormir sobre o móvel, e esse gesto de apropriação pode nos fazer refletir sobre o fato de tal cama não receber mais enfermos, uma consequência de políticas públicas que levaram ao fechamento da instituição onde ela se encontra em desuso. Em outra direção, tornar a sala de espera de uma escola uma espécie de grande ampulheta, despejando progressivamente areia por um buraco no teto, como indica Cayses (2010), suscita uma reflexão sobre função original do lugar, a espera, a partir da simulação de um objeto de medição do tempo, o que também versa sobre o abandono do local.

Por sua vez, em *Nuevas Floras* (2003-2007), a artista investigou um outro aspecto da relação entre cultura e natureza, dessa vez criando peças em madeira a partir do entalhe sobre árvores nativas. Seu empreendimento chama atenção por uma condição simbiótica entre a intervenção e o vegetal: em alguns casos são pequenos detalhes, como um galho que recebe ornamentos decorativos ou uma parte de um tronco que se torna uma coluna salomônica. Essas intervenções pontuais não transformam completamente suas bases, permitindo seu reconhecimento enquanto árvores, diferentemente do que ocorre com a grande maioria dos itens em madeira produzidos industrialmente.

O projeto foi originalmente realizado na Colômbia, e posteriormente ganhou um desdobramento no Brasil no âmbito da 8ª Bienal do Mercosul (2011), exposição sediada em Porto Alegre, RS, que nessa edição contemplou, por meio do projeto Cadernos de Viagem, trabalhos realizados em diferentes pontos do estado (TALA, 2011). Em *Nuevas Floras del Sur* (2011) Escallón trabalhou no norte do estado, na região conhecida como Sete Povos das Missões, mais especificamente nas ruínas das reduções jesuíticas localizadas na cidade de São Miguel das Missões. Para as intervenções em árvores nativas, contou com o auxílio de José Herter, um artífice local.

Os entalhes, que aludem a elementos decorativos, escultóricos e arquitetônicos europeus, tais como colunas ou mesmo representando figuras santas, passam a compor o espaço no qual jazem as antigas construções, articulando duas manifestações distintas da presença humana em um mesmo espaço. O projeto foi apresentado no espaço expositivo da Bienal por meio de registros fotográficos, e apesar da grande maioria das intervenções ter sido construída sobre plantas vivas, por meio dos registros parece possível afirmar que

algumas das intervenções ocorreram em troncos que já não estavam mais ligados à terra.

É interessante perceber como o processo do entalhe de elementos europeus herdados pela colonização, ao ser realizado sobre árvores nativas, materializa a dominação cultural imposta os povos autóctones, tendo neste caso como cenário o espaço de colonização e evangelização promovidos pelos jesuítas em relação às comunidades guaranis. O fato de as árvores estarem vivas reforça a violência do ato, tornando o esculpir uma forma de ferir, lembrando-nos também de que as marcas da colonização ainda não sararam. Importante destacar que algumas das plantas intervencionadas parecem estar mortas: são tocos e troncos caídos pelo chão, tal como os vestígios das ruínas.

Nas imagens é possível identificar pelo menos duas colunas que foram esculpidas sobre o tronco de árvores: uma delas em uma árvore devidamente fixada à terra, e outra sobre um toco cortado também preso à terra, mas inclinado, como se tivesse sido vítima de alguma força que além de cortá-lo, retirou-o do chão. No caso da primeira árvore, dois enquadramentos diferentes exibem o entorno: uma das fotos apresenta a intervenção de frente, com a vegetação como paisagem, enquanto a outra mostra a lateral do entalhe, incluindo grande destaque para as ruínas ao fundo. Essa opção por destacar a parte mais proeminente da construção ocorre também na fotografia do tronco inclinado, na qual ele se encontra em primeiro plano, centralizado, permitindo, no entanto, uma visualização bastante expressiva das ruínas. Sua inclinação tensiona a composição, ao mesmo tempo que trabalho de entalhe lhe confere certa imponência.

Em *San Isidro* (2011), obra pertence ao acervo do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS), é possível perceber o entalhe de parte do corpo da figura santa em um pedaço de madeira que parece estar solto, encostado em outro tronco. Apenas o braço direito e uma pequena parte do corpo emergem da madeira, sugerindo uma simbiose entre a figura e a matéria que não nos deixa esquecer o material a partir do qual a artista trabalha: ou seja, o tronco do santo nascendo do tronco da árvore. Ao fundo, uma pequena porção das ruínas aparece próxima ao trabalho em madeira, constituindo uma faixa na porção superior da imagem. A presença constante dos vestígios históricos claramente demonstra a intenção a artista de destacar o espaço que apresenta os vestígios da presença jesuítica espanhola no Brasil. Nesse sentido, cabe destacar que São Isidro é um santo espanhol, padroeiro da cidade de Madrid, onde nasceu, e também dos lavradores, muito mais popular nos territórios da América Espanhola do que nos da América Portuguesa, sendo sua presença igualmente um lembrete das disputas territoriais ocorridas na região entre as duas coroas.

Por sua vez, Doris Salcedo, uma das maiores artistas contemporâneas da Colômbia, trabalha com a memória e a violência partindo frequentemente de questões locais, mas produzindo ressonâncias em diferentes contextos e direções. São recorrentes em suas obras intervenções em arquiteturas e o uso de móveis, como em *Sin título* (2003), instalação pública composta por um amontoado de

aproximadamente 1550 cadeiras de madeira entre dois prédios, que integrou a 8ª Bienal de Istambul, Turquia.

Em uma recente iniciativa intitulada *Fragmentos - Espacio de Arte y Memoria* (2018), a artista propõe um espaço expositivo pensado como um contra-monumento inserido em um novo momento da sociedade colombiana após um longo período marcado pelo conflito armado no país. Segundo Bárbara do Nascimento (2019), o acordo de paz selado entre o Estado e a ex-guerrilha das Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC) previa a construção de três locais dedicados a memória, sendo esse o primeiro a ser concluído. Tal espaço, pertencente ao Museu Nacional da Colômbia, foi pensado para receber diferentes iniciativas em seu interior, comportando em sua estrutura um elemento bastante particular. Tal proposta possui uma presença discreta, apesar de percorrer todo o espaço, pois constitui o piso das salas expositivas. Em outras palavras, a proposição de Salcedo é um revestimento de metal fundido em placas que compõem um padrão geométrico abstrato, bastante parecido com pisos tradicionais. Apesar do metal não ser um material recorrente para tal uso, sua presença não parece constituir um elemento de destaque em relação à arquitetura cubo branco das salas expositivas. Necessário destacar que talvez as ruínas presentes no ambiente externo às galerias chamem mais a atenção que o sóbrio revestimento do chão.

No entanto, a criação de tais peças possui certas particularidades. Em primeiro lugar, destaca-se a origem do metal utilizado, proveniente das armas entregues pelas FARC. Após a apreensão de tais objetos pelo Estado, eles foram encaminhados à Salcedo, que incorporou esta matéria diretamente ligada ao violento conflito armado no país à uma proposição artística. O fato de o piso do espaço expositivo ser constituído por tal material por si só já inscreveria a proposta em uma incontornável discussão pautada pela transformação de tais objetos em arte a partir de uma modificação total de sua forma, conferindo-lhe inclusive uma outra utilidade, agora como elemento do espaço expositivo, e sugerindo uma série de discussões sobre esse procedimento.

No entanto, Salcedo acrescentou ainda mais uma camada ao seu empreendimento quando solicitou que um grupo de mulheres que foram vítimas da violência durante o período de conflito armado na Colômbia trabalhasse junto a ela na construção dos moldes a partir dos quais seriam produzidas as placas do piso. Para isso, disponibilizou placas de metal e ferramentas às mulheres, que infligiram marcas em tais superfícies, produzindo diferentes padrões. Os vincos, traços e arranhões que constituem os moldes são vestígios indiciais de gestos de violência contra a matéria, os quais podem ser interpretados como parte de um processo de catarse relacionado à violência sofrida por tais mulheres. Nesse sentido, interessa pensar que o padrão por elas construído é como uma espécie de registro da história que se distancia da mimese ou de um relato oral, sendo escrita a partir dos gestos de seus corpos.

Para construírem a textura dos blocos, as colaboradoras de Salcedo produziram moldes a partir de placas de metal, sobre as quais desferiram diversos

golpes. Essa potência metafórica é bastante semelhante ao procedimento de Escallón que trabalha a madeira de árvores nativas com motivos decorativos e figurativos de origem europeia. Em ambos os casos, as artistas incorporam processos tradicionais da escultura, a produção de moldes e o entalhe, percebendo a violência inerente à sua realização. É possível afirmar que existe um confronto de matérias mesmo no desenho de um lápis sobre o papel, mas é evidente que no caso do fazer tridimensional o confronto das ferramentas com a matéria exige maior esforço do corpo, característica outrora considerada indesejada para que as mulheres escolhessem o fazer escultórico como caminho profissional.

No caso das duas proposições, apesar da possibilidade de diferentes leituras, é bastante evidente que o trabalho escultórico se reveste como metáfora da violência: para Escallón, a violência colonial de forma geral, e para Salcedo, a violência de gênero. A partir de Mignolo (2008), podemos pensar que elas estão diretamente relacionadas, já que constituem a mesma matriz colonial de poder, ainda que com suas particularidades. Nas talhas em meio as ruínas jesuíticas, os motivos volumétricos discutem a imposição de uma outra cultura sobre o continente. Além disso, também metaforizam qualquer tipo de violência proveniente da colonização se for pensada a apropriação indevida das árvores que recebem a intervenção como análoga à apropriação dos corpos dos povos autóctones pelos colonizadores.

No caso dos moldes metálicos, para além da produção de marcas por mulheres que sofreram violência, quase como uma espécie de acerto de contas, existe também uma orientação bastante livre, uma gestualidade expressiva incontornável. Já na iniciativa de Escallón, apesar da subversão na escolha da superfície que recebe o trabalho, a árvore, o entalhe deve ser preciso para corresponder ao discurso que a artista propõe apresentar. Essa diferença inclusive demonstra os diferentes interesses das artistas pelos seus colaboradores: Salcedo precisava de mulheres que poderiam metaforicamente expressar suas marcas no metal, produzindo índices abstratos que versam sobre uma dimensão dolorosa talvez inexprimível por qualquer figuração, enquanto Escallón desejava alguém capaz de produzir entalhes específicos para que seu projeto fosse bem sucedido, e logo, que seus símbolos fossem reconhecidos.

Nesse jogo de aproximações que, quando observadas com atenção, manifestam importantes diferenças entre as duas proposições, deve ainda ser comentado um aspecto relativo à *site-specificity* de cada proposição. Para Escallón, trata-se de produzir marcas em um espaço com sua própria história, e a partir desse gesto, compartilhar imagens sobre tal condição específica. Já no caso de Salcedo, existe a criação de um espaço que evoca uma história recente, mas com certa distância dos contextos específicos em que ela ocorreu. Não se trata de discutir um local pontual, mas de refletir sobre um acontecimento histórico em um novo lugar. Desse modo, se as ruínas e os motivos em *Nuevas Floras del Sur* ancoram o trabalho em um horizonte histórico mais amplo a partir de um local específico, em *Fragmentos* o piso de metal fundido materializa o passado de

maneira transformada, constituindo um local específico para a reflexão sobre a violência.

Referências

ALIAGA, Gloria Cortés. Modernas. *Historias de mujeres en el arte chileno 1900-1950*. Santiago, Chile: Origo, 2013.

BARROS, Roberta. *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. de Autora, 2016.

CAYSES, Julia Buenaventura de. *Tempo, propriedade e registro. Tiempo, propriedade y registro*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2010.

COSTA, Ana Priscila Nunes da. *Museu Camille Claudel:* um novo espaço para um velho modo de existir. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018. Disponível em: https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/203230. Acesso em: 12 de dez. de 2021.

GIUNTA, Andrea. *Feminismo y arte latino-americano*. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires, Argentina: XXI Editores, 2018.

TALA, Alexia. Cadernos de Viagem. Mobilidade e práticas artísticas na arte contemporânea: o artista como um coletor de experiências. *In:* FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL. *8ª Bienal do Mercosul*: ensaios de geopoética. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2011, p. 292-303.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo.* Lisboa, Portugal: Presença, 2002.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios.* Rio de Janeiro: UFRJ, n. 17, 2008, p. 128-137.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Arte & Ensaios.* Rio de Janeiro: UFRJ, n. 17, 2008, p. 166-187.

MIGNOLO, Walter (org.). *Género e descolonidad.* Buenos Aires, Argentina: Del Signo, 2008.

NASCIMENTO, Bárbara Mangueira do. Violência de gênero durante o conflito armado colombiano: uma reflexão a partir das obras a Flor de Piel e Fragmentos, de Doris Salcedo. *In*: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 30., 2019, Recife. *Anais* [...]. Recife: ANPUH, 2019, n.p.

NOCHLIN, Linda. Por que não existiram grandes artistas mulheres? *In:* PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). *Histórias da Sexualidade:* Antologia. São Paulo: MASP, 2017. p. 16-37.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Profissão artista: mulheres, atividades artísticas e condicionantes sociais no Brasil de finais do Oitocentos. (CBHA, 2004).

VARGAS, Rosane Teixeira de. *Visibilidade invisível:* a presença feminina na Escola de Artes de Porto Alegre (1910-1936). Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/209912. Acesso em: 12 dez. 2021.

Como citar:

AYRES ALVES, Ricardo Henrique. O fazer escultórico como metáfora da violência em María E. Escallón e Doris Salcedo. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 76-85. 2022 (2021). ISSN:2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.006
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Doris Salcedo: memórias da violência política

Rafaela Alves Fernandes, Universidade de São Paulo
https://orcid.org/0000-0001-6619-3667
rafa_a_fernandes@usp.br

Resumo

Nas discussões em torno do papel da memória no contexto latino-americano parece haver certo consenso baseado na ideia de que a transformação da violência em memória representa o primeiro passo na direção da busca por justiça. Na história recente da Colômbia a pergunta crucial que se coloca é, no entanto, como levar a cabo a premente exigência de elaboração do passado quando o passado não passa e o presente se impõe incessantemente? Interessa-nos particularmente analisar a dimensão estética e ética dessa problemática em intersecção com a função política que esse trabalho da memória assume em um conjunto de obras de Doris Salcedo.

Palavras-chave: Doris Salcedo. Memória. Violência política. Elaboração do passado. Estética e política.

Abstract

In discussions about the role of memory in the Latin American context, there seems to be a certain consensus based on the idea that transforming violence into memory represents the first step towards the search for justice. In Colombia's recent history, however, the crucial question that arises is how to carry out the pressing demand for the elaboration of the past when the past does not pass and the present imposes itself incessantly? We are particularly interested in analyzing the aesthetic and ethical dimension of this issue in intersection with the political function that this work of memory assumes in a set of works by Doris Salcedo.

Keywords: Doris Salcedo. Memory. Political violence. Elaboration of the past. Aesthetics and politics.

A data é 28 de abril de 2021, milhares de pessoas tomam as ruas das principais cidades colombianas a fim de protestarem contra as reformas tributárias propostas pelo governo. São vozes e gritos represados há décadas que reagem ao abandono estatal em relação à violenta desigualdade social no país aprofundada pela atual crise sanitária que assola o mundo. A resposta do Estado foi tão violenta quanto os motivos que levaram ao levante: dezenas de mortos, desaparecidos e mais de 2000 feridos em decorrência da dura repressão policial às manifestações.

O enredo completo dessa história constitui-se de ciclos de conflitos entre classes sociais, partidos políticos, setores da população civil, atores armados organizados em guerrilhas, além do Exército e de inúmeras milícias paramilitares que, em alguns casos, contam, inclusive, com a colaboração de políticos formando uma espécie de parapolítica. Revoluções não realizadas e reconciliações encenadas emolduram esse complexo panorama social repleto de ressentimento, de modo que desde a época conhecida como *La violencia*, ela, a violência, parece ter se institucionalizado e apagado a lembrança de histórias alternativas. Contudo, como não é nossa intenção discutir nem as origens históricas, nem os desdobramentos dessa trama de confrontações políticas e sociais, contentamo-nos em aludir aos acontecimentos mais recentes como uma imagem do passado que atravessa o presente, porém não enquanto repetição, mas como um passado que, definitivamente, parece não ter passado.

Essa temporalidade complexa impõe inúmeras dificuldades ao tão necessário trabalho de memória em circunstâncias de trauma social, como a impossibilidade de estabelecer o mínimo de distanciamento em relação à violência sofrida, primordial para que as palavras possam ocupar o espaço do silêncio por parte das vítimas, engendrando, individualmente, formas de simbolização da dor e, socialmente, rupturas no processo de invasão progressiva da violência em todos os âmbitos da vida. Nas discussões em torno do papel da memória no contexto latino-americano parece haver certo consenso baseado na ideia de que transformar a violência em memória é o primeiro passo na direção da busca por justiça, e como todo trabalho, o da memória mostra-se historicamente árduo e prolongado, sempre atravessado por novos eventos e nunca homogêneo na forma como conduzido por cada sujeito ou grupo social. A pergunta crucial que se coloca é, portanto, como levar a cabo a premente exigência de elaboração do passado quando o passado não passa? Já que os atuais acontecimentos parecem conduzir a um perpétuo presente. Interessa-nos particularmente analisar a dimensão estética dessa problemática em intersecção com a função política que este trabalho da memória assume em um conjunto de obras de Doris Salcedo realizadas na Praça Bolívar, em Bogotá. Considerando o caráter coletivo da maioria dessas obras no processo de montagem, é preciso considerar também as implicações da reafirmação de uma memória coletiva e os impasses das políticas da memória nesse tipo de proposta, concedendo especial atenção ao trabalho de elaboração do trauma psíquico e social que a obra de arte tem o poder de levar a cabo.

Memórias coletivas e exemplares em ações de luto

Há tempos que a memória se utiliza da espacialização como meio de conservação, a antiga mnemotécnica utilizou e aprimorou este recurso ostensivamente, e é a partir desse modo específico de lidar com o espaço, isto é, inscrevendo-lhe uma imagem, que Doris Salcedo forja traços mnemônicos pela cidade, transformando o momento do luto, geralmente privado e íntimo, em uma ação política coletiva que conduz o grupo ao enfrentamento do doloroso processo de elaboração, tão menosprezado na sociedade que viu o esquecimento se converter em instrumento de poder.

6 e 7 de novembro retoma memórias de um violento atentado ao Palácio da Justiça perpetrado pelo grupo guerrilheiro M-19, seguido da tomada do edifício pelas Forças Armadas, que culminou no massacre dos envolvidos e de civis tornados reféns, entre eles advogados, funcionários e membros da Suprema Corte. Decorridos 17 anos, Doris Salcedo ocupou a sede do poder judiciário no país, então reconstruída, e suspendeu na fachada e na lateral do edifício cerca de 280 cadeiras de madeira ao longo de 28 horas, período que teria durado o terror. O número de cadeiras é equivalente à quantidade aproximada de pessoas no interior do prédio no momento da tragédia.

Figuras 1 e 2. Doris Salcedo, *6 e 7 de novembro*, 2002.280 cadeiras de madeira e corda. Dimensões variáveis.Palácio da Justiça, Bogotá. Fotografia: Sergio Clavijo

O título da obra é também um dos poucos vestígios que restaram da tragédia, pois, como lembra a artista, “quando não há vestígios, resta apenas uma

data, ou, neste caso, duas: 6 e 7 de novembro".[1] Nos países do Terceiro Mundo, principalmente, costuma-se registrar a passagem do tempo em termos de eventos violentos, daí decorre uma compressão própria do tempo que o enclausura entre uma data e outra. Se as datas marcam indelevelmente o tempo e a memória, fazendo-nos contar o tempo a partir de um calendário paralelo cujo passado regressa ao presente a cada aniversário, para Salcedo, diante do vazio da perda tão comum aos colombianos "a busca de sentido centra-se na atividade irreprimível da lembrança, que deve começar com a inscrição da data em uma obra de arte para perdurar".[2]

Segundo a artista, a intervenção suscitou uma pluralidade de relatos por parte daqueles que acompanharam o ataque ao Palácio da Justiça na época,[3] de impressões resultadas do confronto de memórias individuais a narrativas difundidas socialmente, incluindo as interpretações herdadas pelas novas gerações. Como Salcedo observou, "o centro de Bogotá é um lugar muito movimentado e, nesse dia, o Palácio da Justiça se transformou em um local de peregrinação. A obra existiu na mente dos espectadores que tinham uma lembrança do evento".[4] Ora, é exatamente isso que Maurice Halbwachs entende por "memória coletiva", uma trama indiscernível formada pela rememoração pessoal e pela existência social de cada sujeito, que combina elementos, recompõe detalhes e reconstrói lembranças a partir do quadro social atual.

Como observa Halbwachs, a memória individual e a coletiva se interpenetram frequentemente, de modo que, quando necessitamos confirmar lembranças pessoais ou cobrir lacunas deixadas pelo tempo, são em nossos grupos sociais onde encontramos o devido apoio.[5] Por outro lado, a memória coletiva é composta de múltiplas memórias individuais que mesmo divergindo em alguns aspectos, concordam no fundamental.[6] A memória é para Halbwachs um contínuo processo de montagem e reconstrução que difere da história por não poder ser fixada objetivamente, a memória tem existência delimitada no espaço e no tempo, ou seja, ela dura enquanto o grupo social a vivencia e a compartilha segundo categorias e esquemas de percepção próprios.

Nesse sentido, Doris Salcedo reconhece o fato de que as memórias se perdem ou se dispersam facilmente quando não despertadas no convívio social, e sabe que seria um equívoco tentar fixá-las tal como a história o faz por meio da escrita. Por mais importantes que os documentos e objetos sejam na transmissão da herança cultural, não são eles que se lembram, mas nós que os despertamos do esquecimento profundo em que estão imersos.

---

[1] SALCEDO, Doris. Traces of Memory: Art and Remembrance in Colombia. ReVista Harvard Review of Latin America. Vol. II, n. 3, maio de 2003. Tradução nossa.
[2] Ibid., s.p.
[3] Cf.: Ibid., p. 29.
[4] Ibid., pp. 29-30.
[5] HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Edições Vértice, 1990, p. 53-54.
[6] Ibid., p. 25.

Em *Ação de Luto,* de 2007, Salcedo propôs uma ação coletiva em resposta ao assassinato de onze deputados colombianos do departamento de Valle del Cauca que tinham sido sequestrados pelas FARC em 2002 e mantidos reféns durante cinco anos. A intervenção contou com a colaboração de cerca de oitenta pessoas que num misto de manifesto público e ritual fúnebre expressaram o estado de comiseração da sociedade em relação ao evento específico, bem como à tragédia acumulada, acendendo aproximadamente 24.000 velas no chão da Praça Bolívar. Durante cerca de seis horas, as velas queimaram concomitantemente ao cair da noite e, paulatinamente, foram confundindo-se com a iluminação noturna da velha Bogotá. Embora a reparação simbólica seja insuficiente aos familiares das vítimas e, segundo Salcedo, não exista qualquer possibilidade de redenção estética da desgraça, é inegável que tais ações de luto cumprem um papel significativo na restauração da singularidade e da dignidade das vítimas ao mesmo tempo que conferem um caráter de exemplaridade a catástrofes particulares.

Figura 3. Doris Salcedo, *Ação de Luto*, 2007.Velas. Aprox. 267 × 350 pés (81,4 × 106,7 m). Praça Bolívar, Bogotá. Foto: Juan Fernando Castro

Como Tzvetan Todorov observou, embora cada acontecimento traumático seja singular para a vítima, é possível compreendê-lo de maneira literal ou exemplar, dependendo da finalidade que se pretende dar à recordação. A reflexão de Todorov distingue maus e bons usos da memória, oscilando da sua sacralização ao ensinamento de algo com vistas ao futuro. Segundo ele, “o uso literal, que

converte em insuperável o velho acontecimento, desemboca no final das contas na submissão do presente ao passado", enquanto o uso exemplar, contrariamente, "permite utilizar o passado com vistas ao presente, aproveitar as lições das injustiças sofridas para lutar contra as que se produzem hoje em dia, e separar-se do eu para ir em direção ao outro".[7] Sem dúvida, o que propõe Todorov vai na contramão da fixação da memória e, consequentemente, do passado, de modo que a experiência traumática individual possa assumir o significado de uma violência coletiva, da qual ninguém está salvo, nem mesmo os mortos, como diria Benjamin, daí a necessidade de extrair o sentido exemplar de cada memória.

Evidentemente, a conversão de um evento traumático particular em fenômeno social de função exemplar incorre no risco de generalizações e abstrações que servem mais ao espetáculo que à elaboração efetiva da violência sofrida. Aliás, uma das principais críticas desferidas às intervenções públicas de Salcedo recai sobre as dimensões monumentais e o caráter alegadamente espetacular destas proposições, o que distorceria a presumida finalidade das ações de luto e converteria os espectadores envolvidos em meros figurantes, enquanto à artista seriam reservados os créditos pela organização de grandiosos eventos simbólicos. Para avaliarmos se esta interpretação é adequada ou não, precisamos examinar os procedimentos adotados pela artista, assim como os aspectos formais das obras. Nesta direção, ainda, pode-se aproximar as ações coletivas realizadas na Praça Bolívar aos pressupostos teóricos da dita arte relacional, na expressão de Nicolas Bourriaud, para vermos abrir-se todo um domínio de questões possíveis sobre as implicações estéticas, éticas e políticas do trabalho de Salcedo.

Impasses das políticas da memória na arte e o estatuto da vítima

Bourriaud define a noção de "estética relacional" como uma prática comum a diversos artistas que desde os anos 1990 apostam em uma "arte colaborativa" para concretizar "utopias de proximidade", isto é, ao invés de se identificarem com as utopias políticas e sociais que guiaram a modernidade artística no início do século XX ou com o ideário contracultural dos anos 1960, tomam a obra de arte como um "*interstício social* no qual são possíveis [...] novas possibilidades de vida" por meio de "relações sociais mais justas, modos de vida mais densos, combinações de existência múltiplas e fecundas".[8] Desse modo, pode-se dizer que nestas obras a questão da forma artística desloca-se para a esfera das relações inter-humanas a fim de experimentarem modelos de sociabilidade que pretendem compensar o desaparecimento da política no campo social. Contudo, se por um lado tais propostas pretendem reposicionar o espectador em relação à obra

[7] TODOROV, T. Los abusos de la memoria. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000, p. 32.
[8] BOURRIAUD, Nicolas. Estética relacional. São Paulo: Martins, 2009, pp. 62-63.

conferindo-lhe a função de colaborador, por outro, não se pode afirmar que toda participação implique por si só o gesto autônomo e criador.

Nesse ponto, é interessante notar que além de serem construídas com a colaboração de muitos, as intervenções de Doris Salcedo na Praça Bolívar só adquirem o sentido pretendido se necessariamente realizadas coletivamente. A própria artista alude à formação de "comunidades efêmeras" que compensariam a ausência de espaços e tempos propícios ao luto na sociedade colombiana. Essa concepção da arte como domínio reparador e compensatório do que não se efetiva no plano social e político é comumente interpretada como a substituição da política como espaço do dissenso pela generalização do estético e, por conseguinte, pela despolitização da arte. Não por acaso essa crítica é frequentemente dirigida às obras de arte relacionais, acusadas de instaurarem nada mais que plataformas controláveis de encontro e participação do público que simulam modos de convívio social desprovidos de conflito e dissenso, dois elementos indissociáveis da política, segundo Jacques Rancière.

Tomemos como objeto de análise a obra *Somando ausências* (2016), de Doris Salcedo. Dentre as intervenções já realizadas pela artista no espaço público, esta é, sem dúvida, a mais controversa. Em 2016, no contexto das negociações entre o governo e as FARCs, foi realizado um plebiscito para referendar um Acordo de Paz entre as duas partes. O acordo previa o direito de participação política por parte dos ex-guerrilheiros e o perdão jurídico dos crimes cometidos mediante confissão, algo semelhante ao que ocorrera na África do Sul durante a Comissão de Verdade e Reconciliação nos anos 1990. Durante os dias que precederam o plebiscito, diversos grupos da sociedade se mobilizaram para expressarem suas posições, um deles chegou a montar um acampamento na Praça Bolívar como forma de manifestar-se em prol do estabelecimento da paz. Doris Salcedo não ficou de fora e também convocou uma ação de luto de proporções monumentais que duraria seis dias.[9]

Contrariando pesquisas preliminares, a proposta de acordo foi rejeitada nas urnas, deixando o futuro do país ainda mais incerto. Contudo, o que nos interessa examinar aqui é o teor da eficácia buscada por Doris Salcedo, visto que uma série de contradições parecem cercar a declaração da artista em dedicar esta ação às vítimas do conflito armado que se estende há décadas na Colômbia. Parece evidente que Salcedo buscava explorar o potencial político das ações de luto como meio de sensibilizar a população em relação ao acordo de paz. Ainda que registrando os nomes de apenas uma pequena parcela das vidas perdidas, Salcedo apostava na dimensão pública do luto como forma de mobilização popular e, por extensão, na arte como meio legítimo de expressão em uma sociedade rotulada por supostamente só saber se expressar valendo-se da guerra. Porém, ao contrário das outras intervenções da artista, esta demandava a interdição da circulação de transeuntes na praça (salvo daqueles que participavam da ação), colocando em

[9] Convocatória disponível em: http://patrimoniocultural.bogota.unal.edu.co/eventos/article/sumando-ausencias-accion-de-paz.html Acesso em: 17/07/2021.

questão a noção de espaço público e restringindo eventuais manifestações espontâneas da população em um ponto na cidade que costuma reunir mutidões. Além disso, ao invés de "somar presenças" no Acampamento pela Paz, a artista solicitou que o grupo de civis que reivindicavam exatamente o mesmo que ela se deslocasse para as margens da praça, num flagrante gesto de diferenciação do ato político e da intervenção artística. Deve-se, ainda, considerar que este gesto adquire um significado mais amplo num país em que o deslocamento forçado motivado pela violência política é uma constante.

Figura 4. Doris Salcedo, *Somando ausências*, 2016. 2.300 pedaços de tecido. Praça Bolívar, Bogotá. Foto: Oscar Monsalve

Na época, a opinião pública e certa recepção crítica repercutiu a ideia de que Salcedo estaria ignorando as inúmeras mobilizações e iniciativas coletivas empreendidas por outros grupos da sociedade, enclausurando as vítimas numa condição passiva e explorando indevidamente sua dor. Dentre os aspectos criticados estava também o ritmo frenético de produção a que os colaboradores estavam sujeitos. Tanto no corte, no registro dos nomes, quanto na costura dos panos, havia minunciosos procedimentos a seguir e metas a serem rigorosamente cumpridas a fim de chegar à conclusão da intervenção na data previamente estipulada. Poderíamos, ainda, indagar quem são as vítimas enquadradas na obra de Salcedo, ou melhor, em que tempo elas se situam. Decerto, as vítimas não são apenas aquelas que irremediavelmente estão ausentes, tampouco estão circunscritas ao passado.

François Hartog, em interessante análise acerca das mudanças no estatuto da vítima ao longo da história, ressalta que "a memória, tomando a vítima como seu epicentro, tornou-se finalmente um novo campo de ação pública internacional: o das políticas da memória".[10] Compreende-se com isso que a memória converte-se num expediente mobilizado por diversos setores das sociedades, envolvendo o direito de lembrar e o dever de transmitir determinados saberes e experiências, mas sobretudo resultando imprescindível para a interrupção de uma temporalidade circular. Se considerarmos que a memória reserva um saber não restrito apenas ao passado, seu potencial transcende o da simples comemoração e assume o papel de um importante instrumento nas lutas por justiça e reparação. Nesse sentido, pode-se dizer, com Hartog, que toda vítima habita inescapavelmente o presente, isto é, o tempo do trauma.[11]

O fundamental aqui é a desorientação causada pela violência extrema, afetando até mesmo a percepção do tempo e do espaço, retendo-nos no presente e transformando-nos em detentos de um não lugar. Esta temporalidade reduzida ao presente, inerente à vítima do trauma psíquico, distingue-se da já referida ideia de um "passado que não passa" quanto à realidade colombiana das últimas décadas, porém, não completamente. Compreender esta assertiva exige antes esclarecermos o que significa elaborar o passado e sua importância no processo de construção de uma percepção do tempo mais consciente das aporias e dos pontos cegos que o envolvem.

O que significa elaborar o passado ao somar ausências

Supõe-se que, no plano individual, a convivência contínua com lembranças traumáticas suscite o prolongamento da experiência desencadeadora do sofrimento. Todavia, o seu contrário não é menos verdadeiro. Surge, assim, a ideia de que o ocultamento de um trauma acarreta tanto ou mais sofrimento que a sua rememoração constante. Talvez por esse motivo, após o esforço em reproduzir processos psíquicos por meio da sugestão, Freud tenha optado por reconhecer as resistências da memória e o que nela permanece oculto, para só então tornar consciente para o analisando os componentes recalcados. O esquecido e o reprimido importam porque, segundo Freud, na medida em que a experiência não é recordada, ela tende a ser repetida compulsivamente. Em outras palavras, trata-se de perscrutar as lacunas e os esquecimentos, tecendo-os com o fio da recordação, de modo a superar as resistências da repressão que fazem com que o indivíduo repita o trauma vivido infinita e inconscientemente num presente perpétuo.

A referência a uma costura da memória não é fortuita, remetamo-nos imediatamente à sutura da enorme mortalha de *Somando ausências* para pensar tal processo como um árduo trabalho de elaboração coletiva e individual das

[10] HARTOG, Francois. El tiempo de las víctimas. Revista de Estudios Sociales 44 (dez./ 2012), p. 17.
[11] Cf.: Ibid., p. 15.

experiências e lembranças geradas pela violência. Aliás, quem tratou desta questão no plano social foi Adorno. Segundo ele, no momento da reconstrução da Alemanha e da instauração de um modelo capitalista aparentemente promissor na República Federal (RFA), convinha dar por encerrado o passado e lançar as lembranças do horror nazista no rio do esquecimento, junto às cinzas dos corpos dizimados. Desse modo, os vestígios da solução final cumpririam o destino desejado por seus próprios algozes, isto é, o apagamento do apagamento.

Embora comum a ambos os autores – Freud e Adorno –, a noção de "elaboração" apresenta diferenças significativas entre seus escritos. Se no primeiro caso trata-se de uma elaboração (ou perlaboração) psíquica no nível individual; no segundo, o termo refere-se à necessária elaboração histórica do passado reprimido no plano social. Contudo, cabe salientar que tanto em Freud quanto em Adorno a elaboração do passado é um processo penoso e árduo que implica trabalho.[12] As correlações com Freud, contudo, encontram limites no decorrer do texto de Adorno, visto que este identifica uma ameaça de ordem objetiva na realidade. Além da precária consciência histórica na sociedade alemã do período, Adorno identifica a sobrevivência de pressupostos sociais geradores do fascismo. Isto posto, ainda que sejam tomadas emprestadas certas noções da psicanálise, elas, geralmente, estão a serviço da análise social e da crítica dialética da cultura.

Da suspensão gradual de cadeiras no exterior do Palácio da Justiça colombiano à costura aparentemente interminável de pedaços de tecido, é na materialidade e nos procedimentos adotados, tornados forma, que as obras de Salcedo elaboram a experiência traumática das vítimas. Surge, assim, a ideia de que a artista, na verdade, não tematiza a violência na Colômbia enquanto conteúdo imanente de suas intervenções, primeiro porque isso significaria isolar e tipificar um gênero de violência; segundo porque estas obras ressaltam, antes, as experiências humanas diante do horror e não a violência em si.

Notoriamente, a violência não cessa de criar imagens espetaculares situadas no campo da amnésia, imagens incapazes de restituir qualquer traço de humanidade ao observador que as deseja e as consome freneticamente. Nesse caso, o desafio que se impõe é, portanto, restituir a visão ao olhar por meio de imagens que não reproduzam a violência, repetindo-a, mas elaborando-a. Em consonância com este intento, Doris Salcedo ocupa os espaços na cidade, assim como os vãos do imaginário social, repletos de esquecimento, e inscreve imagens que humanizam e singularizam o acontecimento a que se referem com o objetivo de elaborar os traumas coletivos e individuais. A artista opera por meio da substituição de imagens da violência por imagens memoriais que marcam os espaços conferindo visibilidade às vítimas e proporcionando uma contemplação silenciosa ao espectador, como o silêncio do luto, momento em que se estabelece uma relação afetiva entre público e vítima.

[12] Cf. FREUD, S. "Recordar, repetir e elaborar" (1914). In: Sigmund Freud. Obras completas. Volume 10 (1911-1913). São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 152.

Como observou María Margarita Malagón-Kurka, no trabalho de Salcedo predomina uma linguagem evocativa, sugestiva, evitando-se a utilização de documentos, imagens literais ou sensacionalistas,[13] porém, ignora-se o mais fundamental no processo de elaboração, tal como mostrado por Freud e Adorno: é impossível determinar um prazo ou uma data de conclusão do trabalho de elaboração e de luto. Nesse caso, o tipo de memória que está em jogo é contrário àquele que fixa a lembrança aprisionando-a num ciclo infinito de vingança que obscurece qualquer sentido de presente e futuro; a *Aufarbeitung* está mais próxima do tempo enquanto duração, processualidade, e da memória enquanto fluxo que possui suas próprias regras. Afinal, como Virgínia Woolf nos ensinou, "a memória é costureira, e por sinal bastante imprevisível. A memória faz correr a agulha para dentro e para fora, para cima e para baixo, para lá e para cá".[14]

A aspiração pelo controle absoluto de uma ação executada por centenas de colaboradores na cidade vai na contramão dos objetivos inerentes ao trabalho de luto e rememoração, o qual a obra se propõe a dar sua contribuição. Além disso, a manutenção da autoridade e autoria da artista de inegociável rigor formal, cuja liberdade de olhar a totalidade contrasta sobremaneira com as atividades exercidas pelos operários do luto, poderia levar-nos a deduzir que a eficácia estética da obra é priorizada em detrimento de qualquer tipo de eficácia política. Esse ponto insere-se no horizonte de reflexões de Jacques Rancière, para quem a eficácia estética significa "a suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado".[15] O mesmo autor assinala que durante a dura jornada de trabalho de um operário frequentemente ocorre a disjunção entre o movimento dos braços e do olhar: o trabalhador precisa abrir fendas no espaço e no tempo da produtividade se deseja tangenciar regimes de sensorialidade e pensamento geralmente reservados aos que têm ócio e competência para experimentá-los. Parece-nos que o impasse estético-político da obra *Somando ausências* pode ser assim encaminhado, pois, ainda que a ação vise o luto coletivo por meio de procedimentos quase fabris, é na suspensão individual dos que tecem a grande mortalha que ocorre a ruptura estética (e política) visada pela intervenção, em que cada furo e linha trespassada de um lado a outro do tecido pode equivaler à duração de um passado recuperado. Então, não se trata de recordar à população civil das vidas ausentes e das múltiplas violências sofridas durante décadas, já que isso é de amplo conhecimento, mas de gestar um outro corpo, disposto à elaboração dos traumas vividos e não devotado à naturalização da violência.

Enfim, é através da utilização de seus recursos e códigos, materiais e procedimentos, que a arte continua sendo um importante meio de elaboração do passado, sobretudo quando esse passado parece não passar, já que não cessa de se

[13] Cf.: MALAGÓN-KURKA, María M. Arte como presencia indéxica: La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2010.
[14] WOOLF, Virginia. Orlando: uma biografia. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014, p. 97.
[15] RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012, p. 58.

repetir no presente. Afinal, talvez o meio mais eficiente de encontrar os fragmentos dispersos da história da violência política na Colômbia seja reunindo as lembranças de dor que remanescem na memória de cada espectador.

Referências

ADORNO, T. W. "O que significa elaborar o passado". In: *Educação e Emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. São Paulo: Paz e Terra, 1995a, pp. 29-50.

BOURRIAUD, N. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009.

FERRY, S. *Violentología: un manual del conflicto colombiano*. Bogotá: Icono Editorial, 2012.

FREUD, S. "Recordar, repetir e elaborar" (1914). In: *Sigmund Freud. Obras completas*. Volume 10 (1911-1913). São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HARTOG, F. *El tiempo de las víctimas*. Revista de Estudios Sociales 44 (dez./ 2012).

LAPLANCHE, J. *Vocabulário de psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MALAGÓN-KURKA, M. M. *Arte como presencia indéxica: La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2010.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2012.

SALCEDO, D. *Traces of Memory: Art and Remembrance in Colombia*. ReVista Harvard Review of Latin America. Vol. II, n. 3, maio de 2003.

TODOROV, T. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.

WOOLF, V. *Orlando: uma biografia*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

Como citar:

FERNANDES ALVES, Rafaela. Doris Salcedo: memórias da violência política. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 86-97, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.007
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Bumerangues da memória, ou de seus apagamentos, na arte no Brasil

Fernanda Bernardes Albertoni. Universidade Federal do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0001-5899-7817
fernanda.albertoni@gmail.com

Resumo

Partindo das ideias de um “efeito bumerangue” (Hannah Arendt) e um “choque em retorno” (Aimé Césaire) de recorrentes forma de violência, principalmente as de matriz colonial, este artigo reflete sobre um circuito de trocas multidirecionais da memória (Michael Rothberg) e da amnésia no Brasil, onde traumas e violências de um passado colonial não sanado são repetidos ciclicamente. Tomando momentos-chave como a escravidão colonial, a ditadura militar e os genocídios negro e indígena contemporâneos, proposições artísticas como dos artistas Jaime Lauriano e Clara Ianni vêm indicando a conexão entre esses pilares de violência e apagamentos no Brasil. Examinando seus trabalhos, investigamos a possibilidade do bumerangue ser arremessado em sentido inverso no processo de exposição do esquecimento e do recalque de uma violência estrutural por parte dessas práticas artísticas.

Palavras-chave: Memória. Efeito bumerangue. Arte contemporânea. Brasil. Amnésia.

Abstract

Departing from the ideias of a "boomerang effect" (Hannah Arendt) and a “choc en retour” (Aimé Césaire) of recurrent forms of violence, especially ones from colonial matrixes, this paper reflects on circuits of multidirectional memories (Michael Rothberg) and of amnesia in Brazil, where traumas and violence of a non-healed colonial past are cyclically repeated. Taking key-moments such as the colonial slavery, the military dictatorship and the contemporary black and indigenous genocides, artistic propositions of artists Jaime Lauriano and Clara Ianni suggest connections between these violence and erasure cornerstones in Brazil. Examining their artworks, this paper investigates the hypothesis that they might be throwing the boomerang backwards, exposing the forgetfulness and the repression of structural violence.

Keywords: Memory. Boomerang effect. Contemporary art. Brazil. Amnesia.

Partindo da ideia de um "efeito bumerangue" tanto em termos de retornos da recorrente violência no Brasil, quanto no que diz respeito a trocas entre campos de memória de diferentes grupos oprimidos e silenciados, ou, como o avesso da mesma questão, diferentes campos de uma amnésia estrutural no Brasil, esse artigo reflete sobre movimentos multidirecionais de memória ativados por práticas artísticas. Mais especificamente, examinamos como certas práticas da arte têm lidado com "choques em retorno" de um passado de violência colonial não sanado. Os termos "efeito bumerangue" e "choques em retorno" são empréstimos, respectivamente, de textos de Hannah Arendt (2012) e Aimé Césaire (2020) – ambos remetem a uma espécie de efeito rebote da violência colonial e de seus traumas nas sociedades que as perpetuam. Usaremos tais conceitos para interrogar como proposições artísticas de Jaime Lauriano e Clara Ianni vêm indicando as interconexões entre momentos de radical violência da escravidão colonial, da ditadura militar e do recorrente genocídio negro e de povos indígenas no Brasil – momentos esses que se conectam ainda ao repetido apagamento de aspectos da história e de memórias no país. Analisando seus trabalhos, investigamos a possibilidade do bumerangue estar sendo arremessado por eles em sentido inverso, isto é, expondo o esquecimento e o recalque de uma violência estrutural e recriando um trajeto para reconstrução simbólica de memórias diversas, mas interconectadas.

Em um trecho do trabalho *Apelo*[1], vídeo de 2014 feito em colaboração entre a artista Clara Ianni e a mãe e ativista do grupo Mães de Maio Débora Maria da Silva, vemos Débora contemplando um cemitério e falando: "Levaram nossos filhos, nossos irmãos, nossos pais, nossos avós, nossos bisavós e tataravós. Todos eles mortos no mesmo dia. Pois não se esqueçam, eles morreram como filhos, irmãos, pais e avós, não como terroristas, e nem como escravos" (SILVA in IANNI, 2014).

Débora é uma mãe e membro fundadora do movimento Mães de Maio, um coletivo de mães que perderam seus filhos mortos por esquadrões da morte da Polícia Militar em maio de 2006, em São Paulo, na baixada santista, e em Guarulhos. O coletivo de mães se organiza para chamar por investigação, justiça e memória em relação aos cerca de 490 mortos por policiais e grupos paramilitares de extermínio ligados à polícia em maio de 2006, em alegada resposta a ataques do PCC. Como o coletivo destaca, entre os mortos e desaparecidos, mais de 400 eram jovens negros, afro-indígena-descendentes e pobres executados sumariamente[2].

O vídeo, em que ouvimos Débora falando, foi filmado no Cemitério de Perus, em São Paulo (oficialmente Cemitério Dom Bosco e atualmente renomeado como Colina dos Mártires), um cemitério no qual em 1990 foi exumada uma vala clandestina em que foram enterrados mortos pela ditadura militar. Na vala encontrou-se 1049 sacos com ossadas de pessoas não identificadas – alguns depois identificados por famílias de desaparecidos durante a ditadura. Nesse mesmo

[1] O vídeo foi apresentado na 31ª Bienal de São Paulo, de 2014.
[2] Disponível em https://www.fundobrasil.org.br/projeto/maes-de-maio.

cemitério ainda se enterra indigentes. E foi lá que alguns dos mortos nos ataques de maio de 2006 foram também enterrados. Como observa Clara Ianni, este "é um lugar que condensa historicamente um passado e um presente, que são a experiência da construção do estado nacional brasileiro – de escravidão, de massacre indígena, de ditadura militar, um estado extremamente violento e repressivo" (2014). Diante disso, a artista se pergunta como podemos começar a construir um lugar de elaboração simbólica dessas narrativas (2014).

Figura 1. Clara Ianni e Débora Maria da Silva, Apelo, 2014. Vídeo, Still de vídeo, Fonte: AICA-France.

Figura 2. Clara Ianni e Débora Maria da Silva, Apelo, 2014. Vídeo, Still de vídeo, Fonte: Bienal de São Paulo.

Uma das respostas, podemos ponderar, parte do próprio trabalho de Clara Ianni, em colaboração com Débora Maria da Silva, que toma o cemitério de Perus e o massacre de maio de 2006 como um local e um episódio de latente memória multidirecional, isto é, lugares de um entrecruzamento de memórias de eventos que compartilham uma certa matriz em comum, e que conectam diversos momentos históricos. No caso de *Apelo*, a matriz compartilhada é a violência de estado, o descaso à vida e as tentativas de apagamento desses episódios de violência e das memórias de suas vítimas – o que se reflete desde as valas clandestinas com os mortos da ditadura, até o genocídio atual de jovens pobres negros, também anonimamente enterrados como indigentes. O que o trabalho de Ianni aponta é que as memórias de uma construção do estado brasileiro baseado em práticas violentas, excludentes de certas cidadanias e eliminatória de diferenças se entrelaçam, de forma multidirecional e cíclica, e sobrepõem-se no apagamento dessas violências e na construção de uma grande massa de amnésia, como uma grande vala clandestina de gerações e gerações de vítimas dessas violências.

Para explorar o potencial de trabalhos como *Apelo* em interconectar diversas memórias que podem ser relacionadas de forma a iluminar a força motriz por trás de suas ocorrências e repetições, proponho aproximá-los do conceito de "memória multirecional", do crítico literário e pesquisador da memória Michael Rothberg (2009). Para compreender o conceito, retornaremos a dois autores-chaves que estão na base do pensamento de Rothberg.

No início dos anos 1950 Aimé Césaire escrevia em 'Discurso sobre o colonialismo' que "uma civilização que opta por fechar os olhos para seus problemas mais cruciais é uma civilização doente" (2020, p. 9). Césaire observa que o fato da Europa não enfrentar o problema colonial que ela deu origem não ocorria impunemente. Césaire analisa que "a ação colonial, o empreendimento colonial, a conquista fundada no desprezo pelo homem nativo e justificada por esse desprezo, inevitavelmente, tende a modificar a pessoa que o empreende"; isto é, "o colonizador, ao acostumar-se a ver o outro como animal, ao treinar-se para tratá-lo como um animal, tende objetivamente, para tirar o peso da consciência, a se transformar, ele próprio, em animal" (2020, p. 23). Indo além, segundo Césaire, todas as vezes que a violência colonial é perpetuada e se tolera isso (mesmo que longe de nossos olhos), uma gangrena se instala, um foco de infeção se espalha e um veneno é incutido nas veias da sociedade (2020, p. 17).

Nesse contexto, não seria de se surpreender, argumenta ele, que um dia a burguesia da Europa acordou com o nazismo na porta de suas casas e foi "despertada por um tremendo choque, como de um bumerangue" (2020, p. 17). Mas antes de serem as vítimas dessa barbárie, essas pessoas foram suas cúmplices, alerta Césaire. Elas a toleraram antes de sofrê-la, porque, até então, havia sido

aplicada apenas a povos não europeus (CÉSAIRE, 2020, p. 17-18). Mas de negação em negação ao direito do outro, uma sociedade, segundo Césaire, "chama seu Hitler" (2020, p. 21).

Nesse sentido Césaire se referiu ao retorno da violência colonial na forma do nazismo como um "*choc en retour*"[3], um "choque em troca da colonização" (2020, p. 23). O conceito de Césaire dialoga com o *retorno do recalcado* Freudiano – processo no qual conteúdos que foram expulsos da consciência, tendem a reaparecer de outra forma, as vezes como um sintoma (FREUD, 1951). Mas se relaciona também a como Benjamin pensa o materialismo histórico: isto é, não se pode ignorar, impunemente, o apelo que o passado dirige a nós; é preciso reconhecer sua imagem ou reminiscência em seus relampejos nos momentos de um perigo (1999). O problema que Césaire nos indica é de um passado colonial violento e traumático que, recalcado por seus perpetuadores, continua a retornar sob diversas outras formas.

Uma figura de metáfora similar, um "efeito bumerangue", foi utilizada por Hannah Arendt para sugerir as conexões entre os traumas e violência do colonialismo (ou como ela enfoca, do imperialismo surgido dele) e o nazismo, em *As Origens do Totalitarismo,* obra de 1950 (2012). Arendt analisa que apesar do antissemitismo ter colocado em movimento "toda uma máquina infernal", a força motriz dessa máquina não estava exatamente só no antissemitismo (2012, p. 25). O impulso de violência e racismo, que podemos tomar como sua força motriz, perpassaria também o colonialismo e imperialismo, com suas práticas violentas e desumanizantes que retornam no nazismo.

Como observa Arendt, muitos eventos, tais como o crescimento do antissemitismo, não podem ser explicados por uma única razão ou causa (2012, p. 26). Ela observa que na maioria desses casos, o historiador se depara com situação histórica complexa, mas por vezes tende a isolar um evento ou determinado contexto (Arendt, 2012, p. 26). A análise de Arendt leva à conclusão que a ideologia racial não é um fruto de Hitler, mas que, ao contrário, o Hitlerismo foi possível "porque o racismo [...] refletia a opinião pública de todos os países" [ocidentais], principalmente desde as expansões imperialistas do século XIX (2012, p. 233).

Traçar relações, como Arendt faz em relação ao antissemitismo, imperialismo e totalitarismos, ajudaria a esclarecer a formação, crescimento e repetição de certas ocorrências. Ela sugere que muitas vezes essas ocorrências são parte de um "efeito bumerangue", um arremesso que retorna, de uma certa prática, pensamento, mentalidade ou trauma (2012, p. 182 e 228).

No caso do Brasil, seria oportuno refletir sobre como, convivendo com a violência desde a criação da nação (com fundações escravocratas, e baseada em um projeto colonial de invasão, apropriação e exploração), essa violência passa a ser recalcada e naturalizada em práticas cotidianas e do estado. Examinados de forma isolada, períodos de viradas antidemocráticas, de apologismo à violência e

[3] No original em francês, conforme analisado por Rothberg (2009, p. 66).

intolerância parecem de difícil compreensão. Porém, vistos dentro de um quadro maior de transmissões, legados e construções nacionais, talvez a formação e origem da violência se torne mais clara. Como ferramenta para examinar intervenções de práticas artísticas a respeito desse quadro mais amplo é que recorremos ao conceito de "memória multidirecional" do crítico literário e pesquisador da memória Michael Rothberg.

Examinando o pensamento de Césaire e de Arendt, e aproximando os campos de estudos do Holocausto e do pós-colonialismo, Rothberg identifica as direcionalidades múltiplas de um efeito bumerangue, um arremesso que atinge um ponto e depois, em outra direção, outro, antes de retornar, como uma imagem e conceito compartilhados nos discursos sobre o racismo, genocídio, diáspora e violência perpetuados contra negros e judeus no pensamento de Césaire e Arendt – o que Rothberg conecta ao seu conceito de "memória multidirecional" (2009). O conceito chama atenção para as transferências dinâmicas que ocorrem entre diferentes lugares, contextos e tempos no ato de rememorar (Rothberg, 2009, p. 11). Isto é, a conexão não está somente nos recalques e traumas que retornam em diferente eventos, mas na forma como essas conexões são demarcadas em discursos mnemônicos.

O conceito de "memória multidirecional" desafia lógicas pautadas por disputas entre diferentes intersecções de memórias e identidades, que estariam a competir por reconhecimento. A questão, no caso enfocado por Rothberg, não é investigar qual foi o maior holocausto ou genocídio – o negro ou o judaico; ou, no caso mais próximo de nós, da escravidão ou da ditadura –, mas compreender como matrizes em comum podem ser criticamente revistas. O conceito de memória multidirecional pode ser também ampliado para outros casos de memórias aparentemente disjuntas, mas que convivem em sociedades pluralísticas contemporâneas – o que fazemos aqui em relação ao contexto do Brasil.

Um dos pontos e questionamentos da análise de Rothberg que nos interessa em particular aqui é quais e como formas estéticas podem colaborar com a tarefa de evocar direcionalidades múltiplas de memórias entrelaçadas a diferentes histórias, traumas e violências (2009, p. 35). Rothberg questiona como essas práticas podem, mais do que trazer uma adição de múltiplas histórias, promover, de fato, intercâmbios entre memórias (Rothberg 2009, p. 35). Rothberg aponta que proposições artísticas muitas vezes conseguem realizar diálogos partindo de perspectivas individuais para articular o coletivo e o múltiplo, ou, alternativamente, usando lugares que se relacionam a diversas camadas de memória. Ambas hipóteses podem ser pensadas em relação à *Apelo*, de Clara Ianni, que tanto parte do luto e luta pessoal de Débora Maria da Silva para refletir uma condição traumática mais ampla, coletiva, quanto utiliza um lugar carregado de memórias traumáticas para articular um certo fio condutor entre elas – isto é, a violência de estado e seus apagamentos.

Figura 3. Jaime Lauriano, *Brinquedo de furar moletom*, 2018. Instalação site-specific. Crédito da imagem: Rafael Ardoján. Fonte: Jaime Lauriano.

De forma similar, a interconexão entre violências de um passado longínquo, de um passado recente e do presente, conduzidas por uma estratégia do campo estético, aparece também na obra de Jaime Lauriano. A memória multirecional de uma violência que transpassa e se repete um arco colonial até o presente, principalmente perpetuada pelo estado contra negros, é ilustrada no trabalho *Brinquedo de furar moletom*, uma intervenção *site-specific* realizada no MAC, em Niterói, em 2018, em que se vê réplicas de caravelas, tanques de guerra, carros de polícia e um "caveirão" em miniatura. Os objetos são feitos de ferro de balas de armas utilizadas por agentes da polícia militar que foram coletadas em diferentes cidades do Brasil. De forma relevante, esses veículos da criação e suposta "defesa" de um certo projeto de Brasil aparecem em frente a icônica paisagem da Baía de Guanabara – lugar que, de forma similar a como Clara Ianni se refere ao cemitério de Perus, condensa historicamente um passado e um presente de violência, invasão, massacre e desapropriação, desde a chegada dos navios negreiros, até as recentes remoções da zona portuária no centro do Rio de Janeiro, ao qual se olha desde o MAC, no outro lado da Baía.

Figura 4. Jaime Lauriano, *Brinquedo de furar moletom*, 2018. Instalação site-specific. Crédito da imagem: Rafael Ardoján. Fonte: Jaime Lauriano.

Figura 5. Jaime Lauriano, *Brinquedo de furar moletom*, 2018. Instalação site-specific. Crédito da imagem: Rafael Ardoján. Fonte: Jaime Lauriano.

Apesar de dialogar fortemente com o conceito de memória multidirecional, esta intervenção de Laurino cria uma subversão da idea de "multidirecionalidade": todos os citados meios de transporte (marcantemente para fins de invasão, repressão e "defesa"), de épocas históricas distintas, se alinham e se dirigem a uma mesma direção, rumo a quem podemos imaginar, produzindo uma massa indistinta de desaparecimentos e esquecimentos. A matriz de sua violência é a mesma e seu alvo é o mesmo – pode-se supor, os filhos, irmãos, avós, bisavós e tataravós de ontem, hoje e, no correr interrupto desses recalques e amnésias, de amanhã.

Propostas artísticas como as de Clara Ianni e Jaime Lauriano nos apontam alguns dos pontos-chaves de interconexões de memórias traumáticas no Brasil e propõem releituras multidirecionais de episódios e períodos de marcante violência no país. Articulando diferentes períodos históricos, ao invés de isolá-los, indicam, por exemplo, que o "estado de exceção" exacerbado durante a ditadura militar foi possível devido a condições postas anteriormente no passado colonial do país e continuadas posteriormente em seu presente genocida. Seus olhares para passados de violência e esquecimentos são, de forma importante, impregnados por como os traumas relacionados a esses passados ainda rebatem e atuam, como um bumerangue ou choque em reverso, no presente – reproduzindo violências, mas também mais esquecimentos. Ao jogar esse bumerangue de volta, do presente para o passado, passando por alguns ângulos chaves desse arco traumático, as proposições de Ianni e Lauriano podem também facilitar a reconstrução das memórias envolvidas e apagadas nesse movimento multidirecional. O lançamento é a partir do presente e de suas crises, e, após a passagem por alguns pontos do passado, retorna para esse presente – de forma similar, pode-se dizer, ao próprio processo de memória, que parte do presente para trazer algo do passado de volta para o presente. Esses arremessos através de tempos e espaços, de um discurso de memória para outro, de um grupo étnico, cultural, identitário para outro, são importantes pontos de rearticulação e interseccionalidade de memórias sempre em processo, com os quais proposições artísticas podem contribuir. Nos ajudando a olhar e reconhecer o passado e seus apelos em seus relampejos de momentos de perigo, nos possibilita intervenções em nossas memórias e, como consequência, em nossos futuros.

Referências

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BENJAMIN, Walter. 'Theses on the philosophy of history' (1940). In: BENJAMIN. Walter (ARENDT, Hannah ed.) *Illuminations*. London: Pimlico, 1999, pp. 245-255.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. São Paulo: Veneta, 2020.

DU BOIS. W. E. B. *As almas do povo negro*. São Paulo: Veneta, 2021.

FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FREUD, Sigmund. 'Negation'. In: RAPAPORT, David. *Organization and Pathology of Thought*. New York: Columbia University Press, 1951, pp. 338-348.

GONZALEZ, Lélia (org. Flavio Rios, Márcia Lima). *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

IANNI. Clara. "Clara Ianni fala sobre obra feita no cemitério de Perus", 2014 In: CURTA! Vermelho. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=LZdxVVtNQQs > Visitado em 12/06/2021

LAURIANO, Jaime. "Luis Camillo Osorio in conversation with Jaime Lauriano". In: *Pipa Prize* 2016. Disponível em: https://www.pipaprize.com/wp-content/uploads/2016/04/ENG-Jaime-Lauriano.docx.pdf [accessed on 28/10/2021].

ROTHBERG, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford, California: Stanford University Press, 2009.

Como citar:

ALBERTONI, Fernanda. Bumerangues da memória, ou de seus apagamentos, na arte no Brasil. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios* , Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 98-107, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI:https://doi.org/10.54575/cbha.41.008
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Éder Oliveira e a face da violência

Ademilton Azevedo de Arruda Júnior, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
https://orcid.org/0000-0003-4049-8758
ademilton.arruda@ufrgs.br

Resumo

Este artigo apresenta uma discussão teórica integrante de uma pesquisa de mestrado em andamento. Tem como objetivo investigar a representação imagética da violência na arte contemporânea em Belém do Pará. Para a ocasião, selecionou-se duas séries de pinturas em tela (Pixel e Das formas possíveis de se esconder) desenvolvidas pelo artista Éder Oliveira entre 2016 e 2019. Por intermédio do estudo imagético desse conjunto de obras guiado por apontamentos teóricos de autores como Hannah Arendt, Judith Butller, Orlando Maneschy, Clay Anderson Nunes Chagas e Yves Michaud, foi possível identificar a apropriação iconográfica feita pela pintura e a ressignificação da temática da violência urbana e refletir sobre suas raízes históricas, assim como a sua midiatização extensiva e consequente banalização.

Palavras-chave: Arte Contemporânea. Pintura. Belém. Violence. Éder Oliveira.

Abstract

This article presents a theoretical discussion that is part of an ongoing master's research. It aims to investigate the imagery of violence in contemporary art in Belém do Pará. For the occasion, two series of paintings on canvas were selected (Pixel and On the Possible Ways to Hide) developed by the artist Éder Oliveira between 2016 and 2019. Through the imagery study of this set of works guided by theoretical notes from authors such as Hannah Arendt, Judith Butller, Orlando Maneschy, Clay Anderson Nunes Chagas and Yves Michaud, it was possible to identify the iconographic appropriation made by painting and the redefinition of the theme of urban violence and reflect on its historical roots, as well as its extensive mediatization and consequent trivialization.

Keywords: Contemporary Art. Painting. Belém. Violence. Éder Oliveira.

Vermelho sangue

O estado do Pará — que carrega a cor vermelha em sua bandeira como símbolo do sangue de seu povo — tem em seu passado recente diversos conflitos de violência que adentraram para a história nacional e internacional, entre elas: Os conflitos armados em busca de ouro na Serra Pelada, atual município de Curionópolis (1980); O massacre de Eldorado dos Carajás (1996); A rebelião do presídio São José Liberto no centro de Belém (1998); O assassinato da missionaria estadunidense Dorothy Stang, ocorrido no município de Anapu (2015); Rebelião no presídio do município de Altamira (2019), este último, provocado após uma briga entre organizações criminosas terminou com dois agentes prisionais feitos reféns e com um saldo de 16 presos decapitados de um total de 57 mortos.

Tal histórico conflituoso tanto do estado como da Região Metropolitana de Belém (RMB), composta pela capital Belém e mais seis municípios[1], têm sofrido com a perpetuação da violência e seu difícil controle constatado pelas constantes presenças das cidades da RMB no ranking das cidades mais violentas do mundo. Em pesquisa publicada em março de 2019, a capital Belém foi eleita a 12ª cidade mais violenta do mundo. Foram 1.627 homicídios para os 2,4 milhões de habitantes, contando cerca de 65, 31 homicídios para cada 100 mil habitantes, conclusão de um estudo feito pela Organização Não Governamental (ONG) mexicana Conselho Cidadão para a Segurança Pública e Justiça Penal[2]. Problemática decorrente de inúmeros fatores presentes dentro de uma perspectiva global como: a conturbação; a especulação imobiliária; a escassez de projetos de infraestrutura urbana; assim com a falta de políticas sociais que atendam demandas básicas como saneamento básico, educação e cultura. E ainda, perpassando por questões mais específicas como a superlotação de presídios, a existência de facções criminosas e a presença de milícias que se estabilizaram na região nas últimas décadas devido à ineficiência do Estado na criação e na instauração de planos de segurança. Sobre essa ausência do poder público o geógrafo Clay Anderson Nunes Chagas argumenta que:

> Os espaços onde há baixa estrutura organizacional de família, igrejas, centros comunitários e mesmo a participação do Estado, como é o caso de bairros pobres ou áreas de invasão, passam a ser um ponto propício para o surgimento da criminalidade e da violência. Assim, fica mais difícil o controle social e contribui na proliferação da violência e da criminalidade, uma vez que a sociedade local não consegue se mobilizar para impedir tal situação, permitindo a proliferação da ação de grupos de criminosos que disputam o

[1] A região Metropolitana de Belém é atualmente composta por sete municípios: Belém, Ananindeua, Marituba, Benevides, Santa Izabel do Pará, Santa Bárbara do Pará e Castanhal.
Disponível em: <http://www.belem.pa.gov.br/planodiretor/paginas/brasao.php> Acesso em 30 de ago. de 2021.
[2] Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/06/10/brasil-cai-10-posicoes-em-ranking-sobre-paz-pandemia- deve-agravar-violencia-no-mundo-diz-relatorio.ghtml> Acesso em: 11 de jan. 2021.

> território. Essa realidade é bastante presente na Região Metropolitana de Belém, o que fica evidente, principalmente, pelo acelerado processo de periferização que as cidades que fazem parte da RMB apresentam. (CHAGAS, 2014, p.187).

De acordo com a afirmação de Chagas, constata-se que as populações de baixa renda residentes nas periferias das cidades encontram-se à margem de qualquer amparo. Situação aliada à ausência do Estado que omite-se diante das necessidades da população de baixa renda, mantendo a atenção voltada somente para as classes dominantes das quais sofre pressão, Chagas (2014).

Parte da população que reside na periferia é somente lembrada no período eleitoral. Essas comunidades são subjugadas por políticas que estão enraizadas na cultura brasileira como a do *Coronelismo* e seus currais eleitorais. Essenciais a preservação e a influência da *Política dos Governadores,* que consiste basicamente em uma troca de favores que vão do nível municipal ao federal. Quando não, são vítimas da implementação de ações e ideias de uma agenda de discurso político neoliberal que institui a precariedade de forma majoritária colaborando para a propagação da desigualdade nas condições de existência e oportunidades e por consequência a violência. Nesses locais é fácil notar a perda do direito à cidadania e a proliferação dos mais variados tipos de violências e crimes.

E em meio a esse cenário sócio-cultural a problemática da violência é agravada e sustentada por padrões de pensamentos e discursos, perpetuados no pensamento contemporâneo e ratificados por parte da mídia. Onde reportagens e matérias sensacionalistas contribuem na produção de sentidos que distorcem a realidade e ratificam a desigualdade e o preconceito como afirma o filósofo francês Yves Michaud:

> A violência, com a carga de ruptura que ela veicula, é por princípio um alimento privilegiado para a mídia, com vantagem para as violências espetaculares, sangrentas ou atrozes sobre as violências comuns, banais e instaladas. (MICHAUD, 1989, p.49).

Além dos recortes dos fatos não corresponderem à completude da situação e consequentemente a toda a verdade, a imparcialidade é deixada de lado em pró da audiência e posterior faturamento dentro de um sistema capitalista, onde se ganha com a exploração da violência e o sofrimento alheio.

Vermelho tinta

Atento à perversa dinâmica midiática, o artista plástico paraense Éder Oliveira (1983), por intermédio de suas pinturas nos proporciona a possibilidade de fazer uma reflexão sobre essa conjuntura de violência sofridas pelas camadas mais pobres da população que estão à margem da sociedade. Sujeitos que em um

momento de vulnerabilidade tem a sua imagem veiculada e explorada pela mídia que os retrata como vilões dentro de uma narrativa operada pelo capitalismo.

Oliveira é um artista plástico paraense oriundo do município de Nova Timboteua, localizado na zona bragantina no nordeste do Pará. Formou-se em Licenciatura em Educação Artística pela Universidade Federal do Pará em 2007. Suas obras apresentam-se comumente nas formas de aquarelas, pinturas urbanas, *site-specifics*, óleos sobre tela e objetos. Suas duas séries de pinturas apresentadas aqui foram desenvolvidas na forma de retratos, advindos da apropriação de fotos publicadas na imprensa, em meio ao caderno de polícia dos jornais de grande circulação da capital paraense. As imagens coletadas pelo artista são de sujeitos anônimos, suspeitos de terem cometido crimes.

Em suas pinturas Oliveira é minucioso, marcas de expressão ou sinais de envelhecimento como rugas e cabelos brancos são amplamente detalhados (Figura 1), particularidades que além de darem um aspecto pitoresco terminam por enriquecer seus retratos, propriedades da figura que permitem que os indivíduos retratados contem suas histórias através de seus corpos. Gestos, trejeitos, expressões de quem se encontra em uma situação vexatória e de medo ganham forma em suas pinceladas. Seus retratos buscam dar voz àqueles que não as têm, devido aos sujeitos pintados estarem "aquém da sociedade". Em um texto de sua autoria intitulado *Autorretrato*[3] o artista fala um pouco desse local que resolveu investigar,

> Ali encontrei o homem marginalizado, temido, mas muitas vezes tido como inocente por sua condição, tentando se armar perante os desafios cotidianos que a vida o impele, em que normalmente a sorte já o predispõe ao fracasso na vida exigida pelo sistema vigente. Imagens predatórias, fotografias retiradas próximas ao modelo com flash disparado frontalmente gerando retratos vazios de pessoas acuadas, muitos semelhantes aos 3x4 colados no RG, que não necessariamente mostram a identidade do portador. (OLIVEIRA; LABRA, p. 346, 2014).

Sobre as representações abarcadas pelo artista, o professor e pesquisador Orlando Maneschy afirma:

> A identidade do corpo representado pela imagem, em grande parte coletada nas páginas policiais, traz à tona uma espessura da fotografia, que ao subverter o preceito modernista de autoria, em uma perspectiva pós-moderna, conduz a imagem para a possibilidade de ressignificação, de reprodução, de apropriação, atingindo papel de referência, torcendo sua função inicial do objeto

[3] Texto escrito para a revista Pororoca - A Amazônia, no MAR - 2014. Organizada pelo curador e crítico de arte Paulo Herkenhoff.

> fotográfico, mas sem distanciar-se completamente dele. (MANESCHY, p. 151, 2018).

A ressignificação apontada por Maneschy também é obtida pelo deslocamento das personagens de seus cenários. Comumente expostos à frente de *backdrop*[4] com logotipos e brasões policiais, onde são apresentados à mídia e a sociedade como troféus ou mesmo caças abatidas. Ao suprimir o cenário real, as imagens ganham um contexto incógnito, somente reconhecidos por aqueles que consomem ou têm conhecimento do tipo de mídia onde esses corpos e identidades são expostos. As poses dos retratados são similares umas das outras, com rostos inclinados para baixo ou para o lado, no sentido de recusa a mostrar à face; os ombros são projetados para frente denotando que seus braços estão voltados para trás presos pelos pulsos por algemas. Entretanto, este último detalhe não é visível por conta do primeiro recorte fotográfico para o jornal e posteriormente ratificado pela transposição pictórica na forma de retrato realizada pelo artista, ao qual a curadora, pesquisadora e crítica em artes visuais Daniela Labra disserta:

> Paradoxalmente, a crítica social da obra se materializa no gênero retrato, cuja origem histórica remonta a caprichos aristocráticos, servindo para imortalizar figuras proeminentes da sociedade ou do círculo de artistas burgueses. Oliveira discute essa estrutura ao retratar homens menosprezados pelas classes privilegiadas e transformá-los em capital simbólico no circuito da arte contemporânea. (OLIVEIRA; LABRA, pg. 1, 2019).

Ainda sobre a dinâmica de pintar retratos o curador Douglas de Freitas[5] afirma que:

> A prática de Éder Oliveira estabelece uma forma de atualização do gênero retrato, mas que extrapola a condição academicista em formato, técnica e amplitude conceitual. Éder expõe a condição social local, removendo da circulação típica da cidade uma imagem, para depois devolvê-la, alterando a percepção que temos daquele retratado. (FREITAS, 2015, p. 1).

Oliveira causa um ruído ao se utilizar de uma linguagem academicista como o retrato para representar a situação social precária dessas pessoas. Por intermédio das pinceladas marcantes de aparência chapada, consequentemente devido à transição das fotografias publicadas em jornais para as telas, sem a presença real dos modelos (Oliveira; Labra, 2019), Oliveira transpõe a realidade trivial da tv e dos jornais. Às vezes coloridas onde os tons de marrom (Figura 1) da cor próprio da pele

[4] São painéis com vários logotipos ou apenas uma predominante, comumente usado em ações publicitárias ou em coletivas de imprensa.
[5] Curador da exposição solo de Éder Oliveira na galeria tal intitulada Páginas Vermelhas em 2015.

"pessoa amazônida" quase sempre compõem a paleta de cores dos retratos, quando não as telas são monocromáticas em escala de tons de azul ou cinza (Figuras 2 e 3) ou comumente vermelho cor atribuída em si a violência e ao sangue. Pintar em escala de cores foi a forma que Oliveira encontrou para facilitar a sua rotina de pintura, pois por ser daltônico[6] tem dificuldade em enxergar e identificar certas cores. Entretanto, mesmo em tons monocromáticos de cores fortes conseguimos distinguir que a pele dos retratados nas pinturas é escura, é negra.

Figura 1. Éder Oliveira, Sem título (Série Pixel), 2016, Óleo sobre tela, 70x100cm, Fonte: Site do artista.

No fundo há na premissa de Oliveira uma busca por uma certa "identidade local", deles (os retratados) e também sua (o artista), tema foco da sua pesquisa pictórica, o que o leva retratar esses indivíduos que estampam os noticiários

[6] Daltonismo ou Discromatopsia é caracterizado como a redução da capacidade de diferenciar certas cores. Geralmente, o problema é hereditário, podendo também ser adquirido por conta de certas doenças oculares e medicamentosas. Atinge mais homens do que mulheres. Existem três tipos de daltonismo: O mais raro é o acromático, quando a pessoa enxerga apenas preto, branco e cinza. No dicromático, entre as cores vermelho, verde e azul, identifica duas delas, em qualquer combinação. O mais comum é o tricromático. A pessoa que sofre com esse tipo de daltonismo tem uma leve dificuldade para distinguir as cores. As mais afetadas são vermelho, verde e azul, e suas diferentes tonalidades.
Disponível em: <https://www.hospitalholhos.com.br/noticia/daltonismosaibacomoadoencaage/> Acesso em: 11 de jan. 2021.

apresentam o seu mesmo padrão e cor de pele da "pessoa amazônida", que em sua gênese é mestiça, cabocla, negra e índigena. Os retratados são vítimas de uma cultura de discriminação e estigmatização do homem rural, definido como rústico, grosso, primitivo e violento como aponta o sociólogo José Vicente Tavares dos Santos (2009) sobre a existência de uma certa representação visual já definida da violência nas áreas urbanas:

> Nas áreas urbanas, as representações sociais desta cultura da violência se fundam em uma imagem do criminoso virtual: o homem pobre, jovem, negro e favelado, em qualquer circunstância, será suspeito, o abordado, o alvo preferencial. Reaparecem as categorias de um discurso eugenista e racista, o qual orienta práticas de discriminação, de rotulação e de estigmatização. (SANTOS, p. 94, 2009).

Culpados ou não, os sujeitos detidos são quase todos do gênero masculino, negros com idade entre 18 e 29 anos, segundo dados do IFOPEN (2014)[7]. E antes de partirem para a custódia da justiça são alvo dos disparos das câmeras fotográficas, tem a sua imagem veiculada diretamente nos jornais sem o menor escrúpulo. Pessoas pobres e majoritariamente moradores das áreas periféricas da RMB, vítimas direta ou indiretamente da violência banalizada, sem acesso a emprego, educação e outras alternativas de sustento. Indivíduos que levam uma vida difícil, permeada pelos conflitos de violência, raça e identidade.

Figuras 2 e 3. Éder Oliveira, Sem título (Série Pixel), 2019, Óleo sobre tela, 190x160cm
Fonte: Site do artista.

[7] Fonte: Infopen, dez/2014. PDNA, 2014.

Figura 4. Éder Oliveira. Das formas possíveis de se esconder #2, 2018, Óleo sobre tela, 80x150cm - 2018. Fonte: Site do artista

Figura 5. Éder Oliveira. Das formas possíveis de se esconder #3, 2018, Óleo sobre tela, 80x150cm - 2018. Fonte: Site do artista

Os rostos são o principal foco de Oliveira. Entretanto, às vezes, estão ocultos. Seja pelo movimento instantâneo de preservação de sua imagem como descrito

anteriormente. Quando não, são propositalmente omitidos pelo próprio artista, seja fazendo sobreposição de camadas, trazendo detalhes que compõem o cenário onde as personagens foram fotografadas, como na série *Das formas possíveis de se esconder (2018)* (Figuras 4 e 5) onde os azulejos da parede de trás dos sujeitos são sobrepostas a face dos indivíduos, impossibilitando, portanto, a sua identificação. Aqui presenciamos a realidade metafórica retratada ser atravessada por uma inserção surrealista, consequência da contemplação e do questionamento do artista em relação aos fenômenos do cotidiano.

Figura 6. Éder Oliveira, Pintura Sem título (Série Pixel), 2018, Óleo sobre tela, 190x160cm. Fonte: Site do artista.

Área cinza

Os veículos de comunicação — sejam as páginas dos jornais, noticiários de tv ou internet — tem por finalidade nos informar sobre os acontecimentos do dia a dia desde uma cobertura simples de uma cidadezinha no interior do estado até as mais complexas que repercutem mundialmente. É a maneira como nós, a sociedade, se mantém informada e atualizada. No entanto, dentro do seu caráter primordial que é informar, a mídia contemporânea é permeada por áreas cinza no que tange ao recorte dos fatos e exposição e da verdade. Manobras como omissão de dados, foco em apenas um lado da história ou até mesmo mostrando um ângulos distorcidos da realidade, para tanto valem-se da exploração da imagem de maiorias minorizadas. Além disso, a trivialidade com os meios de comunicação

tratam a violência, por intermédio das manchetes de jornal ou dos noticiários de tv sensacionalista, e que por consequência invade às conversas triviais do cotidiano, se solidifica como um terreno fértil para o que filósofa política Hannah Arendt (1999) descreve como *Banalidade do Mal*. Uma violência que estaria em acordo com o progresso de cotidianização da vida, onde o mal se torna aceitável e comum devido a repetição de atos e comportamentos dentro de um sistema, onde não se questiona sua crueldade ou consequências.

Ao cobrir com parte do cenário onde as personagens estão tanto para fragmentar como para ocultar os rostos dos suspeitos de delitos, Oliveira suspende a ideia de *mimese* própria do estilo retrato e impossibilitando a consequente identificação. Em outros casos os rostos são suprimidos por intermédio de uma série de retângulos que com cores chapadas simulam o efeito digital conhecido como *pixelação Intencional*, efeito comumente usado como ferramenta para preservar a identidade de testemunhas e vítimas de crimes em reportagens jornalísticas. Na obra terminam por formar uma paleta de cores que compõem a própria pintura, como visto na série *Pixel* (Figuras 1,2,3 e 6). Desta forma, Oliveira se apropria da própria ferramenta do meio midiático e a converte em escudo para resguardar a face dos suspeitos.E desta forma sua proposição imagética estaria em acordo com o pensamento de *Vidas Precárias* da filósofa Judith Butler, se valendo de uma tentativa de humanizar esses sujeitos. Assim, resguarda-as de um processo de distanciamento e seguinte desumanização promovido pela mídia em conjunto com o Estado, impossibilitando que sejam alvos da *violência ética*, naturalizada e justificada. Sobre o rosto a autora afirma:

> O rosto que está lá, no entanto, aquele cujo significado é retratado como a forma do mal, é precisamente aquele que não é humano (...). O "eu" que vê o rosto não se identifica com ele: o rosto representa algo com o que nenhuma identificação é possível, uma realização da desumanização e uma condição para a violência. (BUTLER, p.28, 2019).

Ainda dentro do pensamento de Butler, vemos como o rosto é tido por um grupo de políticas sociais como principal característica formadora de um sujeito público, formalizando o rosto, portanto, como instrumento de personificação de um indivíduo identificando-o e possibilitando dessa forma que o Estado possa tomar atitudes a seu respeito como colocá-lo em situação de vulnerabilidade, onde são menos protegidas por direitos do que de outras pessoas. Dessa maneira esse grupo de pessoas acaba tendo a sua existência incerta, além disso, sua morte quando ocorre é banalizada sem direito a luto, como se fizessem parte de uma cadeia de produção em série, onde um produto com defeito é imediatamente substituído por outro. Para Butler, portanto, a mídia teria papel fundamental no processo de desumanização de certas pessoas, provocando um distanciamento entre quem assiste aos noticiários ou lê o jornal e as pessoas expostas ali.

> O processo de esvaziamento do humano feito pela mídia por meio da imagem deve ser entendido, no entanto, nos termos do problema mais amplo de que esquemas normativos de inteligibilidade estabelecem aquilo que será e não será humano, o que será uma vida habitável, o que será uma morte passível de ser lamentada. (BUTLER, p.28, 2019).

Ainda sobre a mídia para Michaud (1989), os recortes feitos pela mídia mexem com a percepção que temos da realidade, afinal a nossa relação com o mundo passa pelas imagens seja nos deparando com a experiência direta com os acontecimentos ou indiretamente de forma múltipla por intermédio da mídia, dessa maneira parte importante da experiência do mundo hoje passam pelas imagens que nos são apresentadas nos posicionando inclusive como se tivéssemos realmente diante do fato e até como se fossemos duplos dos acontecimentos. Para o autor,

> apesar de serem cópias verídicas, e talvez por conta disso mesmo, as imagens são enganosas: ainda que cada uma seja autêntica, podemos selecioná-las, montá-las, legendá-las, podemos enquadrá-las e reenquadrá-las, podemos sobretudo mostrá-las de jeito nenhum. (MICHAUD, 1989, p.49).

O processo de desumanização, para Butler, acontece quando *eu* não reconheço o *outro* como *eu*, logo não há uma identificação, por conseguinte não há empatia ou compaixão pelo outro, essa dinâmica termina por deixar o outro em uma situação de risco já que eu não o vejo como meu semelhante. Sendo passível, portanto, de sofrer violência. Um exemplo desse processo seria o que ocorre em políticas de extermínio como no caso que é considerado o maior genocídio do século XX, o Holocausto. Durante a Segunda Guerra Mundial os alemães nazistas executaram um número entre cinco e seis milhões de judeus. As pessoas que foram isoladas nos campos de concentração e extermínio sofreram um processo de desumanização. Homens e mulheres tiveram seus cabelos raspados, roupas e objetos pessoais lhes foram usurpados e obrigados a usar uniformes todos iguais como vestimenta, assim tiveram a suas individualidades e identidades eliminadas para que fossem apagados da história. Sobre esse fato Arendt relata:

> "[...] O verdadeiro horror dos campos de concentração e de extermínio reside no fato de que os internos, mesmo que consigam manter-se vivos, ficam mais isolados do mundo dos vivos do que se tivessem morrido, porque o horror compele ao esquecimento" (ARENDT, 1989, p. 493).

Dessa maneira a mídia exerce certo poder dentro de uma concepção de narrativa ao que se refere a aproximação, distanciamento e violência. Seus recortes nos fatos nos conduzem a ter certa empatia por determinados discursos, como no caso de nos compadecemos por situações que ocorrem muitas vezes do outro lado do mundo, nos identificando com o sofrimento dessas pessoas pelo qual nunca vimos antes. E ao mesmo tempo, não nos identificamos com pessoas que estão sofrendo em situações similares perto de nós, às vezes a quadras de distância ou até mesmo conhecidas. Ou seja, nossa moralidade não está necessariamente ligada a uma proximidade geográfica e em alguns casos nem temporal.

Portanto, em seus retratos, Éder Oliveira faz o caminho oposto ao pintar esses sujeitos demonstra ter empatia por aqueles que considera seus semelhantes, seja pelo mesmo local onde residem, pela cor da pele ou feições da pessoa amazônida, porém, que não tiveram as mesmas oportunidades que ele. Os protagonistas dos seus retratos não têm chance de representar a si mesmos, não têm o direito à defesa ou a dúvida diante das câmeras, pois já são considerados culpados apenas por existirem, tratados e personificados pela mídia e o Estado como o mal que assola a sociedade.

Referências

ARENDT, Hannah. Eichmann em Jerusalém: Um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BUTLER, Judith. Vidas Precárias: Os poderes do luto e da violência. Belo Horizonte Autêntica Editora, 2019.

CHAGAS, Clay Anderson Nunes et al (org.). Geografia da Violência: Produção do Espaço, Território, e Segurança Pública. 1. ed. Belém: GAPTA/UFPA, 2018.

FREITAS, Douglas. Texto para a Exposição Páginas Vermelhas. Galeria Blau Projects. São Paulo, 2015.

MANESCHY, Orlando Franco. Éder Oliveira, a Amazônia não é para os fracos. Revista Estúdio artistas sobre outras obras. ISSN 1647-6158 e-ISSN 1647-7316. 9, (23), julho-setembro. 150-159 2018.

MICHAUD, Yves. A violência. Editora Ática, São Paulo, 1989.

OLIVEIRA, É.; LABRA. D. Um homem amazônico. Revista ZUM N°15. São Paulo, 1999.

OLIVEIRA, Éder. “Autorretrato”. Pororoca - A Amazônia, no MAR, Rio de Janeiro: MAR/ Contraponto Editora. 2014.

OLIVEIRA, Éder. Pinturas. Éder Oliveira, 2021.
Disponível em: < http://www.ederoliveira.net> Acesso em: 20, ago. de 2021.

SANTOS, José Vicente Tavares dos. Violência e Conflitualidades. Porto Alegre : Tomo Editorial, 2009.

Como citar:

AZEVEDO DE ARRUDA JR, Ademilton. Éder Oliveira e a face da violência. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios* , Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 108-120. 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.009
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

"Foda-se a sua Crença": artivismo travesti e discusos de ódio

Manoel Cheles da Silva, Centro Federal de Ed. Tecnológica Celso Suckow da Fonseca
https://orcid.org/0000-0001-8075-0765
manoel.silva@aluno.cefet-rj.br

Resumo

Há uma correlação do Demônio com os "desviantes" nos espaços religiosos neopentecostais; trava-se uma guerra discursiva contra o Diabo em defesa de Deus. Essa disputa reverbera na comunidade LGBT através de artivismos que confrontam a cis-heteronorma. O mal, sobretudo dentro desses espaços, recai sobre o feminino e a negritude, que são correlacionados ao pecado. Na performance “Diaba”, a artivista Urias incorpora vários elementos ligados a representação da Pomba-Gira, como uma forma de se afirmar travesti perante a sociedade, se percebendo no território do mal e usando disso para confrontar discursos sexistas, classistas e racistas. Concluímos que a obra é detentora de potencial de enfatizar as precarizações a que as travestis estão sujeitas. Diaba é uma resposta atiçadora aos discursos de violência religiosa: “Sua permissão, nunca fez diferença/ Com toda educação/ Foda-se sua crença".

Palavras-chave: Artivismo. Diaba. Urias. Discurso LGBT. Travestis na Arte.

Abstract

There has been a correlation of the Devil with the "deviants" in Neo-Pentecostal religious spaces; a discursive war is waged against the Devil in defense of God. This dispute reverberates in the LGBT community through artivisms that confront the cis-heteronorm. Evil falls upon the feminine and blackness, which are correlated to sin. In the performance "Diaba", the artivist Urias embodies elements tied to the representation of the Pomba-Gira, affirming herself as a transvestite in front of society, perceiving her presence in the territory of the devil and using this to confront sexist, classist and racist discourses. In conclusion, the piece has the potential to emphasize the precariousness to which transvestites are subjected. Diaba is a compelling answer to discourses of religious violence: "Your permission, has never made a difference/ With all manners/ Fuck your creed".

Keywords: Artivism. Diaba. LGBT Discourse. Transvestites in Art. Religious Violence.

"A bicha resiste. O gay se ajusta"
(OLIVEIRA, 2017)

Introdução

Através de mitos, como os da criação, se estipularam parâmetros de quem deve ser vigiado e punido, para resguardo da integridade da sociedade. A mulher, em especial, assumiu o papel daquela que é o fruto de todo o mal por ser influenciável pelas forças malignas. Mais incisivamente, o culto da figura da mulher como divina se dá apenas em função da sua valiosa pureza virginal e subserviência, enquanto mediadora de divindades masculinas intercedendo por aqueles que temem a vida após a morte.

Desprovidas do prazer e encarando a sua sexualidade como apenas uma ferramenta de reprodução através do pecado, a mulher tem as suas relações mediadas ao bel prazer do homem, cabendo a si apenas aquilo que for incumbido pela autoridade masculina (pai; marido; filho). Dentro desse cenário, a homossexualidade e a transgenereidade assumem um papel de renegação àquilo que é um dom divino (ser homem, na sociedade e na cama), visto que homossexualidade e transgenereidade de uma “humano fêmea” nem era vista como possível, pois seu corpo era entendido como o de "um homem incompleto" (BEAUVOIR, 2009).

Compreendendo que os maiores movimentos de reafirmação da identidade LGBT surgiram dentro de contextos periféricos, podemos julgar ainda que a culminação deles se deu, em especial, por parte daqueles que mais se assemelhavam com o que a sociedade despreza/teme: o feminino. Sob liderança de lésbicas, travestis e drags queen; os movimentos LGBTs se encaixam para a sociedade tradicional no lugar do "outro" que almeja por privilégios (NATIVIDADE; OLIVEIRA, 2009).

Dentre determinações onde as ferramentas de luta se constroem a partir do ativismo combativo e da arte de periferia, é remontado algo que reconhecemos por artivismo, isto é, uma confluência dos princípios da arte e do ativismo onde um se dá através da execução do outro. O artivismo, assim, não é apenas a "arte pela arte", mas um conjunto de significados que se apropriam de estereótipos e parâmetros fluidos para afetar diretamente o interlocutor que ocupa o espaço de soberania na sociedade (COLLING, 2019).

Em vista disso, compreendendo que, no caso dos LGBTs, seu algoz é um grupo enorme e fundamentalista que se denomina como conhecedor de toda a verdade e detentor de poder soberano; o artivismo LGBT tende a provocar e conscientizar os integrantes do grupo que os reprime, os agride e os mata (MOURÃO, 2015). Se dotando de signos do que pode, ou não, ser visto como divino ou diabólico, os LGBTs artivistas assumem as significações que lhes são imputadas, dotando-se de discursos onde o divino e o profano confluem em um corpo que é criado por Deus e comandado pelo Diabo.

Percebendo que o bem e o mal, portanto, se caracterizam a partir de resoluções estritamente discursivas, usamos no decorrer deste artigo da metodologia de análise do discurso, dentro de um viés que o considera como parte integrante de artes e ativismos - a partir das suas localizações dentro de espaços temporais. Isto é, nossa análise permeia narrativas discursivas que são explicitadas, também, pelo modo como artistas lidam com a figura do mal, em períodos pontuais da história, bem como, a anulação de determinados “rostos” que são compreendidos dentro desta seara maligna.

Partindo da literatura de Michel Foucault (1999), podemos considerar que os discursos que se propõe como tipificadores do mal na humanidade (dentro de uma consideração estritamente cristã) se alteraram de acordo com as tecnologias e questões políticas de cada intervalo de tempo. A partir dessa descontinuidade do discurso religioso, proposto pelo autor, podemos compreender que o discurso não algo contínuo e consciente, e que as trajetórias discursivas se articulam com os trabalhos de historiadores, por serem perpassadas por "regularidade, acaso, descontinuidade, dependência, transformação" (ibidem, p.16-17). Assim, é possível que compreenda para além daquilo que está explícito, reconhecendo os interditos presentes nas artes e nos ativismos. Sobre o campo do entendimento dos discursos que se relacionam com as sexualidades dos indivíduos, Foucault considera, ainda, que: "estamos muito longe de ter constituído um discurso unitário e regular sobre a sexualidade; talvez nunca consigamos atingir isso e talvez não seja nessa direcção que nos dirigimos" (1999, p.18).

Nossa proposta perpassa o entendimento, inclusive, de como determinados discursos objetivam a anulação de seus concorrentes, ao contrário da assimilação. Tal consideração se faz digna de julgamento ao considerarmos que, sobretudo no discurso autoritário religioso, pretende-se anular a possibilidade de fala do "outro", do Diabo, pois o "Verbo" é uma dádiva divina. Assim, estando o outro "anulado" dentro de normativas discursivas, sua linguagem será vitimada da mesma forma, "uma vez que esta não pode sobreviver fora da condição do discurso" (BUTLER, 2011, p.10). Por conseguinte, dentro da perspectiva de Butler (2011), aquele que é desapropriado do seu discurso perde também o seu "rosto" sendo alguém cuja indução da morte não apresenta quaisquer impeditivos sociais e morais.

Demonizando a existência do "outro" em sociedade se constroem imagéticas que possibilitam que sua dor seja vista como algo desejável para o bem, a identificação com tais indivíduos se não se consuma interna ou externamente à imagem, "mas através da própria moldura que contém a imagem". Este mecanismo demonizador, se faz simultaneamente com a desumanização de um determinado grupo de indivíduos. Dentro desta narrativa, como explicita Butler (2011), a percepção de perda se esvai, o "outro" é visto não mais como inimigo, pois a identificação com aquele rosto não é mais possível; ele é uma Besta exterminável. A imagem do "outro" é moldada, estereotipada e tipificada como aquela a ser destruída, assim, visualizar a morte desses como perda, é algo que se perdeu na própria constituição das suas existências.

Consideramos, a partir de Butler (2011) e Arendt (2013), que o assujeitado dentro dos processos de dominação, neste caso os LGBTs, se posiciona como aquele que reconhece os seus direitos e se conforma com eles, não antecipando quaisquer tipos de represálias que possam advir do controle repressor. Neste quesito, usamos da análise do discurso para explicitar que Urias não se encaixa dentro de uma categoria de assujeitamento, pois, como aferimos, seu artivismo parte de prospectos onde é necessário se posicionar contra o repressor, antes que ele lhe despossua deste poder.

O diabo, a arte e a sociedade

Apesar da base do cristianismo ser as gênesis da humanidade entendido como a "imagem e semelhança do Criador", o corpo desta humanidade acaba sendo sujeito às perversidades que o divino não possui. Detentor de uma singularidade dentre uma trindade santa (Pai, Filho e Espírito Santo), o Deus do Cristianismo não está sujeito às tentações do plano terreno, Ele não é matéria. A partir desse ponto Lloret (1993) propõe que, em realidade, o homem de matéria, tal qual o demônio, é suscetível a uma influência da racionalidade sobre a espiritualidade, coisa que o delega um fator entrópico que o conecta à desordem.

A arte (centro-europeia) nesse espaço-tempo, enquanto uma ferramenta de doutrinação, passa a ser também controlada pelas normativas do catolicismo, assim, a construção do mal acaba perpassando por aquilo que desagrada ou ameaça a soberania do cristianismo. Como apresenta Coelho (2015, p.22), "o demoníaco seria a figura arquetípica dos inimigos que trazem o caos e as trevas".

Sem apenas nos atermos àquilo que é simbolizado pelo diabo, devemos ressaltar que a figura poderosa que põe em risco doutrinas, preceitos e vidas; lasciva-se em prol de um perduro daquilo que a Igreja propõe, ele deixa de ser um coadjuvante, para ser um antagonista dentro de uma disputa entre bem e mal. Isto pois, “Deus tem necessidade ontológica do Diabo” (MAGALHÃES; BRANDÃO, 2012, p.14).

Para além de um controle, o Diabo dentro do cristianismo, exerce o papel de contraponto, ele se situa no lugar do “outro”, do inimigo, daquilo que ameaça a soberania da Igreja, do Reino e/ou do Estado (LLORET, 1993). A partir dessa visão maniqueísta de “nós e eles”, tudo aquilo que irrompe a “imagem e semelhança” divina é endiabrado, ou seja, o corpo preto, o feminino, o indígena, o estrangeiro e o transviado, são alocados no lugar inferior e inimigo da ordem divina.

Nessa representação do outro, a arte se apresenta como uma possibilidade de visualização do perigo que essa força sobrenatural detém. Segundo Magalhães e Brandão (2012, p.5) para além de criadora de novos arquétipos de bem e mal, a arte cumpria papel inequívoco mantenedora da “pedagogia do medo”, instituída pela Igreja.

Diferentemente da figura pura que se atribui à Deus (branco, homem, olhos claros, loiro, europeu), o Diabo ora é mulher, ora é negro, ora é monstro, ora é um bebê europeu enquanto anticristo. O que o demônio detém é, em suma, a possibilidade de ser qualquer um, de ser aquele que, dentro da narrativa judaico-cristã, foi renegado por contrariar todo o que lhe foi dado, que não acatou as ordens do Supremo, e foi condenado às trevas por isso (LLORET, 1993). O Diabo é o espelho da figura humana: avarenta, gulosa, vaidosa, invejosa, luxuriosa, gananciosa e preguiçosa; e que apesar de temer as trevas, às enfrenta todos os dias, garantindo a manutenção de um Estado/Reinado e um Clero/Congregação que se alimenta de seu sangue, enquanto expõe todas as deficiências de uma existência fadada ao pecado (MAGALHÃES; BRANDÃO, 2012).

Dentro do protestantismo, crer-se-ia na magnitude de Deus sobre o mal, o demônio acabou sendo considerado como um caso já vencido, logo não capaz de influenciar nas questões espirituais dos fiéis. No entanto, dentro do pentecostalismo e do neopentecostalismo, a figura do Diabo permaneceu viva e influente. Isto é, Instituições como a Igreja Universal do Reino de Deus (IURD) continuaram a temer e a construir um temor ao mal no âmago de seus fiéis, usando para tal não da arte, mas de encenações que usam de questões psicológicas para mostrar o poder do pastor sobre o Diabo (DIAS, 2019).

O Diabo dentro da IURD, de forma incoerente, atua com uma figura símbolo de repressão. Ele não tem uma face, não se transfigura e não está em luta contra o cristianismo; na realidade, seu foco é no individual e não no todo. A ação individual do demônio acaba colocando pessoas em castas, onde umas são mais suscetíveis que outras, e algumas têm o poder de expulsar o mal de um corpo (DIAS, 2019). O viés doutrinário empreendido pela IURD, não é artístico - ou pelo menos não se afirma como tal -, pois o demônio é convidado ao diálogo, a realizar novamente o papel que tivera na Idade Média, onde era, tão somente, um adereço no contexto teatral (COELHO, 2015). Tal assimilação, gera que ainda no século XXI, atribuamos ao Diabo a mesmice de uma posição mitológica maligna que se sustenta em contraposição a manutenção de uma elite dominante que representa o bem.

A figura do demônio carrega consigo fatores históricos e teológicos que o possibilitam adquirir novos significados com o tempo. Na arte, no entanto, o destaque ao grotesco e polêmico possibilita que não haja idealizações acerca do que é o diabo, sua transfiguração não é a imagem e semelhança de ninguém - simultaneamente que era a imagem e semelhança direta do ser humano falho, mundano e vil (MAGALHÃES; BRANDÃO, 2012).

Dentro do contexto do neopentecostalismo, figuras "demoníacas" retiradas do contexto sobretudos das religiões de matriz africana, sobretudo as Pombas-Gira que são compreendidas como as principais responsáveis pelos "homossexualismos" e "lesbianismos", algo que explicita uma noção de que "estariam ligados de alguma forma o feminino e o demoníaco" (DIAS, 2019, p. 14).

Tendo a homossexualidade feminina se transformado em uma falácia, no contexto da sociedade - visto que se vê a mulher como só realizável sexualmente se

em contato com o pênis (PRECIADO, 2014) -, a homossexualidade masculina foi encarada a partir de uma corrupção gerada pelo demônio feminino, ou seja, por partilhar da feminilidade com a mulher, o homossexual afeminado, se torna passível ao ataque demoníaco (DIAS, 2019).

A partir dessas ponderações, queremos estratificar que o nosso objetivo não é, tão somente, o de compreender o processo de demonização das relações homossexuais, pois, como ponderam Souza e Cabral (2010), houvera um período medievo que a homossexualidade era bem quista mesmo pelo catolicismo, assim, o demoníaco não se aloja em relações sexuais, puro e simplesmente. Isto é, o que leva a demonização da figura da bicha é a sua proximidade com o feminino, este sim, o demônio. Afirmamos isto, pois, na contemporaneidade somos confrontados com casos de pastores e padres, que têm relações homossexuais, sob conhecimento da igreja ou congregação, mas que só são punidos quando tais casos vêm à mídia[1] (MARTEL, 2019). O problema, portanto, não se aloja na homossexualidade, mas sim naquelas bichas que a (re)afirmam com seus corpos e trejeitos femininos cotidianamente (OLIVEIRA, 2017).

Segundo Megg Rayara Gomes de Oliveira (2017, p.131), pensar na feminilização de um corpo masculino oportuniza que se repense o que é normal, logo, a forma como se dá o "controle das sexualidades, dos corpos, dos comportamentos e dos pensamentos". Assim, mais que agir em um âmbito de funções sexuais, o aspecto feminino num corpo que foi designado com masculino carrega o potencial de alterar todo um status quo que perdura há séculos. A bicha se torna um traidor dos signos que constituem o macho, se apresentando para o todo sem virilidade e de forma delicada, algo que é associado a figura da mulher (DIAS, 2019). Essa concomitância de gêneros no corpo da bicha provoca no homem heterossexual sexista "a ansiedade masculina e despertam o medo de que o feminino do outro pudesse estar nele próprio" (OLIVEIRA, 2017, p.106).

Dentro de um viés artístico, essas normativas são usadas, em suma, de uma forma parodística, através da literatura, do cinema e do teatro. Isto é, brinca-se com aquilo que é disseminado pelos "representantes de Deus"; o Diabo e Deus são antropomorfizados e colocados em um cotidiano humano, com emoções, dores e prazeres. Dentro dessa narrativa, a arte se manifesta, não de modo parodístico, mas sim confrontando essas normativas de forma combativa e incisiva. Em vista disso, podemos assumir, inclusive, que a arte deixa de ser “somente arte", pois se assume todo um novo campo de enfrentamento que pode ser compartilhado dentro daquilo que reconhecemos por ativismo. Assim, introduzimos o conceito de artivismo, que em uma explicação sucinta pode ser entendido como uma integração dos conceitos de arte e ativismo, onde a primeira se dota de uma normativa direta que a incube de ter um objetivo claro e específico, partindo de um grupo oprimido contra o opressor (MESQUITA 2008; COLLING, 2019; MOURÃO, 2015).

[1] https://www.independent.co.uk/news/world/americas/pastor-car-police-naked-man-counselling-bound-george-nelson-gregory-homestead-pennsylvania-a8210561.html

Como um exemplo claro desse enfrentamento artivista contra um sistema opressor-religioso que usa da demonização de existências como ferramenta de controle de fiéis e manutenção de uma ordem conveniente, trazemos neste *paper*, uma análise de discurso acerca da obra performática digital de Urias, intitulada "Diaba".

Urias: a personificação da bicha diaba

Se apresentando enquanto o "oitavo pecado capital", Urias se materializa em sua performance artivista, “Diaba”, usando de artifícios visuais que colocam o seu corpo como central dentro da narrativa. O corpo trans, tratado como "o outro" (OLIVEIRA, 2017) se dota de uma sexualidade evidente. As correntes que se moldam em um maiô, formam sua primeira indumentária, esta que não se mantém no campo da sexualidade unicamente, remetendo a uma armadura medieval (a cota de malha). Explicitando através disso que aquela é a sua veste de guerra, tal como a de um sem-número de mulheres que têm unicamente na prostituição um meio de subsistência.

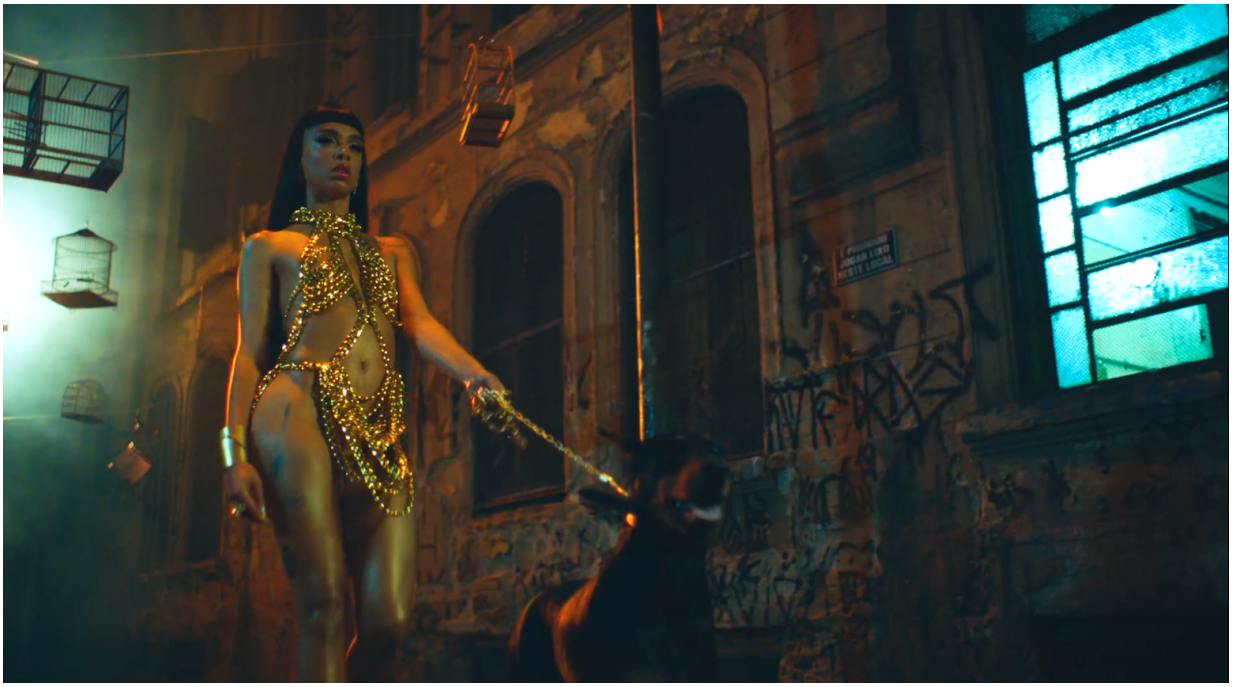


Figura 1. Pablo Urias, Diaba, 2019. Fragmento de obra audiovisual (ato 1). YouTube. Daniel Belinky. https://youtu.be/_r83_ualtpM.

Ponderando que sempre foi vista como uma má pessoa, Urias dá segmento a sua performance artivista, se pondo como "o pilar principal da família", formação discursiva que pode ser compreendida a partir do entendimento predecessor que tanto o medo, quando o desejo pelo corpo negro trans interferem na dita família tradicional brasileira. Isto pois, há discursos que colocam o corpo negro trans no

lugar de perigo - daquela travesti que bate, enfrenta e desvirtua um sujeito "de bem". No entanto, há também sobre este mesmo corpo, uma sobreposição de exotismos que geram desejos profanos e satisfações, que não cabem dentro do casamento cis-heterocentrado, visto que o sexo deve ter a reprodução como único fim.

Usando como marcação de mudança de cena e enredo, Urias faz uso em sua performance de um sample de Jim Jones[2]: "Somebody's gonna have to tell the truth and I'm gonna tell it". Essa "verdade" que Urias se propõe a dizer está diretamente relacionada a desconstrução de estigmas e estereótipos sobre a sua comunidade, é uma realidade relativa ao local sub-humano, o qual é determinado a esses indivíduos, algo que se justifica pelo medo da perda de privilégios cis-heterossexuais, e se anula no desejo por esses corpos que se alojam dentro de um campo do exotismo.

Urias, durante a sua performance artivista digital se loca em um território físico: um pequeno bar no bairro de Santa Ifigênia (São Paulo), neste ela intervém, através da sua performance de maneiras sobrenaturais: ilustradas por curtos-circuitos na iluminação elétrica do estabelecimento e pelo início de uma coreografia que apresenta um desejo simultâneo ao ódio pela artista. Dentro dessa narrativa de conflitos corpo a corpo, a performance coloca Urias em um posto de soberana daquele espaço, ela é o objeto de repulsa, desejo e disputa.

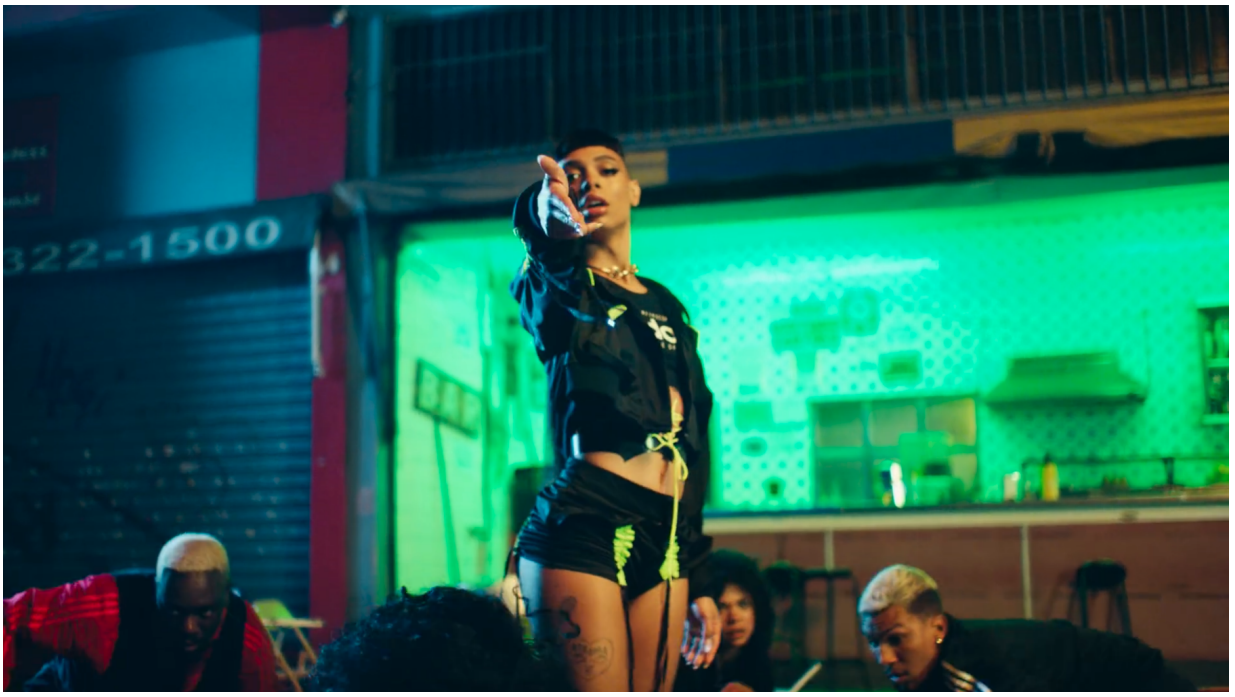


Figura 2. Pablo Urias, Diaba, 2019. Fragmento de obra audiovisual (ato 2). YouTube. Daniel Belinky. https://youtu.be/_r83_ualtpM.

[2] James Warren Jones - Jim Jones - (1931-1978), foi um pregador cristão, ativista contra a segregação racial, fundador e líder da seita Templo dos Povos. Se tornou famoso pelo suicídio/assassinato em massa em novembro de 1978 de 918 dos seus membros em Jonestown, Guiana.

Neste segundo ato, Urias se dota de artifícios indumentários formados por um vestido preto transparente que evidencia sua lingerie, muitos adereços dourados e um sapato que a posiciona em um espaço de liderança. O modelo do sapato é o "Miuccia Prada's cult flame - 2018", um modelo originalmente lançado em 2012, mas que foi revisitado na coleção de outono/inverno da Prada em 2018, este faz referência à "masculinidade" dos carros de corrida da década de 1950[3]. Urias naquele espaço-tempo é a Miranda Priestly, de "The Devil Wears Prada", que todos odeiam, mas desejam seu corpo, sua resiliência e sua sabedoria.

Como marco do início de um terceiro ato, é introduzido na performance o trigésimo segundo versículo do oitavo capítulo do Livro de João, na Bíblia em inglês: "you gotta know the truth, cause the truth will set you free". Trabalhando novamente com o conceito de "verdade", Urias se (re)apresenta como alguém que esteve sempre nas trevas, que a ocupação daqueles espaços pelas suas semelhantes não é algo novo e que não precisam do consentimento de ninguém para ocupar aquele espaço, pois como nunca foram amparadas pela sociedade tradicional (PELÚCIO, 2009), esta não se faz mais necessária.

Para além disso, Urias deixa claro seu posicionamento quanto a demonização de sua existência, da condenação de seus atos baseando-se em princípios bíblicos: "com toda educação, foda-se sua crença". Marcando, assim, que os simbolismos trazidos em seu artivismo performático, são uma bricolagem de estereótipos, signos e próteses, que ao serem atribuídos ao seu corpo à reduzem e demonizam dentro do convívio social diurno.

Encerrando a performance, somos apresentados a uma estética nova dentro do clipe, esta que foge do teor explicitamente sexual, para algo mais urbano. Urias, a partir disto, não se apresenta mais como a Diaba que afeta as normas, mas sim enquanto uma liderança para a comunidade LGBT e negra. A coreografia-ritual final, idealizada por Flávio Verne, consiste em uma mistura de elementos do estilo de dança de rua com o semba angolano contemporâneo. Essa decisão coreográfica incide sobre uma colocação reiterada daquilo que é visto como diabólico: como, por exemplo, as raízes africanas do povo brasileiro.

[3] SALESSY, Héloïse. Trend alert: Prada signe le retour de ses sandales à flammes. Vogue França - publicado em: 23 de fevereiro de 2018.

Figura 3. Pablo Urias, Diaba, 2019. Fragmento de obra audiovisual (ato 3). YouTube. Daniel Belinky. https://youtu.be/_r83_ualtpM.

Urias, no centro do círculo, se introduz enquanto uma entidade de liderança, afirmando: "tô pronta pra briga". Em vista deste enfrentamento ativo, podemos julgar a performance como artivista de propósito instigador, Urias não pretende apenas se colocar como uma figura representativa, mas também motivar toda uma classe vítima de opressão sócio-estatal. Seu corpo dentro da coreografia se mostra como avesso ao erudito; ela é, ali, parte do subúrbio, da etnia negra, da identidade travesti.

Conclusão

O presente *paper* é uma produção ligada ao Grupo de Pesquisa “Estudos integrados em Turismo e Humanidades” (CNPq), que tem como uma de suas linhas principais o “Turismo e os Estudos Críticos da Imagem e do Discurso”. Esta que pretende uma compreensão para além da "arte pela arte".

Em nossa pesquisa, foi percebido a arte de Urias é ativista e guarda consigo um poderio de combate contra o sistema cis-heteronormativo patriarcal. Poderíamos definir de inúmeras maneiras, a sua performance, para traçar um ponto de "sucesso", no entanto, destacamos aqui que enquanto uma performance artivista, seu sucesso, em linhas gerais, se deu pela sua afetação dentro de espaços religiosos (MOURÃO, 2015). Afirmamos isso, pois é perceptível que quando se faz uso dos meios de comunicação digital para compartilhar conteúdos artivistas há uma tendência que os algoritmos das plataformas, acabem enviesando o conteúdo para um público que já está familiarizado com esta arte artivista (RHUKUZAGE,

2021). Isto é, dentro desses espaços onde somos expostos àquilo que é criado a partir de nossas preferências/históricos de navegação, é pouco provável que tenhamos contato com uma arte que se distingue das nossas preferências (idem). Assim, partindo do pressuposto que cristãos fundamentalistas não tendem a visualizar conteúdos que contradizem os seus ideais, a performance de Urias chegar nesses espaços e ser vista como ameaça é sinal de que sua proposta foi cumprida.

Referências

AMARAL, Flávio. Urias, música Diaba, respeite, respeite o diabo e os LGBTCÃO. YouTube. Postado em: 21 de outubro de 2019. Disponível em: <https://youtu.be/GQ74VxZys5Q>. Acesso em 13 de março de 2021.

ARENDT, Hannah. Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo, Companhia das Letras, 2013.

BARROS, Mariana Leal de. BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. Performances de gênero na umbanda: a pombagira como interpretação afro-brasileira de "mulher"?. n.62. p. 126-145. Brasil, Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, 2015.

BEAUVOIR, Simone. O Segundo Sexo. Tradução de Sérgio Milliet. 2.ed. - Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2009. ISBN 978-85-209-3913-0

BUTLER, Judith. Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
_____. Vida precária. In: Dossiê Diferenças e (Des)Igualdades. n.1. p.13-33. Bahia, Contemporânea, 2011. ISSN: 2236-532X.

COELHO, Gabriela Bento. A Estética Demoníaca e do Entrelugar nas Obras de Farnese de Andrade e em A Passagem Tensa dos Corpos, de Carlos de Brito e Mello. Dissertação de Mestrado em Letras: Literatura e Crítica Literária. Goiânia, PUC, 2015.

COLLING, Leandro. A emergência e algumas características da cena artivista das dissidências sexuais e de gênero no Brasil da atualidade. Artivismo das dissidências sexuais e de gênero. Leandro Colling, organizador. Salvador: EDUFBA, 2019.

DIAS, Júlio César Tavares. O Demoníaco, o Feminino, o Homossexual. n.21. Juiz de Fora, Revista Diálogos, 2019.

GOMBRICH, Ernst Hans. A História da arte. 16 ed. Rio De Janeiro: Editora LTC - Livros Técnicos e Científicos, 2015.

GRECO, Dirceu B. A epidemia da Aids: impacto social, científico, econômico e perspectivas. Estudos Avançados. Vol. 22. USP, São Paulo, 2008.

FORSYTH, Donelson. Making Moral Judgments: psychological perspectives on morality, ethics, and decision-making. 1.ed. Nova York, Routledge, 2020. ISBN: 978-0-429-35262-1.

FOUCAULT, Michel. A Ordem do Discurso. L'Ordre dudiscours, Leçon inaugurale ao Collège de France pronuncie le2 décembre 1970, Éditions Gallimard, Paris, 1971. Tradução de: CORDEIRO, Edmundo. BENTO, António. São Paulo, Ciberfil, 2002.

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I: A vontade de saber. Tradução de ALBUQUERQUE, Maria Thereza da Costa, ALBUQUERQUE, J. A. Guilhon. 13ª edição. Edições Graal, São Paulo, 1999.

JUNQUEIRA, Rogério Diniz. A invenção da "ideologia de gênero": a emergência de um cenário político-discursivo e a elaboração de uma retórica reacionária antigênero. Revista Psicologia Política, São Paulo, 2018.

LLORET, Isabél Méndez. El Démon: la inteligencia en el mundo. vol.15. n.2. Barcelona, Faventia, 1993.

MACEDO, Edir. Estudo do Apocalipse. vol.1. Rio de Janeiro, Editora Universal, 2000.
MAGALHÃES, ACM. BRANDÃO, Eli. O Diabo na arte e no imaginário ocidental. In MAGALHÃES, ACM., et al., orgs. O demoníaco na literatura [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2012. pp. 277-290. ISBN 978-85-7879-188-9.

MESQUITA, André Luiz. Insurgências Poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000). Dissertação de Mestrado em História Social. São Paulo, USP, 2008.

MOURÃO, Rui. Performances Artivistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência. Cadernos de Arte e Antropologia, vol. 4, n.2. p.53-69. 2015.

NATIVIDADE, Marcelo. OLIVEIRA, Leandro de. Sexualidades ameaçadoras: religião e homofobia(s) em discursos evangélicos conservadores. p.121-161. In: Sexualidad, Salud y Sociedad - Revista Latinoamericana. n.2. Rio de Janeiro, UERJ, 2021. ISSN 1984-6487.

NUNES, Benedito. Introdução à Filosofia da Arte. 4.ed. São Paulo, Editora Ática, 1999.

OLIVEIRA, Megg Raynara Gomes de. O diabo em forma de gente: (r)existências de gays afeminados, viados e bichas pretas na educação. Tese (Doutorado em Educação). Curitiba, UFPR, 2017.

PELÚCIO, Larissa. Abjeção e Desejo: uma etnografia travesti sobre o modelo preventivo de AIDS. São Paulo, Annablume, Fapesp, 2009. ISBN 978-85-7419-990-0.

PRECIADO, Paul Beatriz. Testo yonqui. Espanha, Espasa Libros, 2014. ISBN 978-84-670-4228-3.

RHUKUZAGE. Serge Katembera. Mobilização e Cidadania: o ciberativismo na África fancófona. Tese de Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, UFPB, 2021.

SANTOS, Ana Rita Rodrigues dos. O Preconceito nas Relações Sociais Entre Homossexuais e Heterossexuais: uma análise documental. Monografia. Belo Horizonte, UFMG, 2015.

SOUZA, Nicodemos Felipe de. CABRAL, Darwin de Andrade. Fragmentos, Imagens e Ideologias da Sexualidade Gay: uma história da homossexualidade no ocidente cristanizado.

UNICAP, IV Colóquio de História: Abordagens Interdisciplinares sobre História da Sexualidade de 16 a 19 de novembro de 2010.

Como citar:

CHELES DA SILVA, Manoel. "Foda-se a sua Crença": Artivismo Travesti e Discusos de Ódio. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 121-133, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.010
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

O ilu não bate mais: a imagem do silêncio, a memória do horror

Anderson Almeida, Instituto Federal do Rio Grande do Sul
https://orcid.org/0000-0002-5667-910
andersondiego.almeida@gmail.com

Resumo

Este artigo se constrói nas memórias do silêncio e do horror. Nas imagens de religiosos que foram arrancados de suas casas, expostos como bandidos e violentados nas ruas do estado de Alagoas. É partindo desta contextualização que discorremos como o fatídico Quebra do Xangô, de 1912, reverberou até meados de 1950, mostrando objetos que foram apreendidos e fotografias de pais, mães e filhos de santos presos e, posteriormente, fotografados nas delegacias, suprindo o desejo de uma elite conservadora e preconceituosa. A memória do horror concretizava-se nas páginas dos noticiários e a imagem do silêncio dos terreiros tornara-se a aparente paz dos que pregavam Deus acima de todos e de tudo. Com este recorte, queremos desvelar o silêncio posto, apontar fios históricos que nos permitirão compreender os cenários e as intempéries de um período aterrorizante para as religiões de matrizes africanas.

Palavras-chave: Quebra do Xangô. Memória afrorreligiosa. Objetos de terreiro. Iconoclastia. Arte e memória.

Abstract

This article is built on memories of silence and horror. In the images of religious who were torn from their homes, exposed as bandits and raped on the streets of the state of Alagoas. It is from this contextualization that we discuss how the fateful Quebra do Xangô, from 1912, reverberated until the mid-1950s, showing objects that were seized and photographs of fathers, mothers and children of imprisoned saints and, later, photographed in the police stations, supplying the desire to a conservative and prejudiced elite. The memory of the horror materialized itself in the pages of the news and the image of the silence of the terreiros had become the apparent peace of those who preached God above everyone and everything. With this clipping, we want to unveil the silence, point out historical threads that will allow us to understand the scenarios and the weather of a terrifying period for

Keywords: Quebra do Xangô. Afro-religious memory. Terreiro objects. Iconoclasm. Memory and art.

Em nome de Deus, o silêncio, o horror

Tempo, espaço, olhar,
pensamento, páthos – tudo era ofuscado pela
enormidade maquinal da violência produzida[1]

Em 1938, o pesquisador Gonçalves Fernandes esteve na cidade de Maceió, capital de Alagoas, pesquisando sobre religiões de matrizes africanas. Em suas andanças, percebeu que algo de estranho acontecera. Não se ouvia o som dos ilus nas casas de cultos, não se via os pais e mães de santos circulando pelas ruas. Era o silêncio do Quebra do Xangô, episódio que atacou os afamados xangôs alagoanos, na noite de 1º de fevereiro de 1912.

Naquele dia, o horror se espalhou por todo o estado, a ponto de muitos terreiros, principalmente os da capital, serem invadidos, religiosos presos, tendo seus pertences queimados nas fogueiras e outros levados para as delegacias, servindo de troféus. Era a implantação do silêncio, a proibição do credo, o ataque contra negros e negras que popularizavam a cidade católica que almejava ares industrializados.

Fernandes, tomado pela curiosidade, encontra cultos isolados, acontecendo no meio do mato, sem atabaques, sem pejis, sem as ferramentas necessárias para o rito. Era os resquícios do silêncio e do horror do quebra-quebra. O som das palmas, baixo, dava o tom da cerimônia. Numa mesa, segundo o pesquisador, poucas imagens, sendo a maioria de santos católicos. A ideia era camuflar da polícia, que já perseguia os xangôs há 26 anos. No cenário que parecia o fim, numa situação de pavor, Fernandes nomeia o que vira de “candomblé em silêncio”.

Este artigo se constrói nestas memórias, no entre do silêncio e do horror, nas imagens de religiosos que foram arrancados de suas casas, expostos como bandidos, violentados e humilhados nas ruas. É partindo desta contextualização que apresentaremos como o Quebra do Xangô, de 1912, reverberou até meados de 1950, mostrando objetos que foram apreendidos e fotografias de pais, mães e filhos de santos presos e, posteriormente, fotografados nas delegacias diante de seus objetos. Assim, resumimos que a estética do horror concretiza-se nas páginas dos noticiários e o silêncio dos terreiros tornara-se a aparente paz dos que pregavam Deus acima de todos e de tudo e o progresso a partir do fim da “raça negra”.

O axé condenado

As repressões aos terreiros, que tiveram seu início ainda no século XIX, pareciam se constituir como a única forma do Estado perseguir e silenciar os negros. Era preciso invadir, prender pais e mães de santos e, principalmente,

[1] DIDI-HUBERMAN, 2020, p.16.

recolher os diversos objetos utilizados por eles nos rituais. Neste ínterim, surge-nos o questionamento: por que apreender estes objetos? Entretanto, antes de uma resposta possível, é necessário pensar que por trás da tomada desses objetos de rituais, há um discurso construído que carrega não somente uma invasão a um culto afro-brasileiro, mas estratégias de racismos, de violação, silenciamento e de retirada do direito à liberdade religiosa. Sem dúvidas, as ações geradas contra religiosos e suas casas serviram para que políticos e intelectuais desvelassem seu lado iconoclasta, provando teorias de superioridade da raça branca e da incapacidade de africanos e descendentes escravizados ao longo dos séculos, como nos esclarece Valle: "(...) a iconoclastia contra religiões afrobrasileiras reforça uma tradição de racismo e preconceito que estrutura a sociedade brasileira ao longo de sua história colonial e pós-colonial"[2].

Dos apontamentos de Valle, voltemos à pergunta que abre esta sessão: por que apreender objetos de cultos afro-brasileiros? Tal resposta começa a ser entendida quando identificamos o Código Penal, promulgado em 1890, e que prosseguindo sobre suas inúmeras recomendações, deparamo-nos com três de seus artigos, 156, 157 e 158, que enfatizavam as práticas ilegais da medicina, da magia e do curandeirismo, sendo exercidas pelos terreiros:

> Art. 157. Praticar o espiritismo, a magia e seus sortilegios, usar de talismans e cartomancias para despertar sentimentos de odio ou amor, inculcar cura de molestias curaveis ou incuraveis, emfim, para fascinar e subjugar a credulidade publica: Penas - de prisão cellular por um a seis mezes e multa de 100$ a 500$000.[3]

Imaginemos um período conturbado e de intensas transformações políticas; assim, o referido código adentra o século XX, como o auxílio e respaldo legal, que permitia, através de denúncias, o fechamento das "casas que faziam barulho"[4]. Em 1940, já no período republicano, quando as perseguições aparentavam diminuir, o Código Penal sofre uma alteração definindo quem deveria ser perseguido. Assim, deixa mais escancarado o racismo e o preconceito, resultantes de um discurso construído nas bases do catolicismo.

Segundo Maggie, a mudança deu-se em detrimento da associação de espiritismo e magia às religiões de matriz africana: "Candomblés e macumbas eram os que aplicavam mal os preceitos, por serem seus adeptos ignorantes e incultos"[5]. Decerto, o medo que era gerado pelo dito "feitiço" foi o principal agravante que gerou as apreensões em várias partes do país.

Um adendo muito significativo, nesta concepção, remota-nos ao período imperial. Antes mesmo do Código de 1890, vigorava o Código Criminal Imperial de

[2] VALLE, 2020, p. 141.
[3] BRASIL, 1890.
[4] JORNAL DE ALAGOAS, 1912.
[5] Maggie,1992, p. 264.

1830, onde as práticas, os ritos e rituais africanos não eram proibidos. Mesmo sendo legal a prática religiosa, percebe-se que existiu uma restrição que não permitia manifestações em lugares públicos, divulgações em fachadas e que não perturbassem o sossego dos vizinhos e, principalmente não ofendesse a religião oficial do império. Nesta acepção, o número dos terreiros só aumentou, tornando-se ameaça para alguns estados que possuíam o discurso de serem conservadores e católicos.

A paisagem das cidades, com o crescimento das casas de culto, modificava-se e os religiosos, aqui falamos em adeptos do catolicismo e religiões contrárias aos ritos afro-brasileiros, pressionavam as autoridades para que não deixassem o aumento da população negra acontecer e que destruíssem o mal que atrasava o crescimento econômico, social e cultural. Os negros eram vistos como agentes de doenças, em todos os seus aspectos, desde avaliação das habilidades físicas até psicológicas. Para não alongarmos o assunto, vejamos um trecho de Nina Rodrigues, considerado um dos pioneiros sobre os escritos da população negra no Brasil:

> O fraco desenvolvimento intellectual do negro primitivo, auxiliado pelas práticas exhaurientes das superstições religiosas, como factor do estado de possessão do santo equivale, pois, à histeria que, para os negros mais intelligentes, constitui esse fator.[6]

No mesmo cenário em que Rodrigues destilava seu racismo, mesmo sendo um ogã, um religioso responsável pela organização de um terreiro na Bahia, por volta de 1890, com a crescente de negros libertos e ocupando espaços públicos, terreiros de religiões de matriz africana, em diversas capitais do país, especificamente as do Nordeste brasileiro, começaram a ser denunciados por barulhos e por oferecerem serviços de consultas e limpeza espiritual. Os terreiros foram invadidos e seus religiosos levados para as delegacias, juntamente com os objetos. Seus pertences não eram devolvidos e muitos deles, vendidos e doados às instituições para estudos e exposições.

Avançando em 1930, com a frequência das batidas, os objetos que ficavam por inúmeros dias, meses e até anos em sessões de criminosos nas delegacias, continuavam a despertar a curiosidade de alguns intelectuais e de instituições; serviam, em muitos casos, de material de análise e, assim, tornaram-se coleções particulares que podiam “provar” a inferioridade africana e a relação dos negros, através da antropologia criminal e teorias raciais com a violência.

Para exemplificar nossas afirmações, temos o caso de Alagoas, especificamente ocorrido na cidade de Maceió, em fevereiro de 1912, o episódio conhecido como a Quebra do Xangô. Um golpe orquestrado por um grupo miliciano que levou o fechamento de xangôs, casas de cultos, até 1950. Neste

[6] RODRIGUES, 1935, p.139.

período de silenciamento, muitos religiosos foram presos, colocados pra fora de suas casas e expulsos do estado. Esse período ficou conhecido, na observação de Fernandes[7], como "candomblé em silêncio". Tendo os religiosos migrados para áreas isoladas, disfarçados, manifestando seu credo sem atabaques e ferramentas necessárias ao ritual.

Nas imagens, a seguir, podemos ver como os noticiários divulgavam a prisão dos religiosos. Geralmente, o processo se dava por uma denúncia diretamente na delegacia ou em bilhete de forma anônima. A polícia seguia para o local, invadia, recolhia alguns pertences, parte era destruída, como aconteceu na noite te 1º de fevereiro de 1912, com a Quebra do Xangô. O religioso era obrigado a colocar alguns objetos numa trouxa e sair pela rua, em direção à sede do Instituto Médico legal, onde funcionava a delegacia, gritando que era macumbeiro para que a população visse que mais um "antro de prostituição e doença" tinha sido atacado e destruído"[8].

Figura 1. *Religiosas presas e fotografadas por policiais, diante dos objetos de culto, na década de 1930.* Fotografia do Instituto Médico Legal de Maceió.Fonte: Acervo de Gonçalves Fernandes.

Em seguida, os pertences eram arrumados em uma mesa, conforme nos apresentam as imagens selecionadas, e seus donos fotografados do lado, numa

[7] FERNANDES,1941.
[8] JORNAL DE ALAGOAS, 1912.

espécie de *mise en scène* para lourear o feito. Na primeira imagem, duas religiosas, inconformadas, posam diante da mesa posta. Infelizmente, a sensação que temos do registro é de que são vistas como perigosas, impossíveis de conviverem com a sociedade. Os gestos de passividade e tristeza revelam-nos o absurdo.

Na imagem seguinte, três homens presos, na frente de seus objetos, são adornados com os objetos de culto caboclo, que faz ligação com as práticas indígenas. Cachimbos, cocar e lança constroem a cenografia do horror. Imaginemos as circunstâncias para tal encenação. Vilipendiados de seus direitos, humilhados diante do sagrado que lhe dá sentido, homens e mulheres viram manipuláveis, vírus em laboratórios sendo estudados e analisados de acordo com os interesses doentios. De dignidade tirada, muitos foram postos em geladeiras por horas, acometidos por doenças pulmonares, levados à morte.

Após os caboclos, a próxima imagem, de uma mulher presa em sua casa, revela-nos as atrocidades e a preocupação com a espetacularização do racismo e preconceito. Policiais posam ao lado da religiosa que segura o catimbó, oferenda dado ao espírito, encontrado no fundo de sua casa, com aparência que denota terem encontrado um "bicho estranho"; assim, enfatizam a desimportância da mãe de santo, vista como mais um atributo maligno retirado de circulação.

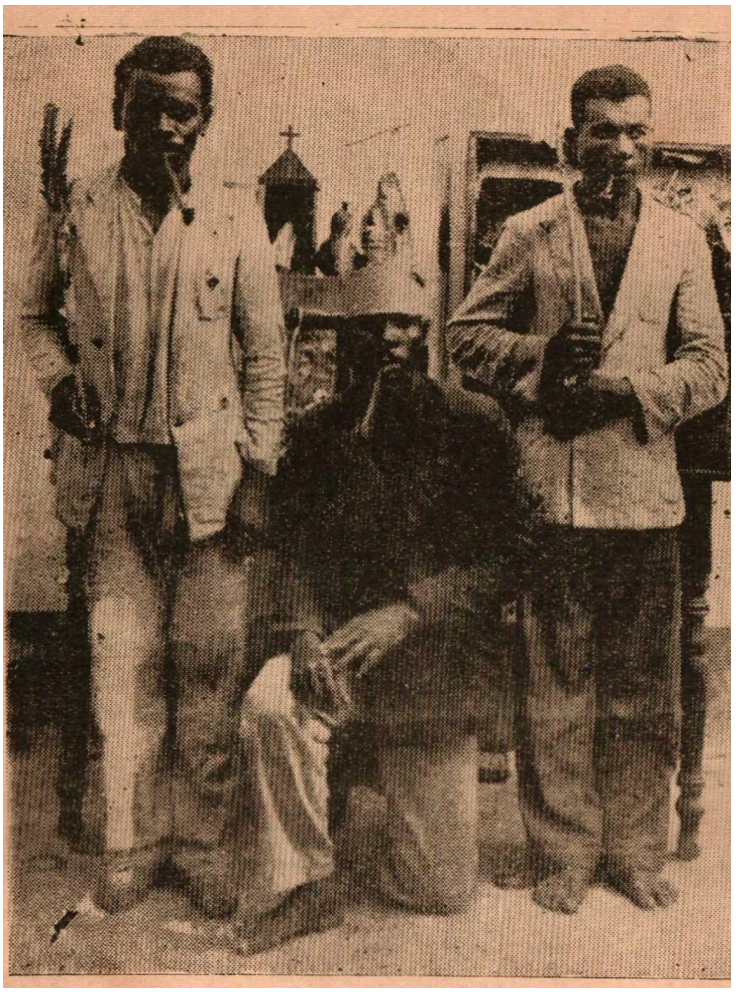


Figura 2. *Participantes do xangô-caboclo presos, fotografados na delegacia, ao lado de seus objetos.* 1930. Fotografia do Instituto Médico Legal de Maceió.Fonte: FERNANDES, 1941.

Figura 3. *Policiais posam com religiosa de catimbó em apreensão na cidade de Maceió*. Fotografia do Instituto Médico Legal de Maceió. Fonte: FERNANDES, 1941.

A arte do silêncio e do horror

> *Influenciados pelas teorias recém traduzidas de Madison Grant, Gobbineau e outros darwinistas sociais, certos baianos brancos de muita influência condenaram o que chamaram de miscigenação do seu país e da nacionalidade brasileira por brasileiros não brancos e seus costumes e tradições demasiadamente africanos, tão bem exemplificados pelo candomblé*[9].

A citação de Michael Turner é um importante ponto para inferirmos onde se sedimentaram as análises dos diversos pesquisadores que propuseram falar da arte africana e suas formas em território brasileiro. As observações e as análises que se faziam pontuais estavam basiladas em um discurso de racialidade, onde a partir do seu fazer, os africanos e seus descendentes eram locados em categorias evolutivas. Esta afirmação corrobora com, pontualmente, o que observou Beatriz Góis Dantas, em publicação de *Vovó nagô e papai branco*, em 1988, fruto de sua pesquisa de mestrado, em que afirma serem as religiões que concentravam a mistura de regionalismos e mantinham certo afastamento dos "padrões africanos", as mais perseguidas pela polícia, pois estariam associadas às práticas de feitiçaria. Ao contrário daquelas consideradas de "pureza nagô" que mantinham ligação com a feitura tradicional da África e estariam, sincreticamente, mais próximas da religião "mais evoluída", o cristianismo:

> O Xangô africano mais puro é verdadeira religião. A perda dessa pureza leva à identificação do polo misturado e moderno com

[9] TURNER, 1976, p. 62.

> feitiçaria, degenerescência e exploração, passível, portanto, de combate, não só pela polícia, mas por aqueles que trabalhavam pela elevação moral do negro.[10]

O posicionamento de Dantas explica muita das análises realizadas em referência ao que Conduru chamou de "Arte projetivamente afro-brasileira"[11] ou nos propor o debate sobre o que consiste ser arte afro-brasileira. Apesar das construções semânticas construídas ao longo desses anos, a perspectiva do referido autor impulsiona-nos a endossar o debate sobre o a artisticidade das peças que foram apreendidas das casas de culto. Questionar a presença/ausência destas na historiografia da arte brasileira se faz necessário e urgente.

Não esquecemos que há diversas coleções em museus como do Estado de Pernambuco, em Recife; Museu da República, no Rio de Janeiro; Museu Afro-Brasileiro e Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, em Salvador; formadas a partir de batidas policiais entre os séculos XIX e XX e que foram pouco estudas e, decerto modo, ainda são desconhecidas. Estes objetos, rotulados como do mal, bugigangas, feitiçaria e macumba, carregam, até hoje, a etiqueta de assombrados. Um assombro que se instaurou, além do olhar preconceituoso sobre as religiões, pelos materiais incorporados na confecção.

Em muitos há óleos de dendê, sangue, rabo de boi, penas de papagaio, cinzas, búzios, panos queimados, vestígios de rituais que parecem amedrontar e que escancaram a sacralização necessária ao uso nos cultos. Assombro ainda encontrado nas vitrines e expografias dos museus que salvaguardam e que contribuem com a propagação do preconceito sobre a visibilidade em ver o sagrado como expressão de arte. Aqui tomamos a pergunta de Conduru "Este "troço" é arte?"[12]. A resposta é aparentemente estranha, para alguns, por serem as peças destinadas exclusivamente aos cultos. Entretanto, nossa argumentação vai em detrimento ao fazer, aos significados gerados, aos códigos construídos, às representações e aos diálogos tensionados, quando nos distanciamos um pouco do religioso, da funcionalidade e passamos a interpretar os objetos apreendidos nas casas de pais e mães de santos como marcadores e disparadores de uma estética que não é somente sagrada, mas que discursa sobre a condição de homens e mulheres negras que viveram às margens da sociedade, mas que a construíram banhados de sangue. Neste ínterim, queremos enfatizar que o assombro aqui se revela não mais como objetificado como um vírus identificado, preso, recolhido às vitrines e tótens de galerias e museus, sem importância, mas,

> O que pretendo afirmar na estética assombrada é, por um lado, que a mesma possibilita sobrevivências, Não apenas de elementos visuais

[10] DANTAS, 1988, p. 182-183.
[11] CONDURU, 2007, p. 65.
[12] CONDURU, 2020.

> relacionados a populações tradicionais amazônicas, mas principalmente a sobrevivência de discursos e comportamentos.[13]

Assim, trazendo o cenário daqueles religiosos presos e humilhados diante dos seus pertences, a seguir, apresentamos algumas peças da Coleção Perseverança, como já informado, resultante da apreensão que ocorreu em 1912, na cidade de Maceió, pela Liga dos Repulblicanos Combatentes, formada por ex-combatentes e religiosos, que tinha como alvo silenciar e extinguir os cultos de xangôs, com a justificativa de que o governador, Euclides Malta (1861-1944), um oligarca, estava se reelegendo com a ajuda dos terreiros e dos espíritos. Vejamos onde habita este assombro!

Figura 4. Autoria desconhecida. *Bastão cerimonial*. Taliças de dendezeiro, algodão, contas e búzios, 56 x 11 cm. Fonte: Acervo IHGAL.

A primeira das peças é um bastão cerimonial, também conhecido como xaxará de Omulu, orixá da cura e das doenças. A peça pode ser usada tanto no peji ou integrar o traje desse orixá. Chama-nos a atenção a riqueza de detalhes e a quantidade e variedade de materiais utilizados na composição, além dos bordados,

[13] VIEIRA COSTA, 2014, p. 123.

amarrações, colagens e mistura de cores. É comum que os bastões sejam fabricados com taliças de dendezeiro, ajustados e amarrados por barbante e cobertos por tecido diversos, neste caso, o algodão vermelho.

No cabo do bastão, há aplicações de miçangas de vidro pretas e vermelhas, que também representam as cores de Omolu; em número menor, algumas voltas de miçangas transparentes, azul, verde e amarela. Todo o cabo é envolto por búzios. A parte de cima é composta por uma base de ferro, coberta por pelúcia vermelha, onde se sustentam penas de papagaio em tons de verde e vermeho que, pelo tempo, apresentam deterioração. Em torno do conjunto de penas, presas por cordão vermelho, há três linhas de búzios, contendo, cada uma, sete búzios, número que representa o Omulu Obaluaê, do vodum *Zagpata*, ou Arifomã[14].

Figura 5. Autoria desconhecida. *Escultura Oxê de Xangô*. Madeira. 26 x 6 cm. Fonte: Acervo IHGAL.

O objeto anterior trata-se da representação de Xangô, segundo afirmações de Lody. É uma escultura totalmente em madeira, de braços articuláveis e boca incisada, onde o artista preservou a cor da matéria-prima. O brilho que enxergamos é devido ao banho de óleo de dendê e sangue, prática de sacralização, comumente realizada nos rituais. Apesar da ação do tempo, ainda é notável as camadas dos líquidos sobre o corpo da peça e o pouco cheiro de óleo. No topo da cabeça, a ausência de algum elemento, que nos parece ter sido um oxê, martelo, elemento

[14] LODY, 1985.

representativo do orixá. A escultura, feminina, de seios à mostra senta sobre um falo.

Tomando os dois exemplos apresentados, chegamos à conclusão que o assombro que aparenta assustar, o vírus tirado de circulação, dentro desta concepção, passa a ser alteridade daquilo promulgado sem função e expressão, torna-se "conteúdo, forma e contexto"[15]. Assim, num intenso mergulho, olhando, identificando e fazendo conexões entre as simbologias, as representações religiosas e cotidianas, veremos que cada material, cor e substância têm uma razão para serem utilizados desde a concepção até o ritual de sacralização.

À guisa de nossas últimas observações, aqui voltamos aos questionamentos iniciais, sobre a visão de intelectuais, especificamente Nina Rodrigues, o que ratificamos ser o propagador da ideia dos religiosos serem "impuros", juntamente com seus "troços", vírus a serem combatidos e tirados de circulação. E isso começa quando este autor vai em busca de uma autenticidade puramente africana nas peças que lhes foram dadas e outras compradas diretamente das delegacias.

Desta, inferimos que a ênfase dada, por exemplo, por Rodrigues[16], em perceber maior primor no fazer escultural iorubá, responde diretamente seu preconceito com a possível produção local e pela procedência dos objetos. Muitos destas peçass vieram de casas que produziam ritos com fazeres locais, com práticas indígenas e católicas, sincréticas, e eram vinculadas à oferta de sessões de curas, não apresentavam o "ser puro", eram das camadas mais populares. Portanto, os terreiros que tiveram seus objetos apreendidos eram marginalizados, não possuíam escancarados intelectuais, políticos e policiais, de onde provinha a proteção. O pretexto para o combate ao mal era político, na medida em que o objetivo era eliminar concorrentes, do campo da política e da religião, higienizar as cidades, conforme podemos interpretar da citação:

> a oposição que historicamente se constrói entre religião e magia/feitiçaria, a primeira tida como manifestação legítima do sagrado e a segunda, como manipulação ilegítima e profana, desliza geralmente da classificação para a acusação. Através dela se desqualificam práticas, crenças e agentes religiosos. Desse modo, a religião dos vencidos, ou dos grupos estruturalmente inferiores no interior de uma sociedade, são sempre reduzidas à magia, feitiçaria e superstição. Isso aconteceu com os africanos transportados para o Brasil como escravos e persistiu no período pós-abolicionista em relação aos negros livres[17].

A problemática lançada por Dantas é somente um fio crítico que merece maior aprofundamento, mas por ser um tema muito extenso e não ser o principal

[15] VIEIRA COSTA, 2014, p. 123.
[16] RODRIGUES, 1982.
[17] DANTAS, 1988, p. 163.

objetivo desse artigo, ficaremos com seu apontamento a respeito da separação entre o que é "puro e descaracterizado" e que, naturalmente, leva-nos a compreender a ideia do que seja "bom e ruim" na percepção de Nina Rodrigues.

Por fim, as peças apreendidas, como sinônimos de experimentos laboratoriais que levavam os pesquisadores à entrada para o que a Europa ovacionava em defesa das teorias eugenistas e segregacionistas, despertavam fetiche; seus colecionadores eram, além de cientistas, delegados e instituições; tê-las significava manter um troféu baseado e pleiteado em discursos científicas e fajutos, que no Brasil eram mascarados por "entender os diferentes". Assim era visto: estudar o negro parecia o tema mais necessário e preponderante para o que se constituiu como compreensão da "raça africana", em território nacional, no início do século XX.

E neste viés, a partir da essência racista e aniquiladora, os inúmeros objetos foram reunidos, a princípio, sem a preocupação de serem entendidos em suas condições de feitura, de uso, de significado e de potência artística, do assombro como necessidade; e junto aos seus donos, engaiolados e manipulados para pesquisas que fariam negros e negras calarem-se. Foram rotulados de assombrados, levados às margens da arte, até hoje duvidados em sua condição artística.

As memórias do horror ainda se reverberam: ainda há silêncio?

Os objetos apreendidos, neste texto exemplificados por alguns da Coleção Perseverança, assim como seus donos, pais, mães e filhos de santos presos, expostos e julgados por exercerem seu credo, escancaram não somente a falta de proteção, mesmo tendo a Constituição de 1988 e as leis que assegurem as casas de culto afro-brasileiro manifestarem-se, mas como são vistos; são vírus, ainda passivos de serem atacados e tirados de circulação.

As peças carregam o estranho, estão fora do sistema da arte, aparentemente não possuem técnicas aprimoradas, portam cheiro de ritual, restos de animais, são etiquetadas nos museus como obras de macumbaria, feitiçaria, o que as fazem não sair do porão e da escuridão que só as enaltecem como obras mal-acabadas e sem valor. Esse "troço" é arte? É o aparente malefício incrustado por seus antigos donos, homens e mulheres negros, nas palavras de Nina Rodrigues, "sem valor". Neste viés, é praticamente impossível visualizar o assombro como elemento de existência e que dá sentido à estética dos rituais, ou como disparador de memórias, permitindo aos objetos tornarem-se um arquivo a ser explorado a partir de sua plasticidade.

Esperamos que o assunto aqui abordado não seja somente uma mera reflexão sobre o silêncio de ontem, mas que possibilite repensar e reacender o debate sobre o lugar dos objetos religiosos na história da arte brasileira, suas manifestações sociais, culturais no hoje, no agora, para que cruze as histórias que lhes perpassam com as de seus donos, reativando a possibilidade de vê-los sobre

outros contextos, dentre eles, em suas dimensões estéticas e simbólicas; de vermos o assombro como parte necessária e não como ameaça.

Referências

BRASIL. *Código Criminal do Império do Brasil*. Lei de 16 de dezembro de 1830. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/LIM-16-12-1830.htm. Acesso em: 20 jun. 2019.

BRASIL. *Código Penal*. Decreto nº 847, de 11 de outubro de 1890. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-847-11-outubro-1890-503086-publicacaooriginal-1-pe.html. Acesso em: 20 jun. 2019.

CONDURU, Roberto. *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.
_____. Esse "troço" é arte? Religiões afro-brasileiras, cultura material e crítica. In: *MODOS* - Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p.98-114, set. 2019. Disponível em: https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4309. Acesso em: 20 jan. 2020.

DANTAS, Beatriz Góis. *Vovó nagô e papai branco:* usos e abusos da África no Brasil. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo (Trad.). São Paulo: Editora 34, 2020.

FERNANDES, Gonçalves. *O sincretismo religioso no Brasil*. São Paulo: Guaíra, 1941.

JORNAL DE ALAGOAS. *Bruxaria:* a música e cantigas dos filhos de santo – A camara dos mysterios – Xangô em confusão – Notas e informações. n. 26, ano V. Maceió, 07 fev. 1912, p. 1.

LODY, Raul. *Coleção Perseverança:* um documento do Xangô alagoano. Maceió: Universidade Federal de Alagoas: Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1985.

MAGGIE, Yvonne. *Medo do feitiço:* relações entre magia e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

RODRIGUES, Nina. *O Animismo Fetichista dos Negros Bahianos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

TURNER, J. Michael. Manipulação da religião: o exemplo afro-brasileiro. In: *Cultura*. Ano 6, n. 23, Brasília, 1976, pp. 56-63.

VALLE, Arthur. Religiões afrobrasileiras, cultura visual e iconoclastia. In: *Concinnitas*. V. 21, n. 17, Rio de Janeiro, 2020, p. 140-162. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/ concinnitas /article/view/46808. Acesso em: 4 mai. 2021.

VIEIRA COSTA, Gil. Estética assombrada: um olhar sobre a produção artística contemporânea na Amazônia brasileira. In: *Revista Pós:* Belo Horizonte, v. 4, n. 7, p. 117-130, maio, 2014. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15657/12532. Acesso em: 5 mai. 2020.

Como citar:

ALMEIDA, Anderson. O ilu não bate mais: a imagem do silêncio, a memória do horror. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios* , Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 134-147, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.011
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

“Nada parou quem somos”: artistas indígenas e a resistência por meio da performance

Bianca Andrade Tinoco, Universidade de Brasília
https://orcid.org/0000-0002-3650-1363
biancatinoco@gmail.com

Resumo

O artigo se concentra na produção recente de artistas indígenas no Brasil e na adoção da performance como uma maneira de questionar paradigmas, inspirar empatia e propor diálogos. Em um país no qual a referência visual e intelectual acerca dos povos indígenas possui forte viés colonial e uma identificação não declarada com o colonizador europeu – o que constatamos a partir do livro The Abu Ghraib effect (2007), de Stephen Eisenman –, examinamos a opção pela performance dentro de uma estratégia de contraponto mantida por esses artistas, chamada por alguns deles (Denilson Baniwa, Jaider Esbell) de artivismo contracolonial.

Palavras-chave: Arte indígena contemporânea. Performance. Arte contemporânea. Artivismo contracolonial. História da arte no Brasil.

Abstract

The paper focuses on the recent production of indigenous artists in Brazil and the adoption of performance art as a way of moving paradigms, inspiring empathy and proposing dialogues. In a country in which the visual and intellectual reference about indigenous peoples have strong colonial bias and a non-declared identification with the European colonizer – what we conclude from the reading of The Abu Ghraib Effect (2007), by Stephen Eisenman –, we examine the performance within a counterpoint strategy maintained by these artists, called as “contracolonial artivism” by some of them (Denilson Baniwa, Jaider Esbell).

Keywords: Contemporary indigenous art. Performance art. Contemporary art. Contracolonial artivism. History of art in Brazil.

Certo dia, uma onça entrou na Bienal de São Paulo. Era novembro de 2018, estava em curso a 33ª edição da mostra internacional. A onça, que carregava flores e um chocalho, percorreu a mostra deixando pétalas em frente a alguns trabalhos – os que continham vestígios de culturas indígenas. Comprou um livro de história da arte na livraria da Bienal[1] e posicionou-se em frente à instalação criada pela artista e curadora Sofia Borges, na qual fotografias de grandes dimensões exibiam pessoas dos povos Selk'nam, da Terra do Fogo. A etnia foi massacrada pela colonização europeia no final do século XIX e no início do século XX[2].

Diante daquelas imagens, a onça rugiu. "Breve história da arte. Roubo. Roubo. Roubo. [...] Os índios não pertencem só ao passado. Eles não têm que estar presos a imagens que brancos construíram para os índios. Estamos livres, livres, livres. Apesar do roubo, da violência e da história da arte." (BANIWA, 2018). O felino rugiu com palavras de gente e arrancou as páginas do livro recém-comprado, em protesto pela ausência de artistas indígenas em uma narrativa histórica da arte. "O pajé-onça adverte-nos das violências sofridas por aquelxs que não pertencem aos códigos epistemocráticos da arte moderna ocidental: o roubo colonial, o roubo epistêmico, o saque produzido pela arte." (DINIZ, 2019, p. 261).

Figura 1. Denilson Baniwa. *Pajé-Onça: Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo*. 2018. Performance. Disponível em: https://www.behance.net/gallery/77978367/Paj-Onca-Hackeando-a-33-Bienal-de-Artes-de-Sao-Paulo. Acesso em: 6 jan. 2022.

Essa performance não avisada ou programada, chamada *Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo*, integra um conjunto de obras no qual o artista Denilson Baniwa pleiteia uma narrativa inclusiva de outras histórias da arte, nada breves, nada simples. Histórias dilatadas, nas quais datas são menos importantes do que vivências, compromissos e conexões com a ancestralidade. Baniwa se consolidou ao longo dos anos 2010 como uma das principais vozes do que ele e outros artistas definem como artivismo indígena no Brasil. Um artivismo que, como pretendemos explicitar nas próximas páginas, está em grande medida associado à presença do corpo em ação no espaço expositivo.

O Brasil colonial e as imagens sobre o indígena

Tecer considerações sobre a presença do corpo indígena em museus e instituições implica uma visita a fatos lamentáveis do passado das instituições. Referimo-nos a uma prática dos museus europeus na segunda metade do século XIX: a exibição de aborígenes de diferentes partes da África, da Oceania e da América em grandes exposições mundiais e em mostras itinerantes com suposto viés científico e antropológico. Em um momento no qual as viagens a outros continentes não eram cogitadas pela grande maioria dos europeus, levar (leia-se raptar, em geral) indígenas para estudos e exibição no Velho Mundo estendia a essas populações a chance de um encontro com seres tidos como assombrosos, selvagens.

Esses zoológicos humanos tiveram pelo menos um similar no Brasil, uma mostra inaugurada em 1882 por D. Pedro II no Museu Nacional do Rio de Janeiro. Entre outros elementos da exposição científica, foi apresentado um grupo de sete indígenas então descritos como botocudos, pertencentes à etnia Nak-Nanuk e enviados do aldeamento do Mutum, no Espírito Santo: "um velho casado com duas meninas, uma velha, um jovem e dois meninos"[3]. Segundo relatos da época, a curiosidade acerca daquelas pessoas atraía uma multidão às imediações do museu, ainda mais depois que foram noticiadas as seguidas fugas dos indígenas capturados.[4]

---

[1] O livro era Breve História da Arte: Um guia de bolso para os principais gêneros, obras, temas e técnicas, de Suzie Hodge (Editora Gustavo Gili, 2018).

[2] As fotos foram capturadas pelo jesuíta alemão Martin Gusinde entre 1918 e 1924. Desde os anos 1980, chilenos e argentinos buscam ser reconhecidos como integrantes do povo Selk'nam, até então tido como extinto. (cf. PIMENTA, Marcio; FANTA, Nina Radovic. Indígenas da Terra do Fogo lutam por reconhecimento para provar que não foram extintos. Folha de S. Paulo, 6 dez. 2021. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2021/12/indigenas-da-terra-do-fogo-lutam-por-reconhecimento.shtml. Acesso em: 3 jan. 2022.).

[3] A história pode ser encontrada em: VIEIRA, Marina Cavalcante. Figuraçõ̃es Primitivistas: Trânsitos do Exótico entre Museus, Cinema e Zoológicos Humanos. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2019. A tese venceu o Prêmio CAPES 2020 na área de Sociologia.

[4] Quase 150 anos depois, o Museu Nacional não existe mais. Tesouros inestimáveis de povos indígenas brasileiros viraram cinzas no incêndio de 2018 – acerca do qual a comoção foi desproporcionalmente pequena em relação à perda de vestígios da ancestralidade de dezenas de povos residentes no Brasil.

O incidente nos sugere a percepção de que, também nas cidades brasileiras do século XIX, o entendimento acerca dos indígenas era permeado por imagens e conceitos importados das metrópoles europeias. Intelectuais brasileiros, instruídos no exterior ou por meio de livros impressos no Velho Mundo, por vezes aderiram a posições culturalmente construídas por um repertório imagético compartilhado pelo senso comum. Obras de arte elaboradas por visitantes estrangeiros e por brasileiros, conservadas em museus e propagadas por periódicos e livros didáticos, replicaram até recentemente interpretações idealizadas dos indígenas, muitas vezes sem análise crítica acerca das posições que reiteravam.

Dada a repetição dessas referências, imagens de corpos indígenas subjugados ou feridos, em diferentes tempos, não costumam chocar e são acessíveis até para crianças em idade escolar. Tal abrandamento ocorre devido a uma espécie de educação do olhar que coloca o observador, inconscientemente, em uma posição favorável ao agressor e não à vítima, defende Stephen Eisenman no livro *The Abu Ghraib Effect* (2007/2014). Na publicação, Eisenman (2014, p. 28) examina as fotografias realizadas por soldados estadunidenses em 2003 e divulgadas em 2004, documentando de modo jocoso as torturas infligidas a prisioneiros iraquianos durante a Guerra do Iraque. As fotos, ele argumenta,

> [...] consagram precisamente a objetificação e o pensamento heterônomo: a ideia de que certas pessoas, em virtude de sua raça, religião, nacionalidade, gênero ou preferência sexual, podem ter negados seus direitos básicos à liberdade de atuação, associação ou pensamento (ou mesmo à própria vida) e cujo maior imperativo ético se reduz a acatar ordens. As fotos de Abu Ghraib representam um universo moral em que as pessoas são utilizadas como meros meios (descartáveis) para diferentes fins: a gratificação do torturador, a obtenção de informações, a camaradagem entre as forças de ocupação e a inscrição coercitiva sobre os corpos e mentes de uma determinada superioridade ou inferioridade nacional, racial e religiosa.

Em seu estudo, Eisenman demonstra as proximidades entre as composições fotográficas em Abu Ghraib e obras da história da arte ocidental. Em muitas delas, ele identifica um motivo presente na tradição clássica em que "[...] pessoas torturadas e animais atormentados parecem aprovar seu próprio abuso." (EISENMAN, 2014, p. 30). O autor evidencia um conjunto de trabalhos artísticos em que o corpo da vítima aparece voluntariamente subordinado à exaltação de seu opressor, em uma referência à exaltação do espírito humano (ocidental). Eisenman (2014, p. 32) recorre a Aby Warburg para interligar as fotografia de Abu Ghraib a uma "herança armazenada na memória", expressão de uma visão na qual os vencedores militares são onipotentes e os vencidos não são apenas subordinados, mas também abjetos e até não humanos. Assim, a suposta bestialidade da vítima justificaria a violência sem medida do opressor.

A construção de imagens dos povos indígenas residentes no território brasileiro e em outros da América como seres inferiores ou mesmo sub-humanos é frequente em representações literárias e visuais até a primeira metade do século XX. A narrativa de Pero Vaz de Caminha e de outros navegadores acerca da recepção no continente americano por homens relativamente dóceis e nus contribuiu para a construção de uma concepção de grupos de seres fortes, de músculos próximos ao ideal greco-romano, porém parvos e ignorantes segundo o prisma europeu. Ilustrações de visitantes às terras ocupadas pelos portugueses, como Hans Staden, reforçaram o imaginário dos povos originários como selvagens. As imagens registradas pelo alemão em seu livro de 1557 e reproduzidas em gravuras de Theodor de Bry (Figura 3), entre outros, horrorizaram os europeus ao mostrarem rituais de canibalismo (Figura 2). Cenas de tamanha agressividade justificariam, inversamente, o controle daquele grupo com força desmedida, se necessário.

Vale recordar que os indígenas que viviam na América durante os séculos de colonização eram entendidos na Europa como habitantes de um mundo fantástico e assustador a ser dominado pela razão ocidental. E os viajantes ao Novo Mundo, impregnados por essa premissa, celebravam o humanismo afirmando em suas obras visuais e literárias o que Eisenman (2014, p. 160) chamou de "a inevitabilidade do curso do progresso".

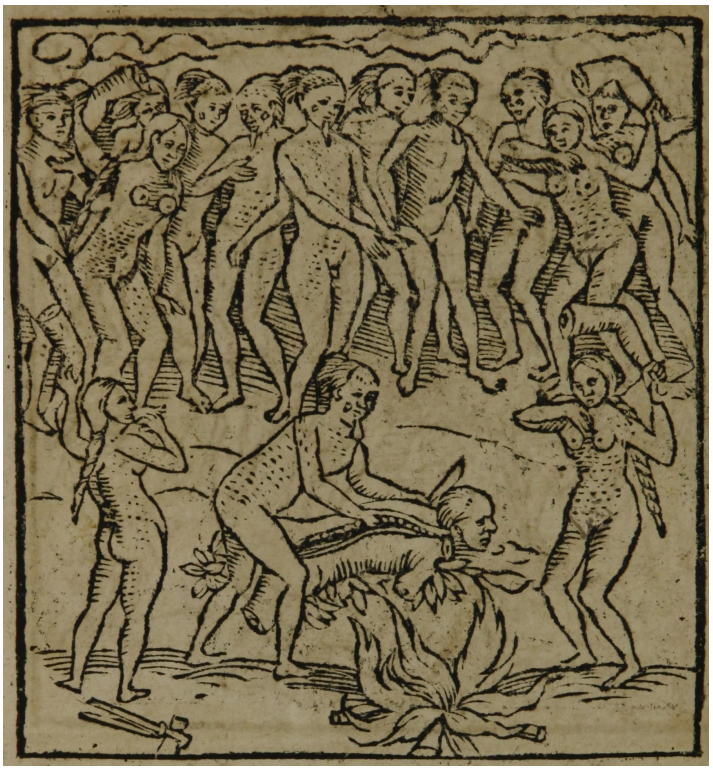


Figura 2. Hans Staden. Ilustração à página 170 do livro *Warhaftig Historia vnd beschreibung eyner Landtschafft der Wilden, Nacketen, Grimmigen Menschfresser Leuthen, in der Newenwelt America gelegen*. 1557. Domínio público. Fonte: Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin.

Figura 3. Theodor de Bry. *Christoffel Columbus komt aan in Amerika*, (*Cristóvão Colombo desembarcando na América*). 1594. Gravura em água forte. Crédito: Rijksmuseum Amsterdam.

Figura 4. Rodolfo Bernardelli. *Moema*. 1894-1895. Bronze, 0,25 x 2,18 x 0,95 cm. Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro - RJ).

O contraponto entre europeus "ilustrados" e nativos "selvagens" foi frequentemente acrescido de outro viés: o do olhar curioso e sensual acerca dos corpos, em especial os femininos, em um fenômeno similar ao que Coco Fusco (2001) identifica em relação à representação dos afrodescendentes nos Estados Unidos. Tais concepções foram impulsionadas por artistas nascidos no Brasil e educados sob os preceitos europeus, como se pode ver, entre outros, nas *Moemas* de Victor Meirelles (1866) e Rodolfo Bernardelli (1894-95).

Um dos resultados dessa visão de mundo está gravado no genoma da população brasileira, conforme a pesquisa DNA do Brasil, conduzida pelo Instituto de Biociências da Universidade de São Paulo. Resultados preliminares do sequenciamento completo do genoma de 1.247 voluntários atestam que 75% da carga genética proveniente de nossos antepassados homens vêm dos europeus e 0,5%, de indígenas. Quanto à carga genética que mapeia a linhagem exclusivamente feminina, 34% provêm de indígenas e 14%, de europeias.[5] Ou seja, os homens indígenas praticamente não conseguiram dar continuidade a uma descendência no país, ao passo que os genes de mulheres indígenas, expostas a violências e imposições de homens de outras etnias, perduraram em mais de um terço da população.

O "performar indígena" e a prática contracolonial

A escultura *Moema* de Rodolfo Bernardelli foi uma das obras visitadas por Daiara Tukano e Jaider Esbell[6] na performance *Morîʼ erenkato eseruʼ – Cantos para a vida*, realizada em 23 de novembro de 2020 no âmbito da exposição *Véxoa – Nós Sabemos*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo[7]. Os dois artistas caminharam pelo museu entoando cânticos e parando por alguns períodos na frente de algumas obras em exposição na Pinacoteca, aquelas com representações de povos indígenas – balançando o chocalho à volta delas e aumentando o volume da voz, como se cantassem para consolar os antepassados cuja opressão restou estetizada dentro do museu. Esbell, do povo Macuxi (de Roraima), vestia uma túnica com desenhos de sua autoria, elaborados a partir da arte de seu povo. E Tukano estava coberta por sua obra *Kahtiri Bôrô* (*Espelho da Vida*, 2020), plumaria inspirada nos centenários mantos Tupinambá, especialmente naquele emprestado aos

[5] Evidência similar ocorre quanto à ancestralidade de origem africana: 14,5% do material genético fornecido por homens provém de pessoas daquele continente; quanto à herança feminina, 36% dos genes pesquisados são de africanas. Os outros 10% relativos ao cromossomo Y são do leste e do sul asiáticos (5%) e de outros locais da Ásia (5%). Quanto à carga mitocondrial, 16% vêm de mulheres asiáticas. Somando-se as porcentagens femininas, 70% da carga genética da população brasileira provém de africanas e indígenas, e 75% da carga paterna, de europeus. A pesquisa DNA do Brasil é liderada pelas geneticistas Lygia da Veiga Pereira Carramaschi e Tábita Hünemeier, do IB/USP.

[6] Falecido em novembro de 2021, e a quem dedicamos este artigo.

[7] A mostra Véxoa foi a primeira dedicada pela Pinacoteca à produção indígena contemporânea, com curadoria da pesquisadora indígena Naine Terena a presença de 23 artistas/coletivos de diferentes regiões do país. Como disse Terena em entrevista (RIBEIRO; TUPINAMBÁ, 2021), o ineditismo não é enxergado por ela como motivo de orgulho, e sim como um passo em um processo de reparação histórica. Fundada em 1905, a Pinacoteca agregou as primeiras obras de artistas indígenas a sua coleção em 2019.

brasileiros pelo Nationalmuseet da Dinamarca por ocasião dos 500 anos da chegada dos portugueses ao país. Como parte da obra, a artista trazia ainda um espelho redondo à frente do rosto, com a face refletora voltada para o público. Em certo ponto da exposição *Véxoa*, os cantos silenciaram e a artista declamou:

> A história da arte é um livro que resume graficamente o genocídio dos povos indígenas. O genocídio da invisibilidade, o genocídio do estereótipo, o genocídio do racismo repetido a cada dia. O que somos nós? Peças raras? Exóticas? Guardadas em caixinhas em museus depois de mortos? Nós somos povos vivos, livres, dignos. Temos memória. Somos e sempre fomos contemporâneos. Estamos aqui compartilhando um momento muito especial de nossa geração. Um momento de dar um passo à frente e reafirmar que nossa história nós escrevemos com nossas próprias mãos, nós pintamos sobre nossos próprios corpos. E todos os territórios são indígenas: as terras, as ciências, a arte, o pensamento. Nossa verdade é tão potente quanto qualquer verdade. E convidamos cada um de vocês a enxergar a imensidão, o universo que não pode ser visto de caixinhas, de vitrines, etiquetas. Convidados a refletir sobre nossa responsabilidade de admirar um horizonte maior de nossa história. Não aceitamos mais a estupidez do racismo que mata todas as instituições deste país. (PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 23/11/2020).

A performance *Morî' erenkato eseru'* apresenta, em linhas gerais, uma estrutura relativamente parecida com a de Denilson Baniwa que descrevemos no início deste artigo. Em ambas, artistas indígenas contemporâneos nascidos no Brasil vestem-se com trajes cerimoniais ou com forte ligação com a ancestralidade e conduzem rituais de lamento por uma usurpação de suas imagens e costumes e de protesto pelo aniquilamento e/ou o apagamento de uma multiplicidade de povos e etnias, assim como da contribuição deles para o que veio a se tornar a cultura do país. Esses artistas exigem reconhecimento não apenas para eles, mas especialmente para os indígenas que foram representados em décadas ou séculos anteriores pelo artista ou etnógrafo "branco"[8], porém sem qualquer identificação ou menção.

Jaider Esbell (*apud* OLIVEIRA; SETZ, 03/11/2021) avaliava que o crescente interesse institucional sobre a arte indígena contemporânea ocorre "[...] a partir de uma arte basicamente performática, denunciativa e no campo da objetificação". De acordo com ele (idem), a expressão por meio de telas e materiais audiovisuais, desses suportes de visibilidade da arte europeia, proporciona aos indígenas um exercício da arte como manifestação política, ou seja, do artivismo. Esbell (idem)

[8] Uso "branco" aqui entre aspas, a exemplo de Grada Kilomba (2019) e para explicitar uma relativização, uma vez que muitos nascidos no Brasil, embora se acreditem descendentes de europeus, passariam à (sub)classificação de latino-americanos ou "pessoas de cor" ("people of colour") em países do Hemisfério Norte.

enxergava na prática artística contemporânea "[...] uma preparação para que a gente talvez consiga de fato dialogar em nível de igualdade mínima, não mais sendo visto como exótico ou como um conhecimento menor ou como um conhecimento que ficou no passado e que não tem utilidade nesse momento". Em outra entrevista (NEIVA, 01/12/2020), Esbell destacou a oportunidade de difundir a riqueza tecnológica dos povos indígenas. "Nossos conhecimentos são tecnologias poderosíssimas. A língua, as rezas, os cantos, a forma de se comunicar com outros mundos, nosso modo de transitar no universo desde sempre enquanto culturas completas."

Figura 5. Daiara Tukano em "*Morî' erenkato eseru* ". Ativação realizada Tukano e Jaider Esbell na exposição *Véxoa: nós sabemos* na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foto: Levi Fanan. Fonte: https://www.pipaprize.com/daiara-tukano/. Acesso em: 6 jan. 2022.

Os discursos de Baniwa, Tukano e Esbell contribuem para o entendimento do artista indígena contemporâneo, no Brasil, como uma espécie de pajé ou xamã que utiliza a arte como instância de aproximação com seres estrangeiros – no caso, com aqueles criados na cultura ocidental. Eduardo Viveiros de Castro (2015, p. 49) define o xamanismo ameríndio como "[...] a habilidade manifesta por certos indivíduos de cruzar deliberadamente as barreiras corporais entre as espécies e adotar a perspectiva de subjetividades 'estrangeiras', de modo a administrar as relações entre estas e os humanos." Assumindo que os humanos nessa análise são os indígenas, Viveiros de Castro (*ibid*, p. 49) identifica nos xamãs a capacidade de

agir como interlocutores ativos no diálogo transespecífico, por conseguirem enxergar o que há de humano nos não-humanos. "[...] sobretudo, eles são capazes de voltar para contar a história, algo que os leigos dificilmente podem fazer. O encontro ou o intercâmbio de perspectivas é um processo perigoso, e uma arte política – uma diplomacia."

Tomando-se a licença de posicionar os "brancos" referenciados na matriz europeia como os "não-humanos" da leitura de Viveiros de Castro, propomos uma leitura dos artistas indígenas contemporâneos em atividade no Brasil como xamãs ou pajés, ou seja, como pessoas dotadas, em maior ou menor grau, dessa habilidade de atravessar modos de existência e de aproximá-los por meio da tradução. Imbuídos de tal propósito, esses artistas atuam não como criadores individuais, e sim como representantes de seus povos em um contexto estrangeiro, ainda que no mesmo território geográfico. De acordo com Esbell (*apud* NEIVA, 01/12/2020): "Não estamos procurando ser absorvidos pelo sistema da arte, mas mostrar que temos nosso próprio sistema. Tudo em nós é arte, é natureza. Por questão de diálogo, temos que nos afastar dessas coisas e nos adequar a um contexto de galeria."

Tal incumbência de reivindicar um lugar de escuta e de fala para as demandas indígenas não se restringe à prática artística. A pesquisadora Naine Terena, curadora de *Véxoa: Nós Sabemos*, afirma (ORLANDI, 25/01/2021): "A arte funciona como instrumento de luta para os indígenas. Cabe à curadoria dar visibilidade a essa produção efervescente e levá-la ao maior número de pessoas." Nomes de destaque da arte indígena contemporânea já deslizam para a posição de curadores. Denilson Baniwa fez a curadoria da exposição *ReAntropofagia* com Pedro Gradella, em 2019 no Centro de Artes da UFF, em Niterói (RJ). Em 2021, Esbell assumiu com a antropóloga Paula Berbert as curadorias de sua exposição individual *Apresentação: Ruku,* na Galeria Millán, e da coletiva *Moquém_Surarî: arte indígena contemporânea*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

A tarefa de traduzir impõe, inclusive, transmutar o que cada povo define como arte, uma vez que esse conceito "estrangeiro" encontra entendimentos distintos de acordo com cada etnia. Em palestra realizada em janeiro de 2022[9], Denilson Baniwa explicou que, na cultura de seu povo, existe a palavra *Arti*, com três definições: aquilo que "emite opiniões pertinentes (em situações individuais e/ou coletivas) sobre as produções indígenas"; o que "identifica e estabelece relações entre as produções indígenas"; ou ainda o que "reconhece elementos constitutivos da Arte e sua inter-relação com o mundo dos brancos". "Se eu não cumprir esses requisitos, não posso ser considerado um artista", contou Baniwa na ocasião.

Conforme explica a artista Sallisa Rosa (JACA, 2019): "A palavra 'arte' não tem tradução em quase nenhuma língua indígena porque [...] os povos tradicionais não

[9] Apresentação de Denilson Baniwa em 18/01/2022, no Goethe-Institut de São Paulo, durante o 35º Congresso do Comitê Internacional de História da Arte (CIHA).

separam a arte da vida. Assim, a arte abrange um universo de práticas que não são necessariamente um objeto ou um artefato, mas que compõe em ritualizar a vida."

Figura 6. Sallisa Rosa: *Umuarama: Conversa ao pé da fogueira*, 2019. Performance. Museu de Arte da Pampulha. Fonte: https://www.jaca.center/sallisa-rosa-br

Nascida em Goiânia (GO), Rosa se aproximou de uma ancestralidade nativa a partir da experiência dos pais, eles mesmos cientes do parentesco indígena apenas depois de adultos. Sem uma vivência de longo prazo junto a um povo originário específico, a artista desenvolve um trabalho de confluência entre culturas. Em sua primeira participação em exposição, em 2017, apresentou a instalação *Oca do futuro* na coletiva *Dja Guata Porã*, com curadoria de Sandra Benites, José Ribamar Bessa, Pablo Lafuente e Clarissa Diniz no Museu de Arte do Rio de Janeiro. Dois anos depois, como resultado da residência artística Bolsa Pampulha 2018-2019, ela ocupou um terreno anexo ao Museu de Arte da Pampulha com uma plantação de mandioca e instaurou *Umuarama* ("lugar de descanso" no idioma tupi), uma ação em que convidados de diferentes etnias residentes em Belo Horizonte cozinharam pratos e bebidas de suas culturas ancestrais e conversaram com os visitantes à volta de uma fogueira.

A troca de saberes a partir da alimentação continuou em 2020, durante outra residência realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Na obra *Passando pela Peneira*, Sallisa Rosa propôs a cozinha como espaço de compartilhamento, segundo as tradições indígenas, e promoveu um piquenique com os funcionários do museu, no qual cada um contou como cozinhou o alimento oferecido aos demais.

A performance como resistência

A videoperformance *Aiku'è* (*Re-existo*), apresentada por Zahy Guajajara nas exposições *Dja Guata Porã* e *À Nordeste* (SESC 24 de maio, São Paulo, 2019), torna palpável a ameaça que ainda assombra as existências indígenas no país. A instalação, em dois monitores, mostra em um deles a própria performadora, grávida, pintando o corpo primeiro com tinturas naturais e depois com maquiagem industrializada, com voz em *off* narrando um histórico de massacres de povos nativos. No outro visor, um ultrassom com imagens de um bebê – supostamente aquele gestado pela artista. Diante da obra, Ilana Goldstein (2019, p. 90) pergunta: ""[...] como ter filhos e criá-los com esperança, num contexto político em que se tentará negar sua existência? Como falar em arte indígena, se a própria sobrevivência do artista não está garantida?." Discutir os direitos da mulher em conexão com a causa indígena é uma questão central para a artista. Também atriz, Guajajara interpretou uma indígena órfã na minissérie *Dois Irmãos* (TV Globo, 2017) que é levada para a casa de um casal "branco" na infância, para trabalhar como empregada doméstica, e posteriormente estuprada.

Urgência e resistência também dão a tônica da publicação realizada em janeiro de 2020 – antes, portanto, da vivência traumática da Covid-19 –, pela *drag queen* e artista indígena Uýra Sodoma, em seu perfil no Facebook[10]. "Nem as doenças, nem as proibições, perseguições, nem os laços e armas. Nada parou quem Somos. O capitalismo selvagem e o colonialismo compulsivo jamais terão mais raízes que toda a Amazônia junta. Somos raízes." Raízes, Sodoma acrescentou, de "plantas-gente" sobreviventes de "uma guerra que nunca cessou" e que, mesmo quando perecem, voltam em outra. "A Vida continuará a crescer e atravessar os territórios de abandono e violência."

A *drag queen*, também conhecida como a Árvore que Anda – um híbrido como o pajé-onça de Baniwa – é a identidade artística do biólogo e arte-educador Emerson Munduruku. Residente em Manaus, Munduruku criou Uýra em 2016, no período de *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff, como um ser capaz de atrair adesão para a preservação ao meio ambiente e os direitos LGBTQIA+.. "Me inspiro no que diz nosso mestre Ailton Krenak, e vejo meu trabalho como mais uma tentativa de adiar o fim do mundo. Por isso, busco falar do que é belo, único, potente e habita o nosso quintal, tanto a terra quando o coração" (MULTIPLICIDADE, 22/01/2021).

Em parceria com o fotógrafo Matheus Belém, Uýra produziu ensaios de fotoperformance como *Mil (Quase) Mortos* (Figura 7), na qual ela se mescla aos igarapés ameaçados pela ocupação em Rio Preto da Eva (AM), em 2019. Dentro da série fotográfica *Vovó Cobra*, *Mil (Quase) Mortos* foi uma das obras exibidas pela artista na 34ª Bienal de São Paulo, realizada em 2021.

[10] Publicação disponível em: https://www.facebook.com/uyrasodoma. Acesso em: 19.11.2021.

Figura 7. Uýra Sodoma. *Conecto,* da série *Mil [Quase] Mortos*, 2019. Fotoperformance. Imagem: Matheus Belém. Fonte: http://34.bienal.org.br/artistas/8298.

Os ecos de um rugido

Realizada três anos daquela performance-protesto em frente às fotografias dos Selk'nam, a 34ª Bienal de São Paulo foi chamada "Bienal dos Índios", reunindo 150 obras de 34 indígenas. Os trabalhos foram selecionados por uma comissão de curadores composta, entre outros, por Jaime Esbell, Daiara Tukano, Sueli Maxakali e Gustavo Caboco. Para Denilson Baniwa (2022, declaração oral)[11], a presença do pajé-onça na edição de 2018 pode ter sido um dos fatores que contribuíram para a ampliação dos indígenas em exposição: "O corpo em ação chega aonde as imagens não alcançam. Em certos momentos, somente o corpo é capaz de ativar a comunicação".

Propositores de práticas xamânico-artísticas em museus e instituições culturais, os corpos de Baniwa, Tukano, Esbell, Rosa, Guajajara e Uýra Sodoma, entre outros, demandam dinâmicas de inclusão e reparação histórica por meio da ocupação de espaços outrora restritos ao pensamento elitizado "branco". Eles aguçam o estranhamento sobre costumes encravados no cotidiano por uma

[11] Em 18/01/2022.

colonização de exploração, escravocrata, responsável por chacinas de povos indígenas cujos traços se estendem até nossos dias.

Por meio de caminhadas, cânticos, ritos com a participação do público, da narrativa sobre as violências sofridas e da exigência de reconhecimento, esses artistas convidam para uma assimilação empática, que provoque o questionamento de vieses estruturais. Ao defenderem a sobrevivência de seus pares dentro do ambiente da arte contemporânea, relativamente permeável à discussão de passados e de uma reconfiguração de saberes ancestrais, eles demonstram a pertinência da performance para a abordagem de questões sociais complexas. E, por outro lado, os artistas indígenas deixam entrever latências da própria linguagem performática, ligadas às esferas do ritual e da negociação – um aporte valioso para o estudo dessa categoria de linguagem.

Referências

BANIWA, Denilson. Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo. Vídeo, 16:9, cor, som, 15 min., 17 nov. 2018. Disponível em: https://youtu.be/MGFU7aG8kgI. Acesso em: 3 jan. 2022.

DINIZ, Clarissa. Questionar para reafirmar – reflexões sobre o "rolezinho" curatorial e político da 33ª Bienal de São Paulo. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 3, n.1, p.250-265, jan. 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4088>; DOI: https://doi.org/10.24978/mod.v3i1.4088. Acesso em: 23 nov. 2021.

EISENMAN, Stephen F. *El efecto Abu Ghraib*. Traducción de Ander Gondra Aguirre. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2014.

FUSCO, Coco. *The Bodies that Were Not Ours and Other Writings*. London: Routledge, 2001.

GOLDSTEIN, Ilana.Seltzer. Da "representação das sobras" à "reantropofagia": povos indígenas e arte contemporânea no Brasil. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 3, n.3, pp.68-96, set. 2019. Disponível em:<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/ view/4304>. Acesso em: 23 nov. 2021.

JACA. Sallisa Rosa (BR): Bolsa Pampulha 2018/2019 – Pesquisa. Disponível em: https://www.jaca.center/sallisa-rosa-br/. Acesso em: 7 jan. 2021.

KILOMBA, Grada. *Memórias de Plantação*: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KILROY-EWBANK, Lauren. Inventing "America" for Europe: Theodore de Bry. *Khan Academy*. Disponível em: https://www.khanacademy.org/humanities/art-americas/british-colonies/colonial-period/a/inventing-america-for-europe-theodore-de-bry. Acesso em: 24 nov. 2021.

LAFUENTE, Pablo; BENITES, Sandra. Caminar hacia el protagonismo indígena: sobre el proceso de trabajo en "Dja Guata Porã: Río de Janeiro Indígena". *Terremoto* edición 14: Mira Quién Habla - Dja Guata Porã Río de Janeiro, 01 abr. 2019. Disponível em:

https://terremoto.mx/revista/caminar-hacia-el-protagonismo-indigena-sobre-el-proceso-de-trabajo-en-dja-guata-pora-rio-de-janeiro-indigena/. Acesso em: 7 jan. 2022.

MULTIPLICIDADE. Uyra Sodoma é semente, flor, folha e galhos da floresta. 22 jan. 2021. Disponível em: Acesso em: http://multiplicidade.com/blog/uyra-sodoma-e-semente-flor-folha-e-galhos-da-floresta/ . 8 jan. 2022.

NEIVA, Leonardo. 'A arte é uma extensão da nossa política para este mundo'. *Gama*, Conversas, 01 dez. 2020. Disponível em: https://gamarevista.uol.com.br/formato/conversas/indigena-artista-jaider-esbel-arte-e-politica/. Acesso em: 7 jan. 2022.

OLIVEIRA, Caroline; SETZ, Raquel. Jaider Esbell: "Arte indígena desperta uma consciência que o Brasil não tem de si mesmo". *Brasil de Fato*, Cultura, Em Memória, 03.11.2021. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2021/11/03/jaider-esbell-arte-indigena-desperta-uma-consciencia-que-o-brasil-nao-tem-de-si-mesmo. Acesso em: 22 nov. 2021.

ORLANDI, Ana Paula. Conversa com Naine Terena: "A arte funciona como instrumento de luta para os indígenas". *C& América Latina*, 25 jan, 2021. Disponível em: https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/a-arte-funciona-como-instrumento-de-luta-para-os-indigenas-naine-terena Acesso em: 7 jan. 2022.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Ativação Morî' erenkato eseru ' - Cantos para a vida com Daiara Tukano e Jaider Esbell. Vídeo. 54 min. Captado, em transmissão ao vivo, em 23 nov. 2020. Disponível em: https://pt-br.facebook.com/PinacotecaSP/videos/ativa%C3%A7%C3%A3o-mor%C3%AE-erenkato-eseru-cantos-para-a-vida-com-daiara-tukano-e-jaider-esbel/387874055794405/. Acesso em: 4 jan. 2022.

RIBEIRO, Luciara. TUPINAMBÁ, Moara. Véxoa: nós sabemos (ou o que não sabemos): Mostra na Pinacoteca é uma reescrita das artes e deve ser vista para além do marco de primeira dedicada às produções indígenas. *SELECT,* ano 10, nº 49, jan/fev/mar 2021. Disponível em: https://www.select.art.br/vexoa-nos-sabemos-ou-o-que-nao-sabemos/. Acesso em: 6 jan. 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais:* Elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: N-1 Edições, 2015.

Como citar:

ANDRADE TINOCO, Bianca "Nada parou quem somos": Artistas indígenas e a resistência por meio da performance. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p.148-162, 2022(2021). ISSN:2236-0719.
DOI:https://doi.org/10.54575/cbha.41.012
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Ativismos curatoriais e os epistemicídios da história da arte

Marco Antônio Vieira, Centro Universitário de Belo Horizonte
https://orcid.org/0000-0002-3178-646X
marcoantoniorvieira@gmail.com

Resumo

As relações e tensões entre os campos curatorial e da teoria e história da arte fornecem-nos o motivo de um esboço investigativo que intenta desnudar a arquitetura simbólica de violências sob a forma de exclusão e silenciamento que marcam a arte no Ocidente. Os ativismos curatoriais, que irrompem de maneira mais nítida, a partir da década de 80 do século XX, articulam-se como iniciativas de reparação e restituição capazes, ao menos em tese, de escrever uma outridade da História da Arte. Este texto pretende investigar aspectos do funcionamento epistêmico de exposições em que uma suposta subalternidade invisibilizada pelo Sistema das Artes é acionada com vistas a dar a ver outras histórias da arte que possam contemplar, por meio dessa mostração que é o evento expositivo e o pensamento que ele encerra, essas intervenções ativistas nas margens do terreno da História e Sistema da Arte.

Palavras-chave: Ativismos Curatoriais. História da Arte. Teoria da Arte. Crítica de Arte. Epistemicídio.

Abstract

The relations and tensions between the fields of curatorship and those of art theory and history provide the motif of an investigative sketch which attempts to lay bare the symbolic architecture of violent exclusions and effacement which mark art in the West. The curatorial activisms, which erupt more explicitly in the decade of the eighties in the twentieth century, are deemed as initiatives of reparation, which, in theory at least, aspire to write an otherness of art history. This text aims at investigating aspects of the epistemic mechanisms of exhibitions in which an alleged subalternity rendered invisible by the art system is invoked with a view to shedding light on other art histories which might contemplate these activist interventions in the margins of the terrain of Art History and its system.

Keywords: Curatorial Activisms. Art History. Art Theory. Art Criticism. Epistemicide.

Antecâmara Teórica

Que a arte tenha assumido tantas e variadas significações e se tenha materializado de maneiras tão múltiplas ao longo da história ocidental é prova de sua plasticidade e elasticidade enquanto conceito a incansavelmente desafiar qualquer definição definitiva, desnudando seus impasses ontológicos, como que a compelir-nos a pensá-la a partir da pragmática, antes que de sua ontologia (DANTO, 2021).

Os condicionamentos ontológicos da arte ocidental possuem implicações discursivas e epistemológicas incontornáveis a desprenderem-se dos efeitos do significante "arte", o qual governa toda uma produção simbólico-matérica heterogênea e heterocrônica, em que se cruzam os mais distintos saberes. Não deve causar espécie, portanto, que se a grafe entre aspas, como que a "suspender" momentaneamente sua significação naturalizada.

A instabilidade e modulação semânticas e pragmáticas convertem a história da "arte" em um terreno de citações, de ruínas e de fantasmagorias, uma perpétua heterocronia. As definições renascentista de arte, ou oitocentista da Estética, que emprestam ao campo sua autonomia, e das a quais os campos da História, Teoria e Crítica invariavelmente partirão, mesmo que para questionar tais delimitações, precisam ser repensadas e mesmo borradas a partir das tensões entre os territórios – sempre em trânsito- da arte e da Filosofia, da Política sob forma de "Artivismo", da Cultura Visual, do Vérnaculo (Arte Popular e Artesanato), da Moda, do Design, da Literatura, do Cinema e da Cultura de Massas.

É assim que o entendimento mais expandido do que historicamente constitui a arte em suas fricções com outros campos de saber e produções simbólicas é, na verdade, aquilo que nos pode auxiliar a pensar o que a arte ainda pode ser, ou antes, como aquilo que se encena na arena artístico-cultural contemporânea desafia, adia e difere a significação categórica e definitiva da "arte", a partir destas passagens e limites.

A ordem eurocêntrica patriarcal branca hétero e cisnormativa operou longamente como a provedora do eixo paradigmático em torno do qual as pretensas e falaciosas neutralidade e universalidade da arte ocidental se estruturaram e comandaram o campo de saber nomeado "História da Arte".

As relações e tensões entre o campo curatorial e aqueles da teoria, crítica e história da arte fornecem-nos o motivo de uma investigação que intenta desnudar a arquitetura simbólica de violências sob a forma de exclusão e silenciamento que marcam a arte no Ocidente.

Recorre-se à contribuição de Boaventura de Sousa Santos em *O fim do império cognitivo- a afirmação das epistemologias do Sul* (2019) para, a um só tempo, compreendermos como as figuras do patriarcado, do colonialismo e do capitalismo ramificam-se e resultam imbricadas nas interseções de gênero, raça e classe que desafiam as falaciosas universalidade e neutralidade do que Linda

Nochlin entende pela "posição do macho branca tida como natural" (2021, p.22), em seu seminal *Why have there not been great women artists?*.

O modelo epistêmico que triunfou no Ocidente como condição e efeito da colonialidade estrutura-se sobre a morte e a destruição, daí que se tenha cunhado o vocábulo "Epistemicídio", como apagamento e obliteração estratégicos de saberes "artesanais", saberes "implicados", em que a corporeidade é constitutiva e que não encontram equivalência no binarismo especular que caracteriza o *logos* ocidental.

Esse silenciamento epistemicida não se confina às práticas genocidas, denunciadas por Achille Mbembe (2018), por exemplo, em que o extermínio estratégico e seletivo de populações vulneráveis integra o cálculo neoliberal em suas sobrevivências colonialistas, mas estendem-se a uma forma infinitamente mais insidiosa e destrutiva de aniquilação, em que engrenagens mais perversas se acionam com vistas a uma colonização a um só tempo mais invasiva e, em larga medida, inconsciente, a qual, reclama do colonizado a mais devota adesão.

O pacto alvejado é a aceitação da ordem colonizadora como aquela que triunfa. Esta é a ordem, não apenas "natural", mas antes "naturalizada", como nos instrui o historiador da arte nigeriano Olu Oguibe:

> Pré-História. História. Pós-História. É prova da arrogância da cultura e discurso ocidentais que o próprio conceito de história se converta em uma colônia cujas fronteiras, validações, estruturas e configurações, mesmo a propriedade da vida sejam única e integralmente decididos pelo Ocidente. Deste modo, a história é construída como um privilégio legitimador cuja outorga cabe ao Ocidente [...] Pré-modernismo. Modernismo. Pós-modernismo. É tentador insistir na negação da modernidade à África ou outras culturas que não a ocidental. (OGUIBE,1993, p. 3-4, tradução nossa).

A supremacia do modelo epistêmico ocidental depende das formas mais variadas, mutantes e metamorfoseadas de assassinatos e aniquilações, não apenas dos corpos que destoam da ordem hegemônica, mas antes e sobretudo de seus saberes, de sua cultura, de seus sistemas de representação, de toda uma arquitetura simbólica, sentenciada à subalternização, ao aniquilamento e ao silêncio históricos. Neste sentido, o texto de Édouard Glissant é particularmente revelador:

> Porque o ventre do navio negreiro é o momento em que as línguas africanas desaparecem, porque nunca se colocavam juntas no navio negreiro, nem nas plantações, pessoas que falavam a mesma língua. O ser se encontrava dessa maneira despojado de toda espécie de elementos de sua vida cotidiana, mas também, e sobretudo, de sua língua. (GLISSANT, 2011, p. 18).

Os ativismos curatoriais (REILLY, 2018), que irrompem de maneira mais nítida, a partir da década de 80 do século XX, articulam-se como iniciativas de reparação e restituição capazes, ao menos em tese, de escrever uma *outridade* da História da Arte.

Para Maura Reilly, os ativismos curatoriais podem ser considerados como formas de crítica institucional, em que se inserem temas pautados por questões identitárias como vetores da luta interseccional, não raro denunciadas pelos defensores da "arte pela arte", como apartadas das questões "ontológicas" da arte ocidental, que lhe conferiram sua definição e hegemonia, sem que sua própria identidade estrutural fosse desmascarada como atuando sobre suas prescrições e proscrições, assim como sobre os campos da teoria, crítica e história da arte.

Esse texto pretende-se como um breve esboço investigativo ao redor do funcionamento epistêmico e discursivo de exposições em que uma suposta subalternidade invisibilizada pelo Sistema das Artes Ocidental é acionada com vistas a dar a ver outras histórias da arte que possam enfrentar, por meio dessa *mostração* que é o evento expositivo e o pensamento que ele encerra, essas "intervenções" (POLLOCK, 2003) ativistas nas margens do terreno da História e Sistema da Arte.

Nossa posição busca incorporar muitas das críticas apresentadas pelas políticas identitárias em relação tanto à práxis artística, como ao saber em torno da produção artística, às instituições e aos agentes legitimadores do Sistema das Artes mas interessam-nos igualmente os modos perversos em que as identidades podem converter-se em objeto de práticas extrativistas e de instrumentalização discursiva por parte das instâncias de poder que validam a arte, ameaça constante contra a qual proporíamos o uso estratégico e político das identidades.

Interhistoricidade, Interdisciplinaridade, Ativismos Curatoriais

A paisagem curatorial contemporânea ativista, tanto no Norte como no Sul Globais, testemunha, desde a virada do século, seu aparente sequestro, conjuntamente às pautas identitárias, pela figura operatória da *transhistoricidade*, ou, segundo Mieke Bal (2018), *interhistoricidade,* que põem em xeque a linearidade diacrônica e a circunscrição *eucrônica* (DIDI-HUBERMAN,2000) dos objetos, fenômenos e manifestações que integram o repertório da práxis curatorial.

Poderíamos mesmo ler nestes desenhos curatoriais que desafiam a diacronia, que historicamente estruturou a produção do saber em torno da arte ocidental e, por conseguinte, o próprio arranjo temporal museal, a onipresente presença do legado teórico de Aby Warburg, notadamente na leitura de Georges Didi-Huberman, em que se cruzam motivos warburguianos com a teoria psicanalítica de Jacques Lacan e a concepção de história benjaminiana.

Não seria despropositado supor que seja em Warburg que Mieke Bal se inspirará para tecer suas teorizações em torno da *intertemporalidade* a atravessar

os objetos, fenômenos e manifestações artísticas e culturais. Entretanto, como sublinha Hal Foster, a movimentação pendular entre temporalidades distintas não se restringe a Warburg, mas distingue igualmente as análises de Wilhelm Worringer, Meyer Schapiro e Alexander Nagel, entre outros (FOSTER, 2012, pp.12-14).

Interessa-nos igualmente o que estas proposições curatoriais implicam como abertura do campo das Artes Visuais para os atravessamentos interdisciplinares (BAL, 1999), contribuindo para uma verdadeira "polilogia" – a capacidade para discorrer sobre assuntos muito distintos- que passa a pautar a abordagem crítico-analítica da práxis curatorial, em que se problematiza a própria natureza ontológica, em outras palavras, a definição mesmo de "arte" e de quem a pode legitimamente produzir.

Cabe que se assinale ainda que o empreendimento investigativo de Warburg já comportava um abandono da especificidade epistemológica cultivada pela História da Arte como disciplina que se ocupava de determinadas categorias de objetos, *grosso modo* estabelecidas na Renascença, ou que se pautavam pelas determinações da Estética setecentista.

Pensar os regimes curatoriais contemporâneos que comunguem de princípios *interhistóricos* e ativistas, a partir de um eixo tensional em que se problematizem as determinações históricas a pesar sobre o museu, como figura que materializa uma determinada visão de arte e de história- essencialmente colonialista em sua genealogia- constitui-se como uma demanda irrecusável se o que se intenta é o desnudamento do esqueleto dos mecanismos de funcionamento discursivo de aproximações mais desestabilizadoras no campo atual da curadoria, em que se possa compreender a dimensão viva e indeterminada do passado quando se abole a perspectiva "separatista" que domina a História da Arte Ocidental, calcada em períodos, movimentos e na noção "moderna" de arte.

A Exposição como Alegoria Ativista

Em *Black Mirror*, exposição realizada em 2018, cuja curadoria foi assinada pelo artista mexicano Pedro Lasch, radicado nos EUA desde 1994, encontramo-nos diante do que se poderia nomear uma "alegoria epistêmico-visual".

Em nossa visada teórica, a tropologia, a saber, o emprego da linguagem figurada, por meio dos tropos, constitui o funcionamento mesmo da linguagem e a alegoria, figura tropológica a qual dedicamos nossa tese de doutorado (VIEIRA, 2018) articula-se verdadeiramente como um princípio estruturante de toda a discursividade.

Cabe lembrar que em Walter Benjamin (2011 & 2012), a alegoria é o fio norteador que comanda a própria noção de montagem, termo que, instrumental para a sintaxe fílmica, nos apresenta a noção mesma de "história como montagem"

(DIDI-HUBERMAN,2017). Nas palavras do próprio Benjamin: "Método de trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer, só a mostrar." (BENJAMIN, 1999).

Na alegoria, figura de linguagem que é prima-irmã da metáfora, aquilo que se diz estrutura-se explicitamente cindido, clivado. É o outro - *allós* – que 'fala' – *agourein* – na alegoria. Daí que se tenha sempre a impressão de que o que se oculta acaba por revelar-se no alegórico. É como se um fantasma assombrasse aquilo que se configura como aparição perturbando a aparente certeza que da qual se investe todo o discurso totalitário em sua tentativa de abolir a indeterminação fértil do poético.

Figura 1: Pedro Lasch, *Espelho Negro*, 2008. Instalação com folhas de vidro negro e obras da coleção permanente do Museu Nasher EUA

É como um alegorista que Lasch engenhosamente costura a ideia à materialização de *Black Mirror* de tal modo que se encontrem fundidas e inseparáveis. O conceito de "suporte coisal", que Martin Heidegger nos entrega em *A origem da obra de arte*, resulta aqui preciso. O alegorista atribui sentido à materialidade em que a obra se encerra e 'nasce' para o olhar. Um mundo se instaura *a partir* da presença da obra como estrutura sígnica.

Dentro desse enquadramento propositivo, parece-nos incontornável enxergar a exposição como sendo não apenas governada pela episteme, como se a desenha em *A arqueologia do saber* (FOUCAULT,2014), mas dotada mesmo de um particular alcance epistemológico.

Não se toma aqui "epistemologia" em seu sentido calcificado no Ocidente como um ramo da filosofia que, como nos lembra Boaventura de Sousa Santos (2019), privilegia o sujeito epistêmico para que se evite e toda e qualquer "contaminação" com o "objeto", invalidando assim, no que diz respeito à produção de saber, o sujeito empírico e seu "conhecimento incorporado" (MERLEAU-PONTY,1976). "O cartesianismo nega dignidade filosófica aos sentidos: não são os olhos que veem, e sim a mente" (MERLEAU-PONTY,1978, p.115).

Que uma exposição constitua precisamente, como a lemos nos limites desse texto, uma forma legítima de saber, que a um só tempo é efeito como surte efeitos de significação em que o verbal- associado a escrita na cultura ocidental – e, portanto, privilegiado como veículo e vetor epistemológicos, em que a experiência profunda dos sentidos é negligenciada, quando não explicitamente rebaixada, é uma das questões centrais que nos mobilizam aqui.

Afinal, o saber que se encerra na espacialidade visual e significante do evento expositivo mantém vínculos estreitos com o que chamamos de a "arquitetura ficcional" da "verdade" no Ocidente, a saber, os artefatos verbais e não-verbais em que a experiência profunda dos sentidos se infiltra e afeta o sujeito vidente, sujeito que é igualmente aquele da linguagem e da interpretação.

São justamente as formas monumentais, como as designa Boaventura de Sousa Santos, arquivais e escriturais de conhecimento que constituem a substância das epistemologias do Norte, daí a importância da compreensão aprofundada e específica de formas de saber "sensíveis" como exposições, pois elas permitem outras formas de acesso ao conhecimento e, em última instância, outros saberes, outras formas de conhecimento. É o que confirma Stephanie Moser:

> A questão de como se produz sentido numa exposição centrou-se na demonstração de como certas disposições ou estilos de apresentação de objetos construíram uma visão específica sobre um tema. Isso requer não apenas uma investigação de quais tipos de objetos que estão presentes ou ausentes numa mostra, mas exige uma investigação mais abrangente do sistema representacional que foi criado para retratar um assunto [...] a disposição formal da cultura material cria uma "imagem mental" que funciona como um enquadramento interpretativo para a compreensão de um determinado tema, grupo cultural ou episódio histórico (MOSER, 2006, p.2).

A exposição curada por Lasch articula-se, pois, *como obra que se encena*. É de sua encenação instalativa, em que a significação é a um só tempo efeito e gatilho discursivo, que se desprendem os sentidos que nos permitem ler a cena expositiva como crítica a encarnar proposições teóricas que desafiam a "ontologia da arte" (DANTO, 2021) e que, ainda que confirmem a *mostração* sensível que aparta a materialidade ótico-visual expositiva da abordagem escriturária monográfica, articulam-se, em nossa leitura, como legítimas materializações de

saberes capazes de abalar o edifício *logofonocêntrico*, nitidamente calcado na primazia da escrita em detrimento de outras manifestações possíveis a constituir o conjunto de representações em que o sujeito ocidental se reconhece e aos quais recorre como "quadros".

Em *Black Mirror*, a concepção curatorial desafia os princípios separatistas, verticalizados e unidirecionais que estruturam a narratividade do campo de saber nomeado "História da Arte Ocidental" para propor-nos alternativas para as noções e figuras de cronologia, linearidade e mídia/suporte/linguagem.

Figura 2. Fred Wilson [curadoria], *Mining the Museum*, 4 abril, 1992- 28 fevereiro, 1993. Maryland Historical Society, Baltimore, EUA.

Nesta exposição/obra, a decolonialidade se manifesta na "alegoria expositiva" concebida por Lasch, em que a superfície negra do espelho retém a ilusória e, impossível de outra maneira, coetaneidade de artefatos pré-colombianos e imagens de pinturas espanholas seiscentistas. As superfícies polidas e especulares devolvem aos espectadores a tensão histórica que caracteriza o mercantilismo marítimo do séc. XVII e a consequente violência colonial e genocida que atingiu as

civilizações pré-colombianas por meio do (des)encontro ou confronto entre a pintura barroca espanhola e os deuses e deusas antropomórficos pré-colombianos.

A exposição concebida por Pedro Lasch teve lugar paralelamente a uma mostra de pinturas de Diego Velázques e El Greco nas salas principais do museu. A localização das mostras no museu Nascher confirma o discurso que privilegia geopoliticamente os itens tidos como parte do léxico que semantiza a "alta cultura/arte" nas salas e espaços principais do museu, concedendo-lhes protagonismo, ao passo que os artefatos antropológicos são sentenciados à subalternização dos porões e subsolos da Arte História Ocidental.

A exposição curada pelo artista Fred Wilson em 1992 para a Maryland Historical Society, intitulada *Mining the museum*, que se poderia traduzir como "minerando", "extraindo" ou ainda "explorando" o museu, recorre ao acervo institucional para encenar uma pungente crítica que denuncia o extrativismo e o genocídio das populações desterradas de África e dos povos orginários que habitavam o território batizado "América do Norte" pelo colonizador.

Ao usar o significante "mining" para nomear a exposição que cura, Wilson apropria-se das práticas exploratórias que reiteram a lógica unidirecional da ordem sujeito-objeto no Ocidente, em que há subserviência e sujeição, o *outro* incivilizado precisa não apenas servir mas subsumir-se, ou seja, ser assimilado em termos representacionais, à ordem que o objetifica. Em outras palavras, o que é exibido é a ficção colonizadora destes corpos, saberes, culturas e cicilizações.

Em *Mining the museum*, o acervo é revirado, virado do avesso e revela-se espantosamente preciso em sua raspagem histórica. A maneira como os objetos do acervo ressignificado por Wilson são dispostos, produzem cenas que curiosamente parecem irmanar-se àquelas de Pedro Lasch, em que os mecanismos e processos de apropriação e expropriação típicos da violência colonialista são como que invertidos e finalmente adquirem a consistência visível por meio dos arranjos cênico-visuais propostos pela curadoria de Wilson. É, como se sustenta aqui, a alegorização sob forma expositiva, naquilo que a alegoria encerra como potênciancia tropológica, naquilo que o alegórico viabiliza estrutural, sígnica e figurativamente, a saber, a montagem.

Exposições como *Black Mirror* e *Mining the museum* confirmam-se como montagem alegórica e é desta condição tropológica que extraem sua fragorosa capacidade de escrever possíveis *outridades* não apenas nas margens mas no coração mesmo da episteme contemporânea.

Considerações Finais

Reconhecemos como um dever ético reavaliar incessantemente as práticas discursivas e as fronteiras disciplinares e epistemológicas dos campos da Teoria, da História e da Crítica da Arte, entretanto, julgamos que o rechaço inconsequente de todo e qualquer vocabulário ou teorização associados ao legado eurocentrado da

Teoria, Crítica e História da Arte pode implicar na invalidação de teorizações que se viabilizam a partir da especificidade epistêmica originalmente encarregada de ocupar-se de dimensões, aspectos e características morfológicas e sintáticas, que de outro modo não se materializariam.

Não se podem confundir a interdição estrutural da representatividade, frequentemente sob a forma de descrédito crítico, infundado teórica e analiticamente e exclusão da cena sistêmica da arte de corpos racializados, dissidentes e desobedientes do sistema corpo-sexo-gênero, com o abandono, desacompanhado de discernimento, de ferramentas teórico-analíticas que devem ser incessantemente postas à prova de maneira ética, o que significa poder compreender para que e quando servem.

Não é a pertença a uma determinada identidade que deveria automaticamente conceder a relevância de uma obra ou produção artística, como tampouco a conformidade às prescrições morfológicas longamente cultivadas pelos campos da Teoria, Crítica e História da Arte deveria constituir-se como aquilo que empresta valor à obra.

Em larga medida, advogaríamos aqui não apenas a possibilidade de constante reavaliação crítica dos campos da teoria, crítica e história da arte mas sobretudo a possibilidade de que novas *crioulizações*, como nos instrui Édouard Glissant (2011), nos campos da teoria possam contribuir para que este terreno seja marcado por uma saudável indeterminação fértil, como nos ensina Marie-José Mondzain (2015).

Afinal, não nos pareceria descabido constatar que, anteriormente à explícita e crescente mobilização por reparação e revisão guiadas pelas pautas identitárias, a passagem do moderno para o contemporâneo no que tange, não apenas à produção artística, mas igualmente inúmeros esforços teóricos, críticos e historiográficos já se haviam imposto uma revisão intestina das maneiras como aquilo que se chama "arte" emerge em sua complexidade como fenômeno do mundo e como objeto de saber, a um só tempo produzido por e capaz de produzir saberes.

Referências

BAL, Mieke (Editor). *The practice of cultural analysis* – exposing interdisciplinary interpretation. Stanford: Stanford University Press, 1999.

_____"Towards a relational inter-Temporality" In: WITTOCX, Eva (et al.). *The transhistorical museum*- mapping the field. Amsterdam, Leuven e Haarlem: Valiz, M-Museum e Frans Hals Museum, 2018.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história.* Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____ "Alegoria e o Drama Trágico" In: *A origem do Drama Trágico Alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. pp. 169-254.

_____*The Arcades Project*. Cambridge: Belknap Press, 1999.

DANTO, Arthur. *O que é arte***.** Tradução e apresentação de Rachel Cecília de Oliveira e Debora Pazetto. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição.* Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

_____. *Devant le Temps*- Histoire de L'Art et Anachronisme des Images. Paris: Minuit, 2000.

FOSTER, HAL. "Preposterous Timing", review of *Medieval modern- art out of time,* de Alexander Nagel e *Depositions: scenes from the Late Medieval Church and the Modern Museum*, de Amy Night Powell. London Review of Books 34, no. 21 (2012), pp. 12-14.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de António Fernando Cascais, Lisboa: 70, 2014.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*, tradução de Eunice do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2013.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações*, tradução de Adelaine de la Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Claudia Alvares, Francisco Rudiger e Sayonara Amaral. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Idalina Azevedo da Silva e Manuel António de Castro. Lisboa: 70, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception.* Paris: Gallimard, 1976.
_____. *L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson*. Paris: Vrin,1978

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*, tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018

MONDZAIN, Marie-José. *Homo Spectator*- ver, fazer ver. Prefácio e Tradução Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2015

MOSER, Stephanie. *Wondrous curiosities*: Ancient Egypt at the British Museum. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

NOCHLIN, Linda. *Why have there been no great women artists?* Londres: Thames & Hudson, 2021.
OGUIBE, Olu. "In the Heart of Darkness" Third Text vol. 7, n.23 p. 3-8. Março, 1993.
POLLOCK, Griselda. "Feminist interventions in the Histories of Art" In: *Vision and Difference***:** Femininity, Feminism and the Histories of Art. Londres: Routledge, 2003, p. 1-17.

REILLY, Maura. *Curatorial activism* – towards an ethics of curating**.** Londres: Thames & Hudson, 2018.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *O fim do império cognitivo*- a afirmação das epistemologias do sul. Belo Horizonte: Autêntica, 2019

VIEIRA, Marco Antônio. *História(s) da Arte e o Sintoma Alegórico:* por uma releitura de Winckelmann. 239 f. Tese (Doutorado em Artes, Teoria e História da Arte). PPG/Artes/VIS/Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2018

Como citar:

VIEIRA, Marco Antonio. Ativismos Curatoriais e os Epistemicídios da História da Arte. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 163-174., 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.013
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

O boicote à Bienal de São Paulo em 1969: um protesto duplamente combatido

Caroline Saut Schroeder, Pesquisadora Independente
https://orcid.org/0000-0002-8495-5386
carol@carolschroeder.com.br

Resumo

Ao final dos anos de 1960, após a instauração do AI-5, um boicote internacional ganhou impulso afetando a organização da X Bienal de São Paulo, denunciando o autoritarismo do regime civil-militar e as insuficiências na direção da FBSP. Essa manifestação política, impulsionada por um grupo de artistas e intelectuais, propagou-se rapidamente alcançando diversos países, provocando uma série de cancelamentos à participação na mostra de 1969. Ao afetar a organização da X Bienal, o protesto coletivo interferia nas relações internacionais, na política cultural entre nações. Diante disso, aliando esforços, o boicote foi duplamente combatido, pela FBSP e também por instâncias do regime civil-militar, como o DSIEC (Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Educação e Cultura), que empreendeu uma investigação para identificar os autores do protesto e impedir o esvaziamento da Bienal.

Palavras-chave: X Bienal de São Paulo. Censura. Boicote. Regime civil-militar.

Abstract

At the end of the 1960s, after the establishment of the AI-5, an international boycott gained momentum, affecting the organization of the X Bienal de São Paulo, while denouncing the authoritarianism of the civil-military regime and the shortcomings in the direction of the FBSP. This political manifestation, driven by a group of artists and intellectuals, quickly spread to several countries, provoking a series of cancellations to participate in the 1969 biennial. By affecting the organization of the X Bienal, the collective protest interfered in international relations, and in cultural policy between nations. In view of this, aligning efforts, the boycott was doubly opposed, by both the FBSP and also by instances of the civil-military regime, such as the DSIEC (Security and Information Division of the Ministry of Education)

Keywords: X Bienal de São Paulo. Censorship. Boycott. Pcivil-military regime.

Ao final dos anos de 1960, após a instauração do AI-5, um boicote internacional à Bienal de São Paulo ganhou impulso, denunciando o autoritarismo do regime civil-militar e as deficiências na direção da FBSP. Essa manifestação política, impulsionado por um grupo de artistas e intelectuais em Paris, na França, propagou-se rapidamente alcançando diversos países na Europa e nas Américas, provocando uma série de cancelamentos e recusas à participação na X Bienal, em 1969. Ao afetar a organização da mostra, que completava 20 anos de existência, o boicote interferia nas relações internacionais e na política cultural entre as nações. Desde sua inauguração, em 1951, a mostra era organizada por nacionalidades, ou seja, cada país participante, com o qual o Brasil mantinha relações diplomáticas, tinha um espaço reservado no pavilhão para a sua representação artística. A Bienal se estruturava por vias oficiais, contava com o auxílio de diversas instâncias governamentais. As negociações com as delegações estrangeiras ficavam exclusivamente a cargo do diretor da FBSP e do Itamaraty.

A proposta de um boicote à Bienal de São Paulo vinha circulando no Brasil e na Europa ainda antes da assembleia que deu impulso a essa manifestação política, em Paris, cidade que mantinha uma comunidade latino-americana bastante ativa. O cartaz de convocação para a reunião, com o título *Non a la Biennale de São Paulo,* acompanhado de um desenho que sugeria o estrangulamento da América Latina pelo braço forte estadunidense, deixava claro o assunto a ser debatido. Compareceram ao encontro, em 16 de junho, no setor contemporâneo do *Musée D'Art Moderne de la Ville de Paris*, cerca de 80 pessoas. O debate, que tinha como objetivo inicial dissuadir os franceses de participar da mostra brasileira, resultou, ao final, em uma decisão coletiva em apoio ao boicote, afora três exceções.

Figura 1. Cartaz *Non a la Biennale de São Paulo*. Cópia xerográfica. Arquivo: Frederico Morais.

Os documentos de um dossiê, que continha na capa o mesmo desenho e título do cartaz de convocação, *Non a la Biennale de São Paulo*, foram lidos em voz alta, trazendo informações atualizadas, mesmo que parciais, sobre a repressão cultural no Brasil. O dossiê relatava os efeitos imediatos do AI-5, a cassação e suspensão dos direitos civis de intelectuais, artistas e políticos: "a *intelligentsia* brasileira foi atingida pela repressão".[1] Casos recentes de censura cometidos pelo regime civil-militar foram também elencados, iam desde o fechamento de exposições, apreensão e destruição de obras, prisões, até a existência uma circular com conteúdo restritivo, que teria sido enviada aos comissários estrangeiros pelo secretariado da Bienal de São Paulo.[2] O documento informava que os fatos apresentados eram suficientemente eloquentes para demonstrar que qualquer participação em um evento internacional no Brasil, como a Bienal de São Paulo, corresponderia "a avalizar a política do obscurantismo conduzida pelo governo dos generais".[3]

Entre os documentos, estava uma carta-testemunho de Hélio Oiticica direcionada à segunda delegação francesa para a X Bienal, visto que a primeira já havia cancelado a participação. Nesta carta, Oiticica se posicionava, declarando, como testemunha viva, que a Bienal estava subjugada pelo regime fascista brasileiro. Os artistas estariam vivendo em situação opressiva, sem condições de participar da mostra com liberdade, pois eram submetidos à censura, que interditava tudo aquilo que questionava o regime ditatorial ou sua moral conservadora: a arte de cunho erótico ou político era tida como "subversiva" ou "criminosa". Ao final, Oiticica fazia um apelo ao segundo comitê de representação francesa na X Bienal para que desistisse da participação na mostra, respeitando, assim, a decisão do primeiro grupo liderado por Gérald Gassiot-Talabot. Participar, segundo o artista brasileiro, provocaria um mal irreparável: "contribuirá para a prosperidade das ideias cegas do fascismo em um país assolado pelo subdesenvolvimento, em um país que necessita de espíritos livres e inteligentes para escapar de um desastre total".[4]

Ao pontuar os motivos do boicote, o manifesto afirmava a necessidade de uma recusa geral e internacional de toda a participação na Bienal de São Paulo, pois ela estaria funcionava como tela cultural do Brasil para o mundo, mascarando a repressão.[5] Não apenas as ações autoritárias do regime civil-militar foram citadas neste documento, como também a condição "oficial" da Bienal, que estaria atrelada a um governo ditatorial. Para realizar a mostra, cada vez maior em número

[1] Brasil 1969. Dossiê Parcial da Repressão Cultural. Dossiê *Non a la Biennale de São Paulo*. Arquivo: Frederico Morais.
[2] Ao ser contestada, a Fundação Bienal de São Paulo refutou publicamente a existência da circular nos termos sugeridos.
[3] Brasil 1969. Dossiê Parcial da Repressão Cultural. Dossiê Non a la Biennale de São Paulo. Arquivo: Frederico Morais.
[4] Carta de Hélio Oiticica ao Comitê da Representação Francesa na X Bienal de São Paulo. Londres, 10 jun. 1969. Dossiê Non a la Biennale de São Paulo. Arquivo: Frederico Morais.
[5] Não à Bienal de São Paulo. Dossiê Non a la Biennale. Arquivo: Frederico Morais.

de nações participantes e obras, a FBSP contava com o apoio do Itamaraty, e crescente recurso público. A Bienal estaria a serviço do poder, participando ela própria da repressão ao censurar trabalhos considerados "imorais ou subversivos", e tinha a função, através da participação internacional, de ratificar a política dos generais.[6] O documento também declarava que não era mais possível ignorar "a terrível situação repressiva do Brasil, as perseguições que dominam as massas, os militantes políticos, os intelectuais e os artistas".[7] Sendo assim, a única representação legítima da França seria a recusa coletiva.

Havia a expectativa de que o boicote internacional esvaziasse a mostra de 1969, produzindo forte impacto naqueles que a visitassem; esse efeito não poderia ser ofuscado por qualquer ação policial, esta mesma que vinha censurando e retirando obras de exposições. Entre os casos citados no dossiê, está o fechamento da II Bienal da Bahia, em dezembro de 1968, no dia de sua abertura. De acordo com o "Dossiê Parcial de Repressão Cultural", um dos documentos lidos durante a reunião, três trabalhos dessa exposição foram queimados, dezesseis confiscados.[8] Entre os quais, obras de Farnese de Andrade, Antonio Manuel e Theresa Simões. Os organizadores e alguns artistas foram presos e submetidos a inquéritos militares. Retiradas as obras consideradas "subversivas" e "imorais", a Bienal da Bahia foi reaberta, porém, ao perder o patrocínio público, não teve continuidade nos anos seguintes. Interrompia-se, deste modo, um projeto inovador na região nordeste do país, voltada para a arte de vanguarda.

Outro caso de repercussão pontuado no dossiê foi a interdição do envio da delegação brasileira à IV Bienal de Paris, em 1969. A exposição, montada previamente no MAM-RJ, foi fechada ainda antes da abertura, em 30 de maio de 1969, "por ordem do Departamento Cultural do Itamaraty", o mesmo que havia encomendado ao Museu a organização da representação brasileira para a Bienal de Paris, que ficou a cargo de Mário Pedrosa.[9] Proibida de deixar o país, a mostra foi desmontada e as obras enviadas para o depósito. Segundo Niomar Moniz Sodré Bittencourt, diretora do MAM-RJ, a coesão do grupo de artistas selecionados era evidente: "tenho consciência de que constituíam uma bela e homogênea equipe, unida por um forte acento brasileiro que, por isso mesmo, iria marcar sua presença naquela renovadora mostra cosmopolita da juventude artística do mundo".[10] Entre os artistas participantes estavam Antônio Manuel, Carlos Vergara, Humberto

[6] Havia indícios de uma carta, de autoria da Bienal, com restrições ao envio de trabalhos de conteúdo erótico ou político. Ao lado disso, o convênio estabelecido com o Itamaraty, que previa dezenas de prêmios de aquisição, continha uma cláusula que declarava que as obras seriam destinadas exclusivamente para a ornamentação das missões diplomáticas e repartições consulares. O júri que fez a seleção das obras em 1967, do qual participou Frederico Morais, não levou esse termo em consideração. O Itamaraty, não satisfeito com o resultado, tentou trocar as obras premiadas por outras. Segundo Morais, como consequência da cláusula do contrato, "o júri não poderia comprar obras de caráter acentuadamente político ou erótico, assim como teve de ser comedido quanto às experiências de vanguarda, às pesquisas, etc". MORAIS, Frederico. Artes Plásticas. Diário de Notícias, 2ª Seção, Rio de Janeiro, 20 set. 1967, p.3.
[7] Ibid.
[8] Brasil 1969. Dossiê Parcial da Repressão Cultural. Dossiê Non a la Biennale de São Paulo. Arquivo: Frederico Morais.
[9] Brasil. 1969. Dossiê parcial da representação cultural. Dossiê Non a la Biennale de São Paulo. Arquivo: Frederico Morais.
[10] Fundadora do MAM deixa a diretoria da Bienal. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 21 set. 1969.

Espíndola e Evandro Teixeira. Antônio Manuel participava com *Repressão outra vez: eis o saldo*, composto por uma série de serigrafias, cujas imagens e textos, retirados de jornais da época, noticiavam o confronto entre estudantes e polícia militar. Esses painéis, dispostos na parede, ficavam encobertos por um tecido negro. As imagens eram desveladas com a ação do espectador. Também fazia parte da exposição a fotografia *Motociclista da FAB*, de Evandro Teixeira, publicada no Jornal do Brasil em 1965, e que revelava o instante em que um oficial da aeronáutica caia de sua motocicleta quando escoltava a Rainha Elizabeth em sua visita ao Brasil.

Após mais esse ato autoritário, a Associação Brasileira de Críticos de Arte - seção do Rio de Janeiro (ABCA-RJ), presidida por Mário Pedrosa, publicou no *Correio da Manhã*, em 22 de junho, um manifesto de repúdio a qualquer limitação relativa à 'criação de obra de arte e ao livre exercício da crítica de arte'.[11] Os casos de censura e repressão às manifestações artísticas citados no manifesto, são os mesmos apresentados no dossiê *Non a la Biennale*, em Paris, apenas uma semana antes. Entre as medidas aprovadas pela ABCA-RJ, estava a recusa em indicar, daquele momento em diante, "enquanto persistissem os obstáculos ao livre exercício da crítica de arte, qualquer de seus membros a participar "do júri e de outros trabalhos profissionais correlatos de salões, exposições de arte de caráter oficial ou oficioso, de iniciativa pública ou particular, inclusive no que concerne a selecionar artistas plásticos para representar o Brasil no exterior".[12]

No mês seguinte, em 10 de julho, Pedrosa publica *Os deveres do crítico de arte na sociedade*, em que estabelecia as bases sobre as quais a crítica deveria se assentar, reconhecendo que todo o esforço de profissionalização dessa atividade estava sendo abruptamente interrompida pelos atos autoritários do governo ditatorial. Ao comentar as pinturas de Daumier e Goya, Pedrosa desmontava o argumento de que a arte se resumia à ilustração ou propaganda política. Não havia, nessas obras, como separar os aspectos ideológicos, morais e políticos dos aspectos plásticos formais: o trabalho artístico se dá em um processo de fusão e síntese. Segundo Pedrosa: "a representação deixa de ser ilustração de uma cena ou acontecimento factual para ser concepção abrangente do mundo, na visão de um artista".[13]

O crítico pedia que o episódio do fechamento da exposição do MAM-RJ não se repetisse, pois, segundo ele, o setor de artes plásticas não exercia nenhuma atividade clandestina que chamasse o Estado para controlá-lo, vigiá-lo ou combatê-lo através dos seus órgãos secretos de defesa e repressão. As artes plásticas, seus salões e bienais, não podiam ser equiparados como espetáculos, sendo que somente para estes a constituição brasileira previa censura. Pedrosa reivindicava regras claras: "se o governo atual quer ter uma política cultural e artística, e parece já o ter, que a defina com clareza e sistemática".[14] Embora

[11] ABCA toma resoluções após reunião. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1º Caderno, 22 jun. 1969, p.7.
[12] Ibid.
[13] Ibid.
[14] Ibid.

existisse a censura prévia para o cinema e teatro, não havia qualquer regulamento, nesse sentido restritivo, dirigido às artes plásticas. A censura agia subterraneamente, sem critérios definidos e sem nomear os mandantes.

Com o trânsito de informações para além das fronteiras nacionais, via correio e telégrafo, e com a presença de artistas e intelectuais brasileiros no exterior, criou-se uma rede de contrainformação que furou o bloqueio do regime ditatorial. O dossiê *Non a la Biennale de São Paulo* se constituiu com dados atualizados sobre a situação política e cultural no Brasil. Com a reprodução e envio de cópias, o manifesto, junto de um abaixo-assinado, alcançou vários países, somando adesões que chegaram ao número de 321 assinaturas.[15] Na lista provisória com as primeiras recusas,[16] constam: da França, os artistas e o comissário da primeira delegação, e parte dos artistas convidados posteriormente; as delegações inteiras da Holanda, Suécia e Espanha; da Bélgica, o artista Pol Bury; dos Estados Unidos, Hans Haacke; e Pierre Restany, que estava organizando uma mostra especialmente para a X Bienal, a convite de Francisco Matarazzo Sobrinho, diretor da FBSP. Dos 40 artistas convidados, entre os quais o argentino Julio Le Parc, apenas dois estiveram presentes na mostra. Dos brasileiros citados no documento Sérgio Camargo, Lygia Clark, Arthur Luiz Piza, Flávio Shiró, Rossine Perez e Franz Krajcberg estavam em Paris; Rubens Gerschman, nos Estados Unidos; Antônio Dias, na Itália; e Hélio Oiticica, em Londres.

O dossiê circulou também no Brasil. Os debates em torno do boicote se concentraram em grande parte no eixo Rio-São Paulo, dentro das associações representativas de artistas e críticos de arte,[17] e reverberaram também em alguns dos jornais da época, dos quais se destaca o *Correio da Manhã*. As discussões colocavam em xeque o papel do crítico, do artista e da arte na luta contra o autoritarismo de um governo ditatorial.

Uma carta de Antônio Henrique Amaral[18], que descreve um dos encontros da AIAP-SP, com a presença de cinquenta artistas, denota a efervescência daquele momento: "as coisas se alteram minuto a minuto. Escrevi até para ordenar minhas ideias e informar aí no Rio o que acontece por aqui".[19] As opiniões eram diversas, alguns dos presentes achavam mais eficaz, no combate à ditadura, participar da mostra. Para este grupo, o posicionamento dos artistas brasileiros deveria ser diferente daquele proposto pelos estrangeiros: "a luta do artista plástico caracterizaria por sua presença constante e perturbadora na área que lhe compete, salões, Bienais, galerias, museus, etc.".[20] A arma de luta, nesta perspectiva, seria a própria arte. Outros, no entanto, se mostravam favoráveis à proposta do manifesto

[15] Boicote Internacional de São Paulo. Dossiê Non a la Biennale de São Paulo. Arquivo: Frederico Morais.
[16] Novas Deserções para São Paulo. Dossiê Non a la Biennale de São Paulo. Arquivo: Frederico Morais.
[17] A Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), com seções no Rio de Janeiro e São Paulo, e a Associação Internacional de Artistas Plásticos (AIAP), com seções nos mesmos Estados, foram reativadas naqueles anos.
[18] Esta carta foi enviada à Frederico Morais, Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Ivan Serpa, Carlos Vergara, Ana Letícia e Ricardo Gatti.
[19] Carta de Antônio Henrique Amaral à Frederico Morais. São Paulo, 4 jul. 1969. Arquivo: Frederico Morais.
[20] Ibid.

Non a la Biennale. A maioria dos artistas brasileiros convidados pelo júri de seleção já havia anunciado a recusa, "dando um exemplo que deveria ser de liderança para os demais artistas não convidados".[21] Somavam-se neste grupo as insatisfações com a FBSP: "não devemos prestigiar a B., instituição esclerosada e feudal".[22] Os critérios de seleção e o regulamento da mostra foram apontados como determinantes para algumas desistências, pois não respondiam às "reais necessidades da arte brasileira atual".[23]

Embora não tenha ocorrido uma decisão coletiva a favor do boicote no Brasil, as recusas individuais se deram continuamente até o momento de abertura da X Bienal. A FBSP, por sua vez, redobrou esforços, por vias oficiais e diplomáticas, para preencher os espaços vazios e garantir a abertura da mostra em 22 de setembro. Nesse enfrentamento, contou com apoio governamental através dos seus Ministérios e órgãos de segurança. Enquanto a FBSP enviava novos convites aos artistas brasileiros, renegociando também as participações internacionais com o apoio do Itamaraty, o DSIEC (Divisão de Segurança e Informações do Ministério da Educação e Cultura), que era subordinado ao SNI (Serviço Nacional de Informação), empreendia uma investigação para identificar os autores do boicote e estancar o esvaziamento da X Bienal.[24]

Um ofício do DSIEC, organização comandada essencialmente por militares dentro do Ministério da Educação e Cultura, revela que toda a movimentação em torno do boicote era acompanhada de perto.[25] Essa documentação confidencial, que apresenta um relatório detalhado da investigação realizada, foi enviada para a FBSP ao final de 1969. No combate ao boicote, pela realização da X Bienal, a FBSP e o governo civil-militar se alinhavam. O documento observava que o *Correio da Manhã* era o maior divulgador do boicote no Brasil, que repetia informações divulgadas em Paris, sendo que também lá, na revista *Domus*, eram publicadas notícias que saíam no jornal brasileiro. Niomar Bittencourt, diretora do *Correio da Manhã* e do MAM-RJ, foi apontada como uma das articuladoras iniciais do boicote internacional.

Pierre Restany, que colaborava com a revista *Domus*, também foi citado. Para os autores da investigação, o boicote era uma articulação bem arquitetada, de preparação longa e cuidadosa. Por isso, dizia o documento, "tornou-se difícil a luta em que houve a grande colaboração do SNI e do Itamaraty, levando, este, ao exterior, informações no sentido do restabelecimento da verdade".[26] O discurso em defesa do governo brasileiro e da Bienal foi intensificando na imprensa internacional. Negando a realidade dos fatos, o relatório do DSIEC afirmava que

[21] Ibid.
[22] Ibid.
[23] Ibid.
[24] O DSIEC contava com um quadro de aproximadamente 40 funcionários, incluindo pessoal de apoio e chefias. Entre as atribuições estava a realização de sindicâncias em órgãos e instituições ligadas direta ou indiretamente ao Ministério. As investigações se davam por meio da vigilância e monitoramento de "indivíduos suspeitos". Violações de Direitos Humanos na Universidade. Comissão Nacional da Verdade, Relatório, Texto 6, dez. 2014, p.283.
[25] Ofício Confidencial n. 2234/SI/ DSIEC/69. Ministério da Educação e Cultura, 8 dez. 1969.
[26] Ibid.

eram falsas as notícias relativas à censura, a prisão de artistas, professores, etc. No entanto, apesar dessas iniciativas, o boicote se alastrava, de modo subterrâneo e horizontal, driblando a censura e a repressão do governo ditatorial.

A investigação reunia informações significativas sobre as adesões internacionais ao protesto, estava ciente das delegações que não compareceram, como a Holanda, Suécia, Bélgica, Chile, Dinamarca, Venezuela e Iugoslávia, e também daquelas que vieram parcialmente ou com representações secundárias. Os debates que aconteceram nas associações de críticos de arte e artistas também foram citados, porém dando destaque ao fato de não ter havido uma adesão integral ao boicote no Brasil. No relatório, o DSIEC procurou mostrar que o boicote havia fracassado em sua tentativa de esvaziar a bienal, que havia rejeições à proposta de protesto e que alguns artistas decidiram participar da mostra no último momento, "receosos de represálias futuras".[27] Ao final, o relatório concluía que "a batalha terminou com um insucesso maior para os articuladores do Boicote do que para a X Bienal, que foi motivo de um grande debate e uma grande promoção mundial".[28]

Mário Pedrosa, que não foi citado no relatório de investigação do DSIEC, em carta a Pierre Restany, dias antes da abertura da X Bienal, relata a situação terrível em que se encontravam:

> Nós tentamos de tudo, mas a incoerência de nossos 'amigos' da X Bienal é total. Não há nada para ser salvo, tudo está para ser destruído, mas não há muitos de nós. [...] Seu nome, sua cabeça, nosso nome, nossa cabeça tem agora um preço! Eu poderia certamente dizer algumas coisas pra você!!! Tirando a coragem demonstrada por Niomar e o *Correio da Manhã* (enquanto dure...), nós estamos terrivelmente sozinhos! [...] Temos pela frente dias muito escuros. [29]

Assim como Pedrosa, Niomar Bittencourt e o *Correio da Manhã* resistiram enquanto puderam aos inúmeros ataques. Foi também, poucos dias antes da inauguração da mostra, que Bittencourt publicou uma mensagem de despedida no jornal: "nesta guerra de extermínio nem sequer houve escrúpulo na escolha das armas, pois todas foram indiscriminadamente empregadas".[30]

No Relatório de Atividades de 1969, redigida no início do ano seguinte, a FBSP relatou o esforço conjunto no combate ao boicote, afirmando que a mostra havia ficado no centro de uma contestação política internacional: "em consequência foi necessária uma atividade intensa paralela, que contou com o apoio das autoridades no sentido de evitar-se um esvaziamento que, em certo

[27] Ibid.
[28] Ibid.
[29] Carta manuscrita de Mário Pedrosa à Pierre Restany. Rio de Janeiro, 1 set. 1969. In: KRAMERMALLORDY, Antje. Pedrosa, the "Old Lion". Critic d'art Revues, Paris, n.47, Out.-Inv., 2016, p175.
[30] BITTENCOURT, Niomar M. S. Retirada. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, quinta-feira, 11 set. 1969, p.1.

momento, parecia considerável e perigoso para o êxito da X Bienal".[31] Matarazzo Sobrinho se dizia satisfeito com o resultado da mostra e a redução gradativa das contestações: "a realização da X Bienal constitui-se assim não só em prestígio para a Fundação Bienal de São Paulo como especialmente para o governo brasileiro".[32] Não há citações, no relatório, aos atos autoritários do governo ditatorial, aos casos de censura e à repressão às manifestações artísticas que motivaram o protesto coletivo. Matarazzo Sobrinho assumia o papel de embaixador cultural do Brasil, mesmo durante os anos duros da ditadura civil-militar, e a Bienal de São Paulo funcionava com "tela cultural", tal como indicava o manifesto *Non a la Biennale de São Paulo*.

Muito embora o relatório do DSIEC desse como concluída a batalha, e Matarazzo Sobrinho comemorasse, ao final de 1969, a redução das contestações, o boicote ganharia novo impulso em 1971, desta vez nos Estados Unidos, com outros contornos.

Referências

ABCA toma resoluções após reunião. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1º Caderno, 22 jun. 1969.

BITTENCOURT, Niomar M. S. Retirada. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 set. 1969.

Boicote Internacional de São Paulo. Dossiê *Non a la Biennale de São Paulo*. Arquivo: Frederico Morais.

Brasil. 1969. Dossiê parcial da representação cultural. Dossiê *Non a la Biennale de São Paulo*. Arquivo: Frederico Morais.

Carta de Hélio Oiticica ao Comitê da Representação Francesa na X Bienal de São Paulo. Londres, 10 jun. 1969. Dossiê *Non a la Biennale de São Paulo*. Arquivo: Frederico Morais.
Carta de Antônio Henrique Amaral para Frederico Morais. São Paulo, 4 jul. 1969. Arquivo: Frederico Morais.

Carta manuscrita de Mário Pedrosa à Pierre Restany. Rio de Janeiro, 1 set. 1969. In: KRAMERMALLORDY, Antje. Pedrosa, the "Old Lion". *Critic d'art Revues*, Paris, n.47, Out.-Inv., 2016.

Fundadora do MAM deixa a diretoria da Bienal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 set. 1969.

MORAIS, Frederico. Artes Plásticas. *Diário de Notícias*, 2ª Seção, Rio de Janeiro, 20 set. 1967.

Não à Bienal de São Paulo. Dossiê *Non a la Biennale de São Paulo*. Arquivo: Frederico Morais.

[31] Relatório de Atividades de 1969. Fundação Bienal de São Paulo (FBSP). Arquivo: AHWS-FBSP.
[32] Ibid.

Novas Deserções para São Paulo. Dossiê *Non a la Biennale de São Paulo*. Arquivo: Frederico Morais.

Ofício Confidencial n. 2234/SI/ DSIEC/69. Ministério da Educação e Cultura, 8 dez. 1969. Relatório de Atividades de 1969. Fundação Bienal de São Paulo (FBSP). Arquivo: AHWS-FBSP.

Violações de Direitos Humanos na Universidade. Comissão Nacional da Verdade, Relatório, Texto 6, dez. 2014, p.283.

Como citar:

SAUT SCHROEDER, Caroline. O boicote à Bienal de São Paulo em 1969: um protesto duplamente combatido. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios* , Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 175-184, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.014
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

"A captura da Smalah" de Vernet e a realidade sombria da invasão da Argélia (1840)

Camila Dazzi, Centro Federal de Educação Tecnológica do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0002-3246-354X
camila.dazzi@cefet-rj.br

Resumo

A tela La Prise de la Smalah d'Abd-el-Kader, realizada pelo pintor orientalista francês Horace Vernet, retrata um dos momentos mais sangrentos da invasão da Argélia, durante a expansão colonial francesa, no século XIX. A tela é aqui analisada enquanto um retrato do colonizador e do colonizado, os dois protagonistas do drama colonial, e dos mecanismos de opressão do Imperialismo: o racismo e o terror. O artista, por sua vez, é compreendido como um colecionador colonial, inclusive de restos mortais de combatentes argelinos, e apoiador de atos de extrema crueldade durante a guerra. Não buscamos, portanto, discutir os méritos estéticos da obra, mas sim as suas implicações ideológicas em uma época de intervenção militar brutal no Norte da África.

Palavras-chave: Orientalismo. La Prize de la Smalah d`Abd-El-Kader. Horace Vernet. Invasões coloniais. Pinturas de guerra.

Abstract

The canvas La Prize de la Smalah d'Abd-el-Kader, made by the French orientalist painter Horace Vernet, depicts one of the bloodiest moments of the invasion of Algeria, during the French colonial expansion, in the 19th century. The canvas is analyzed here as a portrait of the colonizer and the colonized, the two protagonists of the colonial drama, and of the mechanisms of oppression of Imperialism: racism and terror. The artist, in turn, is understood as a colonial collector, including the remains of Algerian combatants, and a supporter of acts of extreme cruelty during the war. No we seek, therefore, to discuss the aesthetic merits of the work, but rather its ideological implications at a time of brutal military intervention in North Africa.

Keywords: Orientalism. La Prize de la Smalah d'Abd-El-Kader. Horace Vernet. Colonial invasions. War paints.

"A l'origine du pittoresque il y a la guerre".
(Sartre, Situations V, p.7, 1964)[1]

As campanhas de guerra ocorridas no Norte da África, no século XIX, em decorrência do Imperialismo, possibilitaram que o 'mundo muçulmano' fosse conhecido de perto por um significativo número de artistas europeus. Muitos deles foram, a pedido de seus países, registrar os eventos bélicos de maior impacto para posteriormente plasmá-los em telas de teor heroicisante, prestando um serviço ao processo de invasão e dominação desses territórios[2]. Essas pinturas de guerra, que nos levam a indagar sobre a relação entre arte e violência, são parte essencial do que se convencionou chamar de Orientalismo, e constituem, seguramente, o seu lado mais sombrio.

Figura 1. Horace Vernet, *La Prise de la Smalah d'Abd-el-Kader par le Duc d'Aumale à Taguin, le 16 mai 1843*, 1845 (EM DUAS PARTES). Óleo sobre tela, 4,89×21,39 m. Versalhes, Palácio de Versalhes, Salle de la Smalah. Fonte: http://collections.chateauversailles.fr

A produção de pintores como Édouard Detaille[3], ligada às campanhas francesas na Tunísia, e Mariano Fortuny, ligada a Guerra Hispano-marroquina[4], merece destaque nesse contexto, mas para esse estudo selecionamos a figura do

[1] SARTRE, Jean-Paul. D'une Chine à l'autre. Situations V. Paris: Gallimard, 1964, p. 7.
[2] SCHAUB, Nicolas. Découverte picturale de l'Algérie: des artistes militaires au service de la conquête des territoires. L'invention des midis. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, p. 77-90, 2015.
[3] CAIN Georges. Édouard Detaille. Revue Illustrée, 1er décembre 1887.
[4] LOUREIRO, Isabela; DAZZI, Carneiro, Camila.Representações do Imaginário Orientalista nas Obras de Pedro Antonio de Alarcón e Mariano Fortuny. Fénix. (No prelo em fev. 2022).

pintor francês Horace Vernet não somente pelo nível de banalização da violência contido em suas obras, mas igualmente pela sua atuação como colecionador de restos humanos, compreendidos no contexto das conquistas coloniais como troféus militares[5]. A atuação de Vernet como colecionador colonial é reveladora do seu interesse pelos debates raciais que ganhavam destaque nos meios intelectuais franceses, bem como dos laços profundos do pintor com a conquista militar francesa no Norte da África.

A percepção de Vernet sobre a guerra na Argélia e os argelinos – compreendidos, então, pelos franceses como árabes muçulmanos - é aqui apresentada por meio de uma breve análise da tela *La Prise de la Smalah d'Abd-el-Kader par le Duc d'Aumale à Taguin, le 16 mai 1843*. A tela, que se encontra em exposição no *Musée de l'Histoire de France*, em Versailles, narra o início da aniquilação do heroico emir Abd el-Kader, alma da resistência à colonização francesa da Argélia[6], e a destruição da sua capital itinerante, a *smalah*[7]. A *smahla* de Abd-el-Kader não era apenas "a reunião de alguns servos fiéis em torno da família e dos tesouros de um chefe". Era uma capital propriamente dita, um "centro de onde emanavam todas as ordens, onde ocorriam todos os negócios importantes, e onde todas as grandes famílias se refugiavam, rodeadas por uma significativa população"[8]. A tela nos apresenta uma versão glorificante do 1º maio de 1843, quando, em Taguin, a noroeste de Argel, a *smalah* foi dizimada pelo exército de um dos filhos mais jovens do rei Louis-Philippe d'Orléans, Henri d'Orléans, o duque de Aumale.

Governantes poderosos sempre confiaram em imagens visuais para sustentar suas posições e buscar apoio público para seus esforços militares. A tela A Captura da *Smalah* torna Vernet um cúmplice do projeto de Louis-Philippe de escrever visualmente a conquista colonial do Norte da África, sendo um exemplo da arte a serviço da guerra (HORNSTEIN, 2018), e no caso da invasão francesa da Argélia a uma guerra particularmente brutal. Estima-se que o processo matou até um terço da população nativa em três curtas décadas - entre 500.000 e 1 milhão de pessoas. Tal matança se deveu à estratégia de guerra total utilizada pela França

---

[5] SESSIONS, Jennifer. Horace Vernet's Tête Arabe: The Artist as Colonial Collector . Arzel, Lancelot; Foliard , Daniel (dir). Tristes trophées- Objets et restes humains dans les conquêtes coloniales (XIXe-début XXesiècle), Monde(s) - N° 17, p.155-176, 2020.

[6] A informação consta na página 196 do livret do Salon de 1845. O livret contêm a explicação de várias obras expostas no referido Salon, inclusive um texto de seis páginas sobre a tela La Prise de la Smalah d'Abd-el-Kader. PARIS SALON DE 1845, Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographies des artistes vivants. Paris: Vinchon, 1845. p.196-200. Disponível em:
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5829097k/f201.item.r=Aumale>. Acesso em: 01 de nov. 2021.
BOIDIN, Carole. Le Jugurtha des Français ? Représentations d'Abd el-Kader dans la littérature et la culture de jeunesse françaises à l'époque colonial. Strenæ, 3 , s/p, 2012. Disponível em: < http://journals.openedition.org/strenae/474>. Acesso em: 20 de abr. 2021.

[7] FAROQUE, Ahmad Khan. Commander of the Faithful: The Life and Times of Emir Abd el-Kader: A Story of True Jihad. Journal of the Islamic Medical Association of North America, Volume 42, p. 126-128, 2010.

[8] LA PRISE de la Smalah d'Abd-el-Kader. In: Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographies des artistes vivants exposés au Musée Royal. Paris: Vinchon, 1845. p p.196-200.

para garantir o sucesso da campanha, conhecida como guerra de *razzia*, proveniente da palavra árabe para "ataque"[9].

A atrocidade do método *razzia* é revelada nos relatos de tormentos e torturas que se encontram registrados em relatos de viajantes, soldados e comandantes franceses, dirigidas a parentes e amigos, dentre os quais artistas e literatos. Tais narrativas expõem o massacre da população argelina, marcado por vários requintes de crueldade, como atos de violência sexual, decapitações e desfiles de cabeças enfiadas em baionetas[10].

Um exemplo dessas práticas macabras é o episódio da captura com vida de um dos líderes da resistência argelina, o xeque Bouziane, juntamente com o seu filho de 15 anos e o marabu Si-Moussa. O general francês em comando ordenou que fossem fuzilados no local e depois decapitados. Suas cabeças, enfiadas em lanças, foram levadas para Biskra e expostas no mercado popular, a fim de aumentar o medo da população. Um observador, o doutor Ferdinand Quesnoy, que acompanhou a coluna militar, desenhou essa cena medonha que publicou em 1888 no livro *L'armée d'Afrique depuis la conquête d'Alger*[11]. Posteriormente, as cabeças foram enviadas para Paris, expostas na *Société d'anthropologie* e depois transferidas para o *Musée de l'homme*.[12]

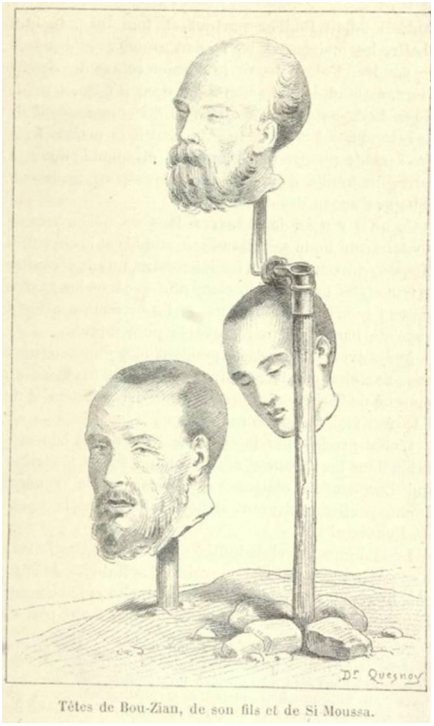


Figura 2. Ferdinand Quesnoy: Têtes de Bou-Zian, de son fils et de Si Moussa, c.1888, Gravura 19, p.290, do livro QUESNOY. L'armée d'Afrique depuis la conquête d'Alger. Paris: Jouvet, 1888. Fonte: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6358287d/f309.item.texteImage

[9] GALLOIS, William. A History of Violence in the Early Algerian Colony. London: Palgrave Macmillan, 2013. pp 100-121.
[10] SESSIONS, Jennifer. Unfortunate Necessities": Violence and Civilization in the Conquest of Algeria. Patricia M. E. Lorcin; Daniel Brewer (Editors). France and Its Spaces of War - Experience, Memory, Image. New York, Palgrave Macmillan, 2009. p 29-44.
[11] QUESNOY. L'armée d'Afrique depuis la conquête d'Alger. Paris: Jouvet, 1888.
[12] LES CRÂNES de résistants algériens n'ont rien à faire au musée de l'Homme. In: Le Monde, 8 juillet 2016.

No contexto das conquistas coloniais, a derrota de uma comunidade inimiga era acompanhada pela apreensão, profanação, exposição e musealização de objetos patrimoniais, insígnias, armas e bandeiras, dentre outros elementos compreendidos como manifestações concretas das "soberanias locais decaídas"[13]. Os corpos dos vivos e dos mortos também funcionavam como local de "degradação simbólica", sendo a humilhação causada pelas suas profanações proposital e baseada em objetivos políticos poderosos: assinalar a vitória final e estabelecer o equilíbrio de poder na sociedade colonial. A posterior musealização desses "tristes troféus"[14] em instituições antropológicas como objetos de análise para cientistas interessados em frenologia e estudos raciais, demonstra o quão em voga estava o debate sobre a superioridade racial na Europa naquele momento, bem como a sua utilização para justificar a brutalidade empreendida nas campanhas de dominação do Norte da África. [15]

Horace Vernet possuía uma grande coleção de objetos coletados na Argélia, dentre eles a cabeça de um combatente argelino, que foi doada pelo artista, em 1845, ao *Muséum National d'histoire naturelle* de Paris, acompanhada por quatro macabros daguerreótipos, que hoje se encontram na biblioteca do *Musée du Quai Branly*, identificados por um rótulo envelhecido e bastante genérico como Cabeça de Árabe[16]. Os daguerreótipos oferecem diferentes vistas desse troféu de guerra obtido na violência paroxística da conquista da Argélia pela França. A historiadora Jennifer Sessions, no recente artigo *Horace Vernet's Tête Arabe: The Artist as Colonial Collector,* assim descreve as imagens da cabeça mumificada:

> Nelas se destacam os processos científicos que reduziram o ser humano a objeto antropológico: as pinças de metal segurando a cabeça contra a lente do fotógrafo e o detalhe horrível de estofo que se projeta para fora do buraco aberto do pescoço. Notamos traços de ferimentos que precederam a violência final da decapitação: um coto onde deveria estar sua orelha direita e uma ponta de pele projetando-se da parte de trás de seu crânio cortado rente.[17]

Se as coleções colônias dos museus franceses são "um exemplo crítico do entrelaçamento da antropologia e do Imperialismo no século XIX", a atuação de Vernet como colecionador colonial nos leva a refletir que a "arte também contribuiu para a "ciência" da raça" e para o extermínio de populações em nome da

[13] ARZEL, Lancelot; FOLIARD, Daniel (dir). Tristes trophées - Objets et restes humains dans les conquêtes coloniales (XIXe-début XXesiècle). In: Monde(s), n° 17, pp.155-176, 2020. p.11
[14] Id.Ibid, p.13
[15] Id.Ibid, p. 30
[16] HANNOOSH, Michèle. Horace Vernet's 'Orient': photography and the Eastern Mediterranean in 1839, part I: a daguerrean excursion. In: The Burlington Magazine, CLVIII, april, pp. 264-271, 2016.
[17] SESSIONS, Jennifer. Horace Vernet's Tête Arabe: The Artist as Colonial Collector . Arzel, Lancelot; Foliard , Daniel (dir). Tristes trophées- Objets et restes humains dans les conquêtes coloniales (XIXe-début XXesiècle), Monde(s) - N° 17, p.155-176, 2020. p.155

glória do Império Francês[18], em um processo de extrema violência aparentemente contraditório aos objetivos civilizadores das ditas conquistas coloniais.

O apoio de Vernet à dominação francesa, por mais extremos que tenham sido os métodos de uma suposta pacificação, é inequívoco. O posicionamento do artista é evidenciado em vários documentos, dentre eles uma carta, datada de 1846, dirigida ao Coronel Pélissier, na qual Vernet declara apoio entusiasmado ao militar, que se tornou conhecido por receber opróbrio público, em 1845, por ordenar o massacre de uma tribo inteira de argelinos que havia se refugiado nas cavernas de Dahra[19]. Ainda que os insurgentes houvessem prometido se render e pagar um resgate, o Coronel se recusou a deixá-los com vida e decidiu matá-los por asfixia, tocando fogo na entrada da caverna[20]. Na carta de Vernet a Pélissier, o artista garante seu total apoio ao oficial pelo massacre que ocorreu nas cavernas de Dahra e expressa sua, e eu cito carta, "indignação pela maneira infame de certos indivíduos que não foram para a guerra e que de longe caluniaram o ataque das grutas".[21]

Faz-se necessário, portanto, colocar Vernet em seu devido local de fala, o do colonizador, para compreendermos a tela A captura da *Smalah* de Abd-el-Kader como o que de fato ela é: um retrato glorificado dos brutais mecanismos de opressão do Imperialismo. Vernet, com essa obra, tornou pitorescas aos olhos dos observadores ocidentais experiências de devastação e destruição sistemática, e contribuiu para que a extrema brutalidade das invasões africanas fosse vista pelos seus contemporâneos como algo normal. Nesse sentido, alguns elementos da tela merecem destaque, seja por evidenciarem o quanto a pintura é ideológica e de propaganda, seja por demonstrarem a brutalidade da estratégia de guerra total utilizada pela França.

A captura da *Smalah* de Abd-el-Kader

Para aumentar o impacto dramático da cena, Vernet selecionou quais figuras apareceriam, onde apareceriam e quais ações realizariam. A tela, que conta a história dos acontecimentos da esquerda para a direita, tem como um dos principais elementos da narrativa o Henri d'Orléans, duque de Aumale, filho do rei, que é representado entre suas tropas, sentado sobre o seu cavalo branco, em uma pose similar a de Napoleão na famosa tela de Gros, Batalha de Eylau. Vernet optou por não registar na tela Henri d'Orléans em ação, mas sim distanciado do furor da batalha, dando ordens aos seus Generais.

[18] Id.Ibid, p.155.
[19] Original em francês: SCHAUB, Nicolas. Du colonialisme français. Arts&Sociétés, n.54, s/p, 2015. Disponível em: < https://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/1327>. Acesso em: 01 de nov. 2021.
[20] Id.Ibid
[21] Id. Ibid. n.p.

Figura 3. Horace Vernet: La Prise de la Smalah d'Abd-el-Kader (DETALHE DO DUQUE), 1845. Fonte: http://collections.chateauversailles.fr/

Sua postura, altiva e segura, se contrapõe ao caos que toma conta da *smalah*, contraposição que se torna ainda mais evidente ao compararmos a ordem da cavalaria francesa com a desordem que reina entre os combatentes argelinos. Vernet, com essa estratégia visual, colocou em oposição o racional e civilizado ao irracional e selvagem, os franceses aos argelinos, os colonizadores aos colonizados.

Outro desses jogos de oposição utilizado por Vernet é a bravura dos oficiais franceses em contraposição à covardia dos argelinos. Em diferentes pequenos episódios, como mostram os detalhes em destaque, os muçulmanos são representados 'batendo em retirada', ou, escapando com os seus pertences mais preciosos, e abandonando durante a fuga as mulheres e crianças desamparadas da *smalah*. A mensagem de Vernet, carregada de preconceitos, é clara: a cobiça e o medo, características inatas aos árabes muçulmanos, se sobrepõem ao dever e a honra.

Vernet realça a todo o momento características percebidas por ele, o colonizador, como negativas: os argelinos são representados por meio de um 'colorismo' que tinha como objetivo demarcar as diferenças entre os 'tipos raciais primitivos' e os franceses. De um modo geral, os homens argelinos são representados com um tom de pele mais escuro, mas na tela há igualmente a representação de negros, alguns deles representados nus, o que sugere um estado de animalidade. No primeiro plano da pintura, uma figura feminina se destaca: uma mulher negra, completamente nua. Sua absoluta nudez contrasta com as

demais mulheres argelinas, que embora representadas de modo sensualizado, possuem vestimentas que escondem – ainda que parcialmente – seus corpos. A atitude que Vernet escolhe para retratar a mulher negra é estranha: ao invés de fugir ou implorar perdão, como as demais mulheres, ela, indiferente à fúria do exercito francês, permanece sentada no chão, ao lado de uma pequena gazela, e, sorrindo, fatia uma melancia. Destituída de consciência, e até mesmo de instinto, a mulher negra na tela é a representação exoticizada e bestializada do Outro.[22]

Figura 4. Horace Vernet: La Prise de la Smalah d'Abd-el-Kader (DETALHES DOS COMBATENTES), 1845. Fonte: http://collections.chateauversailles.fr/

Merecem destaque ainda, em nossa breve análise sobre a tela, os elementos sintomáticos da brutalidade da estratégia de Guerra total, como os soldados do exército de resistência tentando defender os civis, enquanto, em meio ao caos, mulheres caem de *howdahs*, e a população se abriga em suas tendas, aguardando a morte inevitável que se seguirá à captura.

A presença das mulheres na cena da batalha é significativa e faz jus a descrição da pintura localizada no livreto do *Salon* de 1845, onde a tela foi exposta. De acordo com a notícia sobre a pintura contida no livreto, pelo menos trezentos cadáveres inimigos espalharam-se pelo terreno ao redor do rio Taguin[23]; muitos deles seguramente de mulheres, ainda que o pintor não tenha representado cadáveres femininos em sua tela.

[22] STASZAK, Jean-François. Qu'est-ce que l'exotisme?. In: Le Globe, Revue genevoise de géographie, n° 148, pp.7-30, 2008.
[23] LA PRISE... op.cit, 1845

Figura 5. Horace Vernet: La Prise de la Smalah d'Abd-el-Kader (DETALHE DA MULHER NEGRA), 1845. Fonte: http://collections.chateauversailles.fr/

Por outro lado, o fato de Vernet representar os soldados franceses ameaçando mulheres indefesas é um demonstrativo da violência da estratégia *razzia*. A política de extermínio de civis, inclusive mulheres, é registrada no livreto do *Salon* de 1845 com um tom heroico. O livreto narra que quando, após 6 dias de extenuante cavalgada, finamente o exército do Henri d'Orléans localizou a capital itinerante, ele estava em menor número, e foi solicitado ao duque que esperasse pela sua infantaria:

> ....[os oficiais] imploraram que Aumale esperasse por sua infantaria [...] e, no entanto, um atraso de meia hora teria sido o suficiente para que as mulheres [...] estivessem fora de nosso alcance,[...] ; então o príncipe não hesitou por um instante: ele gritou, “ninguém de minha raça jamais recuou", e imediatamente assumiu suas posições para o ataque. [24]

A superioridade da raça, o heroísmo dos franceses e a impiedade caracterizam a fala e a postura do duque.

[24] LA PRISE...op.cit, 1845, p.196

Figura 6. Horace Vernet: La Prise de la Smalah d'Abd-el-Kader (DETALHE DOS HOWDAHS), 1845. Fonte: http://collections.chateauversailles.fr/

Em diferentes momentos Vernet enriquece sua narrativa visual com detalhes do pânico vivido pelas mulheres da *smalah*, retratando-as em desesperada fuga, suplicando piedade ou sob a mira das armas dos soldados franceses. A eminencia da morte é evidenciada no detalhe concernente a Henri d'Orléans (Figura 3). Aos pés do seu cavalo branco se aglomera um grupo de mulheres argelinas de joelhos, rogando por piedade. Uma delas ergue um bebê de colo, como se a vida dele também estivesse em perigo. Longe de demonstrar piedade, a postura do filho do rei é bastante fria e indiferente às súplicas femininas: ele não tem o seu olhar voltado para as mulheres, não há qualquer gestualidade que indica compadecimento ou mesmo um perdão condescendente. Seu rosto e corpo estão direcionados para o lado oposto, e o braço, do qual pende um sabre, se dirige aos seus generais, para os quais parece dar ordens.

A tela a Captura da S*malah* de Abd-el-Kader de Vernet, ainda que não realizada originalmente com esse propósito, pode ser hoje compreendida como um "retrato dos dois protagonistas do drama colonial"[25], um manifesto visual dos efeitos destrutivos da ideologia Imperialista e dos seus mecanismos de opressão. A pintura nos possibilita refletir sobre o colonialismo, que Albert Memmi, no emblemático livro *The Colonizer and the Colonized*, descreve como "uma variante do fascismo"[26], e suas principais ferramentas: o racismo e o terror, o primeiro utilizado para estabelecer a subumanidade do colonizado, e o segundo para reprimir e submeter.

[25] MEMMI, Albert. The Colonizer and the Colonized. Boston: Beacon Press. 1965. p.145.
[26] Id. Ibd. p.145

Conclusões

A título de conclusões finais, destacamos alguns pontos. Dentre eles o fato de que a análise depreendida não buscou discutir os méritos estéticos da pintura orientalista ou da produção de Vernet ligada à campanha francesa na Argélia, mas sim as implicações políticas e ideológicas advindas da percepção de que Vernet foi um colecionador colonial, de que ele produziu sua obra a pedido de um rei que investiu fortemente na campanha colonial e que, em função disso, sua percepção sobre os colonizados é racista e hostil. Como defendeu Linda Nochlin, em *The Imaginary Orient* (2013)[27], os historiadores da arte não devem privilegiar as inovações estéticas que caracterizam a pintura orientalista do século XIX e minimizar os problemas sociais e morais nela encapsulados. E, como vimos ao longo do texto, o que não faltam são problemas na tela A captura da Smalah de Abd-el-Kader. Nela, Vernet não somente expõe a sua visão preconceituosa sobre os árabes muçulmanos, mas propagandeia e celebra uma política de guerra total, cuja brutalidade dizimou uma significativa parcela da população autóctone. A obra ofusca e mascara sob a rubrica de pitoresco a opressão, o racismo e a mortandade.

Buscamos demostrar em nossa fala que na tela A Captura da Smalah d'Abd-el-Kader os argelinos são apresentados por meio de contrastes, como opostos aos franceses, uma estratégia do artista que revela dicotomias entre o "eu" europeu e o "Outro" oriental como modo de demarcar nele o que é diferente do "eu"[28]. Os argelinos – árabes muçulmanos - são apresentados como atrasados, cruéis e impotentes, destinados à derrota, enquanto que os franceses aparecem representados como superiores e vitoriosos, sendo a ênfase dada ao protagonismo francês em detrimento à sujeição argelina no conflito.

Por fim, pensar obras como A captura da *Smalah* de Abd-el-Kader nos ajuda a compreender como o imaginário oitocentista sobre o Oriente, determinado pelo discurso colonial, foi gradualmente construído e apresentado ao Ocidente e como ele repercute até hoje em visões estereotipadas e negativas sobre o território e seus habitantes.

Referências

ARZEL, Lancelot; FOLIARD, Daniel (dir). Tristes trophées - Objets et restes humains dans les conquêtes coloniales (XIXe-début XXesiècle). In: Monde(s), n° 17, pp.155-176, 2020. Disponível em: <http://www.monde-s.com/wp-content/uploads/2020/06/Introduction-17_en-ligne.pdf>. Acesso em: 01 de nov. 2021.

[27] NOCHLIN, Linda. The Imaginary Orient. PINDER, Kymberly N (Ed). Race-ing Art History: Critical Readings in Race and Art History. Londres: Routledge, 2013.
[28] MARÍN, Manuela. The image of morocco in three 19th century spanish travellers. In: Quaderni Di Studi Arabi, vol. 10, p. 143–158, 1992.

BOIDIN, Carole. Le Jugurtha des Français? Représentations d'Abd el-Kader dans la littérature et la culture de jeunesse françaises à l'époque colonial. In: Strenæ, 3 , s/p, 2012. Disponível em: < http://journals.openedition.org/strenae/474>. Acesso em: 20 de abr. 2021

CAIN, Georges. Édouard Detaille. In: Revue Illustrée, 1er décembre 1887. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200153j/f409.image>. Acesso em: 01 de nov. 2021.

FAROQUE, Ahmad. Commander of the Faithful: The Life and Times of Emir Abd el-Kader: A Story of True Jihad. In: Journal of the Islamic Medical Association of North America, Volume 42, p. 126-128, 2010. Disponível em: <https://www.researchgate.net/ publication/ 277209729_Book_Review_Commander_of_the_Faithful_The_Life_and_Times_of_Emir_Abd_el-Kader_A_Story_of_True_Jihad>. Acesso em: 20 de abr. 2021.

GALLOIS, William. A History of Violence in the Early Algerian Colony. London: Palgrave Macmillan, 2013. pp 100-121. Disponível em: <https://link.springer.com/book/10.1057/9781137313706#about>. Acesso em: 20 de abr. 2021.

HANNOOSH, Michèle. Horace Vernet's 'Orient': photography and the Eastern Mediterranean in 1839, part I: a daguerrean excursion. In: The Burlington Magazine, CLVIII, april, pp. 264-271, 2016. Disponível em: <http://www-personal.umich.edu/~hannoosh/Horace%20Vernet's%20Orient%20Part%20I.pdf>. Acesso em: 20 de abr. 2021

HORNSTEIN, Katie. How an Epic Painting Became a Monumental Flop: The Perils of Art and Politics. In: Yale University Press Blog, Art & Architecture, October 5, n.p, 2018. Disponível em: <http://blog.yalebooks.com/2018/10/05/how-an-epic-painting-became-a-monumental-flop-the-perils-of-art-and-politics>. Acesso em: 20 de abr. 2021.

LES CRÂNES de résistants algériens n'ont rien à faire au musée de l'Homme. In: Le Monde, 8 juillet 2016. Disponível em: < https://www.lemonde.fr/idees/article/2016/07/09/les-cranes-de-resistants-algeriens-n-ont-rien-a-faire-au-musee-de-l-homme_4966904_3232.html>. Acesso em: 20 de abr. 2021.

LOUREIRO, Isabela; DAZZI, Carneiro, Camila. Representações do Imaginário Orientalista nas Obras de Pedro Antonio de Alarcón e Mariano Fortuny. Fênix - Revista de História e Estudos Culturais (no prelo).

MARÍN, Manuela. The image of morocco in three 19th century spanish travellers. In: Quaderni Di Studi Arabi, vol. 10, p. 143–158, 1992. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25802707>. Acesso em: 01 de Nov. 2021.

MEMMI, Albert. The Colonizer and the Colonized. Boston: Beacon Press. 1965.

NOCHLIN, Linda. The Imaginary Orient. PINDER, Kymberly N (Ed). Race-ing Art History: Critical Readings in Race and Art History. Londres: *Routledge,* 2013.

LA PRISE de la Smalah d'Abd-el-Kader. In: Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographies des artistes vivants exposés au Musée Royal. Paris: Vinchon, 1845. pp.196-200. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/ bpt6k5829097k/f201.item.r=Aumale>. Acesso em: 01 de nov. 2021.

QUESNOY. L'armée d'Afrique depuis la conquête d'Alger. Paris: Jouvet, 1888. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6358287d/f309.item.texteImage>. Acesso em: 20 de abr. 2021.

SARTRE, Jean-Paul. D'une Chine à l'autre. Situations V. Paris: Gallimard, 1964.

SCHAUB, Nicolas. Découverte picturale de l'Algérie: des artistes militaires au service de la conquête des territoires. In: L'invention des midis. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, p. 77-90, 2015. Disponível em: <https://books. openedition.org/pus/14050>. Acesso em: 20 de abr. 2021.

SCHAUB, Nicolas. Du colonialisme français. In: Arts&Sociétés, n.54, s/p, 2015. Disponível em: <https://www.sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/1327>. Acesso em: 01 de nov. 2021.

SCHAUB, Nicolas. Représenter l'Algérie: images et conquête au XIXe siècle. Paris: CTHS/ Institut national d'histoire de l'art, INHA, 2015.

SESSIONS, Jennifer. Horace Vernet's Tête Arabe: The Artist as Colonial Collector . Arzel, Lancelot; Foliard, Daniel (dir). Tristes trophées- Objets et restes humains dans les conquêtes coloniales (XIXe-début XXesiècle). In: Monde(s), n°17, p.155-176, 2020. Disponível em: <http://www.monde-s.com/wp-content/uploads/2020/06/Introduction-17_en-ligne.pdf>. Acesso em: 01 de nov. 2021.

SESSIONS, Jennifer. Unfortunate Necessities: Violence and Civilization in the Conquest of Algeria. LORCIN, P.; BREWER, D. (Edit.). In: France and Its Spaces of War - Experience, Memory, Image. New York, Palgrave Macmillan, 2009. p 29-44. Disponível em: <https://link.springer.com/chapter/ 10.1057%2F9780230100763_3/>. Acesso em: 20 de abr. 2021.

STASZAK, Jean-François. Qu'est-ce que l'exotisme?. In: Le Globe, Revue genevoise de géographie, n° 148, pp.7-30, 2008. Disponível em: <https://www.unige.ch/ sciences-societe/geo/files/4314/4464/7645/Globe2008_ Article1_.pdf>.Último acesso em 10/08/2021.

Como citar:

DAZZI, Camila. "A Captura da Smalah" de Vernet e a Realidade Sombria da Invasão da Argélia (1840). *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 185-197., 2022 (2021).
ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.015
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Colonialismo e orientalismo nas fotografias de Shadi Ghadirian

Danilo Piermatei, Universidade de Brasília
https://orcid.org/0000-0001-5821-1343
e-mail: danilopiermatei@gmail.com

Resumo

Uma cadeia de conflitos tensiona a fronteira entre o Ocidente e o Oriente. As batalhas movidas por uma complicada geopolítica se utilizam, de um lado, do Orientalismo, fortalecido nos processos de colonização e do outro, um sentimento anti-imperialista cresce no Oriente Médio. Essa comunicação comenta dois trabalhos da artista Shadi Ghadirian que auxiliam na compreensão das transições ocorridas no Irã, desde o período monárquico até a revolução islâmica, trazendo uma reflexão sobre sua participação no circuito cultural e percepções do olhar feminino no Oriente.

Palavras-chave: Feminismo. Fotografia. Irã. Orientalismo.

Abstract

A chain of conflicts strains the border between West and East. The battles fueled by complicated geopolitics use in, on the one hand, Orientalism, strengthened in the processes of colonization and, on the other, an anti-imperialist feeling grows in the Middle East. This paper comments on two photo series by Shadi Ghadirian that enable understanding the transitions in Iran, from the monarchic period to the Islamic revolution, thinking on her participation in the cultural circuit and perceptions of the female gaze in the East.

Keywords: Feminism. Photography. Iran. Orientalism.

Uma antiga linha divide o planeta em dois mundos e entre eles há um deserto. Nessa imensidão de areias, o sol forte, as caravanas, as miragens, os sultões, as odaliscas e suntuosos palácios, assim como os conservadores, os ditadores, os terroristas, os extremistas e as cidades bombardeadas são elementos que pintam um imaginário do Oriente Médio. Essa região que vai do ponto mais ao leste do Mediterrâneo até o Golfo Pérsico, onde os continentes europeu, asiático e africano se encontram, não é um limite apenas geográfico. Essa definição regional está relacionada com o período das navegações que desencadeou o colonialismo, contribuindo para a transição ao sistema capitalista. Nesse processo, a hegemonia de uma cultura se sobrepõe às outras e centraliza um modelo de civilização. Assim, a definição de Ocidente e Oriente se estabeleceu também pela diferença. Por essa perspectiva, o bárbaro, o exótico e o inferior estão sempre do lado de lá. O Orientalismo enquanto campo de estudo que vem saciar a curiosidade ocidental sobre o Oriente, popularizado a partir do século XVIII, acaba por fomentar uma imagem distante e eternizada desse outro pelo olhar do europeu.

O Imperialismo como consequência do processo colonial se serviu do Orientalismo para direcionar estratégias políticas e militares de interferência no Oriente Médio, conduzidas pelos discursos de modernização, mas prevalecendo a prática dominação e vantagem econômica. Das campanhas napoleônicas no Egito aos ataques de Bush no Iraque, o Oriente Médio se tornou cenário de uma série de confrontos. As constantes tensões entre Israel e Palestina, a longa guerra civil que assola a Síria ou as novas ameaças entre os Estados Unidos e o Irã, chegam até nós por noticiários com narrativas filtradas e reproduzimos aqui, por essas imagens de violência, uma impressão distorcida e aterrorizada dessa gente. Do outro lado, o sentimento anti-imperialista vem despertando preocupação no Ocidente. A retomada do poder no Afeganistão pelo Talibã e retirada às pressas das tropas dos EUA em 2021 ou a derrubada da monarquia Pahlevi com a Revolução Iraniana em 1979, são casos de contra-ataques que se apoiam no resgate de valores religiosos para o direcionamento político. O caminho, guiado pelas leis islâmicas, indica uma salvação à desordem trazida pela presença das potências econômicas ocidentais, porém abre portas para um radicalismo que mira as Metrópoles.

Quando essa fronteira é cruzada o encontro entre esses dois mundos pode se dar pelas diferenças ou quem sabe pelo diálogo. A artista iraniana Shadi Ghadirian, vive e trabalha em Teerã, sua produção artística utiliza da fotografia, aborda questões de identidade, memória e cultura, cria um espaço de discussão que passa pelo gênero, feminismo e pela política a partir da sua vivência nesse lugar.

Harém

O trabalho intitulado *Qajar*, produzido entre 1998 e 1999, é uma série fotográfica de mulheres com 25 retratos 60x90cm ou 30x40cm. As imagens seguem uma mesma composição estética com tons sépia e possuem como cenário painéis pintados à mão em pinceladas esfumaçadas, simulando um ambiente interno com elementos de arquitetura, cortinas e florais, semelhante às paisagens artificiais das fotografias antigas de estúdio. As mulheres retratadas nessas imagens utilizam vestimentas de tradições orientais. Para além do véu ou da temida burca, peças mais conhecidas no Ocidente, uma diversidade de trajes traz algum indicativo da localização das pessoas retratadas, diz de diferentes costumes e grupos étnicos que compõem o povo iraniano. Os atuais limites do Irã abrigam uma população de maioria persa, além de uma variedade de povos como os árabes, azeris, baluchis, curdos, gilakis, lurs, mazandaranis, turcomenos, dentre outros que vivem em um território incrustado de tesouros da Antiguidade entre cidades modernas, onde o passado e o presente convivem há tempos, relembrando que outras civilizações e suas histórias por ali passaram e deixaram alguma herança.

Figura 1. Shadi Ghadirian, *Qajar* #24, 1998. Fotografia, 60x90cm. Fonte: www.shadighadirian.com

As fotografias parecem extraída de álbuns antigos. No entanto, em cada foto as mulheres exibem objetos correspondentes ao nosso tempo como um aspirador de pó, uma bicicleta ou uma lata de refrigerante. Os trajes, um tanto antiquados em uma leitura à primeira vista, desprovida de mais informações, desloca o olhar para o passado, reforçado pelo monocromático das imagens. Por outro lado, algumas poses mostram objetos um pouco ultrapassados como os aparelhos *boombox*, as câmeras fotográficas analógicas ou o telefone fixo. Além disso, as peças que constam nos trajes das moças, correspondem ao vestuário iraniano atual, trazendo então uma confusão temporal.

A série é resultado de uma pesquisa de Shadi Ghadirian, realizada durante a sua formação em Artes pela Universidade de Azad, no Irã e surgiu a partir do contato dela com coleções de fotografias do povo iraniano que datam dos séculos XIX e XX, como a coleção preservada no acervo do Museu Golestã. A quantidade significativa de mulheres retratadas chamou a atenção da artista, sabendo que naquela época era proibido fotografar uma mulher. As invenções do mundo industrializado fascinavam a monarquia e o xá Naser al-Din, que governou o território entre 1848 e 1896, apaixonado por fotografia, montou um estúdio no palácio, fotografou as suas esposas e treinou os seus servos para fazer o mesmo, encorajando a prática a demais pessoas (GONZÁLES; NAMEGHI, 2013).

O título da série faz referência à dinastia de origem turca de mesmo nome, Qajar, que governou o território persa entre 1794 a 1925, quando ocorreu a unificação de reinos do Norte e Sul. Nesse período, o povo persa esteve sob influência conflituosa dos Impérios britânico e russo que disputavam os recursos e as fronteiras do Império Qajar. No reinado de Naser al-Din, a tentativa sem sucesso de recuperar a área correspondente ao noroeste afegão, levou a um acordo de paz com a Inglaterra que buscava anexar o Afeganistão à sua colônia indiana. Esse acordo gerou concessões para a exploração econômica pelos ingleses no território persa o que, de certa forma, trouxe alguma modernização e urbanização, mas com pouco retorno financeiro aos persas, levando o Império a uma crise, apaziguada com o leilão de parte das suas indústrias. Porém, quando descobriram petróleo, em 1908, na região do Kuzistão, o interesse estrangeiro trouxe novos empreendimentos, sendo as petroleiras um negócio muito lucrativo para os ingleses, mas que alavancou a desigualdade social. As novas ferrovias e indústrias intensificaram a migração para as áreas urbanas que cresceram de forma desordenada, surgindo também os primeiros movimentos operários com influência da proximidade da Revolução Russa de 1917. A dinastia Qajar é marcada pelas perdas territoriais de áreas que hoje correspondem à Armênia, ao Azerbaijão, ao Daguestão e à Geórgia, mas é também reconhecida pela herança cultural e artística deixada ao Irã.

Véu

Durante a Primeira Guerra Mundial, muitas batalhas foram travadas em território iraniano, mesmo declarando-se zona neutra. Em meio à disputa dos russos, ingleses e franceses com a fragmentação do Império Otomano, a dinastia Qajar sofreu um golpe de Estado em 1921, levando ao seu fim em 1925 com a tomada do poder pelo Ministro de Guerra Reza Khan. A nova dinastia Pahlevi permaneceu no poder de 1925 a 1979 e se guiou pelo desenvolvimentismo e nacionalismo.

Após Segunda Guerra, o Oriente Médio foi alvo de disputas que preparam a Guerra Fria. A União Soviética ocupou temporariamente o norte do Irã, manifestando interesse nas petrolíferas e os Estados Unidos apoiaram a luta pela nacionalização do petróleo iraniano, sob a bandeira da "autodeterminação dos povos" (COGGIOLA, 2008, p.39), mas com interesse em substituir a exploração feita pelos britânicos. A conceção dos britânicos na Anglo-Iranian Oil Company e as relações diplomáticas foram rompidas pelo primeiro-ministro Mohammed Mossadegh, em 1951, e logo o Irã sofreu embargos internacionais. Os movimentos nacionalistas que cresciam e levaram a essa decisão foram a oportunidade encontrada pelos EUA, junto à Inglaterra, para virar o jogo. Preparada pela CIA e SIS, as agências de inteligências americana e britânica, a "Operação Ajax" planejou diversas ações de interferência política no Irã, além de manipulação da opinião popular e da imprensa, alcançando o objetivo de tensionar uma crise que derrubou o primeiro-ministro em 1953. Assim, o xá foi persuadido a nomear Fazlollah Zahedi – um general colaborador da operação, incumbido inicialmente de preparar militares caso o golpe fracassasse – que permaneceu no poder até 1955, dando início a um período mais rígido no governo.

A dinastia nas mãos de Mohammad Reza Pahlevi deixou de ser uma monarquia parlamentar democrática para tornar-se um regime ditatorial com um partido único e um nova polícia política, a Savak, criada em 1957 e que perseguiu a oposição, os intelectuais, assim como lideranças religiosas, utilizando de uma repressão anticomunista estimulada pelos americanos. Um programa de reformas econômicas e sociais chamado "Revolução Branca" foi lançado em 1963 e pretendia acelerar o desenvolvimento para colocar o Irã entre as potências econômicas mundiais, semelhante ao "kemalismo" adotado na República da Turquia. A industrialização, a reforma agrária e os direitos das mulheres podem ser considerados avanços importantes alcançados, porém o crescimento econômico na década de 1960 atingiu a população de forma desigual, favorecendo as classes mais ricas e as áreas urbanas. A resistência de comunidades tradicionais ao secularismo e aos costumes ocidentalizados adotados incomodou parte da população que passou a enxergar o xá como um "inimigo do islã" (Owsaldo Coggiola, p. 45), aproximando grupos de oposição que encontraram nas mesquitas um espaço para a crítica política.

A criação da Opep – Organização dos Países Exportadores de Petróleo, formada por Arábia Saudita, Irã, Iraque, Kuwait e Venezuela, para contrabalancear o cartel das petroleiras euro-americanas, trouxe mudanças no mercado internacional que culminou na primeira crise do petróleo em 1973, colocando o Irã em alto índice de inflação e desemprego, somado à rápida transição de uma população rural para urbana, gerando baixa na produção de alimentos e consequente aumento dos preços. Grande parte dos lucros do petróleo continuavam a ser destinados para o investimento na defesa iraniana, consumindo 25% do seu PIB em armamento (COGGIOLA, 2008, p.67), levando a uma greve geral em 1978 que teve apoio de líderes xiitas. O impacto da paralização dos petroleiros fez com que o xá propusesse nova constituição, porém, sem aprovação popular, de modo que a intervenção dos EUA na política iraniana pelo liberalismo foi perdendo o controle. A República Islâmica do Irã foi proclamada em 1979, com o retorno do líder religioso Ruhollah Khomeini, exilado desde 1964 pelas divergências com a monarquia. Os seus discursos tinham uma grande capacidade de comoção, sendo capaz até mesmo de influenciar na recusa de parte das Forças Armadas em combater contra o próprio povo. Se antes da revolução a esquerda, os liberais e os xiitas, mesmo com suas diferenças ideológicas, reuniam seus esforços para depor a monarquia, após a criação da república, a democracia-liberal foi perdendo espaço para um governo teocrático, encurralando a esquerda, os movimentos dos trabalhadores, bem como os feministas.

Bomba

A série fotográfica *Nil, Nil*, produzida em 2008 por Shadi Ghadirian, possui 18 imagens de 76x76cm ou 76x114cm que apresentam cenas de um cotidiano doméstico com a presença de objetos militares que ao mesmo tempo parecem destoar e pertencer àquele lugar. Diferentemente da série *Qajar*, nessas fotografias não há pessoas retratadas, porém a presença humana pode ser sentida no calor das imagens em suas cores vivas ou pelo rastro de algo que está em seu acontecimento. Nessa coleção, o tempo presente se aproxima do observador com enquadramentos um pouco mais fechados, passeando por uma casa. O foco alterna entre os detalhes como a porta de uma lavadora em que um cinto tático verde-oliva gira ali dentro em meio à espuma ou a vista ampla de um quarto infantil com um tapete colorido e uma estante cheia de pelúcias em que uma máscara facial com respirador está pendurada na lateral, quase perdida em meio à doçura desse espaço. Aqui também há uma questão de gênero, seja por uma sugestão da relação do ambiente doméstico à figura feminina ou pelos objetos tradicionalmente dedicado às mulheres como na imagem de um par de saltos vermelhos envernizados ao lado de desgastados coturnos e com respingo de sangue. Em outro quadro, há uma bolsa *clutch* preta, com fino acabamento em pedrarias e fecho de pérolas, semiaberta e de onde saltam um relógio, um vidro de esmalte e algumas munições que se parecem com o batom em bala.

Figura 2. Shadi Ghadirian, *Nil, Nil* #11, 2008. Fotografia, 76x76cm. Fonte: www.shadighadirian.com

O trabalho faz referência à guerra Irã-Iraque que ocorreu entre 1980 e 1988, não teve vitoriosos, mas resultou em grande perda de recursos e cerca de 1 milhão de mortos. A expectativa para esse conflito era de curto prazo e com delimitação regional, porém tomou maiores proporções, envolveu países aliados e se estendeu por quase uma década numa disputa que teria motivações territoriais, somada a fatores religiosos, políticos e econômicos.

Após a Revolução Iraniana, a separação dos poderes que era esperada para novo Estado acabou por concentrar toda a autoridade no aiatolá que tomou a xaria (do árabe, شريعة, lei), sob a perspectiva xiita, para orientar as leis e novos códigos de conduta no país, assim como para legitimar o afastamento da oposição. O Partido Republicano Islâmico, criado pelos revolucionários, se alinhou à burguesia, conteve protestos e demais lideranças. Embora houvesse dúvidas sobre os desdobramentos

dessa revolução, a tolerância a algumas minorias religiosas e a permissão da vida pública das mulheres sinalizavam um caráter progressista, despertando a confiança de comunidades além das fronteiras, o que aumentou a preocupação internacional, reforçada pela crença de Khomeini na expansão do islã e seu modelo de Estado.

Episódios como a invasão da embaixada dos EUA em Teerã e a ocupação da Grande Mesquita de Meca, na Arábia Saudita, por militantes islâmicos em 1979 deixaram os vizinhos em alerta. Nesse mesmo ano a União Soviética ocupou o Afeganistão em apoio à revolução socialista de 1978, como também para evitar a influência iraniana nas suas repúblicas da Ásia Central. A controversa invasão movimentou uma rebelião de tribos e facções afegãs, não somente como oposição política, mas também como resistência de bases religiosas, dando início a outro longo conflito com reflexos na atualidade. O declínio do pan-arabismo, que aproximava o norte da África e o Oriente Médio por um viés político, convergiu para uma esperança no pan-islamismo.

O Iraque, uma república com uma população de maioria árabe e xiita, mas governado por sunitas, não contestou a Revolução Iraniana, porém se viu ameaçado diante das provocações de Khomeini para uma rebelião dos iraquianos que seguiam a sua mesma vertente, incitando a queda do Iraque Baathista. Enquanto o Irã apoiava o movimento separatista dos curdos iraquianos, a intenção do Iraque em anexar o Kuzistão, região petrolífera iraniana e com uma grande população de árabes, tensionava a relação entre os países. As relações diplomáticas se romperam quando, em 22 de setembro de 1980, o Iraque fez um ataque aéreo, bombardeando alvos na região oeste do Irã, invadida no dia seguinte. Oficialmente, o motivo da invasão seria a revogação do acordo de Argel de 1975 que define a fronteira pelo rio Xatalárabe, uma confluência dos rios Tigre e Eufrates que passam pelo Iraque e desagua no Golfo Pérsico. O escoamento da produção desses países se utiliza desse rio, onde estão os portos de Baçorá, no Iraque e Khorramshahr, no Irã. Recebendo apoio financeiro da Arábia Saudita e do Kuwait que visavam proteger o mercado do petróleo e a expansão revolucionária, o Iraque fortaleceu seu aparato bélico, posteriormente reforçado com o auxílio da Inglaterra, França, União Soviética, além do Egito e Jordânia. Os Estados Unidos retiraram o Iraque temporariamente da lista de países do terrorismo internacional dando apoio a Saddam Hussein – inimigo do "eixo do mal" na campanha militar no governo G. W. Bush – e, ironicamente, também forneceram armamento clandestinamente para os iranianos. Nessa complexa rede internacional, Israel, Líbia e Síria estavam ao lado do Irã e o uso de armas químicas foi testado pelos dois inimigos. Ainda que o Iraque detivesse melhor força militar, a população do Irã era maior e compunha uma grande força de resistência conhecida como *basij* (do persa بسیج, mobilização), originalmente um movimento paramilitar. Em 1987, o Conselho de Segurança da ONU exigiu o cessar-fogo e o confronto chegou ao seu fim no ano seguinte, com o desgaste dos dois países.

O título da série *Nil, Nil* significa zero a zero, pois a guerra terminou sem vitoriosos e as fronteiras não foram alteradas. No entanto, a confiança na revolução foi um tanto abalada e o sonho de se tornar uma potência econômica ruiu com o saldo devedor. Depois de vinte anos, a artista que viveu a guerra durante sua infância, visita por meio dessas imagens as lembranças de um cotidiano atravessado pelo conflito, “eu posso fechar os meus olhos e facilmente lembrar o som das bombas [...] todas as pessoas que estiveram na guerra guardam alguma coisa, alguma memória" (GHADIRIAN, 2019). A fim de compor essa série, ela recolheu alguns objetos militares guardados por seus conterrâneos, um tipo de coleção comum no Irã, coletando também suas histórias. Essas heranças inseridas nas cenas montadas por Shadi falam de um passado muito vivo e não tão distante. O lugar íntimo tratado no ambiente doméstico alterna entre a subjetividade e a memória coletiva. Contudo, essa série traz uma virada estética em relação as imagens de guerra utilizadas para uma versão oficial, muitas pautadas pelo heroísmo, patriotismo e martírio.

> A prática pública da fotografia pode ser explicada como resultado de uma resposta imediata à revolução e à guerra no final dos anos 1970 e durante os anos 1980. Tanto os profissionais patrocinados pelo Estado (como Morteza Avini) quanto artistas autônomos (como Bahman Jalali e Kaveh Golestan) registraram suas reações a esses enormes eventos históricos na forma de propaganda romantizada da guerra (ADIBFAR, 2017, p. 19).

Os objetos femininos, a casa e suas rotinas evocam a participação das mulheres nessa guerra, mesmo com toda a transformação que a Revolução Iraniana acabava de trazer às suas vidas. O engajamento delas foi fundamental atuando tanto na linha de frente dos combates quanto nos serviços de apoio, seja pelas forças armadas ou paramilitares. Cerca de 2500 mulheres serviram ao Irã, muitas delas foram mortas, feridas ou tornaram-se prisioneiras de guerra. Porém, na medida em que as batalhas cessavam, muitas delas perdiam o seu protagonismo e um apagamento proposital da memória pública do papel das mulheres na defesa iraniana vem sendo questionado. Diante das adversidades impostas, muitas meninas abandonaram os estudos para dedicar aos serviços domésticos ou à agricultura, atividades essenciais na manutenção da vida, mas pouco valorizadas. De volta ao lar, as cicatrizes da guerra na vida civil trazem uma outra experiência de fé, seja na religião ou na política, que repercute em novos capítulos dessa sociedade.

Bandeira branca

Para entender o trabalho de Shadi Ghadirian é importante localizá-lo no seu contexto, do contrário, podemos reduzir a sua obra em uma leitura facilmente

conduzida pelas heranças do orientalismo. As profundas mudanças causadas pela Revolução Iraniana, por vezes criticada no Ocidente, estão relacionadas justamente com a interferência dos europeus no Oriente ao longo da saga da colonização. Posteriormente, com a disputa pelo mercado do petróleo e as tensões da Guerra Fria, a intervenção dos americanos e dos soviéticos nesse cenário com seus jogos bélicos, reforça os conflitos em uma região já fragmentada. As dolorosas guerras renovam ciclos de violência, perpetuando o ódio a cada geração e dificultam a redução das desigualdades. Pois, dedicando a uma revisão dos episódios, aproximando um pouco mais das fronteiras que nos limitam pela língua, pelos costumes ou pelas narrativas enviesadas, seja pela voz dos que representam as autoridades ou pelos interesses econômicos, é que podemos desfazer dos velhos estereótipos.

Ao tentar traduzir as imagens da artista, é possível se confundir em anacronismos ou em percepções equivocadas do feminismo, pois o referencial de desenvolvimento no mundo contemporâneo envolve as subordinações culturais criadas junto ao capitalismo e aos seus processos de colonização. O feminismo no Oriente Médio é um assunto que precisa ser tratado com mais cuidado, pois partindo do ponto de vista ocidental, muitas vezes se ignora as conquistas que as mulheres do outro lado da fronteira alcançaram e que elas também estão contribuindo com a causa. A obsessão com o véu, na melhor das intenções quer libertar, mas vem coberta do "imaginário do progresso, segundo o qual, todas as sociedades evoluem ao longo do tempo de acordo com leis universais inerentes à natureza ou ao espírito humano, aparece assim como um produto ideológico construído a partir do dispositivo de poder colonial/moderno" (NAVIA, s.d, p. 3).

Diante dessa fronteira, marcada pelo processo de colonização e industrialização, as diferenças culturais passam a significar "atraso, subdesenvolvimento e tradição" na perspectiva do hemisfério norte que se apresenta como um modelo ao ser alcançado pelo "resto" do mundo, enquanto a sociedade iraniana e demais países aguardam na "sala de espera" da história para participar do progresso (HEER, 2012, p. 538). Por vezes o mercado artístico acompanha essa postura. Ainda que algumas mostras tentem reparar as segregações que a História da Arte produziu por longo tempo, de certa forma, reforçam as distâncias. Os trabalhos de Shadi exibidos Brasil foram incluídos em mostras coletivas pelo tema oriental, como "Miragens" pelo Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB), no Rio de Janeiro, em 2010 e em São Paulo e Brasília, em 2011 ou "Pulso Iraniano", no Centro Cultural Oi Futuro, no Rio de Janeiro, em 2011, e Belo Horizonte, em 2012. De fato, não são trabalhos facilmente acessados na América do Sul, e o regionalismo viabiliza uma série de questões curatoriais.

As foto-performances de Shadi Ghadirian não tentam reproduzir os períodos aos quais fazem referência e as suas composições transitam entre o presente e o passado, o real e o ficcional. As séries *Qajar* e *Nil, Nil* fazem uma combinação de tempos, não pelo intuito de retorno, tampouco por uma percepção de atraso, mas pela consciência do exato momento em que está. Essas percepções de tradição ou

desenvolvimento podem ser um modo de enxergar, mas considerando que a produção de Shadi se faz dentro do Irã, no convívio com a própria cultura, é interessante observar como o seu trabalho aborda as questões de gênero, política e sociedade que a interessam, atravessando também os códigos do seu país. As suas narrativas, ao mesmo tempo que trazem uma visão subjetiva, recolhem uma experiência coletiva e assim, seu trabalho é uma boa oportunidade para conhecermos um pouco mais desse outro, por um olhar que nos (des)orienta.

Referências

HEER, Melissa. Restaging Time: Photography, Performance and Anachronism in Shadi Ghadirian's Qajar Series. *Iranian Studies*, v. 45, n. 4, p. 537-548, Jul. 2012.

COGGIOLA, Osvaldo. *A revolução iraniana*. São Paulo: editora UNESP, 2008.

NAVIA, Natalia. Esa obsesión occidental por el velo: Shadi Ghadirian, una mujer iraní que se mira a través de sus ojos. *Espectros*. Ano 1, v. 1. Buenos Aires.

NAMEGHI, Khadijeh Mohammadi; GONZÁLEZ, Carmem Pérez. From Sitters to Photographers: Women in Photography from the Qajar Era to the 1930s. *History of Photography*. Londres. Jan.2013 pp. 48-73

GHADIRIAN, Shadi. *CPB 2019: Artist Talk*. Chennai: Chennai Photo Biennale, 2019. (54m33s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yjoHw4wbb74> Acesso em: nov. 2019

ADIBFAR, Leili. *Aesthetic Significance and Failure in Shadi Ghadirian's Photographic Reflections on War in Nil, Nil*. Thesis (Master of Arts) – Graduate College, University of Illinois. Chicago, p. 60. 2017.

Como citar:

PIERMATEI, Danilo. Colonialismo e Orientalismo nas Fotografias de Shadi Ghadirian. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios* , Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 198-208, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.016
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Autorretratos fotográficos: embates com os códigos idealizadores do corpo feminino

Niura A. Legramante Ribeiro, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
https://orcid.org/0000-0003-2142-6142
niura.legramante@gmail.com

Resumo

A visão cultivada de determinadas tipologias de beleza resultou na produção de corpos desnaturalizados e, portanto, ficcionalizados, tanto pela história da arte, quanto pela mídia a serviço do consumo e do desejo. O artigo problematiza a construção da identidade social do corpo frente ao olhar do outro, por meio dos autorretratos em fotografias da artista americana contemporânea Haley Morris-Cafiero. Desnudar preconceitos, resistir e se posicionar contra modelos opressores da sociedade que causam violências psicológicas tem sido a estratégia encontrada pela artista. Autorretratos, autobiografias, representação, construção social do corpo e as vigilâncias na internet são questões discutidas no texto a partir de reflexões de autores como, respectivamente, Susan Bright, Gilles Mora, John Tagg, Erhard Heidt e Juan Maria Prada.

Palavras-chave: Haley Morris-Cafiero. . Autorretratos. Representação do corpo. Resistências. Fotografia.

Abstract

The cultivated view of certain types of beauty typologies resulted in the production of denaturalized bodies and, therefore, fictionalized, by the history of art as well as by the media at the service of consumption and desire. The article discusses the construction of the body's social identity in front of the other's gaze, through self-portraits in photographs by contemporary American artist Haley Morris-Cafiero. Baring prejudices, resisting and taking a stand against oppressive models of society that cause psychological violence has been a strategy found by the artist. Self-portraits, autobiographies, representation, social construction of the body and internet surveillance are issues discussed in the text, deriving, respectively, from the thoughts of the authors Susan Bright, Gilles Mora and Juan Maria Prada, respectively.

Keywords: Haley Morris-Cafiero. Self-portraits. Representation of the body. Resistance. Photography.

"O autorretrato é uma veia ricamente explorada na prática fotográfica.
Reflete tanto um ponto de vista mais íntimo quanto questões universais".
Susan Bright

Pode-se partir da pergunta: como a história da arte apresentou os corpos das mulheres ao longo dos séculos? Uma resposta possível a isso é a premissa baseada na constatação de que as representações do corpo feminino foram realizadas por olhares masculinos. A ditadura de uma beleza padronizada se impôs às práticas artísticas que acabaram por ser institucionalizadas e replicadas pois muitos anos. Assim, tendo grande parte da história da arte sido construída por artistas homens, pode-se depreender que as representações dos corpos de mulheres em determinados períodos, tidas como modelos e musas, visou a atender a expectativa do olhar masculino e que a idealização foi um dos critérios para mostrar corpos belos. O olhar perfeccionista masculino não permitiu espaços para as alteridades dos corpos femininos. A visão cultivada de determinadas tipologias de beleza resultou na produção de corpos desnaturalizados como as vênus nas pinturas, que mais parecem mármores brancos. A nudez feminina, como se sabe, foi intensamente explorada em comparação àquela dos homens, seja em temas mitológicos, de gênero e, por vezes, também em temas históricos.

A fotografia desde o século XIX explorou muito os nus femininos eróticos, seja para consumo do universo sexual, seja na construção de poses que forneciam material de trabalho para artistas. Por mais estranho que possa parecer, já eram corpos editados por retoques realizados nos ateliês fotográficos para excluir a marca da passagem do tempo, dando-lhes mais juventude e peles alisadas. Tais espaços, empregavam pintores especializados em retratos que haviam perdido suas encomendas porque foram destronados pela fotografia e, assim, passaram a trabalhar nos ateliês fotográficos realizando os retoques para o embelezamento dos corpos. Como se sabe o fotógrafo Villeneuve que produzia imagens para vender aos artistas, costumava fazer retoques em suas fotografias.

Portanto, os discursos canônicos da história da arte em relação ao corpo da mulher precisam, urgentemente, de um revisionismo crítico por outras formas de abordagens para trazer aportes de alteridades que contradigam os discursos hegemônicos já institucionalizados

II

Desde o surgimento da imagem técnica, muitos fotógrafos se autorretrataram pautados pelos códigos convencionais da pintura. Gilles Mora entende que a fotobiografia, fabricada por referência literária da autobiografia, foi inaugurada pela exploração argêntica do eu, em outubro de 1840, com

Autorretrato como afogado, de Hipollyte Bayard. "Se mostrar permite se dizer?", pergunta Mora ou se pode traduzir por: "é possível falar de si se mostrando?"

> Responder a esta questão ajudaria sem dúvida, a melhor compreender as práticas que, ao longo da história da fotografia (...) colocaram de início o operador para aparecer na foto que ele tirava e, em seguida, para utilizar a fotografia com fins subjetivos.[1]

Assim, o procedimento performático, ao se apresentar na frente da objetiva da máquina, colocado em prática desde o surgimento da imagem técnica, continua com muita potência em determinadas fotografias contemporâneas. Se, para Susan Bright (2010, p. 21), graças à utilização do corpo, "os artistas podem sondar a fragilidade, a vulnerabilidade e a irredutibilidade da condição humana", pode-se acrescentar que, realizando imagens com os corpos, os artistas também podem sondar o comportamento de outras pessoas sobre as alteridades. Isto é o que faz a artista americana Haley Morris-Cafiero[2], nas séries de autorretratos *Wait Watchers* (2010). Trata-se de uma investigação que pretende verificar o pertencimento social em relação ao seu corpo, como a sua constituição física pode inscrevê-la em uma identidade social perante o olhar do outro. A imagem do corpo não é estática, mas algo que se estrutura ou desestrutura por meio da relação com o mundo.

A série começou com fins subjetivos como simples autorretratos e se desdobrou para o que Morris-Cafiero chama de "experimento social". A artista teve a ideia para construir a série *Wait Watchers* (2010) quando percebeu, ao fazer um autorretrato nos degraus da Times Square, em Nova York, em 2010 que um homem ao fundo da foto estava com um olhar obcecado para ela (Figura 1). Ao capturar espontaneamente esta imagem viu que poderia captar reações de outras pessoas. E assim aconteceu com outras fotos que, a princípio, tinham como objetivo serem autorretratos que captavam o seu entorno. Juan Guillermo Droguett observa que o corpo fala:

> O corpo significante enquanto significante suscita o inesperado, o sugestivo, que diz algo investido do poder, dialoga com o outro. Este corpo que fala também suscita sentimento, é um corpo-imagem,

---

[1] Gilles Mora "Manifeste autobiographique" in MÈAUX,Danièle; VRAY, Jean-Bernard. *Traces photographiques, Traces autobiographiques*. Saint Étienne: Université de Saint Étienne 2004, p.107.

[2] A artista nasceu em Atlanta, Geórgia, 1976. Graduou-se em 1999 em Cerâmica e Fotografia na University of North Florida e, posteriormente, realizou Pós-graduação em Artes na University of Arizona. Atualmente é professora sênior na University of Northampton, na Inglaterra. As fotografias de Morris-Cafiero foram exibidas em exposições individuais e coletivas nos Estados Unidos e no exterior, e foram apresentadas em vários jornais, revistas e online, incluindo Le Monde, New York Times e Salon. Foi nomeada para o Prix Pictet em 2014 e para o Deutsche Börse Photography Foundation Prize (longlist) em 2021 e finalista da residência BMW 2020, Morris-Cafiero tem um MFA da University of Arizona in Art. A Magenta Foundation publicou sua monografia, The Watchers, em 2015 e Fall Line Press publicou sua segunda monografia, The Bully Pulpit, em 2019. Morris-Cafiero é representado pela TJ Boulting Gallery em Londres.

> mas não a nossa própria imagem, senão a imagem do outro. É o outro que me veste com seu olhar. A imagem que eu tenho do meu corpo é o olhar do outro.[3]

Figura 1.Haley Morris-Cafiero. *Anonymity Isn't for Everyone*, 2010. Fotografia, 66 x 60.9 cm.Cortesia: arquivo da artista

Se, o eu como um todo é difícil de ser representado, pode-se exprimir aspectos por meio da figuração do corpo pela performance em um lugar em que se apresenta. Prosseguindo com o projeto, a artista, durante cinco anos, resolveu instalar sua câmera em um tripé, em lugares bem movimentados nos Estados Unidos, em Berlim, em Praga, em Paris, em Barcelona, no Peru, entre outras cidades, e se colocar na cena de forma distraída, ou fazendo alguma ação enquanto a câmera registra uma sequência de muitas fotografias. Ao mesmo tempo em que ela é vigiada pelos passantes, ela também os vigia com a câmera, sem que eles próprios consigam perceber. Após, Haley examina as imagens para ver se os transeuntes revelam, por meio da linguagem corporal e dos olhares, um comportamento crítico ou inquiridor sobre o seu corpo:

> eu viajei o mundo inteiro e tomei fotos de desconhecidos para ver se eles tinham um olhar curioso e crítico no seu rosto ou na sua atitude. Isto se tornou um modo de interrogação sobre o modo que se utiliza

[3] Juan Fuillermo Droguett . "Corpo e representação" in Lyra, Bernardete; GARCIA, Wilton (orgs.). Corpo e Cultura. São Paulo: Xamã: ECA-USP, 2001, p. 34.

> o olhar para comunicar nossas opiniões uns sobre os outros como avaliamos nossos próprios valores e com base no olhar dos outros.[4]

Esses autorretratos procuravam investigar o comportamento de pessoas desconhecidas sobre a imagem corporal que não se enquadra no padrão de beleza que a sociedade impõe, como as pessoas julgam os corpos de mulheres que estão com excesso de peso em relação a padrões canônicos. Quando as pessoas não sabem que estão sendo observadas, podem expressar atitudes repulsivas. Pensar o corpo não somente pelo conceito biológico, mas pelo constructo sociocultural que lhe confere estigmas, pode marcá-lo emocionalmente.

Figura 2. Haley Morris-Cafiero. *Progress*, 2012.Fotografia, 60.9 x 60.9 cm. Cortesia: arquivo da artista

Os figurinos que a artista veste são roupas comuns, como bermuda e blusa, sem nenhuma evidência de querer mostrar ou chamar atenção para o corpo. Mesmo assim, ela enfrenta fixações de olhares punitivos, sorrisos de deboches e reprovações (Figura 2), tanto de homens como mulheres, em sua maioria jovens. O corpo em todas as culturas pode ser usado e interpretado como símbolo sociopolítico e, desta forma, pode estar em acordo ou desacordo com a sociedade em que vive e estar sujeito a aceitação ou a normas coercitivas.

[4] Haley Morris Cafiero. La photographe qui défie les trolls.
Depoimento de Haley Morris-Cafiero. Twitter: @France24_fr. 21 jul. 2021. Disponível em: https://twitter.com/France24_fr/status/1417866660120256514. Acesso em 10 set. 2021.

Um corpo que se coloca como alteridade em relação aos padrões estetizantes, tanto aqueles consagrados pela história da arte, quanto aqueles veiculados pelas mídias, publicidade e indústria da beleza, enfrenta censura. O corpo, no mundo contemporâneo, está na mira da indústria cultural e de entretenimento e dos meios de comunicação de massa:

> hoje as imagens idealizadas do corpo estão permanentemente visíveis através da publicidade, do cinema e da televisão. Estas imagens incitam a realizar comparações: vemos o que somos e vemos o que poderíamos ser, com um pequeno esforço (...). O corpo é tanto propriedade do indivíduo como símbolo do ser. [5]

O corpo idealizado que até pode ser levado à descaracterização de identidades fisionômicas, "tem se convertido graças a cirurgias em um campo que se muda, que se trabalha e que se domestica. E aqui se põe e lá se tira" (OLIVARES, 2004, p.148). Em tempos de corpos editados por cirurgias plásticas, por preenchimentos subcutâneos e por todo tipo de procedimento capaz de esconder as chamadas imperfeições para retirar as marcas do tempo, o corpo natural de Morris-Cafiero causa estranhamento para transeuntes que passam por ela nas ruas das cidades. Um corpo que questiona a uniformidade de um padrão esperado ou almejado é motivo para a censura de olhares colonizados por fixações em estereótipos de beleza (Figura 3).

Figura 3. Haley Morris-Cafiero.*Stripes*, 2011.Fotografia, 60.9 x 60.9 cm. Cortesia: arquivo da artista

[5] Erhard U. Heidt. "Cuerpo y cultura: la construcción social del cuerpo humano"; OLIVARES, Rosa. "Em Cuerpo y alma" in PÉREZ, David (ed.) La certeza vulnerable, cuerpo y fotografia em el siglo XXI. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 50 e 57.

Olhares cartográficos escaneiam o corpo da artista e a transformam em objeto de escrutinação projetando valorações pessoais do corpo perfeito como critério social e cultural. O que Haley faz é interrogar a concepção do feminino contrapondo e transgredindo conceitos, normas e critérios estandardizados que são transmitidos socialmente.

Além de provocar tais questionamentos a série problematiza a noção de retrato e autorretrato, quebrando a fronteira entre um gênero e outro. Se tradicionalmente a fotografia, seguindo o código da pintura, tem o enquadramento centralizado no corpo ou na face do artista, em geral com um fundo neutro, as imagens de *Wait Watchers* são, ao mesmo tempo, autorretratos e retratos, porque além dela se autofotografar, também faz o retrato de pessoas do seu entorno. Portanto, cabe lembrar o que propõe o autor John Tagg (1988, p. 53) para a definição de retrato, como sendo uma "descrição de um indivíduo e uma inscrição de uma identidade social".

Se, no século XIX, a fotografia foi utilizada "como um instrumento de poder, um meio de vigilância utilizado pela polícia para controle de delitos", como mostra Tagg (1988, p. 89), pode-se dizer que na contemporaneidade a fotografia ainda continua a ser utilizada como poder de vigilância por parte da sociedade ao censurar corpos que não se enquadram nos esperados padrões de beleza institucionalizados pela indústria que edita a tipologia de corpos para torná-los perfeitos. O mecanismo de controle de corpos está presente nas redes sociais, o que causa tensionamentos nos perfis de usuários, pois alguns se autoimbuem de uma autoridade que não deveria lhes dizer respeito. Os vigilantes supervisores dessas redes sociais acreditam em um regime de verdade e provocam violências com as alteridades de corpos, passando a realizar confrontações antissociais com um poder que impregna seus discursos.

As vigilâncias tecnológicas da internet podem mostrar que a ideia de privacidade está obsoleta, a menos que não se participe das redes sociais, mas não se pode escapar de outras formas de vigilâncias como câmeras nas ruas, imagens de satélites, dispositivos de celulares, entre outras. Juan Martín Prada vê na internet uma nova forma de encarnação da ideia do panóptico, de 1785, de Jeremy Bentham e acrescenta:

> salta à vista que o chamado 'panóptico participativo' em que os usuários mesmos das redes fazem uso das ferramentas de produção de 'transparência' tem formas muito diferentes de acontecer. Desde já, a conversão dos milhões de usuários em pequenos *Big Brothers* se dá de forma inevitável. Uma 'captura participativa', uma 'vigilância de baixo' (vigilância ou vigilância inversa), isto é, por parte de quem são objeto de vigilância, que, em todo caso, guarda imensas possibilidades ainda por descobrir no campo da ação política.[6]

[6] Juan Martín Prada. Práticas artísticas e internet en la épocas de las redes sociales. Ediciones Akal: Madrid, 2015, p. 55.

Tais transfigurações de panópticos são exercidas pelas tecnologias de comunicação e de informação. Pode-se lembrar ainda do "pan-óptico", em *Vigiar e Punir*, 1975, de Michel Foucault, como normas disciplinares de controle. As formas de observações e vigilâncias de relações humanas atuam nos sistemas de redes e nem sempre as interações sociais são afetuosas, pois interatividade e afetividade podem não caminhar juntas.

Morris-Cafiero passou por isso quando a série *Wait Watchers* – embora feita para uma galeria – foi publicada em um blog, em 2013, e passou a receber comentários críticos negativos[7] sobre a sua aparência física: a forma do seu corpo, o peso, as roupas, a falta de maquiagem. Estas foram alguns das frases endereçadas à artista:

> seu trabalho te deixa aberta a críticas. Você é gorda e nojenta teus braços me fazem querer vomitar. O maior problema é que ela é nojenta. Porque você só não diz não para a comida e tenta fazer um pouco de exercício? Eu só não entendo porque mulheres se permitem engordar. Você sabe que você é tratada como merda. Pessoas normais nunca vão querer transar contigo, não importa o quanto você reclamar. Sim, todo mundo pensa que tu és repugnante.[8]

Diante de controles na internet, Juan Martín Prada (2015, p. 59) se pergunta "como podemos vigiar aqueles que nos vigiam?" E se pode acrescentar: como fazer frente a isso? Como enfrentar esses aparatos de vigilância em relação aos julgamentos dos corpos das mulheres? Haley refletiu sobre os cyber*bullyings* que recebera pela internet em *e-mails*, *tweets*, postagens no Instagram, blogs e seções de comentários *online* e resolveu devolver com uma outra série de fotografias, denominada *The Bully Pulpit* (2011) *"de forma a retribuir aos seus inimigos com aquilo que mais os incomodava"*. Isto significava, continua a artista, "que eu precisava fotografar no estilo guerrilheiro, porque sabia que, se fotografasse várias vezes, me tornaria um espetáculo" (apud SMYTH, 2021). Assim, respondeu aos insultos com os próprios insultos e com fotografias que remetem a aparências físicas dos autores dos impropérios, tentando desarmar os posicionamentos agressivos que recebera de forma escrita (Figura 4).

---

[7] Esta série viralizou na mídia: a revista People chamou a série de "poderosa", e Life & Style chamou as imagens de "comoventes". A revista New York escreveu: "A frequência com que Morris-Cafiero consegue documentar o visível desdém dos transeuntes por seu corpo parece bastante deprimente". Embora tenha recebido comentários positivos, o Trolling online publicou comentários negativos. Na seção de comentários do Daily Mail, a maioria dos 4.000 comentários foram negativos. Essa popularização levou a ser convidada a programas de televisão para falar sobre a obesidade. (HALEY MORRIS-CAFIERO. Hmoob. Disponível em: https://www.hmoob.in/wiki/Haley_Morris-Cafiero. Acesso em 17 jan. 2021.)

[8] Frases enviadas à artista por seus detratores que acompanham as fotografias da série The Bully Pulpit. Ver em: MORRIS-CAFIERO, Haley. Site da artista. Disponível em: http://www.haleymorriscafiero.com/. Acesso em 17 jan. 2021.

Figura 4. Haley Morris-Cafiero. *Redbeard*, 2018.Fotografia, 76.2 x 101 cm. Cortesia: arquivo da artista

Após consultar o perfil *online* dessas pessoas, a artista recriou as imagens de seus críticos se fotografando fantasiada com perucas, roupas e próteses junto às transcrições das frases odiosas que recebera. As frases que Haley justapõe em suas fotografias aparecem impressas sobre a roupa que usa ou estão escritas no ambiente no qual se fotografa (Figura 5).

> Eu percebi que uma imagem não poderia ter eficácia na internet. Então, foi necessário responder pela fotografia. Eu salvei comentários ao longo dos anos, eu comecei a olhar o perfil de seus autores nas redes sociais(...)as pessoas diziam coisas cheias de ódio sobre mim.(...) Então, eu resolvi escolher 25 dentre eles. Eu me vesti para ficar parecida com eles e eu inseri seus comentários odiosos dentro da fotografia. Assim eles não podem modificar ou suprimir minha resposta. (...) Eu utilizo para lhes responder a lhes dizer: Veja isto que você me disse.[9]

[9] Depoimento de Haley Morris-Cafiero. Twitter: @France24_fr. 21 jul. 2021. Disponível em: https://twitter.com/France24_fr/status/1417866660120256514. Acesso em 10 set. 2021.

Figura 5. Haley Morris-Cafiero. *Treated Like Shit,* 2018. Fotografia, 101 x 76 cm. Cortesia: arquivo da artista

Os seus autorretratos não deixam de mostrar uma fotografia de função documentária, mesmo em se tratando de fotografias performadas, pois registram o comportamento social de outras pessoas frente a uma situação corporal de alteridade, de insubordinação aos estereótipos. Ao falar do diário íntimo como um dos novos temas da fotografia contemporânea centrado nas relações do próprio corpo, Lorenç Raich Munhoz (2012, p. 34) se pergunta que interesse artístico teria o seu próprio corpo de criar uma realidade subjetiva e ao que ele mesmo responde que "a partir de universos próprios pode-se oferecer uma compreensão universal do ser humano". É justamente isso que o trabalho de Haley parece fazer, pois o que a artista faz ver também são conflitos dos outros.

Portanto, a artista usa da ironia e da paródia para devolver com fotografias e textos, os ataques a ela atribuídos, publicando na internet, mesmo veículo dos seus perseguidores, para que fossem vistos por milhares de pessoas (Figura 6). Com esta série a artista demonstra uma atitude subversiva, de insubordinação ao papel de musa esperado pela sociedade. Haley afirma ter ficado surpresa com a reação das pessoas porque ela não era uma celebridade, mas uma fotógrafa e professora:

> Eles queriam fama para si próprios ou me intimidar para que eu parasse de tirar fotos, mas receber tantos abusos apenas me alimentou. Ainda é socialmente aceitável comentar sobre o corpo de uma mulher de uma forma que você não faria para um homem, mesmo que seja um elogio. Há uma expectativa de que as mulheres sejam visualmente atraentes e, dessa forma, não estamos totalmente no controle de nossos corpos. As normas estão mudando, mas ainda temos um longo caminho a percorrer. Pessoas com esses sentimentos negativos são ainda mais radicais agora. E não quero falar apenas sobre o tamanho do corpo, ou sobre as mulheres com meu trabalho. Estou pensando sobre o ato de ser como protesto, sobre corpos que existem fora da norma social.[10]

[10] Haley Morris-Cafiero apud SMYTH, Diane. Muscling in at LA's Muscle Beach: Haley Morris-Cafiero's best photograph. The Guardian, 22 set. 2021. https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/sep/22/haley-morris-cafiero-best-photograph-muscle-guerilla-beach. Acesso em: 11 nov. 2021.

Figura 6. Haley Morris-Cafiero. *Steam*, 2018. Fotografia, 101 x 76 cm. Cortesia: arquivo da artista

Como mostra o experimento social realizado com as obras da artista, ainda é preciso muita luta por parte das mulheres para que sejam respeitadas, pois o domínio masculino continua imperativo. O mais decepcionante é ver mulheres desinteressadas nessa luta, mulheres que compactuam com os opressores, seja pelo silêncio ou por medo. Infelizmente, há mulheres que se dizem feministas, mas na hora de apoiar outras mulheres que têm seus direitos ignorados, desrespeitados ou que passam por humilhação, não fazem nenhum gesto para ajudar a romper com a situação. É desolador constatar que em determinados segmentos sociais nem as próprias mulheres se unem contra os preconceitos e injustiças com o próprio gênero. Daí a importância de que as artistas construam poéticas que provoquem interrogações e façam refletir sobre o comportamento privado e social

na forma de tratamento das mulheres. E que a história da arte pensada e escrita por mulheres – e, também, por homens – possa lutar para conscientizar a sociedade no sentido da aceitação das diferenças de cada pessoa.

A distinção entre as duas séries aqui analisadas é de que em *Wait Watchers,* Morris-Cafiero se coloca como ela mesma para interrogar seu pertencimento social em meio a coletivos de desconhecidos; e, em *The Bully Pulpit*, a artista incorpora personagens, outras identidades muito distantes de sua própria forma de pensar e de se colocar no mundo: "corpo e identidade são conceitos codependentes devido à relação que ambos têm com valores individuais e coletivos, que frequentemente estão nos discursos da nossa sociedade" (ORFANÓ, 2015, p. 99). E esse discurso pode vir tanto por meio da linguagem corporal, como na série de *Wait Watchers*, ou por palavras como na série *The Bully Pulpit*. As obras de Haley Morris-Cafeiro representam ao mesmo tempo uma luta contra o assédio moral e um acolhimento pela aceitação de si, tanto que além de ela ensinar fotografia na universidade, organiza ateliês para ajudar mulheres jovens a encontrar formas de enfrentar as críticas sofridas na sociedade por não se enquadrarem nos cânones deterministas sobre o que é entendido como um corpo perfeito. Faz-se necessário, portanto, que historiadoras da arte avancem nas pesquisas sobre trabalhos de artistas e que proponham alteridades em relação aos padrões hegemônicos. O seu trabalho representa uma luta do feminismo, assunto que, felizmente, nos tempos atuais tem ganhado interesse e espaço nas pesquisas acadêmicas. Espera-se que, com isso, possa-se alcançar um lastro maior da sociedade para humanizar as relações de convivência entre as pessoas e que as individualidades e diferenças sejam respeitadas.

Referências

BRIGHT, Susan**.** *Autofocus: l`autorportrait dans la photographie contemporaine*. Paris: Editions Thames & Hudson, 2010.

DROGUETT, Juan Fuillermo "Corpo e representação" in Lyra, Bernardete; GARCIA, Wilton (orgs.). *Corpo e Cultura*. São Paulo: Xamã: ECA-USP, 2001.

HEIDT, Erhard U. "Cuerpo y cultura: la construcción social del cuerpo humano"; OLIVARES, Rosa. "Em Cuerpo y alma" in PÉREZ, David (ed.) *La certeza vulnerable, cuerpo y fotografia em el siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

MORA, Gilles. "Manifeste autobiographique" in MÈAUX,Danièle; VRAY, Jean-Bernard. *Traces photographiques, Traces autobiographiques*. Saint Étienne: Université de Saint Étienne, 2004.

MORRIS-CAFIERO, Haley. Site da artista. Disponível em: http://www.haleymorriscafiero.com/. Acesso em 17 jan. 2021.

MORRIS-CAFIERO, Haley. *La photographe qui défie les trolls*.

Depoimento de Haley Morris-Cafiero. Twitter: @France24_fr. 21 jul. 2021. Disponível em: https://twitter.com/France24_fr/status/1417866660120256514. Acesso em 10 set. 2021.

MORRIS-CAFIERO, Haley. *The Bully Pulpit*. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=bmwJbMgV_v8&. Acesso em 15 nov. 2021.

HALEY MORRIS-CAFIERO. Hmoob. Disponível em: https://www.hmoob.in/wiki/Haley_Morris-Cafiero. Acesso em 17 jan. 2021.

MUNHOZ, Lorenç Raich. *Corpografia: el cuerpo em la fotografia contemporânea*. Madrid: Casimiro Libros, 2012.

PRADA, Juan Martín. *Práticas artísticas e internet en la épocas de las redes sociales*. Ediciones Akal: Madrid, 2015.

ORFANÓ, Barbara Malveira. "Corpo e Estética na Mídia" in Souza, Eneida Maria de; ASSUNÇÂO, Antônio Luiz; BOËCHAT, Melissa Gonçalves. *Corpo, arte e tecnologia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

SMYTH, Diane. Muscling in at LA's Muscle Beach: Haley Morris-Cafiero's best photograph. *The Guardian*, 22 set. 2021. https://www.theguardian.com/artanddesign/2021/sep/22/haley-morris-cafiero-best-photograph-muscle-guerilla-beach. Acesso em: 11 nov. 2021.

TAGG, John. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili,1988.

Como citar:

LEGRAMANTE RIBEIRO, Niura A. Autorretratos fotográficos: embates com os códigos idealizadores do corpo feminino. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 209-222, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.017
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Ausência das mulheres artistas na história da arte e o apagamento identitário

Silvana Boone, Universidade de Caxias do Sul
https://orcid.org/0000-0002-4517-0498
sboone@ucs.brl

Resumo

Este artigo evidencia a ausência das mulheres artistas na história da arte a partir das referências bibliográficas do ensino da arte. A produção editorial do século XX negligenciou a presença feminina frente aos artistas homens sendo verificado o aumento de citações a partir dos anos 2000. Toma-se por objeto inicial a "História da Arte", de Gombrich e o descaso do cenário editorial que resulta em um apagamento identitário, e chega-se à obra das artistas nórdicas Ejlerskov e Lindahl com a obra About the blanks pages(2014), questionando a Editora Taschen sobre a desigualdade entre homens e mulheres na série Basic Art, constituindo-se como um apagamento das identidades femininas na história da arte. Também destaca-se o tratamento nominal dado às artistas mulheres, geralmente pelo primeiro nome: Artemísia, Frida, Tarsila frente ao sobrenome dos artistas homens como Dali, Picasso ou Duchamp.

Palavras-chave: Mulheres. História da arte. Identidade. Apagamento.

Abstract

This article highlights the absence of women artists in the history of art from the bibliographic references of art teaching. The editorial production of the 20th century neglected the female presence in front of male artists, with an increase in citations from the 2000s onwards.The initial object is the "History of Art", by Gombrich and the neglect of the editorial scene that results in an identity erasure, and we arrive at the work of the Nordic artists Ejlerskov and Lindahl with the work About the blanks pages (2014) , questioning Editora Taschen about the inequality between men and women in the Basic Art series, constituting an erasure of female identities in the history of art. Also noteworthy is the nominal treatment given to female artists, usually by their first name: Artemísia, Frida, Tarsila compared to the surname of male artists such as Dali, Picasso or Duchamp.

Keywords: Women. Art history. Identity. Deletions.

Que história da arte teríamos hoje, se fossem retirados dos livros todos os artistas homens, até meados do século XX? Pensar nessa possibilidade pareceria uma atitude preconceituosa ou feminista, num âmbito muito radical, pensando que seria inconcebível banir da história grandes ícones da arte como Da Vinci, Goya, Monet ou Picasso apenas pelo fato deles serem homens. Desconsiderando essa suposta ficção, lamentavelmente, verifica-se uma ausência real e comprovada: a das mulheres artistas. De imediato, reforça-se aqui o termo mulheres por considerar-se, conforme o saber feminista, uma identidade política[1]. Tal ausência nessa mesma história da arte, coincide com o protagonismo majoritariamente masculino, também por parte de quem conta a história. Tentar-se-á analisar essas ausências e a invisibilidade da produção feminina na arte sob a ótica das bibliografias especializadas que, até a segunda metade do século XX deixaram de apontar tal presença.

Este artigo tem como objetivo trazer parte dos resultados obtidos no Projeto de Pesquisa "Ausência das mulheres na arte: lacunas na história, na crítica e no ensino da arte", em andamento na Universidade de Caxias do Sul e que tem sido objeto de investigações ao longo dos últimos anos. Atuando como professora de história da arte e outras disciplinas afins no ensino superior, como arte contemporânea, arte latino-americana e arte no Brasil, percebe-se uma ausência visivelmente significativa no que tange à presença das mulheres artistas nos referenciais bibliográficos que dão suporte aos estudos. Além disso, o debate que se busca aqui é pensar que, essa invisibilidade e omissão do gênero feminino historicizadas na arte, têm o mesmo sentido de apagamento, sob o ponto de vista da exclusão.

A partir de uma investigação bibliográfica nos livros de história da arte - publicados em português, no Brasil, e referências mais específicas, na sua maior parte em literatura estrangeira (objeto de estudo de outra ramificação da pesquisa) – a fim de tornar visíveis as artistas mulheres, principalmente a partir do século XX, percebe-se que a grande lacuna existente nos processos do ensino da arte está no acesso à informação "institucionalizada", pelas referências bibliográficas históricas que temos e utilizamos, tais como Ernst Gombrich e Giulio Carlo Argan, entre outros autores homens que povoam as bibliotecas universitárias. Na maior parte desses livros, as mulheres não são contempladas como referência de produção artística, enfatizando um mundo da arte descrito sob o ponto de vista masculino. A partir dos anos 2000, começam a aparecer novas publicações, talvez pelo fato de que a sociedade global tenha direcionado a luz a inúmeros estudos sobre gênero, ou pelo fato da expressão "empoderamento feminino" tornar-se recorrente em algumas sociedades e apontar para uma falta histórica grave: onde estavam as

[1] DORLIN, 2021.

mulheres artistas que não foram percebidas pelos historiadores? Ou, se foram percebidas, teriam sido omitidas dos textos de forma deliberada?

O problema começa ainda na base da comunicação oral, quando desde sempre nos referimos aos artistas no gênero masculino, e exaltamos sempre os "grandes mestres da pintura". Não é do nosso conhecimento a expressão grandes mestras ou grandes gênias da pintura, pois elas foram invisíveis para os historiadores, durante muito tempo.

Partindo da motivação provocadora causada pelo texto da historiadora americana Linda Nochlin (1971), "Porque não houve grandes mulheres artistas?" e suas interlocuções nos últimos cinquenta anos, esta investigação busca apontar caminhos para diminuir as lacunas deixadas pelos historiadores de arte, homens. Considera-se aqui, que o artigo de Nochlin foi o ponto de partida para pensar sobre a invisibilidade das mulheres artistas e não afirmar que não houveram grandes mulheres artistas. Nesse contexto, talvez as considerações da autora, nem sempre compreendidas sobre essa pseudo não-existência seja contundente, quando ela diz que elas não existiram na mesma escala; não que haja um consenso sobre tal afirmação, mas, do ponto de vista da história, tais artistas não existiram porque não estavam visíveis. Considera-se que tal invisibilidade se dá por conta do fato de que os historiadores até as últimas décadas eram em sua maioria, homens, desprovidos da mesma percepção, por assim dizer, feminista no que tange abrir o espaço para as mulheres.

> (...) a questão da igualdade das mulheres, na arte ou em qualquer outro campo, não recai sobre a relativa benevolência ou a má intenção de certos homens, ou sobre a autoconfiança ou 'natureza desprezível' de certas mulheres, mas sim na natureza de nossas estruturas institucionais e na visão de realidade que estas impõem sobre os seres humanos que as integram[2].

Concordando com Nochlin, as sociedades do século XX, principalmente a primeira metade, ainda fazem distinção entre homens e mulheres e a ocupação de espaços profissionais pelas mulheres é ainda mínima, mesmo com algumas mulheres manifestando-se de forma vanguardista. Há que se pensar que o avanço das mulheres e do feminismo no último século tornou-se uma bandeira em diferentes esferas, desde o contexto profissional ao pessoal e, segundo Elsa Dorlin, por um lado, há a "historicização de uma relação de poder e, por outro, ao trabalho de conscientização sobre essa relação"[3].

Essa discussão se amplia no contexto educacional, cuja referência maior é sempre dada a partir de autores – homens - reconhecidos e que ganharam

[2] NOCHLIN, 2019, p.12.
[3] DORLIN, 2021, p.14.

notoriedade principalmente no século XX evidenciando os seus pares. As mudanças de ponto de vista sobre o espaço das mulheres artistas perpassam diretamente os bancos escolares, em diferentes instâncias e nesse processo, professores e professoras são os responsáveis por incluir ou segregar ainda mais a presença feminina. Destaca-se aqui que não se trata de um discurso meramente comparativo entre homens e mulheres – ou vice-versa – mas de romper com algumas premissas institucionalizadas relativas aos lugares ocupados na sociedade e, por consequência, na arte. Percebe-se por exemplo, que no ensino da arte, nas diferentes instâncias, mesmo que o grupo de professores de arte seja majoritariamente de mulheres, segue-se institucionalizando e replicando os discursos oficiais da história da arte masculinizada que está nas principais bibliografias.

Peço licença para escrever este parágrafo em primeira pessoa: como em todo processo de descoberta ou de redescobertas, me percebi responsável por um processo de mudança de pontos de vista, por ser uma professora mulher, dando aula para grupos majoritariamente de mulheres, possíveis artistas e professoras num futuro não distante, e que, sem consciência até então, continuava replicando o discurso oficial da história da arte contada pelos homens. Assim, há cerca de 10 anos, a partir dos projetos de pesquisa que assumi junto ao doutorado, iniciado em 2009 e, quando, efetivamente assumi um lugar de pesquisadora junto à universidade, busco me redimir das faltas como educadora de arte(e porque não, dos meus colegas – homens e mulheres professores) tentando ampliar a visibilidade das mulheres na arte, a fim de reiterar que esse é um dos caminhos para a multiplicação dos saberes junto aos níveis escolares anteriores à graduação, cuja formação de professores de arte nos compete em cursos de licenciatura e bacharelado em artes visuais. A análise bibliográfica feita até o momento deve-se a tais percepções.

Bibliografia básica-mente masculina

O trocadilho do subtítulo é proposital ao que possa significar os termos básico-mente-basicamente-masculina. Há que se pensar que uma bibliografia básica referencia um conhecimento inicialmente necessário. Mas, partindo do que possa ser básico para uma mente masculina dentro de uma sociedade também patriarcal, a história da arte revela um ponto de vista unilateral. Antes de pensar que possa haver uma justificativa para as lacunas femininas na arte, cita-se o Manifesto Feminista de Nancy Spero, em 1970 dizendo que

> As artes, como todas as áreas de atuação, são dominadas pelos homens. Trata-se de um território masculino, governado pelas leis tácitas da supremacia masculina. A arte é sempre vista através das

> histórias violentas da hegemonia masculina. Concebida a partir do ego masculino, a arte é masculina[4].

E se a arte é masculina sob esse viés feminista, lamentavelmente, as publicações de história da arte de maior acesso às escolas e também de muitas instituições de ensino superior são de historiadores homens que privilegiaram, claro, artistas homens, quase que em sua totalidade. Busca-se atentar ao fato de que a maior parte dos livros citados aqui negligenciam a presença feminina na história da arte, ou, minimizam sua importância num processo de exclusão numérica.

Começamos pela análise do livro "História da Arte", de Ernst Gombrich. O livro de Gombrich é um dos livros mais utilizados pela academia e pelo ensino da arte na maior parte do ocidente. Em 688 páginas há uma única artista mulher citada: Käthe Kollwitz (1867 - 1945), contextualizada pelo historiador entre os artistas expressionistas alemães. Particularmente, questiona-se essa citação, considerando que mesmo para os anos de 1950, outras artistas mulheres já tinham muito mais destaque na história da arte do que a artista referenciada. Só esse fato é uma evidência mais do que excludente dos processos de visibilidade feminina na história e percebe-se que não houve a intenção em destacar as mulheres artistas já proeminentes desde a sua primeira edição, em 1950, nem tampouco nas quinze edições subsequentes publicadas. É inconcebível não constar nenhuma artista modernista europeia nas primeiras edições, ou tantas outras já destacadas na segunda metade do século XX nas edições seguintes até a última, em 1999.

O livro ESTILOS, ESCOLAS E MOVIMENTOS, de Amy Dempsey, cuja edição original é de 2002 destaca 105 artistas mulheres, o que representa um grande avanço para o contexto da história da arte no século XX, mas cabe ressaltar uma questão fundamental para o debate aqui proposto: a autoria do livro é de uma historiadora mulher.

O livro UMA NOVA HISTÓRIA DA ARTE, de Julian Bell, publicado originalmente em 2007, são citadas vinte e seis mulheres artistas, o que reflete um olhar um pouco mais amplo sobre as evidências históricas que se têm no início do século XXI.

Na esteira dos livros "rápidos", a partir de nomes, fatos ou palavras-chave verificaram-se os títulos da autora inglesa Susie Hodge (1960): UMA BREVE HISTÓRIA DA ARTE, edição original de 2017, destacadas no texto 16 artistas mulheres e UMA BREVE HISTÓRIA DA ARTE MODERNA, de 2019, com a menção a 64 artistas mulheres. Para o ano de 2022, a autora tem previsto o lançamento do livro BREVE HISTÓRIA DAS ARTISTAS MULHERES, seguindo essa mesma linha editorial. Percebe-se que a autora vai construindo uma nova leitura da história e

[4] SPERO, 2019.

ampliando sua própria pesquisa ao chegar a uma publicação exclusivamente feminina.

Anterior a esses livros, 501 GRANDES ARTISTAS, de Stephen Farthing, originalmente publicado em 2008 e edição ampliada em 2009 para o Brasil, apresenta 57 artistas mulheres sendo 6 brasileiras Tarsila Do Amaral, Lygia Clark, Anita Malfatti, Beatriz Milhazes, Tomie Ohtake e Adriana Varejão, o que equivale a menos de 12% do total, considerando que as 6 artistas brasileiras foram integradas apenas à edição do Brasil, senão, a porcentagem seria de 10%. Do mesmo autor, TUDO SOBRE ARTE, publicado em 2010, cita 54 mulheres artistas, incluindo a brasileira Tarsila do Amaral.

Buscando um contexto específico dos livros publicados no Brasil, a coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros, da Folha de São Paulo em parceria com o Itaú Cultural de 2013, apresentou 28 artistas brasileiros dos séculos XIX, XX e XXI. Entre os 28 exemplares, apenas 5 são mulheres: Anita Malfatti, Tomie Ohtake, Adriana Varejão, Tarsila do Amaral e Beatriz Milhazes. Sem entrar na discussão de mérito dos demais artistas homens ou o eixo curatorial para tais escolhas, cabe o questionamento sobre a ausência de outras mulheres já reconhecidas no cenário brasileiro, como Djanira, Lygia Clark ou Regina Silveira. As indagações poderiam ser feitas da mesma forma que a obra das artistas Ditte Ejlerskov e EvaMarie Lindahl à Editora Taschen, apresentadas na sequência.

Basic art **nada básico**

Uma obra crítica que evidencia a ausência das mulheres artistas nos referenciais bibliográficos é a obra *About the blanks pages,* das artistas nórdicas Ditte Ejlerskov e EvaMarie Lindahl, de 2014, questionando a Editora Taschen, uma das maiores editoras internacionais sobre arte, a respeito da desigualdade entre o número de mulheres artistas - 5 - em relação ao número de homens - 92 -, na sua série *Basic Art*. As artistas desenvolveram uma pesquisa em quase quatro anos e entregaram uma lista com a sugestão de 100 artistas mulheres que poderiam compor o catálogo da Editora, ao mesmo tempo que questionam as justificativas de obscuridade apontadas pelos editores. A instalação consiste em estantes contendo os livros publicados pela Taschen em meio às supostas biografias a serem publicadas. Foi encaminhada a Taschen a seguinte correspondência:

> DE: Ditte Ejlerskov, EvaMarie Lindahl
> PARA: Petra Lamers-Schütze, Taschen
> ASSUNTO: About: The Blank Pages 23 de abril de 2014 08.45
>
> Cara Dr. Petra Lamers-Schütze, ou a quem possa interessar envolvido com a série Basic Art da Taschen,
> Em março de 2010 nós tivemos uma conversa ao telefone sobre a seleção desigual da parte da Taschen dos artistas da série Basic Art.

> Você perguntou se nós seríamos capazes de mencionar qualquer artista mulher que nós pensássemos que estivesse faltando. Nós mencionamos algumas que você não reconheceu como candidatas potenciais para a versão da Taschen da história da arte. Nós pelo presente entregamos nossa inteira compilação de quase 100 artistas mulheres faltantes que consideramos qualificadas para a série Basic Art junto aos 92 homens e 5 mulheres já publicados.
> Levou-nos quase quatro anos para completar sua solicitação, pois nós queríamos ter certeza de que os fatos fornecidos são adequados e úteis para você. Nosso propósito é destacar a relevância da igualdade em todos os níveis da história da arte. Nós estamos dispostas a argumentar que "erros ortográficos", seja em qualquer lugar que eles apareçam, são importantes para prestar atenção e corrigir.
> Você alega que faltam a você mulheres na história da arte para escolher. Entretanto, você deve admitir que Cindy Sherman, Agnes Martin, Louise Bourgeois e Artemisia Gentileschi não são exatamente artistas obscuras. Elas, é claro, foram adicionadas a nossa lista. Para ilustrar nosso trabalho, nós decidimos introduzir todas as capas dos livros faltantes em uma instalação, onde todos os artistas são apresentados com uma capa brilhante, ambos publicados e não publicados, ambos homens e mulheres, alguns não publicados e ainda não escritos. Agora nós esperamos pela sua expertise para preencher as paginas em branco com conteúdo. Em estreita comunicação com artistas, acadêmicos, historiadores da arte, críticos da arte e livreiros, a série Basic Art está agora verificada quanto a erros e nós pelo presente enviamos a lista de volta a você para sua correção.
> Na esperança de uma futura colaboração.
> Sinceramente,
> Ditte Ejlerskov & EvaMarie Lindahl[5]

A pesquisa feita pelas artistas não só questiona o posicionamento da editora como também resulta numa compilação genuína de cem artistas mulheres com produção comprovada no que tange à qualidade e reconhecimento estético. Cabe ressaltar que a instalação que resulta desta pesquisa tem circulado pelo mundo, de forma a dar visibilidade não somente às artistas, mas à omissão da editora, deliberada, a partir do reconhecimento dado pelas pesquisadoras, não havendo mais uma justificativa para tal apagamento da história contada pelos livros de arte.

Sobre o tratamento informal dado às artistas mulheres

[5] https://www.evamarielindahl.com/about-the-blank-pages/ acessado em 20/01/2022, e conforme tradução apresentada na exposição Histórias das Mulheres Histórias Feministas, 2019.

Finalizando este breve relato para o momento, destaca-se o tratamento nominal dado às artistas mulheres, quase sempre de forma diversa aos homens: o nome dos artistas é sempre uma referência a períodos históricos, movimentos e dessa forma, sempre destacamos o sobrenome para sua identificação maior, tal como fazemos com teóricos ao apontarmos suas referências. Mencionar Van Gogh, como Vincent, ou Rivera, como Diego, seria muito genérico, ou poderíamos estar falando de qualquer homem fosse ele um artista ou um jogador de futebol, situados em outros contextos. Marcel, Raoul, Francis, Constantin, René, Alberto, John, Kurt, Piet, Pablo, Jackson, Henri ou tantos outros, não são identificados como os grandes artistas que conhecemos se o seu sobrenome não chegar antes. Porém, ao destacarmos as mulheres artistas, as identificamos pelo primeiro nome, e isso não é percebido pela maioria como uma violência de gênero, que aqui pretende-se se referir. A informalidade no nome das artistas, infelizmente, também é um fato que se constitui como um apagamento das identidades femininas, uma "delicadeza" proposital na sua identificação a partir do primeiro nome: Frida, Tarsila, Anita, Lygia, Mira, Georgia, Yoko, Anni, como se fossem nossas conhecidas e não Kahlo, Amaral, Malfatti, Pape ou Clark, Schendel ou O'Keefe, tal a referência histórica atribuída aos homens.

Assim, parece que essa hegemonia masculina só pode ser minimizada com a atuação de mulheres historiadoras e críticas que evidenciem o espaço ocupado pelas mulheres artistas e, felizmente, constata-se, no decorrer dos últimos anos são ampliadas as bibliografias em língua inglesa publicadas e editadas, geralmente por mulheres historiadoras e críticas de arte.

Buscando 50%

Antes de finalizar este excerto de uma pesquisa que ainda parece ser embrionária para um contexto mais amplo da história da arte em movimento, e buscando mudar gradativamente as estatísticas das referências bibliográficas, quem sabe buscando a paridade idealizada dos 50% entre homens e mulheres artistas citados, sem necessariamente depender do olhar de historiadoras mulheres, destaca-se novamente a posição de Nochlin, sob a concepção que as mulheres devem ter de si:

> Desta maneira, mulheres e sua situação nas artes, assim como em outras áreas empreendidas, não são uma questão a ser vista pelos olhos de uma elite dominante masculina. Em lugar disso, as mulheres devem se conceber potencialmente - se não efetivamente - como sujeitos iguais, e devem estar dispostas a olhar para os fatos de sua condição cara a cara, sem vitimização ou alienação. Ao mesmo tempo, devem ver sua situação com um alto grau de compromisso emocional e intelectual, necessário para criar um

> mundo no qual a igualdade de conquistas não seja apenas possível, mas ativamente encorajada pelas instituições sociais[6].

Ao analisarmos a arte contextualizada histórica e socialmente, percebemos que a visibilidade feminina depende de um pensamento paritário, desprovido de preferências de gênero. As sociedades patriarcais foram sendo questionadas ao longo do século XX e se, não podemos afirmar que os historiadores não agiram de forma deliberada, mas seguindo os protocolos sociais de exclusão feminina, podemos apontar os holofotes para o passado e garantir que a história seja contada sob um prisma mais igualitário. Este artigo aponta que, para essa igualdade, ao menos até aqui, foi preciso que historiadoras mulheres tomassem a frente de publicações e de manifestações críticas para dar a devida visibilidade à produção das artistas mulheres.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo**.** Arte Moderna. Cia das Letras, São Paulo, 1993.

BELL, Julian. Uma nova história da arte. São Paulo, Martins Fontes, 2008.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos***:** guia enciclopédico da arte moderna. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

DORLIN, Elsa. *Sexo, gênero e sexualidades* - introdução à teoria feminista. São Paulo: crocodilo/Ubu Editora, 2021.

FARTHING, Stephen. Tudo sobre a arte. Rio de Janeiro: Sextante, 2010.

_____. 501 grandes artistas. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.
Folha Grandes Pintores Brasileiros. São Paulo: Folha de São Paulo/ Itaú Cultural,2013.

GOMBRICH, Ernst Hans**.** *A história da arte***.** 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HODGE, Susie. *Breve história da arte*. São Paulo, Gustavo Gili, 2018.

HODGE, Susie. *Breve história da arte moderna*. São Paulo, Gustavo Gili, 2019.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Trad. Juliana Vacaro, autorizada pela autora. São Paulo: Edições Aurora/Publication Studio SP, 2016.

SPERO, Nancy. Manifesto feminista. In PEDROSA, Adriano(org.). *Museu de Arte de São Paulo Assis Chauteaubriand História das mulheres, histórias feministas*: vol. 2 antologia. São Paulo: MASP, 2019.

[6] NOCHLIN, 2016, p.10-11.

Como citar:

BOONE, Silvana . Ausência das mulheres artistas na História da Arte e o apagamento identitário. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 223-232, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.018
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

O corpo performático como desestabilizador de opressões

Mariane Beline Tavares, Universidade de São Paulo
https://orcid.org/0000-0003-3590-2605
marianebt@gmail.com

Resumo

Este estudo é uma reflexão sobre a diversidade das linguagens e em como podemos estudar a história da arte das artistas mulheres a partir do entendimento do sistema da arte não como isolado, mas como um sistema socioeconômico e político. O objeto de reflexão torna-se o corpo político performativo das mulheres como um local de ações simbólicas, que questiona a normatividade e a opressão de gênero, com estudo de caso da artista Letícia Parente (Brasil) e de Ana Mendieta (Cuba).

Palavras-chave: Performance. Corpo. Político. Gênero. Mulheres.

Abstract

This study is a reflection on the diversity of languages and on how we can study the art history of women artists from the understanding of the art system not as an isolated one, but as a socioeconomic and political system. The object of reflection becomes the performative political body of women as a place of symbolic actions, which questions gender normativity and oppression, with a case study of the artist Letícia Parente (Brazil) and Ana Mendieta (Cuba).

Keywords: Performance. Body. Politics. Gender. Women.

Este trabalho propõe-se a realizar uma breve reflexão sobre o corpo na iconografia contemporânea e a violência de gênero, efetuando especificamente uma análise acerca do trabalho das artistas Ana Mendieta (Cuba) e de Leticia Parente (Brasil), de modo a investigar em como as artes visuais carregam em seu âmago a potência de subverter a lógica da desumanização do corpo e a partir do elemento estético aproximam e sensificam ao retomar narrativas tão violentas.

Antes da análise em si de alguns trabalhos escolhidos do conjunto das obras, nos parece relevante pensar sobre a questão da fotografia. Courtine (2013) entende que a fotografia é um dos quadros sociais essenciais da memória contemporânea e para o autor "toda cultura humana encerra ao estado ordinário, uma memória de imagens de desumanização ou de descivilização, não importando a maneira com a qual se designe esta perda" (COURTINE, 2013, p. 145). De forma que essas memórias dormentes podem, ao se deparar com situações de violências extremas "vir à tona, tomar corpo, autorizar ações, engendrar violências" (COURTINE, 2013, p. 145).

Assim, Courtine nos convoca a pensar sobre o sofrimento em moldes de espetáculo e como isso na iconografia contemporânea não é nenhuma novidade, haja vista que vem permeando culturas e sendo bastante previsível em relação da observação à distância do sofrimento do outro. Sobre isso, Sontag (1990) entende que o sofrimento do outro é uma experiência tipicamente moderna e o corpo é marcado por esta.

Para Nochlin (2001), crítica feminista, o corpo moderno é marcado pela fragmentação sendo os signos da mutilação e da destruição muito encontrados na retórica visual, especialmente na imagética do corpo feminino. Para a autora, o corpo fragmentado pode ter diferentes significados na representação visual, e uma das maiores implicações a respeito disso seria o senso social, psicológico e metafísico que marcam a experiência do ser moderno, essa falta de sentimento de completude, de conexão, de desintegração permanente.

Essa fragmentação se relaciona com o conceito de narrativas enviesadas de Canton (2009) em que as histórias são contadas de modo não linear, compostas de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos, que refletem no que Courtine entende como choque de realidade sem retoque artístico, em que para os espectadores há um olhar distanciado do sofrimento do corpo do outro, tendendo ao horror se tornar cada vez mais banal.

Voltando à questão do corpo, torna-se relevante aprofundar sobre que corpo distanciado e banalizado é esse que estamos discutindo e em como a arte é uma possibilidade para sua sensibilização.

Para Le Breton (2007) "o corpo é o vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída" (LE BRETON, 2007, p.7) sendo corpo uma categoria de análise. A arte, portanto, tem a potência de subverter esse corpo distanciado, fragmentado, objetificado, espetacularizado e alienado.

Deste modo, propomos uma análise do trabalho *Untitled (Rape Scene)* de 1973, da artista cubana Ana Mendieta. Radicada nos Estados Unidos, Mendieta foi estudante de artes na Universidade de Iowa. Em 1973 foi profundamente

impactada por um crime de estupro e assassinato de sua colega estudante, Sarah Ann Ottens.

Mendieta convidou colegas para um encontro em seu apartamento, no qual realizou uma reencenação da violência acometida à Sarah e a tantas outras mulheres, no qual deixou a porta entreaberta e os convidados ao entrarem se deparavam com um *tableux vivant* (um quadro vivo da cena do crime cometido).

Para Mendieta o trabalho foi uma resposta pessoal a esta situação, entendendo que não poderia ser teórica relativamente a esse assunto, de forma que "explicou que havia criado este trabalho como uma reação contra a ideia de violência contra a mulher" (VISO, 2004, p. 256 – tradução nossa).

A registro da performance faz parte do acervo da instituição TATE[1] e a descrição consta como: uma fotografia colorida de uma mulher despida da cintura para baixo e curvada sobre uma mesa. O sangue está espalhado e escorre por suas nádegas, coxas e panturrilhas e uma poça dele é parcialmente visível no chão escuro ao lado de seus pés. A cena é dramaticamente iluminada, destacando suas pernas, o lado de seu corpo e a mesa, e lançando sombras fortes na parede atrás dela. Sua cabeça e seus braços, que estão amarrados à mesa, não são visíveis na escuridão; louças quebradas e roupas ensanguentadas desaparecem nas sombras no chão à sua direita.

Pode-se perceber como Mendieta utiliza seu corpo como elemento formal em seu trabalho poético. Ela assume o discurso sobre corpos que sofrem violências sistematicamente, não é externo ou midiático, é sua narrativa da violência de gênero, criando assim sua própria versão de ações catárticas.

Para Freire (2006), o processo de registrar a efemeridade da ação é um esforço de torná-la material, quase como dar corpo ao que era invisível, ou seja, pegar o ato violento e catártico para a artista e deixá-lo exposto, como se depreende das reflexões de Auslander, para o qual,

> A peça documental é encenada unicamente como um fim em si mesma: a performance está sempre num nível de matéria prima para documentação, o produto final através do qual circulará e com o qual será inevitavelmente identificado, justificando a afirmação de Slater de que a fotografia, em última instância, substitui a realidade que ela documenta. (AUSLANDER, 2013, p. 7).

Assim, a realidade documentada em *Rape* é não mais apenas a referência ao crime único e sim a uma instância coletiva que acomete milhares de sujeitos anualmente a inúmeras formas de violência.

Zumthor (2014) afirma que a performance é o saber-ser: "é um saber que implica e comanda uma presença e conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores

[1] Disponível em https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355

encarnada em um corpo vivo" (ZUMTHOR, 2014, p. 34). Seu entendimento é de que a performance é reconhecimento, de forma que realiza, concretiza algo reconhecível, "performance coloca a "forma", improvável" (ZUMTHOR, 2014, p. 36) e é isso que a artista performa.

O sangue é um elemento formal significativo, presente em diversos de seus trabalhos, como na videoperformance *Sweating Blood*, também de 1973, em que vemos a artista em uma imagem estática, cercada de escuridão por todos os lados com expressão calma e firme durante todo o vídeo, enquanto vai escorrendo manchas vermelhas pelo seu cabelo, descendo para o rosto.

Em Mendieta o corpo e a nudez não são desumanizados nem tampouco olhares impostos por outros, não é retratada pelos opressores, é uma mulher revivendo e apontando a dor e fatalidade de tantas outras que sofrem violências. Seu corpo é um corpo político, ativo, que ataca a violência, o social, cultural e o simbólico, é um objeto de representações e imaginários (LE BRETON, 2007, p. 7).

Para Greiner (2010) o corpo artista é como um desestabilizador de certezas que nos faz sentir vivos:

> O conceito de corpo como um organismo biológico no qual a cultura inscreve seus traços será contestado pelo conceito de corpomídia, que invalida o entendimento de que primeiro o corpo se forma e depois começa a lidar com os traços sociais do entorno. (GREINER, p. 126, 2010).

De que são corpos inscritos, que carregam a possibilidade de se pensar um corpo cultural que "o que se inscreve (história, cultura) implica num local (corpo) para ser inscrito" (GREINER, 2010 p. 126).

Nesse corpomídia, o eu é o próprio corpo. Canton (2009) entende que essa é, de fato, uma das grandes percepções que permeiam a obra dos artistas contemporâneos:

> Que se mostram atentos às tensões situadas em um corpo cada vez mais idealizado pela sociedade de consumo, confuso em meio a tantas imagens cujos modelos são espetacularizados, inseguros na projeção de uma dimensão do corpo que é sempre aquela que supervaloriza a forma e o prazer. (CANTON, 2009, p. 25).

Greiner (2010) afirma que o corpo artista é como um desestabilizador de certezas que nos faz sentir vivos e em Mendieta perceptivelmente as violências em suas obras são carregadas de aspectos político-econômicos e críticos. Como o corpo é local de resistência e como esse corpo político se posiciona diante das opressões a que as mulheres são sujeitas sistematicamente. O eu é o corpo.

Seu corpo político está constantemente em seus trabalhos, mesmo que não é o corpo em si, há uma silhueta que se refere a este, como em *Anima*, trabalho de 1976, executado no estado mexicano de Oaxaca, em que Mendieta se apropria da tradição do país com fogos de artifício, e os coloca em uma estrutura de bambu com o formato da silhueta de seu corpo, colocando fogo aos poucos para finalmente atear fogo por completo.

Blocker entende que:

> Esta peça mostra a intensidade e a transitoriedade da vida. Nele, seu corpo, ou mais precisamente sua alma, é feito de ar, fumaça, calor e luz. Respira oxigênio; queima em um consumo desejoso, poderoso e perigoso. O trabalho é uma emocionante exultação do corpo, uma celebração do poder e da fragilidade da vida em que o corpo é tão intangível quanto a luz, tão difícil de ser capturado como a fumaça. Como em um truque de mágica, seu corpo parece arder em chamas que desviam nossa atenção de seu desaparecimento. Por meio desse truque, sua corporeidade e sua identidade são ilusões. A única certeza é que ela se foi. (BLOCKER, 1999, p. 103 – tradução nossa).

É a partir da força da poética e performática que somos completamente atravessados e afetados pelos trabalhos de Ana Mendieta, pelas reinvindicações dos direitos e liberdades dos corpos. Foi uma artista que viveu pouco e que assim como os temas de seus trabalhos, sofreu feminicídio e seu opressor passou impune.

O foco de nossa análise é, portanto, o corpo da mulher como corpo político, que se posiciona diante das violências. Outra artista que trabalha dentro dessa perspectiva é artista baiana Letícia Parente (1930-1991).

Parente teve sua produção poética mais centrada nas décadas de 1970 e 1980. Foi de extrema importância sua contribuição para a utilização do vídeo como linguagem estética, realizando performances sem corte ou edição diante da câmera e tomando seu corpo como elemento formal na produção de sentido.

Parente desatirculou “conceitos, valores e ideias enraizadas na cultura artística e na cena política do momento” (COSTA, 2007, p.7). Nos trabalhos “são os gestos e as atitudes de um corpo cotidiano que parecem interessar à Letícia Parente, o comportamento disciplinado de um corpo dócil que age cegamente comandado por ordens que ele mesmo parece desconhecer” (COSTA, 2007, p.7), a artista evoca outros modos de sentir e de se comportar, trazendo novas subjetividades.

Além disso, ao pensar na utilização do vídeo “essas ações simbólicas são registradas pela câmera e demarcam um território vivencial, extremamente opressivo” (FREIRE, 2006, p. 55).

Torna-se muito relevante o gesto da artista como uma forma de investigação. Parente em 1975 gravou “Marca registrada”, um vídeo de oito minutos no qual costurava em seu próprio pé os dizeres *Made in brasil,* intencionalmente

para a câmera, mostrando como em apenas um plano sequência é possível trazer reflexões a respeito do corpo e da coisificação do sujeito, do que é ser brasileiro perante os outros países, da crítica do ato de costurar como uma ação estritamente feminina, que relaciona com seus outros vídeos e fotografias. Mostra assim em um ato sutil como o de costurar vem também uma forte violência.

Há uma percepção fortemente decolonial nesse trabalho, uma vez que diante da história pautada pela colonialidade do poder do sistema-mundo moderno/capitalista, Parente escancara perceptivelmente as violências em suas obras são carregadas de aspectos político-econômicos e críticos.

Na série *Mulheres,* percebemos a mutilação e a destruição a que Nochlin se refere na imagética do corpo feminino, Parente interfere em imagens apropriadas da mídia de forma a abordar temáticas sobre como as mulheres estão sendo projetadas pela sociedade. Provoca distorções nessas imagens e ao remodelar as fotografias questiona a subalternidade, normatividade e opressão de gênero. É, portanto, uma maneira de submeter o corpo a uma cerimônia, teatralização ou violência, concedendo a esse corpo uma postura impossível.

Para André Parente (2014), seu filho, o corpo não é tomado por uma imagem apaziguadora, tampouco cartesiana:

> Essa ação visa a deflagrar uma problematização das taxionomias caracterológicas, que tendem a interpretar o determinismo de certos aspectos físicos sobre os aspectos psicológicos. Curiosamente, esse trabalho nos chama a atenção para os artistas do digital, que vieram a produzir deformações dos rostos por meio do uso do Photoshop. Na verdade, quando hoje se vê o trabalho de Letícia, percebe-se que a deformação do rosto não tinha nenhum sentido puramente imagético, mas visava a desencadear uma problematização dos modelos sociais de apreensão do rosto. (PARENTE, p. 9, 2014)

Dessa forma podemos entender o corpo da mulher como transgressor, é um corpo político que questiona o patriarcado quando parte da própria artista refletindo uma representação completamente diferente da apresentação persistente do corpo nu feminino como um local de prazer visual masculino (CHADWICK, 1996, p. 280 – tradução nossa).

O trabalho de Letícia Parente vem sendo redescoberto, abrindo novas possibilidades de estudo deixando evidente a sua importância na trajetória contemporânea.

Tanto Parente como Mendieta humanizaram, sensibilizaram e politizaram os corpos, por isso tamanha importância de seus conjuntos de obras. Décadas posteriormente a suas feituras ainda resistimos e vemos a necessidade da discussão da violência de gênero e dos corpos políticos.

Referências

ARCHER, M. Arte contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AUSLANDER, Philip. A performatividade da documentação de performance. Inhumas, ano 2, n. 7, nov. 2013.

COSTA, Claudio da Costa. Letícia Parente: a videoarte e a mobilização do corpo. 2007. Disponível em: http://www.pacodasartes.org.br/storage/CLAUDIO%20DA%20COSTA.pdf Acesso em: 03 de out. de 2020.

LE BRETON, D. Antropologia do corpo e da modernidade. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

_____. A sociologia do corpo. 2. ed. tradução de Sônia M.S. Fuhrmann. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

BLOCKER, J. Where is Ana Mendieta: Identity, Performativity, and Exile. Durham e Londres: Duke, 1999.

COURTINE, J-J. Decifrar o corpo: Pensar com Foucault. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.

CANTON, Katia. Corpo, Identidade e Erotismo. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2009.

_____. Da Política às Micropolíticas. São Paulo: Ed. WMF Martins, 2009.

GREINER, Christine. O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações. / Christine Greiner. – São Paulo: Annablume, 2010. (Coleção Leituras do Corpo).

LUGONES, María. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Pensamento feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

MENDIETA, Ana. Untitled (Rape Scene), 1973. https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355. Acesso em: 15 de dez. 2021.

NOCHLIN, Linda. The body in Pieces – the fragment as a metaphor of modernity. New York: Thames&Hudson, 2001.

SONTAG, Susan. On Photography. New York: Picador, 1990.

PARENTE, André. "ALÔ, É A LETÍCIA?". eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014. ISSN: 2316-8102

VISO, M. Olga. Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance 1972–1985, exhibition catalogue, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington DC 2004, pp.152, 155 and 160, reproduced p.154.

ZUMTHOR, Paul. Performance, recepção, leitura. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2014.

Como citar:

BELINE TAVARES, Mariane. O corpo performático como desestabilizador de opressões. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 233-240, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.019
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

A apropriação por contraposição em obras de Vera Chaves Barcellos e Bertolt Brecht

Yuri Flores Machado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
https://orcid.org/0000-0001-9542-8277
yurifloresmachado@gmail.coml

Resumo

O presente artigo apresenta uma análise de duas obras de Vera Chaves Barcellos (1938-), No a la guerra (2007) e Menexene (1992/1993), e da obra Kriegsfibel (1955), livro escrito por Bertolt Brecht (1898-1956). Ambos os trabalhos apresentam em suas constituições diversas imagens apropriadas de jornais, nas quais aparecem cenas de algumas guerras ocorridas nos séculos XX e XXI. Durante a leitura das obras referidas, demonstramos as similitudes temáticas das obras citadas, bem como a contextualização histórica de cada uma delas. O objetivo é desenvolver algumas ponderações acerca do processo de apropriação que foi colocado em prática pela artista brasileira e pelo poeta alemão, culminando em uma reflexão crítica sobre os diferentes modos de apropriação de imagens de guerra e seus usos na contemporaneidade.

Palavras-chave: Vera Chaves Barcellos. Bertolt Brecht. Apropriação em arte. Arte e mídia. Arte e guerra.

Abstract

This article presents an analysis of two works by Vera Chaves Barcellos (1938-), No a la guerra (2007) and Menexene (1992/1993), and also Kriegsfibel (1955), a book written by Bertolt Brecht (1898-1956). Both works present several appropriate images of newspapers in their constitutions, in which appear scenes of some wars in the 20th and 21st centuries. During the reading of these works, we demonstrate thematic similitudes of the mentioned works and the historical contextualization of each of them. The goal is to develop some considerations about the process of appropriation that was put into practice by the Brazilian artist and the German poet, culminating in a critical reflection on the different modes of appropriation of images of war and their uses in contemporary times.

Keywords: Vera Chaves Barcellos. Bertolt Brecht. Appropriation in art. Art and media. Art and war.

Desde priscas eras, a guerra faz parte dos interesses, entre aspas, estéticos dos seres humanos que produziam imagens e cantavam as inúmeras batalhas que compõem o mosaico universal da barbárie humana. Tanto no ocidente como no oriente, de Homero a Tolstói, de um cerco militar representado no *Templo de Ramesseum* no Período Protodinástico no Egito (3000 a. C) ao conjunto de gravuras *Os Desastres da Guerra,* de Goya, a impressão que nós espectadores e leitores temos ao vislumbrarmos a aurora belicosa que emerge no século XXI, é de que a guerra é mesmo uma atividade humana cotidiana na história das civilizações. Pelo menos em duas tradições literárias temos heróis que possuem o poder da ubiquidade muito desenvolvido, o que nas guerras modernas se traduz pela capacidade logística de antecipação no tempo, para melhor conquistar o espaço. A tradição grega considerava a guerra, "[...] como uma atividade rotineira, natural, como colher ou falar [...]" (MAXIMO, 2018, p. 103). Também na tradição literária coreana narrada na obra de formação *A história de Hong Gildong* (1612), escrita por Heo Gyun (1569-1618), onde Hong Gildong utiliza a sua fabulosa "técnica de compactar distâncias". E como anteriormente na tradição grega com Aquiles, que saqueia várias cidades em um tempo diminuto, no desenrolar dos acontecimentos da Guerra de Troia descritas por Díctus Cretense: "[...] ataca Lesbos, tomando-a sem dificuldade e mata Forbas, rei da localidade, [...]" (CRETENSE, 2016, p.85), a guerra aparece enquanto um atributo "natural", que irá exigir do guerreiro, habilidades e competências, tal qual, outros afazeres cotidianos também reclamam. A guerra pode ser entendida como uma intensidade humana incontrolável, constituinte de nossas existências, que extravasa as possibilidades do entendimento diplomático entre os povos, impondo o terror e a destruição material em todas as épocas históricas. Essa onipresença da guerra não passou despercebida por artistas do século XX, e que na contemporaneidade adicionaram ainda mais um componente em seus trabalhos, oferecendo uma crítica à espetacularização da guerra que vem ocorrendo via tecnologias de transmissão de imagens, imagens essas, capazes de presentificar para o espectador, as batalhas mais distantes, seja por meio da televisão no século XX ou da internet no século XXI.

Aqui trataremos de duas obras da artista brasileira Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, 1938) e de um livro onde podemos encontrar pequenos poemas de autoria do poeta alemão Bertolt Brecht (Augsburgo, 1898 – Berlim Leste, 1956). No primeiro exemplo oferecido, a videoperformance de Vera Chaves, *No a la guerra* (2007), há uma íntima ligação entre a recepção da própria artista enquanto espectadora das barbaridades presentes na Segunda Guerra do Golfo (2003) contra a população civil, com a apropriação de imagens desse conflito na criação da sua obra. Já nos outros dois casos analisados, há uma relação dialógica entre a palavra escrita e a imagem, desencadeando uma difusão sofisticada da guerra enquanto memória coletiva, como no caso do livro *Kriegsfibel* (1955), de autoria do poeta alemão Bertolt Brecht, e também no *Menexene* (1992/1993), de Vera Chaves, onde aparece a "condição civilizatória da guerra", tendo em vista que o ato de guerrear é

também uma forma ancestral de relação humana, que tanto artistas como escritores têm tentado decifrar por meio de suas obras.

No a la guerra (2007)

Ao aceitarmos o convite crítico de Vera Chaves Barcellos e espiarmos o uso das imagens de uma guerra contemporânea que é transmitida em horário nobre pela televisão, o que essa obra nos comunica? A videoperformance[1] *No a la guerra* (Figura 1) focaliza em uma questão fundamental: a utilização das fotografias que apresentam imagens de guerras e conflitos armados na contemporaneidade, dado o bombardeio de imagens brutais a que estamos submetidos, dada a velocidade e a onipresença das tecnologias da informação em uma escala nunca antes experimentada. A artista deixa claro em seu trabalho, que tais imagens lhe agridem, o título do trabalho se levanta contra essa violência, aponta que é necessário insistirmos na negação dessa barbárie histórica chamada guerra. Contudo, ao analisarmos o trabalho do ponto de vista da sua dinâmica poética, verificaremos que ela parece tratar também de algo mais que dos bofetões que artista simula receber no rosto. Chamo a atenção aqui, para a crescente desumanização do olhar no que tange ao sofrimento daqueles que sucumbem à força destrutiva da guerra, ao que poderíamos também somar, à ascensão de uma forma de curiosidade comum em meios virtuais, que encontra prazer em assistir ao vivo o extermínio de outro ser humano. Essa força imagética poderosa, presente em *No a la guerra*, estabelece uma reflexão crítica com vídeos que circulam na web, com registros perpetrados por soldados estadunidenses que de seus helicópteros gravam os assassinatos de civis e guerrilheiros em aldeias remotas do oriente médio. Vídeos secretos que acabam vasando para web possuem a sua razão de existir: tais imagens ultrapassam a casa das centenas de milhares de visualizações no youtube. Temos aqui uma longa e insistente evidência daquilo que podemos nomear como um *voyeurismo mórbido virtual*, que inicia na gravação de um espetáculo brutal e termina no espectador que sacia a sua curiosidade, ao apreciar guerrilheiros e civis tombando metralhados sem chance de defesa Em um assassinato perpetrado remotamente, por meio de uma avançada tecnologia óptica de guerra, o sujeito aparenta desaparecer na prestidigitação virtual, apartando o indivíduo da própria realidade, ao mesmo tempo, que lhe oferece outra. Por meio da apresentação da dor que os frames do vídeo nos trazem e da encenação dos golpes que recebe em sua face, Vera Chaves Barcellos alerta do perigo da banalização da experiência atroz a que as vítimas inocentes de conflitos armados são submetidas, bem como, a circulação indiscriminada dessas mesmas imagens.

[1] Na videoperformance o corpo é agente do gesto performático, que está em contato ininterrupto com a câmera num embate não hierárquico, mas híbrido de corpo e tecnologia.

Em uma conferência proferida na Universidade de São Paulo em outubro de 2008, Vera Chaves Barcellos deixou clara a sua posição sobre o poder substancial e valorativo que as imagens podem e devem adquirir na contemporaneidade, algo que podemos verificar em seus trabalhos fotográficos, ou mesmo, quando a artista utiliza-se de imagens apropriadas na constituição de suas instalações, mas para isso, pontua a artista:

> conservo as minhas posições que me acompanham desde os anos 70, de que se por detrás de uma imagem fotográfica não existir algum conceito ou uma posição sentimental, quando falo sentimental me refiro a valores, restará muito pouco. (BARCELLOS, 2008).

Imagens apropriadas, desconstruídas e ressignificadas no contexto da arte, embebidas em sentimento, sedimentadas por valores e fundamentadas por um conceito, algo que o poeta alemão Bertolt Brecht também perseguiu ao pensar o seu livro Kriegsfibel.

Figura 1. Vera Chaves Barcellos, No a la guerra, 2007. Videoperformance. Coleção Vera Chaves Barcellos. Fonte: Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos.

Kriegsfibel (1955)

Bertolt Brecht, por sua condição de perseguido político, já em 1933 inicia o seu périplo de fuga da iminente guerra que fermentava com força no coração da

Europa. Vários serão os países em que ele permanecerá na condição de exilado. Somente com o fim da Segunda Guerra Mundial retornará para Berlim. No exílio dinamarquês, utilizando recortes de jornais com imagens de algumas guerras e também por meio de sua poesia moderna, o poeta alemão inicia então, a composição do livro *Kriegsfibel* (Figura 2), em português, *O ABC da Guerra*, obra que será censurada na Alemanha do pós-guerra, sendo editada com cortes somente em 1955, quando então o poeta alemão recebe o Prêmio Stálin da Paz. Nesse trabalho, Brecht ambicionou, por meio de uma junção entre texto e imagem, corrigir os tantos reflexos especulares desconexos que chegam até nós por meio das fotografias e imagens de guerra, uma necessária correção, tendo em vista que aquilo que enxergamos, é sempre uma impressão mediada, por uma imagem contaminada por um discurso ideológico. Em cada página do livro, logo abaixo de cada fotografia e de sua legenda original que informa o local do evento e outras informações, há um pequeno poema de quatro linhas em estilo epigramático – que significa "sobre-escrever". Os poemas, muitas vezes irônicos, beirando até mesmo o jocoso, buscam causar um choque com a imagem fotográfica e o contexto tenebroso da guerra. Cada composição fotografia-poema é nomeada como placa ou fotoepigrama. Tal processo parece aproximar-se *modus operandi* de alguns artistas contemporâneos, que ressignificam as imagens a todo instante, as transferindo de lugar, e por consequência, jogando com os seus sentidos:

> Brecht compunha álbuns, dossiês fotográficos sobre a história contemporânea, assim como as encenações de suas próprias peças. Ele gostava de refletir sobre "a força mágica" das gravuras magdalenianas; A multiplicação dos pontos de vista na pintura chinesa; o desmantelamento das formas na Guernica de Picasso. [...] se ele nunca trabalhava sem tomar posição, nunca tomava posição sem procurar saber, nunca procurava saber sem ter aos olhos os documentos que lhe pareciam apropriados. Mas não via nada sem descontruir e depois remontar, por conta própria, a fim de melhor expô-la, a matéria visual que havia escolhido examinar. (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p.30).

Ao tentarmos compreender o universo brutal de uma luta de extermínio entre seres humanos, nosso entendimento não suporta os detalhes. Por isso, a presença das quadrinhas sarcásticas, que nem apaziguam o olhar, nem o tornam mais crítico. Os poemas parecem funcionar sim, como um emulador da leitura da imagem, depreendendo dela, nuances discursivas que possivelmente não enxergaríamos sem a eloquência das metáforas e ironias presentes nos versos de Brecht. Curiosamente, o livro foi lançado em Berlim Oriental sob o selo da *Eulenspiegel Verlag*, que publicava títulos de sátira e humor. O livro encalhou nas livrarias, e Brecht ao final da sua vida, atribuiu o insucesso da publicação à predisposição do povo alemão em virar as costas para qualquer bem cultural que ambicionasse discutir o nazismo e a segunda grande guerra.

O livro de Brecht traz imagens de conflitos ocorridos na primeira metade do século XX e na década de 1950 no início da Guerra Fria, já as duas obras de Vera Chaves Barcellos apresentam imagens apropriadas da primeira Guerra do Golfo no início dos anos 1990, e na chamada Segunda Guerra do Golfo ou Guerra do Iraque de 2003. Em 2018, o sociólogo brasileiro José Luís Fiori propôs que:

> [...] simbolicamente, a derrubada do Muro de Berlim (1989), ao glorificar a razão democrática e cosmopolita da Europa Ocidental, tirou-lhe simultaneamente o tapete debaixo dos pés, deixando a nova ordem mundial, e suas sociedades e populações, sem uma ideia clara de "contrato originário" ou de "constituição cosmopolita" definidores de um novo princípio do limite. Por isso nossa hipótese de que essa guerra veio para preencher esta lacuna, reinventar o limite e afirmar uma hierarquia, e não anunciar o nascimento de uma paz justa e duradoura. (FIORI, 2018, p. 18).

Apesar das três obras serem formadas por imagens de guerras, estamos tratando de guerras distintas, e o arco temporal que as separam, é o mesmo período do esgotamento da arte moderna e a legitimação da arte contemporânea. Nesse sentido, a obra moderna de Brecht anuncia em um tom desafiador, o ridículo da presunção do ocidente em imaginar-se mais civilizado e menos brutal que os países do leste. Temos na outra ponta do arco, já então no ocaso Guerra Fria, Vera Chaves Barcellos evidenciando por meio de seu trabalho que o poeta alemão estava correto, e que o século XX terminava com inúmeras guerras de extermínio, e que prosseguem sem cessar até a segunda década do século XXI.

Mas será que o poeta alemão está nos falando/mostrando nessa cartilha ilustrada da guerra, somente a guerra declarada, a guerra tradicional permeada por tanques, fuzis e granadas? Ora não convivemos também em "tempos de paz", com uma existência ruidosa, na qual vamos obrigatoriamente enfrentar agressões, a ira, uma injúria, a separação de alguém que amamos, o medo, a perversão dos corpos, a poeira de uma estrada, a violência que explode sem aviso, as tecnologias que dilaceram a carne, gases venenosos, uma conspiração, uma floresta em chamas, um vírus desconhecido, esse resgate impossível que é morte? Conflitos em moto-contínuo que insistem em recomeçar sem nunca cessar, uma eterna disputa pelo poder, e que por vezes, explode na forma de guerra declarada, mas, em outras vezes não, é sobre esse primevo caráter guerreiro do ser humano que oradores gregos também tentaram investigar na forma de apologia, como veremos a seguir, desde a Era Clássica Grega.

Figura 2. Bertolt Brecht, Kriegsfibel, Eulenspiegel Verlag Berlin, 1983. Fonte: Biblioteca do Goethe Institut, Porto Alegre.

Menexene (1992/1993)

Vera Chaves Barcellos em *Menexene* (Figura 3), título apropriado do diálogo homônimo de Platão (427? – 347? A. C), trabalha com uma sequência de 18 imagens retiradas de uma foto de jornal, onde aparece uma fila de soldados iraquianos prisioneiros sendo escoltados por tanques estadunidenses no desenrolar dos combates da Guerra do Golfo (1990). Logo abaixo da imagem manipulada, podemos ver uma frisa de mármore com a palavra "Menexene" repetida em continuidade sem nenhum espaço entre as suas letras. "O ritmo visual é semelhante ao ritmo das pernas dos soldados em marcha. *Menexene* é o nome de um diálogo de Platão, onde Sócrates faz a irônica apologia das conquistas bélicas gregas." (BARCELLOS, 1993). Como sugere a artista, podemos vislumbrar nessa instalação a similitude formal da letra X constante no vocábulo Menexene (escrito em francês na obra) com as pernas em movimento dos prisioneiros iraquianos. É como se o diálogo de Sócrates e Menexeno marchasse acompanhando o caminhar dos soldados capturados que aparecem da imagem, diálogo que Aristóteles chamava singelamente de "discurso fúnebre". Menexeno, o interlocutor de Sócrates durante o diálogo, foi uma figura histórica inconteste, pertencente à família nobre e tradicional de Atenas, integrante do círculo socrático, presente inclusive no julgamento e morte do filósofo. A família de Menexeno fazia

parte da classe dirigente de Atenas, e esse diálogo pode ser interpretado como uma sátira sobre o costume ateniense em homenagear publicamente e com honras de estado, os militares que tombaram em combate. Esses cortejos fúnebres eram acompanhados por longos discursos que elogiavam as capacidades guerreiras dos combatentes. No discurso proferido por Sócrates, há uma evidente ironia com a hipocrisia civilizatória em homenagear alguém que morreu para que os próprios sofistas e a classe dirigente permanecessem vivos e com ainda mais poder. O diálogo *Menexeno* desperta no leitor não somente o caráter irônico, evidente do texto, definido como uma das propensões de Vera Chaves Barcellos na concepção da obra. O leitor também constata que junto às guerras acompanhará ao lado de qualquer contenda entre povos distintos, um discurso laudatório proferido em tempos de paz, e que possui o poder de transformar conflitos bélicos sangrentos em algo necessário à própria sobrevivência da população dos países agressores, quando não, cinicamente na contemporaneidade, também dos países agredidos.

Figura 3. Vera Chaves Barcellos, Menexene, 1992/1993. Instalação. Coleção Vera Chaves Barcellos.
Fonte: Acervo Fundação Vera Chaves Barcellos.

Considerações finais

Com maior ou menor intensidade, na concepção das três obras aqui apresentadas, foram utilizadas tecnologias ópticas aprimoradas no século XX. No livro *Guerra e Cinema* (2005) o filósofo Paul Virilio (1932 – 2018) argumentou que as tecnologias de áudio e de captação de imagens desenvolvidas a partir da Primeira Guerra Mundial foram decisivas para o incremento acelerado do cinema, sempre em uma fronteira bastante tênue com a expertise adquirida pelas forças armadas nas duas grandes guerras e na Guerra Fria: “Não existe guerra sem representação, nem arma sofisticada sem mistificação psicológica, pois além de instrumentos de destruição, as armas são também instrumentos de percepção.” (VIRILIO, 2005, p. 24). Logo, durante a primeira guerra midiática da história, a Primeira Guerra Mundial, as inovações ópticas desenvolvidas em torno das técnicas fotográficas e principalmente dos aparatos cinematográficos irão servir não somente a *Apolo*, mas também a *Ares*. A técnica não sendo mais vista apenas como um útil instrumental para um artista ou um general, mas como uma fração essencial dos resultados obtidos, seja em uma fotografia, em um filme de arte ou em um território conquistado. Lembremos que não foram poucos os cineastas que

atuaram na captação de imagens no front, e que após o fim da guerra, retornam para os seus países de origem para produzir cinema de vanguarda, o que será decisivo em todo o processo de desenvolvimento das poéticas do audiovisual durante o século XX[2], e também influenciar as poéticas e os processos de legitimação da fotografia do próprio campo das artes visuais.

Lembremos também do importante teórico da mídia que relaciona o desenvolvimento das tecnologias militares com o impulso das mídias, o teórico da literatura e historiador da mídia, o alemão Friederich Kittler (Rochlitz, 1943- Berlim, 2011). Em sua tese de livre docência pela Universidade de Freiburg em 1984, *Gramofone, Filme, Typewriter*, traduzida para a língua portuguesa somente em 2019, demonstrou como as guerras modernas de extermínio impulsionaram de maneira decisiva o desenvolvimento das tecnologias midiáticas, a lembrar, entre inúmeros exemplos, a invenção do telégrafo no decorrer das Guerras Napoleônicas. O homem contemporâneo aparece não somente como um inventor de novas mídias, mas sobretudo "um servo das mídias", que para atingir diversos fins, entre eles e principalmente, o êxito em guerras, adentrou em um frenesi de inovação em tecnologia digital que possui seus antecessores nas tecnologias analógicas desde o século XIX[3].

Em *No a la guerra* e em *Kriegsfiebel* há uma estratégia de valorização da memória coletiva no que tange à miséria humana decorrente dos conflitos armados, fixando tais acontecimentos em marcos temporais importantes da história moderna e contemporânea, e estabelecendo uma potente barreira contra a simplificação e a generalização das imagens de guerra, que mesmo sendo por demais atrozes, cada vez mais, passaram a receber uma recepção neutra, e até mesmo positiva, por parte de leitores de jornal, telespectadores e usuários da internet. Salta aos olhos, o interesse da artista brasileira e do poeta alemão em resgatar criticamente esses acontecimentos, utilizando-se dos próprios meios da moderna circulação de imagens estabelecidos no século XX pelas tecnologias de difusão na imprensa na concepção dos seus trabalhos.

No âmbito da pesquisa histórica, Georges Didi-Huberman, lucidamente defendeu o uso de imagens como fontes confiáveis e preciosas sobre a *Shoah*. O estudo recai sobre a legitimidade da apresentação pública em uma exposição em 2001, das únicas quatro imagens disponíveis, os “quatro pedaços de película arrancados ao inferno” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p.11), que retratam o gaseamento de judeus em agosto de 1944 no campo de extermínio de *Auschiwitz-Birkenau*. Pensamos que as obras analisadas no presente artigo, ganham ainda mais

[2] Em suas Notas para uma história geral do cinema (1948), o cineasta russo Sergei Eisenstein (1898 – 1948), apontava para a estreita relação existente entre a técnica e a poética do cinema, que não seriam apenas dependentes entre si, mas que estariam amalgamados desde os primeiros filmes: “A história do cinema do ponto de vista da mecanização dos meios técnicos do próprio processo de reflexão e de fixação dos resultados dessa reflexão.” (EISENSTEIN, 2014, p.143).

[3] A potente obra audiovisual do cineasta Harun Farocki (1944 – 2014), um conjunto de mais 80 filmes de várias metragens, incluindo também a vídeo-instalação, versa brilhantemente por meio de montagens e analogias magistrais, sobre “as intersecções sociais entre guerra, economia e política, tendo como pano de fundo a história audiovisual da civilização e de suas técnicas”. (BLÜMLINGER, 2002 apud MONTEAGUDO, 2003, p.9).

relevância na atualidade, se concordarmos "que a arte não só tem uma história, mas frequentemente se apresenta como o próprio olho da história." (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p.35).

Em *Menexene*, Vera Chaves faz marchar lado a lado um discurso apologético grego da guerra concomitantemente a uma imagem de uma das primeiras guerras midiáticas tecnológicas contemporâneas transmitidas em tempo real para todo o planeta. A artista também coloca em um caminhar sincrônico duas tecnologias separadas pelo tempo: o registro escrito de um discurso com origem na oralidade da Era Clássica Grega com a fotografia e a sua difusão em jornais impressos no século XX. Além disso, a artista irá também utilizar técnicas de manipulação e colagem de imagens na elaboração da obra *Menexene*. Como podemos verificar, a obra está permeada de tecnologias diversas, tanto em seu fazer, como naquilo que nela está representado. Uma obra complexa que coloca em discussão a publicização e a apologia das guerras no decorrer da história[4].

Pensamos que os trabalhos elencados no presente artigo satisfazem o ambicioso objetivo em despertar uma sensibilidade específica em artes visuais. Vera Chaves Barcellos e Bertolt Brecht agiram por meio do que poderíamos nomear como um gesto apropriativo por contraposição, onde a imagem apropriada funciona na obra como uma antítese daquilo que seus criadores parecem desejar despertar. É possível depreender das três obras, uma crítica aos próprios processos de apropriação de imagens, onde aparece a atroz dor humana presente nas guerras. Ambos apresentam imagens de violência extrema, utilizadas não somente para evidenciar as suas profundas divergências com as consequências humanitárias decorrentes dos conflitos bélicos, mas ainda mais, a artista e o escritor apontam para uma colisão das próprias imagens utilizadas com a sensibilidade do espectador e do leitor, fazendo explodir uma crítica a outro desatino humano, consequência da profusão tecnológica contemporânea casada à violência bélica publicizada: a covardia existente no ato de apropriar-se sem escrúpulo do pavor inimaginável da morte em forma de guerra.

Referências

BARCELLOS, Vera Chaves. *Menexene*. 1993. Disponível em: Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos.

[4] Por meio da obra Menexene, podemos observar que Vera Chaves Barcellos não se eximiu de sua responsabilidade enquanto artista, ao criar no próprio "olho do furacão" dos turbulentos anos 1990 (a obra foi produzida em 1992/1993), um trabalho que reflete justamente sobre o poder do discurso na história, fazendo deitar por terra, a "falácia do fim da história" que circulou com força nos meios acadêmicos ao final dos anos 1980: "Uma das distinções mais fundamentais entre arte de apropriação dos anos de 1980 e arte pós-apropriação hoje, gira em torno da própria história. Um tema recorrente em debates pós-modernistas da década de 1980 é a suposta morte do significado histórico, mas eventos importantes como a implosão da União Soviética resultaram no 'ressurgimento de uma multiplicidade de histórias no momento dos anos 1990'. O desafio para o artista apropriacionista agora é descobrir novas formas de lidar com estas 'histórias não-resolvidas'". (EVANS, 2009. p.22).

BARCELLOS, Vera Chaves. *Minha experiência com a fotografia*. Conferência proferida na Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: Centro de Documentação e Pesquisa da Fundação Vera Chaves Barcellos.

CRETENSE, Díctis. *Efeméride da Guerra de Troia*. Lisboa: Edições, 70, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: o Olho da História, I*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2017a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. São Paulo. Editora do SESC, 2017b.
DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.

EISENSTEIN, Sergei. *Notas para uma história geral do cinema*. São Paulo: Azougue Editorial, 2014.

EVANS, David. (org.). *Appropriation*. Cambridge: The MIT Press, 2009.

FIORI, José Luís. (org.). *Sobre a Guerra*. Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes, 2018.

MÁXIMO, Mário. *Guerra e ética em Aristóteles*. In: FIORI, José Luís. (org.). Sobre a Guerra. Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes, 2018.

MONTEAGUDO, Luciano. *Crítica de la mirada: textos de Harun Farocki*. Buenos Aires: Editorial Altamira, 2003.

VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema: logística da percepção*. São Paulo: Boitempo, 2005.

Como citar:

MACHADO, Yuri Flores. A apropriação por contraposição em obras de Vera Chaves Barcellos e Bertolt Brecht. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 241-251, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.020
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Para além do paradigma Shoah: cinema, imagem e testemunho em filmes de Rithy Pan

Rodrigo Montero, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
https://orcid.org/0000-0002-1482-0363
rodrigomtr77@gmail.com

Resumo

Após a Segunda Guerra Mundial, agentes e instituições da arte empenharam-se por restaurar uma narrativa modernista que omitia a problematização da arte e da representação "depois de Auschwitz". Por isso, o debate sobre imagem e representação de um horror "sem imagens" ocorreu antes no cinema do que nas artes visuais. No cinema, estabeleceram-se, principalmente, dois posicionamentos antagónicos. Por um lado, um cinema que pelo arquivo ou pela reencenação, tenta preencher as lacunas visuais do horror. Por outro, o que se estabelece a partir do filme Shoah, com sua recusa do arquivo e da reencenação visual e concentrando-se na enunciação do testemunho dos sobreviventes. Diante disso, filmes como S21: A máquina de morte do Khmer Vermelho e A imagem que falta do diretor Rithy Panh são exemplos de uma obra que consegue superar esses antagonismos.

Palavras-chave: Rithy Panh. Genocídio e desaparecimento. Cinema. Imagem. Testemunho.

Abstract

After World War II, Art agents and institutions endeavored to restore a modernist narrative that omitted the problematization of art and representation "after Auschwitz". Therefore, the debate about image and representation of an "imageless" horror took place earlier in cinema than in the visual arts. In cinema, two opposing positions were mainly established. On the one hand, a cinema that, through archive or reenactment, tries to fill in the visual gaps of horror. On the other hand, what is established from the film Shoah, with its refusal of the archive end the visual reenactment and focusing on the enunciation of the survivors; testimony. Given this, films like S21: The Khmer Rouge Death Machine and The Missing Image by director Rithy Panh are examples of a work that manages to overcome these antagonisms.

Keywords: Rithy Panh. Genocide and Dissapear. Cinema. Image. Testimony.

A omissão da arte modernista depois de Auschwitz

Em 1949, Theodore Adorno escreveu um ensaio intitulado *Crítica cultural e sociedade*. Publicado finalmente em 1951, no final desse ensaio, Adorno compartilhou uma das suas reflexões mais recordadas, citadas e debatidas:

> A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema depois de Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de porque hoje se tornou impossível escrever poemas.[1]

Embora o contexto do ensaio de Adorno permita ampliar o sentido dessa frase como uma problematização da arte depois de Auschwitz, o certo é que, como aponta Rodrigo Zuleta (2018), o filosofo alemão escreveu aquele texto como uma forte reação à literatura e a poesia alemã de pós-guerra. Mais precisamente, uma reação a um movimento de ambições restauradoras que almejava uma retomada dos programas e valores estéticos e culturais do pré-guerra, como se fosse possível simplesmente virar a página e como se o nazismo e os campos de extermínio tivessem sido apenas acidentes históricos que ocorreram por fora da civilização e da cultura.

Anos mais tarde, a obra de Paul Celan faria Adorno reconsiderar sua afirmação, reconhecendo a importância da arte como alternativa expressiva.[2] Contudo, o certo é que tanto o ensaio de 1949/51 e os debates que, a partir dele, giraram em torno da pergunta sobre a arte depois de Auschwitz, expõem como a natureza e magnitude do extermínio convocaram diferentes campos da cultura e do conhecimento não só a pensar e interpretar o horror, mas também seu próprio lugar diante – e depois – daquilo. Foi especialmente quando se passou a refletir sobre as bases filosóficas do nazismo e sua "Solução final", que vários campos iniciaram também um "exame de consciência" sobre seus próprios princípios e valores. Isso, porque não foram poucos os que, como Adorno, reconheciam na base do nazismo e na concepção do extermínio princípios e valores fundadores também do pensamento ocidental moderno. Ou seja, o Holocausto era, em certa medida, um produto genuíno do pensamento e da cultura ocidental.

Mas se na literatura, na historiografia e na filosofia se impôs a pergunta de como continuar "depois de Auschwitz", no contexto no contexto modernista, o campo das artes visuais seguiu um caminho diferente.

No campo modernista das artes visuais, foi exatamente esse intuito restaurador ao qual Adorno tinha reagido, o que definiu as ações dos seus mais influentes agentes e instituições. Omitindo-se de qualquer reflexão ou

[1] ADORNO, 2009, p. 25

[2] Como destaca Gertrude Koch, no final de sua *Dialética negativa*, Adorno reconhece que "o sofrimento perene tem o mesmo direito de expressão que o homem torturado tem de gritar" e que, portanto, "talvez tenha sido um erro dizer que depois de Auschwitz não seria mais possível escrever poemas". Adorno apud KOCH, 2012, p. 30.

questionamento sobre o lugar da arte na mesma cultura que concebeu um programa de desaparecimento e de extermínio e eximindo-se de pensar o mundo depois de Auschwitz, esses agentes não apenas viraram a página: eles diretamente excluíram da sua narrativa e consciência modernista os eventos ocorridos entre 1936 e 1945. Desse modo, críticos, historiadores e instituições, agiram como se fosse possível fazer um *by pass* que reconectasse a arte de pós-guerra aí onde se interrompia o célebre poster-fluxograma que Alfred Barr apresentou para a exposição *Cubismo e arte abstrata* de 1936. Essa espécie de ponte de safena, expressa-se de maneira mais do que eloquente em textos de Clement Greenberg como *Arte abstrata* e *Pintura modernista*, de 1944 e 1960 respectivamente. Segundo Benjamin Buchloh:

> [...] o sentido do trágico e do traumático não poderia ser a base de uma história afirmativa do modernismo; uma história de continuidade renovada do tipo que Greenberg e outros queriam contar, e que as instituições nesse período de reconstrução precisavam que fosse contada.[3]

De fato, o próprio programa modernista, entrincheirado – como defendia Greenberg – no seu universo autorreferencial, com sua recusa à representação ou qualquer outra ligação com o mundo exterior, não deixava margem para que ocorresse qualquer reflexão ou debate sobre como dar conta, sobre como representar, todo esse horror e toda essa destruição.

Tudo isso não significa – é importante resaltar – que não houvesse, na época, artistas ligados à arte moderna e ao modernismo que estivessem preocupados, e abalados, pelo que se revelou no fim da guerra. Na Europa, por exemplo, Jean Fautrier associou sua série *Otages* (*Refens*) à necessidade de encontrar uma nova forma de representação do humano que dê conta da des-identificação da forma humana pós-campos de extermínio. Nos Estados Unidos, Barnett Newman diretamente se perguntava o que os artistas poderiam fazer após a monstruosidade da guerra e o que ainda havia para pintar, e afirmava a necessidade de começar tudo de novo.[4]

O que aconteceu, portanto, foi que essas inquietações foram desestimadas por parte dos agentes e das instituições "reguladoras" do modernismo na legitimação da arte desses artistas. Talvez tentando salvaguardar a arte de todo esse horror, históriadores como Gombrich, Edgard Lucie Smith ou Argan completaram o trabalho, dando pouca ou nenhuma relevância à dimensão disruptiva do genocídio na suas histórias da arte do século XX.[5]

Em síntese, nos anos e décadas posteriores à Segunda Guerra Mundial, a necessidade de dar conta das experiencias limites dos campos de concentração e

[3] FOSTER et al, 2004, p. 320.
[4] Ib., p. 321.
[5] Para uma leitura mais ampla e detalhada destas questões, ver MONTERO, 2021.

de extermínio convergeram com a resistência e a omisão do campo modernista da arte em relação aos dilemas pós-Auschwitz. Diante disso, será a industria cultural, especialmente o cinema, que se encarregará, quase que de forma exclusiva de dar forma visual a esse horror lacunar, massificando um imaginário sobre as deportações, os guetos e os campos de extermínio. E será, também a partir do cinema, que surgiriam alguns dos mais intensos e profundos debates sobre a imagem e a representação do horror.

O cinema de arquivo, a reconstrução visual e o paradigma *Shoah*

O papel preponderante do cinema na constituição de um sentido visual do horror do genocídio não foi apenas em virtude da omissão do campo da arte em participar dessa elaboração do imaginário. Ele também possui suas próprias competências. Numa época de entrincheiramentos teóricos e conceituais, o cinema foi reconhecido como uma arte de contar histórias. E sendo uma arte para as massas, o cinema assumiu o papel de grande narrador moderno. Não por acaso, quando os estados-maiores dos aliados compilaram as fotografias e as filmagens da liberação dos campos, encomendaram a diretores de cinema a tarefa de editar e montar esses documentos para expor os crimes e as atrocidades nazistas. O estado-maior dos Estados Unidos encarregou a tarefa a George C. Stevens (1904-1975), que contava no seu currículo com uma extensa lista de filmes e de curtas-metragens de diferentes gêneros. Stevens montou *Os campos de concentração nazistas* (1945) a partir de 25.000 metros de filmagens realizadas pelas tropas dos Estados Unidos na liberação dos campos Dachau, Dora, Buchenwald, Mauthausen, Arnstadt, Belsen, Leipzig, Penig, Ohrsruf, Hadamar, Meppene, Münster, Breendonk e Hannover. O filme se resume a 59 minutos, um pouco mais de 1.800 metros de filme.

A União Soviética, que tinha libertado campos de concentração e de extermínio do front oriental, encomendou à diretora Yelizabeta Svilova (1900-1975) a tarefa de editar e montar o filme *Auschwitz*, de 1945. Entre outros trabalhos anteriores, Svilova tinha editado *O homem com a câmera* (1929), um documentário experimental dirigido pelo seu marido, Dziga Vertov (1896-1954).

Esses filmes que tiveram a finalidade inicial de serem usados como prova nos julgamentos contra os criminosos de guerra, logo foram adequados para expor esses mesmos crimes à opinião pública no que Didi-Huberman define como uma nova era do exame visual, fundada sobre uma pedagogia do horror.[6] Eu acrescentaria que, lançados para a população em geral, e apelando para o ethos comprobatório da imagem técnica, o cinema de arquivo pretende não apenas informar, mas também sensibilizar os espectadores.

Entretanto, montados a partir de registros feitos no momento da libertação dos campos, essa primeira iconografia do extermínio não corresponde ao evento

[6] DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 105.

em si, mas a um "depois". Carecia-se quase por completo de imagens/arquivos do "durante". Isso posto, se o que define um genocídio não é apenas a finalidade de destruir, mas o ensejo de desaparecimento e o empenho pelo apagamento, uma cinematografia de arquivo dedicada ao desaparecimento, parece uma contradição. Algo disso apontou Hanna Arendt quando advertira que as impactantes imagens da liberação dos campos de concentração e de extermínio não representam o funcionamento cotidiano do extermínio, mas a falha do programa genocida.[7] De fato, os registros feitos pelos aliados em Bergen-Belsen, Dachau ou Buchenwald existem porque, quando eles chegaram lá, havia o que registrar, uma vez que, por diversos motivos, a logística de extermínio e a gestão do desaparecimento nesses campos tinha entrado em colapso. Diferente, por exemplo, em campos onde o processo de destruição foi levado até as últimas consequências e onde, efetivamente, não restou nada, ou quase nada, para ver. É por isso que Didi-Huberman chama a atenção sobre a oposição simétrica entre a abundância de imagens de *campos de concentração* liberados pelos aliados e a inexistência absoluta de imagens da realidade específica de *campos de extermínio* como Chelmno, Majdanek, Sobibor ou Treblinka.[8]

Contudo, o cinema também tentou dar conta dessas lacunas iconográficas. Nesse caso, por meio da reencenação ou reconstrução dramática e/ou ficcional da experiência concentracionária. Como escreveu, Gilles Lipovetsky, a necessidade de reconhecer o genocídio, dando conta de um dever de memória:

> "[...] leva o cinema a ficcionalizá-lo e transformá-lo em tema de filmes espetaculares que buscam suscitar a emoção pelos procedimentos clássicos do drama (*A lista de Schindler*, Steven Spielberg, 1993), do thriller (*A espiã*, Paul Verhoeven, 2006) ou mesmo a comédia (*A vida é bela*, Roberto Benigni, 1997).[9]

Por meio da reconstrução visual, filmes como *Kapo* ou *A lista de Schindler*, entre tantos outros, ajudam a consolidar, junto com o cinema de arquivo, uma noção eminentemente visual daquele horror. Uma noção que, apelando para a eloquência de imagens contundentes, acaba por ofuscar uma natureza do horror que não só excede a visualidade, mas qualquer possibilidade de representação. Essa noção excessiva do horror já era sugerida pela literatura do testemunho, mas é trazida para o cinema de maneira contundente no filme de Claude Lanzmann, *Shoah*, de 1985.

Shoah pode ser definido como uma contra-imagem do cinema de massa. Primeiro, pela sua duração de mais de nove horas. Segundo, pela recusa de Lanzmann em utilizar imagens de arquivo ou de realizar qualquer reconstrução visual dos eventos. Com essa recusa, Lanzmann, buscou trazer para a superfície as

[7] SONTAG, 2003, p. 71.
[8] DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 141.
[9] LIPOVETSKY, 2009, p. 169.

lacunas ofuscadas pela eloquência do arquivo e da reconstrução visual, e assim colocar em evidência essa dimensão do inacessível.

Para isso, Lanzmann pôs no centro da cena o depoimento em primeira pessoa de sobreviventes do extermínio. Depoimentos que ocorrem às vezes no próprio lugar dos eventos, no âmbito familiar ou em situações planificadas para poder suscitar a memória. A partir dessas situações de testemunho, *Shoah* trabalha em três níveis de imagem. Um, o que ocorre na tela. São as imagens das paisagens já vazias e sem vestígios do horror e as do gesto testemunhal dos sobreviventes. O segundo nível é o daquilo que passamos a visualizar na nossa mente a partir das estarrecedoras, angustiantes descrições desses sobreviventes. Descrições detalhadas, precisas e, principalmente, gráficas. É quanto mais esses depoimentos avançam, que se alcança o terceiro nível: o da imagem inacessível. É um nível que o testemunho nos apresenta, mas ao qual nem nós nem o sobrevivente conseguimos aceder. É isso que se revela quando, apesar de todos os detalhes, o testemunho se interrompe e o sobrevivente confessa que nem mesmo ele consegue imaginar. Ou que surge, ainda de maneira mais contundente, quando a angústia e o horror ressurgem vividamente no meio do relato, fazendo o sobrevivente literalmente se engasgar, e derrubar-se no pranto desconsolado.

O que faz de *Shoah* um paradigma vai além da recusa de Lanzmann pelas imagens de arquivo ou pela reconstrução visual. Ao colocar o gesto testemunhal no centro da cena, o diretor propõe um deslocamento do lugar do artista enquanto aquele que interpreta o testemunho para dar sua imagem, para o lugar de mediador que propicia novas condições de sentido para o testemunho. Nesse sentido, podemos identificar a influência dessa abordagem, na obra de artistas contemporâneos como Alfredo Jaar ou Juan Manuel Echavarría.

Além disso, a importância de *Shoah* também se evidencia pelo lugar que ocupa nos debates entre dois posicionamentos antagónicos, sobre a representação de situações limite, em particular, a representação por meio das imagens. Por um lado, um cinema que parece querer "entrar" cada vez mais fundo ali onde não apenas não há imagens, mas nem sequer testemunhas (caso os interiores das câmeras de gás, das salas de tortura ou dos voos da morte), e um outro lado que costuma reagir contra qualquer forma de reconstrução ou de narrativa visual, por considerar que toda imagem traz consigo o perigo do ofuscamento. É esse também o posicionamento daqueles que, chegando a ser mais realistas que o rei, reverenciam o filme de Lanzmann às vezes de maneira exagerada e parcial.[10]

Afortunadamente, existem também obras e produções que hoje parecem superar esse debate, convocando à imagem também como forma de expor lacunas e silêncios. Eis o caso da obra do diretor Rithy Panh, em particular dois de seus filmes: *S21: a máquina de morte do Khmer Vermelho*, de 2003 e *A imagem que falta*, de 2013.

[10] Refiro-me a reflexões que entendem que ao invés de uma anti-imagem, Shoah seria diretamente um filme "sem imagens". É essa, ao meu entender, uma perspectiva superficial muitas vezes convocada para exaltar o lugar da palavra por sobre o da imagem.

Rithy Panh e as imagens-testemunho

Nascido em Phnom Penh em 1964, Rithy Panh ainda era uma criança quando o Khmer Vermelho tomou o poder de Camboja em 1975. Como ocorreu com toda a população urbana do país, Phan e sua família foram enviados para os campos de trabalho. Lá ele viu morrer homens, mulheres e crianças pela fome e pela doença. Inclusive, toda sua família. Em 1979, após a queda do regime, ele foi adotado por uma família francesa. Sem falar uma palavra em francês, ele se voltou primeiro para o desenho e a talha em madeira. Suas primeiras imagens foram de crâneos, cadáveres e covas. Mais tarde interessou-se pelo cinema que, como ele diz: entrega a beleza e o mundo, mas também as palavras

Rithy Panh iniciou como cineasta em 1989, e sua filmografia está quase toda dedicada ao genocídio cambojano e suas consequências no presente.

Em *S21*... Panh conta sobre o funcionamento do centro de detenção, tortura e extermínio que funcionou no que antes do regime era o colégio do bairro de Tuol Sleng e onde hoje funciona o Museu do genocídio cambojano. Por S21, passaram mais de 15.000 pessoas, inclusive crianças. Dessas, hoje apenas se conhecem 11 sobreviventes. Entre eles, o pintor Vann Nath, cujas pinturas, retratando os padecimentos sofridos por ele e demais prisioneiros, compartilham as salas do museu com as milhares de fotografias de identificação tiradas de cada uma das vítimas que chegava em S21 para serem literalmente destruídas.

Em *S21...*, reconhecemos a influência de *Shoah* na ambientação num presente de salas hoje vazias e silenciosas, onde são convocados os depoimentos em primeira pessoa. No entanto, aqui a questão do testemunho é um pouco mais complexa. Pois, fora os testemunhos de Vann Nath, os principais depoentes são antigos guardas e algozes da prisão. São esses indivíduos que Rithy Panh filma repetindo rotineiras rondas noturnas, e interagindo nas antigas celas coletivas hoje vazias.

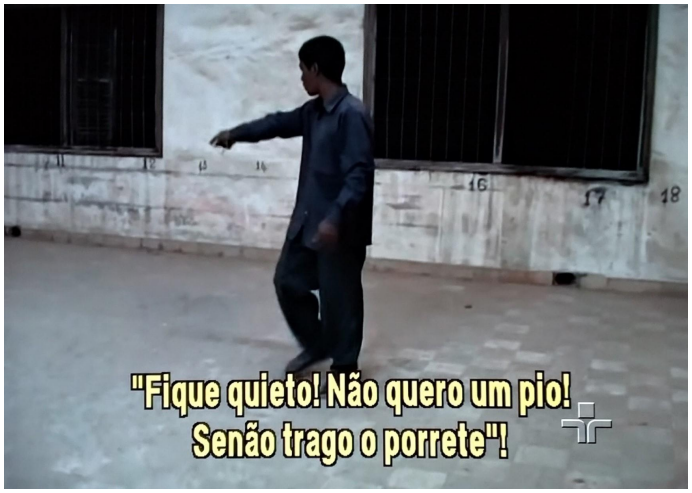


Figura 1. Rithy Panh, S21: a máquina de morte do Khmer Vermelho, 2003. Longa metragem, 101 min. Captura de tela. S12: A MÁQUINA..., 2003.

Mas no que mais se diferencia o filme de Rithy Panh da postura de Lanzmann, é que o diretor cambojano não recusa completamente as imagens. Elas estão presentes: são os *mugshots* de prisioneiros e prisioneiras, mas também as pinturas de Vann Nath.

Numa das primeiras cenas, Vann Nath narra sua chegada a S21 enquanto retoca uma pintura que retrata esse momento. Enquanto conta, a câmera percorre os detalhes da tela. Mais tarde, esse procedimento é repetido, mas agora, para confrontar os antigos guardas, colocados diante de outra tela e sendo encarados pelo próprio Vann Nath, sua vítima.

Figura 2. Rithy Panh, S21: a máquina de morte do Khmer Vermelho, 2003. Longa metragem, 101 min. Capturas de tela. A IMAGEM..., 2013.

Esta questão de confrontar os algozes com as imagens de Vann Nath já tinha ocorrido em *Bophana, uma tragédia cambojana*, de 1996, também filmada em S21. Ali, Vann Nath confronta o antigo chefe de guardas a quem leva para uma sala onde eram expostas várias pinturas. Diante delas, Nath exige a seu algoz que certificasse a veracidade dessas cenas, que diga se acaso havia algo de exagero nelas.

O procedimento de acompanhar o testemunho de Vann Nath percorrendo suas pinturas, remete à maneira como Alain Resnais contou a vida de Vann Gogh no seu filme de 1948 ou, ainda mais, ao curta-metragem de 1961, *J'ai huit ans*, de Yann le Masson e Olga Baidar-Poliakov. E é sobre essa mesma lógica que se estrutura o filme *A imagem que falta*, de 2013.

Logo no início, Rithy Panh nos conta que durante anos ele tem buscado uma imagem, uma fotografia tirada pelo Khmer Vermelho. Uma imagem que, ele sabe, nao provará nada, mas que levará a pensar, a construir a história. Ele buscou e busca essa imagem nos arquivos, nos documentos e nos campos do seu pais. Mas a imagem não existe. Então ele a fabrica. E a fabrica contando sua própria história, pela primeira vez.

A imagem que falta é um filme de testemunho, poético, sutil e delicado. Mas é um filme de testemunho que não mais se concentra no gesto e na voz da testemunha nem rechaça as imagens. Pelo contrário, nem o diretor nem sua voz do diretor. Aqui, ele recria suas memórias por meio de pequenos cenários e figurinhas talhadas, algo que remete àquela adolescência silenciosa na França.

Figura 3. Rithy Panh, *A imagem que falta*, 2013. Longa metragem, 92 min. Captura de tela. A IMAGEM..., 2013.

As imagens de arquivo também estão presentes e muitas vezes são combinadas com as figurinhas. A palavra poética e a montagem de som completam a narrativa.

Ao convocar a imagem para dar visualidade às palavras, como Vann Nath fez com suas pinturas, Rithy Panh reivindica a importância da imagem a partir da própria necessidade dos sobreviventes em procurá-la – ou criá-la – e entregá-la.

Contar não lhe alcança, ele precisa mostrar algo. Isso fica claro quando Panh recorda a morte por fome de uma menina de seis anos e seus dois pequenos irmãos numa sequencia introduzida por um verso que diz “desejo para ninguém ver uma criança morrer, com os pés inchados, o rosto inchado, como se só restasse água”.

Enquanto mostra as figurinhas de madeira deitadas e imoveis, a palavra narra:

> À noite, a criança come sal. Seus dentes rangem. Temos fome, especialmente à noite. Ela dormia ao meu lado, com a barriga inchada e os olhos fixos. Ela suspirava. Ela chamou por sua mãe, por seu pai, ficou em silêncio. E nós a enterramos. As outras duas crianças também morreram muito rapidamente.[11]

Um veu branco cobre as figurinhas e Panh nos diz: "Eu não quero ver mais esta imagem da fome. Então eu a mostro a vocês". Entao, a fotografia de três crianças se projeta sobre o pequeno veu. São elas? A imagem fica parada alguns instantes. É para que as vejamos. Parecem felizes. Agora não mais vestidas de preto, as três figurinhas então estão no seu voando entre as nuvens e, no céu noturno, três estrelas piscam brilhantes.

Figura 4. Rithy Panh, *A imagem que falta*, 2013. Longa metragem, 92 min. Captura de tela. A IMAGEM..., 2013

É essa a imagem do que não se quer ver de novo, mas que é necessário mostrar. A imagem deve existir e, se não existe, deve ser feita, isso é o que Rithy Panh, como sobrevivente que testemunhou e vivenciou esse se desfazer pela fome, precisa que seja feito. Mas, ao mesmo tempo, é ele que determina como essa imagem – sua imagem – deve ser. Nenhuma das imagens dessa sequência lembra as da fome em Madras, feitas entre 1876 e 1877 e muito menos a celebre fotografia da menina observada por um abutre tirada por Kevin Carter, no Sudão, em 1993. Aqui, testemunho audiovisual revela a fome e a morte da criança não pela

[11], A IMAGEM..., 2013.

dimensão do horror, mas pela dimensão da dor e da aflição profunda que uma morte assim representa.

No final do filme, enquanto as figurinhas de madeira recebem o enterro que poucos tiveram, o narrador declara que há muitas coisas que o homem não deveria ver ou saber; que, se as viu, é melhor para ele morrer, mas que se um de nós vê ou conhece essas coisas, então deve contá-las. O filme de Rithy Panh não apenas reivindica a imagem e a arte como forma de contar. Ao convocar a imagem, ele também reivindica o direito do sobrevivente de determinar um lugar e um papel da imagem, acima de qualquer estilo, dogma ou cânone. Um lugar e um papel à medida da sua própria necessidade testemunhal.

É claro que não encontrei a imagem que falta.

Eu a procurei em vão.

Um filme político tem que descobrir o que forjou.
Então, eu fabrico essa imagem,
A observo.
A aprecio.
A seguro na minha mão,
como se fosse um rosto amado.

E esta imagem que falta,
Agora eu dou a vocês,
Para que não parem de olhar para nós.[12]

Referências

ADORNO, Theodore W. Crítica de la cultura y sociedad. *In*:_____. *Crítica de la cultura y sociedad*. Vol I. Madrid: Akal, 2009.

A IMAGEM que falta. Diretor: Rithy Panh. Produtores: Catherine Dussart, Bernard Comment, Martine Saada. Camboja/França: Bophana Productions; Catherine Dussart Production, 2013 (92 min).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo*: memoria visual del Holocausto. Madrid: Paidós, 2004.

FOSTER, Hal; KRAUS, Rosalind; BOIS, Yves-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D. *Art since 1900*. Londres: Thames & Hudson, 2004.

KOCH, Gertrude. A transformação estética da imagem do inimaginável: notas sobre *Shoah* de Claude Lanzmann. *In:* INSITUTO MOREIRA SALLES (org.). *Shoah*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. 30 p. Impresso de circulação exclusiva como complemento do DVD *Shoah* de Claude Lanzmann, p. 7-18.

[12] PANH; BATAILLE, 2013, p. 69.

LIPOVETSKY, Gilles. *A tela global*: mídias culturais e cinema na era hipermoderna / Gilles Lipovetsky e Jean Serroy. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MONTERO, Rodrigo. *Entre o necessário e o impossível:* o testemunho, o gesto de arte e os buracos negros. Tese (Doutorado em Artes Visuais – História, teoria e crítica da arte) –Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

PANH, Rithy; BATAILLE, Christophe. *L'Elimination*. Paris: Bernard Grasset, 2011.

PANH, Rithy; BATAILLE, Christophe. *L'image manquante*. Paris: Bernard Grasset, 2013.

S21: a máquina de morte do Khmer Rouge. Diretor: Rithy Panh. Produtores: Cati Couteau; Dana Hastier; Aline Sasson; Liane Willemont. Camboja; França: Institut National de l'Audiovisuel; Arte France Cinèma, 2003 (101 min).

SHOAH. Diretor: Claude Lanzmann. Produtora: Brigitte Faure. França: Les Films Aleph, 1985. 4 DVDs (544 min), mais 1 DVD correspondente a *O relatório Karski* (49 min). Produzidos pelo Instituo Moreira Salles.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

VANN NATH. *Dans l'enfer de Tuol Sleng*: l'inquisition khmer rouge en mots et en tableaux. Paris: Calmann-lévy, 2008.

ZULETA, Rodrigo. Escribir después de Auschwitz. Filología: órgano de difusión estudiantil. Red de estudiantes de Filología. Universidad de Antioquia, nº 2, vol. 1, fev. 2018. Medellin: UDEA. 2018, p. 10-23

Como citar:

MONTERO, Rodrigo. Para além do paradigma Shoah: cinema, imagem e testemunho em filmes de Rithy Pan. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 252-263, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.021
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Estética, ética e filosofia política: considerações sobre o Homo Sacer e a Shoah

André Arçari, Universidade Federal do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0002-1601-2984
andre.arcari@ufrj.br

Resumo

Este artigo traz à superfície considerações sobre o fato de que da vida natural, no cerne do estado moderno, passou a ser atrelada e governada pelas noções do político, e que essa mesma política tomou o poder do humano. Assim, entrelaçarmos as conceituaçãos agambenianas presentes em seu Homo Sacer III. O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho (1998) às seguintes produções: [1] a longa pesquisa de 11 anos do cineasta francês Claude Lanzmann e seu filme Shoah (1985); [2] a instalação Germania (1993) de Hans Haacke para Pavilhão Alemão na Bienal de Veneza, cuja forma tece diálogos com as reminiscências do Terceiro Reich; e [3] a instalação sonora Study for Strings (2012) de Susan Philipsz para a dOCUMENTA 13. Estendemos ainda as reflexões sobre a biopolítica em Foucault, relacionando esse conceito com a ocupação social do ser (bíos) na cidade (polis).

Palavras-chave: Estética. Ética. Filosofia Política. Shoah. Giorgio Agamben.

Abstract

This article brings to the surface considerations about the fact that natural life, at the heart of the modern state, came to be linked and governed by the notions of the political, and that this politics took power from the human. Thus, we intertwine the Agambenian concepts present in his Homo Sacer III. Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive (1998) to the following productions: [1] the 11-year long research of French filmmaker Claude Lanzmann and his film Shoah (1985); [2] Hans Haacke's installation Germania (1993) for the German Pavilion at the Venice Biennale, whose form weaves dialogues with reminiscences of the Third Reich; and [3] the sound installation Study for Strings (2012) by Susan Philipsz for dOCUMENTA 13. We also extend the reflections in Foucault's biopolitics, relating this concept to the social occupation of being (bios) in the city (polis).

Keywords: Aesthetics. Ethics. Political Philosophy. Shoah. Giorgio Agamben.

I.

O filósofo italiano Giorgio Agamben destinou 20 anos de sua vida ao seu projeto *Homo Sacer* (1995-2015). O livro *Homo Sacer III. O que resta de Auschwitz*: *o arquivo e o testemunho* (1998) trata-se da segunda das publicações desse programa, que por sua vez inicia-se com *Homo Sacer I. O poder soberano e a vida nua* (1995). Agamben publica tal projeto de forma não-cronológica e assimétrica em relação a cada uma das quatro partes, ora adicionando volumes a mesma seção, ora criando outras, na medida que a escavação por cada ponto avançava durante os anos, constituindo uma obra de trama complexa e intrincada. Assim, tal projeto de fôlego reestrutura e esgarça importantes pontos do pensamento filosófiœ ocidental, ressignificando-os para os dar vida no *Jetzeit* a que nos fala Benjamin.

Retornando à esteira do pensamento para *Homo Sacer I*, livro em que o Agamben tensionará dois pensamentos, a fim de se aprofundar na relação do homem com a política moderna. Ele escava o conceito de *biopolítica* apresentado por Foucault, para realizar seu alargamento, pondo-o em relação ao pensamento desenvolvido por Hannah Arendt em *A condição humana,* de progressivo valor que o *animal laborens* ocupa na sociedade. É esta ocupação social do ser (*bíos)* na cidade (*polis*) que o interessará para o entendimento da tensão que se instaura nas sociedades modernas. A sentença introdutória do primeiro volume sumariza o fato dos gregos não possuírem um termo único para a palavra *vida*. Eles usavam dois termos: "*zoé*, que exprimia o simples fato de viver comum a todos os seres vivos (animais, homens ou deuses) e *bíos*, que indicava a forma ou maneira de viver própria de um indivíduo ou de um grupo."[1]

Portanto, esta relação entre a *zoé* e o *bíos*, presente na base da investigação do *Homo Sacer* são conceitos basilares para o início da pesquisa, e que permeará em certos momentos as demais seções. Ao concentrar tal investigação na busca pelo limiar que separa a *vida nua* da *vida biopolítica* é que o autor nos oferece uma reflexão da atuação da política (ou a ausência dela) sobre os corpos (ou ausência deles). E no que consistiria o biopoder? Para Agamben: "A ambição suprema do biopoder consiste em produzir em um corpo humano a separação absoluta entre o ser vivo e o ser que fala, entre a *zoé* e o *bíos*, o não-homem e o homem: a sobrevivência."[2]

A *Shoah,* situação vivida no século XX pelos judeus, desvela a condição biopolítica do ser no mundo, daquele controle dos corpos que Foucault teorizou em sua *sociedade disciplinar*, e que será caro na elaboração deleuziana da *sociedade de controle*, bem como se torna referencial no pensamento de Agamben. A partir de uma série de investigações sobre a *Shoah*, a guerra civil na Espanha, o fascismo na Itália, bem como as ditaduras latino-americanas – como a vivida no Brasil durante os longos 20 anos do Século XX –, entendemos

[1] AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 9.
[2] Idem. O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo, 2008, p. 156.

definitivamente a noção de direitos humanos não como algo absoluto e inalienável, mas uma questão contingencial e em constantes disputas na *Öffentlichkeit* democrática.

II.

A intenção de destruir total ou parcialmente os judeus, além de instaurar um novo termo na linguagem, o genocídio, também foi responsável por um evento traumático sem volta, que se fincou no núcleo da noção de progresso, daquele ser humano conceituado no século das luzes, assim como tal gesto sem referenciais prévios chancelou um procedimento sem igual de autoritarismo e força do poder vigente opressor em determinados corpos de uma sociedade, instaurando simultaneamente uma crise ética e uma prática histórica rigidamente agressiva que volta e meia assola nossos direitos.

Figura 01. Claude Lanzmann (Direção): *Shoah*, 1985.Filme colorido, 550 minutos.Cinematografia: Claude Lanzmann, Dominique Chapuis, Jimmy Glasberg e William Lubtchansky. Som: Bernard Aubouy e Michel Vionnet (em Israel). Produção: Les Fims Aleph e Historia Films com a participação do Ministério da Cultura Francês. Foto: Acervo do autor. Still Fílmico.

O filme *Shoah* (1985) (Figura 01), realizado pelo cineasta francês Claude Lanzmann, remonta parte da história dos testemunhos desse evento. Tendo 9 horas e meia de duração, esta longa pesquisa apresenta apenas tomadas daquele presente[3] na realização de entrevistas com os sobreviventes restantes que em algum momento transladaram para algum dos *Konzentrationslager (KZ)*. O que restou dos campos, hoje transformados em memoriais e museus, também integram as cenas captadas por Lanzmann, como a homenagem presente no *Treblinka Muzeum* (Figura 02), onde as pedras instaladas simbolizam seres que por ali cruzaram e fatalmente foram mortos. O regime nazista, factualmente, ao desnacionalizar seus cidadãos judeus acaba por abrir caminho a uma prática comum do Estado moderno de legitimação da barbárie em um grau nunca antes visto na história, e nos faz pensar como essa mesma desnacionalização se tornará uma forte arma da política totalitária. Essa retirada de um pertencimento a um lugar e a uma comunidade culminará no projeto dos guetos, campos de concentração e na *Endlösung der Judenfrage* [Solução Final Judaica].

Figura 02. Claude Lanzmann (Direção): *Shoah*, 1985. Filme colorido, 550 minutos.Cinematografia: Claude Lanzmann, Dominique Chapuis, Jimmy Glasberg e William Lubtchansky. Som: Bernard Aubouy e Michel Vionnet (em Israel).Produção: Les Fims Aleph e Historia Films com a participação do Ministério da Cultura Francês. Foto: Acervo do autor. Still Fílmico.

[3] A saber, o processo do filme do inicio até sua finalização levou 11 anos.

Na VII[a] de suas conhecidas *Teses sobre o conceito de história*, Walter Benjamin pontua a recomendação do historiador positivista francês Fustel de Coulanges para que historiadores interessados em *ressuscitar uma época* esqueçam as *fases posteriores da história*, adotando o método da empatia, este por sua vez, segundo Benjamin, um disruptivo do materialismo histórico.[4] E ainda se questionando sobre essa *acedia*, indaga com qual fração esse historiador estabelece uma relação empática. "A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores."[5]

Assim hoje, transformamos a barbárie em cultura, cujo exemplo pode ser bem ilustrado por diversos Museus e Memoriais ao redor do globo, como o Museu Estatal de Auschwitz-Birkenau. O visitante desta mesma cultura, nesses espaços, pode fazer de seu tempo livre uma espécie de silencioso e denso *lazer* ao percorrer trajetos dentro dessas arquiteturas entre ruína e cenografia, passagens que em sua época eram um caminho sem fim para os judeus deportados. Para o historiador alemão, ainda: "Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura."[6] Dessas complexas relações, a partir de sua visita em 2011 ao complexo estatal Auschwitz-Birkenau, Didi-Huberman reflete posteriormente em seu livro-ensaio *Cascas*, "A questão toda está em saber de que gênero de cultura esse lugar de barbárie tornou-se o espaço público exemplar."[7]

É ainda nesse sentido do trauma e da barbárie que o homem é convocado a uma nova ética, esta que por sua vez será a *démarche* de Agamben em seu *Homo Sacer III*, abrindo uma pasta investigativa sobre o *arquivo* e o *testemunho*. Para este autor, e alargando as conceituações foulcaultianas desenvolvidas em sua *arqueologia do saber* é que ele entende, na constituição do arquivo, um pressuposto; a exigência que o sujeito ocupe uma posição vazia, *i.e.*, que este efetue um gesto neutro, uma intenção esvaziada, dessubjetivada, desprovida de autoria, tornando-se um ser qualquer que não apresente uma potência subjetiva. O testemunho, por sua vez, é a contraforma do sujeito vazio, pois é justamente nesta posição vazia que este mesmo sujeito deve atuar, para que porte a *parole* através de sua própria *langue*. *Ipsis litteris*, "[...] no testemunho a questão decisiva se torna o lugar vazio do sujeito."[8]

O arquivo apresenta-se então entre o dito e o não-dito, ao passo de que o testemunho designa uma relação entre o dentro e o fora da *langue*. Entre o dizível

[4] BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 225.
[5] Ibidem.
[6] BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 225.
[7] DIDI-HUBERMAN, Georges. Cascas. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 19.
[8] AGAMBEN, Giorgio. O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). São Paulo: Boitempo, 2008, p. 146.

e o não-dizível em toda língua. Entre uma vontade de potência do dizer e sua forma de existência, *Ipsis litteris*, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer.

> Em oposição ao *arquivo*, que designa o sistema das relações entre o não-dito e o dito, denominamos *testemunho* o sistema das relações entre o dentro e o fora da *langue*, entre o dizível e o não-dizível em toda língua - ou seja, entre uma potência de dizer e a sua existência, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer.[9]

Nesse sentido o sujeito trata-se de uma testemunha da palavra (que *per se* tem a impossibilidade falar), e a subjetividade existente entre a língua e o arquivo – da possibilidade de falar à impossibilidade da palavra – que formam o jogo paradoxal de estar ambos em um sujeito ou em uma consciência, *esta indivisível intimidade é o testemunho*.

III.

A partir justamente da significativa potência subjetiva presente no testemunho é que a artista escocesa Susan Philipsz realizará seu trabalho *Study for Strings* (2012), (Figura 03), apresentado no programa da dOCUMENTA 13. Em tal projeto, Philipsz propõe uma interpretação da epônima *Studie pro smyčcový orchestr (Studie für Streichorchester / "Studie" for string orchestra)*, peça composta em 1943 pelo músico tcheco Pavel Haas (1899-1944) durante sua estada em *Theresienstadt*,[10] o declarado híbrido de gueto e campo de concentração aberto pelos nazistas em 24 de novembro de 1941 para judeus da República Tcheca, cujo funcionamento aproximado de três anos, apesar da atmosfera brutal e inóspita que o circundou, teve em seus habitantes uma mostra de resistência através da arte.

Sabe-se que no cerne do estado moderno a vida natural passou a ser atrelada e governada pelas noções do político, e que essa mesma política tomou o poder do humano. Quando ainda detinha direitos como cidadão antes de ser deportado, o músico tcheco Pavel Haas sofreu uma perseguição até o momento em que foi proibido de apresentar suas obras. Em 2 de dezembro de 1941, Haas foi enviado em um transporte de Brno para Theresienstadt, onde continuou a compor. Sua primeira composição no *gueto modelo* foi a obra coral *Al S'fod* (*Do Not Lament*), baseada em um texto hebraico de David Shimoni, seguida por *Study for Strings* (1943), e as *Four Songs on Chinese Poetry* (1944), ambos realizados por prisioneiros na própria Theresienstadt.[11]

---

[9] Ibidem.

[10] Para mais informações sobre a música produzida não apenas em Terezín, mas em outros campos durante a Shoah, cf. o projeto Music and the Holocaust, realizado com apoio da organização não-governamental de educação e treinamento ORT House. Disponível em: <https://holocaustmusic.ort.org/places/theresienstadt/>. Acesso em: 27 Set. 2021.

[11] PAVEL Haas. Music and the Holocaust; ORT House, 2000-2021. Disponível em: <https://holocaustmusic.ort.org/places/theresienstadt/pavel-haas/>. Acesso em: 28 Set. 2021.

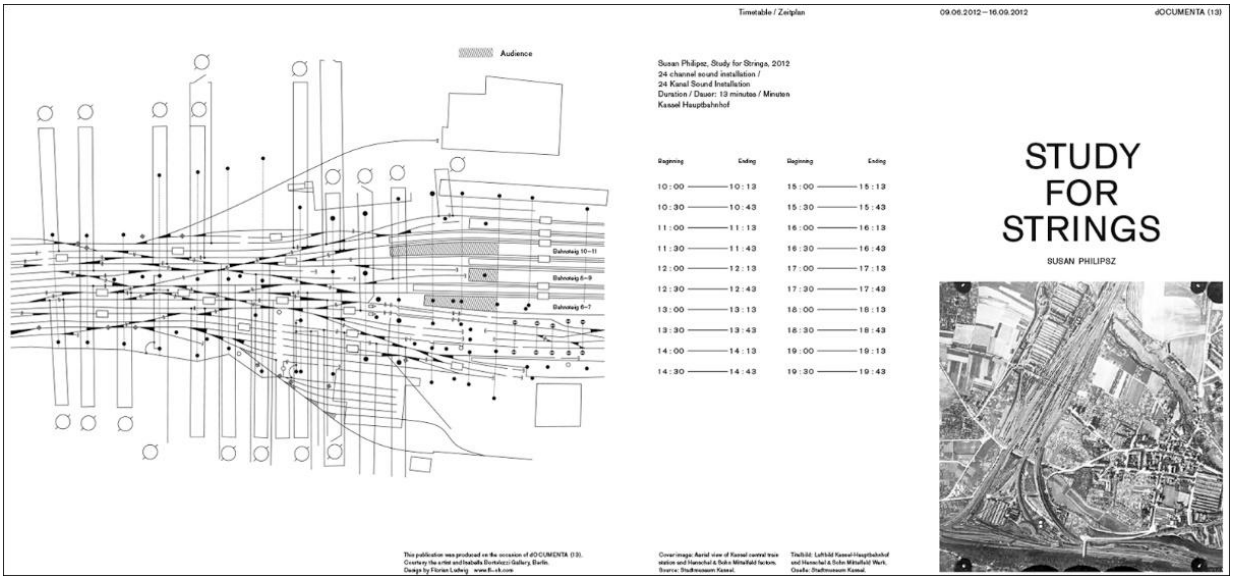


Figura 03. Susan Philipsz. *Study for Strings*, 2012. Instalação sonora composta por 24 canais sonoros especializados pela estação central de trem de Kassel (Kassel Hauptbanhof). dOCUMENTA 13, Alemanha. Duração: 13'00'. Foto: Detalhe do Livreto. Fonte: http://d13.documenta.de/research/assets/Uploads/Studyforstrings.pdf

Também sabemos como as produções contemporâneas são amalgamadas entre visualidade e discursividade, e a importância tanto da história quanto da memória interpretam papel fundamental nas elaborações. Para Vila-Matas, por contraposto, a latência histórica do espaço no trabalho de Philipsz era tão forte que no fim não exigia qualquer necessidade de discurso, uma vez que escavava os traumas da *shoah*. Em suas palavras:

> Embora todo mundo saiba que boa parte da chamada arte de vanguarda atual precisa de uma fração visual e de outra de tipo discursivo para reforçar e explicar o que se vê, curiosamente nada era explicado em *Study for Strings*, porque na instalação de Susan Philipsz bastava se posicionar ao final da plataforma 10 para entender tudo de uma só vez; não se sentia falta de nenhum folheto explicativo que completasse o relato do que acontecia.[12]

Apesar do escritor catalão Enrique Vila-matas, que também participou do evento no período, relatar em seu livro *Não há lugar para lógica em Kassel* a falta de necessidade no fragmento discursivo da peça de Philipsz, consideramos que sua potência está justamente contida na história e memória daquele site. Isto porque, ora, instalar o trabalho na *Kassel Hauptbahnhof* (Figura 04) também levantava uma questão importante a respeito do funcionamento econômico da própria cidade durante o período da guerra, que em grande parte se dava pela produção de armamento bélico e peças para tanques pela construtora de

[12] VILA-MATAS, Enrique. Não há lugar para lógica em Kassel. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 81.

locomotivas *Henschel & Sohn*, fundada em 1800, que durante a segunda começou a produzir armamentos.

Figura 04. Susan Philipsz. *Study for Strings*, 2012. Instalação sonora composta por 24 canais sonoros especializados pela estação central de trem de Kassel (Kassel Hauptbanhof). dOCUMENTA 13, Alemanha. Duração: 13' 00'.Courtesia da artista, Galeria Tanya Bonakdar e Isabella Bortolozzi Galerie. Foto: Eoghan McTigue. Fonte: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2013/soundings/artists/11/works/

Ainda sobre a proposta, é Vila-Matas que realiza esta significativa reflexão: "*Study for Strings* era uma instalação sóbria, uma obra simples que mergulhava diretamente na grande tragédia do fim da utopia de um mundo humanizado."[13] Um projeto de angústia e vazio, que o escritor completa em suas observações: "[...] uma música bela, mas de uma tristeza imensa, uma espécie de música fúnebre para fracassados [...]"[14] que desprovidos de direitos e sonhos, teriam, em grande número, suas vidas abruptamente encerradas.

Para Philipsz, a memória foi algo que surgiu no decorrer de seu processo a partir da experiência. Suas preocupações, que inicialmente partiam de questões tradicionais ligadas às condições esculturais do som, com o passar de sua trajetória, avançaram para outras áreas. Um ano após sua experiência em Kassel, *Study for Strings* foi reapresentada na grande mostra coletiva dedicada à arte sonora

[13] VILA-MATAS, Enrique. Não há lugar para lógica em Kassel. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 81.
[14] Ibidem.

realizada no MoMA em 2013. Lá, Philipsz trouxe a lembrança do *site-specific* onde seu trabalho havia se situado em Kassel, propondo deslocar a experiência para outro *site*, o jardim de esculturas do Museu, não para inserir Kassel em Nova York, mas para retomar àquele *site-specificity*, apresentado agora mais como uma obra-documento. Em seu texto para o catálogo, a artista pontua:

> À medida que meu trabalho foi se desenvolvendo e eu comecei a explorar os aspectos arquitetônicos e psicológicos do som, descobri que era o melhor veículo para eu lidar com os temas centrais da memória, arquitetura e ausência. O som é materialmente invisível, mas muito visceral e emotivo. Ele pode definir um espaço ao mesmo tempo que aciona uma memória.[15]

Completa também suas observações o fato de a ausência criar um silêncio mais inquietante que contemplativo. Os muitos músicos que performaram pela última vez a peça de Haas para a gravação do filme propaganda nazista *Theresienstadt* (1944) de Kurt Gerron, após a realização das filmagens, foram deportados e mortos em Auschwitz. "Ao isolar as partes de violoncelo e viola, desconstruí-las e gravá-las nota por nota, a peça soa fragmentada e incompleta. Há pausas dissonantes sugestivas de artistas ausentes."[16] Apesar peça ter sido originalmente composta para 24 instrumentos, a artista apresenta apenas dois, onde os músicos interpretaram uma partitura, com 12 deles tocando cada um dos dois instrumentos.[17]

IV.

Se Benjamin nos fala de *escovar a história a contrapelo* como um gesto de recusa ou dúvida na crença sobre a *história oficial*, no método da empatia que usualmente se dá com o vencedor, a importância do revisionismo histórico se faz importante. Só a partir das contínuas revisões que, como um arqueólogo, podemos apresentar novas versões sobre os fatos instituídos. Justamente pela história do *Terceiro Reich* alemão e sua massiva perseguição a liberdade de pensamento aos artistas modernos é que Hans Haacke irá elaborar seu trabalho seminal *Germania* (Figura 05) para a 45ª Bienal de Veneza (1993).

---

[15] No original (Inglês): As my work developed and I began to explore the architectural and the psychological aspects of sound, I found that it was the best vehicle for me to deal with the central themes of memory, architecture and absence. Sound is materially invisible but very visceral and emotive. It can define a space at the same time that it triggers a memory. PHILIPSZ, Susan. In: LONDON, Barbara; NESET, Anne Hilde (Orgs.) Soundings: A Contemporary Score. Nova York: The Museum of Modern Art, 2013, p. 62.

[16] No original (Inglês): By isolating the cello and viola parts, deconstructing them, and recording them note by note, the piece sounds fragmented and incomplete. There are dissonant pauses suggestive of absent performers.Id, Ibid, p. 63.

[17] Cada intérprete identificava uma nota que seria sua parte da partitura e a tocava todas as vezes que aparecia durante a composição, mantendo o ritmo mas deixando o silêncio gravado entre suas notas. Em sequência o próximo músico tocava a próxima nota seguindo a mesma coreografia sonora proposta. Cf. Id, Ibid, p. 64.

Por ocasião do convite, seu projeto consistia numa crítica ao Pavilhão Alemão[18], onde Haacke demoliu o piso do espaço, um lugar cuja arquitetura construída em 1909 como um pavilhão bávaro sofreu uma reforma em 1938 pelos nazistas, que o reconfiguraram a seus interesses, tomando essencialmente noções artísticas de inspiração greco-romana. Em 1934 Hitler vai à Veneza para encontrar pessoalmente pela primeira vez o líder ditador Mussolini, evento onde estiveram presentes multidões de seguidores fascistas de ambos os lados. Haacke recupera a imagem desta visita do *Führer* e sua equipe ao Pavilhão (Figura 06), montando-a numa parede rente a entrada. A cor vermelha que a revestia parecia evocar seu slogan *Blut und Ehre* [Sangue e Honra], e igualmente as vidas mortas em seu sistema. Ainda na entrada, o pórtico incluia uma reprodução plástica da moeda vigente no período, o *Deutsche Mark* [Marco Alemão], cunhada em 1990. Em sequência, quando público atravessava tal parede e adentrava o espaço, via a palavra Alemanha grafada na parede, escrita como em italiano, numa forma e tipografia similares a da entrada do espaço; em sua frente, o piso totalmente destruído, indagando o fascismo que circundou a Bienal durante os anos 1930-40.

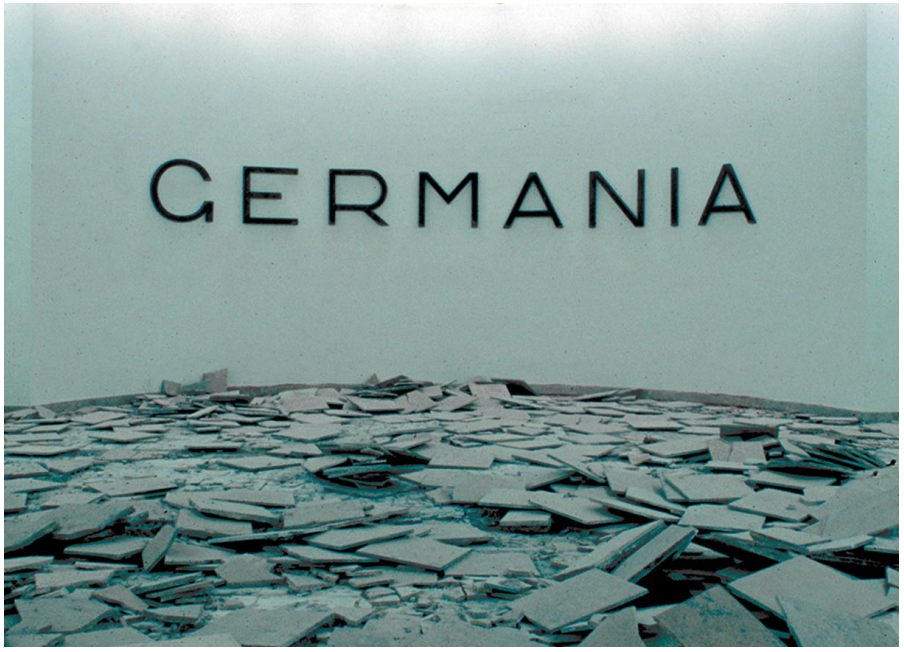


Figura 05. Hans Haacke. *Germania*, 1993 [Detalhe da Instalação] Vista da instalação no Pavilhão Alemão, 45ª Bienal de Veneza © Hans Haacke/VG Bild-Kunst; Cortesia do artista e Paula Cooper Gallery, Nova York. Foto: Roman Mensing. Fonte: https://www.frieze.com/article/gregor-muir-hans-haackes-germania-pavilion-45th- venice-biennale

Ao revalidar o poder da arquitetura em relação à arte, Haacke mostra-nos como os espaços e as imponentes construções *consolidadas* podem ter seus valores destituídos e/ou reconstituídos, não apenas na esfera do simbólico, mas também do físico, do material. Se como falou Adorno, *as formas são conteúdos historicamente condensados*, não nos cabe revalidarmos seus usos? O gesto do artista da *Institutional Critique* não nos fala que a história deve ser apagada, mas

[18] Esta foi a primeira vez que um artista fez uma crítica ao pavilhão nacional da Alemanha, utilizando-o como objeto de investigação e espaço de contestação.

desvelada, desbastada em suas formas dentro da sociedade. Ao abrir-se, enquanto artista, para formulação de um tipo de arte preocupada com as relações críticas entre instituição e política, Haacke contrapõe-se àquela falsa autonomia moderna e a auto-referencialidade que defendiam certos artistas e suas elaborações objetuais concebidas essencialmente na metade do século 20.

Em uma entrevista de 2010 para o *Deutschlandfunk* sobre o Pavilhão, Christoph Schmitz e Hans Haacke discorrem sobre algumas questões daquela experiência. Segundo o artista: "Naquela época, me perguntaram se o pavilhão deveria ser demolido, e eu disse enfaticamente, não, não é assim que a história é tratada."[19]

Figura 06. Hans Haacke. *Germania*, 1993 [Detalhe da Instalação] Vista da instalação no Pavilhão Alemão, 45ª Bienal de Veneza © Hans Haacke/VG Bild-Kunst; Cortesia do artista e Paula Cooper Gallery, Nova York. Foto: Roman Mensing Fonte: https://www.frieze.com/article/gregor-muir-hans-haackes-germaniapavilion-45th-venice- biennale

V.

Esta figura do judeu desolado compõe o esfacelamento do mote *direito a ter direitos*, e sua história nos leva aos inúmeros depoimentos que vemos em *Shoah*, na arqueologia de suas muitas histórias individuais que desconhecemos como a de Pavel Haas em *Study for Strings*, ou daquilo que ainda resta enquanto memória dos gestos nazistas como apontado na anarquitetura de *Germania*. Isto de fato condiz com o pensamento de Agamben, de que muitas vezes para nos tornarmos um cidadão na *bíos* precisamos primeiramente ter o direto básico de pertencer a uma comunidade, de ser aceito nas esferas macro e micro. Ao irromper com as condições da existência, a extração do direito de pertencimento a uma

[19] No original (Alemão): Ich bin auch damals schon gefragt worden, ob man den Pavillon abreißen sollte, und ich habe emphatisch gesagt, nein, auf diese Weise geht man nicht mit der Geschichte um. HAACKE, Hans. „Auf diese Weise geht man nicht mit der Geschichte um". [Entrevista concedida a] Christoph Schmitz. *Deutschlandfunk*, Colônia, 2010. Disponível em: https://www.deutschlandfunk.de/auf-diese-weise-geht-man-nicht-mit-der-geschichte-um-100.html

comunidade faz com que esses corpos estejam em vulnerabilidade física, social e que, por conseguinte, suas relações afetivas se esfacelem no espaço coletivo. Assim ocorre com as minorias perseguidas atualmente por líderes de estado, políticos de outras esferas e demais cidadãos que os seguem, essencialmente aqueles que se identificam com ideologias da direta extrema (mas não apenas esses) cujos discursos baseiam-se no ódio e repulsa, agindo com agressão física e psicológica aos grupos minoritários.

A tragédia do *holocaustum* (do grego: *totalmente queimado; vítima de um incêndio*), evento que por sua vez os judeus preferem intitular *Shoah* (do hebraico: *destruição*, *catástofre* ou *ruína*), nos traz um debate sobre a relação dos corpos frente ao sistema, da biopolítica que nos falava Foucault com suas as ideias de controle dos corpos. As disputas por direitos *zum Zustand demokratischer Öffentlichkeit* mostra-nos que esse mesmo espaço vive em constantes disputas. Resta-nos pensar como esses traçados possíveis – presentes nas relações entre democracia/direitos humanos, espaço público/privado – podem nos auxiliar na defesa do presente, e como parece-nos cada vez mais atual e urgente a necessidade de, como um arqueólogo, escavar a história não para nos prendermos a um passado, senão para reconstituirmos as cinzas e vestígios desse mesmo tempo anterior nas mãos do presente.

É este o importante gesto anacrônico ao qual devemos nos atentar; atualizar no presente essas escavações para que, diante de sua fragmentada *arkhé*, possamos elencar dentro dessa mesma atualidade uma interpretação do antes não como um bloco solidificado imutável, mas algo capaz de sofrer transfigurações; golpear a história, conturbá-la à revelia, *escová-la a contrapelo* como nos fala Benjamin, para que a partir disto possamos constituir contínuas ressignificações e revisões desta matéria viva.

Referências

_____. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 9.

_____. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. São Paulo: Boitempo, 2008.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de História. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

HAACKE, Hans. „Auf diese Weise geht man nicht mit der Geschichte um“. [Entrevista concedida a] Christoph Schmitz. *Deutschlandfunk*, Colônia, 2010. Disponível em: https://www.deutschlandfunk.de/auf-diese-weise-geht-man-nicht-mit-der-geschichte-um-100.html

PAVEL Haas. *Music and the Holocaust; ORT House*, 2000-2021. Disponível em: <https://holocaustmusic.ort.org/places/theresienstadt/pavel-haas/>. Acesso em: 28 Set. 2021.

VILA-MATAS, Enrique. *Não há lugar para lógica em Kassel.* São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Como citar:

ARÇARI, André. Estética, ética e filosofia política: considerações sobre o Homo Sacer e a Shoah. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 264-276, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.022
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

2

À sombra das melancolias

Utopia em ruínas: melancolia e angústia nas fotografias de Annemarie Schwarzenbach

Vrndavana Vilasine Laune Correia, Universidade de Brasília
https://orcid.org/0000-0002-4243-8903
havsbrisenn@gmail.com

Resumo

Enfrentar o vazio e a incerteza que assombram a vida durante períodos atribulados exige que um ponto a tensão seja elaborado, para direcionar as forças produtivas no mundo se apresenta em desordem e reorganizar os estímulos capazes de alterar a realidade. Trataremos nesse artigo das fotografias de Annemarie Schwarzenbach, fotógrafa e viajante suíça, que percorreu os Estados Unidos como correspondente em solo americano, registrando a situação dessa nação que ainda não havia se recuperado da Crise de 1929. Desenvolveremos a imagem de uma sociedade submersa ruínas, que em seu conjunto, é melancólica, destacando o conteúdo das imagens de Schwarzenbach que refletem a angústia e a perenidade, as leituras privilegiarão conceitos como mal-estar, melancolia e o Outro para delinear o retrato de uma época atribulada, a partir de autores como Walter Benjamin, Susan Sontag, László Földényi.

Palavras-chave: Fotografia. Melancolia. Arte. Ruína. Torpor.

Abstract

Facing the emptiness and uncertainty that haunt life during troubled periods to direct the productive forces in a world in disarray and reorganize the stimuli capable of altering reality. We will deal in this article with the photographs by Annemarie Schwarzenbach, a Swiss photographer and traveler who traveled around the United States as a correspondent on American soil, recording the situation of this nation that had not yet recovered from the Crisis of 1929. We will develop the image of a society submerged in ruins, which as a whole, is melancholic, highlighting the content of Schwarzenbach's images that reflect anguish and perenniality, the readings will privilege concepts such as malaise, melancholy, and the Other to outline the portrait of a troubled time, based on authors such as Walter Benjamin, Susan Sontag e Làszló Földényi.

Keywords: Photography. Melancholy. Art. Ruin. Numbness.

Annemarie Schwarzenbach foi uma viajante, fotógrafa e escritora suíça. Atravessou desertos e fronteiras, destemida buscou pelas distâncias utópicas. Escreveu para jornais e revistas, como correspondente em países Orientais, Estados Unidos, Europa e África, e presenciou a instabilidade do período entre Guerras. Esta comunicação se dedicará a algumas imagens produzidas durante sua viagem aos Estados Unidos entre 1937-38, estágio ainda tenso de pós Queda da bolsa em 29, enquanto o país tentava se reerguer com o *New Deal* proposto pelo então presidente Frank Roosevelt, em sua investida intensa para conter os infortúnios enfrentados pelo povo, em razão da crise econômica. Annemarie Schwarzenbach viaja com a também fotógrafa Barbara Hamilton-Wright, a quem conheceu na Pérsia em 1935, com a intenção de realizarem fotorreportagens nas áreas industriais do Norte dos Estados Unidos. No mesmo período, o governo americano implementa o programa *Farm Security Administration,* que em uma de suas linhas operatórias recrutou uma equipe de fotógrafos para documentar e validar a efetividade do projeto perante a sociedade. Eles recebiam instruções detalhadas do que deveria ser retratado, em caráter estritamente documental, o que mais tarde causou a evasão daqueles na equipe que não concordava com a finalidade propagandística das imagens. Annemarie Schwarzenbach se depara com uma nação arruinada, oposta ao divulgado "país das oportunidades" dos anos 20.

A partir disto já podemos entender que as promessas, a euforia, a positividade – como no artigo publicado por ela no jornal National Zeitung intitulado "O fim do otimismo Americano" – se reconfiguram em desolação, pessimismo e fracasso que abate uma população sem recursos suficientes para agir em favor da mudança. A esta altura, o trabalho imagético de Schwarzenbach adquiria certa influência de outros fotojornalistas, porém como ela não tinha compromisso com algo além dos escritos, poderia desfrutar de certa liberdade produtiva, dispor da postura incomodada, desestabilizada e impactada perante ao desalento que ela testemunhou. Devemos considerar que se trata de um olhar estrangeiro sobre uma nação que se erguia perante o mundo como extraordinária, o que no entanto, nas fotografias de Schwarzenbach se manifesta distante desta realidade, não deixando margem para desacreditar em suas palavras sobre os locais de conflito e tensão que ela visita. Ao produzir suas imagens, Schwarzenbach parece se distanciar do caráter pragmático e documental do fotojornalismo, priorizando grupos marginalizados, excluídos do privilégio representativos. Carregadas de solidariedade e humanismo, coloca ao centro homens e mulheres que não correspondem à comissão idílica das propagandas americanas – porém, se mostram confiantes e firmes, como se aguardassem por um milagre que os realocassem nas dinâmicas sociais.

A espera é um dos fantasmas que paira sobre essa população que se conduz sobre o lamaçal do desamparo a que estão sujeitos. A distância que se instaura é dupla, de classe e temporal. As fotografias afirmam presenças e ausências, seja da figura que encara o espectador ou do sujeito capturado inadvertidamente, imagens localizadas em suspensão. A melancolia, elevada ao nível palpável,

instaura sua aura nos regimes alegóricos dos conjuntos de códigos manifestos nas fotografias. Das ruínas urbanas às poses dos indivíduos, o lugar onde a perda se perpetua sob o olhar delicado de Schwarzenbach, sobre o signo do ínfimo, do cenário prometido ao desaparecimento.

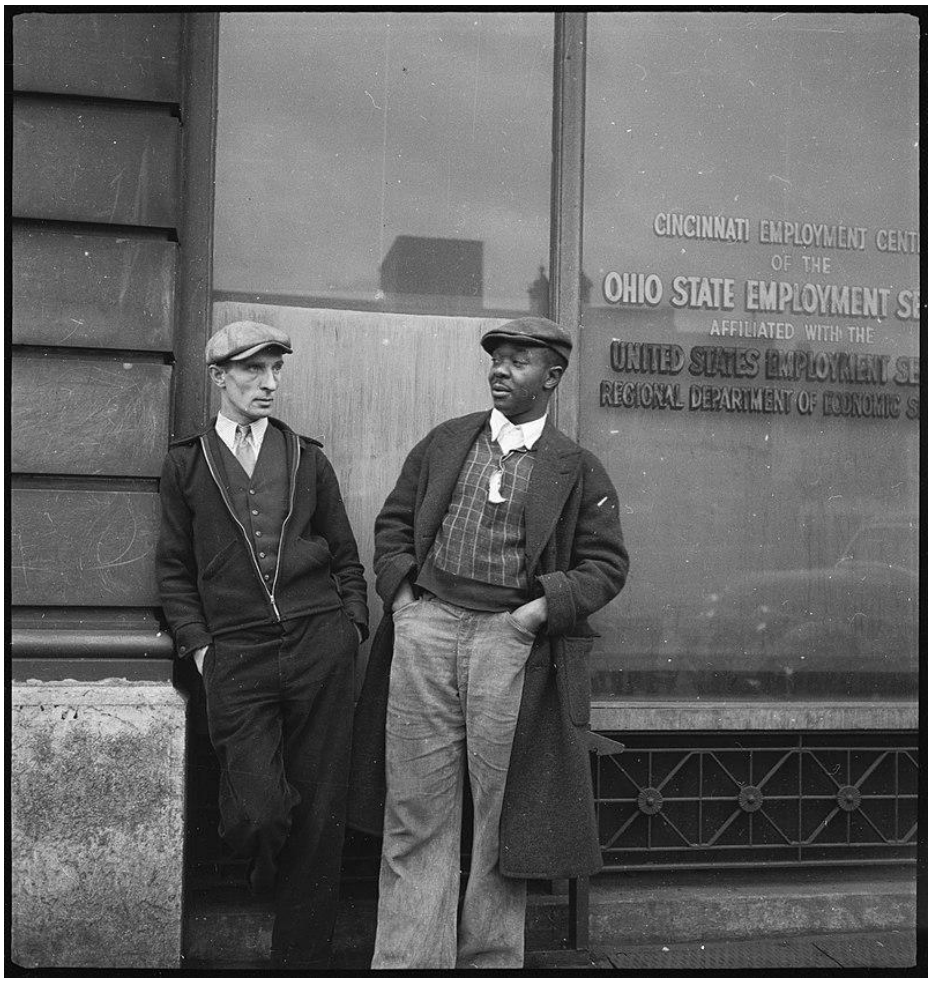


Figura 1. Annemarie Schwarzenbach, Dois homens em busca de emprego, 1937. Fotografia. Arquivo da Biblioteca Nacional Suíça, Berna. Schweizerische Nationalbibliothek (admin.ch).

Samuel de Jesus diz que o poder da imagem "se constitui ela própria no lugar do arquivo, sempre no presente de seu passado – tornando possível uma presença que se reativa perpetuamente" (JESUS, 2015). Os dois homens esperam, na porta do centro de empregos (figura 01). Dois sujeitos em busca da reinserção em um mercado que proverá algum recurso monetário em troca de seu tempo. Mas por enquanto, eles esperam em suas poses estatuárias. A petrificação é própria da melancolia (STAROBINSKI, 2016), os homens olham em direções opostas. Seus corpos na sociedade americana, também são antagônicos. O da esquerda recebe um tratamento abrandado apesar da sua posição social, o da direita se encontra no território da hostilidade, apartado de tantas oportunidades somente pela diferença

que carrega sobre a pele. Os quadris unem as duas figuras, como gêmeos de uma mesma categoria desvalidada suportando o desolamento de uma guerra constante.

Figura 2. Annemarie Schwarzenbach, Mulher com crianças em cabana (Luberton, USA), 1937. Fotografia. Arquivo da Biblioteca Nacional Suíça, Berna. Schweizerische Nationalbibliothek (admin.ch).

Um espaço distópico acolhe quatro figuras em pose (figura 02). Nenhuma delas olha para a câmera, se desviam da presença do registro, negam o contato com o outro. A figura mais velha abraça a criança pelo peito, busca opostamente a ela qualquer coisa que não podemos ver. Como Janus, uma cabeça parece olhar para o futuro e outra olha para o passado. Uma criança pequena, símbolo do devir

de um país, é amparada por aquela que a pátria não pode assistir. Duas mulheres, cidadãs de segunda classe. Sem direitos, somente deveres. As duas crianças sentadas na escada da casa amalgamadas ao cenário de troncos e árvores, são sombras que brincam com outras sombras.

Figura 3. Annemarie Schwarzenbach, Westfront Street, (Alabama, USA), 1937. Fotografia. Arquivo da Biblioteca Nacional Suíça, Berna. Schweizerische Nationalbibliothek (admin.ch).

Uma criança chora, contrariando Demócrito que ri, duas operações de temperamento análogos (figura 03). Talvez alguém venha buscá-la, Schwarzenbach coloca ao centro de sua fotografia um anjinho desamparado por alguma dor incognoscível. Suas roupas cobertas de sujeira sinalizam seus passatempos infantis ou o desabrigo que esse pequeno sujeito enfrenta. Atrás um garoto observa escondido. A criança chora para Schwarzenbach ou com medo da fotógrafa? O lamento dela ecoa de nossos olhos para os nossos ouvidos, ressona nas pedras e na cidade que se elevam atrás dela, através de um caminho governado por Saturno, anteriormente bem ordenado, nas palavras de Jean Starobinski “a utopia é violenta, quanto mais violenta, mais asperamente melancólica for a acusação, maior será o risco de ver essa violência persistir” [STAROBINSKI, 2016, p. 48]. A linguagem da melancolia é outra, não se encontra sob os mesmos signos de leitura ou nomenclaturas linguísticas. Se multiplica nas imperfeições do labiríntico luto. Consternação, mágoa e sofrimento, a criancinha enfrenta o mundo com as suas lágrimas como escudo, o mundo dos adultos que falharam, ao construir para ela promessas sobre destroços.

Figura 4. Annemarie Schwarzenbach, sem título, 1937. Fotografia. Arquivo da Biblioteca Nacional Suíça, Berna. Schweizerische Nationalbibliothek (admin.ch).

Outras três crianças nos olham face a face (figura 04). Elas estão portam a mesma marca que o homem que vimos em frente ao centro de empregos. Crianças provavelmente trabalham em troca do mínimo e da fome, herança ingrata de sua pátria não-original, elas ignoram que vivem sob o signo da nostalgia, um *desiderium patriae*, em seu valor primitivamente poético. As pequenas figuras enfrentam a fotógrafa. Uma delas se ergue acima de todos, como os vitoriosos das grandes pinturas de guerra apoiado por seu camarada. Como profetas destestáveis, sabemos dos tristes confrontos que os aguardam.

Uma mulher planta os dedos no chão estéril (figura 05). Verifica a carcaça de algo que pode ser aproveitável, uma matéria em reticência. O emblema antagônico se encontra atrás dela, sob a forma de uma fábrica em atividade, ou seja, produz algo. Com a mulher nos deparamos com o interrompido, ausente, sua atividade que tenta extrair do que foi rejeitado algo que garantirá o fluxo de sua fortuna. Decretado seu exílio, alheio a ela, na imagem vemos uma ferrovia. Vagões que transportam possibilidades e ilusões, indisponíveis para ela mesma e para o seu povo, que se curva sobre esse *tel (sítio* arqueológico) pútreo, como a pirâmide de Baudelaire em Spleen, “que contém mais mortes que a vala comum” (BAUDELAIRE, 2015, p. 35).

Figura 5. Annemarie Schwarzenbach, Mulher busca lixo atrás de uma ponte ferroviária, 1937. Fotografia. Arquivo da Biblioteca Nacional Suíça, Berna. Schweizerische Nationalbibliothek (admin.ch).

Annemarie Schwarzenbach circulou em meio aos sonhos desagradáveis e à impotência. A ironia é amarga, a melancolia se encontra na amplificação e na potência da dobra. O mundo é cego para a miséria que a fotógrafa retrata, reduzido em suas esperanças, o grito também é mudo. Reduplicando os silêncios, a fotografia já é ruína no momento de sua aparição, estabelece a cacofonia dissimétrica que parece própria do fim. Nas fotografias, a petrificação contempla e se permite ser contemplada, o passado e o futuro se unem no devir, a raiva é o desejo transformador represado, é da esperança virtuosa que são feitos os ossos sobre os quais esse país foi erigido, mas é dos destroços que seu povo recolhe suas ilusões. Como a interlocutora de uma melancolia latente, Schwarzenbach inscreve na história das imagens o duplo melancólico, ameaçador e complementar, da cisão entre os humanos, o lapso dos afetos, da falta insaciável e do destino constantemente reescrito no decurso do tempo.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do Mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

LÀSZLÓ, F Földényi. *Melancholy*. Reino Unido: Yale University Press, 2016.

JESUS, Samuel de. *Saudade* – da poesia medieval à fotografia contemporânea, o percurso de um sentimento ambíguo. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.
Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky e Fritz Saxl [1964]. Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art. Paris: Gallimard, 1989.

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. São Paulo: LPM Editores, 2015.

VILAS-BOAS, Gonçalo (org). *Annemarie Schwarzenbach* – uma viajante pela palavra e pela imagem. Porto: Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2010.

Como citar:

VILASINE LAUNE CORREIA, Vrndavana .Utopia em ruínas: melancolia e angústia nas fotografias de Annemarie Schwarzenbach. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 278-285, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.023
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

As texturas da ausência e a memória de guerra em ひろしま/hiroshima de Miyako Ishiuchi

Lucas Gibson, Universidade Federal do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0002-5940-4849
lucascamaragibson@gmail.com

Resumo

O presente trabalho objetiva analisar a série fotográfica ひろしま/hiroshima de Miyako Ishiuchi, demonstrando como o projeto contribui para a formação de uma memória de guerra ancorada simultaneamente no individual e no coletivo. A série, iniciada em 2007, retrata objetos e vestimentas que pertenceram a pessoas atingidas pela bomba de Hiroshima e seus efeitos. Busca-se apontar como a ausência de corpos e a presença de objetos reflete de maneira singular os traços e reminiscências da guerra. Para isto, são estudadas imagens da série e são feitas comparações com outras documentações fotográficas de Hiroshima do pós-guerra. Em adição, é evidenciado o aspecto inovador das imagens de Ishiuchi a partir de suas escolhas técnicas e subjetivas, destacando como ひろしま/hiroshima possibilita a construção de um discurso que, embora com bases no passado, produz reverberações que ecoam no tempo presente.

Palavras-chave: Fotografia. Japão. Pós-Guerra. Hiroshima. Miyako Ishiuchi.

Abstract

This work aims to analyze the photographic series ひろしま/hiroshima by Miyako Ishiuchi, demonstrating how it contributes to the formation of a war memory anchored simultaneously in the individual and in the collective. The series, which began in 2007, portrays objects and clothes that belonged to people affected by the Hiroshima bomb and its effects. It seeks to point out how the absence of bodies and the presence of objects can uniquely reflect the reminiscences of war. For this, images from the series are studied and comparisons are made with other photographic documentation of post-war Hiroshima. In addition, the innovative aspect of Ishiuchi's images is evidenced from the perspective of her technical and subjective choices, highlighting how ひろしま/hiroshima enables the construction of a discourse that, even though based on the past, produces reverberations that echo in the present time.

Keywords: Photography. Japan. Postwar. Hiroshima. Miyako Ishiuchi.

Tempo, Memória e Afeto na Obra de Miyako Ishiuchi

Foi no ano de 2006, durante sua exposição da série *Mother's* no *Tokyo Metropolitan Museum of Photography*, que Miyako Ishiuchi recebeu o convite de realizar um projeto fotográfico sobre Hiroshima. O convite, que partiu da editora Shūeisha, foi visto como uma surpresa pela fotógrafa, que nunca tinha visitado a cidade até então e considerava que não havia mais o que fotografar sobre Hiroshima, em virtude da extensa documentação já realizada por outros fotógrafos (ISHIUCHI, 2008). Contudo, diante da possibilidade de desenvolver um trabalho autoral e com abordagens diferenciadas, a fotógrafa aceitou a proposta e visitou Hiroshima diversas vezes em 2007, gerando a série ひろしま*/hiroshima,* que deu origem a livros como *From Hiroshima* (2014) e ひろしま*/hiroshima* (2008) e teve imagens publicadas em múltiplos catálogos de exposições ao redor do mundo.

A série sobre a cidade nasce em uma fase em que a fotografia de Ishiuchi está mais voltada para um uso intenso da cor, depois de muitos anos trabalhando com um estilo fotográfico marcado por imagens em preto e branco e granuladas. A série *Mother's* (2000-2005) é a grande precursora deste momento; nela, Ishiuchi fotografou o corpo de sua mãe, falecida no ano 2000, e objetos que pertenceram a ela como forma de aceitar sua ausência. Sobre a série, Michiko Kasahara declarou que *Mother's* fornece o retrato de uma mãe que foi pioneira da emancipação feminina no Japão contemporâneo, sendo um projeto representativo das mudanças que ocorreram na consciência das japonesas dos tempos atuais (KASAHARA apud. SAS, 2015).

Em ひろしま*/hiroshima,* igualmente representativa deste momento, Ishiuchi visita o Memorial da Paz de Hiroshima com o objetivo de fotografar pertences de pessoas afetadas direta ou indiretamente pela bomba de Hiroshima.[1] Dos 19.000 objetos do acervo do museu, Ishiuchi escolheu itens que estiveram em contato direto com o corpo das vítimas, dando um especial enfoque a tecidos femininos[2] (KOBAYASHI, 2010).

Myriam Sas (2015) destaca, em adição, que na trajetória de Ishiuchi um projeto acaba se conectando com o outro – desde suas primeiras imagens durante a Ocupação dos Aliados, até as cicatrizes do corpo de sua mãe, até chegar às reminiscências de Hiroshima. Uma evidente conexão de estilo entre *Mother's* e a série ひろしま*/hiroshima* pode ser vista nas figuras a seguir:

[1] Segundo a fotógrafa, a série segue em contínua produção, pois o Memorial da Paz de Hiroshima recebe novos objetos a cada ano (FRITSCH, 2018).

[2] De acordo com Makeda Best (2015), em outubro de 1945 pesquisadores estadunidenses chegaram ao Japão para estudar o impacto da bomba em diferentes tipos de tecidos, buscando compreender como cada material respondeu à explosão. Notou-se, também, que tecidos brancos foram menos afetados, enquanto tecidos negros e de algumas outras cores foram carbonizados ou se desintegraram. Outro ponto interessante levantado por Best é que a escassez de tecidos, principalmente os de algodão, era uma realidade do Japão durante a guerra e no imediato pós-guerra, de modo que a escolha por um enfoque nos tecidos por parte de Ishiuchi alude a questões sociais, econômicas e políticas do período da guerra.

Figura 1 (esquerda). Miyako Ishiuchi *Mother's n° 5*, 2001. Miyako Ishiuchi. Fonte: KOBAYASHI (2010, p. 88). **Figura 2** (direita). Miyako Ishiuchi, *hiroshima #65*. 2007. Doado por Masumi Segawa. Imagem do livro ひろしま*/hiroshima,* 2008. Miyako Ishiuchi. Fonte: ISHIUCHI (2008, p. 65).

Ishiuchi fotografou os objetos do Memorial da Paz de Hiroshima com a mesma proximidade e afeto que fotografou os objetos de sua mãe. O vestido da figura 1 possui um enquadramento semelhante ao retratado na figura 2, que pertenceu a Masumi Segawa, uma pessoa que Ishiuchi não conhecia. O motivo pelo qual a fotógrafa escolheu principalmente tecidos[3] que pertenceram a mulheres em ひろしま*/hiroshima* parece estar conectado com as profundas lembranças que cultivou de sua genitora (KOBAYASHI, 2010). Ademais, interessante observar que o título ひろしま (hiroshima), escrito em *hiragana*, faz referência ao passado da escrita japonesa, em que tais caracteres eram utilizados primordialmente por mulheres. Tais escolhas de Ishiuchi evidenciam seu gesto de demarcar o ponto de vista da série, qual seja, o de uma mulher (BEST, 2015).

Ainda que os temas trabalhados por Ishiuchi sejam variados, diferenciando-se em conteúdo e método, é possível perceber um tópico comum entre todos eles: a representação dos efeitos visuais do tempo e sua passagem, intermediados pela memória humana (FRITSCH, 2015). Antes de analisarmos com profundidade a série ひろしま*/hiroshima* e suas inovações, estudaremos como se materializaram outras representações fotográficas de Hiroshima do pós-guerra, evidenciando seus objetivos, linguagens e pontos de vista sobre a tragédia.

[3] Acreditamos que a preferência por tecidos na série também passa por sua formação em costura na Universidade de Tama (1966), ainda que a fotógrafa tenha abandonado o curso antes de terminá-lo.

Representações Fotográficas de Hiroshima no Japão Pós-guerra

Olhando para a história da fotografia japonesa do pós-guerra, é possível observar que o período de 1945 a 1952 foi marcado por uma forte censura por parte do Comando Supremo das Forças Aliadas à mídia, impossibilitando a publicação de imagens que denunciassem os efeitos da guerra e das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki (RICHIE, 1997). Esta proibição não se restringia à mídia impressa ou ao rádio, mas abarcava também meios como o cinema, o teatro e a pintura, embora os critérios para as artes não fossem muito precisos.[4] Deste modo, ainda que produzidas entre o período da censura, tais imagens só puderam ser publicadas com mais liberdade a partir da assinatura do Tratado de São Francisco em abril de 1952, documento responsável por também encerrar a Ocupação dos Aliados em território japonês (RICHIE, 1997).

Finda a censura, instaurou-se um cenário mais propício para o desenvolvimento de projetos que tinham a documentação dos efeitos da guerra como tema central. As consequências diretas e indiretas das bombas de Hiroshima e Nagasaki, assim, foram assuntos cruciais para que fotógrafos levantassem questionamentos e debates sobre o que a Segunda Guerra Mundial representara para a sociedade japonesa.[5]

O livro *Hiroshima* (1958) de Ken Domon representa uma dessas principais documentações da cidade em seu período após o desastre. Domon foi a Hiroshima pela primeira vez em 1957, e ficou impressionado como muitas pessoas ainda sofriam com as consequências das bombas. Precursor do movimento do Realismo Fotográfico (c. 1950), Domon priorizava uma estética direta, visando a obtenção de um "legado de evidência" (MUNROE, s.d.) a partir de uma documentação objetiva da realidade, sem interferências subjetivas do fotógrafo. Em sua obra fotográfica sobre Hiroshima, buscou mostrar os efeitos da bomba ao mesmo tempo que destacava a dignidade das vítimas e a esperança de uma vida melhor, como exemplificado pela figura 3.[6]

[4] Emily Elizabeth Cole (2015) destaca, ademais, a presença da autocensura, fruto da mencionada ausência de critérios delineados, exercendo forte influência na escolha dos editores pelo que deveriam ou não publicar.

[5] Importante salientar que esta seção não busca apresentar todos os trabalhos fotográficos produzidos sobre Hiroshima pós-bomba. A seleção aqui posta segue critérios estritamente metodológicos e que anunciam mudanças gradativas de estilo, tendo como objetivo final a compreensão mais eficaz da linguagem escolhida por Ishiuchi.

[6] Ainda que o Realismo Fotográfico de Domon advogasse por uma estética objetiva em teoria, sem interferências sentimentais do operador da máquina, é importante observar que a escolha de Domon por um contraste de esperança e sofrimento em Hiroshima representava, por si só, uma escolha subjetiva do fotógrafo. O apelo subjetivo também fez-se presente por parte dos fotografados (ANDRÉ, 2019). Neste sentido, compreendemos a fotografia como uma manifestação que sempre carrega em si alguma parcela de subjetividade, de modo que movimentos como o Realismo Fotográfico buscavam, na prática, uma redução de interferências e intenções manifestas do fotógrafo em suas produções.

Figura 3. Ken Domon. *Sr. e Sra. Kotani*, *dois que sofreram com a bomba*, 1957. Impressão em gelatina de prata, 19.1 x 28.0 cm. Imagem do livro *Hiroshima,* 1958. Ken Domon. Fonte: IIZAWA (2003, p. 228).

Após o "fim"[7] do Realismo Fotográfico de Domon em 1954 e com a introdução do conceito de "Fotografia Subjetiva"[8] no Japão, abre-se espaço para um momento de experimentações mais subjetivas na fotografia do pós-guerra. É neste contexto que surgem coletivos como o Grupo VIVO[9] (1959-1961), com fotógrafos que privilegiavam uma linguagem mais experimentalista e com subjetividades mais evidentes. O fotógrafo Kikuji Kawada (1933), um dos membros

[7] Em 1954, em uma palestra intitulada "A Essência da Fotografia Moderna", Domon declarou que a primeira fase do Realismo Fotográfico tinha chegado ao fim, sendo necessário avançar para sua próxima etapa. Domon não esclareceu que etapa seria esta, e o Realismo Fotográfico não terminou na prática, mas a partir de 1954 mais formas de linguagem fotográfica começaram a conquistar espaços (IIZAWA, 2003).

[8] Conceito de Otto Steinert introduzido no Japão através do artigo "A Fotografia Subjetiva dos Fotógrafos Europeus Modernos", escrito pelo crítico Yusaku Kamekura na revista Camera de maio de 1954. O conceito advogava por uma permissibilidade ampla da experimentação fotográfica, sem as preocupações estritas de representações objetivas do Realismo Fotográfico, porém não as excluindo como possibilidades fotográficas. Em outras palavras, tratava-se de um conceito que abarcava a subjetividade do fotógrafo em seu sentido mais abrangente (IIZAWA, 2003).

[9] O lendário grupo VIVO surge em 1959 a partir da iniciativa dos fotógrafos Eikoh Hosoe, Kikuji Kawada, Akira Sato, Akira Tanno, Shomei Tomatsu e Ikko Narahara, em virtude de suas participações na exposição Os Olhos dos Dez, que aconteceu em três edições nos anos de 1957, 1958 e 1959. O Grupo VIVO funcionava como um escritório cooperativo e darkroom dos participantes, que objetivavam divulgar seus trabalhos e agir como seus próprios agentes (IIZAWA, 2003). Embora cada um dos fotógrafos tivesse seus próprios temas e estilos, seus projetos compartilhavam de abordagens mais pessoais e subjetivas que a de seus predecessores. Curioso perceber como esta liberdade incomodou fotógrafos e críticos de gerações anteriores, como Natori Yonosuke, que em discussões publicadas na revista Asahi Camera em 1960 qualificou um dos trabalhos de Tomatsu como "nada mais que uma impressão, sem esforço algum de torná-lo compreensível para os outros" (FRITSCH, 2015, p. 47). O grupo se dissolveu em 1961.

do grupo, publica seu principal fotolivro *O Mapa*[10] em 6 de agosto de 1965[11], exatos vinte anos após o lançamento da bomba em Hiroshima. O livro continha imagens que faziam referência às memórias da guerra e suas consequências diretas, como bandeiras japonesas ensanguentadas, garrafas de Coca-Cola e pacotes de *Lucky Strike*, evidências da intensa americanização do Japão e o desenvolvimento da sociedade de consumo. Dentre as imagens de Hiroshima que fazem parte do livro, Kawada fotografou manchas causadas pela radiação que ficavam no teto do Memorial da Paz de Hiroshima. Embora Kawada tenha sido assistente de Domon em sua documentação de *Hiroshima*, há uma grande diferença de abordagem de ambos os fotógrafos, sendo a de Kawada carregada de maior grau de subjetividade. De qualquer modo, as gerações de ambos vivenciaram a guerra de perto, fosse na juventude que se iniciava ou na tardia. A próxima geração, marcada por menos memórias de guerra, optaria por uma abordagem diferente de Hiroshima.

Um bom exemplo destas novas abordagens encontra-se no trabalho de Hiromi Tsuchida, que em 1975 iniciou um ambicioso projeto fotográfico sobre Hiroshima. O projeto incluía séries sobre monumentos da cidade, as pessoas que vivenciaram os efeitos da bomba de forma direta e indireta, e um conjunto de imagens de objetos que pertenceram a pessoas atingidas pela catástrofe (FRITSCH, 2015). O trabalho foi realizado em parceria com o museu do Memorial da Paz de Hiroshima. A fotografias de objetos, que compõem uma série de nome *Hiroshima Collection* (1982-95), são em preto e branco e tiradas em um fundo neutro, com um enquadramento aproximado. As imagens são postas de forma a lembrar um "panfleto de supermercado", conectando a catástrofe de Hiroshima à prosperidade da vida presente, como forma de lembrar que tragédias como essa podem voltar a ocorrer um dia (FRITSCH, 2015). As imagens são acompanhadas de informações adicionais, como o lugar onde o objeto foi encontrado, a data em que o museu o adquiriu e, quando possível, o nome de seu proprietário. Há uma preocupação peculiar com a documentação de Tsuchida, que é voltada para criar uma memória de guerra com riqueza de detalhes, trazendo informações diretas e catalogadoras. A escolha pelo preto e branco e pelo fundo neutro reforçam tais ideias, objetivando uma maior imparcialidade na documentação, mas ao mesmo tempo instigando o imaginário do espectador a partir do objeto fotografado (que pertenceu a alguém com conexões com a tragédia) e do caráter narrativo da legenda.

A Luz, o Tempo e as Texturas da Ausência em ひろしま*/hiroshima* de Ishiuchi

Em ひろしま*/hiroshima* de Ishiuchi, alguns dos vestidos são fotografados no chão com luz natural, enquanto outros são fotografados dentro de uma caixa de luz, o que cria uma sensação translúcida que reforça o aspecto flutuante e

[10] Inclusive, Ishiuchi declarou que O Mapa de Kawada foi uma das obras que a inspirou a seguir o caminho da fotografia (FRITSCH, 2015).
[11] Embora o livro tenha sido publicado em 1965, a série de Kawada se inicia em 1960.

fantasmagórico das imagens. Para Fritsch (2015), tal procedimento causa uma sensação de desmaterialização, reforçando uma "beleza mórbida" dos vestidos, o que pode ser relacionada com a explosão atômica, que em sua potência também é capaz de desmaterializar as coisas. Ainda, a caixa de luz permite que a claridade ultrapasse através das roupas, fornecendo uma impressão de preenchimento que parecia remeter à presença dos corpos que um dia estiveram ali. A figura 4 exemplifica como o comportamento da luz nos tecidos se manifesta, criando um efeito flutuante a partir da claridade:

Figura 4. Miyako Ishiuchi. *hiroshima #09,* 2007. Doado por Ritsu Ogawa. Impressão cromogênica, 187 x 120 cm. Imagem do livro ひろしま*/hiroshima,* 2008. Miyako Ishiuchi. Fonte: ISHIUCHI (2008, p. 9).

As imagens de ひろしま*/hiroshima* evidenciam, assim, como os objetos individuais podem representar a memória a partir de uma ideia de ausência, fatores que estariam igualmente presentes na série de Tsuchida. Há, inclusive, objetos iguais em ambas as séries, porém retratados de maneiras muito particulares, como o mesmo vestido da figura 4:

Figura 5. Hiromi Tsuchida. *Vestido*. Doado por Ritsu Ogawa. Imagem do livro *Hiroshima,* 1985. Hiromi Tsuchida. Fonte: bakunen.com.

No dia 6 de agosto de 1945, Ritsu Ogawa, de 21 anos, estava participando de exercícios matinais no quartel general do exército, a 800 metros do hipocentro. Quando a bomba foi lançada no mesmo dia, Ogawa conseguiu se refugiar em um parque e foi resgatada por soldados, mas acabou falecendo em virtude das feridas no dia 11 de agosto (FRITSCH, 2015). Essa é a história da proprietária do vestido, que acompanha a imagem de Tsuchida em exibições. Ao olhar as imagens da mesma peça de roupa fotografada por dois artistas distintos, são percebidas diferenças inevitáveis. Possivelmente, a que mais chama atenção em um primeiro momento é que a imagem de Tsuchida é em preto e branco, enquanto a de Ishiuchi é em cor. Ambas possuem uma composição semelhante, considerando que o vestido ocupa a maior parte do quadro nas duas imagens, e ambas apresentam fundos neutros. A curadora Lena Fritsch enumera mais algumas diferenças entre as fotografias:

> (...) Ishiuchi fotografou o vestido em uma caixa de luz, criando uma sensação de translucidez e leveza. (...) Tsuchida traz informações concretas sobre a dona do vestido, enquanto Ishiuchi apenas numera as fotografias, às vezes adicionando o nome de quem doou o vestido, Ogawa Ritsu. Assim, ela fornece mais espaço para a imaginação do espectador. Tsuchida documenta o vestido, conta sua história, e lembra o espectador sobre o bombardeio atômico. Ishiuchi enfatiza uma escolha diferente, "criando" Hiroshima ao invés de documentá-la. Juntos, o tecido transparente em cima da caixa de luz, o formato triangular do vestido e o movimento superior das mangas criam um sentimento de flutuação. O vestido "machucado" parece flutuar pacificamente em um espaço sem tempo (FRITSCH, 2015, p. 60).[12]

A série de Ishiuchi foi criticada por Tsuchida, que acusou a fotógrafa de "transformar a tragédia de Hiroshima em uma linda história" (FRITSCH, 2015, p. 63)[13]. Diante desta crítica, em um primeiro momento a forma de fotografar Hiroshima de Tsuchida nos remete, inevitavelmente, ao apreço pela sombra mencionado por Junichiro Tanizaki (2017), e aqui entendendo a ideia de sombra a partir de um conceito amplo e metafórico, uma presença melancólica e profunda que poderia desnudar a própria beleza de forma mais eficaz sem a distração da cor. Contudo, se pensarmos por outro lado, a série de Ishiuchi traz em seu âmago a memória de guerra a partir de múltiplas perspectivas, combinando a estética da luz, do movimento e da cor com o objetivo de criar um sentimento de atemporalidade. Em defesa desta atemporalidade e da estética evocadas pelas imagens de Ishiuchi, Fritsch declarou:

> A sociedade japonesa e todos nós "lembramos" de Hiroshima de uma maneira irreal, abstrata – e a data do bombardeio atômico se transformou em uma ilha de tempo dentro de nossa percepção histórica (FRITSCH, 2015, p. 63).[14]

Ao fotografar as relíquias do museu como se estivessem flutuando entre a luz e o tempo, Ishiuchi cria uma atmosfera tranquila e envolta de paz. A série de Ishiuchi reforça a ideia de Hiroshima como um local simbólico, de reflexão sobre as

[12] No original, "(...) Ishiuchi photographed the dress on a light box, creating a sense of translucency and lightness. (…) Tsuchida provides concrete data about the owner of the dress, whereas Ishiuchi only numbers the photographs, sometimes adding the name of the donor of the dress, Ogawa Ritsu. As such, she leaves more room for the viewer's imagination. Tsuchida documents the dress, tells its story, and reminds the viewer about the atomic bombing. Ishiuchi has emphasised that she chose a different approach, "creating" Hiroshima instead of documenting it.11 Altogether, the transparent fabric on the light box, the triangle shape of the dress, and the upper movement of the sleeves convey a feeling of floating. The "injured" dress appears to float peacefully in a timeless space" (FRITSCH, 2015, p. 60) (tradução livre).

[13] No original, "turns the tragedy of Hiroshima 'into a beautiful story'" (tradução livre).

[14] No original, "Japanese society and all of us today 'remember' Hiroshima in a rather unreal, abstract way – and the date of the atomic bombing has become an island of time within our perception of history" (tradução livre).

feridas psicológicas deixadas pela guerra. Os rasgos e queimaduras nos vestidos também podem simbolizar as complexidades que tomaram o Japão na busca por sua identidade do pós-guerra, e o que tiveram que abrir mão em nome de uma aceitação internacional mais ampla (FRITSCH, 2015).

O espaço em que os vestidos estão flutuando cria uma impressão de ausência de tempo – o cruel poder da bomba também consegue causar a sensação de que o tempo foi interrompido, reforçando a sensação de atemporalidade das imagens. Ainda que **ひろしま***/hiroshima* seja um trabalho que evoca a memória coletiva de guerra, não se deve esquecer que as fotografias da série possuem uma dimensão muito pessoal: estes objetos e vestimentas pertenceram a pessoas específicas, com nomes, vidas e memórias autônomas, que tiveram suas vidas ceifadas de maneira direta pela bomba ou gradualmente por seus efeitos. São pessoas que não podem mais ser fotografadas, mas que aparecem de maneira personificada a partir de seus pertences, incrustados nas imagens de Ishiuchi. As pacíficas e silenciosas imagens de **ひろしま***/hiroshima* constituem retratos dos que pereceram (FRITSCH, 2015). Neste acervo imagético há, ademais, objetos que constituem fragmentos, cujos donos não puderam ser identificados e que reforçam ainda mais o poder de aniquilação da bomba:

Figura 6. Miyako Ishiuchi. *hiroshima #35, Dente Falso,* 2007. Proprietário não identificado, 33,5 x 23 cm. Imagem do livro **ひろしま***/hiroshima,* 2008. Miyako Ishiuchi. Fonte: ISHIUCHI (2008, p. 35).

Assim, Ishiuchi consegue evocar sentimentos múltiplos e simultâneos nos espectadores de ひろしま*/hiroshima*, dando ênfase à importância da memória coletiva sem tornar a memória individual um coadjuvante no processo. A empatia se fortalece com a estética das texturas, da luz e da flutuação, que fornecem a sensação de atemporalidade e permitem compreender Hiroshima no tempo presente.

Considerações Finais

Ao escrever um dos textos que acompanham o livro ひろしま*/hiroshima* de 2008, Ishiuchi afirmou que havia dois vestidos no livro os quais as proprietárias não foram identificadas. A fotógrafa declarou que, quando olhava para eles, podia visualizar as jovens que os vestiam, e que esses pensamentos foram os propulsores para a publicação do livro (ISHIUCHI, 2008).

Como Ishiuchi, ao olhar as imagens da série nos colocamos a pensar quem poderia ter possuído estes objetos, para que ocasião foram comprados, se foram herdados, se eram utilizados com frequência. As fotografias de ひろしま*/hiroshima*, intimamente ligadas ao conceito estético do *Mono no aware*[15], carregam em sua impermanência e resignação o brilho intenso e vivo da memória. No fim, fotografamos para lembrar ou, paradoxalmente, para esquecer (FONTCUBERTA, 2010) – as imagens de ひろしま*/hiroshima* operam em ambas as zonas, pois nos mostram uma dor que traria mais alívio esquecer, mas ativam a lembrança como veículo de conscientização e manutenção da vida futura. Para além da memória e da atemporalidade, as fotografias de Miyako Ishiuchi adicionam uma carga simbólica e artística a estes objetos, possibilitando que reverberem e criem múltiplos questionamentos em espectadores de diversas épocas.

Referências

ANDRÉ, Richard Gonçalves. O ogro e o demônio: a representação fotográfica da devastação nuclear em "Hiroshima", de Ken Domon (1945-1958). *Domínios da imagem*, v. 13, n. 24, p. 30-65, jan./jun. 2019.

BEST, Makeda. *Memory and survival in everyday textures*: Ishiuchi Miyako's Here and Now: Atomic Bomb Artifacts, ひろしま/ Hiroshima 1945/2007. Critical Military Studies, 1:2, 176-180, abr./mai. 2015. Disponível em: https://doi.org/10.1080/23337486.2015.1050265. Acesso em: 15 out. 2021.

[15] Donald Richie (2007) conceitua o Mono no aware a partir da ideia de aceitação da efemeridade da existência, diante de um mundo em que a mudança é apenas a única constância. O conceito carrega em si uma ideia de melancolia, mas sem excluir o apreço pela beleza da impermanência. Contudo, trata-se de uma ideia de difícil definição.

COLE, Emily Elizabeth. *Towards a new way of seeing*: finding reality in postwar Japanese photography, 1945-1970. Thesis (Master of Arts) – Department of History and Graduate School of the University of Oregon, Oregon. 2015.

ENGUITA, Nuria; SAS, Miryam; YASUMI, Akihito. *The Gaze of Things*: Japanese Photography in the Context of Provoke. Madri: La Fabrica, 2019.

FRITSCH, Lena. *Ravens & Red Lipstick*: Japanese Photography Since 1945. Londres: Thames & Hudson, 2018.

FRITSCH, Lena. The Floating Dresses of Hiroshima: War Memory in Ishiuchi Miyako's Photography. In: ZOHAR, Ayelet. *Beyond Hiroshima:* The Return of the Repressed. Wartime Memory, Performativity and the Documentary in Contemporary Japanese Photography and Video Art. Tel Aviv: Tel Aviv University Art Gallery, 2015. p. 56-63.

FONTCUBERTA, Joan. *O Beijo de Judas*: Fotografia e Verdade. Barcelona: G. Gili, 2010.

IIZAWA, Kōtarō. The Evolution of Postwar Photography. In: TUCKER, Anne *et. al*. *The History of Japanese Photography*. New Haven: Yale University Press, 2003. p. 208-259.

ISHIUCHI, Miyako. *ひろしま/Hiroshima*. Tokyo: Shueisha, 2008.

KOBAYASHI, Mika. *The Traces of Absent Bodies*. Foam Magazine, n. 25, p.87-90, dezembro de 2010.

MADDOX, Amanda. *Ishiuchi Miyako*: Postwar Shadows. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2015.

MUNROE, Alexandra. *Postwar Japanese photography and the pursuit of consciousness*. In: Daido Moriyama: Stray Dog. S.l: s.e, s.d.

RICHIE, Donald. *A tractate on Japanese aesthetics*. Berkeley: Stone Bridge Press, 2007.

RICHIE, Donald. The Occupied Arts. In: *The Confusion Era*: Art and Culture of Japan During the Allied Occupation, 1945-1952. Washington, D.C.: Smithsonian Institution, 1997. p. 10-21.

SAS, Miryam. Second Skin. In: MADDOX, Amanda. *Ishiuchi Miyako*: Postwar Shadows. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2015. p. 124-131.

SZARKOWSKI, John; YAMAGISHI, Shoji. *New Japanese Photography*. New York: The Museum of Modern Art, New York Graphic Society, 1974.

TANIZAKI, Junichiro. *Em louvor da sombra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Como citar:
GIBSON, Lucas. As texturas da ausência e a memória de guerra em ひろしま/hiroshima de Miyako Ishiuchi. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 286-297, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.024
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

A melancolia no *front*: o retrato de Anna Nery (1873), por Victor Meirelles de Lima

Alexander Gaiotto Miyoshi, Universidade Federal de Uberlândia
https://orcid.org/0000-0001-7350-4005
alexmiyoshi@hotmail.com

Resumo

O acampamento fora palco de batalha. Ali, uma mulher mostra-se firme. É Anna Nery, brasileira, baiana, enfermeira na Guerra do Paraguai, homenageada em retrato a óleo feito por Victor Meirelles. Ela está à frente da igreja bombardeada de Humaitá e um grupo de soldados, um deles bastante ferido. O artigo toma o retrato de Nery em relação aos de outras heroínas da enfermagem e de mulheres voluntárias no conflito, algumas dispostas não só a socorrer os enfermos como, se preciso fosse, no combate corpo-a-corpo. Duas hipóteses o conduzem: 1) tratar-se de um quadro excepcional no século XIX ao homenagear, em grandes dimensões, uma viúva e dona de casa que se expõe direta e abertamente aos perigos bélicos; e 2) a de haver nele uma narrativa ocultada, ao que parece até hoje pouco ou nada percebida: um episódio pessoal, dramático e doloroso vivido no *front* pela própria retratada.

Palavras-chave: Anna Justina Ferreira Nery (1814-1880). Victor Meirelles de Lima (1832-1903). Guerra do Paraguai (1864-1870). Pintura brasileira. História da arte.

Abstract

A battle just happened in the painting scene, but the woman shows herself as a steadfast figure. She is Anna Nery, a Brazilian from the State of Bahia, a volunteer nurse in the Paraguayan War, portrayed by Victor Meirelles. This paper deals to the relationship of Nery's portrait to those ones of nursing heroines and other Brazilian women volunteers in the South American conflict, some of them willing not only to help the wounded but, if necessary, to fight hand-to-hand. The paper presents two hypothesis: 1) it is probably an exceptional 19th century painting in pay homage, in large dimensions, to a widow and housewife directly exposed to the war's dangers; and 2) that there is a hidden narrative in the picture, apparently until nowadays little or not noticed, of a personal, dramatic, and painful episode experienced on the battlefront by the portrayed herself.

Keywords: Anna Justina Ferreira Nery (1814-1880. Victor Meirelles de Lima (1832-1903). Paraguayan War (1864-1870). Brazilian Painting. Art History.

Figura 1. Victor Meirelles, *Retrato de Anna Nery*, 1873, óleo sobre tela, 275 x 177 cm. Salvador, Pinacoteca do Paço, Câmara Municipal. Foto: Antônio Queirós, 2013. Fonte: Câmara Municipal de Salvador.

Este trabalho teve início em 2007, quando pude ver em pessoa, pela primeira vez, o retrato a óleo de Anna Nery, uma das figuras mais emblemáticas da enfermagem no mundo.[1] Feito pelo pintor Victor Meirelles, o quadro foi levado ao Paço Municipal de Salvador, na Bahia, em 1873,[2] onde até hoje se encontra. Este estudo fora parcialmente escrito e engavetado, tendo sido retomado graças ao tema da 41ª edição do Colóquio do CBHA. Sou grato, por isso, à comissão organizadora e à equipe de apoio, principalmente da sessão temática "À sombra das melancolias", bem como aos colegas de mesa e ao público por estimular o debate. Agradeço às pessoas dos acervos e bibliotecas consultados, em especial ao Arquivo Edgar Leuenroth da Unicamp e ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP, locais onde colhi parte fundamental das referências. Obrigado, enfim, a Ana Cristina Barreto, que concedeu fotos mais recentes do quadro, a Leticia Brandt Bauer, que compartilhou imagens e ponderações, e ao professor Jorge Coli, por ter lido uma prévia deste texto.

Anna Justina Ferreira nasceu em 13 de dezembro de 1814, em Cachoeira, na Bahia.[3] Casou-se com o capitão da marinha Isidoro Antonio Nery, de quem ficou viúva em 1844. Teve dois irmãos tenentes coroneis e três filhos, dois médicos e um

[1] A Cruz Vermelha Internacional tem Nery como uma de suas profissionais-símbolo. *Revue Internationale de la Croix-Rouge*, vol. XII, n. 1, Jan. 1959, p. 16.
[2] Antes disso, o quadro parece ter sido exposto no Rio de Janeiro em setembro de 1870. Ver RENAULT, 1978, p. 311.
[3] Sobre a vida de Anna Nery, ver: SOUZA, 1936, pp. 123-150; GAMA E ABREU, 1967; LIMA, 1977; CARDOSO e MIRANDA, 1999; BATISTA, 2005; dentre outras.

soldado, todos os cinco engajados de boa vontade na Guerra do Paraguai. Não seria diferente com Anna Nery, que em 8 de agosto de 1865 enviou uma carta ao presidente da província voluntariando-se ao trabalho com os enfermos *in loco*.[4]

A resposta foi rápida e apenas cinco dias depois do envio, Nery partiu aos acampamentos platinos como a primeira enfermeira voluntária da pátria. Auxiliaria nos cuidados aos combatentes por quase cinco anos, deixando o Paraguai em março de 1870 para chegar na Bahia em junho de 1870.[5] Relatos informam que Anna Nery trouxe seis órfãs da guerra (fig. 2).[6] Nery fez juz ao epíteto que a consagrou como "mãe dos brasileiros", seja pelos cuidados aos combatentes feridos, incluindo paraguaios, seja por ter empregado dinheiro próprio para montar, em Assunción, uma enfermaria-modelo. Nery recebeu depois uma pensão do governo e diversas homenagens, dentre as quais o quadro a óleo pintado por Meirelles, encomenda da comunidade baiana residente na cidade do Rio de Janeiro.

Figura 2. Autoria desconhecida, retrato fotográfico de Anna Nery com órfãs, 1870. Fonte: Centro de Documentação da EEAN UFRJ.

O quadro incita reflexões e faz merecer estudo mais amplo que possa abarcar questões da pintura de história, de gênero e das representações visuais de

[4] SOUZA, p.129-131.
[5] SOUZA, p.136 e 138.
[6] GAMA E ABREU, p. 147; LIMA, p. 199.

indígenas, pretos e mestiços na Guerra do Paraguai,[7] dentre outras. Vamos nos ater à imagética de mulheres participantes em guerras e na compreensão desse quadro que, internacionalmente, por seu tratamento, pode ser único. Veremos os porquês. No momento, atentemos ao vestido negro que marca tanto a viuvez de Nery quanto o luto dos brasileiros pelas perdas no confronto, bem como a crescente sensação de incertezas nos campos social e político no país. O quadro insere-se em um período delicado no qual, diante do fortalecimento dos republicanos, após o fim da guerra, personalidades como a de Nery talvez servissem na tentativa de se melhorar a reputação do Império, por meio da gênese de um panteão monárquico.

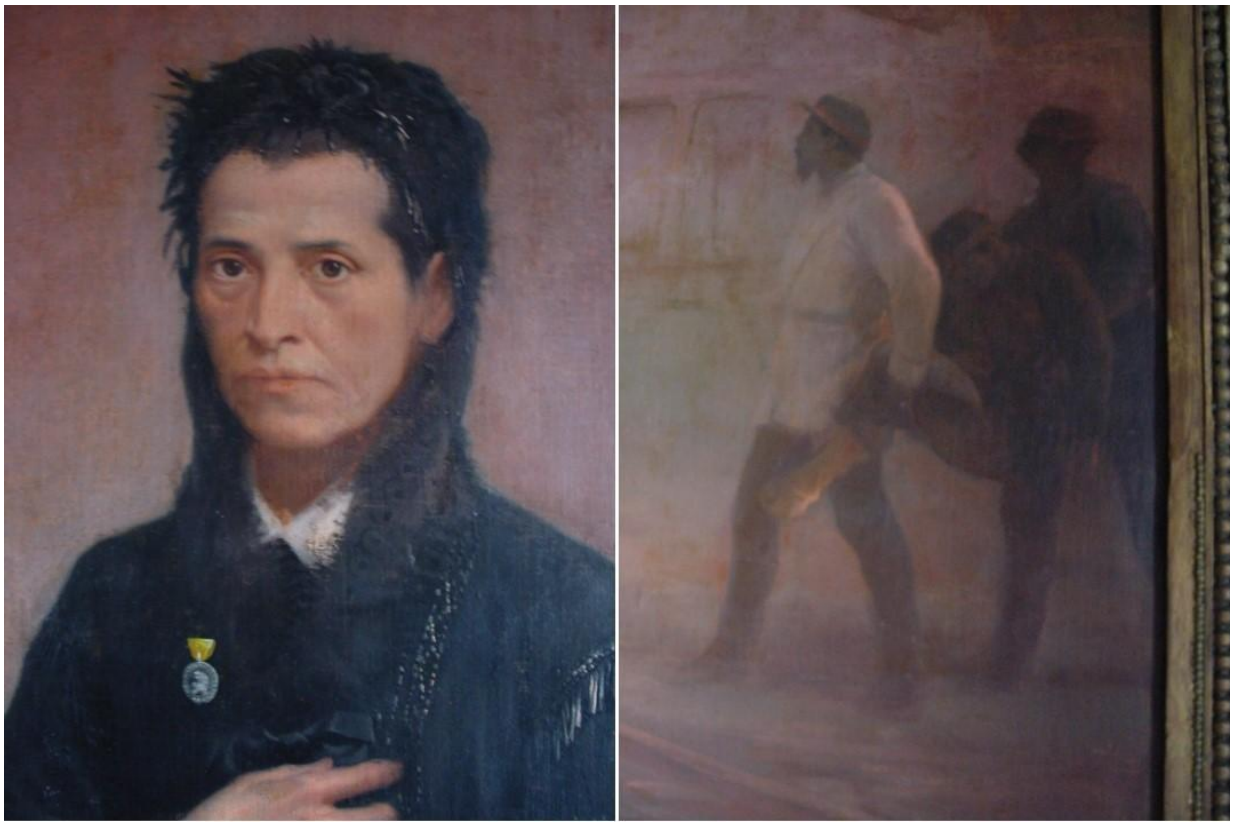


Figura 3. Victor Meirelles, detalhes do *Retrato de Anna Nery*. Foto: Alex Miyoshi, 2009.

No quadro, é possível identificar uma das medalhas com a qual Nery foi homenageada (fig. 3). É possível também verificar o apuro técnico do pintor na transposição fisionômica da retratada, provavelmente baseada em fotografia de Nery com as órfãs da guerra. Na comparação do retrato pictórico com o fotográfico, são notáveis os mesmos olhares, feições de nariz, boca, orelha esquerda, raízes do cabelo e gola da camisa de Nery, bem como a semelhança nos adornos em torno ao rosto, que foi levemente rotacionado pelo pintor. Há ainda um cuidado com as

[7] Obrigado à Bárbara Fernandes, que ao término da mesa perguntou se há no quadro a representação de negros. Para responder mais precisamente, no entanto, seria necessário revê-lo ao vivo. Nas reproduções disponíveis, pelo menos um homem de pé e com camisa branca tem as feições de mestiço.

proporções entre a cabeça e o corpo, sobretudo se considerarmos os relatos da estatura pequena da retratada, que se agiganta na pintura devido ao domínio compositivo do artista. Meirelles apresenta-nos Nery de pé, com quase sessenta anos, semblante grave e ao mesmo tempo sereno. Ela é a figura mais inabalável do quadro, tanto em relação ao que sobrou da imponente igreja de Humaitá quanto à tenda, às armas, à munição e aos soldados que, com as ruínas, emolduram a enfermeira tal qual ela fosse um pilar, um abrigo de reconforto.

A figura de Nery lembra a de uma santa acolhedora dos homens. Ela está firmemente posta no quadro, de maneira central, frontal para nós, observando-nos nos olhos, enquanto os soldados atrás dela parecem se distrair, dois deles mirando para um mesmo lugar, talvez surpreendidos por um estampido ou clarão. Nery não se perturba e, além disso, não nos desgruda o olhar. O soldado à esquerda, sozinho, sentado, provavelmente descansa. O grupo à direita, por sua vez, tem dois homens socorrendo um terceiro (fig. 3, à dir.). Essa cena é comum na iconografia dos conflitos bélicos (como na ilustração de Fleiuss, fig. 4) e serve para reforçar um valor louvado no calor dos confrontos: o sentimento de solidariedade entre os guerreiros, de apoio fraternal uns aos outros. Nota-se também o que há de flagrante fotográfico no quadro, apesar de se tratar sobretudo de uma pintura de retrato, não de gênero, nem de história.

Episodios da campanha do Uruguay n. 5.

No mais quente da peleja, os Srs. Phillipe Saldanha da Gama, e Sebastião Raymundo Ewerton, tendo necessidade de mudar um ponto de ataque, não quizerão deixar no campo um soldado ferido, e forão conduzindo-no nos braços, apezar da chuva de balas que se cruzavão.

Figura 4. Henrique Fleiuss, litogravura na *Revista Illustrada,* 26 de março de 1865, p.1792. Acervo: AEL Unicamp / BN, RJ.

Percebamos que essa tela, embora muito diversa das célebres máquinas de Meirelles dedicadas à Guerra do Paraguai, como as versões da passagem de Humaitá e do combate de Riachuelo, acaba por salientar aspectos que as demais não fazem. O lado dos revéses, dos soldados feridos, combalidos, ganha aqui verdadeiro e talvez único protagonismo na produção paraguaia do pintor, sobretudo por intermédio da figura feminina que amalgama os elementos em torno de si. Os recursos cromáticos e atmosféricos, assinalados por Coli,[8] dentre outros pesquisadores, auxiliam na dramatização contida do quadro, em grande parte graças à economia de cores acertadamente escolhidas e às manchas nebulosas, alaranjadas, a acentuar, na representação realista, algo de onírico. Há também o contraste da presença dessa mulher em um ambiente que, por natureza e costume, não é o seu. Nesse ponto, é importante confrontarmos essa imagem a outras do mesmo tipo feitas no período.

A primeira enfermeira a ter o seu retrato ampla e diversamente difuso foi Florence Nightingale.[9] Em 1854, Nightingale chegou em Scutari, território otomano, voluntária na Guerra da Crimeia. Fora incumbida pelo Império Britânico de treinar um grupo de enfermeiras que partiu com ela e, prontamente, segundo os relatos, modificaram o trato aos combatentes feridos. No mesmo ano de 1854, surgiu o que parece ser um de seus primeiros retratos,[10] que pouco depois serviu de base à estampa de uma medalha com a efígie da estudiosa aplicada.[11] Trata-se, porém, de uma imagem muito genérica, isto é, que não sublinha o dom de uma enfermeira da guerra. Por isso, mais justas no ponto, além de mais eficazes na propaganda, foram imagens de Nightingale de corpo inteiro e de pé, como em uma litogravura na qual ela aparece com o indefectível livro em mãos, atenta aos acamados e à sua equipe.[12] Nela, o ambiente bem iluminado, limpo e organizado da enfermagem destaca a figura de Nightingale, assim como as mãos para o alto de um enfermo, agradecido e ao mesmo tempo beatificando-a, gesto similar ao início de um bater de palmas. No entanto, a imagem de Nightingale que mais se multiplicou a representa com uma lamparina no lugar do livro,[13] atributo que passou a identificá-la como "a dama da lanterna". A edição do *Times* de Londres de fevereiro de 1855 sintetiza o que as histórias contarão:

> Ela é um 'anjo ministrador', sem nenhum exagero, nesses hospitais, e conforme a sua silhueta esguia desliza silenciosamente pelos corredores, o rosto de cada pobre camarada, ao vê-la, suaviza-se de gratidão. Quando todos os médicos se retiram à noite, e o silêncio e a

[8] Ver COLI, 2009, p.42-44.
[9] Ver COOK, 1913.
[10] Richard James Lane, Florence Nightingale, publicado em 28/11/1854, litogravura, 56,8 x 38,3 cm, National Portrait Gallery, Londres.
[11] John Pinches, Florence Nightingale, c.1856, medalha em metal, 4,1 cm, National Portrait Gallery, Londres.
[12] Florence Nightingale, c.1856-7, litogravura, 34,3 x 24,9 cm, National Portrait Gallery, Londres.
[13] Dentre diversas obras, ver: Miss Nightingale, in the hospital, at Scutari, xilogravura publicada no Illustrated London News de 24/02/1855, National Portrait Gallery, Londres; e J. Butterworth (atrib.), Florence Nightingale as the lady with the lamp, óleo sobre tela, 41 x 39,5 cm.

> escuridão se instalam naquelas milhas de enfermidade prostrada, ela pode ser vista sozinha, lanterna pequena à mão, fazendo suas rondas solitárias.[14]

É a imagem que se fixará, reproduzida em diferentes suportes, inspirando poemas como "Santa Filomena", de Longfellow, em 1857, além de livros e filmes no século XX.

Um retrato em grandes dimensões, feito por Jerry Barrett,[15] reforça a mítica de Nightingale na devoção à pátria e aos seus heróis. O quadro, por sinal, traduz como poucos o lugar ímpar da "dama da lanterna", em um momento de ação. Nightingale é a figura mais brilhante e, ao mesmo tempo, mimetizada à massa humana. A proeminência e a humildade da enfermeira são igualmente relevadas na pintura, assim como a consagração mútua, da nação à heroína e da heroína à nação, reciprocamente fortalecidas.

Uma comparação entre os quadros de Meirelles e Barrett é oportuna. As dimensões são semelhantes, sendo o de Nery um pouco maior. Os formatos distintos, um verticalizado e o outro horizontalizado, adequam-se às suas especificidades: o brasileiro é um retrato individual; o inglês, retrato coletivo, com, pelo menos, quatorze pessoas identificáveis. Os argumentos e composições distinguem-se: Nightingale, deslocada do centro, é cercada por pessoas que quase a escondem, porém, interagindo entre si, o que salienta o espírito de cooperação; Nery, por sua vez, está só, com poucos homens atrás e alheios a ela (embora o ferido talvez a caminho dela); em Nightingale, a paisagem externa é encimada por uma abóboda azul e cristalina, com águas tranquilas, vegetação saudável e as edificações de Constantinopla, em especial Santa Sofia, firmes e íntegras; em Nery, pelo contrário, a atmosfera está em chamas, um tanto enevoada, densa e opaca, sobre solo sem boa vegetação e com apenas um edifício, a igreja de Humaitá, em verdade um destroço. A diferença mais significativa para nós, contudo, é essa: Nightingale está sob um teto, um abrigo, uma construção que, mesmo módica, é claramente sólida e segura; Nery, por outro lado, está a céu aberto, cenário alarmante, mais diretamente exposta aos tiros e bombardeios, como se vê também pelas armas e esfera de ferro ao chão. A referida movimentação dos olhares dos homens, aparentemente voltando-se a um estrondo, decerto não longe, pode demonstrar a exposição a um risco de serem atingidos. O retrato de Nery, em suma, frente aos de Nightingale, é muito diverso e original.

Outro quadro extraordinário é um pequeno retrato de 1869,[16] feito por um artista então obscuro, Albert Challen, redescoberto em 2004. Representa Mary Seacole, nascida em 1805, em Kingston, na Jamaica, também voluntária na Guerra da Crimeia.[17] Seacole, no entanto, após entrevista com as autoridades bretãs, teve o

[14] COOK, p.237. Tradução livre.
[15] Jerry Barrett, The Mission of Mercy: Florence Nightingale receiving the Wounded at Scutari, 1857, óleo sobre tela, 147 x 218,2 cm, National Portrait Gallery, Londres.
[16] Albert Charles Challen, Mary Seacole, 1869, óleo sobre madeira, 24 x 18 cm, National Portrait Gallery, Londres.
[17] Sobre Seacole, ver RAPPAPORT.

pedido de participação negado. Mesmo assim, às próprias custas, ela viajou ao teatro de operações e serviu ao Império Britânico. Logo, passou a ser conhecida como "Mãe Seacole", mas, diferentemente de Nightingale, a sua imagem não foi tão divulgada, dentre outras razões certamente por não ser mulher branca, de feições delicadas e angelicais. Rara homenagem a ela foi feita pelo periódico *Punch*, em cartum que a representa ao lado de um enfermo,[18] diferenciando-a, porém, de Nightingale: Seacole tem à mão, no lugar da lanterna, um exemplar da *Punch*, talvez também autopromovendo-se, a revista, como portadora da luz e do esclarecimento.

Figura 5. Henrique Fleiuss, litogravura na *Revista Illustrada,* 17 de setembro de 1865, p.1987. Acervo: AEL Unicamp / BN, RJ (à esq.). Autoria desconhecida, retrato litográfico de Jovita Alves Feitosa. Frontispício de *Traços Biographicos...*, 1864. Acervo: IEB USP (à dir.).

No Brasil, obviamente outras mulheres doaram-se ao conflito sul-americano e não só na enfermagem.[19] É o caso de Joanna Francisca Leal Souza (fig. 5, à esq.). Seu retrato de pé e frontal para nós, em campo aberto e mirando-nos nos olhos, com algo das expressões e melancolia de Nery na pintura, estampa uma página da

[18] "Our own vivandière". In Punch Magazine, 30/05/1857.
[19] Uma relação dessas mulheres está em BARROSO, 1962, p. 267.

Revista Illustrada de setembro de 1865. Outra voluntária é Jovita Alves Feitosa,[20] que se alistou no Piauí e viajou para o Rio de Janeiro pronta a combater no sul, mas foi vetada de ir – exceto, se fosse como enfermeira.[21] Antecessora verídica da personagem Diadorim, de *Grande Sertão: Veredas*, Feitosa é exaltada em biografias pela belicosidade que, segundo alguns, devia-se ao sangue indígena. Um de seus retratos realça justamente altivez e bravura, aliadas à firmeza da pose e do olhar (fig. 5, à dir.). Outra mulher na Guerra do Paraguai, Maria Coragem, tornou-se conhecida por traços e ascendência semelhantes.[22] Além delas, houve Florisbela,[23] prostituta citada em estudos e que Joaquim Pimentel, em 1887, cotejou a Nery para desmascarar a hipocrisia do governo com as participações femininas no conflito platino.[24] Ao Império, de fato, não convinha premiar e se identificar com mulheres da vida, masculinizadas, mestiças ou índias, dispostas a lutar no corpo-a-corpo, mas sim com uma mãe viúva e branca, pertencente à linhagem militar e disciplinada na restauração dos feridos.

Figura 6. Victor Meirelles, desenhos a lápis da série de estudos paraguaios (à esq., VM 003 Doc 0204 F 01), acervo do MNBA, RJ. À dir. inf., detalhe do *Retrato de Anna Nery*, foto: Alex Miyoshi, 2009.

[20] Ver, dentre outros: PIMENTEL, 1978; WIMMER, 2019; e CARVALHO, 2019.
[21] WIMMER, 2019, p. 196.
[22] "O povo Xukuru do Ororubá [de Pesqueira, Pernambuco], dentre os vários relatos acerca da Guerra, falam sobre "Maria Coragem", uma índia que se destacou nos campos de batalha". SILVA, 2007, p.7.
[23] Ver PIMENTEL, 1978, e DORATIOTO, 2002, p.189-192.
[24] PIMENTEL, p.19-20.

O retrato de Anna Nery, com os elementos até aqui abordados, bastar-se-ia enquanto obra de valor.[25] Mas duas folhas desenhadas por Meirelles, identificadas por Leticia Bauer em relação ao quadro de Nery, em 2011, lançam-lhe nova luz. Uma dessas folhas (fig. 6, à dir. sup.) contém um esboço de panejamento que foi vertido na pintura, no campo inferior direito (fig. 6, à dir. inf.). O detalhe no quadro poderia ser confundido com um amontoado indistinto de tecido marrom, como trouxas ou bagagens. No entanto, comparando-o aos estudos, incluindo os de um corpo parcialmente coberto (fig. 6, à esq.),[26] o ocultado se revela: trata-se de uma pessoa, moribunda ou sem vida, envolvida por um manto.

No teatro de operações, Meirelles fez desenhos de cadáveres muito mais realistas do que em suas pinturas.[27] Sabemos que ele não apreciava expor a morbidez explícita – seus quadros da série paraguaia, além de *Moema*,[28] o confirmam. Além disso, exibir um morto no retrato em homenagem a uma dama da sociedade certamente seria descortês. Mas há uma justificativa plausível à presença desse corpo escondido. Segundo relatos, Anna Nery descobriu, em um monte de cadáveres, o de seu próprio filho. Um discurso em honra a Nery, de 1925, sintetiza:

> Mãe dos brasileiros, mãe enlutada e lacrimosa! Ante o quadro pungente do indefinivel soffrer, quando no barathro cruel juncado de corpos mutilados e sem vida, um cadaver trucidado de um dos seus filhos apparece!
> Vacilla para não cahir, suffoca o pranto, para não desanimar, prende o grito de dôr, para não enlouquecer!
> Transido o coração, mas não abatido o espirito, ella a mãe de todos os soldados, a mãe de todos os filhos alheios, continúa impavida na sua sacrosanta e abençoada missão![29]

Afeito à discrição, Meirelles não se furtou de assinalar a realidade da morte no retrato, ainda que de maneira velada e provavelmente acenando à dramática história de Nery.

Uma gravura de Käthe Kollwitz representando uma mãe que acha o cadáver do filho em campo de batalha poderia ilustrar uma hipotética continuidade da narrativa quem sabe sugerida por Meirelles.[30] Além dessa gravura, outras obras veem à mente. Um quadro seminal é *A Grécia nas ruínas de Missolonghi*, de

---

[25] A despeito de a pintura aparentemente ter sofrido com intervenções posteriores. Há registro de restauração em 1947, por Presciliano Silva (VALLADARES, 1977, p. 41), autor de outro retrato de Nery.
[26] Esses esboços (fig. 6 à esq.), como indica o registro textual certamente de Meirelles ("… sobrado ... Amboro-cué é o nome da matta que em Humaitá fica do lado de Curupaity"), com grande probabliidade foram feitos do natural e serviram de base ao desenho da fig. 6, à dir. superior.
[27] TORAL, 2001, pp. 122, 136 e 140-143.
[28] MIYOSHI, 2010, p. 28-29, 53-87, 196-198, 200.
[29] Discurso do Dr. Estellita Lins em 27 de maio de 1925, Rio de Janeiro, na homenagem da Cruz Vermelha Brasileira a Anna Nery. Apud SOUZA, 1936, pp. 134-135. Ortografia original mantida.
[30] Käthe Kollwitz, Schlachtfeld (Campo de batalha), da série Bauernkrieg (Guerra camponesa), 1907, gravura sobre papel, 41 x 53 cm, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis.

Delacroix, no qual a alegoria feminina se exaspera diante aos destroços do seu país, tendo aos pés a mão inanimada de um homem. *A Grécia*, em alguma medida, foi modelo para *La civiltà del 1870*, de Eurisio Capocci,[31] *La paraguaya*, de Juan Manuel Blanes,[32] e *Evicted*, de Elisabeth Butler,[33] todos aparentados ao retrato de Nery. O quadro de Blanes, aliás, guarda não só a composição semelhante e as proporções do de Meirelles como o fato de se referirem à mesma guerra. Outros aspectos os conectam: a paisagem, o cenário desolador e, em Blanes, no canto inferior à esquerda, sob os trapos da bandeira do Paraguai, o relevo de um rosto humano. É evidente que os abutres e corpos, nesse quadro, explicitam muito mais a morte. O substancial, contudo, é que se tratem de duas telas feitas por pintores sensíveis, zelosos e responsáveis voltando-se melancolicamente a um mesmo assunto.

Importante frisar que Meirelles não fez alegoria e sim um retrato, o que não invalida de se compreendê-lo alegoricamente. Tratando-se, porém, de uma personalidade reconhecível, heroína da guerra e viúva de um capitão da marinha, é notável a ousadia do artista em não dispô-la em um ambiente doméstico e seguro, como de costume na retratística ao "sexo frágil". Anna Nery encarnou, na pintura, o papel de uma legítima guerreira,[34] que se expõe aos perigos do ofício tal qual muitas profissionais da saúde, especialmente em tempos sombrios.

Referências

BARROSO, Gustavo. *À margem da história do Ceará*. Imprensa Universitária do Ceará, 1962.

BATISTA, Dieckson de Oliveira. *O Mito Anna Nery e a Enfermagem Brasileira*. Dissertação de mestrado em enfermagem. Rio de Janeiro: EE-UFRJ, 2005.

BAUER, Leticia Brandt. Projeto Victor Meirelles - Memória e Documentação: processos investigativos. *Oitocentos*: Arte Brasileira do Império a Primeira República. Tomo 2. Rio de Janeiro: EDUR-UFRRJ/ DezenoveVinte, 2011, p.305-314.

CARDOSO, Maria Manuela Vila Nova; MIRANDA, Cristina Maria Loyola. Anna Justina Ferreira Nery: um marco na história da enfermagem brasileira. *Revista Brasileira de Enfermagem*, 52(3). Jul./Set. 1999, p.339-348.

CARVALHO, José Murilo de. *Jovita Alves Feitosa*: voluntária da pátria, voluntária da morte. Rio de Janeiro: Chão, 2019.

[31] Eurisio Capocci, La civiltà del 1870, 1871, óleo sobre tela, 118 x 80 cm, Provincia di Napoli.
[32] Juan Manuel Blanes, La paraguaya, c.1879, óleo sobre tela, 100 x 80 cm, Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay. Ver TORAL, 2001, p.124. MALOSETTI COSTA, 2001, p. 154, também correlaciona La paraguaya a La Grèce, de Delacroix.
[33] Elizabeth Butler, Evicted, 1890, óleo sobre tela, 131 x 194 cm, University College, Dublin.
[34] Nery, ao modo de Meirelles, é uma guerreira pacífica, como no poema de João de Brito, comparando-a à heroína hebraica Judite: "Mas Judith tomou da espada / E tu venceste com a cruz!..." Diário da Bahia, 6 de junho de 1870. Apud GAMA E ABREU, p. 145.

COLI, Jorge. A linha e a mancha. TURAZZI, Maria Inez (org.). *Victor Meirelles*: novas leituras. Florianópolis / São Paulo: Museu Victor Meirelles / IBRAM / MinC / Studio Nobel, 2009, p.32-45.

COOK, Edward Tyas. *The Life of Florence Nightingale*. Londres: Macmillan&Co, 1913.

DORATIOTO, Francisco. *Maldita guerra*: nova história da Guerra do Paraguai. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GAMA E ABREU, Edith Mendes da. Ana Nery. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*. Edição 83, Instituto Geográfico e Histórico de Bahia, 1967, pp. 139-148.

LIMA, José Francisco de. *Ana Néri, heroína da caridade*. Nova Época Editorial, 1977.

MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos*. Arte y sociedad em Buenos Aires a fines del siglo XIX. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

MIYOSHI, Alexander Gaiotto. *Moema é morta*. Tese de Doutorado em História da Arte. Campinas: IFCH Unicamp, 2010.

PIMENTEL, Joaquim Silvério d'Azevedo. *Episódios militares*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1978.
RAPPAPORT, Helen. The Lost Portrait of Mary Seacole & its Forgotten Artist. Disponível em: https://helenrappaport.com/mary-seacole-black-victorian-history/the-lost-portrait-of-mary-seacole-and-its-forgotten-artist/. Acesso em 23/11/2021.

RENAULT, Delso. *Rio de Janeiro, a vida da cidade refletida nos jornais (1850-1870)*. Retratos do Brasil,
vol. 107. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

SILVA, Edson. Índios no nordeste: história e memórias da Guerra do Paraguai. *Revista Eletrônica História em Reflexão*: Vol. 1 n. 2. Dourados: UFGD, Jul./Dez. 2007.

SOUZA, Bernardino José de. *Heroinas bahianas*: Joanna Angélica, Maria Quiteria, Anna Nery. Rio de Janeiro: José Olimpio, 1936.

TORAL, André Amaral de. *Imagens em desordem*: a iconografia da Guerra do Paraguai. São Paulo: Humanitas / FFLCH-USP, 2001.

UM FLUMINENSE (pseudônimo de José Alves Visconti Coaracy). *Traços biographicos da heroina brasileira Jovita Alves Feitosa, ex-sargento do 2.º Corpo de voluntarios do Piauhy*: natural do Ceara. Rio de Janeiro: Typ. Imparcial de Brito & Irmão, 1865.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Tempo e lembrança de D. Pedro II*: um estudo iconográfico. Catálogo de Exposição. Rio de Janeiro: Galeria da FUNARTE / Museu Nacional de Belas Artes, 1977.

WIMMER, Norma. Jovita: a donzela guerreira da guerra do Paraguai. *Olho d'água*. São José do Rio Preto, 11(2), Jun./Dez. 2019, p.194-200.

Como citar:

GAIOTTO MIYOSHI, Alexander. A melancolia no front: o retrato de Anna Nery (1873), por Victor Meirelles de Lima. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 298-310, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.025
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Usos e costumes da fotografia no finamento: documentos, encenações e autorretratos

Marina Muniz Mendes, Universidade Federal de Goiás
https://orcid.org/0000-0002-8215-8543
marinamunizmendes@gmail.com

Resumo

Contextualiza a fotografia mortuária. Identifica a mescla de gêneros entre documental e artístico. Conclui-se notável diversificação dos subgêneros da fotografia post mortem já no século XIX. Iconografia exposta indica fusão entre gêneros, com fortes intenções, inclusive, artísticas/autorais. Retrato post mortem exerce uma espécie de mumificação pictórica de quem encerrou o ciclo da vida; ou mesmo de quem encena uma situação de fim da vida. É uma forma de promover a inversão magnética, de eternizar a vida de quem se foi. A fotografia traz a vida eterna. São variados os usos e costumes da fotografia no finamento. Apesar da diversificação, o contexto que atravessa toda essa herança de fotografias no finamento é o aspecto íntimo, a ritualização do objeto, a nostalgia amorosa e a lembrança da mortalidade.

Palavras-chave: Fotografia autoral. Fotografia post mortem. Metamorfose. Morte. Retrato.

Abstract

This article contextualizes the mortuary photography. It identifies a mix of genres between documentary and artistic. A remarkable diversification of the subgenres of post mortem photography can already be noticed in the 19th century. Exposed iconography indicates a fusion of genres, with strong intentions, including artistic/authorial ones. Post-mortem portrait exerts a kind of pictorial mummification of someone who has ended the cycle of life; or even those who stage an end-of-life situation. It is a way to promote magnetic inversion, to immortalize the lives of those who are gone. Photography brings eternal life. The uses and customs of photography are varied in death. Despite the diversification, the context that crosses all this heritage of photographs in death is the intimate aspect, the ritualization of the object, the amorous nostalgia and the memory of mortality.

Keywords: Autoral photography. Post-mortem photography. Metamorphosis. Death. Portrait.

Este artigo foca nas práticas, hábitos e modos de agir que envolvem a fotografia no finamento, com recortes no grande século do nascimento da fotografia. A fotografia integra o trabalho de luto. Faz parte do próprio ritual de exorcizar a dor da perda ao constitui-se um objeto de ritualização. Estabelece uma nostalgia amorosa ao passo que rememoram histórias.

Mord (*et al.*, 2018, p. 30) entende as imagens de luto – que retratam parentes vivos com os mortos – como um subgênero da fotografia *post mortem*. Trata do mórbido enquanto textura que apresenta tratamento delicado, como na acepção das artes plásticas. A fotografia *post mortem* acessa a imortalidade e é, habitualmente, sensível ao lidar com a debilidade do fim. Aliás, as famílias não as guardariam em seus álbuns fotografias se essas evocassem morbidez perversa ou doentia. Mas, os familiares aceitam o mórbido na denotação da enfermidade: as fotos podem revelar doenças e, mesmo assim, serem cândidas.

Percebe-se notável diversificação dos subgêneros da fotografia *post mortem*, sendo ilustrados a seguir recortes de usos e costumes. No século XIX, a morte ocorria, predominantemente, em casa. Com isso, um dos mais notáveis subgêneros da fotografia *post mortem* foi/é o que retrata a intimidade de parente(s) vivo(s) com o(s) falecido(s), o que registra a forte afeição de quem permanece com quem se foi ou está em processo, perdendo a vida. São familiares e amorosas, no âmbito doméstico, tocando no luto (para os familiares) e no descansar em paz (para quem faleceu). Nesse sentido, o fotógrafo pictorialista inglês, Henry Peach Robinson (1830-1901), criou uma das produções mais célebres (Fotografia 1).

Fotografia 1. ROBINSON, Peach Henry. Fading away, 1858, impressão em papel albuminado com nitrato de prata a partir de negativos de vidro de colódio úmido, 23,8 x 37,2 cm. The Royal Photographic Society at the National Media Museum, Bradford, Reino Unido.

No gerúndio, a garota está desvanecendo, perdendo as forças. É uma fotografia *pre mortem*, encenada, teatralizada, que enfatiza a tragédia familiar que circunda o deixar de estar visível. "Embora alguns considerassem perturbador ver uma cena tão íntima e tão mórbida representada em uma mídia tão realista quanto a fotografia, os espectadores da época compreendiam que Robinson havia fotografado uma modelo interpretando um papel" (HACKING, 2012, p. 113). Não é uma imagem de alguém que, de fato, está morrendo e, precisamente por isso, abala. Choca por transparecer a ilusão.

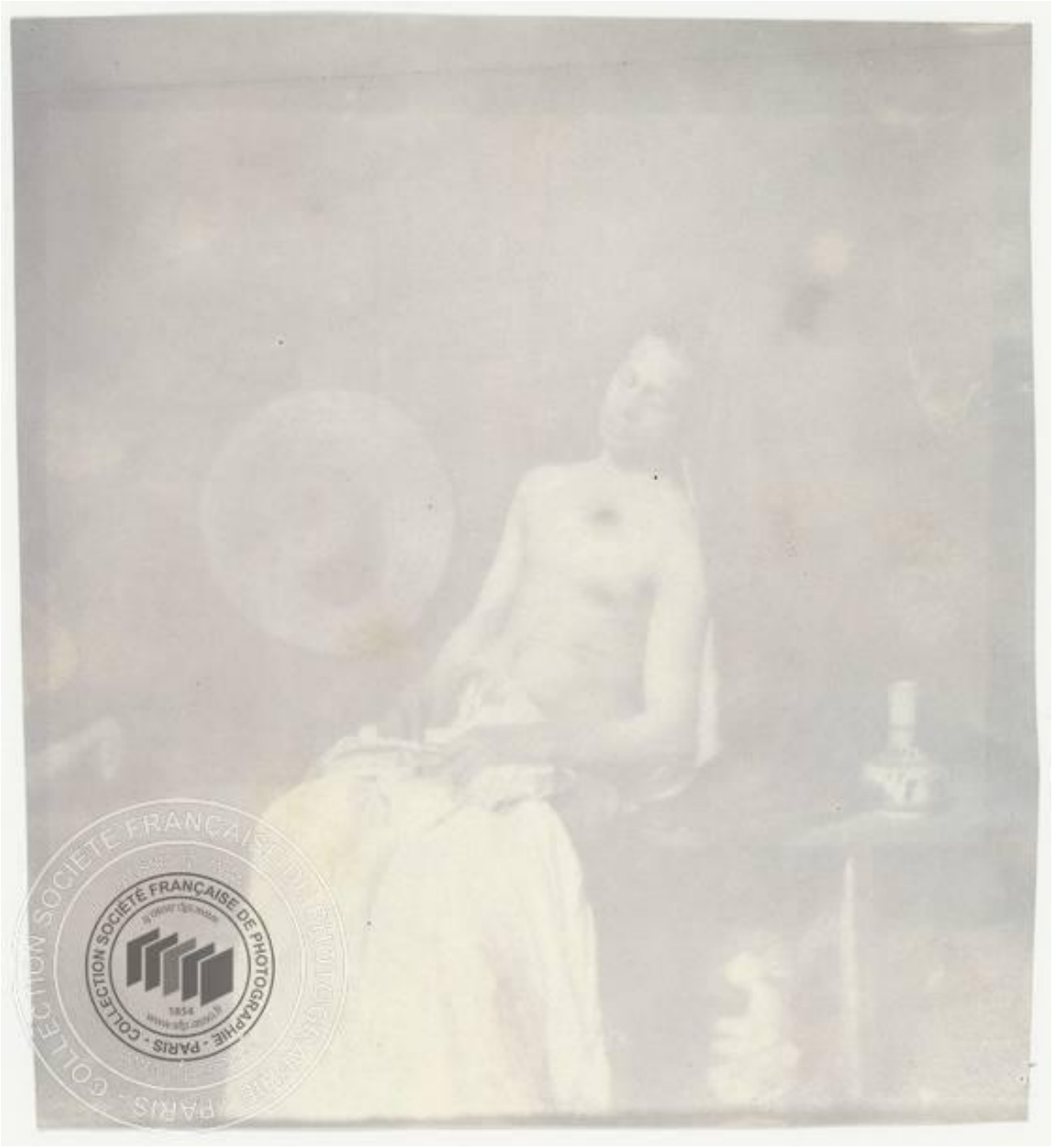
Criticada quando divulgada, esta composição fotográfica é reconhecida, atualmente, como uma das evocações visuais mais comoventes da morte na sociedade Vitoriana (HANNAVY, 2008, p. 75–76). Além disso, por ironia do destino, o príncipe Albert, esposo da rainha Vitória do Reino Unido, comprou uma cópia da referida obra. Sobre o curso dos rituais funerários no período, Mord *et al*. (2018, p. 144) cita que: "Os Vitorianos quase sempre morreram onde viveram, cercados pela família, amigos e vizinhos. O corpo era mantido no salão até o funeral, o rosto coberto com gesso para criar uma máscara mortuária, o cadáver arranjado para fotografias post-mortem". Então, tal fotografia não é, meramente, um artifício enganoso, mesmo encenada, conclama legitimidade nas situações de morte. Afinal, mesmo não sendo genuíno pode comover; uma extraordinária habilidade do campo das artes em geral.

No contexto dos círculos fotográficos, *Fading away* está inscrita nos debates germinais sobre a fotografia ser arte e não ciência. Robinson defendia a fotografia como uma arte pictórica, relativa à pintura, e em suas obras dava atenção à composição, iluminação e domínio da técnica de impressão combinada. Aliás, essa foi a primeira impressão combinada do fotógrafo, produzida com cinco negativos diferentes.

A fotografia – e especialmente a *post mortem* – desde os primeiros passos não esteve atrelada, exclusivamente, à motivação documental. A iconografia aqui exposta indica nata capacidade de fusão entre gêneros, com fortes intenções, inclusive, artísticas/autorais. Essa mescla de gêneros, entre o documental do finamento e o artístico, ocorre desde os primórdios da fotografia. São possíveis análises desse escopo sob ponto de vista da fotografia contemporânea; entendendo esta como a que persegue a criação e expressão artística, um empenho criativo e provocativo por meio de imagens que acarretem novas sensações e experiências.

O primeiro autorretrato fotográfico foi uma encenação do *post mortem* cândido. Encenação não só no sentido de compor uma cena terna e afetuosa para o momento da morte, mas de vigorosa criação artística ficcional. Uma elaboração fantasiosa e irreal de um morto que produz sua *selfie*. O fingimento da própria morte, por meio do fotógrafo como operador ativo do procedimento, bem como assunto. De qualquer forma, calcada em elementos da realidade, como uma tradicional fotografia do momento de finamento. Um dos pioneiros da fotografia, o

francês, Hippolyte Bayard (1801-1887), realizou uma leitura particular, criativa e original, nos primórdios da fotografia, de um suposto afogamento (Fotografia 2), construída para provocar espanto.



Fotografia 2. BAYARD, Hippolyte. Le Noyé, 1840, positivo direto sobre papel, 13,8 x 12,7 cm. Coleção da Société Française de Photographie.

Por meio do processo fotográfico desenvolvido por ele mesmo, de imagem positiva direta sobre papel, impressão única, Hyppolyte Bayard produziu um autorretrato. Com o título de autorretrato afogado, na série, estava seminu, de peito à mostra, pernas cobertas por uma manta, olhos fechados, mãos justapostas e

corpo escorado, quase caindo de uma cadeira. O chapéu já não mais na cabeça, mas ao lado do corpo. O contexto desta obra é relativo ao anúncio de Daguerre da invenção da fotografia, visto que Bayard desenvolveu seu método ao mesmo tempo que seu compatriota, mas foi Daguerre cujo método foi publicado primeiro e recebeu aclamação. Seja dito de passagem, Bayard não só marcou a história como um dos inventores da fotografia, mas foi o primeiro a explorá-la artisticamente. Um texto autoral escrito a mão acompanha a fotografia:

> O corpo que você vê aqui é do Sr. Bayard, inventor do processo que acabou de ser mostrado a você. (....) O Governo, que tem sido apenas muito generoso com o Senhor Daguerre, diz que não pode fazer nada pelo Senhor Bayard, e o infeliz afogou a si mesmo em desespero. Ó instabilidade humana! Por algum tempo artistas, cientistas e imprensa tiveram interesse por ele, mas agora que ele está no necrotério há vários dias, ninguém o reconheceu. Senhoras e senhores, discutamos um outro assunto para não ofender o seu olfato, pois, como podem ver, o rosto e as mãos do cavalheiro já estão começando a se deteriorar. (GAUTRAND, 1986, p. 221, apud HANNAVY, 2008, p. 123-124) [1].

O texto, escrito na terceira pessoa, reivindica suporte governamental ao processo fotográfico criado por Bayard. Alude que o fotógrafo já obteve reconhecimento público, de artistas, cientistas e da imprensa, mas no passado. Com isso, sua vida foi breve, bem como sua arte. Cria tal narrativa por meio da metáfora da morte, provocada por um afogamento por desespero. Em estado de profundo desalento, causou seu próprio afogamento, matou-se. O corpo, então, jaz no necrotério, aguardando identificação, mas ninguém se presta a reconhecê-lo sequer em morte, como protesta não ter obtido reconhecimento em vida.

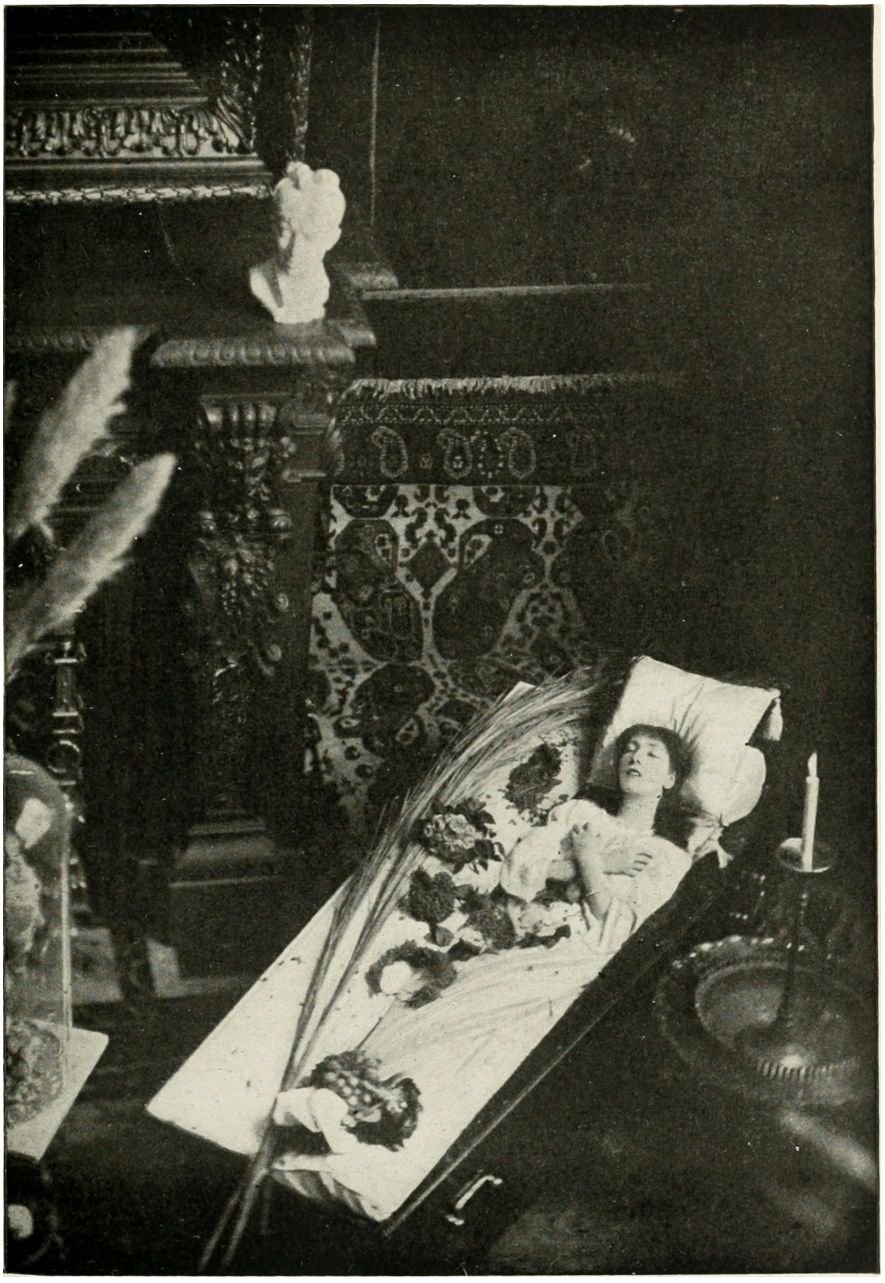
O trecho encerra chamando atenção à metamorfose, o corpo, que ainda não foi enterrado, exala forte odor, o rosto e as mãos estão ficando em mau estado, degenerando. A ruína final e irreversível do fotógrafo. Um simbolismo dramático de seu sentimento de ter sido esquecido, ancorado no ciclo da morte. Evocando a imago das máscaras mortuárias, uma das mais famosas data de 40 anos após a fotografia de Bayard, também na França, de uma jovem que supostamente se suicidou, "A desconhecida do Senna" (Fotografia 3), chamada ainda de "Mona Lisa afogada", com seu rosto intrigante e lábios que parecem lançar um leve sorriso.

[1] Tradução da autora para: "*The corpse which you see here is that of M. Bayard, inventor of the process that has just been shown to you (…) The Government, which has been only too generous to Monsieur Daguerre, says it can do nothing for Monsieur Bayard, and the unhappy wretch has drowned himself in despair. Oh human fickleness! For some time, artists, scientists and the press took an interest in him, but now that he has been at the morgue for several days, nobody has recognized him. Ladies and gentlemen, let us discuss something else so as not to offend your sense of smell, for as you can see, the face and hands of the gentleman are already beginning to decay*" (GAUTRAND, 1986, p. 221, apud HANNAVY, 2008, p. 123-124).

Fotografia 3. Máscara mortuária, em molde de gesso, de *L'Inconnue de la Seine, ca*. 1900. Wikimedia Commons.

Seu corpo foi pescado no Rio Sena e, quase imediatamente, virou uma espécie de mito. Ela faleceu como se estivesse sido encenada para uma cândida fotografia *post mortem*, encarando tranquilamente seu fim. Os mistérios envolvendo o contexto de sua morte e a fascinação de muitos por sua beleza resultaram na produção de uma máscara mortuária de gesso e de uma quase infinidade de réplicas. Seu rosto belo sereno, então, serviu de inspiração a inúmeros artistas, escritores e poetas. Tornou-se também a "boca mais beijada do mundo" ao ser referência de rosto para boneco para treinamento de reanimação cardiorrespiratória, utilizado até os dias de hoje; suas imagos contribuem para salvar milhões de vidas.

Uma das atrizes mundialmente mais famosas da história também esteve em outra memorável encenação da própria morte, que foi cristalizada pela fotografia. Descansando em paz em um caixão (Fotografia 4), Sarah Bernhardt (1844-1923) representava um *rest in peace*. Ela não saía em turnê sem levar seu caixão, ainda no século de nascimento da fotografia, encenava o *post mortem*.



Fotografia 4. Sarah Bernhardt dormindo no caixão. Fotografia publicada no livro: JAY, Ruby. Secure the shadow: death and photography in America, Cambridge, Estados Unidos: MIT Press, 1995, p. 35. Autor desconhecido, *ca.* 1870.

Sem informações prévias sobre seu contexto de produção, esta pode passar, facilmente, por uma fotografia de alguém que faleceu, visto que jaz o corpo de Sarah Bernhardt, deitado, estendido, imóvel, com os olhos fechados e os braços cruzados em forma de x sobre o peito. Os braços também protegem seu coração. Flores e folhas rodeiam o corpo, como os ramos de trigo, muito presentes na simbologia cristã para representar a morte e o novo nascimento. De vestes leves e claras, muito lembra uma bela adormecida a caminho da paz eterna. No mais, na fotografia *post mortem*: "cabeça e corpo apoiados em travesseiros representavam o sono eterno"[2] (HANNAVY, 2008, p. 1166).

Fotografia 5. Post mortem de criança desconhecida. Southworth & Hawes, Boston, *ca.* 1850. Daguerreótipo, 16,5 x 21,5 cm. International Museum of Photography at George Eastman House, Fachester, Estados Unidos. Fotografia publicada também no livro: JAY, Ruby. Secure the shadow: death and photography in America, Cambridge, Estados Unidos: MIT Press, 1995, capa e p. 53.

Os braços meticulosamente colocados justapostos também são vistos na fotografia escolhida como capa do livro *Secure the shadow: death and photography in America*, escrito pelo professor e pesquisador Ruby Jay (1935). A criança desconhecida (Fotografia 5) está com as mãos sobre o ventre, tornozelos

[2] Tradução da autora para: "(...) head and body resting on pillows stood for eternal sleep (...)" (HANNAVY, 2008, p. 1166).

cruzados, deitada sobre um lençol, como se estivesse dormindo, mas – neste caso –, de fato, moribunda. O corpo foi reposicionado, simulando um sono tenro. Pelo título da obra, proteger a sombra. E o substantivo sombra, tanto no inglês quanto português, têm definição, além de obscuridade, entre outras, também enquanto fantasma. Deve-se proteger o fantasma, como anuncia o título. "O outro continua presente na sua ausência, como um fantasma que não dá paz e de quem o enlutado não consegue afastar-se" (KOURY, 2017, p. 86). Uma narrativa fotográfica fantasmagórica e de forte impacto.

Fotografar um recém-nascido, bebê ou criança que faleceu ajuda no processo de luto, no lidar com a dor de perder uma filha ou filho. Prática de ampla aceitação no século XIX. E, não só em um passado distante, mas estendendo-se até a atualidade. Como no relato captado por Koury (2017, p. 11), em outra situação: "Fotografia que vive hoje, passados quase três anos, numa gaveta de um pequeno criado mudo ligado à cama da mãe. Fotografia, enfim, que toda noite é retirada, admirada, sentida e presa ao corpo para mais uma noite ao lado do filho". Na eternidade da fotografia, a mãe passa mais uma noite ao lado do filho e pode afagá-lo. Retrato que contribui para suportar a tida como uma das maiores dores do mundo, a perda de um filho.

Considerações

A fotografia *post mortem* é uma prática corrente desde os primórdios da fotografia, no século XIX, até hoje no XXI, século da inovação. O decorrer desses quase 200 anos de histórias foi/é acompanhado por múltiplas mudanças na relação da humanidade com a morte e com a fotografia no finamento. A formação e o desenvolvimento das sociedades, em todo o globo, inclusive brasileira, estiveram conectados com a tradição da fotografia mortuária. Havia grande aceitação social que famílias enlutadas fotografassem a pessoa falecida para manter viva a lembrança do ente, sob a expressão da boa morte defendida pela fé cristã. Uma espécie de tentativa simbólica de exorcismo da morte, um trabalho de luto que suspende o desaparecimento. As tradicionais fotografias mortuárias suspendem a metamorfose, pausam os processos que seguem à morte.

O retrato *post mortem* exerce uma espécie de mumificação pictórica de quem encerrou o ciclo da vida; ou mesmo de quem encena uma situação de fim da vida. É uma forma de promover a inversão magnética, de eternizar a vida de quem se foi. A fotografia traz a vida eterna. São variados os usos e costumes da fotografia no finamento, eram no nascimento da fotografia e ainda são atualmente.

Nas marcas da linha do tempo há *pre mortem* teatralizado e pictorialista de desvanecimento; fantasioso e original autorretrato *post mortem* após afogamento em desespero; atriz encenando seu leito de morte dentro de um caixão; pais que encomendam fotografias cândidas de seus filhos falecidos para exorcizar o luto, proteger a presença fantasmagórica; parentes vivos com falecidos; animais retratados similarmente às tradicionais fotografias *post mortem* de humanos,

como se estivessem apenas adormecidos e não moribundos; fotografias de (ex-)chefes de estado, clérigos, esportistas e artistas, falecidos, circulando pela imprensa ou outras mídias, após morte natural ou tragédia; entre uma infinidade de outras ramificações – subgêneros – das práticas da fotografia *post mortem*. Apesar da diversificação, o contexto que atravessa toda essa herança de fotografias no finamento é o aspecto íntimo, a ritualização do objeto, a nostalgia amorosa e a lembrança da mortalidade.

Referências

HACKING, Juliet. *Tudo sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2012.

HANNAVY, John. *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. New York: Taylor & Francis Group, 2008.

KOURY, Mauro Guilherme. *Uma fotografia desbotada: atitudes e rituais do luto e o objeto fotográfico*. 2ª ed. João Pessoa: Edições do Grem, 2017.

MORD, Jack et al. *Beyond the Dark Veil: Post Mortem & Mourning Photography from the Thanatos Archive*. 5th. ed. San Francisco: Last Gasp, 2018.

RUBY, Jay. *Secure the shadow: death and photography in America*. Cambridge, Edtados Unidos: MIT Press, 1995.

Como citar:

MUNIZ MENDES, Maria. Usos e costumes da fotografia no finamento: documentos, encenações e autorretratos. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 311-320, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.026
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

A pintura derrotada: Gustave Moreau e o impossível políptico do “ano terrível”

Mariana Garcia Vasconcellos, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
https://orcid.org/0000-0002-7155-812X
mariana.garvasc@gmail.com

Resumo

Há 150 anos, a França vivia momentos de crise política e militar que deram ao período entre 1870 e 1871 o apelido de "l'année terrible”. Gustave Moreau (1826-1898) buscou expressar sua visão dos acontecimentos em um ambicioso políptico intitulado La France vaincue: um projeto tão grandioso que parecia destinado a falhar. Transformando a história em alegoria idealizada, Moreau pretendia dar sentido e nobreza à derrota francesa. Mas à medida que ampliava o escopo dos fatos que deveriam ser incluídos, ele perdia a capacidade de unificar sua obra, acabando por abandoná-la no estágio de um esboço. Paradoxalmente, La France vaincue é um perfeito símbolo do fracasso, nos níveis da ideia e da execução, do tema e da forma. Esse projeto falho e impossível nos faz refletir sobre os limites da arte perante a história, da representação perante a irrepresentabilidade da tragédia e da destruição.

Palavras-chave: Pintura histórica. Inacabado. Projeto. Fracasso.

Abstract

150 years ago, France went through political and military crises that gave the period between 1870 and 1871 the name of “*l’année terrible*”. Gustave Moreau (1826-1898) sought to express his view of the events in an ambitious polyptych called *La France vaincue*: a project so grandiose it seemed bound to fail. Transforming history into idealized allegory, Moreau intended to give meaning and nobility to the french defeat. But, as he expanded the scope of facts that would be included, he lost the capacity to unify his work, eventually abandoning it at the drafting stage. Paradoxically, *La France vaincue* is a perfect symbol of failure, at the levels of idea and execution, theme and form. This failed and impossible project leads us to reflect on the limits of art before history, of representation before the irrepresentability of tragedy and destruction.

Keywords: History painting. Unfinished. Project. Failure.

É nos momentos de crise que se torna particularmente evidente que a arte não tem escolha senão defrontar-se com a realidade. Ao engajar-se com as viradas da história, ela busca encontrar, criar ou negar sentidos, condensar a complexidade do todo ou desdobrar o fragmento simples. Como quer que o artista decida posicionar-se, não consegue se furtar a responder a seu entorno; por isso, mesmo o silêncio e a falha da arte em tempos sombrios não perdem em eloquência histórica e poética, desde que saibamos como os ler. Este artigo investiga os comos e porquês em torno de uma obra prima fracassada e que tematiza o fracasso: o projeto para o políptico *La France Vaincue* (c. 1871), de Gustave Moreau (1826-1898).

O "ano terrível"

Há um século e meio, a França passava por um momento crítico de sua história; o desastroso desempenho francês na guerra contra a Prússia entre 1870 e 1871, além de ocasionar um cerco de quatro meses que expôs a capital à fome generalizada, levou a uma instabilidade política tão intensa que derrubou a monarquia, instaurou a 3ª República e em seguida trouxe a breve e sangrenta Comuna de Paris. Os eventos do "*année terrible*" – apelido dado por Victor Hugo, em sua coletânea de poemas sobre o período – impactaram necessariamente a arte e os artistas. Testemunhas e participantes das tragédias, pintores e escultores trouxeram ao público dos *salons* seguintes suas impressões dos eventos, seja em registro realista ou simbólico.

Gustave Moreau, como seus concidadãos, viu-se imerso nas correntes da história. Em 1870, apesar do cerco e da escassez crescente, decidiu-se a permanecer em Paris com sua mãe, que havia recusado "abandonar aos destinos mais arriscados e mais diversos os produtos de meu trabalho de vinte e cinco anos", como escreveu a um amigo. De artista e idealista que era, foi repentinamente transformado em soldado da Guarda Nacional encarregado da defesa das muralhas, aos 44 anos de idade e sem experiência bélica. Após dois meses de serviço, um reumatismo que paralisou temporariamente seu braço e ombro esquerdos levou-o a ser dispensado.

Foi provavelmente a partir desse período de confinamento – à cidade em função do cerco, à casa em função do reumatismo –, frustrado com os desdobramentos da guerra, que Moreau começou a desenvolver o projeto de *La France vaincue* (figura 1). Seu tema central seria a glorificação da derrota francesa em um embate considerado injusto; em seus comentários, Moreau discorre sobre a falta de "nobreza" das forças prussianas, cuja vitória de fato deveu-se em grande medida ao uso de tecnologias bélicas bastante mais avançadas. A França, por outro lado, é retratada por ele como a nação da arte, da poesia, um oásis cultural e espiritual tomado de assalto pela violência bruta:

> A França, um pé sobre essas máquinas de guerra ineptas, tendo na mão sua orgulhosa espada, a espada nobre, sorridente, radiante,

escutando seu gênio eterno que lhe fala do céu e do ideal. A seus pés os instrumentos de matemática, de geometria, quebrados: os canhões, as metralhadoras, todos os estúpidos instrumentos de destruição e de brutalização de um povo. *Non amplius* por divisa. Ela estará ferida, ensanguentada e sorridente frente ao ataque desses esforços imbecis e vãos da força brutal e da covarde traição.

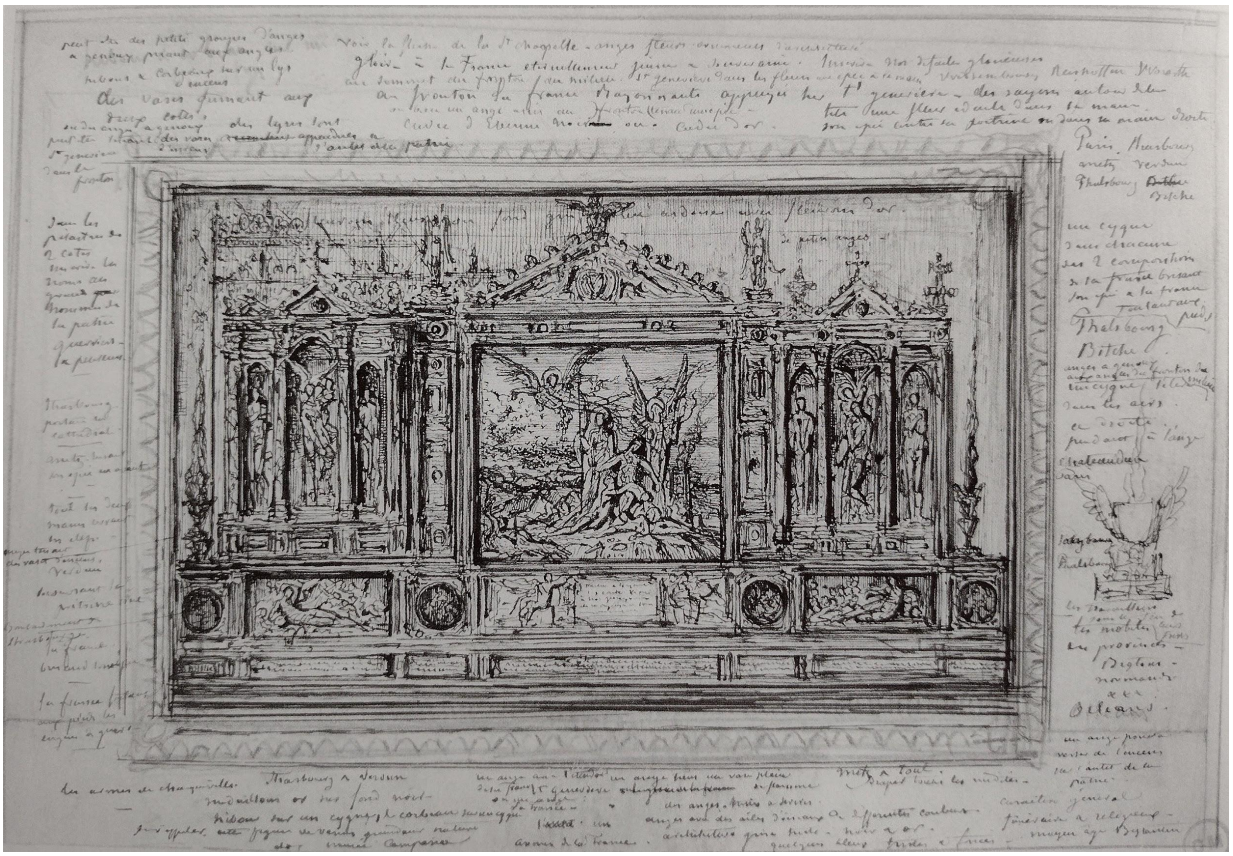


Figura 1. Gustave Moreau, Esboço para *La France Vaincue*, 1871. Grafite sobre papel, 17,5 x 25,6 cm. Paris, Musée Gustave Moreau. Fonte: Peter Cooke, 2014, p. 74

De fato, como observa Peter Cooke, a virulência de Moreau está direcionada não apenas à Alemanha, mas também e sobretudo à própria ideia de modernidade, representada pelo progresso tecnológico e científico. Nesse sentido, é relevante que o estilo e a lógica composicional de seu projeto tenham sido buscados em um passado pré-moderno centrado na religiosidade; Moreau pretendia que o políptico se assemelhasse a um retábulo monumental bizantino ou primitivo italiano. O artista chegou a encomendar ao arquiteto Ernest Coquart a execução da moldura dourada esculpida que deveria conter seus painéis pintados. Em suas anotações, encontramos um rascunho descritivo do que Moreau pretendia pedir ao arquiteto:

> Escrever para Coquart: a descrição daquilo que quero, os detalhes de cada coisa, o caráter geral a dar à obra arquitetural, suas exigências para a composição pictórica. Seu estilo: tríptico relicário urna

> monumento fúnebre estilo Bizantino. Basílica Orvieto. Orsanmichele de Florença. Basílicas italianas de 1400. 4 metros de largura, 3 de altura.

Existem cerca de 20 esboços para a obra; embora apenas o projeto final esteja reproduzido na bibliografia disponível, Geneviève Lacambre nos informa sobre as etapas da evolução da ideia de Moreau:

> Sobre o tema da França vencida Moreau considera de início pintar um painel votivo quadrado, com uma inscrição abaixo, depois adiciona painéis laterais, medalhões, uma predela... até chegar a este ambicioso políptico que não ultrapassa o estado de projeto – de menos de 20 centímetros de largura.

Em anotações escritas para si mesmo, Moreau desenvolve e explana a iconografia dos painéis; embora um tanto confusas e entrecortadas, elas nos permitem acessar o simbolismo pretendido para a imagem e apreender a complexidade do projeto. O painel central (figura 2), segundo sua descrição, apresentaria a França,

> Essa figura de Santa rainha que recolhe nas pregas de seu manto os corpos queridos de seus caros filhos mortos por ela. [E] Esse gênio planando e soterrando de flores toda essa juventude que vai reviver como as próprias flores e renascer de suas cinzas.

Acima, o frontão apresentaria uma cena mais especificamente religiosa, que certamente participa do simbolismo geral do projeto e fundamenta-o na lógica cristã do sacrifício e triunfo dos oprimidos:

> No frontão principal, o Cristo na cruz. Anjos recolhem as gotas preciosas de seu sangue, ou a Virgem sobre um trono sustentando o Cristo morto sobre seus joelhos. De um lado a França com Santa Geneviève do outro. Ou então a França e Santa Geneviève a seus pés oferecendo-lhe suas lágrimas.

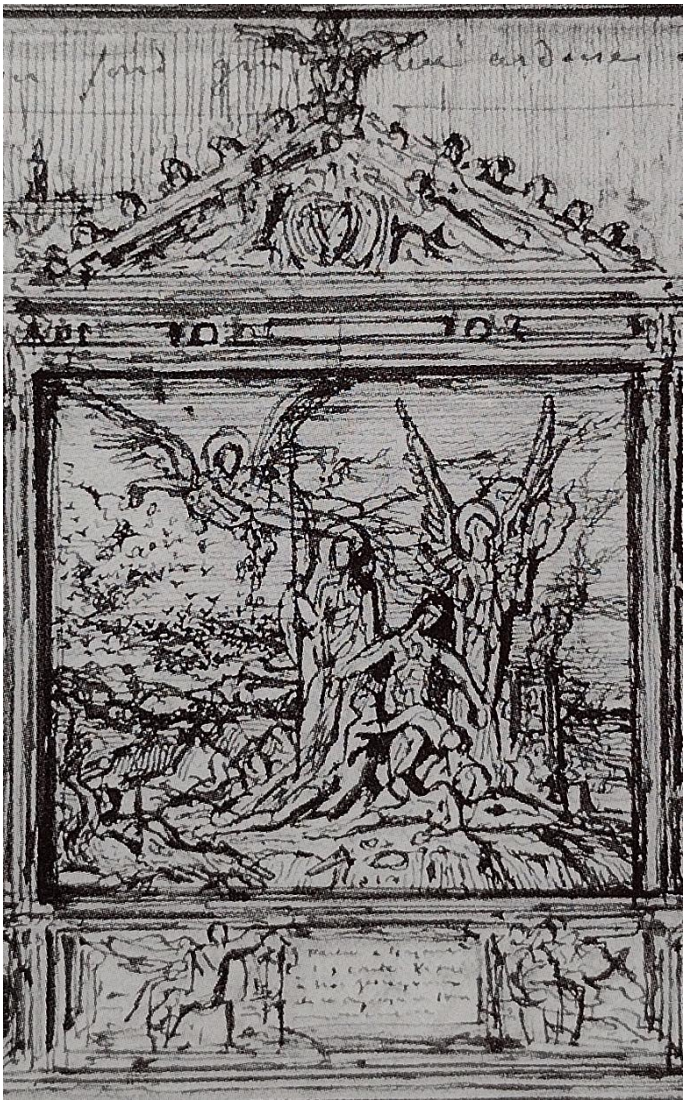


Figura 2. Gustave Moreau, Detalhe do esboço para *La France Vaincue*, 1871. Grafite sobre papel, 17,5 x 25,6 cm. Paris, Musée Gustave Moreau. Fonte: Peter Cooke, 2014, p. 74

Abaixo, as duas predelas trariam novamente alegorias da França – estando ausente, ao que tudo indica, correspondência visual da mensagem revanchista que Moreau indica na nota:

> Meus dois temas da parte inferior
> A França confiante e generosa acorrentada em seu sono e atirada à sujeira <insultos> e aos golpes da Alemanha. Mas virá um dia do despertar no qual, uma vez rompidas as cadeias, de um gesto soberano ela se livrará para sempre esse verme <lepra> imundo que a invadiu e a mancha e, erguendo-se de pé em sua alta estatura, ela o esmagará sob seu pé nobre e soberano.

Nas duas laterais estariam trípticos menores (figura 3), nos quais os painéis centrais representando alegorias da França seriam ladeados pelas personificações de outras cidades que haviam sido focos do combate:

> Essas cidades fortes de cada lado cobertas de sangue, apertando no peito ferido suas catedrais e seus monumentos. Essas duas belas alegorias dos dois lados, da França quebrando sua espada no dia em que a guerra deixou de ter nobreza e, de outro lado, a França lançando a seus pés todas essas máquinas de carnificina e toda essa matemática de massacre, escutando seu gênio que lhe fala do céu, e a nobreza dessa alegoria, não é em absoluto poesia pueril. É mais elevado do que qualquer outra coisa. É precisa uma alma e uma inteligência de primeira ordem para tocar essas coisas, sem isso mostra-se a fundo toda a pobreza e baixeza de seu caráter.

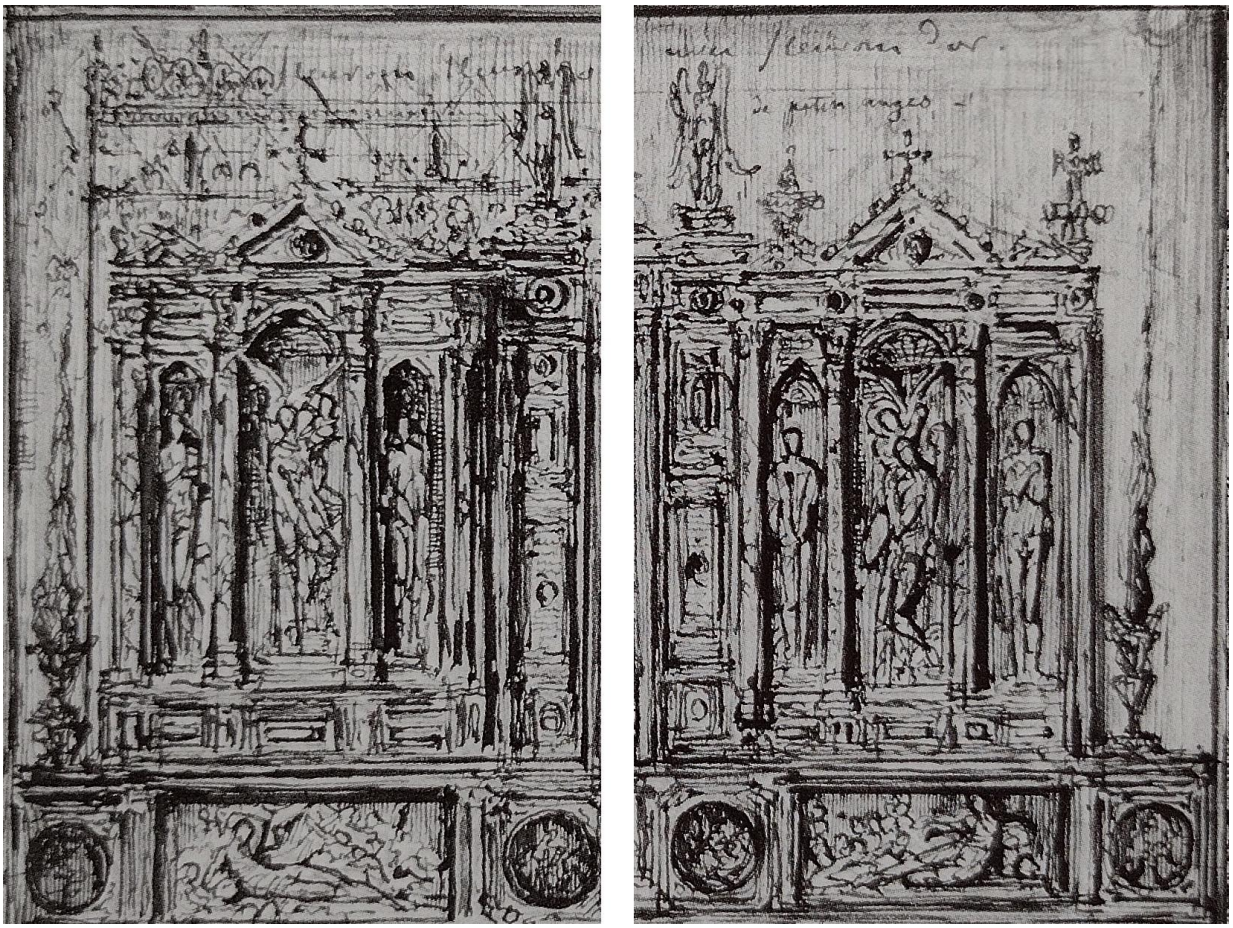


Figura 3. Gustave Moreau, Detalhe do esboço para *La France Vaincue*, 1871. Grafite sobre papel, 17,5 x 25,6 cm. Paris, Musée Gustave Moreau. Fonte: Peter Cooke, 2014, p. 74

Mas, além da complexidade estrutural da imagem, dividida em múltiplos painéis, em alguns pontos a iconografia torna-se tão específica e não-convencional que a leitura alegórica fica impossibilitada sem o acompanhamento de legendas –

que, de resto, não se sabe se Moreau pretendia ou não incluir na obra pronta. Em suas anotações sobre as alegorias das cidades, por exemplo, Moreau indica que elas deveriam fazer referência a eventos e indivíduos históricos bastante particulares:

> Estrasburgo ferida porta a catedral gótica em uma mão, na outra a nobre espada quebrada do general Uhrich
> Toul — a espada atravessada, imóvel.
> Metz, o peito coberto de feridas, porta a espada ameaçadora, a espada de Bazaine.
> Phalsburgo — os braços cruzados portando as chaves, o ar desdenhoso e sorridente.

De acordo com os esboços, no entanto, isso seria feito através de figuras femininas alegóricas visualmente genéricas, que de certa forma contradizem a especificidade pretendida e que dificultariam a compreensão mesmo para o espectador da época.

O que é mais, ao longo do desenvolvimento do projeto Moreau passou a colecionar cenas complementares que ocupariam os nichos menores do políptico: cenas anedóticas, retiradas de jornais, que contrastam fortemente com o aspecto alegórico dos painéis principais:

> Aula do M. Levasseur. Um obus cai no meio da sala onde ele dava sua aula. Ele olha o projétil, assegura-se de que ninguém ficou ferido, e diz: Se isso não os incomoda, senhores, continuaremos nossa aula.
> Os eruditos do Jardin des Plantes, para as composições ovais: as estufas quebradas pelos obuses, os eruditos trabalhando crivados de projéteis.
> Em um dos círculos colocar o bombardeio de Paris, as estufas do museu, eruditos, crianças e idosos, etc. etc. Ver nos jornais oficiais. Durante o incêndio de Estrasburgo.

Permeando o projeto de *La France vaincue,* há uma tensão entre o desejo de incorporar as infinitas e caóticas particularidades da história e de transformá-las em imagens simbólicas, idealizadas, dotadas de significado. De fato, essa é uma tensão central para os desdobramentos da pintura histórica ao longo do século XIX, partindo de um conflito entre suas bases teóricas clássicas e a inclinação para o realismo que caracteriza a arte dessa primeira modernidade. Para melhor compreender o problema de Moreau, portanto, vale dar um passo atrás e analisar a situação da pintura histórica em sua época.

O real e o “artístico”: demandas conflitantes

Tradicionalmente considerada o mais elevado gênero pictórico, a pintura histórica tinha por princípio maior a representação idealizada de ações humanas

ou divinas elevadas, tomando como fontes os textos bíblicos e mitológicos e, ocasionalmente, os registros históricos dos grandes personagens. O *grand peintre* histórico, cuja arte teria por objetivo educar (*docere*) o espectador, deveria, como escreve o teórico acadêmico André Félibien (1619-1695), "representar grandes eventos como faz o historiador, ou temas agradáveis como faz o poeta; e ascendendo ainda mais alto, ter destreza em esconder sob o véu da fábula as virtudes dos grandes homens, e os mais exaltados mistérios". Um dos meios centrais para atingir esse objetivo alegórico e universalizante seria despir os fatos representados, na medida do possível, de suas particularidades históricas; em outras palavras, despir a história mesma de sua historicidade, conferindo-lhe a atemporalidade do mito e da fábula moral.

Figura 4. Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1818-19. Óleo sobre tela, 491 x 716 cm. Paris, Musée du Louvre. Fonte: Wikimedia Commons

Essa perspectiva tradicional sobre a pintura histórica, desenvolvida por teóricos da arte entre o Renascimento italiano e o academicismo francês do século XVII, vinha sendo relativizada desde, ao menos, o período pós-revolucionário na França. Como aponta Hans Belting, se a era napoleônica havia fornecido uma abundância de feitos heróicos contemporâneos – tratados de maneira particularizada, ainda que não propriamente realista –, a posterior restauração da monarquia ocasionou uma certa desilusão política e social que só admitia

apresentar o *pathos* histórico na forma de tragédia, e não mais de celebração da vitória.

É nesse contexto que *Le Radeau de la Méduse* (1818-19; figura 4), de Théodore Géricault (1791-1824), torna-se um marco da arte moderna, romântica: uma cena de desastre na qual os heróis são substituídos por sobreviventes, pessoas comuns, e que foi amplamente encarada como um comentário político sobre a inépcia e a desumanidade dos detentores do poder em múltiplos níveis da ordem social vigente.

Sobre a complexa situação dessa obra, tensionando dois paradigmas artísticos distintos, Belting escreve:

> Vemos aqui o risco de uma concepção paradoxal da arte – imersa na história da arte mas não obstante atribuindo importância suprema à originalidade. Os desejos contraditórios do público, que demandava tanto a realidade documental como a experiência da arte verdadeira, exigia o impossível. Então, Géricault tomou o realismo emprestado ao evento – uma variação moderna do dilúvio bíblico – e o ideal à uma audaciosa síntese de elementos encontrados na pintura precedente. Ele serviu ao gosto corrente ao manter o elenco de coadjuvantes, por assim dizer, das cenas de batalha de Gros. Os sofredores são representados com um ar heróico anteriormente reservado ao vencedor. A luta pela vitória é substituída pela resistência a uma força anônima que para alguns que viram a pintura era a Natureza implacável, e para outros o destino histórico cego.

Por si mesma e pelos dois séculos de reconhecimento crítico generalizado (a despeito de algumas dificuldades de recepção imediata), podemos seguramente atribuir ao *Radeau de la Méduse* sucesso em conjugar essas duas exigências discordantes. Géricault fez extensas pesquisas documentais, entrevistas, estudos anatômicos e construção de modelos para dotar sua pintura de uma precisão factual incomum à época; mas nenhum desses detalhes "historiográficos" é capaz de desmanchar a coesão artística da cena e a força simbólica da narrativa que ultrapassa o evento imediato ao qual se reporta. Essa feliz síntese de arte e realidade parece dever-se primariamente à preocupação do artista com a unidade da obra em dois outros níveis: na composição piramidal que unifica a massa de figuras e a conduz a um ponto de culminância visual e simbólica; e na escolha do momento a ser representado, que condensa o sofrimento e a esperança de muitos dias no instante significativo em que o resgate pode ser (mas ainda há dúvida) iminente.

A unidade, de fato, havia sido um critério de valor artístico desde a Antiguidade. Na *Poética*, Aristóteles recomenda aos tragediógrafos uma unidade de ação – com início, meio e fim e uma escala apreensível pelo espectador – que foi posteriormente transposta para as artes visuais por teóricos acadêmicos dos

séculos XVI e XVII. A unidade da pintura dependeria, portanto, da possibilidade de integrar os vários elementos representados, as várias partes, em uma composição e em uma narrativa coerentes, que pudessem ser compreendidas como um todo unificado.

Talvez possamos, então, atribuir o fracasso de *La France vaincue* a sua falha em consolidar-se como uma unidade, deixando de corresponder a um valor artístico e estético clássico ao qual Moreau permanecia firmemente filiado. Outras obras que buscaram lidar com os eventos do ano terrível de forma similarmente simbolista – como *Le pigeon* (1871) de Puvis de Chavannes (1824-1898), ou *L'Énigme* (1871), de Gustave Doré (1832-1883) (figura 5) –, tiveram algum sucesso em criar pinturas composicional e tematicamente unas, nas quais os elementos simbólicos conferem sua camada de significado "universal" aos eventos históricos particulares a que os elementos realistas da paisagem fazem alusão.

Figura 5. Esquerda: Pierre Puvis de Chavannes, *Le pigeon*, 1871. Óleo sobre tela, 136,7 x 86,5 cm. Paris, Musée d'Orsay. Fonte: Wikimedia Commons. Direita: Gustave Doré, *L'Énigme*, 1871. Óleo sobre tela, 130 x 195,5 cm. Paris, Musée d'Orsay. Fonte: Wikimedia Commons

No projeto de Moreau, no entanto, os extremos da alegoria e da reportagem são perseguidos por vias separadas, compondo uma espécie de mosaico em que o real e o ideal, como tesselas atomizadas, são justapostos e falham sempre em dissolver-se em uma substância única. Compartimentalizando-os em painéis separados, Moreau parece enfim querer dizer que a arte não tem mesmo que ver com a história e com a realidade da guerra. O fracasso de sua obra ideal frente ao real é singularmente semelhante, portanto, à narrativa que ele quis criar para a França: uma nobre derrota advinda da recusa de trocar a escuta do "gênio eterno que lhe fala do céu e do ideal" pela "matemática de massacre e ciência de abatedouro".

A pintura derrotada

Moreau, enfim, desistiu da execução de seu grandioso projeto; não se sabe ao certo em que momento a ideia foi abandonada, mas é possível imaginar que isso também se deva, ao menos em parte, ao inevitável estilhaçamento de sua visão idealista do povo francês, provocado pela Comuna de Paris. Artista profundamente ligado à tradição (apesar da intensa experimentalidade de sua obra), do ponto de vista político Moreau era um reacionário e um monarquista. A luta dos *communards* pela igualdade e pelo progresso social aparecia-lhe simplesmente como violência gratuita, um movimento em profundo contraste com sua idealização prévia de uma França pacífica e martirizada em nome de valores elevados. Como relatou Gustave Flaubert: "eu soube [...] que várias pessoas (entre outros Gustave Moreau, o pintor) foram afetadas pela mesma doença que eu, isto é, a *insuportação* da massa; é uma enfermidade comum desde nossos desastres, ao que parece".

É certo que a violência dos confrontos e a destruição que tomou conta da cidade tocaram de perto o artista. Como nota Pierre-Louis Mathieu, além de ter seu bairro atingido diretamente pela revolução (a igreja mais próxima à casa de Moreau foi ocupada por um grupo de *communards* feministas), Moreau deve ter sofrido em particular com o incêndio que destruiu os murais de seu antigo amigo Théodore Chassériau (1819-1856) na Cour des Comptes. A perda desses murais é simbólica: foram eles que, em sua juventude (segundo narram as biografias do artista), levaram-no a abandonar sua formação acadêmica e a declarar a intenção de "fazer uma arte épica, e não uma arte de escola", de revitalizar a tradição da pintura histórica.

A experiência do ano terrível e de seu projeto fracassado talvez tenham indicado a Moreau que o caminho pelo qual seguia não lhe permitiria alcançar seu objetivo de renovar a tradição, e que seria preciso buscar outras vias. Geneviève Lacambre sugere que o abandono do projeto talvez seja devido a uma oposição entre seu caráter demasiado alegórico e as novas investigações de Moreau na direção de um simbolismo mais aberto. De fato, quando o artista retornou aos *salons* após um hiato de seis anos, a *Salomé dansant devant Hérode* (1876) e *Hercule et l'Hydre de Lerne* (1876) que apresenta marcam uma nova fase de sua carreira, em que o aspecto simbólico da pintura incorpora cada vez mais a própria linguagem pictórica, fazendo-se menos dependente da iconografia – que, por sua vez, torna-se mais e mais indireta e obscura. Por outro lado, a única pintura terminada que pode ser diretamente relacionada ao período da guerra e da Comuna é *Mort d'un jeune croisé* (1871; figura 6); uma obra simples e solitária, comparada à grandiloquência de *La France vaincue*.

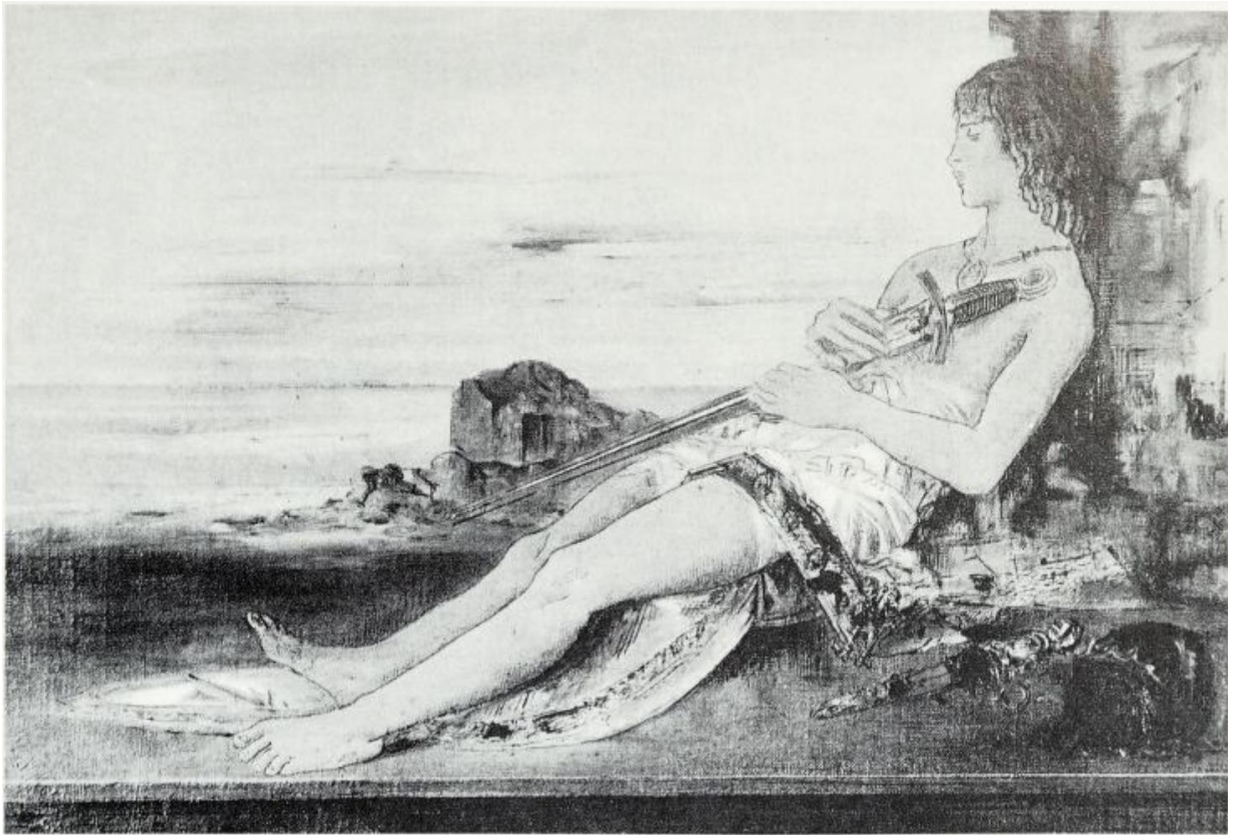


Figura 6. Gustave Moreau, Mort d'un jeune croisé, 1871. Óleo sobre tela, 136,7 X 86,5 cm. Paris, Musée d'Orsay. Fonte: MATHIEU, 1977, p. 117

Talvez, portanto, esses eventos tenham levado Moreau a tomar consciência do grande fracasso que permeava seu projeto: fracasso da arte em ajustar-se à história, fracasso da história em sujeitar-se a sua visão artística do mundo. Embora não seja o caso de tantos outros artistas que puderam encontrar o ponto de contato e de equilíbrio entre real e artístico, ou que souberam ancorar seus ideais ao chão, Moreau não teria jamais podido fazê-lo nos termos em que seu projeto propunha. Levar a termo a obra, ser bem-sucedido em termos de execução seria contar-se uma mentira, transformar sua arte em propaganda vazia. Nesse caso em particular, a melhor escolha parece ter sido a de desistir, a de fazer da obra mesma um fracasso; é dessa maneira que ela melhor representa as complexidades da relação entre a arte e a história, o ideal e o real – particularmente em tempos sombrios.

Referências

BELTING, Hans. *The invisible masterpiece*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

_____. *Gustave Moreau: history painting, spirituality and symbolism*. New Haven: Yale University Press, 2014.

LACAMBRE, Geneviève. *Gustave Moreau – maître sorcier.* Paris: Gallimard/Réunion des musées nationaux, 1997.

LEE, Rensselaer. *Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting*. Nova York: W.W. Norton, 1967. Disponível em: <https://archive.org/details/utpicturapoesish00leer>. Acesso em 10/01/22.

MATHIEU, Pierre. *Gustave Moreau: complete edition of the finished paintings, water-colours and drawings*. Oxford: Phaidon, 1977. Disponível em: <https://archive.org/details/gustavemoreaucom0000math>. Acesso em 15/07/21.

_____. *Gustave Moreau: l'assembleur de rêves*. Paris, ACR Édition Internationale, 1998.

MOREAU, Gustave. COOKE, Peter (ed.). *Écrits sur l'art par Gustave Moreau*. 2 vol. Paris: Fata Morgana, 2002.

Como citar:

GARCIA VASCONCELLOS, Mariana. A pintura derrotada: Gustave Moreau e o impossível políptico do "ano terrível". *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 321-333. 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.027
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Um percurso pelas pathosformeln da melancolia dentro e fora do Atlas de Warburg

Luana M. Wedekin, Universidade do Estado de Santa Catarina
https://orcid.org/0000-0002-2454-6134
wedekinluana@gmail.coml

Resumo

O artigo convida à reflexão sobre o tema da melancolia pela via do pensamento de Aby Warburg e seu conceito de pathosformeln, mais especificamente a fórmula de pathos da melancolia, caracterizada pela mão que sustenta a cabeça, como observada em Melencolia I de Albrecht Dürer. Promove-se, então, uma análise de quatro obras de Agostino di Duccio no Templo Malatestiano em Rimini: o relevo do deus Saturno, ligado ao humor melancólico; um anjo pensativo esculpido na balaustrada do templo; o relevo da musa Polímnia, que, ao contrário dos modelos antigos, assume o modelo da musa graciosa, e, por fim, a Sibila Samia, no típico gesto da mão que sustenta a cabeça. Tais figuras articulam a libertação do homem do Renascimento dos influxos dos astros e apontam para a interioridade, a contemplação meditativa característica do intelectual, cuja postura coincide com a pathosformel da melancolia.

Palavras-chave: Pathosformeln. Melancolia. Aby Warburg. Templo Malatestiano. Agostino di Duccio.

Abstract

The article reflects on the subject of melancholy through the thought of Aby Warburg and his concept of pathosformeln, more specifically the pathos formula of melancholy, characterized by the hand supporting the head as seen in Dürer's Melencolia I. An analysis of four works by Agostino di Duccio at the Malatestian Temple in Rimini is promoted: the relief of the god Saturn, linked to melancholic humor; a thoughtful angel carved on the balustrade of the temple; the relief of the muse Polyhymnia, which, unlike the old models, assumes the model of the graceful muse, and, finally, the Sibyl Samia, in the typical gesture of the hand that supports the head. Such figures articulate the liberation of man from the Renaissance from the influxes of the stars and point to the meditative contemplation characteristic of the intellectual, whose posture coincides with the pathosformel of melancholy.

Keywords: Pathosforlmeln. Melancholy. Aby Warburg. Malatestian Temple. Agostino di Duccio.

A melancolia na perspectiva de Aby Warburg

A melancolia é um núcleo temático que atravessa o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, como demonstra um inventário das formas de melancolia realizado por pesquisadores do Seminario Mnemosyne (2016). Em chave filológica, identificaram modelos arqueológicos para os tipos de melancolia que aparecem nas diversas figuras femininas e masculinas apresentadas frequentemente numa posição bem definida: a mão no rosto suportando o peso da cabeça.

A enigmática figura de Albrecht Dürer em *Melancolia I* (1514) na prancha 58 do *Atlas Mnemosyne* encarna mais comumente a *pathosformel* do melancólico.[1] Sobre o interesse de Warburg na obra de Dürer, um capítulo fundamental é o reconhecimento dos estudos do historiador da arte Karl Giehlow (1863-1913) publicados em 1903 e 1904. Giehlow identificara a obra *De vitta*, composta entre 1482 e 1489 pelo filósofo humanista italiano Marsilio Ficino (1433-1499) como a fonte iconográfica para a gravura de Dürer.

Quando teve contato com o trabalho de Giehlow, Warburg já dirigia seu interesse para a adoção de *pathosformeln* por Dürer. Em *Dürer e a antiguidade italiana*, Warburg identificou na obra *A morte de Orfeu* (1494) o retorno da mímica intensificada do gesto de defesa do herói diante das mênades enfurecidas; ao passo que, em *Melencolia I*, persistia o gesto de sustentar a cabeça com a mão. Configuravam-se nessas duas obras do artista alemão os "valores limites da expressão mímica e fisionômica" (WEDEPOHL, 2018, p. 15), quais sejam: a loucura extática das mênades em oposição à "profunda concentração mental encarnada da personificação da melancolia" (WEDEPOHL, 2018, p. 15). Warburg compreendera a gravura de Dürer da Melancolia como um marco da "passagem do medievo ao homem moderno", libertando-o do "influxo dos astros" (WEDEPOHL, 2018, p. 17).

As investigações visuais de Warburg e de seu círculo encontraram outras nuances da melancolia, além da conhecida postura da cabeça sustentada pela mão: a musa pensativa, os melancólicos no teatro do luto, a acédia e a imagem de Ariadne adormecida. O *Atlas Mnemosyne* guia os caminhos investigativos do tema da melancolia, mas a busca das fontes iconográficas de Warburg revela imagens da melancolia para além do *Atlas*.

Sob o influxo de Saturno

Retornamos ao Templo Malatestiano, de Rimini, edificação que foi fruto de uma extensa reforma sob patrocínio do *condottiere* da cidade, Sigismondo Pandolfo Malatesta (1417-1468). Sua fachada e flanco lateral foram projetadas por Leon Batista Alberti (1404-1472), e seu interior foi concebido por Matteo de' Pasti (1420-1467), sob a orientação albertiana do uso de relevos e não de afrescos em sua

[1] Para a imagem, ver: https://www.metmuseum.org/pt/art/collection/search/336228

decoração. Interessam-nos especialmente os relevos realizados entre 1547 e 1557 por Agostino di Duccio (1418-1481) e sua oficina.

Sabemos que o melancólico sofre os influxos de Saturno. Dentre os dezoito relevos da Capela dos Planetas do Templo Malatestiano, está a imagem dessa divindade. (Fig. 1)

Figura 1. Agostino di Duccio, *Capela dos Planetas, Pilar direito: Saturno*, c.1447-1457. Templo Malatesta, Rimini. Fonte: Wikimedia Commons

Saturno está dentre os deuses mais temidos: "o temor de Saturno se encontra no centro da crença astral também na era da Reforma" (WARBURG, 2013, p. 530). A imagem realizada na Capela dos Planetas revela o aspecto aterrorizante do deus: sua expressão é feroz e a boca aberta sugere palavras terríveis ou a preparação para devorar a figurinha humana que carrega na mão direita, na altura do ombro. Com a outra mão segura uma foice, numa referência ao deus grego Cronos. Numa síntese da qual somente Agostino di Duccio é capaz, o Saturno furioso veste uma túnica extremamente leve, com drapeado complexo, feito de dobras finíssimas que se sobrepõem. O jogo visual e tátil das linhas sucessivas parece criar uma espécie de contraponto com a expressão facial do deus devorador e a sua arma terrível. Ferocidade e terror num corpo vestido com suavidade e leveza.

O relevo de Saturno está no centro da prancha 25 do *Atlas*. Em termos iconográficos, a figura de Saturno aparece apaziguada por Sagitário e Aquário e esse esquema é respeitado na Capela dos Planetas. Mas nessa prancha, Saturno é

ladeado à esquerda por Mercúrio e à direita pela fachada do Oratório de San Bernardino. Já tratamos, em outro escrito, da fachada do Oratório, povoada de anjos e ninfas esculpidos por Duccio (WEDEKIN; MAKOWIECKY, 2020). Os anjos são temas fundamentais da arte desse escultor florentino. Na lateral direita do interior do Templo Malatestiano há dois conjuntos de balaustradas encimadas com figuras entalhadas. Nos dois conjuntos as figurinhas são portadoras de brasões. Mas na segunda série o desfile continua, com dez *putti* esculpidos, cada qual portando um escudo com as insígnias heráldicas de Malatesta, em postura e expressão únicas. O artista certamente observou com atenção as expressões faciais de bebês rechonchudos e as reproduziu no guarda corpo da Capela dos Jogos Infantis.

Para o objetivo desse artigo, interessa-nos o anjinho no gesto melancólico. Em pé, apoiado no brasão com os três perfis de Malatesta, a cabecinha redonda descansa na mão esquerda, e ele olha para cima, com expressão sonhadora. (Fig. 2)

Figura 2. Agostino di Duccio, *Anjo na balaustrada da Capela dos Jogos Infantis*, c.1447-1457. Templo Malatesta, Rimini. Fonte: arquivo da autora.

Não há como não associar a doce figurinha aos anjos na base da Madonna Sistina, de Rafael Sanzio, que é posterior (1513), mas que sedimenta a iconografia do anjo em postura melancólica e cuja popularidade quase supera o tema central da obra[2]. Os anjos na obra de Agostino di Duccio são tema fundamental, e é com eles que ele parece encontrar um caminho estilístico singular, de grande liberdade formal, como já observamos.[3] O anjo melancólico da balaustrada do Templo Malatestiano é uma versão leve da atitude grave do anjo da *Melencolia I*, de Dürer.

[2] Ver Makowiecky (2015).
[3] Ver Wedekin; Makowiecky (2020).

Sob a inspiração das musas

Dentre as diversas nuances da melancolia encontradas pelo Seminario Mnemosyne, está a musa pensativa. O tema das musas aparece nas pranchas 2 e 53 do *Atlas*. Uma fonte iconográfica fundamental para as nove filhas de Mnemosyne é o *Sarcófago das musas da via Ostiense*, datado do século II d.C., pertencente ao Museu do Louvre (um dos inúmeros tesouros italianos pilhados por Napoleão), e que está no centro da Prancha 2 do *Atlas*. (Fig. 3)

Figura. 3. *Sarcófago das musas da via Ostiense*, séc. II d.C. Mármore, 92X206X68cm. Musée du Louvre, Paris. Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muses_sarcophagus_Louvre_MR880.jpg

A fonte literária essencial para a identificação das musas é a *Teogonia* de Hesíodo (c. séc. VIII e VII a.C.), que canta como foram geradas após as nove noites nas quais Mnemosyne uniu-se a Zeus:

> Isso as Musas cantavam, que têm casas olímpias, as nove filhas do grande Zeus geradas, Glória [Klio], Aprazível [Euterpe], Festa [Thalia], Cantarina [Melpomene], Dançapraz [Terpsíkhore], Saudosa [Erato], Muitacanção [Polumnia], Celeste [Ourania] e Belavoz [Kallíope]. (HESÍODO, 2013, p. 35-37)

Hesíodo ajuda a fixar seus nomes e funções: "Calíope, preside à poesia épica; Clio, à história; Érato, à lírica coral; Euterpe, à música; Melpômene, à tragédia; Polímnia, à retórica; Talia, à comédia; Terpsícore, à dança; Urânia, à astronomia" (BRANDÃO, 1991, p. 151). Contudo, sua identificação individual é difícil de garantir. No *Sarcófago da via Ostiense*, só algumas figuras têm identificação garantida: a última figura à direita é a musa trágica, indiscutivelmente reconhecida por seus coturnos e a máscara trágica levantada na cabeça; a segunda figura à esquerda, que porta a máscara cômica, é a musa cômica; e a musa da poesia cosmológica é,

inegavelmente, a segunda à direita, portando o globo celeste e o *radium*. Todas as demais são de identificação controversa, e somente é possível reconhecê-las "na interação das relações do todo" (CENTANNI, 2006, p. 154). A dificuldade na identificação dessas figuras é esclarecida por Centanni: "A identidade, toda relacional, das musas, a pluralidade de nomes, a imprecisão do perfil, a fluidez de seus passos, refletem o prisma do olhar politeísta sobre o mundo" (2006, p. 154).

É através das relações entre as musas no referido sarcófago que se convencionou identificar a figura central como Polímnia, a musa dos hinos, ou da música cerimonial sacra, ou, ainda, da retórica. Dentre suas diversas configurações, a que nos interessa aqui é a da "musa pensativa", que aparece reclinada, geralmente recostada em um pedestal, a mão sustentando o queixo, muitas vezes em trajes com drapeados volumosos.

Uma exposição realizada no Coliseu em 2006, sob a curadoria de Angelo Bottini, tomou como uma referência visual central a escultura de Polímnia encontrada em escavações no centro de Roma no final dos anos 1920 e que agora faz parte do acervo da Centrale Montemartini, em Roma. (Fig. 4) Ela se assemelha em tudo à figura central do sarcófago no Louvre: a postural corporal, os drapeados complexos, o apoio no pedestal, a face suave em expressão meditativa.

Figura 4. *Musa Polímnia*, escultura de um original helênico. 159 cm de altura. Centrale Montemartini, Roma. Fonte: http://www.centralemontemartini.org/es/opera/statua-di-musa-polimnia?tema=1

No Templo Malatestiano, na Capela das Musas e das Artes liberais, ainda que não seja possível afirmar absolutamente a identidade das musas representadas, a figura que possivelmente corresponde a Polímnia não aparece como "musa pensativa". Na Prancha 25 Warburg reproduziu um conjunto com todos os relevos das Musas e das Artes Liberais e escolheu algumas específicas para duplicar em

tamanho maior. São elas: Apolo (divindade que dirigia os cantos das musas); Calíope (a filosofia?); Euterpe (a música); a música (?)[4]. A Polímnia no Templo Malatestiano está no topo do pilar esquerdo da capela das Musas e Artes Liberais. (Fig. 5)

Figura 5. Agostino di Duccio, *Musa Polímnia*, c.1447-1457. Capela das Musas e das Artes Liberais, Pilar esquerdo sup. Templo Malatesta, Rimini. Fonte: https://patrimonioculturale.unibo.it/mythos/?q=node/19014

Na figura esculpida por Agostino di Duccio (e/ou colaboradores), Polímnia adequa-se mais à categoria da "musa graciosa"[5], com suas vestes infladas e passo de ninfa. Leva a enxada ao ombro, uma cesta e um cacho de frutas na mão esquerda e, com a direita, despeja um punhado de sementes, atributos relacionados ao fato de ter sido ela a inventora do cultivo nos campos. A cabeça levemente inclinada à esquerda, o olhar sonhador até recordam a postura melancólica, mas ela está caminhando e em ação.

Centanni e Mazzucco (2002) descrevem como, no curso da tradição, as musas alternaram eventos de sucesso e esquecimento. No período

[4] As diversas traduções do Atlas repetem as atribuições das musas como reproduzido aqui. A dúvida sobre a atribuição, contudo, persiste.

[5] Centanni e Mazzucco classificam assim as musas: musas pensativas (Polímnia, Urânia, Melpômene), musas compostas (Clio, Calíope), musas festivas (Talia, Tersícore, Euterpe, Erato). (2002a, p. 222) As pesquisadoras sugerem ainda a categoria da "musa graciosa", caracterizada por vestes classicizantes, esvoaçantes, em passo de "Ninfa gradiva".

helenístico-alexandrino há a fixação do número de nove musas, mas em seguida são esquecidas juntamente com todos os gêneros poéticos referidos, para retornar no Renascimento. As duas autoras chamam a atenção para o retorno das nove musas no Templo Malatestiano, já misturadas às sete Artes Liberais. No Renascimento maduro as musas se retiram novamente, "deixando o lugar para as velhas e novas Artes", enquanto na "mitografia pós-renascimental" as musas são arrastadas para uma "deriva de significado" até se tornarem um grupo de "genéricas jovenzinhas músicas" (CENTANNI; MAZZUCCO, 2002a, p. 222), como as que "fecham" a prancha 53 do *Atlas* na obra de 1545, *A disputa das musas e das Piérides*, atribuída a Tintoreto.

Sob o vaticínio da Sibila

A atitude pensativa e a postura identificável da melancolia são encontradas em outra figura do templo, na Capela das Sibilas e dos Profetas. Novamente, é difícil afirmar definitivamente a atribuição, mas ela é convencionalmente apontada como a Sibila Samia. (Fig. 6)

Figura 6. Agostino di Duccio, *Sibila Samia (?)*, c.1447-1457. Capela das Sibilas e dos Profetas, Templo Malatestiano, Rimini. Fonte: acervo da autora

Em termos etimológicos, Sibila significa "aquela que se agita, possuída por um deus" (BRANDÃO, 1991, p. 380). Ainda, pode-se defini-la: "o nome de uma

sacerdotisa encarregada de transmitir os oráculos de Febo Apolo" (BRANDÃO, 1991, p. 380).

Chevalier e Gheerbrandt esclarecem o papel das sibilas:

> A sibila simboliza o ser humano elevado a uma condição transnatural, que lhe permite comunicar-se com o divino e transmitir as suas mensagens: é o possuído, o profeta, o eco dos oráculos, o instrumento da revelação. As sibilas foram até consideradas emanações da sabedoria divina, tão velhas quanto o mundo e depositárias da revelação primitiva; a este título seriam um símbolo da revelação. Por isso, não se deixou de ligar o número das doze sibilas ao dos doze apóstolos e de pintar e esculpir as suas efígies nas igrejas. (1991, p. 832)

Na arte cristã, as sibilas são as contrapartes dos profetas. Seus nomes indicam seus locais de origem e seus atributos usuais são os seguintes: Pérsica, a lanterna e a serpente a seus pés; Líbica, a vela ou a tocha; Eritréia, o lírio da Anunciação; Cumana, uma vasilha, muitas vezes em forma de concha; Sâmia, o berço; Ciméria, a cornucópia ou a cruz; Européia, a espada; Tiburtina, a mão decepada; Agripina, o chicote; Délfica, a coroa de espinhos; Helespôntica, os pregos e a cruz; Frígia, a cruz e o estandarte da Ressurreição (HALL, 1974, p. 282). Seu reconhecimento no contexto cristão está relacionado ao fato de que Eritreia profetizou a Anunciação e Tiburtina teve "uma visão de um rei nascido de uma virgem no exato momento que Cristo nasceu de Maria" (SILL, 1975, p. 203).

O programa seguido por Duccio não individualiza as sibilas conforme os elementos citados por Sill (1975), mas uniformiza todas as dez sibilas[6] sentadas e associadas a faixas de pergaminho ora esculpidas (Líbica, Délfica, Tiburtina, Pérsica, Helespôntica), ora em branco (Eritreia, Cumana, Samia, Frígia, Ciméria). Os relevos apresentam pequenas variações nas posições, expressões faciais, gestos e alguns adornos pessoais, mas quase todas as sibilas vestem trajes pesados, muito diferentes dos trajes inflados, leves e esvoaçantes que vemos em outras figuras na Capela das Musas e das Artes Liberais e dos Planetas.

A Sibila Samia, objeto de nossa observação, é uma figura jovem, quase adolescente, o que contrasta fortemente com as sibilas velhas, Pérsica, Cumana e Ciméria. O seu traje é um dos mais leves, e nele podemos contemplar o feixe de linhas esculpidas a partir da cintura e a virtuose do artista ao fazer insinuar o volume da perna direita sob o tecido suave. Sua expressão tristonha e o gesto no qual o queixo repousa no dorso da mão direita, cujo braço está apoiado na perna, permitem-nos identificar nela a *pathosformel* da melancolia.

Para compreender a presença das sibilas – personagens pagãs – num templo cristão, devemos reconhecê-las como figuras capazes de fazer uma ponte entre

[6] O Seminario Mnemosyne (2001) chama a atenção para o inusitado programa com dez sibilas e dois profetas (Isaías e Miquéias), configurando uma composição não canônica.

esses dois mundos: elas são "as vozes do mundo clássico testemunhando que os gentios também tiveram uma visão de Cristo" (SILL, 1975, p. 203). O Seminario Mnemosyne (2001) afirma que "todo o projeto arquitetônico e decorativo do Templo", assim como a Prancha 25 do *Atlas Mnemosyne*, "falam de um mecanismo para sobrepor o antigo a lugares, temas e figuras cristãs". Para os pesquisadores do seminário, sibilas e profetas são:

> figuras conectantes que harmonizam dentro do santuário o processo da antiguidade "pagã" (clássica e do antigo testamento) ao Cristianismo, até a junção do novo renascimento do antigo do qual o Templo é o primeiro, realização inacabada, mas perfeita. (2001, s/p)

Persistência das *pathosformeln* da melancolia

Saturno, anjos, musas e sibilas. No complexo projeto iconográfico do Templo Malatestiano há lugar para todas essas figuras. Aqui, estão unidas "à sombra das melancolias", lançando luz sobre as diversas formas (fórmulas) da melancolia que atravessam os tempos até o presente. Com fundamento no pensamento de Warburg, podemos relacionar as imagens aqui reunidas por alguns fios.

Um dos fios é dado pelo relevo de Saturno realizado por Duccio no Templo Malatestiano e que está no centro da Prancha 25 do *Atlas*. A fonte do saber astrológico medieval passa pela Antiguidade e a astronomia de Abû Masar (787-886) e, nela, a "a teoria da melancolia está intimamente ligada à doutrina da influência dos astros" (BENJAMIN, 2011, p. 155). A influência astral do planeta personificado na divindade romana manifesta-se nas duas formas de melancolia, a grave e a leve. A grave, associada à bílis negra, gerava "estados maníacos", como a loucura de Hércules (WARBURG, 2013). Para tal condição, o médico e filósofo Marsílio Ficino prescrevia um "misto de terapias psicológica, científico-medicinal e mágica", dentre as quais estava a "concentração espiritual interior", através da qual o melancólico podia "transformar seu desânimo infrutífero em gênio humano" (WARBURG, 2013, p. 559). A gravura da *Melancolia I* de Dürer exibiria justamente essa "metamorfose humanizadora, em uma encarnação plástica do trabalhador reflexivo" (WARBURG, 2013, p. 560). O anjo na gravura é a imagem (a fórmula) do gênio reflexivo:

> [...] o desânimo sombrio de Saturno foi espiritualizado humanisticamente e agora se apresenta como reflexividade humana. A melancolia alada, profundamente imersa em si mesma, agora se apresenta sentada, com a cabeça apoiada na mão esquerda, com um compasso na direita, em meio a instrumentos e símbolos técnicos e matemáticos. (WARBURG, 2013, p. 562)

Warburg via na gravura de Dürer "a luta pela libertação interior, intelectual e religiosa do homem moderno" (2013, p. 563). Saturno, o "devorador de homens" viria aqui substituído de "um símbolo humano imerso na intimidade, um símbolo do homem que pensa concentrado sobre si mesmo – um símbolo da 'contemplação'". (WEDEPOHL, 2018, p. 17)

No complexo iconográfico do Templo Malatestiano podemos verificar esse processo: concomitantemente a força da influência astrológica e a sua tentativa de libertação. No conjunto dos anjos brincalhões na balaustrada da Capela dos Jogos Infantis, Duccio fornece uma versão da "melancolia alada" menos grave, mais suave e leve.

O outro fio é o da musa pensativa. Ao cotejar a Polímnia do sarcófago do Louvre e do acervo da Centrale Montemartini com essa musa no Templo, constatamos que Duccio optou por realizá-la como musa graciosa. Mas a *pathosformel* da Polímnia encontrada no centro de Roma traz o fio do percurso interpretativo das imagens para a figura do intelectual. Centanni (2006) identifica uma fonte literária para o estudo das musas, as *Nozze di Mercurio i Filologia*, de Marziano Capella (360-428), na qual há um momento quando as musas tomam seus lugares nas nove esferas cósmicas (o céu estrelado, os sete planetas e a Terra), e que Polímnia escolhe Saturno, por identificação de sua modulação sonora.

Portanto, é possível identificar esse gesto peculiar que denota uma dimensão de interioridade, de introspecção reflexiva, desde a antiguidade, passando pelas miniaturas medievais e pelo Renascimento, nas figuras do Santo Sábio (São Jerônimo), mas também como modelo para os intelectuais humanistas, persistindo nos séculos XVIII e XIX, na "pose convencional do pensador." (CENTANNI, 2006) Não por acaso, Susan Sontag (1986) em artigo de 1978 intitulado *Sob o signo de Saturno*, mergulha no retrato de Walter Benjamin encarnando a *pathosformel* da melancolia. Não há como não aproximar tal imagem de um retrato de Warburg em pose semelhante, dois grandes intelectuais, assumidamente melancólicos e saturninos. Centanni sintetiza belamente o aspecto saturnino do intelectual:

> Na iconografia do intelectual a *pathosformel* da mão ao rosto nos lembra que o intelectual é atormentado por seu próprio conhecimento e por sua muito aguda sensibilidade e que, no caso da saída criativa positiva, permanece sempre um excesso de humor melancólico que não encontra saída na obra. O caráter saturnino do intelectual se configura, contudo, como uma relação perturbada com o "ser no mundo", que pode resultar facilmente em estados maníaco-depressivos: uma relação com o próprio mundo e com o próprio tempo sentida sempre como desequilibrada e insatisfatória que tende a inclinar-se na direção de um delírio protetor (que tem por objeto o desejo do futuro) ou retentor (que se inclina na direção da nostalgia do passado). (2006, p. 156-158)

Quanto à Sibila Samia, também ela está atada pelo fio da melancolia. Benjamin (2011) recorre a Aristóteles para associar a melancolia à capacidade profética, ao dom divinatório. A *follia* das musas aqui é apaziguada, contida. Juntamente com o anjinho da balaustrada, ela encarna a *pathosformel* da melancolia, e, especialmente quanto à sua expressão triste, novamente podemos recorrer a Benjamin: "A meditação profunda (*Tiefsinn*) é sobretudo própria de quem é triste" (2011, p. 145)

Tempos sombrios parecem atualizar ainda mais as *pathosformeln* da melancolia. Conhecê-las em todas as suas nuances é afirmar uma história da arte – como defendida por Warburg – que busca os traços das mais profundas comoções humanas. Quando contemplamos tais essas imagens, é possível que nos identifiquemos com cada uma delas, e no misterioso processo de surgimento, ocaso e reaparecimento das imagens, problema que Warburg enfrentou ao longo de toda a sua vida, observamos como a melancolia tem persistido consistentemente. As formas de compreendê-la, em especial se considerarmos o disseminado acometimento da depressão no mundo e mais ainda em decorrência da pandemia de covid-19, parecem indicar que a fórmula ainda permanecerá entre nós por muito tempo.

Referências

BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BRANDÃO, J. *Dicionário mítico-etimológico. v. II J-Z*. Petrópolis: Vozes, 1991.

CENTANNI, M. Malinconica Polimnia. La "musa pensosa" come figura del pathos dell'intellettuale. In: *Musa Pensosa: L'immagine dell'intellettuale nell'antichità*. Milano: Electa, 2006. p. 151-162.

CENTANNI, M.; MAZZUCCO, K. Tavola 53: Le muse. In: FORSTER, K.W.; MAZZUCCO, K. *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*. Milano: Bruno Mondadori, 2002a. p. 222-225.

CENTANNI, M.; MAZZUCCO, K. "Tavola temática" ex 53: Dolore e meditazione. Figure dela Malinconia attraverso l'Atalante della Memoria. In: FORSTER, K.W.; MAZZUCCO, K. *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*. Milano: Bruno Mondadori, 2002b. p. 225-228.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANDT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

HALL, J. *Dictionary of Subjects & Symbols in Art*. New York: Icon Editions, 1974.

HESÍODO. *Teogonia*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

MAKOWIECKY, Sandra. Os lugares das imagens: Arte, História, evento. In: XXVII Simpósio Nacional de História de História- Lugares de Historiadores: velhos e novos desafios, 2015, Florianópolis- Santa Catarina. *Anais do XXVII Simpósio Nacional de História de História- Lugares de Historiadores: velhos e novos desafios*. Florianópolis: Anpuh, UFSC e UDESC, 2015. v. 1. p. 1-18.

SEMINARIO MNEMOSYNE. Concidentia Oppositorum: il Tempio Malatestiano: Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 25. *Engramma*, n. 8, mag. 2001. Disponível em: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=2516 Acesso em: 21/11/2021.

SEMINARIO MNEMOSYNE. Figure della Malinconia attraverso l'Atlante delle Memoria, *Engramma*, n. 140, dic. 2016. Disponível em: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3039 Acesso em: 01 out. 2021

SILL, G. G. *A handbook of symbols in Christian Art*. New York: Collier Books, 1975.

SONTAG, S. *Sob o signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Paris: L'Écarquillé, 2012.

WARBURG, Aby. A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero (1920). In: *A renovação da Antiguidade pagã: Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 515-622.

WEDEKIN, L.M; MAKOWIECKY, S. Prancha 25 do Atlas Mnemosyne e Agostino di Duccio: Apolíneo e Dionisíaco no Oratório de San Bernardino em Perugia. *Revista MODOS*, v. 4, p. 146-175, 2020.

WEDEPOHL, Claudia. Introduzione. In: PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *La "Melencolia I" di Dürer: uma ricerca storica sulle fonti e i tipi figurativi*. Roma: Quodlibet, 2018. p. 7-25.

Como citar:

WEDEKIN, Luana. Um percurso pelas pathosformeln da melancolia dentro e fora do Atlas de Warburg. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 334-346, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.028
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Arte e devoção em tempos de pandemia: apontamentos de pesquisa

Tamara Quírico, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0003-0024-4737
tamara.quirico@uerj.br

Resumo

Tendo como ponto de partida a atual pandemia de Covid-19, trataremos de imagens criadas no fim da Idade Média, particularmente após a Peste Negra. Dentre nossos objetivos, queremos discutir temáticas e iconografias popularizadas nesse período, analisando os possíveis aportes que os modos de recepção à epidemia podem ter exercido sobre essa arte, seja em termos de exposição do sofrimento gerado pelo surto, seja como acolhimento e esperança reforçados através dessas imagens. Buscaremos, ademais, revalorizar essa produção artística, tirando-a de um parcial esquecimento oriundo de um preconceito já ultrapassado, mas que ainda se manifesta em nossos dias.

Palavras-chave: Peste Negra. Arte e devoção. Cristianismo e cultura.

Abstract

Taking the Covid-19 pandemic as a starting point, we shall discuss images produced by the end of the Middle Ages, particularly after the Black Death. We want to present themes and iconographies that were popular in this period, analyzing how the epidemic may have influenced this art, whether as it exposed a suffering related to the pestilence, or as manifestation of refuge and hope. We also aim to reevaluate this artistic production, as it was partially set aside due to an already overcome prejudice, which, nevertheless, is still present nowadays.

Keywords: Black Death. Art and devotion. Christianity and culture.

A pandemia de Covid-19 parece estar se consolidando como um fenômeno definidor de nossas existências, como poucos houve na história. Estamos vivendo um período que decerto será recordado: a época em que o mundo parece ter ficado em suspenso por um tempo, em função de uma nova doença que, de forma inesperada, se disseminou globalmente, trazendo consigo não somente medo, como também ausências, ansiedades e muitas expectativas.

Não é a primeira vez que o homem vive uma experiência desse tipo, e as especulações que se desenvolveram a partir dessa contemporânea pandemia trouxeram ao foco interesses de pesquisa passados, mas que se tornaram uma vez mais relevantes nesse momento. Referimo-nos, é claro, à epidemia de Peste Negra e suas consequências a partir de 1348. Há muito a historiografia considera esse evento – tanto o primeiro surto, como os subsequentes – um importante divisor de águas na história da humanidade, por motivos diversos nos quais não poderemos nos debruçar nesse momento[1]. Em função dessas questões, diversas seriam as analogias possíveis entre o que ocorreu no fim da Idade Média, quando o surto de peste devastou boa parte do mundo então conhecido, e o que vivenciamos hoje, com a pandemia de Covid-19, fazendo com que muitos busquem aproximações entre as consequências que a Peste Negra trouxe após 1348, e o que poderá acontecer nos próximos anos. Decerto, é muito cedo ainda para podermos efetivamente analisar as implicações da atual pandemia, especialmente porque estamos lidando com mundos diversos, e sociedades bastante diferentes também. Pensando, porém, a partir de um contexto bem mais específico – o religioso, e em particular o cristão – há decerto algumas semelhanças entre as reações de religiosos e fiéis, que serão abordadas de forma breve oportunamente.

Mas não devemos nos restringir somente às sociedades, de modo geral; precisamos nos debruçar especialmente sobre questões ligadas à produção artística – tendo em vista que é de arte que trataremos aqui. Nesse ponto específico, porém, infelizmente já podemos afirmar que, dentre os resultados das muitas aproximações que vêm sendo feitas na atualidade, não faltam falsas analogias e interpretações equivocadas sobre o que ocorreu no século XIV[2].

Tratemos, assim, da Peste Negra. O primeiro surto, em 1348, mas especialmente os surtos esporádicos, porém recorrentes, que continuaram ocorrendo muito além do século XV[3], trouxe consigo mudanças profundas nas sociedades europeias: as suas altas taxas de mortalidade, especialmente nos meses de verão, parecem ter alterado na população a percepção quanto à proximidade da morte. A redução brusca de habitantes em determinadas regiões, assim, deve ter tido um grande impacto sobre os que sobreviveram, pois parecia trazer

[1] Há dezenas de trabalhos que já trataram do tema. Para uma contribuição em português, apresentando uma extensa bibliografia, ver QUÍRICO, 2012.
[2] Ver, por exemplo, KNIGHT, 29.03.2020.
[3] A peste continuou se manifestando periodicamente até o século XVIII. Na Península Itálica, após 1348, ocorreram surtos em 1358, 1362, 1363, 1366, no início da década de 1370, 1373, 1383, 1384, 1400, 1439, 1451, 1452, 1458, 1476, 1494, 1622 e 1743. Cf. COHN Jr., 2002: p. 72 a 77.

constantemente à memória não somente a epidemia, como também suas consequências.

Dentro de contextos sociais em que o cristianismo era uma das principais forças – religiosa, política e mesmo social –, parece natural que a Peste Negra tenha sido compreendida como consequência da cólera de Deus, enfurecido pela corrupção moral do homem. Ela seria, portanto, uma punição divina, que anteciparia os castigos eternos a serem dados aos homens como decorrência dos pecados cometidos em vida. De fato, Giovanni Villani indagava se os diversos desastres que ocorriam em Florença naquela época deviam ser interpretados como retribuição divina aos pecados dos habitantes da cidade. Ao fim da reflexão, o cronista florentino não teve dúvidas em afirmar isso. Se a peste teria sido enviada por Deus, como poderiam esperar a salvação eterna? A condenação para além do fim dos tempos parecia não somente iminente, como também inevitável.

A Peste Negra, dessa forma, parece ter contribuído para gerar mudanças intensas nas formas de espiritualidade de uma população que se sentia ameaçada pela epidemia. A partir da segunda metade do século XIV, quando o medo da morte se tornou mais intenso, a penitência, em suas diversas formas de manifestação, tornou-se uma forma mais difundida de religiosidade, mais claramente ligada a uma ênfase escatológica.

Esta mudança de atitude espiritual intensificou, por exemplo, as procissões religiosas: após o primeiro grande surto de 1348, inúmeros cortejos de procissões propiciatórias, como as dos *Bianchi*, na Itália, ou as dos mais conhecidos flagelantes (ou *Disciplinati*), parecem ter sido realizados na Europa, buscando tanto afastar a peste da cidade atingida, como aquietar a ira divina. Essa prática apresentou uma longa permanência, que se prolongou para além do século XIV.

A compreensão do surto como punição divina, assim, fez com que muitos buscassem meios de expiação de seus pecados através de procissões, mortificações da carne ou outras formas de penitência. Orações propiciatórias e pedidos de intervenção – dos santos ou, menos frequentemente, diretamente de Deus – tornaram-se também mais recorrentes, muitas vezes realizados coletiva e publicamente. Essa, aliás, é uma das aproximações que podemos fazer com o que ocorreu na atualidade: em 2020, registros fotográficos e em vídeo de fiéis (em quase todos os eventos, ligados a vertentes neopentecostais) ajoelhados por ruas de cidades brasileiras se difundiram [Fig. 1] nas mídias; oravam "pelo Brasil em meio à pandemia de coronavírus. O momento de intercessão foi transmitido ao vivo nas redes sociais" (Gospel Minas, 01.04.2020). Essa tentativa de expiação dos pecados – permanecer ajoelhado no asfalto, na pedra ou no cimento por um período, mesmo que não muito longo, é doloroso –, associada a orações intercessórias, remete a modelos de religiosidade que se desenvolveram nos últimos séculos do Medievo, como visto, particularmente após 1348.

Figura 1. Fiéis se ajoelham nas ruas de Pernambuco. Disponível em: *Gospel Minas*, 01 de abril de 2020. Disponível em: <https://gospelminas.com/fieis-se-ajoelham-para-orar-pelo-brasil-nas-ruas-de-pernambuco/>. Acesso em 07.12.2021

Com a Peste Negra, houve, ainda, outra consequência dessa procura pelo perdão de Deus: o aumento dos donativos para instituições religiosas, e doações testamentárias específicas para a construção e/ou decoração de capelas em igrejas, seja através de pinturas murais, como de painéis pintados, esculturas e objetos litúrgicos diversos. Passemos, então, especificamente à arte. Que consequências um evento desse porte poderia ter tido também sobre a produção artística imediatamente posterior?

Não negamos que tenha havido transformações no campo da arte na segunda metade do século XIV. No entanto, precisamos reafirmar de início que, ao contrário do que o senso comum tradicionalmente imagina, a Peste Negra não foi a responsável direta pelo desenvolvimento de temas macabros. Por exemplo, o *Encontro dos três vivos com os três mortos* [Fig. 2] – tema moralizante em que cadáveres em diferentes estados de decomposição admoestam os vivos para que ponderem sobre suas atitudes em vida enquanto ainda há tempo –, foi desenvolvido pela literatura francesa a partir do texto *Dict des trois morts et des*

trois vifs, de Baudoin de Condé, escrito nas últimas décadas do século XIII. Portanto, cenas do *Encontro* se difundiram ainda no século XIII, tanto na literatura como nas artes visuais (sua popularidade fez com que rapidamente surgissem pinturas figurando a cena), ligadas a uma cultura da penitência que se desenvolvera na Europa nesse período. O mesmo podemos afirmar com relação ao tema do *Triunfo da Morte* que, como o próprio nome diz, apresenta cenas em que a figura da Morte, literal ou alegoricamente, comparece de forma destacada dominando a composição. As primeiras representações, de inícios do século XIV, mostram um esqueleto galopando um cavalo, uma imagem que claramente deriva da descrição dos Quatro Cavaleiros no livro do Apocalipse[4].

Figura 2. O Encontro dos Três Vivos com os Três Mortos, fólios 321v-322r. Livro de Horas de Bonne de Luxemburgo, antes de 1349. Nova York, Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471883>. Acesso em 08.12.2021

Um dos exemplos mais famosos a reunir esses dois temas é o afresco do *Trionfo della Morte*, pintado por Buonamico Buffalmacco no Camposanto de Pisa, na Itália [Fig. 3]. A esse monumental afresco seguem outras duas grandes cenas representando o Juízo Final e o Inferno, e uma última cena figurando a Tebaide (e,

[4] "E olhei, e eis um cavalo amarelo, e o que estava assentado sobre ele tinha por nome Morte; e o inferno o seguia; e foi-lhes dado poder para matar a quarta parte da terra, com espada, e com fome, e com peste, e com as feras da terra" (Ap 6, 8).

portanto, não temos uma representação do Paraíso que se contraponha ao Inferno). A interpretação pessimista dada ao ciclo fez com que se considerasse que ele tivesse sido pintado pouco após 1348, refletindo os anseios escatológicos do período. Hoje, no entanto, sabemos que ele foi finalizado por volta de 1340, ainda antes do primeiro surto de peste que atingira a região da Toscana justamente nesse ano[5].

Figura 3. Buonamico Buffalmacco. Visão geral do *Ciclo do Trionfo della Morte* (acima) e *Triunfo da Morte* (abaixo), ca. 1336-1340. Afresco. Pisa, Camposanto. Fotografias e montagem da autora

Ainda sobre os temas macabros, não podemos esquecer que cenas da Dança Macabra, extremamente populares no imaginário social ainda hoje, são encontradas somente a partir do século XV (o mais antigo exemplo registrado é um mural que havia sido executado no Cemitério dos Santos Inocentes, em Paris, por volta de 1425, atualmente perdido). Um dos modelos mais conhecidos, bastante posterior ao nosso recorte neste artigo, é a série de gravuras produzidas por Hans Holbein, o jovem, entre 1523 e 1526. No entanto, é fato que essas temáticas realmente se popularizaram e se disseminaram ainda mais após a Peste Negra, em parte porque todos elas se relacionavam, em última instância, à *Vanitas* e ao *Memento mori*, temas que, ligados à cultura da penitência desenvolvida no século anterior, tornaram-se ainda mais proeminentes para os cristãos após 1348. Como

[5] Sobre isso, ver BATTAGLIA RICCI, 2000; QUÍRICO, 2015.

nos recorda Ingrid Völser, a associação entre o *Encontro* e o *Triunfo*, por exemplo, pode ser localizada nas artes visuais até o século XVI, e mesmo posteriormente. Ela explica que "até o século XVII ela é elaborada em tons menos macabros, mas ainda mantém a idêntica mensagem que convida o observador à meditação" (VÖLSER, 2001: p. 21).

Por fim, ainda sobre o desenvolvimento de novos tipos iconográficos no período, embora não relacionados aos temas macabros, devemos recordar também que é na segunda metade do *Trecento* que surgem representações de santos protegendo comunidades ou mesmo cidades inteiras da peste. Assimilando a iconografia tradicional que associa as flechas a formas de punição divina[6] (e também sendo associadas à Peste Negra, tendo em vista que dardos eram símbolos tradicionais de infecção), essas pinturas mostrariam os santos bloqueando ou destruindo flechas que caem do céu, lançadas por anjos com asas de morcego [Fig. 4] ou, em alguns casos, pelo próprio Deus[7].

Como escreve Judith Steinhoff, "esse tipo de imagem indica outra dimensão do clima psicológico, uma [dimensão] de esperança, que ajudou as pessoas a lidarem com medos durante o [surto] de 1348 e especialmente com os surtos sucessivos da pandemia ao menos até o século XVI" (STEINHOFF, 2020, p. 22). Seria um modo de representação visual da eficácia das mortificações, das orações e dos pedidos de intercessão, que resultariam na efetiva proteção vinda do santo. Estamos tratando, portanto, de um tema que traz esperança, e não desespero, a seus observadores.

Há outro ponto importante que também precisa ser reconsiderado sobre a arte do século XIV, especialmente de sua segunda metade. Muitos quiseram relacionar uma suposta interrupção dos desenvolvimentos naturalistas na pintura ao pessimismo que se estabelecera com o primeiro surto de Peste Negra e aos comentários escatológicos sobre a epidemia[8]. De acordo com essa interpretação, como a peste foi compreendida como castigo divino, seria desejável que os homens buscassem uma ênfase maior no espiritual, tanto na vida como, para o que nos interessa aqui, na arte; ao desprezar o mundo natural, eles talvez pudessem alcançar mais facilmente o perdão de Deus.

---

[6] Um *topos* que se origina nos textos escriturais, como por exemplo em Deuteronômio 32, 20 e 23-25: "E [Iahweh] disse: Vou ocultar-lhes o meu rosto/ e ver qual será o seu futuro!/ Pois são uma geração pervertida,/ são filhos que não têm fidelidade! (...)/ Vou lançar males sobre eles,/ e contra eles esgotar as minhas flechas!/ Vão ficar enfraquecidos pela fome,/ corroídos por febres e pestes violentas (...)./ Fora, a espada lhes tirará os filhos/ e dentro o terror se instalará;/ perecerão todos: o jovem e a donzela,/ a criança de peito e o velho encanecido". Como explicam Naphy e Spicer: "(...) qualquer que fosse a resposta fornecida por 'esperto ou leigo de ciência médica', a explicação última da causa da peste era óbvia (a cólera divina) e a iconografia (as flechas) estava à mão de qualquer artista" (NAPHY e SPICER, 2006, p. 11). A associação entre flechas e peste é um dos motivos para a popularidade de São Sebastião a partir da segunda metade do século XIV, considerado um dos principais intercessores contra a pestilência por ter sobrevivido ao martírio com as flechas.

[7] Como ocorre no painel de Bicci di Lorenzo de 1445, que figura San Nicola da Tolentino protegendo Empoli da peste. O painel pode ser visto em *Pestilence & prayer: St. Nicholas of Tolentino in art*. Disponível em: <https://jisforjourney.com/pestilence-prayer-st-nicholas-of-tolentino-in-art-15/>. Acesso em 08.12.2021.

[8] Sobre isso, ver especialmente MEISS, 1978.

Figura 4. San Nicola da Tolentino salva Pisa da peste, 1ª metade do século XV. Pisa, Igreja de San Nicola da Bari. Fotografia: Daniela Viana

Sim, é perceptível uma presença expressiva de pinturas ligadas a tradições artísticas consideradas mais "arcaicas" por muitos, e que seguiam modelos como

os dos ícones bizantinos, presentes na Europa ocidental ao menos desde o século VI, mas que se popularizaram, na Itália a princípio, e em seguida para o resto da Europa, a partir do século XIII. Deve-se considerar, porém que, ao contrário da ideia corrente que predomina na historiografia da arte, a segunda metade do século XIV não foi um período de declínio da produção artística por causa disso. Primeiro: paralelamente às pinturas baseadas em modelos do passado, continuou-se desenvolvendo uma linguagem artística mais naturalista. Além do mais, não podemos relacionar uma suposta mudança de gosto à Peste Negra. Em uma longa duração, percebemos como esses modelos nunca deixaram, de fato, de existir, sendo encontrados mesmo em um momento bastante posterior, já no século XVI, quando haveria o predomínio de um gosto mais naturalista na arte, por assim dizer. Trataremos das razões disso ao fim deste artigo.

É preciso que levemos em consideração, nesta discussão, um fator fundamental para entendermos a produção artística desse período: uma crescente demanda por objetos devocionais que verificamos nos últimos séculos da Idade Média, consequência de uma nova espiritualidade que se baseava em uma estreita relação entre fiéis e imagens, que representavam tanto a Virgem com o Menino, como os diversos e populares santos do período, que se tornaram os intercessores por excelência desses fiéis perante Deus. Essa nova religiosidade estimulou, assim, o desenvolvimento de uma devoção pessoal, que ocorria, normalmente, no interior das residências. Essa devoção, como podemos supor, manifestava-se mais facilmente com o suporte visual de um ou mais objetos, e que por isso são definidos hoje como *imagens de devoção*. Essas imagens auxiliavam nos processos de meditação desses fiéis, e por isso foram se tornando cada vez mais populares. Esses objetos teriam existido em abundância, mostrando sua importância para esse catolicismo que se desenvolveu no período.

A essas imagens eram dirigidas preces pedindo intercessões diversas, inclusive, desde 1348, para que a peste fosse debelada nos momentos em que ela se despontava. Um tipo de relação entre fiel e imagem que também se propagou pelos séculos, e que se manifestou de forma clara na contemporaneidade quando, no fim de março de 2020, após sua benção *Urbi et Orbi*, Papa Francisco se prostrou diante de duas imagens milagrosas – um ícone e um crucifixo – pedindo a mediação de Deus para controlar a pandemia de Covid-19.

Essa longa duração também pode ser percebida nos milheiros encomendados por fiéis em gratidão por alguma intercessão alcançada, reproduzindo de forma padronizada seu santo de devoção, e deixados nas entradas ou nos bancos das igrejas católicas no Brasil, de modo a serem levados por outros devotos. Ademais, não podemos nos esquecer das centenas de pequenos altares domésticos que encontramos em muitas residências no interior [Fig. 5], ou mesmo em cantos de casas e comércios em grandes metrópoles brasileiras. Nesses altares preservaram-se inclusive diversas tradições do Medievo, seja de se acender velas para as imagens nos momentos de oração, como a de se manter uma iluminação

permanente diante delas – nas igrejas medievais, lamparinas a óleo, na contemporaneidade, pequenas lâmpadas que emulam chamas de velas.

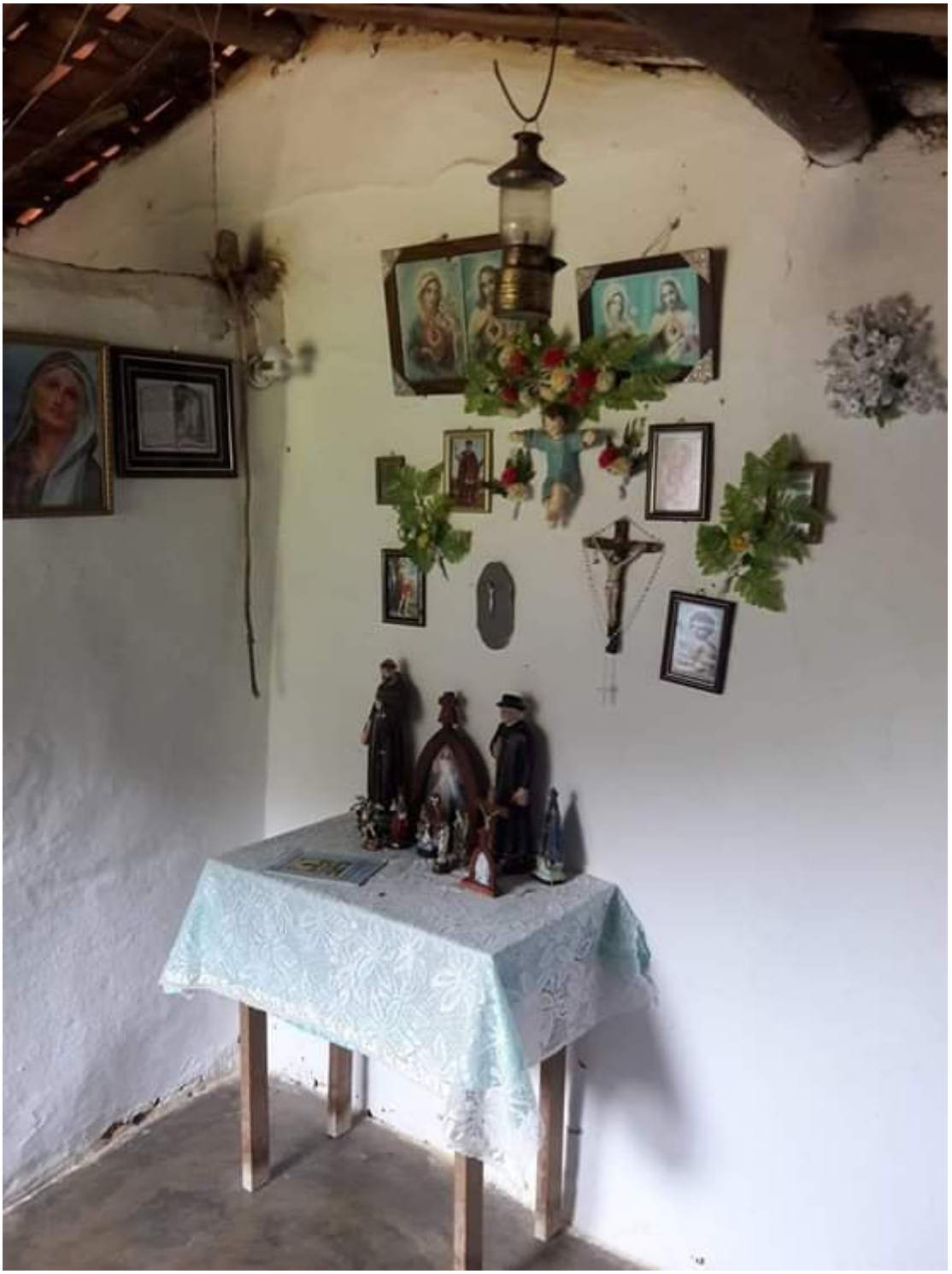


Figura 5. Altar doméstico no interior do Brasil. Procedência da imagem: Observatório católico. Disponível em: <https://www.facebook.com/observatoriocatolico/photos/a.969656329756050/3144063512315310/>. Acesso em 30.08.2020

Retornando à Idade Média, devemos ter em conta que a maior demanda por essas pinturas devocionais, que já existia, mas que se evidencia após 1348, pode ser explicada não somente pela popularização e pelo consequente barateamento da manufatura desses painéis, mas também pela existência de novos grupos sociais que, se não podiam comprar objetos desse tipo no passado, passaram a ter condições financeiras por conta das mudanças econômicas geradas pela peste.

De fato, em termos econômicos, a população vivia, de modo geral, melhor após 1348. É o que lemos em algumas crônicas de época, como a de Matteo Villani sobre Florença: ele escreveu sobre "homens se encontrando menos numerosos, e mais ricos por heranças e sucessões de bens terrenos" – e que, por conta da riqueza repentina, passaram a levar uma vida de devassidão e luxúria, em vez de continuarem buscando a salvação. A passagem da crônica de Villani é bastante eloquente, inclusive por conta das analogias que podemos estabelecer entre o espírito de *Carpe diem* no século XIV e na atualidade – o vídeo de uma conhecida *influencer* brasileira, promovendo uma festa em meio à pandemia, em 2020, sorrindo enquanto dizia a plenos pulmões "f... a vida", é o primeiro exemplo que vem à mente[9].

Mesmo entre as classes mais baixas, porém, o surto trouxe boas consequências econômicas: os valores pagos aos camponeses e aos trabalhadores, em média, aumentaram, devido à diminuição da mão de obra especializada disponível com a queda populacional. O que desejamos reforçar, então, é o fato de termos, na segunda metade do século XIV, novos grupos sociais com condições financeiras de encomendar pinturas devocionais. Percebemos, assim, nuances de uma vida melhor, carregada de esperança, que não condiz com a visão que normalmente temos do período pós-peste.

Isso nos leva a um último ponto fundamental nessa análise, já mencionado *en passant* anteriormente: usualmente, quem encomendasse essas pinturas, seja no século XIII, após o surto de Peste Negra ou mesmo já no século XVI, solicitaria, quase sempre, uma imagem que se baseasse em alguma imagem milagrosa renomada – em geral relacionada aos ícones bizantinos. Ícones, por exemplo, como a chamada *Madonna di sotto gli organi*, atribuída a Berlinghiero Berlinghieri. A pintura passou a ser considerada uma imagem de devoção em Pisa desde 1225, quando foi levada para a Catedral de Santa Maria Assunta – onde ainda hoje se encontra. O painel adquiriu importância religiosa ainda maior no fim do século XV,

[9] ["Acreditava-se que os homens, os quais por Sua graça Deus havia preservado a vida, tendo visto o extermínio de seus próximos, e de todas as nações do mundo, ouvindo [coisa] semelhante, se tornariam melhores, humildes, virtuosos e católicos, evitando iniquidades e pecados, e estivessem cheios de amor e caridade um pelo outro. Mas no presente, cessada a mortalidade, aconteceu o contrário: que os homens se encontrando menos numerosos, e mais ricos por heranças e sucessões de bens terrenos, esquecendo as coisas passadas como se nunca tivessem existido, deram-se a uma vida mais vergonhosa e desonesta do que antes" ["*Credettesi che·lli uomini, i quali per grazia Idio avea riserbati in vita, avendo veduto lo sterminio di loro prossimi, e tutte le nazioni del mondo, udito il simigliante, che divenissono di migliore condizione, umili, vertudiosi, cattolici, guardassonsi dalle iniquità e da' peccati, e fossono pieni d'amore e di carità l'uno contra l'altro. Ma di presente, ristata la mortalità, aparve il contradio: che li uomini trovandosi pochi, e abondanti per l'eredità e successioni de' beni terreni, dimenticando le cose passate come state non fossono, si dierono a·ppiù aconcia e disonesta vita che prima non avieno usata*"] (VILLANI, 1995: p. 15 e 16).

quando a cidade teria sido libertada do domínio de Florença graças à intercessão milagrosa dessa imagem. O exemplo da *Madonna di sotto gli organi* é emblemático por mostrar que, mesmo na virada para o século XVI, o modelo de religiosidade desenvolvido em fins da Idade Média, baseado na relação entre fiéis e imagens, e no culto a ícones considerados milagrosos, ainda era preponderante.

Essa preferência por arquétipos mais antigos, portanto, não constituiu um declínio da qualidade artística dessas imagens de devoção, apenas por não seguirem modelos mais naturalistas que vinham se desenvolvendo desde o início do século XIV. Seu estilo não resulta da falta de qualidade técnica, mas de uma opção consciente de quem os encomendou, e que precisou ser seguida pelos pintores. A arte pós-1348, assim, não pode ser analisada a partir de concepções extemporâneas que a consideram um retrocesso. Ela é, ao contrário, o resultado da ênfase em uma religiosidade católica cuja devoção se sustentava em imagens elaboradas a partir de modelos antigos. Uma religiosidade que, como visto, foi intensificada pela Peste Negra, mas que não pode ser considerada resultado direto dela. Peste que, não raro, trouxe consigo em seguida esperança, e não desespero.

Referências

BATTAGLIA RICCI, L. *Ragionare nel giardino: Boccacio e i cicli pittorici del Trionfo della morte*, 2ª edição. Roma: Salerno, 2000

COHN, Jr, S.K. *The Black Death transformed*. Disease and culture in Early Renaissance Europe. Nova York: Oxford University, 2002

"Fiéis se ajoelham para orar pelo Brasil nas ruas de Pernambuco". In: *Gospel Minas*, 01 de abril de 2020. Disponível em: <https://gospelminas.com/fieis-se-ajoelham-para-orar-pelo-brasil-nas-ruas-de-pernambuco/>. Acesso em 07.12.2021

KNIGHT, C. "Bubonic plague in Europe changed art history. Why coronavirus could do the same". In: *Los Angeles Times*, 29 de março de 2020. Disponível em: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2020-03-29/coronavirus-bubonic-plague-millard-meiss-black-death>. Acesso em 15.04.2020

MEISS, M. *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton: Princeton University, 1978

NAPHY, W. e SPICER, A. *La peste in Europa* (trad. G. Arganese). Bolonha: Il Mulino, 2006

Pestilence & prayer: St. Nicholas of Tolentino in art. Disponível em: <https://jisforjourney.com/pestilence-prayer-st-nicholas-of-tolentino-in-art-15/>. Acesso em 08.12.2021

QUÍRICO, T. "Peste Negra e escatologia: os efeitos da expectativa da morte sobre a religiosidade do século XIV". In: *Mirabilia*, volume 14, 2012

_____. “Sobre datação e atribuição de obras de arte: o caso do ciclo do *Trionfo della Morte* no Camposanto de Pisa”. In: *Diálogos Mediterrânicos*, volume 8, 2015

STEINHOFF, J. “Thoughts on Medieval art and two pandemics”. In: *ICMA Newsletter*, Summer 2020, n.º 2

_____. *Sienese painting after the Black Death*. Artistic pluralism, politics and the new art market. Cambridge e Nova York: Cambridge University, 2014

VILLANI, M. *Cronica*. Con la continuazione di Filippo Villani, 2 volumes (org. Giuseppe Porta). Parma: Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda, 1995 [1364]

VÖLSER, I. *The theme of death in Italian Art*. The Triumph of Death (tese de doutorado). Montréal: McGill University, 2001

Como citar:

QUÍRICO, Tamara. Arte e devoção em tempos de pandemia: apontamentos de pesquisa. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p.347-359., 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.029
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Bill Viola, the sleep of reason

Angela Grando, Universidade Federal do Espírito Santo
https://orcid.org/0000-0001-7884-7322
angelagrando@yahoo.com.br

Resumo

O ensaio aborda a instalação videográfica The Sleep of Reason (1988) do artista californiano Bill Viola. Sendo a videoarte uma questão de emissão de luz, pela sua natureza física é conduzida a expor os seres que apresenta. Viola trabalha esta função de exposição intensificando-a em câmera lenta. De certa forma, seus vídeos são superexposições temporalizadas de luz que, por meio de desacelerações, acessam visões cósmicas.

Palavras-chave: Bill Viola. Videoarte. Subjetividade. Instalação.

Résumé

L'essai porte sur l'installation vidéo The Sleep of Reason (1988) de l'artiste californien Bill Viola. L'art video étant une question d'émission lumineuse, il est par sa nature physique amené à exposer les êtres qu'il montre. Viola a saisi cette fonction d'exposition en l'intensifiant par le ralenti. En quelque sorte, ses vidéos sont des surexpositions lumineuses temporalisées qui, par des décélérations, accèdent à des visions cosmiques.

Mots clès: Bill Viola. Art video. Subjectivité. Installation.

Ao fazer um estudo sobre um dos trabalhos do videoartista Bill Viola, um turbilhão de imagens e diálogos deste artista sempre se entrecruzam na reflexão inicial da escrita. Nesse cruzamento de imagens, emerge a noção da densidade erudita da biblioteca deste mesmo artista, seu conhecimento profundo da história da Arte, seu pioneirismo em videoarte e imagem em movimento. Viola gosta de sondar as camadas sombrias ou claras do inconsciente e seus vídeos, ultra expressivos, questionam a profundidade do ser em suas infinitas variações. E, ao retomar de forma anacrônica a história da pintura, seu grande interesse pelos *velhos mestres* pode ser melhor entendido no seguinte trecho de uma conversa realizada com o historiador alemão Hans Belting[1]:

> Eu não estava interessado em me apropriar ou remontar – Eu queria entrar dentro dessas imagens... para encarná-las, para habitá-las, para senti-las respirar. Finalmente isto veio sobre uma dimensão espiritual, não pela forma visual. Como meu conceito em geral, foi como pegar a origem da raiz das minhas emoções e a natureza mesma da expressão emocional e isto foi tão profundo que estava instruído a negar um mero sentimentalismo. Senti que como artista precisava entender isto melhor. (VIOLA, 2003, p. 199, tradução nossa)

É nesse sentido que suas videoinstalações abordam assuntos com um olhar particular sobre a experiência humana, a percepção e a espiritualidade, visões sobre o tempo, poder-se-ia dizer. Seguindo sua fala, muito do seu trabalho pode ser retraçado ao tempo em que viveu na década de 1970 em Florença e desenvolveu pesquisa no Museu dos Ofícios daquela cidade. Por outro lado, se Bill Viola (1951-) é um pioneiro, o é também porque foi um dos primeiros a instalar seus vídeos no espaço imersivo de exposição. Para tal, recorre a uma multiplicidade de recursos, soluções técnicas e arquiteturais, planos articulados que focam o espaço e o tempo e privilegiam dispositivos através dos quais o espectador pode ter a sensação de estar imerso ou mesmo submerso por imagens em conexões inusitadas, ao limiar da ficção. Sobre o intenso estudo que dedica às grandes obras da história da arte – entre as quais aquelas de Goya, Bosch ou Masolino – sua produção videográfica redesenha quadros vivos, comoventes, com uma preocupação pictórica equivalente à de seus prestigiosos ancestrais; contudo, a seus olhos, a tela não podia mais ser um mundo em si, separada do mundo real e físico em que se encontra o espectador.

Assim, ao partir de uma experiência essencialmente singular, Viola explora a alma e o *medium* do vídeo, e se encarrega de ir filtrando uma espécie de princípio de energia que daria forma aos seus *tableaux vivants*. Nessas formas ele soube, com uma preocupação pictórica igual a de seus ancestrais de prestígio, reconstruir

[1] Conversa realizada com por ocasião da mostra *Bill Viola: The Passions* organizada pelo *J. Paul Getty Museum* (Los Angeles) que contou com itinerância para a *NationalGallery* (Londres), *Fundación "la Caixa"* (Madri) e para a *National Gallery of Australia* (Canberra). Cf. VIOLA, Bill; BELTING Hans. Conversation – Belting and Viola. *In:* WALSH, John (Org.). *Bill Viola: The Passions*. Los Angeles: Getty Publications, 2003, pp. 193-203.

uma dimensão arqueológica e trazer à luz um campo de fragmentos de memória existencial que se fixa na videoarte. Filosoficamente,"seu trabalho foi se convertendo em uma espécie de 'sismógrafo' do seu tempo, para usar o termo como que ele é classificado pelo filósofo espanhol Félix Duque." (GRANDO, 2015, p.45).

É desse modo que sua videoinstalação, *The Sleep of Reason* (1988), [Figura 1], privilegia dispositivos que provocam conexões inusitadas, estarrecedoras, e pode se aproximar de "um pesadelo digital baseado em Goya". Ademais, ao retomar de forma anacrônica a história da pintura, Viola parte de um conceito geral engendrado na sua busca em captar, não somente a "origem da raiz" de suas emoções, mas (seguindo sua fala) extrair a "natureza mesma da expressão emocional" da obra.

Figura 1. Bill Viola – *The Sleep of Reason* (1988). Instalação com cômoda de madeira com vídeo em um monitor, vaso com rosas brancas artificiais, despertador e abajur de mesa; Projeção de vídeo em três paredes de sala acarpetada. Projeção de vídeo [cor – som estéreo amplificado]; Monitor [p&b – som mono].Dimensões da sala: 429,26 x 584,20 x 670,56cm. Fonte: Dallas Museum of Art.

The Sleep of Reason (O sono da razão) [Figura 1] referência uma obra prima do século XVIII. A mais impressionante das imagens produzidas por Goya em sua série de gravuras intitulada *Los Caprichos*: *El sueño de la razón produce monstruos*

(Os Caprichos: O sonho da razão produz monstros).[2] [Figura 2]. Nesta gravura Goya dispõe a complexidade, senão a aporia de sua experiência própria entre a razão iluminista e a Espanha setecentista socialmente arrasada. Goya imprime, com dilacerante lucidez, os monstros da superstição e ignorância invocados do inconsciente pelo **"**sonho da razão", e nos oferece uma reflexão metafórica de um corpo exausto, exposto como seu autorretrato, uma representação filosófica das relações entre imaginação e razão, em meio uma sociedade obscurecida. Em torno do pintor adormecido, pairam perigosos animais de hábitos noturnos, como morcegos e corujas ou mesmo a revoada de corvos, que infestam a parte superior da imagem, e fazem eco com o olhar misterioso do gato e o atento olhar do lince próximo aos seus pés. Esta gravura, herdeira da *Melancolia* de Dürer, marca uma espécie de princípio dramático imanente que evoca realidades universais, que é recuperado por Viola em uma de suas instalações mais imersivas, e evidencia o significado irredutível da fragilidade da vida (aqueles que partiram com uma horrível aceleração da história).

Figura 2. Francisco Goya y Lucientes.*O Sono da Razão Cria Monstros*, 1797-1798. Gravura, água-forte e água-tinta sobre papel vergê, 32 x 21,2 cm. Fonte: Musée des Beaux-Arts du Canadá.

[2] A saber, Francisco de Goya dedicou boa parte de seu trabalho neste projeto que trata-se da primeira de quatro grandes séries de gravura a qual ele trabalhará, junto com *Los desastres de la guerra* (Os desastres da guerra), *La tauromaquia* (A tourada), e *Los disparates* (Os disparates). Variando entre o real e onírico, cômico e irônico, *Los Caprichos* é composta por um total de 80 gravuras, na qual a obra supracitada trata-se do Nº 43. Cf. Biblioteca Digital Mundial – *Library of The Congress*. Disponível em: https://www.wdl.org/pt/item/10629/. Acesso em: 25 Out. 2021.

A montagem de *The Sleep of Reason*, seguindo a descrição de Bill Viola, foi construída em um quarto quase vazio que recebe uma cômoda de madeira, e sobre a cômoda "[...] um monitor em preto e branco mostra em *close-up* uma pessoa dormindo. Os sons noturnos da pessoa são ouvidos suavemente." (VIOLA, 1997, p. 89, tradução nossa)[3]. Em primeira instância, o espaço da instalação aparentemente engendra paz — introduzida pela sutil presença de um vaso com rosas brancas artificiais, um abajur de mesa, um relógio digital e um monitor colocados sobre uma robusta cômoda de madeira [Figura 3]. O chão do quarto é acarpetado e o espaço inicialmente bem iluminado se modifica e mergulha em total escuridão para acolher projeções visuais e sonoras que ocorrem de forma abrupta e impactante. Seguindo a fala de Bill Viola,

> [...] grandes imagens coloridas em movimento são vistas cobrindo três paredes. E um som alto e perturbador de gemidos e rugidos enche o espaço. Igualmente de forma repentina as imagens desaparecem, as luzes se acendem, o quarto volta ao normal. É como se tivesse aparecido um vislumbre de um outro mundo paralelo, o lado sombrio de um ambiente familiar bem iluminado. Os blecautes ocorrem em períodos aleatórios, comportando-se como "captura de imagens" imprevisíveis de alguma aflição esquizofrênica incurável do quarto. (VIOLA, 1997, p. 89, tradução nossa)

Viola enfatiza, em seu relato, as múltiplas significações estéticas e psíquicas onde o espectador é atingido com imagens que aparecem e desaparecem em fração de segundos, provocando um estado de desvario, através do impacto do acaso, que se vivencia após a visualidade da primeira imagem e entre uma e outra. O que é intensificado tanto por uma persistência parcial das imagens, que ficam retidas na consciência após seu desaparecimento, como pela presença ininterrupta, através do monitor, de um rosto humano aparentemente adormecido e emitindo som. No seu estado de sonolência, os distúrbios do sono captados em *close-up* são intensificados pelos sons e ruídos que intervém no modo de pensar daquele que olha e, simultaneamente temos a sensação de um mergulho no interior do cérebro do homem adormecido e continuamente presente no monitor. A partir disto compreendemos que, para Viola, a vida psíquica é estruturada e corporificada por imagens.

[3] Depoimento do artista publicado em catálogo de exposição. Cf. VIOLA, Bill; HYDE, Lewis; ROSS, David A.; SELLARS, Peter; et al. Bill Viola (Catálogo de Exposição). Nova York: Whitney Museum of American Art; Paris: Flammarion, 1997, p.88.

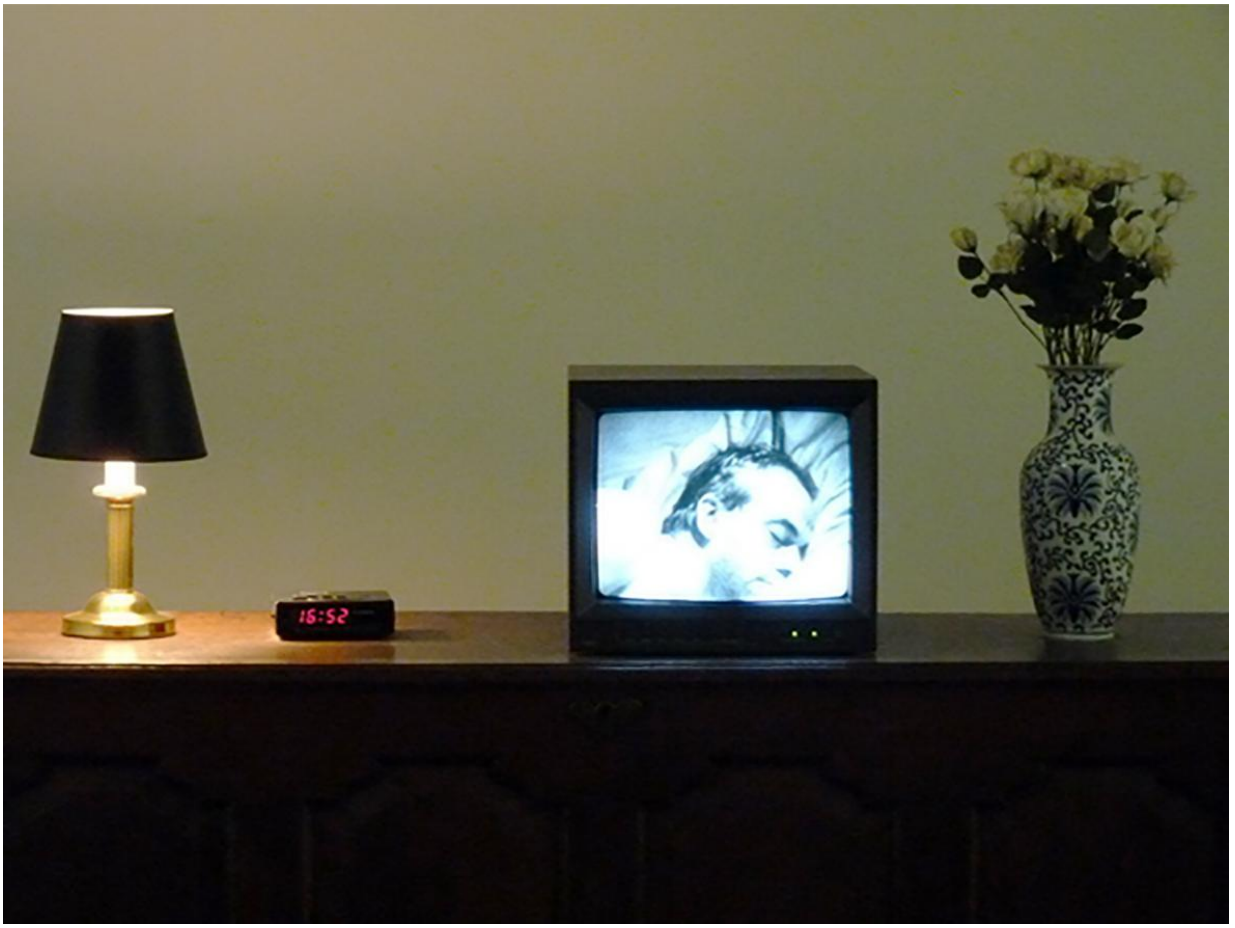


Figura 3. Bill Viola – *The Sleep of Reason* (1988). Instalação com cômoda de madeira com vídeo em um monitor, vaso com rosas brancas artificiais, despertador e abajur de mesa; Projeção de vídeo em três paredes de sala acarpetada. Projeção de vídeo [cor – som estéreo amplificado]; Monitor [p&b – som mono].Dimensões da sala: 429,26 x 584,20 x 670,56cm. Fonte: Dallas Museum of Art.

De certo modo, este videoartista erigiu um território tecnológico e poético em torno do qual formulou a sentença: "O uso e a criação de imagens é tão fundamental para os seres humanos desde o início dos tempos, que deve ser considerado uma parte essencial da existência humana, como o sexo." (VIOLA, 1994, p. 18) *The Sleep of Reason* é uma obra que abarca significados individuais e coletivos ao moldar uma visualização dos pesadelos que habitam nosso sono: um mundo povoado por ansiedade, flutuações, fobias e obscurencências que todos guardam em algum lugar. Viola trabalha a imagem e o som como campos vibráteis que desvelam *territórios do invisível*: "O som tem qualidades ímpares se comparado à imagem – faz curvas, atravessa paredes, é sentido simultaneamente 360 graus em torno do observador e pode até penetrar no corpo." (VIOLA, 1994, p. 15). A frase se completa aos entendimentos dos sistemas de ondas estáticas e a estrutura espacial de reflexão e refração, onde o campo sônico amplia a experiência do corpo. Quando desta descoberta, o artista argumenta um novo modo de uso do aparato técnico de base responsável por captar suas imagens:

> Eu passei a usar minha câmera como uma espécie de microfone, passei a pensar em gravar "campos", não "pontos de vista". Entendi que tudo era um interior. Eu comecei a ver tudo como um "campo", como uma instalação, desde uma sala de museu cheia de pinturas nas paredes até se sentar sozinho no meio da noite em casa lendo um livro. (VIOLA, 1994, p. 16)

Figura 4. Bill Viola. *The Sleep of Reason* (1988). Projeção de vídeo em três paredes de sala acarpetada. Projeção de vídeo [cor – som estéreo amplificado]; Monitor [p&b – som mono]. Dimensões da sala: 429,26 x 584,20 x 670,56cm. Fontes: Carnegie Museum of Art.

Com efeito, Bill Viola foi um dos primeiros a instalar seus vídeos no espaço imersivo de exposição. Para ele, a tela não podia mais ser um mundo em si separada do mundo real e físico em que o espectador se encontra. Assim, a partir da década de 1980, começou a conquistar este espaço tangível, recorrendo a soluções técnicas e arquiteturais, enfatizando uma experiência espaço-temporal. Dizendo de outra maneira, a videoarte sendo uma questão de emissão luminosa, é por sua natureza física guiada para expor os seres que ela mostra. Viola assimilou esta função e a intensificou em suas produções através da desaceleração imagética, que por sua vez abriria formas de percepção capazes de reestabelecer a experiência da infinitude, e compor exposições de luzes temporalizadas. Não terá sido por acaso que ele pressentiu que o vídeo era por excelência uma

arte-tempos. É assim que Viola segue em sua *empreinte*:

> O tempo é a matéria-prima do filme e do vídeo. A mecânica disso pode ser câmeras, filmes e fitas, o que nós trabalhamos é o tempo. Você cria ocorrências que vão se desenrolar, em uma espécie de meio rígido que está incorporado em uma fita ou filme, e que constitui a experiência de um desenrolar. (VIOLA, 2014, tradução nossa)

Um tempo que Bill Viola gosta de fazer durar, repetir, abrandar ao extremo, como para mostrar todas as suas linhas e formas. Abrindo-nos a novos modos de percepção, este videoartista se inclina sobre a fenomenologia da percepção e se aproxima mais do sublime do que do belo, se acreditamos em Schiller:

> Na presença do belo, a razão e a sensibilidade se encontram em harmonia, e é por causa desta harmonia que o belo nos atrai [...] em presença do sublime, ao contrário, a razão e a sensibilidade não estão em harmonia e é precisamente esta contradição entre uma e outra que faz a distinção do sublime, sua irresistível ação sobre nossa alma. (SCHILLER, 2011, p. 27)

The Sleep of Reason se funda sobre disfuncionamentos do nosso olhar, na incerta partilha de usar as confusões do nosso corpo para dramatizar o conflito, como evocado por Schiller, entre a percepção e a razão.[4] A obra projeta uma sucessão de micro instantes que, por exemplo, transformam o movimento de um homem submerso em água pelo gesto dúbio de um salto ou uma queda [Figura 4] ou a aparição e voo de uma coruja [Figura 5] em um deslizamento fora de toda perspectiva. Engendrar o mistério, evocar a abertura de uma porta e a fechar, sem saber onde ir. Viola nos insinua um caminho que não é estruturado por dogmas, mas que enfatiza uma certa conduta de vida aberta a uma experiência capaz de traçar e captar um espaço onde a fronteira entre o mundo interior e a realidade visível é porosa. Em um diálogo notável ele deixa inteligível que

> [...] é possível para o indivíduo conectar diretamente seu espírito à Divindade e não ter que ir para os poderes estabelecidos. O poeta e artista inglês William Blake, um dos grandes artistas visionários da história ocidental recente, nunca sentiu que seus dons de percepção eram únicos. Mais de uma vez, ele afirmou que *todas* as

[4] Também parece literal que os *dois pilares da poética do sublime*, na cultura ocidental, foram J. H. FÜSSLI (1741-1825) e W. BLAKE (1757-1827) e que, para estes, o sublime exaltava a expressão total da existência. Evidentemente que nesta abordagem não propomos avançar ou discutir aspectos das interpretações complexas de certa *ideia de sublime* (e, consequentemente, das próprias obras de artes que as suportam).

> pessoas são capazes de ter visões e estar em contato com a Imaginação Divina. (VIOLA, 1995, p. 283, tradução nossa)

Ainda, sob essa ideia, diz que "[...]durante o século 18, Blake estava construindo um modelo simbólico de universo que era liberto de observações empíricas." E, sobretudo, num mesmo eixo de identificação comum, cita um mote do poeta inglês: "Se as portas da percepção estivessem abertas, então tudo pareceria ao homem como é – infinito" (BLAKE apud VIOLA, 1995, p. 40, tradução nossa). Nessa perspectiva, confluindo a habilidade de ver o invisível e gerar a reconfiguração de imagens na videoarte, Viola "[..] foi particularmente atraído ao método de representação do mundo de Blake atravessado por símbolos, ideias e fenômenos espirituais." (LONDON, 1987, p. 14, tradução nossa). Podemos dizer que Viola, ao traçar um caminho arqueológico e dialogar com a forma conceitual do criador inglês, reorganizou um pensamento crítico, no melhor sentido de sua potência, o que coloca face a face o domínio aberto pelo *tecnológico* e o retorno incessante da *arkhé*.

Figura 5. Bill Viola, *The Sleep of Reason* (1988). Projeção de vídeo em três paredes de sala acarpetada. Projeção de vídeo [cor – som estéreo amplificado]; Monitor [p&b – som mono]. Dimensões da sala: 429,26 x 584,20 x 670,56cm. Fontes: Carnegie Museum of Art.

À proximidade imagética com obras do passado, Bill Viola inscreve um sentido de procura filosófica e estética para aglutiná-las na dimensão alquímica da videoarte. Esse acesso para captar o que está aquém e além dos limites da visibilidade foi, certamente, um conhecimento adquirido no período de seu estadia com os monges tibetanos em Ladakh (1982).[5] Precisamente porque Viola retraça este trajeto:

> "[...] se eu não tivesse estudado as tradições dos poetas e dos místicos no momento em que comecei o vídeo, eu penso que poderia não ter feito muito progresso. Essas particularidades me deram a linguagem para compreender o que eu realmente estava vendo. Um dos fios comuns em todas essas tradições, entrecortando diversas culturas, é a ideia de que tudo à nossa frente é meramente um mundo de aparências. É apenas a superfície – não a verdadeira realidade. [...] o desafio é compreender e ampliar sensorialmente a experiência porque você precisa da linguagem dos sentidos para auxiliar a decifrar essas distorções na superfície e penetrar através das conexões submersas." (VIOLA, 2003, p. 195, tradução nossa).

Não seria então o espaço da instalação — construído pelos recursos sonoros e imagens em movimento da videoarte — a forma ideal escolhida por Viola para penetrar no interior de obras referenciais como o fez com *The Sleep of Reason de* Goya? O resultado provável é que, para Viola, a videoarte é um meio de expressão intensamente pessoal que pode partir de experiências individuais das mais marcantes, como a morte da mãe e o nascimento do filho.[6] Ao escavar esses acontecimentos, ele nos revela complexidades da percepção humana pondo foco nos extremos e esporádicos momentos nos quais o indivíduo vivencia uma profunda transformação e adquire consciência de que foi iluminado por uma completa revelação de sentido.

As experiências de imersão corporal, visual e auditiva que propõem suas videoinstalações, são reconstituições dos fluxos de imagens armazenadas na memória. Bill Viola relata que foi a atividade ligada aos mecanismos da percepção, provido de um quarto escuro da edição, que lhe deu a habilidade de ver essas imagens do dia-a-dia de modo profundamente simbólico. Seu processo poético constrói conexões com uma espécie de fragmento de memória existencial e afirma *o tempo* nos postulados da visualidade como uma de suas matérias primas fundamentais.

---

[5] Discutimos esta questão de forma específica em outro escrito. Cf. GRANDO, Angela. Bill Viola, 'escultor do tempo' – um xamã da imagem. *In: PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, vol. 5, nº 9*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFMG, 2015, pp. 43-44.

[6] Nos referimos aqui especialmente a sua videoinstalação *Heavenand Earth* (1992). Este trabalho é dedicado à mãe do artista, que morreu em 1991, e a seu segundo filho, que nasceu nove meses depois. C.f. NEUTRES, Jérôme. *Bill Viola* (Catálogo de Exposição). Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais, 2014, p.49.

Se Goya constrói, na série *Os Caprichos*, imagens que abarcam atrocidades imensuráveis sob a historicidade da época de uma Espanha dominada, e expõe a sensibilidade de sua experiência própria; Viola questiona a fragilidade atemporal que circunda a vida humana. Em sua ilha de edição, o videoartista é o grande pintor que usa cores tecnológicas - sabemos muito bem que não é o pincel que faz a pintura – no âmbito avançado da elaboração da arte no nosso tempo. Criador de mundos, Viola mostra em suas pinturas digitais um mundo imaginário que faz parte de uma história da arte única onde os maiores mestres são retomados. Um processo que conta com destacada tecnologia digital para desatar o tempo da pintura e, com subjetivas metamorfoses, através dessas alucinações do tecnológico, expor o espaço infinito do que escapa do visível.

Referências

BENTES, Ivana; DANTAS, Marcelo; HUFFMAN, Kathy Era; VIOLA, Bill; ZUTTER, Jörg. *Bill Viola: Território do Invisível/Site of the Unseen* (Catálogo de Exposição). Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

FARGIER, Jean-Paul (Org.). *Où va la vidéo?*. Paris: Éditions de l'Étoile [Cahiers du Cinéma - Hors Série nº 14], 1986.

GRANDO, Angela. "Bill Viola, 'escultor do tempo' – um xamã da imagem". *In*: *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG***,** vol. 5, nº 9. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFMG, 2015, pp. 41-54.

HANHARDT, John G.; PEROV, Kira (Orgs.). *Bill Viola*. Londres: Thames & Hudson, 2015.

LONDON, Barbara (Org.). *Bill Viola: installations and videotapes*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1987.

NEUTRES, Jérôme. *Bill Viola* (Catálogo de Exposição). Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais, 2014.

SCHILLER, Friedrich. *Do sublime ao trágico.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo.* São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VIOLA, Bill; HYDE, Lewis; ROSS, David A.; SELLARS, Peter; et al. *Bill Viola* (Catálogo de Exposição). Nova York: Whitney Museum of American Art; Paris: Flammarion, 1997.

VIOLA, Bill; VIOLETTE, Robert (Orgs.). *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994*. Cambridge: The MIT Press; Londres: Galeria Anthony d'Offay, 1995.

VIOLA, Bill; BELTING Hans. "Conversation – Belting and Viola". *In:* WALSH, John (Org.). *Bill Viola: The Passions*. Los Angeles: Getty Publications, 2003, pp. 193-203.

Como citar:

GRANDO, Angela. Bill Viola, the sleep of reason. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 360-371., 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.030
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Sob o signo da morte: trabalho do luto e resistência nos Guevaras de Claudio Tozzi

Alexandre Pedro de Medeiros, Universidade Estadual de Campinas
https://orcid.org/0000-0001-8962-9873
alepdemedeiros@gmail.com

Resumo

Dias após à morte de Ernesto Guevara de la Serna em outubro de 1967, Claudio Tozzi iniciou o painel intitulado “Guevara, vivo ou morto...” em homenagem ao guerrilheiro e aos ideais revolucionários propagados por ele. O painel, que foi o primeiro de uma série de obras dedicadas ao “Che”, iniciou o memorial do artista ao líder da Revolução Cubana e operou dois desígnios conectados entre si: tributo e trabalho do luto. Pode-se afirmar que as repetidas aparições de imagens de Guevara, vivo e morto, em trabalhos produzidos por Tozzi nos anos de 1967 e 1968 estava relacionada à tarefa psíquica de desprendimento do objeto da perda, ou seja, segundo a matriz psicanalítica freudiana, enquanto trabalho realizado pelo luto. Assim, este texto analisa a série de Guevaras cotejada com trabalhos realizados por outros artistas a partir da apropriação de fotografias de Guevara e outras imagens de martírio.

Palavras-chave: Claudio Tozzi. Ernesto “Che” Guevara. Luto e Melancolia. Resistência Artística. Apropriação.

Abstract

Days after the death of Ernesto Guevara de la Serna in October 1967, Claudio Tozzi initiated the panel entitled "Guevara, dead or alive..." in homage to the guerrilla fighter and the revolutionary ideals propagated by him. The panel, which was the first of a series of works dedicated to "Che", initiated the artist's memorial to the leader of the Cuban Revolution and operated two interconnected designs: tribute and work of mourning. It can be stated that the repeated appearances of images of Guevara, alive and dead, in works produced by Tozzi in 1967 and 1968 were related to the psychic task of detachment from the object of loss, that is, according to the Freudian psychoanalytic theory, as a work performed by mourning. Thus, this text analyzes the Guevaras series compared with works made by other artists from the appropriation of photographs of Guevara and other images of martyrdom.

Keywords: Claudio Tozzi. Ernesto "Che" Guevara. Mourning and Melancholia. Artistic Resistance. Appropriation.

“Che” mártir

A morte de Guevara despertou uma grande comoção da esquerda mundial. Dificilmente podemos conceber como aquela geração marcada pelo ímpeto revolucionário reagiu às fotografias de Freddy Alborta, *A paixão do Che*, e de Gustavo Villoldo, *Corpo de Che Guevara a mostra em Vallegrande* publicadas nos jornais em 11 de outubro de 1967. Contudo, podemos inferir através das fotos que o cadáver foi higienizado e ajeitado para que pudesse ser exibido como um troféu. Novamente encontramos um Guevara de olhar petrificado pela morte, mas agora em sua própria morte.

Claudio Tozzi provavelmente tenha visto a imagem do corpo morto do ”Che” antes mesmo da confirmação de sua morte e divulgação nos jornais, pois teve acesso à fotografia feita por Antonio Moura, quem acompanhava a jornalista Helle Alves na cobertura do julgamento de Régis Debray na Bolívia. Ao saberem da captura e morte do guerrilheiro, Helle e Antonio viajaram à La Higuera e fizeram um furo de reportagem, que chegou clandestinamente ao artista pelas mãos de sua namorada da época. Apropriada por Tozzi na criação de suas duas obras fúnebres, ambas de 1967, foi um dos primeiros registros do cadáver de “Che”. A potência dessa imagem que chocou Claudio de forma tão violenta se transformou em *Guevara morto*, um objeto-lápide dedicado à memória do guerrilheiro argentino, que fora assassinado em uma ação promovida pela Agência Central de Inteligência estadunidense (CIA) com a participação do exército boliviano.[1]

Guevara morto é uma obra que nos arrebata e captura nosso olhar logo no momento em que a encontramos. De início, somos defrontados com uma grande mancha preta que nos convida a tateá-la com os olhos. A superfície lisa, obtida através do uso de tinta acrílica liquitex, que era usada na fabricação de placas de sinalização de trânsito e anúncios publicitários, é contraposta à rugosidade das bordas que se apresentam a nós em estado vibracional. A mancha, que nos faz lembrar dos borrões de tinta do teste de Rorschach, está em movimento, tem um ritmo. Poderíamos dizer: “Che” vibra mesmo morto. Aliás, a morte do revolucionário argentino instiga ainda mais aqueles que admiravam sua vida e sua obra, como é o caso dos grupos, que naquele final de 1967 ainda estavam sendo delineados, ligados à luta armada contra o regime militar no Brasil. Como exemplo contundente, temos Carlos Marighella, líder da ALN, na qual Tozzi participou de algumas ações, que escreve, em Havana logo após a morte de Guevara, o texto intitulado: “Algumas questões sobre as guerrilhas no Brasil”, publicado apenas em 5 de setembro de 1968 no *Jornal do Brasil* e que traz a seguinte dedicatória: “com este trabalho queremos homenagear a memória do Comandante Che Guevara, cujo exemplo do Guerrilheiro Heróico perdurará pelo tempos e frutificará em toda a

[1] Sobre a participação da CIA na morte de Guevara, ver: RATNER, Michael; SMITH, Michael Steven. *¿Quién mató al Che?* Cómo logró la CIA desligarse del asesinato. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2014.

América Latina"[2]. Sendo assim, torna-se oportuno retomarmos uma análise perspicaz do sociólogo Maurice Halbwachs:

> [...] a morte, que põe um fim à vida fisiológica, não interrompe bruscamente a corrente dos pensamentos, de modo que eles se desenvolvem no interior do círculo daquele cujo corpo desapareceu. Algum tempo ainda nós o imaginamos como se ainda vivesse, ele permanece engajado à vida quotidiana, imaginamos o que ele diria e faria em tais circunstâncias. É depois da morte de alguém que a atenção dos seus se fixa com maior força sobre sua pessoa. É então, também, que sua imagem é a menos nítida, que ela se transforma constantemente, conforme as diversas partes de sua vida que evocamos. Em realidade, nunca a imagem de um falecido se imobiliza. À medida em que recua no passado, muda, porque algumas impressões se apagam e outras se sobressaem, segundo o ponto de vista de onde a encaramos, isto é, segundo as condições novas onde ela se encontra quando nos voltamos para ela.[3]

Agora voltemos ao cerne da questão do traço acidentado de Claudio Tozzi neste trabalho. Guevara era alguém que transmitia um calor, uma vibração, um ímpeto de luta contra a opressão com o qual o artista simpatizava. Analogamente, Tozzi produziu vários painéis, a série "Multidão", a partir da apropriação de fotografias de manifestações em 1968, nos quais também imprimia rugosidade às bordas das manchas em um sentido de empatia com as multidões que protestavam. Ao pintar manchas, o trabalho de Tozzi tende à abstração e, concomitantemente, é figurativo ao conjurar fotografias como fontes da imagem pictórica, o que nos alerta sobre o erro que é opor arte abstrata e arte figurativa. O artista não queria produzir fac-símiles, mas sim escrutinar o modo como se produz um signo.

Aliás, a mancha em *Guevara morto* foi resultado de um processo de abstração (alto contraste) ao qual a fotografia de Antonio Moura foi submetida, assim, gerando-se um signo. Claudio Tozzi estava atento a isto e sabia que, àquela altura, "Che" Guevara já tinha sido transformado em símbolo de revolução, luta e liberdade. Contudo, o artista não poderia prever o largo alcance global desse simbolismo nas manifestações que ocuparam as ruas de vários países em 1968, incluso o maio francês.

Diferentemente de outros artistas, que utilizaram majoritariamente as fotografias de Alborta e Villoldo, Tozzi optou por fazer duas obras, *Guevara morto* e *Guevara*, nas quais aparece apenas o rosto do guerrilheiro morto. Talvez a intenção do artista fosse fazer "aparecer o que jamais percebemos de um rosto real"[4] ou,

---

[2] MARIGHELLA, Carlos. Algumas questões sobre as guerrilhas no Brasil. In: _____. Escritos de Carlos Marighella. São Paulo: Editorial Livramento, 1979, p. 117.
[3] HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Edições Vértice, 1990, p. 74.
[4] BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 154.

assim como John Berger, ele acreditava que as qualidades transcendentais exprimidas através do rosto são a chave para o mistério do outro[5]. Tal fato se torna ainda mais evidente ao lembramos que todo o memorial de Tozzi a Guevara é fundado no rosto que, como mancha, transforma-se em máscara. Susan Sontag ao falar sobre a fotografia diz que diferentemente da pintura, que ela considera uma interpretação do real, uma fotografia não pode ser concebida apenas como imagem, pois: "é também um traço, estampado diretamente do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária [...] um vestígio material do seu referente"[6]. Logo, ao utilizar uma fotografia como matriz de sua pintura, o artista paulistano insere esse rosto do morto como evidência do real, ou seja, um rosto que fala a sua morte.

Os artistas argentinos Antonio Berni e Carlos Alonso, e mesmo dois artistas suecos chamados Cilla Ericson e Hanns Karlewski com um desenho emblematicamente intitulado *Venha o teu reino*, também se apropriaram de fotografias do "Che" morto. Porém, suas obras ressaltam o caráter de mártir, como aquele que morre para testemunhar sua fé[7], atribuído ao guerrilheiro. Logo, *Sem título*, de Berni, *Lição de anatomia nº 6* e *Lição de anatomia nº 2*, de Alonso, e o trabalho sueco compartilham com *Guevara morto* e *Guevara* o tema do martírio. Mas, antes de aprofundarmos nessa questão em comum, tomemos apenas as obras que tiveram como matriz a fotografia de Freddy Alborta e percebamos a semelhança com uma muito famosa tela de Rembrandt, *A Lição de Anatomia do Dr. Nicolaes Tulp*, que inclusive é o mote da *Lição nº 2* de Alonso. Há uma afinidade entre *A paixão do Che*, e por sua vez os trabalhos citados logo acima, e a pintura do holandês, pois percebemos a semelhança na disposição das personagens – o professor/coronel que aponta, os estudantes/soldados que observam, o cadáver imóvel – no espaço. Logo, Berger nos avisa que isso não deveria ser uma surpresa, pois as duas imagens atendem a uma mesma função, isto é, ambas foram produzidas no sentido de fazer do morto um exemplo, em Rembrandt para o avanço da medicina e em Alborta como uma advertência política.[8] E ainda poderíamos avançar um pouco mais analisando as imagens como demonstrações universais, porque os ligamentos do braço apontados pelo Dr. Tulp podem ser encontrados no braço de qualquer homem, bem como o cadáver do "Che" apontado pelo coronel significa o destino reservado pela divina providência que pode alcançar qualquer guerrilheiro.

Ao mesmo tempo, há a questão do martírio, que é um tema cristão, fundamentado no exemplo de sofrimento de Cristo, que teria salvo a humanidade de seus pecados com sua própria vida, em seus últimos instantes conhecidos como a sua paixão. Aliás, essa é, provavelmente, a matriz da representação da morte no Ocidente, do sofrimento, da agonia, da morte como ato de morrer. Em relação a

[5] BERGER, John. Uses of photography. In: _____. About looking. New York: Pantheon, 1980, pp. 37-40.
[6] SONTAG, Susan. On photography. New York: Anchor Books, 1977, p. 154.
[7] AGAMBEN, Giorgio. O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 35.
[8] BERGER, John. The Look of Things. Nova York: The Viking Press, 1974, p. 43.

esse tópico, e tendo a fotografia de Freddy Alborta em mente, impossível não nos lembrarmos da *Lamentação sobre o Cristo morto* de Mantegna. Em ambas vemos o corpo da mesma altura, alterando-se apenas o ponto de vista, pois o "Che" é visto lateralmente, enquanto o Cristo é visto a partir de seus pés. As mãos estão na mesma posição e os dedos fazem o mesmo gesto. Tanto um quanto o outro tem a mesma porção do corpo coberta, da cintura à metade da canela. A cabeça está apoiada e levantada em um mesmo ângulo e a boca, frouxa, está entreaberta. Mas, Guevara tem os olhos abertos, como se ainda encarasse seus algozes e/ou solicitasse nossa ajuda através de seu olhar, enquanto Cristo mantém suas pálpebras fechadas, aceitando o destino que Deus, seu Pai, lhe conferiu. Na tela de Mantegna há três lamentadores, a saber, Maria Madalena, Maria, mãe de Jesus, e São João Batista, enquanto na fotografia de Alborta não há lamentação, pois o cadáver de Guevara, objetificado, está cercado por soldados bolivianos e é apresentado pelo coronel e um agente da CIA aos jornalistas. A semelhança pode, de início, nos chocar, porém, segundo Berger, não há razão para surpresa, pois "não há muitas maneiras de deitar o criminoso morto"[9].

Neste sentido, recordamos também o moribundo *Cristo morto no sepulcro* de Hans Holbein, o jovem, que, trancafiado em seu túmulo de apenas trinta centímetros de altura, não poderá vir a ser o Cristo da ressurreição. Porém, a aproximação que podemos defender aqui não é com o "Che" registrado pelas lentes de Alborta ou Villoldo, mas com o "Che" logo após ser assassinado, antes de ser lavado, cujas fotografias vieram à tona apenas recentemente. Em *Che Guevara's post mortem face* ou em *Guevara's corpse* podemos sentir mais fortemente o apelo que qualquer imagem de um morto nos faz, ou seja, o modo de acesso a ela é sentir aquela morte como se fosse a nossa própria, ao menos em um sentido ético. Assim, os rostos de Cristo e "Che" invocam a pergunta fulcral do momento da crucificação: "meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste?"[10]. Ou seja, como diz a filósofa Julia Kristeva:

> Sem outro intermediário, sugestão ou doutrinamento pictural ou teológico senão nossa própria capacidade de imaginar a morte, somos levados a desabar no horror dessa cesura que é o falecimento, ou a sonhar com um além invisível. Holbein nos abandona, como por um instante, o Cristo, se imaginou abandonado; ou, pelo contrário, ele nos convida a fazer do túmulo crístico um túmulo vivo, a participar dessa morte pintada e portanto a incluí-la em nossa própria vida? Para viver com ela e para fazê-la viver, pois se o corpo vivo, contrariamente ao cadáver rígido, é um corpo dançante, por se identificar com a morte, nossa vida não se torna uma "dança macabra" segundo a outra visão, bem conhecida, de Holbein?[11]

[9] Ibid., p. 44.
[10] Mt 27:43.
[11] KRISTEVA, Julia. Sol negro: depressão e melancolia. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 108.

Agora peguemos um exemplo que compartilha do tema iconográfico do martírio, mas que, diferentemente dos outros exemplos, está ligado a uma instância terrena. O *Marat em seu último suspiro*, de Jacques-Louis David, é provavelmente em nosso estudo o exemplo mais contundente de apresentação do sofrimento. Jazendo em sua bandeira, com a cabeça recostada e segurando uma pena e uma carta, o "ami du peuple" tem seu último suspiro, como sugere o título atribuído por David[12]. Deste modo, o que o artista faz é fixar e eternizar a agonia de Marat prestes a morrer. Apesar dessa divergência em comparação com o *Guevara morto* de Claudio Tozzi, e em geral com as imagens do cadáver do "Che", pois o revolucionário argentino não é apresentado em seu último suspiro, mas já falecido, interessa-nos aqui a relação entre artista e referente da pintura. Assim como Jacques-Louis David admirava o mártir republicano, aliás, era seu amigo, Tozzi nutria profunda estima a Guevara, e ambos fizeram de suas pinturas homenagem ao morto e, de certo modo, tentativas de matar a morte, fazer da imagem uma espécie de talismã que, ativado, faz renascer o mártir.

> Guilhotinaram Charlotte Corday e disseram que Marat estava morto. Não, Marat não morreu. Ponha-o no Panteão ou jogue-o na sarjeta; não importa; ele voltará no dia seguinte. Renasce no homem que não tem trabalho, na mulher que não tem um pouco de pão, na menina que precisa vender seu corpo, no menino que não aprendeu a ler; renasce no cortiço sem calefação, no colchão miserável sem cobertores, nos desempregados, no proletariado, no bordel, na prisão, em nossas leis impiedosas, em nossas escolas que não oferecem nenhum futuro e reaparece em tudo o que é ignorância e volta a se recriar de tudo o que escuridão. Oh, tem cuidado sociedade humana, não pode matar Marat sem antes ter matado as desgraças da pobreza.[13]

No entanto, se a imagem em *Guevara morto* remete à vibração revolucionária, a moldura de ferro cravejada de 27 pequenos pontos de lã vermelha, que é um elemento fundamental da construção semântica da obra, remete à violência impingida contra o guerrilheiro. Guevara foi assassinado por um tenente do exército boliviano com nove tiros de fuzil, os quais nos remetem, já que falamos do tema do martírio, às flechas disparadas contra *São Sebastião*. Contudo, como propagado pela tradição cristã, diferentemente do "Che", o santo é um não morto, pois esse general romano tendo recebido a pena de morrer assetado após converter-se ao cristianismo, de fato, não morreu. Apesar disso, há, como afirma Omar Calabrase, duas formas de figurar o São Sebastião: uma em que o santo,

[12] O historiador italiano Carlo Ginzburg em ensaio dedicado à obra nos fala de uma carta na qual o pintor utiliza esse título, contrariando, assim, inclusive a atribuição oficial dos Museus reais de belas-artes da Bélgica, morada da tela, que é Marat assassinado. Ver: GINZBURG, Carlo. David, Marat: Arte, política, religião. In: _____. Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. pp. 33-60.
[13] HUGO, Victor apud RATNER, Michael; SMITH, Michael Steven, op. cit., pp. 109-110. Tradução nossa.

mesmo flechado, não expressa sofrimento, e outra em que se "acentua a sua agonia, o seu carácter de espelho de Cristo e faz que a paixão da morte apareça como equivalente da paixão da fé, que a agonia iguale o êxtase"[14]. Portanto, sobre o São Sebastião de Mantegna citado podemos dizer que, mesmo estando muito longe de um paroxismo, pertence ao segundo grupo. Mas voltemos ao objeto-lápide de Tozzi, esse que nos grita uma denúncia em forma de epitáfio: aqui jaz "Che" Guevara, revolucionário brutalmente assassinado. Deste modo, podemos assinalar que a homenagem feita por Tozzi a Guevara, como trabalho de luto e exercício de alteridade, guarda semelhança também com o momento ético vivenciado por Hélio Oiticica, artista fundamental da vanguarda brasileira nos anos 1960 e muito admirado por Claudio, quando realizou seu *B33 Bólide Caixa 18 "Homenagem a Cara de Cavalo" Caixa-poema 2*, que, aliás, serviu de fonte para a *Bandeira-poema [Seja marginal, Seja herói]* encomendada pelo carioca ao paulista.

"Che" ídolo e o trabalho do luto

Portanto, o memorial de Tozzi a Guevara operou dois desígnios conectados: homenagem ao ideólogo do foco guerrilheiro e trabalho do luto. Em relação ao primeiro, é importante recordar que o artista integrou a ALN de Marighella fundamentada nas ideias de Guevara e que, entre outras entidades, colaborou na luta armada contra a ditadura militar brasileira. Sobre o segundo, podemos dizer que a repetição das imagens de "Che", que ocorre em vários trabalhos produzidos por Claudio Tozzi no período 1967-1968, estava relacionada à tarefa psíquica de desprendimento do objeto da perda.[15] Deste modo, recorremos à definição que Freud nos oferece sobre o trabalho realizado pelo luto:

> Creio que não é forçado descrevê-lo da seguinte maneira: a prova de realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e agora exige que toda a libido seja retirada de suas ligações com esse objeto. Contra isso se levanta uma compreensível oposição; em geral se observa que o homem não abandona de bom grado uma posição da libido, nem mesmo quando um substituto já se lhe acena. Essa oposição pode ser tão intensa que ocorre um afastamento da realidade e uma adesão ao objeto por meio de uma psicose alucinatória de desejo. O normal é que vença o respeito à realidade. Mas sua incumbência não pode ser imediatamente atendida. Ela será cumprida pouco a pouco com grande dispêndio de tempo e de energia de investimento, e enquanto isso a existência do objeto de investimento é psiquicamente prolongada. Uma a uma, as lembranças e expectativas pelas quais a libido se ligava ao objeto são

[14] CALABRASE, Omar. Como se lê uma obra de arte. Lisboa: Edições 70, 1997, p. 95.
[15] LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. "Trabajo del duelo". In: _____. Diccionario de psicoanálisis. Buenos Aires: Paidós, 2004, pp. 435-436.

> focalizadas e superinvestidas e nelas se realiza o desligamento da libido.[16]

Retomando o início do capítulo, quando falávamos do uso de fotografias "descontraídas" de Guevara, que exalam uma beleza juvenil, esse nos envia diretamente à lembrança de que Andy Warhol, que produziu sua *Marilyn Monroe de Ouro* logo após a morte da atriz em agosto de 1962 e, a partir daí, realizou várias obras evocando a sua figura, também utilizou uma imagem não muito conhecida da atriz, um registro usado na publicidade do filme *Niagara* de 1953. Dito isso, dois pontos de semelhança entre Tozzi e Warhol podem ser discutidos. Primeiro temos esses rostos que podemos comparar aos retratos da região de Faium, Egito, datados do período copta, que eram, segunda a tradição antiga egípcia, retratos do morto fixados ao seu corpo mumificado, algo como uma máscara mortuária.[17] Tais pinturas registravam o rosto do defunto no esplendor de sua juventude, um frescor que podemos captar nas fotografias de Guevara e Marilyn supracitadas. Em segundo lugar, a *Marilyn Monroe de Ouro* de Warhol aparece a nós como um ícone ortodoxo, como, por exemplo, a *Virgem de Vladimir*: a pequena figura da atriz tendo em volta de si uma massa luminosa dourada que simula o ouro dos mosaicos bizantinos, o qual possuía a função de transportar a divina energia ao fiel. As listras diagonais amarelas que, como feixes luminosos, geram o fundo do rosto no *Guevara* redondo e em *Guevara* sugerem a mesma analogia. Ao mesmo tempo, capturar a essência da Marilyn ou do "Che" enquanto ídolo, como espectro, imagem, é declarar que o que foi um ou outro não é tão importante quanto suas imagens, pois foi através dessas que ambos se tornaram comuns. Foi assim que entraram em nossas vidas e puderam participar de uma consciência compartilhada.[18]

Entretanto, precisamos destacar algumas nuances, porque estamos comparando obras de regimes estéticos diferentes que, assim, estabelecem relações distantes com seus públicos. Neste sentido, Régis Debray, ao comentar nosso arcaísmo pós-moderno, o retorno à era dos ídolos e o fetichismo contemporâneo da imagem, pode nos auxiliar:

> Do mesmo modo que o ouro dos mosaicos bizantinos veiculava diretamente as energias divinas para o fiel, assim também o brilho fluorescente do mosaico TV, sem sombras nem valores, comunica-nos o em-si luminoso do mundo. O ícone ortodoxo era menos do que um ídolo [Marilyn, Guevara] porque era apenas mediador da divindade e não a própria divindade; no entanto, era mais do que um símbolo porque, representando uma pessoa única (a do Cristo ou de um santo), era, por seu turno, único (tão pouco

[16] FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 49.
[17] JANSON, Horst Waldemar. História geral da arte. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. v. 1, p. 281.
[18] DANTO, Arthur. The Philosopher as Andy Warhol. In: _____. Philosophizing art: selected essays. Los Angeles: University of California Press, 1999, p. 81.

> permutável que podia ter um nome como uma pessoa humana). [...] Para o fiel, a visão do ícone era deificante; além disso, aquilo com o qual procurava a semelhança não tinha nada a ver com este mundo. A visão de nossas imagens da atualidade abre apenas para o mundo profano - aquele precisamente que o ícone se abstinha de figurar.[19]

Logo, podemos aproximar o gesto de Warhol ao de Tozzi e dizer que as Marilyns do primeiro, assim como os Guevaras do segundo, são marcados por um caráter paradoxal que o crítico de arte Hal Foster chamou de um realismo traumático: há uma atitude defensiva frente ao "real como encontro [...] faltoso"[20] com a intenção de atenuá-lo pela repetição, que resultaria no desligamento da libido em relação ao objeto perdido, ao mesmo tempo que há uma fixação obsessiva neste e, talvez, uma identificação com este, que resultaria em uma abertura para o significado traumático.[21]

Enfim, ao pintar Guevara, vivo ou morto, Claudio Tozzi inseriu seu luto em sua produção, transformando-a em catalisadora do trabalho do luto, pois

> Quando uma pessoa morre, ela deixa para trás, para aqueles que a conhecem, um vazio, um espaço: o espaço tem contornos e é diferente para cada pessoa enlutada. Esse espaço com seus contornos é a semelhança da pessoa e é o que o artista procurar ao fazer um retrato vivo. Uma semelhança é algo deixado invisível.[22]

[19] DEBRAY, Régis. Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993, p. 296.
[20] LACAN, Jacques. O Seminário – Livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, p. 57.
[21] FOSTER, Hal. O retorno do real: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 127.
[22] BERGER, John, 2001, p. 19 apud CAMBRE, Maria-Carolina. The semiotics of Che Guevara: affective gateways. New York: Bloomsbury Academic, 2015, p. 59.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha. São Paulo: Boitempo, 2008.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BERGER, John. *The Look of Things*. Nova York: The Viking Press, 1974.

_____. Uses of photography. In: _____. *About looking*. New York: Pantheon, 1980. pp. 26-63.

CALABRASE, Omar. *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1997.
CAMBRE, Maria-Carolina. *The semiotics of Che Guevara*: affective gateways. New York: Bloomsbury Academic, 2015.

DANTO, Arthur. The Philosopher as Andy Warhol. In: _____. *Philosophizing art*: selected essays. Los Angeles: University of California Press, 1999. pp. 61-83.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem*: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GINZBURG, Carlo. David, *Marat*: Arte, política, religião. In: _____. *Medo, reverência, terror*: quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. pp. 33-60.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

JANSON, Horst Waldemar. *História geral da arte*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. v. 1.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro*: depressão e melancolia. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LACAN, Jacques. *O Seminário* – Livro XI: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. “Trabajo del duelo”. In: _____. *Diccionario de psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2004, pp. 435-436.

MARIGHELLA, Carlos. Algumas questões sobre as guerrilhas no Brasil. In: _____. *Escritos de Carlos Marighella*. São Paulo: Editorial Livramento, 1979. pp. 117-130.

RATNER, Michael; SMITH, Michael Steven. *¿Quién mató al Che?* Cómo logró la CIA desligarse del asesinato. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2014.

SONTAG, Susan. *On photography*. New York: Anchor Books, 1977.

Como citar:
PEDRO DE MEDEIROS, Alexandre. Sob o Signo da Morte: Trabalho do Luto e Resistência nos Guevaras de Claudio Tozzi. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 372-382, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.031
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Helnwein, Wateridge e Borremans: infamiliar, luto e melancolia em convergência

Lícius da Silva (Lícius Bossolan), Universidade Federal do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0002-5757-4908
liciusbossolan@eba.ufrj.br

Resumo

O presente artigo versa sobre a análise de um conjunto de cinco pinturas de quatro pintores distintos: Gerhard Richter, Gottfried Helnwein, Jonathan Wateridge e Michaël Borremans. Elas suscitam no observador, sempre em hipótese, sentimentos em diferentes intensidades relacionados ao que denominaremos de atmosferas infamiliar, de luto e de melancolia. Trata-se, portanto, de análise epistemológica a nível de exercício reflexivo que busca aplicar metodologia experimental, utilizando-se conceitos sugeridos por Aby Warburg e Georges Didi-Huberman. Dessa forma, será fundamental observar o que ocorre entre as imagens, conectando-as para identificar emanações e, mais especificamente, aquilo que provoca afetividades advindas das diversas camadas de ausências. Também será essencial considerar a convergência da natureza imagética dessas pinturas e observar suas fotografias referentes.

Palavras-chave: Pintura. Fotografia. Infamiliar. Melancolia. Ausência.

Abstract

This article is about the analysis of a set of five paintings by four different painters: Gerhard Richter, Gottfried Helnwein, Jonathan Wateridge and Michaël Borremans. They arouse in the observer, always in hypothesis, feelings of different intensities related to what we will call uncanny, mourning and melancholy atmospheres. It is, therefore, an epistemological analysis at the level of a reflective exercise that seeks to apply experimental methodology, using concepts suggested by Aby Warburg and Georges Didi-Huberman. Thus, it will be essential to observe what happens between the images, connecting them to identify emanations and, more specifically, what causes affectivity arising from the various layers of absences. It will also be essential to consider the convergence of the imagery nature of these paintings and to observe their referent photographs.

Keywords: Painting. Photography. Uncanny. Melancholy. Absence.

A proposta do presente artigo é ser uma análise epistemológica ao nível de exercício reflexivo que busca aplicar metodologia experimental, utilizando conceitos sugeridos e trabalhados por Aby Warburg e Georges Didi-Huberman. Iremos analisar um conjunto de cinco pinturas de quatro pintores contemporâneos distintos: Gerhard Richter (Alemanha, 1932), Gottfried Helnwein (Áustria, 1948), Jonathan Wateridge (Zâmbia, 1972), Michaël Borremans (Bélgica, 1963). Nesse conjunto será fundamental observar o que ocorre no intervalo entre as imagens para podermos identificar particularidades por elas emanadas e, mais especificamente, aquilo que provoca afetividades advindas das suas diversas camadas de ausências.

Para nos guiar nessa rede de imagens e abrir o campo de nossas considerações, elegemos duas pinturas de Gerard Richter intituladas Betty. Elas retratam a sua filha em momentos distintos, com interstício de pouco mais de uma década. Ambas funcionarão como referenciais, aos quais relacionaremos as demais imagens[1].

Atlas

O pintor Gerhard Richter (1932, Dresden), considerado um dos artistas contemporâneos mais influentes pelo historiador e curador inglês Sandy Nairn[2], há mais de seis décadas transita entre a figuração e abstração, apresentando variadas possibilidades estéticas. Essa pluralidade de resultados não deriva da "recusa em seguir um único estilo", sinalizadora "de falta de compromisso obstinado"[3], tal como seus detratores possam sugerir. Pelo contrário, ela condiz com a séria pesquisa poética[4] de Richter. O pintor alemão estaria, na verdade, interessado na natureza da pintura e na sua relação com o mundo da imagem e das aparências. Sua produção visual, podemos dizer, é filosófica.

Derivado desse eixo poético, da sua constante preocupação e investigação visual sobre as aparências e semelhanças, uma abordagem tornou-se nevrálgica e amalgamada à sua obra: a relação entre fotografia e pintura. De forma sintomal na obra de Richter, ao alternar fases figurativas e abstratas, a fotografia periodicamente eclode em sua criação pictórica. Ela parece o assombrar, solicitando uma unicidade em um mundo de reprodutibilidade das imagens. Richter pinta a partir da imagem fotográfica que se torna intermediadora entre a

[1] Atualmente desenvolvo projeto de doutorado que visa investigar a relação entre as linguagens da fotografia e da pintura em poéticas que abordam, em hipótese, o *infamiliar*, parte do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, sob orientação da Profa. Dra. Rogéria de Ipanema (EBA / UFRJ).

[2] MOORHOUSE, Paul. Gerhard Richter Portraits: Painting Appearance. Yale University Press, 2009, p.7.

[3] Ibid. p.8, tradução nossa.

[4] Sobre o conceito de 'poética' e 'atmosfera' aqui adotados, ver artigo WERNECK, Martha e BOSSOLAN, Lícius. Um campo para a criação: o desenvolvimento poético através do diário de pesquisa do pintor em formação. Revista Apotheke. Florianópolis,v.6n.2,p.14-30,ago.2020.

aparência das coisas e a aparência final da pintura. Nesse processo, o importante é a pintura tomar para si a aparência da própria imagem fotográfica.

Figura 1. Gerhard Richter, Betty Richter - *Atlas Sheet*: 394, 1978. Fotografia fixada em folha de papel avulsa, 36,7 x 51,7 cm. Fonte: Gerhard Richter

Como resultado dessa investigação, Richter criou uma "antologia visual do mundo"[5] e em 2006 publicou a totalidade do seu projeto intitulado Atlas[6], um verdadeiro panorama imagético levantado pelo artista entre 1962 e aquele ano, reunindo recortes de jornais, tabelas de cor, plantas arquitetônicas, fotografias e toda uma constelação de imagens que julgava pertinente à sua investigação. Aos moldes do *Atlas Mnemosyne* de Warburg – mas com intensões bem distintas, temos que observar – Richter organizou as imagens e as expôs nos anos 1974, 1976 e 1989 em pranchas avulsas. Para o historiador de arte Helmut Friedel, Atlas é "um "organismo" que se desenvolve e se transforma, refletindo fatos biográficos,

[5] Ibid., p. 15, tradução nossa
[6] RICHTER, Gerhard. Helmut Friedel: Atlas. New York: D.A.P. / Distributed Art Publishers, 2007.

artísticos e históricos"[7]. De fato, podemos verificar a adição de novas pranchas de imagens até 2015 no site oficial do artista[8].

Duas Bettys, Anacronismo e *Nachleben*

A intensão de Richter de neutralizar o direcionamento temático do seu Atlas e a de criar uma poética sobre a natureza da imagem através da sua incrível pluralidade de abordagens, torna Atlas um interessante laboratório para o início de nossa reflexão. Dessa "antologia visual do mundo" ou organismo de tautologias imagéticas, Richter se baseou em duas fotografias para realizar pinturas homônimas, intituladas Betty, uma de 1977 e a outra de 1988. Essas obras bem difundidas entre centenas de outras produzidas por Richter, tornaram-se emblemáticas da sua fase figurativa.

Figura 2. Gerhard Richter, Betty, 1977. Óleo sobre tela, 30 x 40 cm. *Catalogue Raisonné* 425-4. Museum Ludwig, Colônia, Alemanha. Fonte: Gerhard Richter.

[7] Ibid., p. 17, tradução nossa.
[8] RICHTER, Gerhard. Website do artista. Disponível em: https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas?p=26&sp=32. Acesso em: 23 set. 2021.

Dentre os motivos que as tornaram tão conhecidas, podemos supor uma potência latente advinda do próprio envolvimento afetivo do artista: são pinturas da própria filha cujas origens encontram-se enraizadas no olhar de Richter e em sua afetividade, intermediadas pela relação pai e filha. Portanto, são imagens construídas com atenção e cuidado simbólico adicionais. Nessas pinturas, algo nos captura o olhar e nos leva a questionar: o que estaria reverberando delas? O que explicaria certo mistério existente nessas imagens?

Responder a essas perguntas, significa observar as várias camadas de significações e afetividades advindas das ocultações presentes nessas pinturas. A identidade da modelo e a relação afetiva pai-filha, por exemplo, não são reveladas. A informação fotográfica original também está inacessível. Acreditamos que dessa série de véus e ocultações emana a potência dessas imagens. Das várias camadas de ausência, emergem atmosferas para além delas.

Nesse nosso pequeno exercício reflexivo sobre as imagens, responder às perguntas levantadas (e todas elas estão conectadas) significa observar o conjunto das obras aqui referidas e o que ocorre no intervalo entre elas, diríamos bem ao 'estilo' metodológico do *Atlas Mnemosyne* warburguiano.

Dessa forma, teremos que analisar a 'pequena antologia visual do mundo' de Richter e as pinturas no presente texto fora da avaliação cronológica e de suas historicidades, aplicando conceito metodológico alternativo. Trata-se de conceito do âmbito do tempo da imagem: "Esse outro tempo tem por nome "sobrevivência" [*Nachleben*]"[9]. Ou seja, a imagem compreendida dentro de um alargamento temporal[10].

Segundo Didi-Huberman[11], o anacronismo das imagens decorrente do emprego do conceito de *Nachleben* e a compreensão da imagem-sintoma que irrompe o seu tempo histórico, nos possibilitam observar as pinturas em conjunto e as suas conexões nos conduzirão à identificação mais clara das várias camadas de ausências em seu aspecto afetivo.

Ausência e *infamiliar*

A partir dessa percepção inicial, deslocaremos nossa atenção para outros três pintores contemporâneos: Gottfried Helnwein (Áustria, 1948), Jonathan Wateridge (Zâmbia, 1972) e Michaël Borremans (Bélgica, 1963).

Apesar de haver distâncias geográficas e culturais tão acentuadas entre eles, acreditamos ser possível observar convergências e paralelismos de várias camadas sígnicas das suas pinturas, as quais trariam percepção de atmosfera simbólica

[9] DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 43.
[10] Ibid., p. 33-34.
[11] DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

difusa, desconfortável, geradora de angústia e estranhamento. Todos os três pintores pensam o processo de criação da pintura a partir do campo imagético fotográfico, propiciando aproximações entre aspectos particulares de suas poéticas, abordagens simbólicas e formas de considerar epistemologicamente a imagem.

O processo de criação desses pintores, portanto, envolve a representação da figura humana de forma naturalista e em situações teatrais, intencionalmente construídas. Para alcançar esse objetivo, se utilizam do universo de captação da imagem e idealização pertencentes ao campo do fotográfico, sendo a fotografia o documento de trabalho central.

Observemos agora as pinturas *Sleeper* (2007-2008) de Borremans e *The murmur of the innocents 10* (2009) de Helnwein. Ambas nos trazem situações semelhantes: ao olharmos os corpos representados, passamos a experimentar emanações advindas da imagem que podem nos provocar percepções dúbias, conflituosas, nos levando a questionar se estaríamos vendo a representação de pessoa viva ou de um corpo inanimado, desprovido de vida.

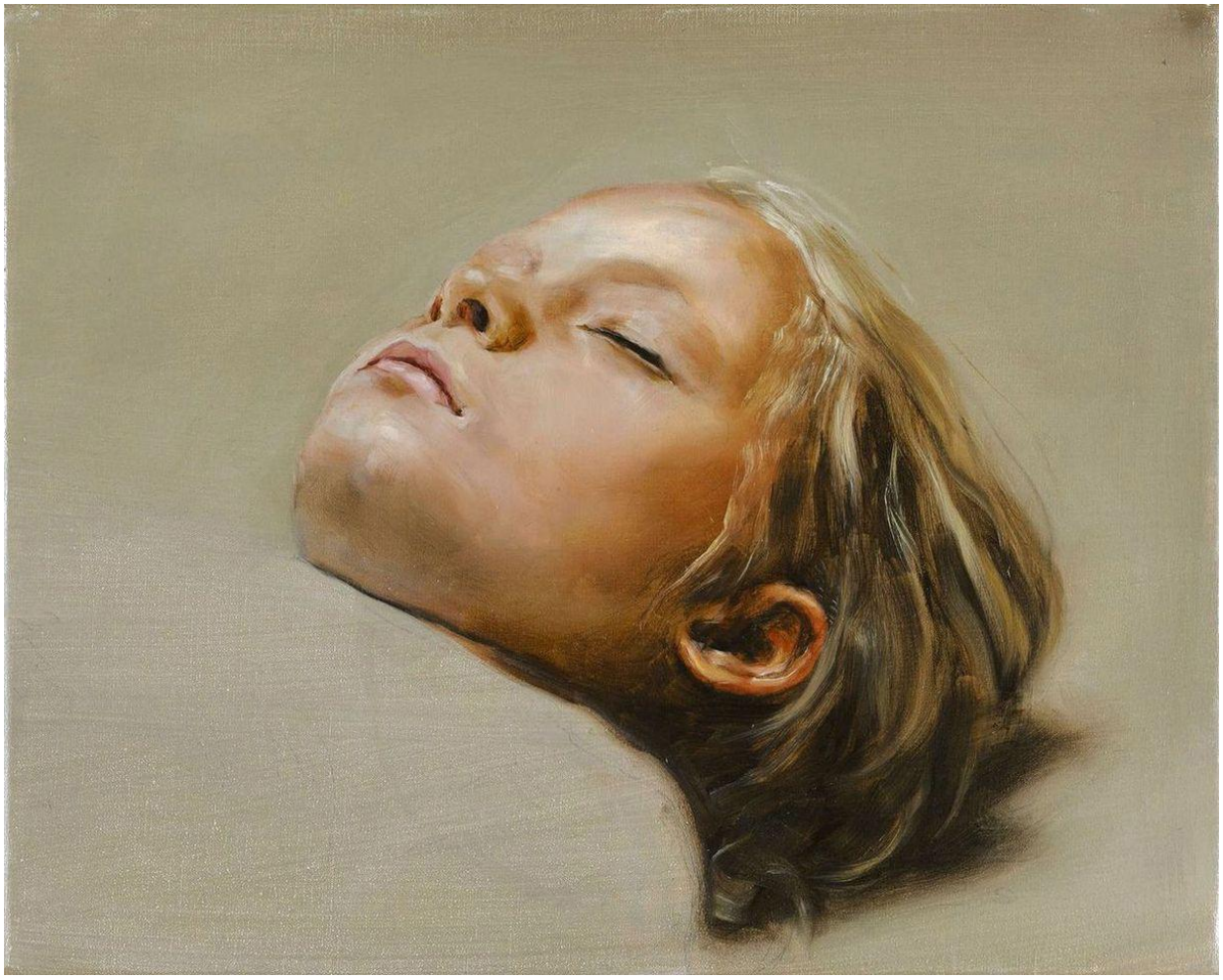


Figura 3. Michael Borremans, Sleeper, 2007-08. Óleo sobre tela, 40 x 50 cm. Acervo particular: cortesia Zeno X Gallery, Antuérpia. Fonte: CHRIST, Hans e Reust, Hans Rudolf, 2011, p. 165.

Figura 4. Gottfried Helnwein, The murmur of the innocents 10, 2009. Óleo e acrílica sobre tela, 127 x 190 cm. Fonte: site do artista. Disponível em: https://www.helnwein.com/works/mixed_media_on_canvas/image_ 1872-The-Murmur-of-the-Innocents-10. Acesso em: 30 jul. 2021.

Deste curto-circuito na percepção, nos deparamos com uma espécie de ausência (ou níveis de ausências conectadas) e com uma sensação de estranhamento. Emerge dessas imagens angústia de ordem indefinida. Para compreensão dessa afetividade, trabalharemos com a hipótese de que essas duas pinturas produzem percepções conectadas ao conceito psicanalítico *infamiliar* [*Das Unheimliche*], tipificado por Sigmund Freud[12].

O *infamiliar* vem a substituir a corriqueira tradução 'O estranho', 'O inquietante'. Diante do 'intraduzível', os tradutores da obra de Freud aqui citada, Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares, destacam a importância de entendermos o vocábulo *Unheimliche* atrelado ao do *heimlich*, familiar, já possuidor, por sua vez, de noções antitéticas na língua alemã. Da mesma forma que seus tradutores, também aqui optamos por escrever esse neologismo em itálico.

O psicanalista vienense partiu da premissa de que *infamiliar* é o sentimento despertado por "pessoas e coisas, impressões sensíveis, vivências e situações" provenientes da percepção "do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo"[13]. A essa conclusão, Freud soma aspectos ressaltados

[12] FREUD, Sigmund. O infamiliar [Das Unheimliche] – Edição comemorativa bilíngue (1919-2019): Seguido de O Homem da Areia de E. T. A. Hoffmann (Obras incompletas de Sigmund Freud; 8). Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2020.
[13] Ibid., p.33.

pelo filósofo Friedich Schelling. Este, por sua vez, aponta como *infamiliar* a revelação daquilo que está em segredo, oculto, mas que vem à tona[14].

Aqui nos deparamos com o cerne de toda construção freudiana para esse conceito: *infamiliar* remete a algo oculto, recalcado e, por isso, significa que em algum momento já nos foi conhecido e, portanto, familiar. A sua experimentação é desconcertante, provoca angústia e sensação de horror. Em outras palavras, Freud trabalhou com o entendimento de que *Unheimliche* seria provocado por uma percepção, diríamos, em conflito, em curto-circuito, trazendo a nevrálgica 'incerteza intelectual' apontada anteriormente por Ernst Anton Jentsch, a "condição essencial para que o sentimento do *infamiliar* se mostre"[15].

Quando Freud abordou os casos de sentimento *infamiliar* ou de "qualidade afetiva do *infamiliar*" – se observarmos adequação conceitual aplicada por Gonsalves[16] –, nos apontou importante distinção entre dois grupos de *infamiliaridade*: os casos em que *infamiliar* é desperto pelas vivências reais e aqueles casos alavancados pela ficção. Para a presente análise, iremos focar o primeiro grupo que, segundo Freud, "existe quando complexos infantis recalcados são revividos por meio de uma impressão ou quando crenças primitivas superadas parecem novamente confirmadas"[17]. Assim, a emanação percebida nos trabalhos mencionados de Borremans e Helnwein provém justamente da operação poética daquilo que pode parecer possível de ser presenciado, fora de qualquer contexto mágico ou fantástico.

Se observarmos a afirmação de Freud de que para existir o sentimento de *infamiliar* "é exigido um conflito de julgamento"[18], a dúvida de se observar um corpo dormindo ou um cadáver em Sleeper e The murmur of the innocents 10 parece carregar potência para ativar os nossos medos infantis. Isso ocorre não apenas através do estímulo da nossa já superada visão animista do mundo, com a possibilidade de nos depararmos com a vivificação dos inanimados, mas também através do medo primordial da nossa morte que é recalcado quando amadurecemos[19]. Em outras palavras, carregamos dificuldade latente de lidar com a nossa finitude e, com a percepção *infamiliar* da morte, há a ativação do medo basilar da nossa existência e o pavor diante da possibilidade de ser levado por ela[20].

Essas duas pinturas nos reivindicam, assim, a percepção de camadas de ausências: ausência de entendimento pleno, ausência de vida, ausência de acesso ao que está oculto. Para além delas, existe um profundo silêncio que nos inquieta, não mais ao nível do suscitado pelo estranho, mas também em outros níveis de ausências.

---

[14] Ibid., p.45.
[15] Ibid., p.33.
[16] GONSALVES, Rodrigo Luiz C. Os desdobramentos do Infamiliar em Freud e Lacan. 2021. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) - Instituto de Psicologia, USP, São Paulo, 2021.
[17] FREUD, 2020, p. 105.
[18] Ibid., p. 107.
[19] Ibid., p. 87.
[20] Ibid., p.89.

Prosseguindo em busca das camadas afetivas provocadas pelas diferentes ausências, imaginemos a eliminação de qualquer ambivalência de juízo e adentremos no campo da certeza. Em um primeiro momento, vamos considerar a existência inequívoca de que se trata mesmo de um morto. Nesse cenário, poderíamos dizer que, o fato de estarmos observando um cadáver, poderia provocar a nossa conexão afetiva com o sentimento do luto em algum nível? Obviamente não o nosso luto por aquela pessoa, a qual não possuímos laços afetivos, mas a um luto identificado por associação a partir das nossas próprias experiências. Qual seria a ausência verificada com essa atmosfera do luto? E se, como que acionando um interruptor mental, passássemos a considerar o corpo como alguém que dorme, observaríamos outro tipo de ausência?

Ausência, luto e melancolia

Em seu famoso texto "Luto e melancolia" de 1915, Freud afirma que a "associação de luto com melancolia mostra-se justificada pelo quadro geral desses dois estados"[21]. Também observa condição comum a esses dois estados: a necessidade de lidar e de se preencher uma ausência. No entanto, há diferença nevrálgica e Freud fica inclinado "a relacionar a melancolia, de algum modo, a uma perda de objeto subtraída à consciência; diferentemente do luto, em que nada é inconsciente na perda"[22]. Portanto, na experiência do luto a ausência percebida é claramente identificada: é a vivacidade do corpo; é o morto. No luto há a identificação do objeto perdido, a sua gradativa elaboração e posterior substituição por outro objeto, sempre através de processo consciente. Na melancolia, por outro lado, não há identificação consciente daquilo que se perdeu e sequer da própria perda. Nesse estado, a psiquê procura preencher a ausência e investe incessante busca para parte do seu Eu.

Voltemos para o campo da visualidade com as pinturas mencionadas de Borremans e Helnwein: se considerarmos a primeira situação – os corpos percebidos como cadáveres – podemos identificar atmosfera de morte onde a ausência é lógica, clara, e a poética perpassa pelo luto. E se considerarmos os corpos como adormecidos ou apenas estáticos, vivos, não estaríamos a observar um traço de melancolia? Em outras palavras, não haveria a percepção de estranho 'silêncio' que remeteria a uma ausência melancólica?

Conexões sobreviventes entre ausências

Para nos auxiliar em nossas conexões dialéticas por essa trama de imagens, traremos uma última pintura: a pintura Pool (2016) do zambiano radicado na

[21] FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia [1917 (1915)] in Obras completas, volume 12: introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 171.
[22] Ibid., p.175.

Inglaterra Jonathan Wateridge. Essa pintura faz parte da série de trabalhos Enclave (2016 - 2017) e possui profunda abordagem crítica à herança da dominação colonialista do Império Britânico sobre a Zâmbia.

Figura 5. Jonathan Wateridge, Enclave series: Pool, 2016. Óleo sobre linho, 200 x 300 cm. Fonte: WATERIDGE, Jonathan, 2019, p. 33.

Com Enclave, Wateridge remete-nos à sua memória de infância quando, sendo de família privilegiada e descendente dos colonizadores ingleses, presenciava forte opressão, discriminação social e racial imposta aos povos originários africanos do seu país. Apesar da complexa abrangência dessa série, iremos nos deter especificamente a sutil detalhe em *Pool* que rompe a atmosfera mnemônica articulada pelo pintor.

Nessa pintura, Wateridge nos insere no ambiente como observadores de uma mulher loira deitada, estática, trajando maiô de banho com estampa florida, nas cores vermelha e branca. Aqui está o nosso detalhe: trata-se de referência direta à pintura Betty (1988) de Richter, articulação também observada por Mark Sanders em uma versão posterior, Pool (2017), muito semelhante à obra analisada[23].

[23] WATERIDGE, op. cit., p.15.

Figura 6. Gerhard Richter, Betty, 1988. Óleo sobre tela, 102 x 72 cm. *Catalogue Raisonné*: 663-5. Saint Louis Art Museum, Saint Louis, Estados Unidos. Fonte: Gerhard Richter

Sempre em hipótese, acreditamos que a identificação dessa ponte para a pintura de Richter, essa conexão explícita entre as camadas reconhecíveis, nos propicie mergulhar nas camadas sutis das ausências por confrontação e comparação. Em outras palavras, a estampa vermelha e branca no quadro de Wateridge rompe as camadas de ausências (ausência do rosto / identidade, ausência de movimento, ausência de tempo entre outras) ao nos remeter ao quadro de Richter. A ativação da nossa memória através dessa ausência identificada (a pintura Betty de 1988), potencializa a percepção das outras ausências existentes nas camadas mais profundas que perfazem o campo das qualidades afetivas. Diante dessa conexão, poderíamos compreender que as outras ausências não determinadas nos remetem à atmosfera melancólica?

Voltemos novamente para as pinturas Betty (1977 e 1988) de Richter. Na Betty de costas (1988), com blusa de estampa semelhante à do maiô presente em Pool (2017), há um silêncio na composição amplificado pela ausência do rosto. Seu semblante ausente não nos possibilita identificá-la, saber para onde olha, o que sente ou pensa. Em Betty (1977), por outro lado, podemos ver um rosto que nos olha, mas a ausência é sentida ao nível da fisionomia da retratada. Não há movimento sugerido e a passagem do tempo parece estar suspensa. O que existe é a ausência de algo não identificado e diluído no silêncio.

Essas ausências percebidas e de outros objetos ausentes ainda não identificados, não conscientes e recalcados em certo sentido (portanto, não pertencentes ao universo do luto), nos remetem, arriscaríamos dizer, a um estado

da busca interior daquilo que está faltando. Nesse ponto exato adentramos na percepção da atmosfera melancólica.

Quando passamos a observar o conjunto das imagens, de todas elas, passando por Richter, Borremans, Helnwein e Wateridge – e entre elas – parece emergir uma atmosfera melancólica por conta daquilo que não se vê; do que falta e da ausência que nos faz olhar para o nosso eu. Tal qual um sintoma, a melancolia rompe a superfície da imagem e provoca nossa memória que, por sua vez, tenta identificar aquilo que está ausente.

Fotografia como duplo: interconexões *infamiliar*, melancolia e luto

Apesar dos processos criativos e metodológicos de Richter, Borremans, Helnwein e Wateridge se desdobrarem em caminhos poéticos distintos, podemos observar paralelismos e convergências. De maneira genérica, acreditamos que a convergência mais significativa faça parte do eixo epistemológico estruturante conduzido pela relação fotografia-pintura. Em outras palavras, ao optarem por utilizar a imagem fotográfica como referência imagética para transitarem no campo da figuração pictórica naturalista ou realista, todo o pensamento de construção da pintura é conduzido por essa escolha técnica.

Devido à importância da relação entre as naturezas imagéticas da fotografia e da pintura, acreditamos que estejam a ela conectadas as camadas afetivas de ausência aqui abordadas. É, portanto, na relação entre fotografia e pintura, essencialmente no intervalo dialógico *entre* elas que as ausências podem se tocar e se interferir mutuamente: o *infamiliar* (o familiar ausente recalcado que retorna), a melancolia (a ausência indeterminada que nos faz confrontar a nós mesmos) e o luto (a ausência da pessoa que se foi).

Independente dos detalhes do processo técnico empregado, podemos dizer que a informação fotográfica é *transformada* em informação pictórica. Nesse processo, a fotografia torna-se uma espécie de duplo da pintura. Observamos que para Freud o duplo [*Der Doppelgänger*] surgiu originalmente como uma necessidade do homem de se defender do declínio do Eu, da ideia da morte: "a alma 'imortal' foi o primeiro duplo do corpo"[24]. Quando observamos a projeção de parte do Eu para fora do Eu, como se fosse um estranho, o duplo apresenta um "extraordinário grau de infamiliaridade"[25]. Deparar-se com o duplo significa encontrar o presságio do seu fim, o "*infamiliar* mensageiro da morte"[26].

Esse duplo, essa imagem familiar que se torna oculta pela camada pictórica, recalcada, mas que emerge através da pintura, carrega potencialidade para realizar novas conexões com as atmosferas emanadas e relativas às qualidades afetivas de *infamiliar*, de luto ou de melancolia. Consequentemente, é a figura *infamiliar* do duplo que amalgama as ausências e rege essas interações.

[24] FREUD, 2020, p. 69.
[25] Ibid, p. 73.
[26] Ibid, p. 71.

A partir da observação dessa tecitura de ausências, oscilantes entre a natureza fotográfica e pictórica, podemos supor que tais ausências abrem nas imagens uma crise na percepção e, tal qual um sintoma que aflora da normalidade de tempos em tempos, fazem eclodir atmosferas que reverberam qualidades afetivas conectadas ao *infamiliar*, ao luto ou à melancolia. Nessa tecitura, as ausências se tocam, entram em sintonia para ampliar, potencializar ou desviar as suas reverberações.

Referências

CHRIST, Hans e Reust, Hans Rudolf. *Michaël Borremans - Eating the Beard*. Budapest: Hatje Cantz, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das* imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia [1917 (1915)] in* Obras completas, volume 12: *introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____, Sigmund. *Cinco lições de psicanálise (1910) in* Obras completas, volume 9: *observações sobre um caso de neurose obsessiva ("O homem dos ratos"), uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____, Sigmund. *O infamiliar [*Das Unheimliche*] – Edição comemorativa bilíngue (1919-2019): Seguido de O Homem da Areia de E. T. A. Hoffmann* (*Obras incompletas de Sigmund Freud; 8)*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2020.

GONSALVES, Rodrigo Luiz Cunha. *Os desdobramentos do Infamiliar em Freud e Lacan*. 2021. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) - Instituto de Psicologia, USP, São Paulo, 2021.

MOORHOUSE, Paul. Gerhard Richter *Portraits: Painting Appearance*. Yale University Press, 2009.

RICHTER, Gerhard. Helmut Friedel: *Atlas*. New York: D.A.P. / Distributed Art Publishers, 2007.

_____, Website do artista. Disponível em: https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas?p=26&sp=32. Acesso em: 23 set. 2021.

WATERIDGE, Jonathan. *Jonathan Wateridge – Enclave / Expatria*. Reino Unido: Anomie Publishing, 2019.

WERNECK, Martha e BOSSOLAN, Lícius. Um campo para a criação: o desenvolvimento poético através do diário de pesquisa do pintor em formação. *Revista Apotheke*. Florianópolis, v. 6 n. 2, p. 14-30, ago. 2020. Disponível em

https://www.periodicos.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/18406/11805. Acesso em: 20 jan. 2021.

Como citar:

DA SILVA, Lícius. Helnwein, Wateridge e Borremans: infamiliar, luto e melancolia em convergência. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 383-396., 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.032
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

O limite da pintura ou onde estão os tempos sombrios

Alexandre Ragazzi, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0002-4259-5597
alexandre.ragazzi@uerj.br

Resumo

Nesta comunicação pretende-se explorar o fato de que os "tempos sombrios", frequentemente condicionados pelo contexto em que os indivíduos estão inseridos, não raro carregam como componente principal conflitos inerentes ao próprio artista, o que por vezes o faz chegar, como diz Diderot, ao "limite extremo da arte". Para isso, articulando o pensamento de autores como Hubert Damisch, Georges Didi-Huberman e Honoré de Balzac, e tendo como exemplo situações ocorridas com pintores como Cézanne, Tiziano e Pontormo, serão cotejadas duas possibilidades: a dúvida instaurada na Primeira Época Moderna a partir do ceticismo, de Montaigne e Descartes, e a dúvida obsessivo-compulsiva tal qual identificada na segunda metade do século XIX.

Palavras-chave: Pintura e Representação. Teoria da Arte. Modelos Artísticos.

Abstract

In this paper I intend to explore the fact that the "dark times", often conditioned by the context in which individuals are inserted, sometimes carry as their main part conflicts inherent to the artist himself, a fact that occasionally can lead the artist, as Diderot says, to the "very limits of art". For this, articulating the thinking of authors such as Hubert Damisch, Georges Didi-Huberman, and Honoré de Balzac, and considering facts from the biographies of painters such as Cézanne, Tiziano, and Pontormo, two possibilities will be collated: the doubt established by skepticism, Montaigne and Descartes in the Early Modern Period, and the obsessive-compulsive doubt as identified in the second half of the 19th century.

Keywords: Painting and Representation. Theory of Art. Artistic Models.

As ideias norteadoras para a composição desta comunicação provêm de dois autores: Hubert Damisch[1] e Georges Didi-Huberman[2]. Em um diálogo dado a público entre 1984 e 1985, os dois tomaram como ponto de partida o célebre conto de Honoré de Balzac intitulado "A obra-prima ignorada"[3]. Damisch procurava, ao recorrer a Balzac, entrelaçar textos escritos entre 1958 e 1983, os quais compunham uma trama dedicada à compreensão da produção de artistas como Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Jackson Pollock, Willem De Kooning, Mark Rothko e Barnett Newman. Didi-Huberman, por sua vez, aprofundava as reflexões levantadas por Damisch, considerando as dúvidas que se impõem aos artistas quando se aproximam dos limites da representação pictórica.

No conto, Balzac imaginou três pintores que se encontram no final de 1612. O jovem e então desconhecido Nicolas Poussin queria apresentar-se a Frans Pourbus, o artista que tanto admirava, mas acaba deparando-se com Frenhofer, um pintor ainda mais extraordinário que, no entanto, ele ignorava. Trata-se, portanto, da reunião de dois pintores reais e um pintor fictício. Poussin era um artista em formação, mas logo se tornaria o grande nome da pintura francesa. Pourbus era um pintor consagrado, que havia estado a serviço da corte de Mântua (onde conheceu Rubens) e, em Paris, do rei Henrique IV e da rainha Maria de Medici. Quanto a Frenhofer, é concebido pela imaginação de Balzac como um grande mestre, alguém cuja obra podia ser confundida com a de Giorgione.

Vale aqui notar que essas figuras personificam, no texto balzaquiano, as três idades do homem: o jovem inexperiente, ambicioso e ávido por conhecimento; o pintor maduro que gozava de grande reputação em importantes cortes da Europa; e o velho mestre que tudo conhecia sobre a arte da pintura. Além disso, como veremos a seguir, cada um é acompanhado por seu par feminino.

Pourbus está finalizando a sua "Santa Maria Egipcíaca", obra destinada a Maria de Medici. Ao vê-la em seu ateliê, Frenhofer, apesar de gostar da composição, diz que ela "não tem vida", que "o sangue não corre sob sua pele de marfim". Segundo Frenhofer, a pintura de Pourbus estava entre a vida e a morte; ocupava um lugar intermediário entre uma mulher, uma estátua e um cadáver. Pouquíssimo faltava para estar concluída, mas esse pouco era tudo. Dessas considerações teóricas, Frenhofer passa à prática para demonstrar a Poussin o que acabara de dizer. Como que possuído por um demônio, dá poucos toques de cor na obra, mas a transforma totalmente. E então conclui: "a última pincelada é a que conta. Pourbus deu cem, eu, apenas uma".

O par feminino de Frenhofer era um retrato de uma certa Catherine Lescault, a qual o artista representara reclinada sobre um leito de veludo, como uma Vênus, e na qual trabalhava havia já dez anos. Afirma que lhe faltava o modelo perfeito para concluí-la, mas o problema, como veremos, não era exatamente esse. Quanto

[1] DAMISCH, 1984.
[2] DIDI-HUBERMAN, 2008 (originalmente publicado em 1985).
[3] BALZAC, 1851. Publicado em 1831, o texto alcançou sua versão definitiva apenas em 1837.

a Poussin, seu par feminino era real, era Gillette, a amante com quem o pintor dividia um quarto em uma modesta hospedaria parisiense.

Apresentados os personagens, é preciso dizer, como nos lembra Damisch no primeiro capítulo de "Janela amarelo cádmio"[4], que o texto de Balzac é a narrativa de uma troca. A mulher real de Poussin será trocada pela mulher figurada de Frenhofer. Frenhofer poderá estudar a amante e modelo de Poussin, Poussin e Pourbus poderão contemplar a ainda inacabada, mas já quase perfeita, Catherine Lescault.

Assim, selado o acordo, os dois pintores mais jovens, plenos de curiosidade, foram enfim admitidos no ateliê de Frenhofer. A curiosidade, no entanto, deu lugar à perplexidade tão logo o quadro lhes foi apresentado. Embora Frenhofer afirmasse que as carnes de sua retratada, palpitantes, indicavam uma mulher prestes a se levantar, os dois esforçavam-se em vão para distingui-la. Em vez de uma mulher, depararam-se com uma "muralha de pintura", cujas cores "confusamente amontoadas" impossibilitavam o reconhecimento de uma figura, à exceção da ponta de um pé que emergia daquele "caos de cores". Enquanto Frenhofer via ali uma mulher de verdade, os dois outros pintores não enxergavam mais do que um quadro feito da própria matéria constituinte da pintura.

De fato, até mesmo Frenhofer já havia manifestado suas incertezas na primeira parte do conto, quando, ao descrever a pintura, dizia que, "de perto, o trabalho parece embaçado, sem precisão, mas à distância de dois passos tudo se afirma, se detém, se destaca". De longe a figuração comparece e a mulher ganha vida; de perto a materialidade das tintas e da tela impedem que se veja mais do que uma pintura informalista *avant la lettre*. Balzac aqui faz ecoar a magnífica descrição feita por Diderot no *Salão de 1763* a respeito da obra *A raia*, de Chardin (1728, *Louvre*, Paris). Além de afirmar que a figura da raia era feita da "própria carne do peixe", o crítico lembra que quando o observador se aproxima do quadro "tudo se mistura, se achata e desaparece", mas que, quando se afasta, "tudo se refaz e se renova"[5]. Estamos praticamente na fronteira entre o visível e o invisível.

Vasari, referindo-se às obras feitas por Tiziano para o rei espanhol Filipe II[6], aponta para essa diferença entre a visão de perto e a de longe, mas não em uma mesma obra do mestre, e sim comparando as pinturas feitas durante sua juventude e maturidade com aquelas que expõem seu *estilo tardio*. Em suas palavras:

---

[4] DAMISCH, 1984.

[5] Cf. DIDEROT, 1876, p. 195.

[6] Vasari acabara de mencionar as pinturas conhecidas como Fúrias, isto é, as quatro telas pintadas por Tiziano para Maria da Hungria, irmã de Carlos V, com representações de Sísifo (1548-1549, Museo del Prado, Madri) e Tício (cf. a cópia tardia feita pelo próprio Tiziano em 1565, Museo del Prado, Madri), Tântalo e Íxion (ambas destruídas em 1734, sendo que Vasari confunde Íxion com um Prometeu). Quanto às obras feitas para Filipe II, trata-se da série de poesias mitológicas, a qual foi inspirada nas Metamorfoses, de Ovídio. Das seis pinturas finalizadas até a publicação da edição giuntina das Vidas (1568), Vasari cita quatro: Vênus e Adônis (1554, Museo del Prado, Madri), Perseu e Andrômeda (1554-1556, Wallace Collection, Londres), Diana e Acteão (1556-1559, National Gallery, Londres) e O rapto de Europa (1559-1562, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston). Cf. VASARI, 1966-1987, VI, p. 166; cf. ainda DIDI-HUBERMAN, 2008, pp. 44-46.

> Essas pinturas pertencem ao Rei Católico [Filipe II] e lhe são muito caras devido à vivacidade que Tiziano conferiu às figuras através das cores, as quais parecem quase vivas e naturais. É bem verdade que esse modo de pintar que exibiu nessas últimas obras é muito diferente daquele de quando era jovem. Suas primeiras obras foram produzidas com fineza e com uma espantosa diligência; foram feitas para serem vistas tanto de perto quanto de longe. Já suas últimas pinturas foram produzidas com rápidas pinceladas, finalizadas grosseiramente e com manchas, de maneira que de perto não podem ser compreendidas, mas de longe aparecem perfeitamente. Esse modo de pintar foi a razão pela qual muitos, querendo imitá-lo e mostrar desenvoltura, produziram pinturas desleixadas. Isso acontece porque, ainda que a muitos essas pinturas pareçam ter sido feitas sem esforço, na verdade não é assim; enganam-se, pois sabe-se que foram reelaboradas e que o artista voltou a elas com as tintas muitas vezes, tantas que, [prestando atenção], o esforço ali se vê. E esse modo de trabalho é criterioso, belo e admirável porque faz parecer vivas as pinturas, uma vez que feitas com grande arte e dissimulando todo o esforço[7].

São, portanto, pinturas de pinceladas rápidas e pouco definidas, feitas para serem vistas de longe, lembrança da concepção ótica característica dos drapeados tardo-romanos tal como nos fez ver Riegl[8], mas também prenúncio dos impressionistas do século XIX. Além disso, Vasari chama a atenção para o fato de que essas pinturas parecem "ter sido feitas sem esforço". O tema da oposição entre a aparente facilidade e o esforço dissimulado[9], personificado no século XVI pela *sprezzatura* de Rafael e pela *terribilità* de Michelangelo, remete às angústias que alguns artistas experimentavam tanto para conceber suas obras quanto para cancelar os vestígios de sua elaboração. Michelangelo, por exemplo, inseriu ao pé da cruz na *Pietà* realizada para Vittoria Colonna uma citação dantesca – "*Non vi si pensa quanto sangue costa*"[10] –, a qual, além do significado religioso do derramamento do sangue de Cristo, certamente faz também referência à dificuldade que sentia ao tentar transferir seu pensamento à matéria. Por outro lado, poucos dias antes de morrer, ele fez questão de destruir os estudos e desenhos preparatórios que mantinha consigo. O objetivo era esconder a arte, fazer parecer que os dificílimos resultados obtidos, aquelas obras que pareciam vivas, haviam sido produzidos sem esforço. No caso da pintura, o artista deveria ser o responsável por levar a representação ao limite, criando assim uma espécie de *trompe l'œil* absoluto, uma obra *quase-viva*.

[7] VASARI, 1966-1987, VI, p. 166.
[8] Cf. RIEGL, 1953.
[9] Cf. RAGAZZI, 2013.
[10] DANTE, Paradiso, XXIX, 91. Quanto ao desenho de Michelangelo, de 1540, está no Isabella Stewart Gardner Museum, Boston.

Nesse sentido, Diderot, abordando o tema da cor na pintura, considerou o desespero do artista ao se dar conta de que se iludira, de que não conseguia contrafazer a natureza como gostaria. As dificuldades são muitas. Tratando-se de um retrato, o retratado pode variar seu estado de espírito enquanto posa; sua agitação mental – os movimentos de sua alma – pode fazê-lo empalidecer ou corar, ou pode denotar tédio, indiferença, ternura, ansiedade e assim por diante. É por isso que captar "o encarnado e a vida", como diz Diderot, é para poucos. O pintor "sabe, vê e sente", e sua luta é por representar tudo isso adequadamente. Nesse embate, contudo, na ânsia por transformar a ideia em matéria, uma pincelada a mais pode arruinar uma obra-prima. E é nesse momento que Diderot pondera que o pintor "estava, sem suspeitar, no limite extremo da arte"[11].

Frenhofer, ao constatar que havia ultrapassado esse limite, desesperou-se e, mergulhado na dúvida, alternando momentos de lucidez e loucura, misturando arte e vida, deparou-se com o momento mais terrível de sua existência. Em um caso real, Émile Bernard lembra que, numa noite em que falava a Cézanne sobre Frenhofer, Cézanne, com os olhos marejados, revelou-lhe com um gesto, apontando o indicador contra o peito repetidas vezes, que se sentia Frenhofer[12]. Em ambas as situações, estamos diante de artistas atormentados, artistas que atravessam, por assim dizer, tempos sombrios. Agora surge a pergunta: quais fatores podem levar o artista a esse limite da arte, ao ponto em que, no ímpeto por atingir a perfeição, acaba destruindo o que havia produzido? Uma via possível seria pensar em questões externas ao indivíduo. Na verdade, os tempos sombrios frequentemente são condicionados pelo contexto em que o artista está inserido, pois todos somos atravessados, em maior ou menor grau, por questões políticas, econômicas, sociais, culturais, religiosas. Contudo, nesta comunicação minha intenção é refletir sobre os tempos sombrios criados a partir do próprio artista, a partir das dúvidas que ele mesmo se impõe.

Da Primeira Época Moderna em diante, a dúvida converteu-se no principal agente promotor do conhecimento, e é possível traçar sua fortuna a partir da recepção do ceticismo no século XVI. Os "Esboços pirrônicos", de Sexto Empírico, foram estudados na Itália por Savonarola e Gianfrancesco Pico della Mirandola[13]. Depois, Michel de Montaigne[14] se envolveria no debate, chegando a adotar como divisa pessoal a expressão "que sei eu?"[15], a qual fez acompanhar de uma balança. Essa divisa representava as opiniões contrárias que sempre deveriam ser invocadas antes de se tentar emitir qualquer juízo. Ao afirmar que "tudo está sujeito à incerteza e à discussão"[16], Montaigne recolocava a dúvida, esse elemento

[11] DIDEROT, 1993, pp. 45-53, sobretudo pp. 52-53 (DIDEROT, 1876, pp. 468-473, sobretudo p. 473). Cf. ainda DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 24.
[12] BERNARD, 1921, p. 44; cf. DAMISCH, 1984 (capítulo 1, II: "Frenhofer, c'est moi!").
[13] Cf. EMPÍRICO, 1993; RAGAZZI, 2020.
[14] Cf. MONTAIGNE, 2016, sobretudo II, XII, pp. 443 ss. (Apologia de Raymond Sebond), mas também I, XXVII, pp. 211 ss. (Da loucura de opinar acerca do verdadeiro e do falso unicamente de acordo com a razão) e I, XLVII, pp. 306 ss. (Da incerteza dos nossos juízos).
[15] Ibid., p. 522.
[16] Ibid., p. 544.

constituinte do ceticismo, no centro da teoria do conhecimento. Mas foi com René Descartes que a dúvida, que para a escola cética só podia levar à suspensão do juízo, foi revestida de método e levada ao limite[17]. Sua meta era um paradoxo: queria implantar a dúvida para eliminar a dúvida. Descartes assumiu que tudo no mundo é incerto e duvidoso, a não ser a própria existência do ser pensante. Daí a conclusão tirada na segunda de suas "Meditações metafísicas": "Mas o que é que sou então? Uma coisa que pensa. O que é uma coisa que pensa? Isto é uma coisa que duvida [...]"[18].

Agora saltamos para o final do século XIX, quando o médico Henri Legrand du Saulle escreveu um livro em que descreveu os sintomas, as fases, o diagnóstico e o tratamento de um distúrbio mental que ele sugestivamente nomeou de "loucura da dúvida (com delírio do tato)"[19]. Com o tempo, os estudos sobre pacientes que sofriam dessa enfermidade foram sendo incorporados ao que se passou a definir como obsessão compulsiva, e foi então que se chegou ao "transtorno obsessivo-compulsivo (TOC)" e, mais recentemente, ao "transtorno de personalidade obsessivo-compulsiva (TPOC)"[20].

Du Saulle identificou três fases evolutivas da doença, mas são apenas a primeira e a segunda que aqui interessam, pois são as que mais estão relacionadas ao problema da dúvida. A primeira fase é caracterizada por uma "indecisão interior em forma interrogativa"[21]. A pessoa começa a produzir, de forma "espontânea, involuntária e incontrolável", séries de pensamentos sobre temas teóricos, abstratos ou mesmo irrelevantes. A dúvida se instaura. Tudo é questionado, até que o indivíduo fica obcecado por alguma ideia específica. Em alguns casos, isso gera representações mentais e preocupações fixas relativas às imagens assim produzidas. Da obsessão passa-se à compulsão, e a exteriorização desse estado mental se dá através de várias tentativas de se assegurar de que o mundo material está sob controle. Por isso, por exemplo, a pessoa pode chegar a conferir diversas vezes se deu duas voltas na fechadura da porta de casa, se a porta está mesmo trancada, se a chave está no bolso, se o bolso não está furado e assim por diante[22].

Na segunda fase do distúrbio, é frequente a compulsão por lavar as mãos, gesto que pode se repetir centenas de vezes ao longo do dia[23]. O sofrimento é evidente, o que produz um medo obsessivo por alguma coisa, como vidro, objetos pontiagudos, um determinado animal. Ao apresentar seu quinto estudo de caso, du Saulle transcreve o relato de um jovem que, aos dezessete anos, estava obcecado por acreditar que não havia se confessado o bastante, temendo ser castigado por isso. Três anos depois tornou-se ateu e mergulhou em um "estado de

[17] Cf. DESCARTES, 2005, p. XV.
[18] Ibid., pp. 47-48 (e aqui a sequência da sentença: [...] "que concebe, que afirma, que nega, que quer, que não quer, que imagina também e que sente").
[19] DU SAULLE, 1875. Cf. ainda DIDI-HUBERMAN, 2008.
[20] Cf. FLEISSNER, 2007.
[21] DU SAULLE, 1875, p. 14.
[22] Ibid., p. 7.
[23] Ibid. pp. 20 ss.

pirronismo", a época mais infeliz de sua vida. As "angústias da dúvida" atormentavam-no. Passou a interrogar-se sobre o que é verdadeiro e o que é falso, sobre o divino e o humano, a alma e o corpo, a vida e a morte. Essas preocupações deram lugar ao medo de ter sido intoxicado pelos vapores exalados durante a queima da cal, de ter bebido água contaminada, de alfinetes (que perfuram seu tímpano ou são engolidos), de cães (que lhe transmitem raiva)[24]. Trata-se de um caso paradigmático, e é preciso destacar que a dúvida tende a diminuir ao final da segunda fase, quando a loucura da dúvida e o delírio do tato se encontram. De fato, como demonstrado no sétimo estudo de caso, "quanto mais o delírio do tato progride, mais a loucura da dúvida diminui"[25].

Recorri ao estudo de Legrand du Saulle para lembrar, através desse exemplo extremo, que as pessoas podem criar seus próprios demônios, seus próprios tempos sombrios. E não importa aqui se isso é decorrente de uma disfunção mental ou física. Efetivamente, há alguns anos há uma tendência para que esse distúrbio deixe de ser considerado o resultado de uma defesa mecânica do indivíduo contra conflitos ocultos e, em vez disso, passe a ser tratado como um mal funcionamento dos gânglios de base[26]. Parece que as sessões de terapia estão dando lugar à medicação. O ponto, contudo, é que com Montaigne e Descartes a instauração da dúvida foi utilizada como meio para atingir sua própria superação. Essa atitude, naturalmente, engendra a ideia de um progresso indefinido, ao que surge a seguinte objeção: é possível acreditar que temos a capacidade de resolver todos os problemas que continuam a se acumular sobre nossas cabeças? Eis que esses dois modelos da dúvida se encontram, pois, voltando ao distúrbio mental, a obsessão que leva à dúvida (seguida da compulsão que leva ao toque) talvez seja consequência de uma desesperada tentativa de controle, controle sobre si ou sobre um mundo cada vez mais complexo e amedrontador. Não por acaso, no século XIX essa neurose obsessiva chegou a ser entendida como desdobramento da neurastenia, esse esgotamento completo face às novas tecnologias e ao modo de vida frenético da modernidade[27].

Enfim, chegamos a uma encruzilhada. De um lado está a dúvida racionalmente utilizada e sempre renovada para superar cientificamente toda sorte de problemas; de outro, a dúvida obsessiva e sem fim que se abre para um jogo implacável de controle e regulação, isto é, para uma compulsão. Essas duas vias, aparentemente distintas, na verdade estão mais relacionadas do que se poderia supor à primeira vista, posto que ora se fundem, ora se afastam.

Frenhofer era um mestre. Dominava completamente as técnicas da pintura. Teoricamente, qualquer que fosse o desafio que se lhe apresentasse, tinha as condições materiais para superá-lo. Contudo, ao longo de dez anos trabalhou ininterruptamente no retrato de Catherine Lescault, fracassando ao final. Chegou

[24] Ibid., pp. 29-33.
[25] Ibid., pp. 38-40.
[26] Cf. FLEISSNER, 2007, p. 108.
[27] Ibid., pp. 111-113, 116-118.

ao limite da dúvida, ao momento em que, não sendo suficientes a técnica e a razão, a obsessão venceu. Já não havia como saber se estava diante de uma mulher real ou de uma "muralha de pintura".

Quando Jacopo Pontormo respondeu à enquete de Benedetto Varchi sobre o *paragone* entre a pintura e a escultura, afirmou que o objetivo de um pintor é "superar a natureza ao querer dar espírito a uma figura e fazê-la parecer viva"[28]. Pontormo assim evocava um *tópos* recorrente do Renascimento, isto é, a quase-vida da obra. Seguindo o modelo dado por Ovídio com Pigmalião, ou por Plínio com as anedotas sobre Apeles, Zêuxis e Parrásio, Vasari insistiu muitíssimas vezes nesse tema. Por exemplo, ele diz que Giorgione nasceu para "dotar de espírito suas figuras e contrafazer o frescor das carnes vivas", que Rafael, na *Sagrada Família Canigiani* (c. 1507, *Alte Pinakothek*, Munique), deu "pinceladas de carne, e não de tinta," às figuras, e que Tiziano, na *Bacanal de Andros* (1523-1526, *Museo del Prado*, Madri), fez aquela figura feminina, adormentada e nua, "tão bela que parece viva"[29]. Como disse Ovídio, em tais casos, tanta é a arte que a arte não se vê[30].

Esse objetivo que Pontormo se impunha, e que Vasari percebia como qualidade distintiva dos grandes pintores, abria caminho justamente para o aparecimento de dúvidas e angústias. E, diante dessa imensa dificuldade, o artista podia assumir tanto uma atitude produtiva quanto paralisante. Em Poggio a Caiano, inspirado em gravuras de Dürer, Pontormo pintava, destruía e refazia seus afrescos; atormentava-se tanto que dava pena, como diz Vasari[31]. De alguma forma, o que Pontormo se propunha era o mesmo que Cézanne – o pintor que se identificava com Frenhofer – ao pensar a relação entre arte e natureza. Retomando a célebre fórmula de Merleau-Ponty, ambos são artistas que visaram a realidade, mas proibiram-se os meios para alcançá-la[32]. Delimitaram um problema cuja solução não estava a seu alcance. Enfim, não será errado dizer que, tratando-se de Pontormo, Cézanne ou Frenhofer, são todos artistas que, cada um a seu modo, colocaram-se no limite da pintura, à beira de tempos sombrios.

Referências

BALZAC, Honoré de. "Le chef d'œuvre inconnu". In: *Œuvres illustrées de Balzac*. Paris: MM. Marescq / J. Bry Ainé, 1851.

BERNARD, Émile. *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres*. 3ª ed. Paris: Rénovation Esthétique, 1921.

[28] Cf. VARCHI, 1549, pp. 132-135; PONTORMO, 2005, pp. 33-36.
[29] Cf. VASARI, 1966-1987, IV, pp. 42-43 (para Giorgione), IV, p. 163 (para Rafael), VI, p. 158 (para Tiziano).
[30] OVÍDIO, Metamorfoses, X, 252.
[31] Cf. VASARI, 1966-1987, V, p. 318.
[32] Cf. MERLEAU-PONTY, 2013.

DAMISCH, Hubert. *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.

DESCARTES, René. *Meditações metafísicas*. Introdução e notas Homero Santiago; tradução Maria Ermantina de Almeida Prado Galvão; tradução dos textos introdutórios Homero Santiago. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DIDEROT, Denis. *Ensaios sobre a pintura*. Tradução, apresentação e notas Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus / Editora da Unicamp, 1993.

DIDEROT, Denis. *Œuvres complètes de Diderot: revues sur les éditions originales*... T. 10. Paris: Garnier, 1876.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*. Trad. Sara Guindani. In appendice *Il capolavoro sconosciuto*, di Honoré de Balzac. Trad. Paola Vallerga. Milano: Il Saggiatore, 2008.

DU SAULLE, Legrand. *La folie du doute (Avec délire du toucher)*. Paris: Adrien Delahaye, 1875.

EMPÍRICO, Sexto. *Esbozos pirrónicos*. Introducción, traducción y notas Antonio Gallego Cao y Tereza Muñoz Diego. Barcelona: Editorial Gredos, 1993.

FLEISSNER, Jennifer L. "Obsessional modernity: the *institutionalization of doubt*". *Critical Inquiry*, 2007, pp. 106-134.

MERLEAU-PONTY, Maurice. "A dúvida de Cézanne". In: *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaios*. Tradução e notas Sérgio Milliet. São Paulo: Editora 34, 2016.

PONTORMO, Jacopo. *Em nome do corpo. Escritos de Iacopo Pontormo*. Organização, tradução e notas Homero Freitas de Andrade. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

RAGAZZI, Alexandre. "Giogio Vasari e i modelli plastici ausiliari: sforzo dissimulato, apparente facilità". *Figura: Studies on the Classical Tradition*, n. 1, 2013. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/issue/view/423, consultado em 30/08/2021.

RAGAZZI, Alexandre. "A incerteza como método nos escritos e na arte de Jacopo Pontormo". *LaborHistórico*, v. 6, n. 2, 2020, pp. 250-266. DOI: https://doi.org/10.24206/lh.v6i2.32306. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/lh/article/view/32306, consultado em 30/08/2021.

RIEGL, Alois. *Industria artistica tardoromana*. Firenze: G. C. Sansoni, 1953.

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

VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Testo a cura di Rosanna Bettarini / Commento secolare a cura di Paola Barocchi. 6 v. Firenze: Sansoni / S.P.E.S., 1966-1987.

Como citar:

RAGAZZI, Alexandre.O Limite da Pintura ou Onde Estão os Tempos Sombrios. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 397-406, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.033
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

O corpo melancólico em estado de horror

Luisa Pereira Vianna, Universidade Federal de Juiz de Fora
https://orcid.org/0000-0002-3344-7381
lluisavianna@gmail.com

Thayná de Paula da Silva, Universidade Federal de Juiz de Fora
https://orcid.org/0000-0001-8698-1687
thaynasilva.edu@outlook.com

Resumo

O artigo visa analisar e refletir as obras de *Lucifer (*1891) de Franz von Stuck, o *Zelfportret met spiegel* (1908) de Léon Spilliaert e *Figure with Meat* (1954) de Francis Bacon. Questionando-as enquanto dotadas de uma linguagem simbólica do sujeito em estado de horror ou numa tipologia melancólica, nós vemos nas representações selecionadas, determinados elementos imagéticos que possuem associação com tais estados. Assim, pensamos nossa reflexão na relação entre o corpo melancólico e o estado de horror através da retratística, visando uma compreensão dos símbolos utilizados pelos artistas para representar esses sentimentos nos sujeitos retratados.

Palavras-chave: Melancolia. Estado de Horror. Dimensão da perda. Corporeidade. Estranhamento.

Abstract

The article aims to analyze and reflect the works of *Lucifer* (1891) by Franz von Stuck, the *Zelfportret met Spiegel* (1908) by Léon Spilliaert and *Figure with Meat* (1954) by Francis Bacon. Questioning them while endowed with a symbolic language of the subject in a state of horror or in a melancholy typology, we see in the selected representations, certain iconography elements that have association with such states. Thus, we thought our reflection on the relationship between the melancholy body and the state of horror through the portraiture, aiming at an understanding of the symbols used by the artists to represent these feelings in the subjects portrayed.

Keywords: Melancholy. State of horror. Extent of loss. Corporeality. Strangeness.

Olhos arregalados, boca escancarada. Esses são alguns dos elementos que podemos notar nas imagens de *Lucifer (*1891) de Franz von Stuck (1963-1928), o *Autorretrato com espelho* (1908) de Léon Spilliaert (1882-1946) e *Figura com a carne* (1954) de Francis Bacon (1909-1992).

Há uma característica nas obras selecionadas que nos instigaram em sua escolha: o incômodo. Ele surge como a provocação principal que as três figuras masculinas trazem em suas representações. A paleta escurecida transforma o lugar onde habitam em algo soturno, e todos os três aparentam grande melancolia ao mesmo tempo que estão em uma disposição de horror. De modo que a questão se forma: como se apresenta o corpo melancólico em estado de horror?

Na busca por responder esta indagação, primeiramente devemos destacar qual conceituação estamos utilizando ao referir-nos à melancolia e ao horror. Segundo a compreensão dada por Jean Starobinski (1920-2019), a melancolia pode ser compreendida enquanto um fato da cultura, ela muda de acordo com as condições culturais.

Questionando as obras enquanto dotadas de uma linguagem simbólica do sujeito em estado de horror ou numa tipologia melancólica, nós vemos nas representações selecionadas, determinados elementos imagéticos que possuem associação com tais estados. Assim, pensamos nossa reflexão na relação entre o corpo melancólico e o estado de horror através da retratística, visando uma compreensão dos símbolos utilizados pelos artistas para representar esses sentimentos nos sujeitos retratados. Valendo-se portanto da atenção aos elementos que compõem as telas como um todo, como os recursos empregados e a orientação imagética, mas principalmente, gestualidades e expressões que simbolizam e dialogam com uma memória dos gestos, tal como formulada por Aby Warburg[1] (1866-1929), que remete justamente ao que estamos compreendendo por melancolia e estado de horror.

A presente investigação toma a melancolia dentro do quadro fenomenológico, compreendendo-a como reação, como um sentimento que permite ao sujeito experimentar o entorno sob determinado estado de alma. Na aplicação da noção dentro da retratística, nós a percebemos na associação com o sujeito representado, logo, a intenção aqui é perceber como esse sujeito é representado na sua sentimentalidade melancólica através da sua corporeidade, seus gestos e posturas.

A noção de estado de horror também é compreendida na sua vinculação ao sujeito, isto posto, contemplamos a possibilidade de que na retratística aqui delimitada a simbologia dessa disposição é dada pelo sujeito. Na medida em que o horror, uma estética do não-belo[2], aproxima-se daquilo que causa certa

[1] O historiador da arte Aby Warburg considerava que certa postura exercia uma "função mnêmica (isto é, por meio de formas pré-formadas já buriladas e abarcadas pela figuração artística)" (2015, p. 319), através da qual os pesquisadores da iconografia poderiam identificar a modificação e figurações daquele gesto no decorrer de seus usos nas obras de arte.
[2] Sobre este assunto ver: Novais, D. B. Campos, E. B. V., & Caropreso, F. S. (2020). A Fruição Estética na Obra de Freud. Revista Subjetividades, 20(2), e8988. http://doi.org/10.5020/23590777.rs.v20i2.e8988

inquietação, a noção de estranhamento (*das Unheimliche*), parece ser pertinente enquanto chave de leitura das obras aqui analisadas.

Lúcifer e o corpo melancólico

Na obra de Stuck [Figura 1] o local está dominado pela escuridão. Apesar da paleta escurecida e a ausência de formas no fundo da cena, notamos uma figura sentada no centro, dotada de semelhanças com o corpo e expressão humana. Tem a musculatura do corpo rija e robusta, sem excessos, tal qual as esculturas da antiguidade clássica. A figura humanóide está com os pés próximos um do outro e o calcanhar levemente elevado, e a proximidade se estende até os joelhos, com a patela sobressalente, encaminhando nosso olhar para a parte superior das pernas. Sob elas o braço esquerdo se apoia, sustentando a cabeça e assim inclinando o torso.

Figura 1. Franz von Stuck, Lucifer, 1890. Óleo sobre tela, 161 x 152 cm. Sofia, Bulgária, National Gallery for Foreign Art. Fonte: nationalgallery.bg.

Pela postura curvada, bem como pela tonalidade escura da tela, a região pélvica está oculta, a face que se projeta, graças à posição inclinada, é ostensiva. A configuração do corpo evoca o arranjo clássico da posição melancólica, mais precisamente, refletida na figura do pensador. Essa linguagem gestual é identificada pela prostração e a cabeça sustentada pela mão que toca o queixo e/ou a parte lateral do rosto.

Dentro dessa compreensão de memória dos gestos, a obra *Melancolia I* (1514) de Albrecht Dürer (1471-1528) exibe a mesma expressão que *Lucifer*, no que corresponde a forma da figuração gestual da orientação corporal, isto é, não há um fechamento completo do corpo. A cabeça permanece erguida, olhando para frente. A dissemelhança da imagem é captada através do olhar: em Dürer é vazio, longe, perdido; Lúcifer encara o observador, amedronta.

A posição encurvada e ao mesmo tempo aprumada, gera uma noção de ambiguidade. Saturno, conhecido como o signo astrológico dos melancólicos, era um deus destituído e associado à bipolaridade. Aproximando as duas figuras, a ambiguidade que vemos refletida na postura de Lúcifer poderia ser compreendida como a bipolaridade do astro melancólico, marcado entre a introversão e a extroversão.

Outro exemplo da mesma figuração gestual que participa da iconografia do corpo melancólico, está presente nos trabalhos do escultor francês Auguste Rodin (1840-1917). Uma de suas versões de *O Pensador* (1904), compõem a obra escultural *Os portões do Inferno* (1880-1917), baseada na *Divina Comédia* (1472) de Dante Alighieri (1265-1321).

Na porta infernal de Rodin, o pensador encontra-se exatamente no centro superior do portal, no qual, no Canto III do texto de Dante, há uma frase que diz "Deixai, ó vós que entrais, toda a esperança!"[3]. Poderíamos supor que, partilhando uma figuração com a obra de Rodin, Lúcifer, que é o deus do inferno, estaria refletindo a postura do pensador de dentro das trevas que se encontra. Diferentemente do pensador de Rodin, que parece meditar sua posição no limiar da porta do inferno, Lúcifer já atravessou este portal, e preso a terra dos homens, reflete igualmente o estado que fora rebaixado.

Lúcifer foi um anjo caído, também denominado de Satã (ou Satanás). É mencionado no *Livro de Isaías* (14:12-15), que conta que ao tentar se igualar ao poder de Deus, e talvez até ser maior do que ele, do céu que estava precipitou-se para o abismo, o lugar mais fundo da terra: o inferno.

Como caíste do céu,
ó estrela d'alva, filho da aurora!
Como foste atirado à terra,
vencedor das nações!
E, no entanto, dizias no teu coração:
"Hei de subir até o céu,
acima das estrelas de Deus colocarei o meu trono,
estabelecer-me-ei na montanha da Assembléia,
nos confins do norte.
Subirei acima das nuvens,
tornar-me-ei semelhante ao Altíssimo."
E, contudo, foste precipitado ao Xeol,

[3] ALIGHIERI, Dante. A divina comédia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017, p. 27.

nas profundezas do abismo.[4]

Aqui, encontramos sua principal perda: a do seu local de origem. Entretanto, pela narrativa, Lúcifer não fica no inferno por muito tempo. Na Bíblia, livro *Gênesis* (3:1-24), vemos ele se manifestar sob a forma de uma serpente, convencer Eva e Adão de comerem o fruto da árvore da ciência do bem e do mal e assim condenarem a humanidade inteira a queda.[5]

Na tela de Stuck, próximo a mão do personagem, uma forma na superfície faz surgir uma luz azul-acinzentada que se estende para cima até onde termina a tela. A luz é potente, é *divina*. Talvez esta seja a última coisa que restou a Lúcifer depois de ser expulso do céu. Na escuridão que domina o ambiente, a luz não passa de um resquício, assim como sua participação no sagrado.

No Canto IV de *Paraíso Perdido* (1667), do poeta John Milton (1608-1674), Satã fica extremamente chocado ao não ser reconhecido por Zefon - que pertence a um escalão mais baixo de anjos - uma vez que seu brilho divino esmaeceu ao ser condenado para o "profundo abismo":

[...] Responde-lhe Zefon:
"Não imagines, Espírito rebelde, que és qual eras
Em forma e brilho quanto reto e puro
Tu assentavas no Céu; em tudo és outro,
E ninguém pelo que eras te conhece.
Toda essa imensa glória abandonou-te
[...]
Hoje com teu pecado te pareces,
E com tua prisão sórdida, escura.
[...]
Satã fica surpreso e envergonhado:
[...] *Vê tudo e dói-se de as haver perdido!*
Mas o que o punge mais é conhecer-se
Que arruinados estão seu brilho e glória;[6]

Tal qual o Canto IV, a obra de von Stuck apresenta o brilho e a glória dos tempos longevos que se finda. Se antes era um astro brilhante, agora permanece em prisão "sórdida, escura". Por isso, os olhos astutos encaram o observador, como se convidasse-o a comungar e a se associar com ele, partilhando assim da experiência no mundo dos vivos e contemplados por Deus, ao passo que transmite toda a melancolia que lhe pertence.

Os olhos de Lúcifer em muito se aproximam dos de Medusa, em *Head of Medusa* (c. 1892) do mesmo pintor. Medusa decapitada, sua ferocidade contida,

[4] BÍBLIA. Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus Editora, 1985, p. 1382.
[5] É a partir da sua participação no pecado original que alguns dos tratados médicos acerca da melancolia apontaram o temperamento melancólico como um malefício oriundo do diabo. Cf. STAROBINSKI, Jean. A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p.149.
[6] MILTON, John. Paraíso perdido. São Paulo: Martin Claret, 2018, p. 192-193.

tem nos olhos e nos cabelos o que resta de sua participação na existência dos deuses. Da mesma forma, compreendemos que Lúcifer é representado no momento de "reminiscência de um ser divino"[7].

Os olhos claros, numa profunda gravidade, parecem mesmo refletir a persistência da tristeza de quem não cessa de pensar acerca de si e de sua situação, ao mesmo tempo nobre, sagrado e ameaçador, torna-se melancólico. Isto no sentido aristotélico do termo, ou seja, aquele "que confere à bile negra, segundo a sua temperatura, as virtualidades opostas do ímpeto intuitivo e da prostração estéril."[8]. Os olhos de Lúcifer participam de uma função mnêmica do excídio, ou seja, desnaturalizados, estes se esgotam no assolamento, na ruína de sua queda.

Spilliaert entre o melancólico e o horror

Por sua vez, os olhos de Spilliaert [Figura 2], dotados de uma translucidez, aproximam-se da imagem de um espelho límpido que, na expectativa de revelar tudo, acaba por ocultar. O aspecto transparente da orbe deformada ausente de circunferência e de coloração natural, confere à sua presença uma figuração transcendente, como se desejasse comunicar algo sublime.

Figura 2. Léon Spilliaert, Zelfportret met spiegel, 1908. Tinta, nanquim, guache, aquarela e pastel, 48 x 63 cm. Ostende, Bélgica, Mu.ZEE. Fonte: muzee.be.

[7] MONTEIRO, Adriano Camargo. A revolução luciferiana. São Paulo: Madras Editora, 2007, p.11.
[8] STAROBINSKI, Jean. A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 132.

Entretanto, o caráter sublime dos olhos de Spilliaert, compreendidos à guisa da metáfora do espelho, parecem desfilar as desgraças e condições do mundo, a principal empreitada humana - a finitude da vida - e ele faz questão de incluir a si mesmo. A referência do refletir no seu sentido óptico e psicológico, nos leva a considerar a possibilidade de justapor reflexão e melancolia. A partir do "clarão", daquilo que está evidente é "que o entendimento" reconhece "e contempla as verdades mais obscuras", enuncia Dominique Bouhours (1671)[9].

De acordo com as considerações do Renascimento, Saturno, o sol negro da melancolia, compreendido como um deus destituído, tem "a visão imediata do empíreo, o *intuitus* do mundo superior"[10]. Se concebermos o aspecto vitral, brilhante e penetrante dos olhos de Spilliaert, dentro de tal aproximação da reflexão com a melancolia, estabelece-se uma rica possibilidade interpretativa da obra como um todo.

No autorretrato do artista vemos, centralmente no primeiro plano, sua imagem retratada sob forma esquálida. Veste uma blusa de gola italiana branca e um terno azul prússia - que juntamente a parede avermelhada são as únicas representações dotadas de coloração vivaz -, e o que vemos de seu corpo limita-se do topo da cabeça ao meio do peitoral, de modo que, em vista da tez coberta pelo seu traje elegante, mas simples, o que mais chama atenção ao olhar é sua cabeça.

Por conta da inclinação lateral da cabeça, visualizamos apenas a parte esquerda da face, enquanto a direita permanece na escuridão total. Essa figuração luminosa dupla, mais uma vez aproxima a estética da obra de um sentido melancólico, visto que, a atrabílis ou melancolia, afastada de sua compreensão negativa, "[o]bscura, mas brilhante, [..] possui ao mesmo tempo uma força de ensombrecimento e uma faculdade iluminadora".[11]

Charles Baudelaire em *Curiosités esthétiques* de 1868, fala que "O artista só é artista com a condição de ser duplo e de não ignorar nenhum fenômeno de sua dupla natureza.".[12] A melancolia, compreendida na sua duplicidade, e o reflexo, no seu sentido psicológico e óptico, na obra de Spilliaert, fazem referência, sobretudo ao sujeito e o mundo, a sua participação também dupla no mundo.

Compartilhando do matiz cinza escuro empregado na tela como um todo, o personagem humano parece petrificado, lívido. Imortalizado com aspecto frio e seco, está a ponto de desvanecer, longínquo. Opacidade e fugacidade cobrem a tela, dando um aspecto distante, como se refletisse constantemente algo que não está mais ali. Atrás da figura de Spilliaert vemos disfarçadamente espaços da parede em tom avermelhado e do roda-teto branco, um espelho, e nas duas paredes ao lado deste espelho e da figura central vemos vários objetos de

[9] BOUHOURS, Dominique. Entretiens d'Ariste et d'Eugène. 1671, pp.206-7 apud. STAROBINSKI, Jean. Ibid., p.134.
[10] STAROBINSKI, Jean. op. cit., p. 135.
[11] STAROBINSKI, Jean. A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 133.
[12] BAUDELAIRE, Charles. Curiosités esthétiques, em Oeuvres complètes. Paris: Michel Lévy Frères, 1868, p. 387.

diferentes formas. A metáfora do espelho proposta por Bouhours, diz respeito ao fato de que "os espelhos refletem". E no sentido empregado, "o sentido óptico [refletir] está subentendido, e o sentido psicológico [reflexão] está implícito".[13]

No que diz respeito aos objetos dispostos no aparador, destacamos a redoma central que traz em seu interior a figura de um relógio [Figura 3]. Parece adequado conjecturar a cúpula a guardar hermeticamente um relógio em relação ao aspecto cadavérico do artista.

Figura 3. Detalhe da obra Zelfportret met spiegel, 1908.

Na medida em que, simbolicamente, a redoma contém o tempo do relógio, poderíamos supor tratar-se de outra duplicidade colocada pelo artista: a tentativa de conter o tempo artificialmente enquanto a carne e o espírito se esvai. A imortalidade ou eternidade artificialmente alcançada com a cúpula - e com a representação que faz - conjurada pela decrepitude do corpo daquele que se apresenta ao observador.

A dimensão da perda, dentro das interpretações aqui propostas, no autorretrato de Spilliaert se dá a partir do desdobramento entre a realidade e a percepção interna, entre subjetividade e realidade, entre o material e o imaterial. Isto é, o tema sentimental aplicado à arranjos divergentes da realidade:

> Qualquer reflexão implica um afastamento, e o afastamento pode receber o valor de uma perda. Assim que entra em cena a noção de

[13] STAROBINSKI, Jean. op. cit., p. 134.

> perda, a sombra da melancolia cai na reflexão. A distância é então interpretada como um exílio; a guinada reflexiva aparece como consequência de um banimento.[14]

Vemos a noção da perda através de várias marcas presentes na obra: a redoma de vidro com o relógio à conter a passagem do tempo; a perda da vitalidade no aspecto petrificado, seco e frio da representação do artista; e principalmente, a película opaca e lívida que cobre a tela como um todo.

Enquanto Spilliaert experiencia a noção da perda no indício da incompletude da existência, da percepção e, logo, da experiência da finitude humana, Lúcifer [Figura 1] sente a dor da perda de seus tempos de brilho e glória, ao ser rebaixado para o submundo por se rebelar contra Deus, ele tem a melancolia oriunda do castigo divino. À origem da melancolia de Lúcifer, assim como de Spilliaert, não existe consolo: a ação que enfrenta o sentimento melancólico - o pensar ou o conter - é o próprio fruto desta. Assim, vemos Lúcifer dotado de uma postura tal - apostrofada - que visa fazer surgir a atenção e benevolência, ou medo, no espectador.

No sentimento de melancolia expresso pela dimensão da perda no autorretrato de Spilliaert, vemos que a manifestação da figura se aproxima do estado de horror à medida em que a perda representa uma ameaça, que gera o medo e a repulsa pela situação que o personagem se encontra. O estado de horror se apresenta na expressão facial. Os olhos esbugalhados e a boca aberta demonstram claramente a paralisia do susto, do medo, do horror.

A aproximação da obra em questão da noção de estado de horror é corroborada, se compreendemos que tal como identificamos uma memória dos gestos do sentimento melancólico, podemos encontrar uma memória dos gestos do estado de horror. De modo basilar, diversas produções artísticas ao intencionar representar um estado de horror lançam mão do composto boca aberta-olho arregalado.[15]

Bacon e o estado de horror

A orientação imagética presente na tela de Francis Bacon [Figura 4], evoca, como na obra de Spilliaert, uma figura fantasmagórica. Tomada pelo que poderíamos supor ser um estado de horror, dois elementos principais nos permitem aproximar a obra de tal estado, são eles: a boca escancarada e a imaterialidade da representação.

O rosto borrado da figura espectral, apesar de dificultar a visualidade, conseguimos enxergar a boca aberta. A ação em tela sugere o congelamento de

[14] STAROBINSKI, Jean. A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 135.
[15] Podemos visualizar tais utilizações em diversos longa metragens, como, por exemplo, no cartaz do filme Scream (1996) de Wes Craven, e nas cenas dos filmes Corra! (2017) e Us (2019) de Jordan Peele.

uma criatura que até então estava em movimento. A boca escancarada nos mostra que ele poderia estar no ápice do grito que, talvez, nunca tenha encontrado um som próprio. Quem sabe o grito preso na garganta não tenha sido estrangulado pela própria obra.

A cabeça, assim como a mão direita, são impostas a uma certa agitação que causa a deformidade da figura. No entanto, apesar do conteúdo disforme, ainda podemos notar alguns traços que nos permite reconhecer na imagem, como os dentes, o queixo pendente a deixar a boca escancarada e o olho esquerdo, não mais do que uma forma esférica preta. Esses pequenos elementos faciais conferem à expressão um aspecto inarmônico, como se experienciasse uma tal desesperação que seu rosto e corpo estivesse a ponto de despedaçar, algo similar ao pedaço de carne que o circunda.

Figura 4. Francis Bacon, Figure with Meat, 1954. Óleo sobre tela, 129,9 x 121,9 cm. Chicago, Estados Unidos, Art Institute of Chicago. Fonte: artic.edu.

A carcaça desunida de um bovino encontra-se atrás de onde a figura está sentada. Este pedaço de carne nos remete à obra de Rembrandt, *Slaughtered Ox* (1655), em que apresenta uma carcaça de boi dissecado preso pelas patas traseiras. A posição da carne de Francis Bacon concede ilusoriamente ao homem em cena asas feitas de carne. O tormento da representação do animal parece ser anunciado na expressão de aflição no rosto da figura humana.

Para além da referência de Rembrandt, também percebemos que o homem em cena é inspirado na obra *Retrato do Papa Inocêncio X* (c. 1650), de Diego Velázquez. A valoração da retratística clássica, na qual se insere a obra do pintor espanhol, pautava-se nas representações com expressão severa e pose contida, tradicionalmente religiosa. A postura estática e a expressão facial dotadas de seriedade, vão de encontro às expectativas da fisiognomonia, que propunham uma

"valorização das emoções exteriorizadas motivadas por sentimentos e humores".[16] Embora observemos que o artista se alicerce no modelo de Velázquez para compor sua obra, notamos que não conseguimos apreender, de fato, as características exteriorizadas de forma clara. Isto porque, a figura deformada de Bacon perde a sua forma "original", dando espaço a uma outra construção. Tal atitude não poderia ser diferente, uma vez que o próprio artista comenta que não está preocupado em reproduzir a aparência das pessoas, a realidade profunda.[17]

Torna-se interessante refletir, desse modo, o significado que o artista poderia ter vinculado ou intencionado com essas 'citações' imagéticas ao elencar elementos das obras de Rembrandt e de Velázquez. Talvez o artista tenha se utilizado das referências de outras obras se dedicando a associar expressões e sentimentos através do recurso do movimento e da coloração.

À vista disso, é interessante notar a proximidade da obra com o estado de horror justamente pela escolha de recursos que o artista emprega. A deformidade, como já dissemos anteriormente, modifica a forma da figura considerada habitual, criando um aspecto diferente e, por vezes, bizarro. Por sua vez, a disformia é provocada pelo movimento da tela, que parece ser a principal escolha do artista para a vivificação da figura. Desta forma, movimento e deformidade se unem para compor um ambiente inóspito, que causa um forte estranhamento no observador. Tal sensação se vincula automaticamente ao estado de horror, onde a forte impressão de repulsa causa um enorme desconforto com a cena.

Efetua a confrontação de uma inanidade, oriunda do imperativo da verossimilhança e da seriedade, tanto da obra de Velázquez quanto da de Rembrandt, com um esforço por libertação, proveniente do movimento e da afetação. Acrescido a isso a mistura entre a vivacidade (as cores fortes) e a decrepitude (deformidade das mãos), concluímos que é o artista quem terrífica os elementos ordinários das obras referenciadas, e assim, o estado de horror da obra em questão, vem do artista.

A fatura empregada por Bacon confere à tela, uma certa obscuridade. Esta característica estilística, vê-se sobretudo, na representação que faz do ambiente, um fundo preto marcado por um aspecto opaco. O mesmo aspecto fosco, embaçado, aparece, por exemplo, em determinados elementos da composição – a veste da figura, seu rosto, o encosto da cadeira e a carne. Essa falta de nitidez, associada às noções discutidas anteriormente – em especial do movimento –, contribui para a sensação de imaterialidade da tela.

---

[16] ALVES, Caroline Farias; CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. Paixões da alma e estudo das expressões através das figuras femininas de Georgina de Albuquerque. Caderno Espaço Feminino, Uberlândia, MG, v.33, n.2, jul./dez. 2020, p. 204.

[17] Segundo Bacon: "A maior parte de um quadro é sempre uma convenção, a aparência e é isso que eu tento eliminar nos meus quadros. Procuro o essencial, que a pintura assuma do modo mais diretamente possível a identidade material daquilo que represento. O meu modo de deformar as imagens aproxima-me muito mais do ser humano do que se me sentasse e fizesse o seu retrato (...) Procurei encontrar uma técnica capaz de reproduzir a realidade profunda e não a aparência das pessoas" (entrevista a Ramón Chao, 1982).
Cf. https://www.apppp.pt/revista/vol-7-n-1-junho-2016/inocencio-x-e-a-teoria-das-transformacoes-o-terror-puro_43

Considerações finais

Como podemos, então, compreender a melancolia e o estado de horror nas representações que vimos? Talvez o elemento mais explícito sejam as várias noções de estranhamento que cada tela nos proporciona.

Buscando sintetizar a chave de leitura de nossa proposta, elencamos três uniões possíveis entre as obras. A primeira união se dá na forma com que esse sujeito é representado na sua sentimentalidade através da retratística; Associando elementos na corporeidade dos representados, podemos vinculá-los aos símbolos da melancolia bem como do estado de horror. A segunda união se dá pela dimensão da perda; na leitura que fazemos das obras, todos os personagens perderam algo, e se colocam em tais estados como reação a essa perda**.** Numa terceira união, associada a segunda, a fugacidade, a imaterialidade e deformidade se colocam como a interface desses estados.

Melancolia e estado de horror são tomados aqui como vinculados ao sujeito, é ele que representa imageticamente a linguagem desses estados de alma. Notamos que, das três obras, a representação de Lúcifer é a que mais se aproxima do corpo melancólico, a de Bacon, por sua vez, do estado de horror, enquanto o autorretrato de Spilliaert se equilibra entre os dois estados.

O caminho da conexão aqui proposto é a dimensão da perda manifestada pela fatura das obras e pelas expressões faciais dos personagens. Em Lúcifer, ela se manifesta no pequeno feixe de luz, que designa o último resquício da sua divindade. Em Spilliaert, está no tempo, na tentativa incessante de aprisioná-lo sobre uma redoma de vidro. Em Bacon, a perda pode ser identificada através da representação não natural do corpo, que se distorce e foge da sua forma verossímil. Compreendemos que estas noções de perda acarretam o sentimento melancólico e estas, por sua vez, estão manifestadas no estado de horror. Assim, o estado de horror surge através dos olhos arregalados, alertas, atentos e amedrontadores, e também da boca escancarada com o grito suspenso.

Ademais, uma outra questão surge: como reagimos ao que perdemos em tempos sombrios? Tempos de guerra, tempos pandêmicos, tempos de crise. Tempos que vêm e vão, tempos de instabilidade. Tempos que geram olhos arregalados e bocas escancaradas. Tempos estranhos.

Referências

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

ALVES, Caroline Farias; CHRISTO, Maraliz de Castro Vieira. *Paixões da alma e estudo das expressões através das figuras femininas de Georgina de Albuquerque*, Caderno Espaço Feminino, Uberlândia, MG, v.33, n.2, jul./dez. 2020, p. 200-223.

BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques,* em *Oeuvres complètes.* Paris: Michel Lévy Frères, 1868.

BÍBLIA. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus Editora, 1985.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002

LIMA, Samara de Oliveira. *Das Unheimliche e o ato criativo: algumas considerações*. Concinnitas, v.21, n.38, Rio de Janeiro, maio de 2020, p. 229-232

MEDINA, Fernanda Pereira. *Freud e a estética da estranheza*. LITERARTES, n. 7, 2017, pp. 285-297.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MILTON, John. *Paraíso perdido*. São Paulo: Martin Claret, 2018.

MONTEIRO, Adriano Camargo. *A revolução luciferiana*. São Paulo: Madras Editora, 2007.

NOVAIS, D. B., CAMPOS, E. B. V., & CAROPRESO, F. S. (2020). *A Fruição Estética na Obra de Freud*. Revista Subjetividades, 20(2), e8988. Disponível em: http://doi.org/10.5020/23590777.rs.v20i2.e8988

PASSOS, Cleusa Rios; RIAUDEL, Michel; ROSENBAUM, Yudith. *Dossiê figuras do estranhamento*. Literatura e Sociedade v 20. n 20. 2015. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/107382/105850

STAROBINSKI, Jean. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Como citar:

PEREIRA VIANNA, Luisa; PAULA DA SILVA, Thayná. O corpo melancólico em estado de horror. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 407-419, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.034
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Eles, os refugiados do capital

Débora dos Santos Camilo, Universidade Federal do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0001-8022-5952
debora.camilo.dc@gmail.com

Resumo

Resumo do artigo em Português: Este ensaio é uma ideia em progresso que analisa academicamente algumas imagens que são artificadas a partir dos efeitos destrutivos dos capitais. O artista/ativista Ai Weiwei é o principal objeto que motiva o desenvolvimento que apresentarei aqui. A noção do conceito de subjetivação é importante para uma compreensão das possíveis redes semânticas, já que o Outro é reflexo da minha dor ou do meu gozo.

Palavras-chave:Imagem Artística, política, capitalismos, subjetivação, superficialidade.

Abstract

This essay is an idea in progress that academically analyzes some images that are artified from the destructive effects of capital. The artist/activist Ai Weiwei is the main object that motivates the development that I will present here. The notion of the concept of subjectivation is important for an understanding of possible semantic networks, since the Other is a reflection of my pain or my enjoyment.

Keywords: Artistic image, politics, capitalisms, subjectivation, superficiality.

Sabemos – ainda que confusamente – que a arte fala de nós, que ela carrega algo importante sobre o homem e o mundo, mesmo que isso não se deixe capturar em palavras, em uma teoria – ou talvez graças ao fato de que isso resiste a uma teoria, justamente.
Tânia Rivera

A tristeza enlutada do melancólico não é outra coisa senão essa súbita disponibilidade para acolher o infinito e viver a temporalidade excepcional da presença do mundo em seu esplendor.
Maria-José Mondzain

Se "a arte fala de nós", quem somos? Eu sou Débora dos Santos Camilo, doutoranda do PPGAV/UFRJ, cuja tese tem como ponto de partida: pensar academicamente - como os efeitos deletérios dos capitais geram as imagens artísticas; esse percurso está sendo possível na linha de pesquisa Imagem e Cultura. Situar meronimicamente o que me interessa, não só, nesta escrita, é importante, pois, o que se discute no aqui e agora tem fluxo dinâmico e voraz. Minha questão com a imagem artística é sustentada por um processo que é "tendencialmente um preenchedor de espaços"[1]: o capital.

O capitalismo não é uma abstração, mas uma teoria social. O modo de vida nesse regime é específico e constantemente se renova para controlar as percepções do mundo e promover uma ininterrupta aceleração dos movimentos contemporâneos. O capitalismo pensado por Marx foi atualizado e ganhou inúmeros dispositivos de controle. O que está em debate aqui não é historiografia do capital, mas antes a maneira como esse modo de dominação, engendra na contemporaneidade, a materialização de uma conjuntura de deslegitimação de corpos e vidas. Bem como de que forma a cultura visual, "entendida como o estudo da construção visual do social, o que permite tomar o universo visual como terreno para examinar as desigualdades sociais"[2] artifica[3] narrativas.

Para este agora, trabalho com duas obras do artista/ativista Ai Weiwei que apresenta imagens artísticas sobre as necropolíticas que são instrumentalizadas pelos capitalismos. Essa dinâmica projeta seus interesses nas exclusões sociais e disputas para conceber as subjetivações contemporâneas na produção de discursos.

Em primeiro lugar,

[1] MASSUMI, B. O capital (se) move, In: *Caixa Pandemia de Cordéis*. São Paulo: n-1 Edições, p. 27.
[2] MITCHELL apud KNAUSS, O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. ArtCultura, revista do Instituto de História da UFU, v.8, n.12, 2006, p. 12.
[3] Segundo Shapiro (2007), "A artificação é um processo dinâmico de mudança social, por meio do qual surgem novos objetos e novas práticas e por meio do qual relações e instituições são transformadas.

Figura 1. Ai Weiwei**:** *Lei da viagem* (Protótipo B), 2016. PVC reforçado, 1 bote, 51 figuras 3 x 16 x 5,6 m. Fonte: *Weiwei*, pp.: 100 - 101.

Sobre *ser* uma refugiada, Hannah Arendt considera:

> Dificilmente consigo imaginar uma atitude mais perigosa, desde que vivemos realmente num mundo no qual seres humanos enquanto tais deixaram de existir há já algum tempo; desde que a sociedade descobriu a *descriminação* como maior arma social através da qual pode-se matar um homem sem derramar sangue; desde que passaportes ou *certificados de nascimento* e algumas vezes até recibos de impostos, não são mais papéis formais mas factos de *distinção social*.[4] (Grifos meus.)

Nosso país abriga aproximadamente três milhões de brasileiros sem certidão de nascimento. O discurso de Arendt sobre a condição social de um refugiado da Segunda Guerra Mundial é proporcionalmente violento quando, comparado aos milhões de brasileiros que não possuem certidão de nascimento. A inexistência desse documento, transforma os indivíduos da margem em mais margeados ainda - quando, por exemplo, no Brasil não conseguem obter o auxílio social nesta pandemia. Ou seja, a imagem artística proposta por Weiwei tem um intertexto com um dado da realidade brasileira: em 2015, o IBGE contabilizou uma questão urgente e importante. De acordo com esse dado, conseguimos aferir: a fome, a morte, a vida, as dores, os auxílios etc de outros brasileiros e não dos invisíveis; os outros possuem um papel formal que, autoriza a violência imposta pelos capitais

[4] ARENDT, H. Nós, os refugiados. Ver observação nas referências.

financeiro, globalizado, informacional, de vigilância, humano e todas as outras possíveis especificações do nosso modo de vida. O chamado mapa da invisibilidade[5] representa a quantidade de brasileiros que, pela ausência da certidão de nascimento, não tem acesso aos direitos básicos e, por esse motivo, constitui os refugiados do capital ou pelo capital. Temos três milhões de refugiados; três milhões de indivíduos que não possuem visibilidade, dignidade, direitos, apoio ou qualquer atendimento no território nacional. Outros corpos, bem diferentes dos nossos, estão morrendo, outras mulheres estão sendo violentadas, porém não temos medidas jurídicas e sociais para tratar dos corpos que contamos em 2015, e, como eles não possuem identidade, não os enxergamos como parte do coletivo. Enquanto escrevo, o conceito de natalidade está sendo atualizado, em abril de 2021, a revista Forbes divulgou informação de que temos novos bilionários no Brasil; em fevereiro de 2021, a blogueira Boca Rosa anunciou que faturou 120 milhões em 2020[6].

Essa obra de Weiwei, Lei da viagem, foi o ponto de partida do meu pensar acadêmico sobre esses corpos, sobre nossos distanciamentos e sobre a relação com a "ciência da conduta"[7] - a ética. Falamos, ficamos sensibilizados com os movimentos migratórios de outros sujeitos, mas algumas vezes, esquecemos que no Brasil esses conceitos estão relacionados aos cidadãos que podem tentar uma nova vida em Portugal, os que são recebidos no Brasil e/ou os que mudam de estado para tentar uma natalidade. Eles estão em movimento, já que possuem suas existências documentadas, datadas e articuladas pelos Estados e suas leis.

O Brasil vive o seu campo de concentração particular, porque estamos isolados mundialmente, sem políticas públicas de qualidade, com um governo que acredita nos cercadinhos sociais, nas armas como forma de proteção e segurança, e que aposta na militarização da vida social. Diariamente os números da pauperização, da fome, da miséria, da violência policial estão subindo, os corpos estão sendo acumulados; insisto, porém, na ideia de que a imagem do horror não está perto de representar a realidade – já que não sabemos de fato, quantos brasileiros sem nenhum documento morreu ou não teve um direito básico atendido. Ou seja, existe uma sincronização dos movimentos da necropolítica – novas formas de morte social e da natalidade – e dos novos milionários e/ou bilionários que, caminham lado a lado no contemporâneo. Enquanto Bianca Andrade, Boca Rosa, vende maquiagem na internet e lucra o anunciado a Forbes – aproximadamente três milhões de brasileiros não possuem a dignidade tão evocada nos Direitos Humanos. O prometido pelos produtos da Boca Rosa, maquiagem, funciona como as políticas públicas do atual governo federal, escondendo a realidade.

[5] https://estudio.r7.com/os-invisiveis-10082020

[6] https://tvefamosos.uol.com.br/noticias/redacao/2021/02/25/bianca-andrade-faturou-r-120-milhoes-com-cosmeticos-em-2020.htm

[7] ABBAGNANO, N. Dicionário de filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2007

Maurizio Lazzarato apresenta em Signos, máquinas e subjetividades, uma proposta sobre máquinas e agenciamentos maquínicos. Segundo o autor,

> O capitalismo se trai num cinismo duplo: o cinismo "humanista" de atribuir a nós uma individualidade de papéis preestabelecidos (trabalhador, consumidor, desempregado, homem/mulher, artista etc.) nos quais os indivíduos são necessariamente alienados; e o cinismo "desumanizante" de nos incluir num agenciamento que não faz mais distinção entre humano e não humano, sujeito e objeto ou palavras e coisas.[8]

Esse fragmento se relaciona com uma frase de Achille Mbembe[9] que na abertura do seu ensaio sobre o conceito de necropolítica explicita que: "ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como implantação e manifestação de poder." A problemática do que proponho aqui, trabalhar com outro nível de invisibilidade, é impensável no mundo das imagens pois não tem materialidade, e, queremos algo material para emergir nas esferas que são colapsadas nas determinações das formas de vida. A última aferição dos despercebidos foi em 2015, dessa forma e, sobretudo, por causa da pandemia não temos como saber o tamanho do abismo social dessas pessoas. Como pensar o extermínio de corpos que não têm imagem representativa?

Em segundo lugar,

Figura 2. Ai Weiwei: *Container de Beijie*, 2014. Madeira huali, 240 x 160 x 100 cm.
Fonte: *Weiwei*, 2018, p. 93.

[8] LAZZARATO, M. Signos, máquinas e Subjetividades. São Paulo: n-1 Edições, 2014, p. 18.
[9] MBEMBE, A. Necropolítica. Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

Uma explicação - da obra Container de Beijie - retirada de Raiz Weiwei,[10] para contextualizar meu recorte temático:

> À primeira vista esta obra se parece com um conjunto de cômodas ou estantes, mas se trata, na verdade, de réplicas de *containers de lixo* virados, construídos com técnicas tradicionais de marcenaria. [...] Em 2012, cinco garotos, entre 9 e 13 anos, morreram em Bijie, na província de Guizhou: para fugir do frio, se *refugiaram* em um container de lixo, acenderam uma fogueira, e acabaram envenenados pelo monóxido de carbono. [...]

Segundo Eduardo Jardim[11], "não há como chegar a uma definição de política sem passar por uma referência aos atributos do agir", é evidente que, para esta escrita essa questão política é fundamental e justifica os investimentos nas visualidades[12] produzidas por algumas imagens e narrativas. Considero aqui os atributos do agir uma mobilização que inaugura novos posicionamentos, e que a ausência desse movimento gera perdas significativas para o coletivo. Essas carências possibilitam a instauração de categorias que afetam vários campos da cultura, predicações que não representam somente o poder de compra, mas também, um consumo por uma civilização que não pode ser partilhada por todos.

Nas inúmeras revisões críticas acerca do totalitarismo, decolonial, decolonialidade, imperialismo, colonização, colonialidade etc., o capital é o motor propulsor da crise e das natalidades em todos os fenômenos políticos. O capital como teoria social instaura crises para as gerenciar e idealizar novos modos de vida. A natalidade aqui não é a pensada por Hannah Arendt e sua visão sobre política, já que a indústria cultural necessita da alienação para garantir que seus ícones negociem a abertura de novas experiências. O debate é a respeito de como o capital produz novas subjetividades a partir das mentiras instauradas. O lugar da felicidade como forma de suprir a tristeza e/ou a falta e, além disso, um apelo para o mundo fictício a partir de uma realidade simplificada. Para ser mais clara: consumo para suprir um estado ou a falta de algo. Ou seja, a produção da política da melancolia como pretexto para uma não participação política.

O conceito de melancolia foi discutido por Freud em 1917, mas aqui trato da criação de um estado da negociação da falta, que acredito ser a base do capitalismo para produzir desejos, pois assim temos comunhão com uma comunidade – pertencemos pelo que consumimos. Minha argumentação está baseada nos investimentos da filósofa Marie-José Mondzain sobre a imagem, o sujeito e o poder que são atravessados pelas forças opressoras dessa teoria social.

---

[10] WEIWEI, A. Raiz Weiwei, São Paulo: UBU Editora, 2018, pp.: 92- 93.
[11] JARDIM, E. Hannah Arendt e nós. Revista Serrote: IMS, 2018.
[12] Para MIRZOEFF a visualidade é "uma ponte entre a representação e o poder cultural na era da globalização. Disponível em: KNAUSS, P. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. Revista ArtCultura, 2006

Sendo assim, os supostos afetos em diversos campos culturais podem ser um produto pensado para uma lógica de poder da manipulação, e o capitalismo engendra os modos e sensos de vida que só visam ao consumo.

Para Luiz Camillo Osório, "a experiência estética não nasce de um querer, mas de um modo específico de apreensão dos fenômenos"[13], o quer dizer que o capital para garantir a manutenção da sua dinâmica de partilhar instrumentalizações, produz melancolias, potencializa uma falta de consciência da realidade e investe, de forma exaustiva, no consumo como forma de suprir essas fragilidades.

Qual é a relação dessa segunda imagem com o proposto até agora? Penso na comunicação do discurso de Weiwei, na obra de arte/imagem artística que é produzida pelos descartes, pela sobra da lógica predatória dos interesses imperialistas, pelo rastro daquilo que nos traz felicidade, bem estar e todos os outros atributos que me tiram quase instantaneamente da melancolia social produzida.

A fabricação da melancolia é o que tem motivado o meu investimento na produção textual e conceitual sobre essas duas obras, pois a política da melancolização necessita de um salvador para acabar com o descontentamento social. Seguindo essa lógica, temos dois caminhos: consumo desenfreado ou a imagem de um salvador para acabar com essa paralisia.

Dessa forma, se a obra de arte representa um mundo, possuímos uma deficiência política imensa, já que nesse dispêndio, de que aqui trato, fazemos de nós mesmos um grande espetáculo. Sendo assim, o que eu consumo faz parte de minha encenação social de pertencimento. Na contemporaneidade essa dinâmica é muito veloz, sem que tenhamos tempo para discutir sobre o que deve e não ser necessário, e, portanto, a superficialidade é instaurada.

Quando esta fragilidade, descontentamento social, é acrescida pela manipulação do capital, há um estiramento nas esferas de produção e circulação das subjetivações. A sofisticação do capital é tão ampla, que a ausência dos corpos carbonizados dos meninos no Container de Beijie é necessária para a construção de um comparativo com o meu modo de vida: estou distante daqueles meninos e farei o necessário, aquilo que o capital determinar que é, para garantir o meu distanciamento.

A sutileza do capital, já citada, é devastadora e, além disso, possuímos afetos não catalogados, afetos que são, por vezes, direcionados pelos fordismos acadêmico e educacional. Construímos uma ideologia que nos orienta para aquilo que pode ou não ser normalizado e para isso: normatizamos o olhar, a escrita, o corpo e os gestos. Para sistematizar essa linguagem, temos uma lista de livros, lugares, gêneros textuais que devem ser produzidos, marcas que consumimos para

[13] OSÓRIO, L.C. Razões da crítica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p.20.

assim, regulamentar a micropolítica[14], definir a construção do nosso horizonte de significados e das visualidades culturais.

Para justificar minha argumentação de que o capital interfere não somente nas produções midiáticas, artísticas, mas também em muitas outras esferas ainda não problematizadas, recorro a Hal Foster que cita Hito Steryerl, "'se a subjetividade está colonizada pelo capitalismo, também devemos nos identificar como objetos.' Sob essa luz crua, às vezes é difícil distinguir entre o crítico e o distópico."[15] Esse jogo de poder é arquitetado historicamente pelo inconsciente colonial-capitalístico. A professora Suely Rolnik desdobra essas três palavras em dois textos: *Geopolítica da cafetinagem*[16] e *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*[17], em que explica didaticamente como essa estrutura enraizada é profunda, racializada e viciosamente marcada pelo financeiro. Para mais, esses conceitos orquestram a manutenção da cultura da violência exercida pelos capitalismos e seus modos dominantes do senso de vida.

Inúmeros discursos de ódio são estimulados e novos sensos de vida são impostos, outras formas de necropolítica são idealizadas pelo sistema do capital, e veiculadas não somente pela indústria cultural, pela crise de governabilidade da democracia; os resistentes ao tentar assegurar lealdade a seus semelhantes, reproduzem o mesmo modo de violência e controle do capital, ou seja, o pressuposto de que "a política se baseia na pluralidade dos homens"[18] falha miseravelmente neste agora.

Renato Noguera ao comentar Frantz Fanon apresenta a seguinte metáfora: "a metrópole só pode perdurar por meio da violência; a colonização é a expressão político-econômica e social dessa relação. O corpo adicto da colônia agoniza enquanto a metrópole goza."[19] Os corpos da nossa metrópole querem romper com a colonização para expressar a sua liberdade, contudo, ao manufaturarem seus discursos reproduzem, em vários momentos, outro tipo de violência, e com isso se destaca um grande articulador que norteia o nosso metabolismo social: a cidade como um espaço de disputas. Na tentativa de validar o nosso usufruto, fazemos o Outro agonizar como um reflexo de nossa oportunidade. Renato Noguera nos coloca uma questão interessante quando relacionada às minhas argumentações: "a colonização é um sistema predatório e a violência faz parte de sua dinâmica."[20], além disso, como as nossas subjetividade e subjetivação são sustentadas pelo

[14] A micropolitica a que me refiro aqui não possui relação com o pequeno, o que é menor, e, sim ao conceito desenvolvido por Suely Rolnik em Cartografia sentimental – transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina/Editora UFRGS, 2014, p. 60: Micro é a política do plano gerado na primeira linha: cartografia. O princípio da individuação, neste caso, é inteiramente outro: não há unidades. Há apenas intensidades, com sua longitude e sua latitude; lista de afetos não subjetivados, determinados pelos agenciamentos que o corpo faz, e, portanto, inseparáveis de suas relações com o mundo".
[15] FOSTER, H. O que vem depois da farsa? São Paulo: Ubu Editora, 2021, p.9.
[16] ROLNIK, S. Geopolítica da cafetinagem. IDE (São Paulo), v. 29, p. 123-129, 2006.
[17] ROLNIK, S. Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 Edições, 2018.
[18] ARENDT, H. O que é política? Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012 p. 7.
[19] NOGUERA, R. In: FANON. F. Alienação e liberdade: escritos psiquiátricos. São Paulo: UBU Editora, 2020, p.9.
[20] Ibidem, p.8.

sistema colonial - precisamos de uma ação crítica para desintoxicar os nossos discursos. Novamente Noguera[21] comenta Fanon:

> A colonização divide o mundo em duas partes: em uma, vive o colonizador, a régua, o cânone, a imagem da humanidade, o branco; em outra, o inverso, o negativo. Se Fanon nos fala da revolução e ficou bastante conhecido por esse discurso, ele ressalva que nenhuma pode acontecer sem a descolonização do pensamento. Ele seria, pois, um precursor daquilo que chamamos de *desintoxicação das subjetividades colonizadas***.**

Segundo Luiz Camillo Osório, "a arte não é política pelo que ela diz, mas por comprometer o espectador a ter que sentir e dizer por conta própria e, assim assumir-se como corresponsável pela invenção e disseminação de novos sentidos para a arte e para o mundo"[22]. Criar um campo para discutir estes corpos ausentes, os meninos carbonizados, é criar uma gramática para compreender o seu funcionamento, a invisibilidade de certos corpos no sensus communis do fenômeno artístico.

Tentarei aproximar a distância dos Outros/Nós, indivíduos normatizados, e deles, meninos invisíveis na lata de lixo – dos nossos usos e abusos do senso comum e do senso com um (sensus communis). Para isso tenho um questionamento: somos capazes de enxergar além das nossas convicções ideológicas? A lata de lixo pode ser uma metáfora. Eu estou em algumas latas de lixo como professora e moradora da Zona Oeste do Rio de Janeiro? ou sou colocada em algumas?, a diferença é que opero em um mundo letrado e entendido como digno, já que tenho uma certidão de nascimento, CPF, carteira de trabalho, diplomas, passaporte, cartão de crédito etc. Essa questão pode ser entendida como a glorificação de existências – os muitos documentos que comprovam o meu valor.

O imaginário associado ao capital com suas múltiplas facetas, tira determinados corpos da lata de lixo. Acredito que o artista Ai Weiwei não somente dá voz aos meninos, mas tenta ir além, uma vez que sua dissidência faz uma denúncia e confronta conceitos, suas aplicações. A ausência dos meninos na obra e a presença da lata de lixo como convocação de reflexão dos descartes. Ao deslocar um objeto que abriga excessos, os dejetos, as sobras, o escatológico - o sujo que a sociedade retira do seu olhar, o readymade de Weiwei pode ser "visto como uma crítica ao sistema socioeconômico no qual a arte está enredada."[23]

No contexto em que nos é apresentada, essa instalação retrata a pobreza sistematizada pelo container e que é tão próxima de nossas experiências – seja pela vida cotidiana, pelos afetos do corpo em trânsito na cidade, pelo erguer o vidro do

[21] Ibidem., 17.
[22] CAMILLO OSÓRIO, Luiz. Da arte e do espectador contemporâneos: contribuições a partir de Hannah Arendt e da Crítica do Juízo. O que nos faz pensar, [S.l.], v. 20, n. 29, p. 219-234, may 2011. ISSN 0104-6675.
[23] FOSTER, H. O que vem depois da farsa?: Hal Foster São Paulo: Ubu Editora, 2021, p.56. No original o verbo estar é utilizado na forma verbal no pretérito, mas adaptei para o presente.

carro ao parar no sinal ou em tantos outros movimentos que nossos pares ou vizinhos apresentam. Ao fazer uma consideração da imagem sobre a instalação, tensionei dois caminhos: o primeiro – os meninos são tão invisíveis quanto os nossos invisíveis (três milhões) ou os outros; aqueles de quem faço de tudo para manter distância. A questão não é falar deles, Weiwei ataca o capital, os excessos e a lógica da ficção construída sobre a erradicação da pobreza. O segundo caminho é um posicionamento singular diante do problema: o desafio do espectador em perceber o assunto da obra de arte.

Ai Weiwei com seus meninos invisíveis transforma em arte aquilo que ele sente como cidadão substantivo. Além disso, compartilha com os seres que participam desse processo de comunicação a sua noção de dignidade – "tornando visível uma necessidade de denunciar o que permanece vigente, porém negado, da estrutura colonial nas sociedades pós-coloniais"[24] porque esses sistemas, "possuem como política: servir ao capitalismo, explorar, extrair, dividir, despojar, decidir quais vidas importam quais vidas não importam"[25] – não somente nos juízos estéticos, mas no sentido da vida.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARENDT, Hannah. *A condição humana***.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

_____. *Lições sobre a filosofia política de Kant*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

_____. *Nós, os refugiados*, s/d.

CAMILLO OSÓRIO, Luiz. Da arte e do espectador contemporâneos: contribuições a partir de Hannah Arendt e da Crítica do Juízo. *O que nos faz pensar*, [S.l.], v. 20, n. 29, p. 219-234, maio 2011. Disponível em: <http://oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnfp/article/view/335>. Acesso em: 26 abril 2021

_____. R*azões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2015.

CHAMAYOU, Grégore. *A sociedade ingovernável***.** São Paulo: UBU Editora, 2020.

FOSTER, Hal. *O que vem depois da farsa?* São Paulo: Ubu Editora, 2021.

GROYS, Boris. *A solidão do projeto*. In: http://www.forumpermanente.org/rede/temporada-de-projetos-na-temporada-deprojetos/textos/a-solidao-do-projeto. Acesso em:s/d

JARDIM, Eduardo. *Hannah Arendt e nós*. *Serrote*: revista de ensaios do IMS, n 29, 2018.

[24] VERGÈS, F. *Um feminismo decolonial*. São Paulo:UBU Editora, 2020 – contracapa.
[25] Ibidem., p.18.

LAZZARATO, Maurizio. *Signos, máquinas e subjetividades*. São Paulo: n-1edições, 2014.

MASSUMI, Brian. O capital (se) move. In: *Caixa Pandemia de cordéis*. São Paulo: n-1 Edições, 2016.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica. Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MONDZAIN, Marie-Jose. *Sideração*. Zazie Edições, 2016.

_____. *Imagem, ícone, economia. As fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *A imagem pode matar?* Lisboa: Vega, 2009.

NOGUERA, Renato. In: FANON. F. *Alienação e liberdade: escritos psiquiátricos*. São Paulo: UBU Editora, 2020.

SHAPIRO, Roberta. O que é artificação? *Sociedade e Estado, Brasília***,** v. 22, n 1, p. 135 – 151, jan – abri. 2007. Disponível em:
http://www.scielo.br/pdf/se/v22n1/v22n1a06.pdf

ROLNIK, Suely. & GUATTARI, Félix. *Micropolítica: cartografia do desejo.* 12. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

_____. *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. 6a. ed. Porto Alegre: Sulina, 2014

_____. A hora da micropolítica. In: *Caixa Pandemia de cordéis*. São Paulo: n-1 Edições, 2016.

_____. *Geopolítica da cafetinagem*. IDE (São Paulo), v. 29, p. 123-129, 2006.

_____. *Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

WEIWEI, Ai. *Sem perdão*, documentário, 1:31h, 2012.

_____. *Human flow*, 2017

_____. *Raíz Weiwei,* São Paulo: UBU Editora, 2018.

Como citar:
DOS SANTOS CAMILO, Débora. Eles, os Refugiados do Capital. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 420-430, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.035
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Memórias de uma tragédia: reflexões sobre o monumento às vítimas do Novo Amapá

Tiago Varges da Silva, Universidade Federal de Goiás
https://orcid.org/0000-0002-9468-9560
tiagovarges@gmail.com

Resumo

O presente artigo aborda os aspectos históricos, formais e simbólicos do monumento às vítimas do naufrágio do barco Novo Amapá. O espaço é composto por quatro grandes sepulturas coletivas e um pináculo ao lado direito da série sepulcral. Este conjunto pode ser considerado um dos monumentos funerários mais icônicos do Estado do Amapá e tem por objetivos preservar a memória das mais de 378 vidas interrompidas na fatídica noite do dia 06 de janeiro de 1981, na foz do rio Cajari, município amapaense de Laranjal do Jari, naquela que seria a maior tragédia da navegação amapaense. Propomos, com este trabalho, analisar a relação deste monumento funerário com o fato histórico que o originou e os seus usos ao longo do tempo.

Palavras-chave: Cemitério Municipal de Santana. Monumento funerário. Morte. Naufrágio do Novo Amapá.

Abstract

This article discusses the historical, formal, and symbolic aspects of the monument to the victims of the shipwreck of the boat Novo Amapá. The space consists of four large mass graves and a pinnacle on the right side of the sepulchral series. This set can be considered one of the most iconic funerary monuments of the State of Amapá and aims to preserve the memory of more than 378 lives interrupted on the fateful night of January 6, 1981, at the mouth of the Cajari River, a municipality of Laranjal do Jari, in what would be the greatest tragedy of amapaense navigation. We propose, with this work, to analyze the relationship of this funerary monument with the historical fact that originated it and your uses over time.

Keywords: Santana Municipal Cemetery. Funerary monument. Death. Shipwreck of the Novo Amapá.

O naufrágio do barco Novo Amapá

Dentre os cemitérios do Amapá, o Cemitério Municipal de Santana, no município localizado na região metropolitana de Macapá, capital do estado, possui um conjunto de sepulturas únicas, composto por quatro sepulturas coletivas que foram construídas para receber os corpos das vítimas do naufrágio do barco Novo Amapá, ocorrido no ano de 1981. Este acidente, até o momento, é considerado o maior desastre da navegação amapaense e um dos maiores naufrágios do Brasil[1]. Ao lado destas sepulturas foi construído um pequeno monumento em formato de pináculo em concreto armado em homenagem às vítimas desta tragédia.

O presente artigo tem por objetivo abordar este acontecimento, a partir da análise histórica, formal e simbólica do conjunto funerário composto pelas sepulturas coletivas e pelo monumento, que juntos formam o memorial em homenagem às centenas de vítimas do naufrágio do barco Novo Amapá.

Na noite do dia 06 de janeiro de 1981, o barco Novo Amapá[2], naufragou na foz do Rio Cajari, no atual município de Laranjal do Jari[3], com aproximadamente 696 pessoas a bordo, quando fazia a rota entre Santana, no até então Território Federal do Amapá[4], ao distrito de Monte Dourado, pertencente ao município paraense de Almeirim. A tragédia levou a óbito aproximadamente 378 pessoas, das quais 336 foram sepultadas no Cemitério Municipal de Santana. Até o momento não existem informações exatas da quantidade de passageiros que embarcaram no barco Novo Amapá, no momento da sua partida do Porto de Santana, nem mesmo a quantidade exata de vítimas fatais, pois segundo contam as fontes a embarcação estava com super lotação, tanto de passageiros, como de carga.

> A notícia chegou à Macapá no fim da tarde de 7 de janeiro de 1981. O barco "Novo Amapá" que deixara Porto de Santana às 14h do dia anterior naufragara nas imediações da foz do rio Cajari, após 6 horas de viagem. As primeiras informações, trazidas por dois sobreviventes, davam como certa a morte 23 das 146 pessoas que o despachante Osvaldo Nazaré Colares informara à Capitania dos portos do Amapá terem embarcado. Já no dia seguinte (quarta-feira), porém, a verdadeira extensão da tragédia delineou-se aos olhos da população de Macapá. Das seiscentas e tantas pessoas que, na verdade,

[1] O naufrágio do transatlântico espanhol Príncipe de Astúrias, ocorrido em 05 de março de 1916, no litoral do estado de São Paulo é considerado o maior acidente do gênero no Brasil. De acordo com Queiroz (2017) o número de vítimas é de aproximadamente 500 pessoas.
[2] Segundo Capiberibe (1982), o barco Novo Amapá possuía capacidade para 400 passageiros; comprimento externo de 25,10 metros; comprimento entre perpendiculares de 22,50 metros; boca máxima de 5,88 metros; comprimento de arqueação de 21, 68 metros; tonelagem bruta de 100.445 toneladas e 66.68 de tonelagem líquida.
[3] Em 1981, o município de Laranjal do Jari, pertencia ao município de Mazagão, o desmembramento ocorreu em 17 de dezembro de 1987.
[4] Até 1943 o Amapá pertenceu ao estado do Pará, quando passou a constituir-se em Território Federal do Amapá, até 1988, quando oficialmente foi criado o atual Estado do Amapá (Santos, 2001).

> viajavam no barco sinistrado apenas a metade, ou menos, sobrevivera ao acidente (CAPIBERIBE, 1982, p. 13).

Dentre as poucas fontes existentes sobre este fato, tomamos como base os dados fornecidos pelo livro *Morte nas águas: a tragédia do Cajari*, escrito por Alberto Capiberibe, em 1982; pelas informações da administração do Cemitério Municipal de Santana[5], e pelo próprio monumento, com as suas inscrições oficiais, como: as placas com os nomes das vítimas homenageadas, e também, as inscrições não oficias realizadas por familiares ao longo do tempo, em pequenas cruzes de ferro, alumínio e madeira; pequenas lápides fixadas aleatoriamente na base das sepulturas que integram o conjunto do memorial.

Morte nas águas: tragédia do Cajari, além de apresentar uma narrativa do fato, a partir de um conjunto de entrevistas com sobreviventes da tragédia e familiares de vítimas, traz também uma série de fotografias de diversos ângulos do cenário do acidente, do resgate dos corpos e dos seus respectivos sepultamentos nas sepulturas coletivas do Cemitério Municipal de Santana. Entretanto, esta fonte, como pontua Pacheco (2013), traz à baila uma importante contribuição para o estudo e conhecimento deste fato, mas deve ser ressaltado o momento histórico em que foi escrita, considerando a conjuntura política do Território Federal do Amapá, governado na época por Aníbal Barcelos, oposição política de Alberto Capiberibe. O que é possível perceber uma tentativa do autor, de reforçar a tese de negligência, por parte do governo de Aníbal Barcelos ao gerir a crise provocada pelo acidente, sobretudo, no socorro às vítimas, resgates e translado dos corpos para Santana.

Até hoje o número exato de passageiros embarcados no Porto de Santana e a quantidade de carga a bordo do barco Novo Amapá é desconhecida, mas a própria extensão da tragédia, evidenciou que o processamento daquele rotineiro embarque foi permeado por negligências das autoridades responsáveis. “Segundo o Agente da Capitania dos Portos do Amapá, Capitão Francisco Gomes Espinosa “a falta de lastro no porão da embarcação e o excesso de passageiros foram as causas principais do acidente” (CAPIBERIBE, 1982, p. 13). Essas irregularidades, por se só, já configuram gravíssimas infrações às regras de segurança da navegação, sendo facilmente identificadas pelas autoridades portuárias, entretanto, naquela tarde, o Novo Amapá, zarpou rumo à Monte Dourado sem qualquer notificação por parte das autoridades portuárias.

Segundo os relatos dos sobreviventes as gravíssimas irregularidades se seguiram durante o percurso da viagem, contribuindo para que o barco naufragasse, entre elas “a inexperiência de quem estava no leme no momento do

[5] Agradeço a administração do Cemitério Municipal de Santana, na pessoa do seu administrador o Sr. Roniere Coelho Andrade, que desde o meu primeiro contato com o cemitério se mostrou bastante solicito em localizar e disponibilizar todos os dados técnicos e históricos disponíveis sobre as sepulturas e o monumento às vítimas do naufrágio do barco Novo Amapá.

naufrágio que, asseguram eles, não eram o comandante da embarcação, Manoel Alvanir da Conceição Pinto" (CAPIBERIBE, 1982, p. 13).

Essa série de fatores contribuíram para a tragédia do Novo Amapá, como pontua Capiberibe (1982). Situações como essa, eram rotina nos portos da Amazônia, a falta de fiscalização, somada a precariedade dos transportes, sujeitavam a população a arriscarem suas vidas em embarcações superlotadas sem quaisquer garantias de segurança, sobretudo, em períodos de grande demanda por transporte, como em épocas de férias ou feriados, tal qual ocorreu no dia 06 de janeiro de 1981, a maioria dos passageiros do Novo Amapá, eram trabalhadores da Jari Florestal[6] que voltam para Monte Dourado e Laranjal do Jari, onde residiam em decorrência do trabalho, depois das festividades de final de ano com familiares em Macapá e Santana.

Diversos acidentes foram registrados na história da navegação amazônica, como pode ser observado na tabela abaixo, com o registro dos cinco maiores naufrágios em número de vítimas fatais da região.

	EMBARCAÇÃO	DATA	ESTADO	RIO	VÍTIMAS FATAIS
	Novo Amapá	06/01/1981	Amapá	Cajari	Por volta de 378
	Sobral Santos II	18/09/1981	Pará	Amazonas	Por volta de 340
	Ana Maria VIII	10/02/1999	Amazonas	Madeira	61
	Freire II	01/09/1975	Amazonas	Solimões	58
	Anne Karoline	29/02/2020	Amapá	Amazonas	42

Fonte: Portal Amazônia, 2021[7].

A violência da tragédia do Novo Amapá, ocasionada pela quantidade de vítimas, foi potencializada no sentimento coletivo em decorrência das dificuldades de resgate dos corpos em tempo hábil para o seu devido funeral. A ausência de recursos materiais para o resgate ágil, mas sobretudo, pela falta de gestão da crise, por parte das autoridades, não permitiu a identificação da maioria dos corpos, impossibilitando velórios individuais. Tal situação obrigou a realização de enterros em quatro grandes sepulturas coletivas, três para os adultos e uma para as crianças, gerando um sentimento de comoção e indignação nas populações de Macapá e Santana.

> Perplexa e comovida com a tragédia a população de Macapá viveu, mesmo muitos dias após o enterro de seus mortos, momentos de intensa revolta pelo descaso com que as autoridades do Território

[6] Foi um projeto de investimento do milionário americano Daniel Keith Ludwig no setor de celulose, situado na região onde se localiza os atuais municípios de Laranjal do Jari, Vitoria do Jari no Amapá e no município de Almeirim, estado do Pará, na década de 1970, Ludwing construiu um fábrica de celulose, no próximo ao distrito de Monte Dourado (LINS, 2001).

[7] Fonte: <https://portalamazonia.com/amazonia/titanics-da-amazonia-relembre-os-10-maiores-naufragios-da-regiao>. Acesso em: dia 01 de dez. de 2021.

> trataram o caso. A principal reclamação foi contra a morosidade na prestação de socorro às vítimas que, entre outras coisas, impossibilitou que às famílias atingidas prestassem às últimas homenagem aos parentes desaparecidos. Como os corpos estavam putrefatos a Secretaria de Saúde do Território determinou o enterro em valas comuns e não permitiu que as urnas funerárias fossem abertas para o reconhecimento dos mortos pelos familiares, o que revoltou, ainda mais, o povo (CAPIBERIBE, 1982, p. 22).

Com o tempo o sentimento de luto dos familiares, deu lugar ao sentimento de revolta, com o inquérito que nunca foi concluído, com a punição dos responsáveis que se quer foram nominados. Nenhum familiar, até o momento, não recebeu qualquer indenização, a única ação imediata de reparação, naquele momento, foi a promessa do Governador Aníbal Barcelos de construir um monumento memorial em homenagem às vítimas. "Como consolo final restou a promessa do governador do Território de que mandaria construir um monumento, no cemitério de Santana, que perpetuassem 'a memória das vítimas [...].'" (CAPIBERIBE, 1982, p.24). Barcelos não cumpriu sua promessa, somente em, 2002, 21 anos após a tragédia que o monumento foi construído no Cemitério Municipal de Santana, ao lado das sepulturas coletivas.

Figura 01. Edgar Rodrigues, Sepultamento das vítimas do Novo Amapá, 1981. Fotografia. Fonte: https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2021/01/06/maior-naufragio-do-amapa-completa-40-anos-foi-um-sufoco-lembra-sobrevivente.ghtml

Mas, para além destas demandas, ainda não atendidas pela justiça, o sentimento mais forte é o de não poder ter tido as condições de velar e sepultar os seus mortos de acordo com a tradição cultural e religiosa dos seus familiares. Essa revolta segue viva na memória e nos discursos dos familiares que todos os anos, em Dia de Finados, visitam as sepulturas dos seus entes queridos no Cemitério Municipal de Santana.

O monumento

Como forma de homenagear a memória das vítimas e dar uma resposta aos familiares, revoltados, sobretudo, no que diz respeito a demora do resgaste, que impossibilitou a identificação dos corpos, a realização de velórios e o sepultamento em sepulturas individuais, foi prometido em 1981, pelo governador Barcelos que seria construído um grande memorial em homenagem às vítimas. No entanto, o grande memorial, resumiu-se a delimitações em alvenaria das quatro grandes sepulturas coletivas, como pode ser observado na figura 03 abaixo.

Em decorrência da dimensão da área do conjunto, que é de aproximadamente 850 metros quadrados, foi realizado um desenho (figura 02 abaixo) com a representação, para melhor compreensão formal do espaço onde localizam-se as sepulturas e o monumento. Observando a imagem, da direita para esquerda, encontra-se a primeira sepultura coletiva, ou quadra 01, como é identificada pela administração do cemitério. É a maior de todas, possuindo 52 metros de comprimento por 4 metros de largura; a segunda sepultura, a quadra 02, foi destinada as crianças, tem comprimento de 11 metros por 4 metros de largura. Essas duas sepulturas foram as primeiras a serem abertas.

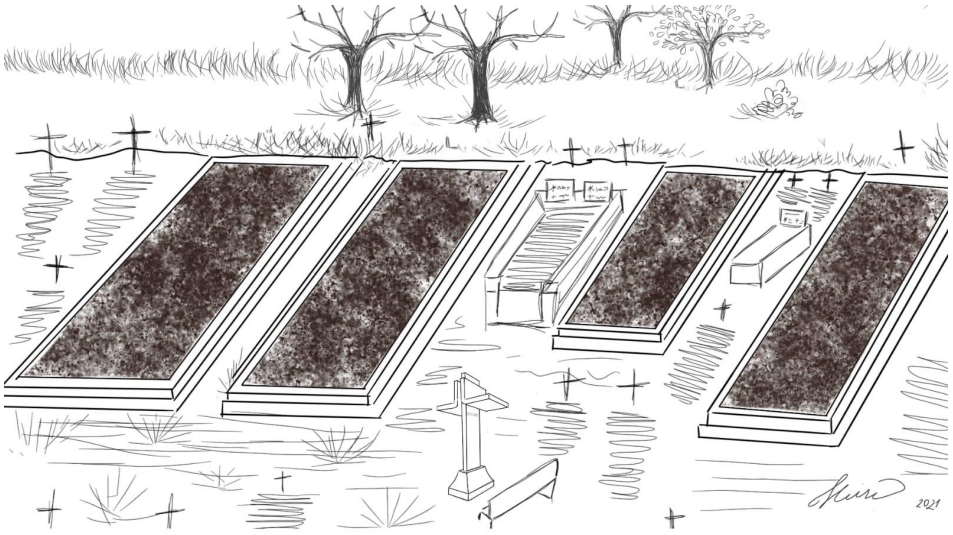


Figura 02. Heise Gabriele Castro de Andrade, Sepulturas e monumento às vítimas do naufrágio do barco novo Amapá, 2021. Desenho. Acervo de Tiago Varges da Silva

No decorrer dos dias seguintes foi necessário abrir mais duas sepulturas, as quadras 3 e 4, ambas com 37 metros de comprimento por 4 de largura, para acomodar os corpos restantes, não sendo possível, a essa altura separar crianças de adultos. As características formais e espaciais que constituíram este espaço, denuncia o desconhecimento das autoridades da real dimensão daquela tragédia.

Figura 03. Tiago Varges da Silva, Sepultura das vítimas do naufrágio do barco Novo Amapá (Quadra 01), 2021. Fotografia colorida, Acervo de Tiago Varges da Silva

Somente ano de 2002 é que foi aprovada a Lei n°570/2002 na Câmara Municipal de Santana e sancionada pelo prefeito Rosemiro Rocha Freitas, que autoriza a criação do projeto para a construção do atual monumento em homenagem às vítimas do Novo Amapá. Como pontua Pacheco (2016), no mesmo ano o monumento foi construído. O projeto de Lei 570/2002, estabelece as seguintes condições para edificação do monumento.

> Art. 1°. Fica criado o MONUMENTO EM HOMENAGEM *post mortem* às vítimas do naufrágio da embarcação denominada "B/M Novo Amapá" que encontram-se sepultadas no cemitério Sant'Ana, neste Município de Santana. Art. 2°. Referido Monumento deverá registrar o nome completo e respectivas datas de nascimento, e seu projeto arquitetônico incluirá local destinado à orações dos familiares e colocação de adornos e similares que se verificam as épocas próprias, especialmente a data em que se presta homenagem aos mortos. (SANTANA. Lei n° 570/2002 de 10 de janeiro de 2002).

O monumento (figura 4) é constituído por um pilar retangular, construído em concreto armado, medindo 2 metros e 95 centímetros de altura sobre uma base de 4 metros quadrados. No topo foi colocado uma armação, também em concreto armado, que representa uma Bíblia aberta. A estrutura está situada ao lado da série de sepulturas em cuja base foram anexadas duas placas[8] em aço, nas quais foram registrados os nomes das 336 vítimas do Novo Amapá sepultadas no Cemitério Municipal de Santana. De cordo com Capiberibe (1982), alguns corpos resgatados no local do acidente seguiram para o estado do Pará e foram sepultados em suas cidades de origem.

Figura 04. Tiago Varges da Silva, Monumento às vítimas do naufrágio do barco Novo Amapá, 2021. Fotografia colorida, Acervo de Tiago Varges da Silva

Este monumento foi concebido e financiado pela Prefeitura Municipal de Santana, como atesta o Projeto de lei 570/2002. Entretanto, nenhuma

[8] Atualmente as placas não são mais encontradas em seu local de origem, segundo a administração do cemitério, uma foi roubada e por precaução a outra foi retirada e guardada nas dependências da administração.

documentação, além do referido projeto, foi localizada com informações sobre os significados da estrutura do monumento. Por outro lado, em diversas visitas ao local, em Dia de Finados, ao indagar familiares de vítimas e servidores do cemitério sobre o significado do monumento, percebe-se que é consenso o identificarem como a representação de uma Bíblia aberta sobre um pilar, mas há também quem o conceba como uma seta apontando para o Céu. Ao observar o desenho dos detalhes da estrutura do monumento (figura 5) é possível perceber que as duas concepções simbólicas, Bíblia aberta e seta apontada para o Céu, são possíveis.

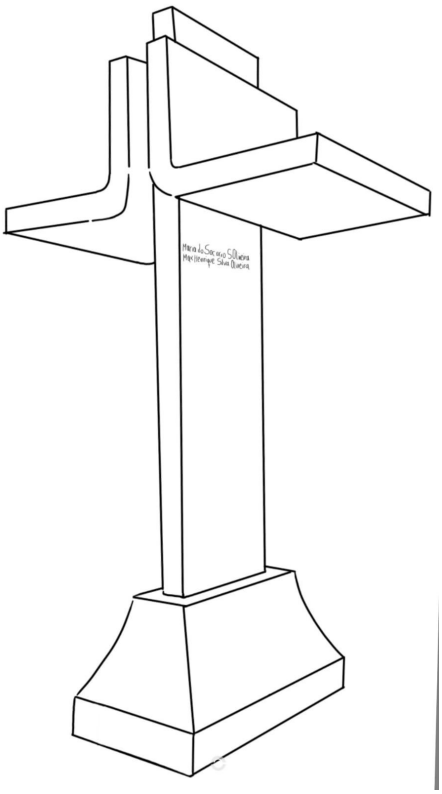


Figura 05. Heise Gabriele Castro de Andrade, Monumento às vítimas do naufrágio do barco Novo Amapá, 2021. Desenho. Acervo de Tiago Varges da Silva

Sobre essa questão, como já mencionado, não foi localizado nenhuma documentação que pudesse esclarecer essa dúvida. A única informação disponível, repassada pela administração do cemitério, refere-se ao nome do seu construtor, o Sr. Jaci Rodrigues da Silva, pedreiro, servidor público da Prefeitura Municipal de Santana, que poderia prestar tal esclarecimento, todavia, o referido servidor já faleceu.

Independentemente de ser uma Bíblia aberta ou uma seta apontando para o céu, este espaço praticamente não é visitado pelos familiares das vítimas e ao ser questionado, percebe-se que o monumento não foi apropriado pelas famílias como sendo um lugar de memória, isso ocorre por diversos motivos, como por exemplo, a demora em construir o monumento.

O acidente ocorre em 1981 e somente 21 anos depois, em 2002, é que foi de fato construído. Nesse período as pessoas criaram um sentimento com o espaço

das sepulturas, como um lugar de memória, pois é o local onde efetivamente estão os seus familiares, mas também foi neste espaço que foram acendidas as primeiras velas, colocado as primeiras flores, realizada as primeiras orações *in memoriam*.

Conforme pontua Pierre Nora (1993), um lugar de memória é constituído a partir de três sentidos: o funcional, o simbólico e o material.

> São lugares, com efeito nós três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente material, somente em graus diversos. Muitos lugares de aparência puramente material [...] só é lugar de memória se a imaginação o investe de uma áurea simbólica [...] só entra na categoria se for objeto de um ritual [...]. Os três aspectos coexistem sempre. É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e a sua transmissão; mas simbólica por definição visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vivida por um pequeno número uma maioria que deles não participou. (NORA, 1993, p. 21-22).

Figura 06. Tiago Varges da Silva, Sepultura das vítimas do naufrágio do barco Novo Amapá (Quadra 03), 2021. Fotografia colorida, Acervo de Tiago Varges da Silva

Os sentidos pontuados por Nora (1993), não são percebidos pelos familiares das vítimas do Naufrágio do Novo Amapá no monumento construído em 2002. Entretanto, esses sentidos estão presentes de maneira intensa nos espaços das sepulturas coletivas, pois são nestes lugares que as homenagens e os rituais em

memória das vítimas acontecem. Porém, existe uma especificidade na maneira como ocorreram os sepultamentos das vítimas do naufrágio; como já mencionado, em decorrência do avançado estado de decomposição dos corpos, não foi possível realizar a identificação, isso implicou na impossibilidade de demarcar, por parte dos familiares, o local exato onde os corpos dos seus entes queridos foram sepultados.

Atualmente, é possível encontrar pequenas réplicas de túmulos em madeira e alvenaria construídos aleatoriamente sobre o espaço das quatro sepulturas coletivas com intenção de demarcar um espaço individual de memória no interior de um espaço de memórias coletivas, como pode ser observado na figura 6 abaixo. Mesmo com a impossibilidade de saber com exatidão onde está realmente o corpo de seu ente querido, as pessoas sentem a necessidade eleger e individualizar estes espaços.

Dentre os diversos relatos de familiares, a respeito da necessidade de construir um pequeno túmulo ou colocar uma cruz com o nome da vítima, há quem diz sentir que é em determinado local que seu familiar está sepultado. Há também quem diz que, em sonho foi mostrado pelo seu ente falecido a quadra e a exata posição de onde está o seu corpo. Outros, simplesmente definem como um espaço de maneira aleatória. Ainda, há também aqueles que a cada ano elegem um local diferente para homenagear a memória do seu familiar, fazendo do espaço das sepulturas um monumento vivo e interativo.

Considerações finais

O conjunto funerário composto pelas quatro sepulturas coletivas, junto ao monumento em homenagem às vítimas do Naufrágio do Novo Amapá, constitui, como pontuou Nora (1993), um lugar de memórias que integram o patrimônio funerário da sociedade amapaense. Este espaço com as suas formas, com o seu simbolismo constitui também um importante documento, ou como diz o historiador Le Goff (2003), um *documento monumento*, que no caso em tela, conta a história do triste desfecho de um dos maiores acidentes da navegação brasileira, que vitimou centenas de vidas amapaenses e que até o presente momento os agentes não foram identificados e responsabilizados.

Referências

CAPIBERIBE, Alberto. *Morte nas águas: a tragédia do Cajari*. 2 Ed. Recife: Editora independente, 1982.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LINS, Cristóvão. *Jari: 70 anos de história*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Dataforma, 2001.

NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Tradução: Yara Aun Khoury. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História, São Paulo, v.10, p. 7-28, dez. 1993.

PACHECO, Danilo Mateus da Silva. *O naufrágio do barco "Novo Amapá" nas reminiscências pessoais*. In: IX Semana de História o ensino e pesquisa histórica no Amapá: perspectivas e desafios, Macapá, 2013.
_____. *Narrar o trauma: memórias do naufrágio do barco Novo Amapá*. 61f. Monografia (especialização) – Programa de Pós-Graduação em História e História da Amazônia. Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2016.

QUEIROZ, Tito Henrique Silva. *A guerra dos corsários – ações navais na costa brasileira durante a Primeira Guerra Mundial (1914-18)*. Navigator, Rio de Janeiro, v. 13, n. 25, p. 36-49, 2017.

SANTANA. Prefeitura Municipal. Lei n° 570/2002, de 10 de janeiro de 2002. Cria monumento em homenagem aos mortos em naufrágio de dá outras providências. Diário Oficial do Município, Santana, ano 2002, n. 98.

SANTOS, Fernando Rodrigues. *História do Amapá*. 6ª ed. Valcon. Macapá, 2001.

Como citar:

VARGES DA SILVA, Tiago. Memórias de uma tragédia: reflexões sobre o monumento às vítimas do Novo Amapá. *Anais do 41° Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 431-442., 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.036
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Arte participativa como ação contestadora: da pintura à fotoperformance

Gabrieli Simões, Universidade Estadual de Campinas
https://orcid.org/-0000-0002-6679-1672
gapri.simoes@gmail.com

Resumo

O presente trabalho discute como parte da fotoperformance produzida na passagem dos anos 1960 a 1970 esteve marcada por um engajamento político que pode ser relacionado a imagens da pintura italiana do início do século XX. Para tal, parte-se da relação sugerida pela historiadora da arte Nike Bätzner entre as obras: Il quarto stato (1902), de Giuseppe Pellizza da Volpedo, Entrare nell'opera (1971), de Giovanni Anselmo e La Rivoluzione siamo noi (1972), de Joseph Beuys.

Palavras-chave: Fotoperformance. Arte italiana. Arte contemporânea. Arte povera.

Abstract

This work discusses how a part of performance photography produced from the 1960's to 1970's was marked by a political engagement that can been related to images of Italian painting from the beginning of the 20th century. To this end, we start from the relation suggested by the art historian Nike Bätzner between the artworks: Il quarto stato (1902), by Giuseppe Pellizza da Volpedo, Entrare nell'opera (1971), by Giovanni Anselmo and La Rivoluzione siamo noi (1972), by Joseph Beuys.

Keywords: Performance photography. Italian art. Contemporary art. Arte povera.

No texto "Sculptural Performance – Performance Sculpture", da historiadora Nike Bätzner, presente no catálogo da exposição *Entrare nell'opera: process and performative attitudes in Arte Povera*, ocorrida em 2019 no Museu de Arte de Liechtenstein[1], a autora sugere brevemente uma aproximação entre três obras: *Il quarto stato* (1902), de Giuseppe Pellizza da Volpedo, *La rivoluzione siamo noi* (1972), de Joseph Beuys, e *Entrare nell'opera* (1971), obra de Giovanni Anselmo que inspirou o nome da exposição em questão. É partindo, então, de tal sugestão que são traçadas no presente artigo paralelos entre as três obras, levando em consideração seus contextos particulares, mas também a maneira como ambas podem ser relacionadas à política, incitando o espectador à ação.

Figura 1. Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Ambasciatori della fame,* 1892. Óleo sobre tela, 51,5 x 73 cm. Coleção privada.

Em 22 de julho de 1898, um artigo da *Gazzetta degli artisti*, de Veneza, trazia as seguintes palavras: "Uma nova inspiração se aviva agora [...] que se exprime pela palavra idealismo; se o artista quer ser de seu tempo, ele não pode mais se ater somente à realidade, ele deve utilizá-la para a expressão de ideias"[2]. Nelas, é

[1] BÄTZNER, Nike. "Sculptural performance – Performative Sculpture". In: *Entrare nell'opera: process and performative attitudes in Arte Povera* (catálogo da mostra), Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, 2019.
[2] Italies: l'art italien à l'épreuve de la modernité 1880-1910, (catálogo da mostra) Paris: Reunion des Musees Nationaux, 2001, p. 198.

possível notar uma visão recorrente sobre o papel que artistas como Giuseppe Pellizza da Volpedo assumiram na virada do século XIX para o século XX: à medida em que os contrastes sociais se acentuavam em uma Itália recém-saída da Unificação, artistas viam a necessidade de produzir uma arte que se apresentasse também como posicionamento político. A obra *Il quarto stato*, portanto, é resultado de mais de dez anos de envolvimento do pintor não apenas com diferentes técnicas e movimentos artísticos – dentre eles o divisionismo e o simbolismo – mas também com sua formação intelectual e engajamento político com o socialismo.

A ideia de produzir um quadro que tivesse como protagonista um objeto social tomou forma em um primeiro rascunho a óleo que Pellizza intitulou como *Ambasciatori della fame* (Embaixadores da fome) em que representa um grupo de três homens à frente de uma multidão que os segue e avança em direção ao espectador[3]. Além desta obra, Pellizza também se dedicou a produzir desenhos que, entre 1890 e 1891, faziam referência a manifestações proletárias urbanas e grupos de camponeses com seus instrumentos de trabalho.

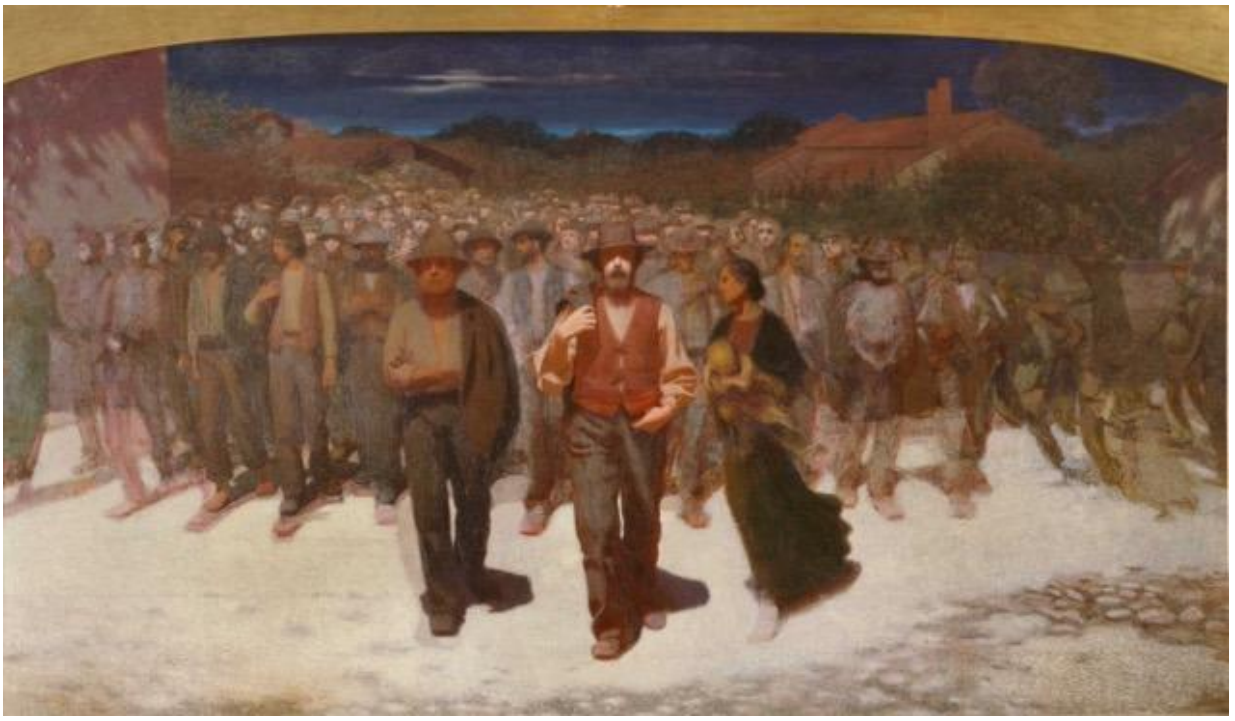


Figura 2. Giuseppe Pellizza da Volpedo, *La Fiumana* (estudo para Il quarto stato), 1895-6. Óleo sobre tela, 255 x 438 cm. Pinacoteca de Brera.

Anos depois, mas ainda com intenção de se debruçar sobre a mesma temática em uma obra de maiores dimensões, o artista executou em 1895 a primeira versão de *La Fiumana*, uma cena semelhante, mas com mais ênfase na

[3] A cena é ambientada em Volpedo, especificamente em uma praça em frente ao Palazzo dei Malaspina, contudo, não há evidências de que o episódio teria realmente ocorrido na cidade.

multidão, além da mudança no título, o que para Gianna Piantoni reflete também uma "evolução quanto à significação simbólica e ideológica do quadro"[4], uma vez que se trata menos de descrever uma cena específica e mais a representação de uma temporalidade imanente que sugere uma dimensão "suprahistórica" dos avanços da classe operária.

A este respeito, o artista justifica, em uma carta a Leonardo Bistolfi, em agosto de 1895, o seguinte:

> minha aspiração por justiça me fez conceber uma multidão de gente comum, de trabalhadores da terra, inteligentes, fortes, robustos, unidos e avançando como um rio [*fiume]* que transborda, derrubando qualquer obstáculo que surgisse.[5]

Assim, o crescente interesse de Pellizza pela relação entre cores e luz, uma maior preocupação com a expressividade gestual, bem como os novos eventos políticos na Itália, fizeram o artista insistir, a partir de 1898[6], em suas preocupações com o protagonismo de sujeitos sociais, dando origem a *Il quarto stato,* em 1902.

Figura 3. Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il quarto stato*, 1902. Óleo sobre tela, 283 x 550 cm. Museo Del Novecento, Milão. Fonte: Museu Del Novecento.

[4] PIANTONI, Gianna. "Socialisme divisionniste". In: Italies: l'art italien à l'épreuve de la modernité 1880-1910, (catálogo da mostra) Paris: Reunion des Musees Nationaux, 2001, p. 237.
[5] Apud PIANTONI, Gianna. "Socialisme divisionniste". In: Italies: l'art italien à l'épreuve de la modernité 1880-1910, (catálogo da mostra) Paris: Reunion des Musees Nationaux, 2001, p. 238.
[6] Entre 1897 e 1898 ocorrem na Itália diversas greves rurais e urbanas, tendo sido o ano de 1898 marcado por violenta repressão aos movimentos de esquerda.

A obra, também em grandes proporções, mantém proximidades, especialmente em relação ao tema e à disposição dos sujeitos, com *La Fiumana*. O caminhar frontal do grupo contribui para o intuito de realizar um testemunho da realidade, exprimindo a força de seus personagens, que também é reforçada pela proporção destes que, desde os desenhos do artista, passaram a ser na escala 1:1. Por sua vez, o título *Il quarto stato* (O quarto estado) faz alusão a uma expressão utilizada ainda durante a Revolução Francesa para se referir à classe dos mais pobres, trabalhadores e camponeses que, ainda que formalmente fizesse parte do terceiro estado francês, não haviam gozado das mesmas conquistas revolucionárias da burguesia. Portanto, uma homenagem àqueles que desde há muito na História lutavam pela sua libertação.

Nos anos seguintes à elaboração do quadro, Pellizza tentou expor a obra, mas sem grandes sucessos, sendo em 1907 a única vez que o pintor – que veio a se suicidar no mesmo ano – realmente a viu exposta, em Roma, na Sociedade Promotora de Belas Artes. Foi, então, através da imprensa socialista que o quadro se tornou conhecido: em 1903 foi reproduzido no jornal milanês *Leggetemi! Almanacco per la pace*, acompanhado de um artigo de Edmondo De Amicis; no número de 1º de maio de 1903 no jornal *Unione* e também em 1º de maio do ano seguinte no jornal *L'Avanguardia socialista*[7].

Apenas depois da primeira guerra mundial, *Il quarto stato* foi exposto na Galeria de Lino Pesaro, em Milão, e nessa ocasião comprado através de uma subscrição pública, tendo sido levado ao Museu do Castelo Sforzesco[8]. A obra foi confinada durante os anos do regime fascista e revivida após a segunda guerra mundial, mas foi apenas durante os anos 1960 que a crítica passou a destinar-lhe mais atenção, especialmente depois da publicação do crítico Corrado Maltese, que a considerou o "maior monumento já dedicado à classe trabalhadora"[9]. A partir de então outros críticos, bem como o cinema, manifestaram interesse pela pintura, tendo sido utilizada uma imagem do quadro como pôster do filme *1900*, dirigido por Bernardo Bertolucci, em 1976, e pano de fundo dos créditos de abertura do mesmo filme.

Além disso, a obra também foi disseminada através de pôsteres em toda a Europa, e no Brasil, e especialmente no fim dos anos 1960 e início dos anos 1970, após décadas de ostracismo, a imagem do quadro de Pellizza da Volpedo foi recuperada como um símbolo dos movimentos operários e estudantis. Não por coincidência, a fotografia de Joseph Beuys, tirada em Nápoles em 1971, por Giancarlo Pancaldi, e intitulada *La rivoluzione siamo noi* evoca a personagem central de *Il quarto stato,* sobretudo quando comparada à posição do artista com os esboços de Pellizza, e foi utilizada como cartaz para a primeira exposição de

[7] BIGI, Marina. Filosofia de Il Quarto Stato: una possibile interpretazione. Tese (Laurea Magistrale in Scienze Filosofiche). Facoltà di Lettere e Filosofia, Universidade Ca'Foscari Venezia, Veneza, 2012. p. 27.
[8] O quadro esteve no Palácio Marino até 1980, tendo sido transferido para a Galeria de Arte Moderna de Milão, e desde 2011 se encontra no Museu do Novecento.
[9] MALTESE, Corrado, Storia dell'arte in Italia. 1785-1943, Turim: Einaudi, 1992, p. 268.

Beuys na Itália, marcando a retomada de uma relação que se faria intensa entre o artista e aquele país.

Figura 4: Joseph Beuys**,** *La rivoluzione siamo noi*, 1972. Fotografia: Giancarlo Pancaldi. Silkscreen, tinta e impressão sobre papel, 1896 x 987 mm. Tate Modern. Fonte: Tate, Londres, 2021.

Tal relação teve início com a sua atuação como soldado na região de Puglia, em 1943, passando pela proteção de Lucrezia De Domizio e Buby Durini[10] décadas depois e chegando a exposições junto de artistas italianos que se destacavam na época, como Mário Merz e Jannis Kounelis. Foi precisamente em 1971 que Beuys retornou à Itália pela primeira vez depois de sua experiência na Segunda Guerra: o artista chegou à Nápoles a convite do galerista Lucio Amelio[11], que havia conhecido em um simpósio na Alemanha no mesmo ano, e ali realizou sua primeira exposição no país. Em ocasião desta – inclusive sob curadoria de Amelio –, Beuys concedeu

[10] Beuys viveu parte de sua vida em Itália, graças a Lucrezia De Domizio, Baronesa Durini, e seu marido, o Barão Durini.
[11] Amelio foi curador da primeira exposição de Beuys na Itália e posteriormente se tornou seu representante exclusivo no país.

uma entrevista a Achille Bonito Oliva, na época ainda um jovem crítico, na qual afirmava que:

> A única ferramenta revolucionária é um conceito global de arte, de onde cada novo conceito de ciência nasce. Aqui, eu tenho escrito: arte = homem = criatividade = ciência (...). Os artistas do momento, homens criativos, entendem o revolucionário poder da arte (criatividade).[12]

La rivoluzinoe siamo noi era, assim, uma proclamação revolucionária, uma espécie de cartaz panfletário – a imagem é acompanhada do título escrito à mão com a letra do artista –, estando intimamente ligada aos projetos de Beuys na Itália, tanto as exposições planejadas por Amelio, como diversos outros ao longo dos anos seguintes[13]. A fotografia se apresenta de maneira similar à obra de Pellizza da Volpedo: frontalidade, escala 1:1, olhar direto para o observador, contenção cromática e andar em direção frontal, o que junto às dimensões reais da imagem, tomam o espectador por uma força mobilizadora. No entanto, diferentemente da multidão em *Il quarto stato*, o artista se apresenta sozinho, representando um *noi* (nós) e atribuindo ao seu caminhar um sentido catártico de mudanças a serem alcançadas. Se em Giuseppe Pellizza da Volpedo, o caminhar, que é coletivo, não deixa claro para onde se vai, mas insinua à mudança, em Beuys a direção, que se torna individual, é explícita em seu título: à revolução.

O artista também explicou, em entrevista a Giancarlo Politi, o sentido do uso do "slogan" *La Rivoluzione Siamo Noi:*

> O que quero dizer é que as pessoas poderiam fazer a revolução se usassem seu poder, mas não estão cientes do enorme poder que possuem e é por isso que nenhuma revolução acontece. Aqui está o que quero dizer com esse slogan. Mais uma vez as pessoas têm o poder de mudar a situação, mas não estão cientes disso; por isso considero meu dever informar o povo do enorme poder que possui, e trabalharei cada vez mais por esta causa.[14]

Como afirma Petra Richter, Beuys sentia que o projeto político italiano havia falhado em garantir condições humanas decentes, especialmente na região sul do país, onde ele estava, portanto, acreditava que era necessário remodelar o tecido social como um todo e a partir desse objetivo era convicto de que a arte era a força

[12] BEUYS, Joseph. "Partitura di Joseph Beuys: la rivoluzione siamo noi", [entrevista concedida a] Achile Bonito Oliva, Domus, Milão, n. 505, dezembro de 1971, p. 49.
[13] Refiro-me a projetos como: Arena – dove sei arrivato se fossi stato inteligente! (1970-72), Terremoto in Palazzo (1981) e Palazzo Regale (1985).
[14] BEUYS, Joseph. Entrevista concedida a Giancarlo Politi, em ocasião da Documenta V, em 1972, publicada postumamente na revista Flash Art n.168, 1992.

capaz de provocar mudanças sociais, desta forma, ele continuou a desenvolver seu conceito de criatividade na Itália[15].

Na esteira de suas formulações sobre o papel da arte, a mistura de fotografia e performance em seu trabalho, ao mesmo tempo em que evoca uma imagem – já famosa à época – da pintura, é um exemplo da experimentação de novas linguagens e da extrapolação dos limites da atuação dos artistas, tão características dos anos 1960 e 1970. Em um contexto marcado pela discussão a respeito da desmaterialização da arte e da a matéria transformada em energia e tempo-movimento, como afirmavam Lucy Lippard e John Chandler[16], é importante destacar que não muito distante de Nápoles, onde inicialmente esteve Beuys, dois anos antes, a cidade de Amalfi tinha sido palco de uma mostra importante para a arte performativa e processual, intitulada *Arte Povera + Azione Povera*, na qual foi apresentada pela primeira vez a ideia ação pobre (*azione povera*).

Em sintonia com as formulações a respeito da desmaterialização da arte, a expressão surgiu em referência à *arte povera* (arte pobre) cunhada um ano antes. O termo "pobre" era empregado no sentido de reduzido ao que era elementar e, portanto, mais importante. Germano Celant, curador da mostra e agenciador das duas categorias – arte pobre e ação pobre – criadas por ele, defendia no texto do catálogo o seguinte:

> Inicialmente, 1966-1967, era o estímulo para verificar o próprio grau de existência, a contribuição do próprio existir, a tentativa de projetar e recuperar o reprimido, a necessidade de construir objetos nos quais se reflete e focaliza a relação osmótica entre pensamento e matéria, intuição e construção, era uma sucessão de paralelos binários, arte e vida, em busca do valor intermediário, hoje é a exigência de se identificar com a ação e o processo em andamento, a tensão para ativar a dimensão psicofísica do comportamento factual e mental para fugir do uso no produto originado e do objeto criado, isto é, estamos tentando sair da integração objetal para liberar toda experimentação factual, da alienação ao objeto e pelo objeto.[17]

Portanto, para Celant, a ação pobre tratava-se de uma convergência da "arte" com a "vida" extremos entre os quais a vanguarda historicamente havia oscilado. Angelo Trimarco, que também comentou a mostra de Amalfi, destaca que naquela experiência se assistia a uma crise do objeto, imerso na lógica da produção e do consumo, negando assim um *status* linguístico definitivo e duradouro em favor

[15] RICHTER, Petra. "Beuys in Italy". In: Entrare nell'opera: Process and Performative Attitudes in Arte Povera, (catálogo da mostra), Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, 2019, p. 366.
[16] LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John, "A desmaterialização da arte". In: Arte & Ensaios - Revista do PPGAV, EBA, UFRJ, n. 25, p. 150-165, maio de 2013.
[17] CELANT, Germano. "Azione Povera". In: CELANT, Germano. Arte Povera: storie e protagonisti, Milão: Electa, 1985, p. 118. Tradução nossa.

daquilo que era precário e possível.[18] Também segundo o registro de Piero Gilardi sobre a mostra, exposições "abertas" do tipo que se via em Amalfi já haviam ocorrido em 1968 e também nos Estados Unidos os "projetos geográficos" e as "expressões desmaterializadas" eram exibidas em museus, galerias privadas e ilustrações de livros, mas o que distinguia àquela exposição italiana de outros eventos era a contiguidade física e os breves momentos de identificação individual e compreensão emocional que os artistas e outros participantes da mostra tiveram durante aqueles dias[19].

A ideia de "ação pobre" influenciou toda uma geração de artistas, sobretudo italianos, como é o caso de Giovanni Anselmo, que participara da mostra em 1968 e três anos depois elaborou a obra *Entrare nell'opera*.

Figura 5. Giovanni Anselmo *Entrare nell'opera*, 1971. Fotografia de auto-temporizador reproduzida sobre tela, 390 x 266 cm. Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto.

Em 1971, Anselmo colocou uma câmera em um tripé apontando a lente para o gramado à sua frente, escolhendo o modo de disparo retardado. Em seguida, ao disparar o botão, começou a correr, de costas para o alvo. O resultado foi uma fotografia na qual o artista é retratado por trás, em movimento.

[18] "La critica all'oggetto e alla durata è, in sostanza, critica a una compagine linguistica compromessa com l'ordine autoritário e repressivo delle strutture socio-culturale.". TRIMARCO, Angelo. "Uno spazio vitale precario e instabile". In: CELANT, Arte Povera: storie e protagonisti, Milão: Electa, 1985, p. 94.
[19] GILARDI, Piero. "L'esperienza di Amalfi. In: CELANT, Arte Povera: storie e protagonisti, Milão: Electa, 1985, p. 92.

Compreendendo a fotoperformance como se cumprindo quando "a ação corporal do artista passa a compor uma fotografia como parte de um processo performático"[20], a fotoperformance de Anselmo, assim como a de Beuys, sugere um jogo com os limites da imagem como forma de atrair e envolver o espectador, além de trazer o corpo do artista em movimento como matéria significante. Nesse sentido, podemos considerar o que afirmou Jorge Glusberg em *A arte da performance* para melhor compreender o recurso ao próprio corpo de ambos os artistas:

> (...) ao tomar o corpo como objeto artístico, longe de propor um corpocentrismo, a performance busca despertar a atenção da audiência que está condicionada pelas artes tradicionais. A figura humana e os movimentos foram objetivados pela escultura e pela pintura, porém o salto aqui vai se dar a partir de uma objetivação realista alienante até uma outra verdade, que é a oferecida pelo próprio performer e através de sua gesticulação. (...) O discurso opaco de inúmeras expressões se desvanece em torno do corpo, matriz de todas as manifestações do processo artístico.[21]

É claro que em ambos os casos, não existe audiência *strictu sensu*, o ato performático é registrado em fotografia, estabelecendo um outro tipo de relação na qual o espectador observa e interage com o resultado e não com o processo performático. Ainda sim, a maneira como tais registros são feitos e revelados – o tamanho das imagens em escala real e a ausência de limites na paisagem, por exemplo – tendem a trazer o espectador à cena, no caso de Beuys projetando o artista para fora e no caso de Anselmo "sugando" o espectador para dentro.

Segundo o historiador Stefano Chiodi, a obra de Anselmo "significa, literalmente, chegar a tempo para um encontro fatal: o instante do disparo e o de atingir o ponto predeterminado coincidem. O tempo para no instante em que a ação atinge seu pico"[22]. Com dimensões dignas de pintura, possuindo quase quatro metros de largura por mais de 2,5 de altura, a obra não é, como no caso de Pellizza, uma evocação de uma apologia à revolução ou à luta operária. Também não é uma proclamação revolucionária como a obra de Beuys. No entanto, ela pode ser pensada em relação ao empobrecimento, ou seja, à redução de elementos primários da criação artística. Através desse procedimento, artistas da geração de Anselmo expressavam suas críticas e empurravam a obra e o espectador para um outro tipo de relação participativa, como proposto pelo título.

Como sugere Trimarco: "a crítica ao objeto e à duração é, em essência, a crítica a uma estrutura linguística comprometida, com a ordem autoritária e estruturas repressivas socioculturais." Assim, "entrar na obra" é chamar o

[20] OLIVEIRA, Wolney Fernandes, "Efêmeras Ocupações: Fotoperformance de lembranças imaginadas em paisagens de abandono". In Anais do I Encontros de Fotografia, Cinema, Artes Digitais, Goiânia: Gráfica UFG/UEG, 2017, pp. 72-77.
[21] GLUSBERG, Jorge. A arte da performance, São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 94.
[22] CHIODI, Stefano. "Giovanni Anselmo: entrare nell'opera". In: Doppiozero, Milão, 28 de janeiro de 2020.

espectador a adentrar o mesmo campo aberto suspenso no tempo no qual o artista se encontra, mas é também uma reflexão sobre a sua ação e o tempo da ação. Entendendo, como apontou Jacques Rancière, que olhar é também uma ação[23], o que Anselmo propõe é um entrar através do olhar, portanto, uma outra relação espectador e obra, na qual ele (espectador) observa e é observado, imergindo e rompendo a dicotomia olhar/passivo-ação/ativo.

Como dito, a maneira como o registro foi realizado, bem como a forma com a qual a imagem é apresentada, contribuem para esse efeito. O largo campo no qual Anselmo adentra se torna infinito, extrapolando a imagem; a ausência de margens faz com que não seja possível saber onde termina a paisagem, tanto na vertical quanto na horizontal, contribuindo para espacializar o plano da imagem e causando uma espécie de imersão que tem ainda uma dimensão onírica na imagem preto e branco. Além disso, como destacou Chiodi, a obra está ligada a uma preocupação constante em grande parte dos trabalhos de Anselmo entre os anos 1960 e 1980: o tempo:

> O objetivo do artista é também escapar da ação do tempo entendido como uma ideologia progressiva da história e da tecnologia, como tempo dedicado exclusivamente à produção e ao consumo, para fazer da arte uma interface mental e corporal através da qual revela um entrelaçamento mais complexo e produtivo de linguagem, pensamento, sensação e o mundo.[24]

É nesse sentido, portanto, que, tomando Rancière como referência, podemos pensar a obra de Anselmo enquanto política. Ainda que não seja um chamado explícito à revolução, ela é política não por defender tal ou qual causa, mas à medida que mobiliza um conjunto complexo de relações, não querendo direcionar, de modo fechado e direto, a recepção por parte do espectador, operando, assim como a política, com a noção de dissenso[25]. Guéron Rodrigo em seu artigo sobre a relação entre arte e política nos estudos de Rancière chama atenção para a potência da arte contemporânea de provocar "impactos estéticos que alteram uma experiência sensório motora dada, majoritária e hegemônica da vida, e que podem potencializar o próprio pensamento, alterar a partilha do sensível, e liberar novos sentidos para a vida."[26] E é isto que observamos na obra de Anselmo.

Alargando a relação entre arte e política, podemos perceber, portanto, que nos três casos aqui apresentados, ainda de que de maneiras distintas, o espectador é chamado a uma espécie de responsabilidade, dada a existência de um espaço comum e partilhado que deve ser preenchido pela presença e pelo olhar.

[23] RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 17.
[24] CHIODI, op. cit.
[25] RANCIÈRE, Jacques. "Paradoxos da arte política". In RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012, p. 63.
[26] RODRIGO, Guéron. "Arte e política: estudos de Jacques Rancière". In: Aisthe, Vol. VI, nº 9, 2012, p. 46.

Demonstrando, assim, diferentes operações artísticas participativas, observadas desde a pintura italiana de temática social, no início dos anos 1900, até às artes performativas do pós-segunda guerra.

Referências

BÄTZNER, Nike. "Sculptural performance – Performative Sculpture". In *Entrare nell'opera: process and performative attitudes in Arte Povera* (catálogo da mostra), Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, 2019.

BEUYS, Joseph. "Partitura di Joseph Beuys: la rivoluzione siamo noi", [entrevista concedida a] Achile Bonito Oliva, *Domus*, Milão, n. 505, dezembro de 1971, pp. 48-50.

BIGI, Marina. *Filosofia de Il Quarto Stato: una possibile interpretazione*. Tese (Laurea Magistrale in Scienze Filosofiche). Facoltà di Lettere e Filosofia, Universidade Ca'Foscari Venezia, Veneza, 2012.

CELANT, Germano. *Arte Povera:* storie e protagonisti, Milão: Electa, 1985.

CHIODI, Stefano. "Giovanni Anselmo: entrare nell'opera". In *Doppiozero,* Milão, 28 de janeiro de 2020.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*, São Paulo: Perspectiva, 2013.

LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John, "A desmaterialização da arte". In: *Arte & Ensaios* - Revista do PPGAV, EBA, UFRJ, n. 25, p. 150-165, maio de 2013.

MALTESE, Corrado, *Storia dell'arte in Italia. 1785-1943*, Turim: Einaudi, 1992.

OLIVEIRA, Wolney Fernandes, "Efêmeras Ocupações: Fotoperformance de lembranças imaginadas em paisagens de abandono". In *Anais do I Encontros de Fotografia, Cinema, Artes Digitais,* Goiânia: Gráfica UFG/UEG, 2017, pp. 72-77.

PIANTONI, Gianna. "Socialisme divisionniste". In *Italies:* l'art italien à l'épreuve de la modernité 1880-1910, (catálogo de exposição) Paris: Reunion des Musees Nationaux, 2001, pp. 223-246.

RICHTER, Petra. "Beuys in Italy". In *Entrare nell'opera*: Process and Performative Attitudes in Arte Povera, (catálogo da mostra), Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz, 2019.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RODRIGO, Guéron. "Arte e política: estudos de Jacques Rancière". In: *Aisthe*, Vol. VI, nº 9, 2012.

TRIMARCO, Angelo. "Uno spazio vitale precario e instabile". In: CELANT, *Arte Povera:* storie e protagonisti, Milão: Electa, 1985.

Como citar:

SIMÕES, Gabrieli. Arte participativa como ação contestadora: da pintura à fotoperformance. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 443-455., 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.037
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Nas frestas do tempo: ensaios do perecível

Dinah de Oliveira, Universidade Federal do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0001-8503-729
dinahcesare@eba.ufrj.brl

Resumo

O texto experimenta um modo de pensamento crítico com a dimensão do perecível na nos trabalhos da artista Castiel Vitorino Brasileiro. No sentido da hipótese trabalhada, a ativação metodológica de sua criação é uma imantação de radicalidades do pensamento negro na complexidade de um tempo póstumo gerador de mundo. O exercício de escrita parte da análise da série performática e fotográfica Copo flor (2016-atualidade) em operação com a noção de perecível concebida pela artista. A expansão da análise é lançada por meio de ferramentas críticas sob a perspectiva da encruzilhada epistêmica trazida por Luiz Rufino e dos pilares ontoepistemológicos discutidos por Denise Ferreira da Silva.

Palavras-chave: Castiel Vitorino Brasileiro. Denise Ferreira da Silva. Transmissão. Artes Visuais. Decolonialidade. .

Abstract

The research presented here experiments a way of critical thinking with the dimension of the perishable in the artist Castiel Vitorino Brasileiro's works. In the sense of the hypothesis worked on, the methodological activation of its creation is a magnetization of radicalities of black thought in the complexity of a posthumous time world generator. The writing exercise starts from the analysis of the performance and photographic series Copo flor (2016-current) in operation with the notion of perishable conceived by the artist. The expansion of the analysis is launched through critical tools under the perspective of the epistemic crossroads brought by Luiz Rufino and the ontoepistemological pillars discussed by Denise Ferreira da Silva.

Keywords: Castiel Vitorino Brasileiro. Denise Ferreira da Silva. Transmission. Visual arts. Decoloniality.

Poéticas de Exu-mação

e.xu.mar, *transitivo direto*
1. tirar da sepultura; desenterrar
2. (*figurado*) lembrar-se do que se havia esquecido; descobrir por meio de investigação

Iniciar esse texto com uma ação imagética faz parte do seu objetivo de experimentar uma escrita-pensamento em arte juntamente com as obras. Exumação como exercício perceptivo. A noção de exumação é trazida na sua complexidade entre o desenterrar dos mortos - dar a ver seus vestígios na tentativa de não privilegiar a interpretação[1] - e a criação de um tropo investigativo: o centro de um espaço, um lugar de ligação, mas também uma pequena parte, uma metade. Em sua reflexão sobre a poética negra feminista, Denise Ferreira da Silva reivindica a exumação como limpeza de terreno da separabilidade moral (ética), fundamento das estruturas coloniais, para além da qual, abre-se uma possibilidade de recriação de existências em um mundo implicado.[2]

Esse enquadramento pode ser uma das vias de aproximação com o trabalho da artista Castiel Vitorino Brasileiro (1996). Natural de Vitória, artista, escritora e psicóloga clínica formada pela Universidade Federal do Espírito Santo e Mestra em Psicologia Clínica pela PUC-São Paulo, Castiel produz um giro nas possibilidades de experiência vital de corpos não normatizados pelas condutas da racionalidade moderna, em direção a acoplamentos e relações intra e interespécies. Sua poética também envolve manifestações coletivas de transmutação e ressignificação do trauma como autocuidado. A artista se apresenta como quem "Vive a Transmutação como um desígnio inevitável. Dribla, incorpora e mergulha em sua ontologia Bantu. Assumi a cura como um momento perecível de liberdade. Estuda e constrói espiritualidade e ancestralidade interespecífica"[3].

A noção de perecível, conceito criado por Castiel para falar de seus trabalhos instalados, infere a qualidade do transitório como estímulo para "estados corporais desconhecidos" e produz uma quebra em toda lógica de um futuro como salvação. De modo diverso, a efemeridade sempre atualizada na transmutação corporalizada

[1] Nossa referência aqui é o ensaio seminal de Susan Sontag, *Contra a interpretação*, do qual extraímos o seguinte trecho a fim de criar um contorno, mesmo deformável, para nossa posição: "O fato é que, no mundo ocidental, a consciência e a reflexão sobre a arte permaneceram dentro dos limites fixados pela teoria grega da arte como mimese e representação. É em função dessa teoria que a arte enquanto tal – acima e além de determinadas obras de arte – se torna problemática e deve ser defendida. É a defesa que a arte gera a estranha concepção segundo a qual algo que aprendemos a chamar de [forma] é absolutamente distinto de algo que aprendemos a chamar de [conteúdo], e a tendência bem-intencionada que torna o conteúdo essencial e a forma acessória" (SONTAG, 1964. 2018, p. 12).

[2] Denise Ferreira da Silva em A dívida impagável: "Esta limpeza de terreno – a exposição e a exumação da separabilidade – é animada pela urgência de confrontar a violência (autorizada e justificada) total da polícia e das cortes de justiça, a qual ainda é facilitada pelas arquiteturas coloniais operando no presente global. Seu intuito é reclamar, demandar a restauração do valor total expropriado das terras do nativo e do corpo do escravo" (FERREIRA da SILVA, 2019, p. 87).

[3] Disponível em: https://castielvitorinobrasileiro.com/. Acesso em 10/12/2021.

é marcada pelo caráter destrutivo histórico que concebe novamente uma parcialidade implicada no mundo. Em seus trabalhos pensados como "espaços perecíveis de liberdade"[4], o espaço ordenado pelo entendimento do *cogito* cartesiano se emancipa e o corpo experimenta seu estado-ser de liberdade como matéria imantada pela obra. Nas palavras da artista:

> Para criar um espaço perecível de liberdade, necessito entender e respeitar a comunidade biótica que acontece naquela parte do ecossistema em que desejo cultuar as memórias da transfiguração. Me sinto livre quando me relaciono com os reinos vegetais e minerais, não com a minha raça ou negritude, mas a partir de minha animalidade.[5]

Em sua série de experiências instalativas, *Quarto de cura* (2018-atualidade), a artista constrói um espaço com objetos e elementos que permeiam seus mergulhos-memória: troncos, desenhos em aquarela, água, fotografias digitais e analógicas, "Álbuns de família, diários, textos emoldurados. Tambores, potes de vidro e plástico, velas, água, pedras, conchas, incensos, defumador, esteira de palha, mesa e prateleira de madeira, xarope, garrafadas, pomadas. Aroeira, rosa branca, rosa vermelha, folha de pitanga, hibisco, arnica, mulungo, manjericão, e outras ervas"[6]. Independente dos limites da arte ou princípios de identidade, neste espaço, o corpo aspira menos à pura presença do que à convocação para uma organização simbólica junto a ele, tracejada por uma lógica outra.

No presente artigo apresentamos um recorte da pesquisa que se dirige ao lugar experimental de uma escrita e a um modo de pensamento crítico com a dimensão do perecível, articulada pela artista Castiel Vitorino Brasileiro em suas criações. O exercício de escrita parte do contato com a série performática e fotográfica *Copo-flor* (2016-atualidade). A hipótese que procuramos desenvolver não faz mais do que registrar possibilidades críticas e metodológicas, no agora-e-sempre-já junto ao trabalho da artista, de lógicas outras que mais sistematicamente são obstruídas.

Neste sentido, interessa pensar aqui como a dimensão poética do perecível nos indica um campo epistêmico que desloca valores como os de gênero e de negridade para lugares de agência no movimento de (re)pensar o mundo e o sujeito perceptivo em arte. Para tal investigação nos lançamos à operação com conceitos sob a perspectiva da encruzilhada epistêmica trazida por Luiz Rufino e com os pilares ontoepistemológicos discutidos por Denise Ferreira da Silva.

[4] Castiel Vitorino Brasileiro, ver em https://castielvitorinobrasileiro.com/
[5] Disponível em: https://castielvitorinobrasileiro.com/
[6] Castiel Vitorino Brasileiro, ver em https://castielvitorinobrasileiro.com/

Transmutação imagética de uma carnadura: *Corpo-flor*

Figura 1. Castiel Vitorino Brasileiro, *Corpo-flor*, 2016-atualidade. Fotografia de performance. Dimensões variadas. Acervo da artista. Fonte: https://castielvitorinobrasileiro.com/foto_corpoflor.

Corpo-flor, série performática iniciada em 2016, se inscreve imageticamente em autorretratos construídos por uma rede de afetos preparada por familiares, amores e pessoas amigas. As fotografias iniciais da série são como paisagens corporais de movimentos que revelam a transfiguração do corpo da artista, utilizando materiais vegetais e minerais. Com o tempo, os registros imagéticos recordam um escape às ordenações de estado e localidade no que diz respeito às fronteiras corporais, oferecidas como regiões prontas a serem transpostas de estados. Este lugar-limite é recriado pelo acoplamento de substâncias orgânicas dos reinos vegetal e mineral, tornando necessário para sua recepção e experimentação, o esvaziamento da concepção clássica de diferenciação entre seres, o que nos causa certa vertigem, ou hesitação em significar.

Retomando o significante carnadura que nomeia esse tópico de escrita, ter tal significante como intercessor tem a ver com convocar o mal-estar para o pensamento da cultura, o mal-estar que a forma simbólica traz e faz comparecer por ser estruturante da noção ocidental sobre o significar[7]. Nesta proposição, o hibridismo de *Corpo-flor* é um contraponto ao assujeitamento, suportado mais efetivamente pelo acoplamento de materiais pensado como corte e assumindo uma encarnação desejante apoiada pela performance.

O perecível como elemento conceitual pode ser tomado em *Corpo flor* como uma ação relacional provocativa da exibição de um sempre-já próximo-de-sujeito, um próximo-de-flor, um próximo-de-mineral. Diante/com esta semântica que concebe algum lugar no espaço fora do tempo em que nos encontramos, um efeito sonoro salta de suas imagens nos parecendo sons dos seres e dos elementos da terra se movimentando em seus ininterruptos processos de transmutação, mesmo em suas imobilidades.

A perecividade em Castiel nos conecta com um profundo sentido de morte e transmutação que, paradoxalmente, conserva a vida pela evaporação das águas e seus ciclos, pelos múltiplos processos de transubstanciação, nos levando a consentir que tudo o que sustenta nosso mundo é resíduo. O dispositivo possível para afirmação das vidas neste imagear, em que o desmoronamento do mundo é seu fundamento, pode ser uma proposição de lógicas outras de existência na encruzilhada de suas sobras que em Castiel se tornam energia não-ligada.

Encruzilhada epistêmica como afirmação da vida

A cosmopercepção de *Corpo-flor* nos encaminha ao dispositivo amarrado pelo professor e mestre da mandinga, Luiz Rufino, como demarcação de desejo na operação desse texto: atravessar as imagens do trabalho artístico de Castiel Vitorino

[7]Na esfera da significação e do mal-estar tomamos uma reflexão de Giorgio Agamben para trazer a definição hegeliana de símbolo como signo, quer dizer, como uma unidade que compreende um significado e a sua expressão imediata e que, no entanto, é firmado pela persistência de um "[desacordo parcial] e uma [luta] entre forma e significado" Seguindo com Agamben ele vai dizer que o fundamento desta ambiguidade estruturante do processo de significação é aliado da própria "fratura original da presença, que é inseparável da experiência original ocidental do ser, e pela qual tudo aquilo que vem à presença, vem à presença como lugar de um diferimento e de uma exclusão"(AGAMBEN, 2007, p. 218).

Brasileiro, e mais especificamente aqui sua noção de perecível com os fazeres da *Pedagogia das Encruzilhadas*[8]. A perspectiva da encruzilhada é uma mirada poético-política baseada no enlaçamento das multiplicidades presentes nas esquinas cariocas em conformidade com o caráter de Exu, como uma instância de enunciação cognitiva do senhor das possibilidades, que devolve ao mundo o conhecimento apreendido em sua permanência com Oxalá, mas que "cospe o que engoliu de forma transformada"[9]. A encruzilha como epistemologia converge e arremessa a formação pluriversal de saberes promovidos pela diáspora de África rasurando os lugares hegemônicos de conhecimento "monoculturais, monorraciais, de tempos lineares, os desvios ontológicos, os epistemicídios, o desarranjo das memórias, as produções de impossibilidades, os desmantelos e injustiças cognitivas"[10].

A encruzilhada nos atravessa como epistemologia para *Corpo-flor* em sua potência de deslocamento de estados interespécies, "respondendo eticamente àqueles que historicamente ocupam as margens e arrebatando aqueles que insistem em sentir o mundo por um único tom."[11]. A imagem de Exu como transgressor versa sobre as "possibilidades de invenção nas frestas".[12] A topologia da encruzilhada é a própria dimensão corpórea daquele que é o seu dono, mas ela é a rigor, por ser a corporeidade desse Orixá, um campo de vadiação, como nos diz Rufino, enfatizando a importância desse campo como inteligibilidade e política de existência transbordante de plenitude da vida.

Como proposição metodológica de cruzo, inspirada na noção de encruzilhada, frente às diversas violências, modos de normatização, apagamento e foraclusão do imageamento de uma episteme estética emancipatória juntamente com os trabalhos das artes visuais contemporâneas, trazemos as proposições de (re)ordenamento filosófico de Denise Ferreira da Silva[13]. Em um de seus ensaios, ela ecoa a escrita de Audre Lorde como estrutura crítica:

> O que isso significa, quando as ferramentas de um patriarcado racista são usadas para examinar os frutos desse mesmo patriarcado? Significa que há limites restritos para as mudanças possíveis e admissíveis. (...) Aquelas entre nós que estão fora do círculo do que a sociedade julga como mulheres aceitáveis; aquelas de nós forjadas nos caminhos da diferença – aquelas de nós que são

[8] RUFINO, 2019.
[9] SIMAS&RUFINO, 2018, p.76.
[10] RUFINO, 2017, p.120.
[11] RUFINO, 2019, p.73.
[12] Ibidem, p.77.
[13] A Denise Ferreira da Silva é uma potente teórica e consultora em estudos decoloniais da atualidade, tem suas atividades acadêmicas como docente e diretora no Instituto de Justiça Social na universidade de Columbia, integrando questões de gênero, raça, sexualidade e justiça social. Denise tem se dedicado a deflagrar uma abordagem teórica e prática nos campos político, jurídico, ético, estético, cultural e artístico atravessada por perspectiva crítica acerca do evento racial decorrente do período histórico da colonização e seus desdobramentos na contemporaneidade

> pobres, que são lésbicas, que são negras, que são mais velhas – sabem que a sobrevivência não é uma habilidade acadêmica.[14]

Em *A dívida impagável*[15], Ferreira da Silva trata a noção de colonialidade como evidência do fato de que a contemporaneidade está baseada nas relações do regime colonial e mais ainda, investe sua existência em uma desqualificação e expropriação da vida das pessoas com base nos distintos e complexos modos com os quais o racismo se apresenta e estrutura as instituições em sociedade. Os produtos do colonialismo orientam nossas relações vitais e fundamentam uma equação de valor que rege a diferença do valor-negativo da vida das pessoas jovens negras.

Sua perspectiva também nos encaminha para pensar criticamente o valor e lugar no capitalismo da vida das crianças, dos povos nativos, dos diversas modos de ser mulher e dos femininos e das pessoas com questões de saúde mental. Nos posiciona eticamente frente às questões ético-ecológicas em empreendimentos como os da Usina de Belo Monte no Estado do Pará, das mineradoras da Vale e suas diversas formas de extrativismo, das ações genocidas dos garimpos nas terras indígenas. A tarefa do referido ensaio de Ferreira da Silva é a de criar um âmbito de entendimento das arquiteturas que sustentam o par Estado-Capital. Trata-se então de dar contorno a toda uma região de relações ético-jurídicas invisibilizadas, ou mesmo incompreensíveis, na medida em que habitam regiões disjuntivas do projeto de racionalidade em que está baseado o sujeito moderno. E este é um ponto fundamental para a autora. A operação que pode criar uma visada crítica para a oclusão das ferramentas da racialidade no processo histórico colonial, em sua perspectiva, é compartilhada com a poética negra feminista.

Ferreira da Silva delineia a lógica moderna como perversão, uma "dialética racial", que opera com o apagamento das ferramentas de conhecimento que permitem a compreensão das bases racializadas do sujeito autodeterminado - impossível de manter seus pilares, sobretudo, após a articulação com a razão transcendental do espírito hegeliano. As operações da racialidade, em um contexto amplo global, têm um papel crucial para o capital e para a sustentação de seus diversos mecanismos de apropriação e expropriação moral, intelectual, afetiva e estética inferidos na geopolítica de populações, grupos minoritários e de corpos segmentados pela religiosidade, pelo gênero, por sua condição mental e etária. A crise dos refugiados, uma das últimas crises que abalou a Europa, manobrou o recrudescimento das políticas de opressão e de maneira não menos perigosa, a articulação de um discurso nacionalista branco que mobiliza as políticas de identidade.

Seu alvo filosófico no ensaio parte do delineamento das bases ontológicas e epistemológicas do sujeito moderno, identificadas como separabilidade,

[14] A. Lorde, Irmã outsider, trad. Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019 Apud FERREIRA da SILVA, 2021, p. 193.
[15] FERREIRA da SILVA, 2019.

determinabilidade e sequencialidade. O termo de frente como determinabilidade é a capacidade de decidir a verdade, tanto do ponto de vista do conhecimento, como também da crítica. A decisão é o que distingue esse sujeito político moderno no sentido de que ele determina as condições de possibilidade do conhecimento que concerne ao verdadeiro e não há ninguém ou nada hierarquicamente acima dele, na medida em que a morte de Deus já foi anunciada filosoficamente. Na separabilidade introduzida por Descartes entre a mente e o corpo humano, a mente, devido ao seu teor de constituição formal, é a instância capaz de determinar a verdade. A sequencialidade como resolução hegeliana para o progresso do espírito introduz o tempo na espacialidade geometral.

O pensamento de Ferreira da Silva é extenso e complexo, e não cabe nos lugares desse texto leva-lo às últimas consequências, no entanto, o atrito com seus princípios nos faz relacionar a instância do perecível em Castiel Vitorino Brasileiro com uma ação de re-ordenamento da separabilidade, em favor de um mundo implicado. Não estaríamos aqui no âmbito da pergunta sobre como pensar-agir outramente, nos termos de Ferreira da Silva? *Corpo-flor* exibe o desmonte da separabilidade entre corpo, corpo negro e corpo travesti, ao mesmo tempo em que desarticula preceitos de interioridade nos fenômenos de transmutação. A terra e o corpo humano não nos parecem mais um efeito da sequencialidade temporal, mas do emaranhamento de seres e de tempos em fluxos intercambiáveis. Sentimos a promoção de um efeito ruinoso na determinabilidade da apreensão do humano por um estalar na paisagem, provocado por uma dimensão de alteridade radical.

> Aqui, as falhas da física de partículas (quântica) oferecem a possibilidade de pensar fora dos limites da física de corpos (clássica). Por exemplo, o princípio da não-localidade sustenta um modo de pensamento que não reproduz as bases metodológicas e ontológicas do sujeito moderno, isto é, a temporalidade linear e a separação espacial. Justamente porque rompe essas articulações do tempo e do espaço, a não-localidade nos permite imaginar a socialidade de tal maneira que contemplar a diferença não pressupõe separabilidade, determinabilidade e sequencialidade, os três pilares ontológicos que sustentam o pensamento moderno. No universo não-local, o deslocamento (movimento no espaço) e a relação (conexão entre coisas espacialmente separadas) não descrevem o que acontece porque as partículas implicadas [*entangled*] (isto é, todas as partículas existentes) existem umas com as outras, sem espaçotempo.[16]

A inquietação que advém aqui neste embate com o rumor provocado pelo trabalho destas mulheres (Castiel Vitorino Brasileiro + Denise Ferreira da Silva = artistas+filósofas+mulheres negras+tarô+macumbaria ou uma outra possibilidade de decifrar este mundo), nos enlaça nos atributos da tradução em jogo na obra de

[16] FERREIRA da SILVA, 2019, p. 44

arte como capacidade fundamental deste humano e que, no entanto, não é propriedade dele. Judith Butler dá a ver uma semântica problemática na ontologia do significante *gender* provocadora de sua torção para o sexo. É possível pensar que o monolinguismo anglófono público em relação ao termo recupera insistentemente, por meio de um acordo reiterado na sociedade, a recusa do lugar semântico da sexualidade no termo. Assim, se abre um caminho para a definição de uma ideologia de gênero asfixiante e monolítica em tudo aquilo que envolve o significante. Paradoxalmente, sendo justamente destituído de seu caráter significante. No caso dos diversos sentidos paralisantes atribuídos a *gender*, eles parecem comparecer, além do lugar da própria negação da sexualidade, como recalque da linguagem naquilo que ela tem como potência de transformação e, portanto, de dar a ver o que se mobiliza na sociedade.

O termo *gender* foi inventado nos anos de 1950 e obteve popularidade no final da década de 1940 com a publicação da dissertação de John Money a respeito de pessoas, na época nomeadas como hermafroditas. Money elaborava procedimentos cirúrgicos e comportamentais com a finalidade de corrigir crianças intersexo em conformidade com as normas de gênero aceitas pela sociedade. Como nos explica Butler é no nível simbólico que se estabelecem os atributos definidores do sujeito:

> Nos anos seguintes, Money usou o termo para descrever o que uma pessoa é, considerando-o um estatuto ontológico concedido aos infantes. Assim sendo, questões como – qual é o seu gênero? ou qual é o gênero da criança? não eram de fato possíveis em inglês até o fim da década de 1950 e, de modo ainda mais proeminente, nas décadas seguintes.[17]

O campo de disputas da linguagem nos interessa na percepção das agências de *Corpo-flor* como vetor de luta. Neste sentido, trazemos Tiganá Santana e seu ensinamento sobre a abundância ontológica que influenciou Brasil e Cuba, materializada naquilo designado pelo termo *Kalunga*: um transbordo do vazio (termo que conjuga ainda *Kalunga walunga mbungi*) "a partir do qual as coisas passaram a ser". Na linguagem epistemológica negra do povo *bakongo* a energia originária é um complexo entrelaçar referido como *Kongo Kalunga, Nzambi Ampungo, Nzambi Mpungu, Mpungu Tulento*. Kalunga em sua complexidade é "água infinita dentro do espaço cósmico", seu caráter líquido é *Kikongo*. O caráter de Kalunga é ser "fonte de poder universal que faz todas as coisas acontecerem no passado, faz as coisas acontecerem hoje, e, sobretudo faz as coisas acontecerem amanhã".[18]

Em uma associação livre, temos talvez nesses breves apontamentos sobre o traduzir negro e sobre o enlace do recalcamento que o monolinguismo do termo

[17] BUTLER. 2021, p. 376.
[18] SANTANA. 2019, p. 67.

gender dá a ver, o significante perecível reformulando sua humanidade como aparência de um eclipse, como na definição que Castiel faz na publicação da exposição homônima:

> Cura é uma experiência, e não uma palavra — assim como o eclipse. A cura e o eclipse são modos de dizer sobre acontecimentos inevitáveis que fogem do domínio do tempo linear ou do entendimento moderno. Os eclipses acontecem independente da forma que homo sapiens sapiens organizam seus calendários. Assim como os eclipses, a Cura Insondável modifica os cotidianos das vidas que dela participam.[19]

Considerações Finais

Como nos mostra Jota Mombaça, a opacidade é defendida por Edouard Glissant como contra trabalho da experiência visual na tradição da cultura iluminista, que ainda impressiona muitas análises contemporâneas, no combate às zonas obscuras não alcançadas pelo olhar claro do cidadão. A opacidade reencena um giro no tempo em nosso modelo de significação para nos lembrar que "a diferença em si mesma pode ainda lograr reduzir as coisas ao domínio do Transparente". A opacidade é pensada como um direito, uma "condição de relacionalidade".[20]

Nesta dimensão, *Corpo-flor* é corpo saúde, a autonomia do *Corpo-flor* faz potência qual o tamanho do oceano, produção em guerra *Corpo-flor* é armadura, é processo de transmutação, puro reflexo da vida na criação, partindo daquilo que é desprezado, daquilo que é perecível, matéria orgânica transformada que comparece com beleza sublime e de suprema permanência do tramar, insistir na trama da insistência em permanecer viva. Perecível em sua torção é transmutação de vida/eclipse, é lugar de gozo, é proteção, é direito à opacidade, é direto à fartura. No lugar da história, o perecível é a não repetição do ciclo de violências. Aprendemos com Castiel.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias:* a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BRASILEIRO, Castiel Vitorino. *Eclipse*. Organização *NY: Center for Curatorial Studies, Bard College*. 2021. Disponível em https://castielvitorinobrasileiro.com/eclipsebook. Acesso em 20/12/2021.

[19] Eclipse, 2021, p. 37.
[20] GLISSANT. Apud MOMBAÇA, 2020, pp. 10-11.

BUTLER, Judith. *Gênero em tradução*: além do monolinguismo. Cadernos de Ética e Filosofia Política | v. 39, n.º 2/2021 | Dossiê II Encontro do GT Filosofia e Gênero. pp. 364-387.

FERREIRA da SILVA, Denise. *A dívida impagável*. São Paulo: Edição: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

_____. *Hackeando o sujeito*: feminismo negro e recusa além dos limites da crítica. In Pensamento negro radical: antologia de ensaios. Apresentação maria Elvira Diaz-Benitez. São Paulo: Crocodilo&N-1 Edições, 2021.

MOMBAÇA, Jota. *A plantação cognitiva*. Arte e Descolonização, 9, São Paulo: MASP Afterall, 2020, pp. 3-12.

SANTANA, Tiganá. *Tradução, interações e cosmologias Africanas***.** Cad. Trad., Florianópolis, v. 39, nº esp., p. 65-77, set-dez, 2019.
SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. 1964. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em https://revistadesvioblog.files.wordpress.com/2018/08/contra-a-interpretacao-ensaio-susan-sontag.pdf. Acesso em 2 de dezembro de 2022.

RUFINO, Luiz. 2017. *Exu e a pedagogia das encruzilhadas*. Orientadora: Carla Pinto Passos. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação.

_____. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Revista Periferia, V.10, n1.p.71-88, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio & RUFINO, Luiz. 2018. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro, RJ: Mórula.

Como citar:

DE OLIVEIRA, Dinah. Nas frestas do tempo: ensaios do perecível. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 456-466, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.038
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Águas revoltas: As tensões entre aguadeiras/os à beira do chafariz

Francislei Lima da Silva, Universidade Estadual de Campinas
francislei.lima@gmail.com

Resumo

Os registros feitos por artistas estrangeiros que se abeiraram dos chafarizes no Rio de Janeiro e de Lisboa, na primeira metade do século XIX, são de grande importância para compreendermos os laços de sociabilidade e as tensões existente entre as/os carregadoras/es de água, em sua maioria pessoas escravizadas. À beira dos tanques as ameaças de violência eram constantes, dia e noite, bem como a vigilância por parte da guarda colava a figura de aguadeiras/os carregando seus pesados barris e bilhas à dos policiais fardados com o porrete na mão. Nesse sentido, as imagens de F G L Briggs, J-B Debret, N-L A Delerive, J R Carvalho, J J Steimann e J M Rugendas deram contornos, usando os termos da documentação de época, à "devassada", "miserável" e "incivilizada" condição da aglomeração junto às bicas.

Palavras-chave: Aguadeira/o. Chafariz. Escravizada/o. Monumentos da água. Tensão.

Abstract

The visual records made by foreign artists who approached the water fountains in Rio de Janeiro and Lisbon, in the first half of the 19th century, are very important to understand the sociability and tensions between the water workers, mostly of them enslaved people. At the edge of the tanks, day and night, threats of violence were constantly, as well as the surveillance by the guard, that with clubs in hand, appear next to the figure of water workers carrying their heavy barrels and pitchers. According to that, the images of F G L Briggs, J-B Debret, N-L A Delerive, J R Carvalho, J J Steimann e J M Rugendas gave contours, using the terms of the documents of the time, to the "devastated", "miserable" and uncivilized" condition of the agglomeration near the spouts.

Keywords: Water workers;. Water fountain;. Enslaved people;. Monuments;. Tensions.

O chafariz no mundo luso-brasileiro, bem como no Brasil independente, era o lugar onde as tensões da sociedade se deflagravam cotidianamente. O trajeto do ir buscar água no chafariz não era um caminho tranquilamente percorrido. Temática à qual temos nos dedicado para a escrita de minha tese de doutorado[1], em fase de conclusão, sobre a ornamentação dos chafarizes em Minas Gerais, nos séculos XVIII e XIX.

Mesmo o aparente sossego do escravizado retratado por José dos Reis Carvalho (figura 1), cujo rosto não vemos por conta da "máscara de flandres", recostado no tanque aguardando seu barril encher até a boca, poderia ser interrompido bruscamente por uma contenda.

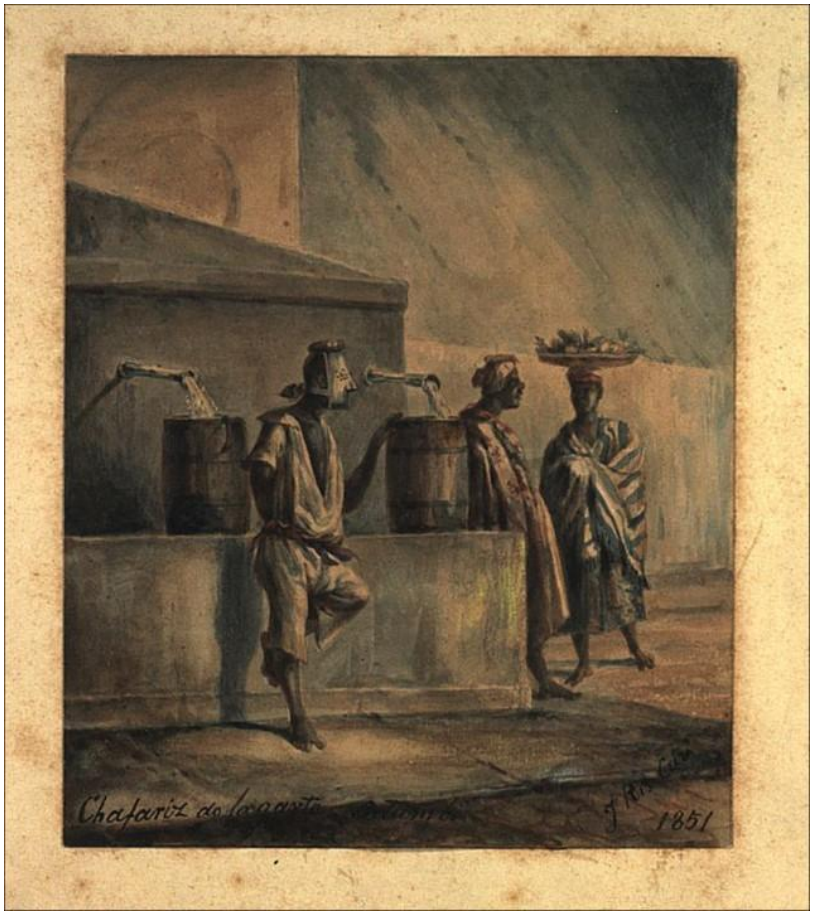


Figura 1. José dos Reis Carvalho, *Chafariz do Lagarto*, 1851. Aquarela sobre papel, s/r. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Fonte: <acervo.bndigital.bn.br>. Acesso em: 22 jan. 2022.

Vale a pena recordar que Laura de Mello e Souza havia se atentado em seu livro Desclassificados do Ouro para o fato de que os chafarizes Setecentistas serviram de ponto de encontro para a população das Minas, incluindo os desclassificados sociais[2]. Já Júnia Ferreira Furtado, enfatizou que eram "locais de

[1] Pesquisa com financiamento da CAPES, sob a orientação da prof.ª dr.ª Patrícia Dalcanale Meneses. A escrita deste texto não teria sido possível sem a interlocução sobre a figuração das/dos carregadoras/es de água com Carlos Lima Junior e em relação às questões sobre a melancolia com Andreia de Freitas Rodrigues, a quem manifesto minha gratidão.
[2] SOUZA, Laura de Mello e. Desclassificados do ouro. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal editora, 2004, p. 258.

grande zoeira, os escravizados se revezavam para encher os barris e as moringas de água que serviam para aplacar a sede de seus senhores"[3]. E, Leila Mezan Algranti, que "toda essa movimentação propiciava os encontros dos cativos e os inevitáveis mexericos sobre o que se passava nos domicílios, mais um fator que contribuía para devassar o cotidiano dos indivíduos"[4].

Fosse por conta de um pouco de líquido no fundo de uma vasilha ou por rixas entre aguadeiros, termo pertinente para o século XIX, o lugar para a coleta da água se mostrava rapidamente como um cenário marcado pelo confronto; daí a necessidade de ser vigiado pelos poderes locais. Se o paredão das bicas era aformoseado com os ornatos apropriados (esfera armilar, brasão da coroa portuguesa, letreiro, alegorias, cruz latina e carrancas nas bicas) e permitiam demarcar a ordem estabelecida pelo Senado da Câmara nos povoados, na prática, outra dinâmica se configurava junto aos monumentos hidráulicos. Na contramão do que era conveniente ou decoroso a esses espaços públicos, os corpos das mulheres e homens escravizadas/os, associados ao corpo do chafariz, conferiam à *urbis* uma forte marca de exposição da dor com o esforço físico do trabalho. Ou, nas palavras de Jorun Poettering, "se apropriaram dos espaços criados pela infraestrutura de abastecimento de água: suas realidades vividas sobrepuseram e submergiram a identidade urbana postulada pelas elites brancas"[5].

Entretanto, como a Capitania de Minas Gerais não possui uma visualidade, até então localizada em nossas pesquisas, sobre a movimentação dos chafarizes do século XVIII, precisamos lançar mão das imagens fabricadas no Rio de Janeiro que dialogam profundamente com as práticas de sociabilidade, solidariedade, negociações e conflitos[6] experimentadas junto aos tanques e bicas. Caso interessante em relação a essa problemática vem a ser, senão, a imagem mais visualizada e citada pelos trabalhos acadêmicos, a gravura de Johann Moritz

[3] FURTADO, Júnia Ferreira. Os sons e o silêncio nas minas do ouro. In: _____ (Org.). Sons, formas, cores e movimentos na modernidade atlântica: Europa, Américas e África. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fapemig; PPGH-UFMG, 2008, p. 53.

[4] ALGRANTI, Leila Mezan. Famílias e vida doméstica. In: SOUZA, Laura de Mello e (Org.). História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América portuguesa. São Paulo: Cia das Letras, 1997, p. 103.

[5] "The blacks had, toa certain degree, appropriated the spaces created by the water supply infrastructure: their lived realities overlaid and submerged the urban identity postulated by the white elites". (Tradução livre do autor) POETTERING, Jorun. Between roman models and african realities: waterworks and negotiation of spaces in colonial Rio de Janeiro. In: AVOLESE, Claudia Mattos; CONDURU, Roberto (orgs.). New worlds: frontiers, inclusion, utopias. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA); Comité International de l'Histoire de l'Art and Vasto, 2017, p. 141. ISBN: 978-85-93921-00-1.
Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2015ciha/imgscbha2015/NewWorlds_ebook.pdf. Acesso em: 23 jan. 2022.

[6] Não podemos nos esquecer das palavras de Valéria Lima de que as cenas criadas por artistas como Debret e/ou Rugendas, carregadas de sua presença no Brasil não podem ser tomadas como retratos de uma realidade fiel e específica. LIMA, Valéria. Uma viagem com Debret. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

Rugendas (figura 2) com o título "*porteurs d'eau*", povoada com uma "legião"[7] de carregadores de água, impressa na França em 1835[8].

Figura 2. Johann Moritz Rugendas (1802-1858). «*Porteurs d'Eau*». [Aguadeiros do Largo do Paço]. Engelman, litógrafo; segundo desenho de Rugendas. (Reprodução fac-símile da ilustração da edição francesa de 1835). 01 reprodução de arte: litografia, 9,3 x 27,4 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Disposta junto a um exemplar da gravura exposta no Itaú Cultural, em São Paulo, está a transcrição de uma carta escrita pelo sr. Hawkes de Halifax,

[7] "Os carregadores de água são uma legião. Lembremos aqueles que o jovem Rugendas pinta, quando descobre as cidades do Brasil que lhe inspiram desenhos intitulados Carregadores de água (atualmente no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro) e Aguadeiros". GRUZINSKI, Serge. As novas imagens da América. In: STRAUMANN, Patrick. Rio de Janeiro, cidade mestiça: nascimento da imagem de uma nação. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 180.

[8] Tal discussão vem sendo aprofundada em nossas pesquisas desde o VII Encontro Internacional de História Colonial, no ano de 2018, sediado na Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN. Ver: SILVA, Francislei Lima da. O beijo da fonte: as práticas culturais à beira dos chafarizes no mundo luso-brasileiro In: ALVEAL, Carmen Margarida Oliveira et al. (Orgs.). Anais do VII Encontro Internacional de História Colonial. Mossoró – RN: EDUERN, p. 549-558, 2018. (e-book). ISBN: 978-85- 7621-245-4.
Disponível em: https://viieihc.wixsite.com/eihc-2018/trabalhos-completos. Acesso em: 23 jan. 2022.

endereçada ao sr. WM Gibson, datada de 19 de agosto de 1814[9]. Seu autor relata que em anexo à missiva, encaminhava os desenhos feitos por um português, sendo que alguns deles mostravam os escravizados pegando água para o palácio de um príncipe, que passa o tempo em sua varanda quase que da manhã até a noite e observa essa miséria com perfeita indiferença. Esse estado miserável e incivilizado descrito de forma depreciativa nos relatos de artistas estrangeiros e viajantes reforça a imagem dos chafarizes como o lugar de aglomeração de pessoas para onde escoavam as tensões do mundo escravista em que a sociedade estava mergulhada[10].

De fato, o tumultuado[11] alvoroço de carregadores e lavadeiras em torno do tanque que transborda está presente não somente em Rugendas, mas também nos *souvenirs* do Rio de Janeiro de Johann Jacob Steinmann (figura 3). Em ambos o soldado mestiço impõe seu porrete sobre os negros, ação rememorada em uma das cartas redigidas pelo francês Jacques Arago, em 1817. Em suas palavras: "os escravos são alimentados com farinha de mandioca e golpes de bastão; a dose deste é bem forte, daquela, nem tanto"[12]. Artifício da violência caprichosamente utilizado também por Jean-Baptiste Debret, que ressalta o soldado na guarita observando o movimentado Largo do Paço enquanto um de seus companheiros de guarda bebe a água limpa e fresca direto recém armazenada no barril de um escravizado tímido ou desavisado de sua esperteza. Por fim, "(...) certo de confundi-lo, deprecia-lhe a mercadoria num tom extremamente duro e se aproveita da atrapalhação do negro para apossar-se da moringa e beber a água de graça; de carranca fechada, devolve-lhe em seguida a moringa censurando-lhe a mesquinhez e a sujeira. Vítima dessa dupla injustiça, o infeliz escravo ameaçado e injuriado foge. Muito feliz ainda de escapar, a pretexto de encher o recipiente na fonte vizinha"[13].

Um detalhe importante para confirmar essa visualidade sobre o controle das/dos escravizados e aparente ordem citadina vem a ser o desenho à lápis e nanquim preservado no Arquivo do Museu Histórico Nacional (figura 4) no qual podemos perceber que, a princípio, Rugendas havia experimentado ambientar o

[9] Endereçado ao Sr. WM Gibson Esq. Great Union Street, Hull, Yorkshire. Carta escrita pelo Sr. Hawkes de Halifax, Nova Escócia - datada de 19 de agosto de 1814. Carta impressa em painel, exposta junto às gravuras de artistas estrangeiros no módulo 8 - O Brasil da Escravidão da exposição Brasiliana Itaú, visitada em 5 de maio de 2019, no espaço Olavo Setubal, localizado na Avenida Paulista, São Paulo/ SP.
[10] FURTADO, Júnia Ferreira. Op. cit., 2008, p. 53.
[11] "Aguadeiros disputavam lugares nas fontes com lavadeiras, num tumulto que não raro resultava em facadas e sopapos". MARINS, Paulo César Garcez. Através da rótula: sociedade e arquitetura no brasil, séculos XVIII a XX. Humanitas/FFLCH/USP, 2001, p. 159.
[12] Carta XXVI transcrita no livro: FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. Franceses no Brasil: cartas e relatos, 1817-1828: Jacques Arago, Jean-Baptiste Douville e Victor Jacquemont. Tradução de Jean Marcel Carvalho França. São Paulo: Chão Editora, 2021, p. 43.
[13] Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Os refrescos do Largo do Palácio. In: Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Tradução de Sergio Milliet. Tomo I. São Paulo: Livraria Martins, 1940 (1835), p. 143-144. (Volume II)

grupo de carregadoras/es de água ao redor do Chafariz da pirâmide[14], também no Largo do Paço, assim como Steinmann e Debret o haviam feito.

Figura 3. Johann Jacob Steinmann (1800-1844). *Largo do Paço*, c. 1839. Aquarela sobre papel, 16,8 cm x 30,0 cm. Casa Geyer/ Museu Imperial/ Ibram, Rio de Janeiro.

Figura 4. Johann Moritz Rugendas (1802-1858). *Briga de negros aguadeiros junto ao Chafariz da Pirâmide, Rio de Janeiro*, 1827. Desenho à lápis e nanquim; 15 x 26 cm. Arquivo do Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

[14] "Foram poucas as vezes que tivemos a sorte de encontrar dois desenhos que ajudaram a compor uma gravura; Carregadores de água é uma dessas. Numa rápida olhada ao esboço inicial, percebemos que Rugendas compõe apenas o tema central: uma briga de negros aguadeiros junto a um chafariz sendo reprimida por um soldado mestiço. Já no segundo desenho, o artista dá mais dramaticidade à cena: cria um fundo de fachadas urbanas e apresenta o chafariz, que no croqui anterior era pelas sugerido". In: DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima (Orgs.). Rugendas e o Brasil. Rio de Janeiro: Editora Capivara Ltda, 2012, p. 107.

Ao transportar na gravura a cena para uma rua da capital do Império escolhe um desses recuos junto aos muros e esquinas, em meio às edificações. Para a bica, prefere inserir no paredão de pedra uma carranca, semelhante àquelas que poderiam ser vistas nas fontes construídas em vilas próximas ou distantes da Corte. Ao reduzir o enquadramento do desenho para a gravura (figura 2) omite os observadores recostados sobre a mureta que dá para o cais, na qual um dos homens se apoia dando as costas para os carregadores de água e todo aquele tumulto. Nas palavras de Denise Tedeschi: "Mesmo que seja possível arguir o caráter imaginativo da obra, o artista teve a capacidade de observar e captar as ideias de movimentação, circulação e vivência neste espaço, no qual conflito e norma, solidariedade e perigo conviviam"[15].

Todos esses elementos vêm a ser iluminados, em grande medida, na aproximação entre desenhos e pinturas onde ficam nítidos arrependimentos e uma certa amenização[16] da violência pregressa nas imagens gravadas para serem comercializadas na Europa, ao longo do século XIX, como visões estereotipadas que não se limitaram à realidade brasileira, enquanto figuras de costumes e tipos populares, como bem discutiram Valéria Lima e Cláudia Mattos.

No além-mar, Nicolas-Louis Albert Delerive também registrou a tensão em volta do chafariz (figura 5), com homens se esbofeteando, recorrendo aos próprios barris para serem utilizados uns contra os outros na peleja em espaço público. Os processos crime e posturas reguladoras dos governadores e das câmaras quanto à conservação das águas públicas são valiosas fontes de informação para compreendermos melhor as disputas e as relações estabelecidas entre *aguadeiros* – vocábulo mais adequado à realidade portuguesa, já que na documentação referente aos Setecentos na colônia, conforme nos atentou o professor Ângelo Alves Carrara[17], os carregadores de água não são nomeados dessa maneira na Capitania de Minas Gerais, pelo menos até o presente momento não localizamos nenhuma menção a esse termo. Já os documentos sobre a dinâmica de tensões nos chafarizes de Lisboa consultados no Arquivo Nacional Torre do Tombo, em Lisboa, trazem relatos de zombarias, jogos, bofetadas, socos, ferimentos provocados por facadas, pedradas e pauladas, roubo de vasilhames, bem como insultos e desobediência à guarda[18] provocados por aguadeiros.

---

[15] TEDESCHI, Denise Maria Ribeiro. Águas urbanas: as formas de apropriação das águas nas Minas século XVIII. São Paulo: Alameda, 2011, p. 180.

[16] SLENES, Robert W. As provações de um Aarão africano: a nascente nação brasileira na Viagem alegórica de Johann Moritz Rugendas. In: Revista de História da Arte e Arqueologia, n. 2, IFCH/UNICAMP, p. 271-536, 1995-1996. Disponível em: https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%202%20-%20artigo%2020.pdf. Acesso em: 23 jan. 2022.

[17] Agradeço ao professor Ângelo Alves Carrara pela possibilidade de diálogo a fim de nortearmos melhor nossas consultas aos centros de documentação existentes em Minas, a fim de localizar possíveis notícias sobre escravizados carregadores de água cujo registro de sua presença junto aos chafarizes dos povoados mineiros, do século XVIII, não permaneceu silenciada/ invisibilizada.

[18] Até o presente momento localizamos informações referentes à autos arrolados em Lisboa. Uma das ações consultadas na Torre do Tombo diz respeito à prisão do réu João António Fernandes, aguadeiro, acusado por desrespeito às autoridades ao desobedecer e insultar a ronda, em 1830 (PT/TT/CBALF/A/001/00182 - Feitos Findos, Processos-Crime, Letra I, J, mç. 193, n.º 6, cx. 514.). Outra ação, diz respeito à acusação feita ao aguadeiro, Bernardino Alves, por insultar os

Figura 5a. Nicolas-Louis Delerive (c. 1755-1818). Quadro dos aguadeiros que compõe a série: Actividades oficinais e costumes lisboetas, c. 1801. Óleo sobre madeira, s./r. Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Lisboa.
Figura 5b. Oficina Régia, a partir de Nicolas Delerive (c. 1755-1818). Rixa dos agoadeiros (gallegos) no chafariz (Estampa pertencente à colecção: Costumes portugueses ou Colecção dos trajos, usos e costumes mais notáveis e característicos dos habitantes de Lisboa e Províncias de Portugal), 1832-1835. Litografia aquarelada, 15,7x13,8 cm. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa.

Tais "desgraças" ocasionadas por todos esses tipos de contendas listadas estão, de certa forma, evidenciadas na imagem fabricada por Delerive para uma série de 16 pequenos quadros sobre madeira, retratando algumas actividades oficinais e profissões. 14 deles se encontram espalhados pelas salas do museu das Artes Decorativas de Lisboa retratando as atividades de serralheiro, aguadeiro, ferreiro, padeiro, marceneiro, assadora de castanhas, marceneiro de rodas de carroça, dentista, farmacêutico (estes dois últimos encontram-se na Fundação Antônio de Almeida, no Porto), amolador, garrafeiro, feirante do *mondi nuovi*, cego, duas cenas de bordel e a sopa de presos[19]. Os aguadeiros portugueses, assim como do outro lado do atlântico, foram dispersos pela força da vara do guarda que da pintura para a gravura (figura 5b) ganha uma farda com contornos mais definidos e o acréscimo de uma espada além do cacetete ao correr na direção da briga.

Entre os "desclassificados do chafariz", voltando novamente nosso foco para os lugares da água em terras brasileiras, estão aquelas personagens cujo peso da

soldados da Guarda Real da Polícia, no ano de 1822. (PT/TT/CBA/M/00001 - Feitos Findos, Processos-Crime, Letra B, mç. 5, n.º 6, cx. 12.).
[19] SALDANHA, Nuno. Nicolas-Louis Albert Delerive (Lille, c. 1755 – Lisboa, 1818). In: _____. Jean Pillement (1728-1808): e o paisagismo em Portugal no século XVIII. Catálogo de exposição. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1997, p. 217-218.

água, acondicionada em pesadas bilhas e barris, é equilibrado como fardo sobre a cabeça, nos termos de Leila Danzinger[20], causando uma forte pressão sobre a coluna, oferecendo a nós um dos atributos a serem evidenciados junto aos instrumentos de controle e castigo da sociedade escravista, junto das gargalheiras, grilhões e máscaras[21]. Ganham novos sentidos, também, aqueles homens negros presos pelo pescoço a correntes, que aparecem perfilados junto dos dois escravizados que se esbofeteiam. Seja nas figurinhas de Frederico Guilherme e Lopes Briggs (figura 6a) ou na cena para a tabacaria (figura 6b) na Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil, para a qual Debret dedica a seguinte descrição:

> Na qualidade de funcionários públicos, honrados com uma escolta, têm eles a prerrogativa de tomar conta das fontes e espalhar os negros vagabundos que aí se encontram sempre. O triunfo dessa canalha acorrentada repercute nos clamores dos descontentes que os cercam. O policial que os conduz tem sempre à mão uma bengala com a qual os instiga e afasta do caminho os amigos demasiado loquazes[22].

Parados ou em movimento, os *libambos* ou galés[23] permanecem colados ao guarda que nos apresenta a direção a ser tomada, antes, por quem vê tais coisas. Por isso mesmo, no desenho de Briggs, ele olha para fora e nos encara a nós.

Nesse sentido, as imagens de artistas que se abeiraram dos chafarizes, retomando aquela assinada por José dos Reis Carvalho (figura 1), para observar e registrar toda a movimentação das e dos trabalhadores, apoiados em parte dos relatos sobre eles, se tornaram fundamentais para um conhecimento mais aprofundado sobre as personagens que ali transitavam dia e noite pondo em cena[24] a cidade em tempos de escravidão e suas tensões. Tais imagens fabricaram uma visualidade, usando os termos da época, para a "devassada", "miserável" e "incivilizada" condição da aglomeração daqueles que se recostavam junto às bicas, alheios ao mundo, no tempo imprevisível do entre o barril vazio e cheio.

---

[20] DANZIGER, Leila. Melancolia à brasileira: a aquarela negra tatuada vendendo caju, de Debret. 19&20 (revista eletrônica), Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008.
Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/melancolia_ld.htm. Acesso em: 25 nov. 2021.

21 A historiadora da arte faz referência em seu texto à aquarela: Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Masque de fer-blanc que l'on fait porter aux nègres, c. 1820-1830. Aquarela, 18,7 x 12,5 cm. Fonte: Museus Castro Maya/ Ibram.

[22] DEBRET, Jean-Baptiste. Prancha 41 - Negociante de tabaco em sua loja. In: DEBRET, Jean-Baptiste. Op. cit., 1940 (1838), p. 252.

[23] "Também os escravos e libertos presos na Casa de Câmara e cadeia foram constantemente usados para conduzir água aos prédios públicos, sendo atados pelo pescoço a uma pesada cadeia de ferro quando saíam para realizar serviços forçados e recebendo por esse tipo de serviço a denominação de libambos ou galés". PEREIRA, Carlos Alberto; LICCARDO, Antonio; SILVA, Fabiano Gomes. Chafarizes. In: ____. A arte da cantaria. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2007, p. 67.

[24] "A arte de Debret, como a de todos os seus contemporâneos, é uma arte da teatralização. Lembremos que ela intervinha na apresentação das óperas encenadas no Rio de Janeiro. A rua, os interiores ricos ou modestos, os campos são os cenários prediletos habitados pelos personagens de Debret. As vezes as figuras sobressaem ao fundo neutro, como para melhor realçar as características que o artista quer destacar". LIMA, Valéria. Op. cit., 2004, p. 20.

Figura 6a. Frederico Guilherme e Lopes Briggs (1813-1870). *Costume, figurinha n° 44*, 1840-41. Aquarela, s/r. Casa Geyer/ Museu Imperial/ Ibram, Rio de Janeiro.

Figura 6b. Jean-Baptiste Debret (1768-1848). *Prancha 41 - Negociante de tabaco em sua loja*. In: _____. Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Tradução de Sergio Milliet. Tomo I. São Paulo: Livraria Martins,1940 (1838). (Volume II)

Equilibrar o peso da água para a população brasileira ainda permanece como um triste e constante desafio de sobrevivência. Quando lemos a notícia[25] de uma mulher de 34 anos presa em julho deste ano, acusada de furto, mediante fraude, de água do sistema da Companhia de Saneamento de Minas Gerais (Copasa) em Estrela do Sul, uma pequena cidade do interior do Estado, e libertada recentemente pelo STF, confirmamos o quanto as palavras de Debret ainda ressoam sobre a maneira como somos coloniais na maneira de lidarmos com o direito de acesso às águas públicas, à água potável, à coleta e tratamento do esgoto, enquanto um dos direitos civis reservados a uma parcela da população, em sua maioria branca e que concentra renda em suas mãos.

Referências

ALGRANTI, Leila Mezan. Famílias e vida doméstica. In: SOUZA, Laura de Mello e (Org.). *História da vida privada no Brasil*: cotidiano e vida privada na América portuguesa. São Paulo: Cia das Letras, 1997, p. 83-154.

DANZIGER, Leila. Melancolia à brasileira: a aquarela negra tatuada vendendo caju, de Debret. *19&20* (revista eletrônica), Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/melancolia_ld.htm>. Acesso em: 25 nov. 2021.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução de Sergio Milliet. São Paulo: Livraria Martins, 1940 (1835). (Tomos I e II)

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima (Orgs.). *Rugendas e o Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Capivara Ltda, 2012.

FURTADO, Júnia Ferreira. Os sons e o silêncio nas minas do ouro. In: _____ (Org.). *Sons, formas, cores e movimentos na modernidade atlântica*: Europa, Américas e África. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fapemig; PPGH-UFMG, 2008, p. 19-56.

GRUZINSKI, Serge. As novas imagens da América. In: STRAUMANN, Patrick. *Rio de Janeiro, cidade mestiça*: nascimento da imagem de uma nação. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 165-192.

LIMA, Valéria. *Uma viagem com Debret*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

MARINS, Paulo César Garcez. *Através da rótula*: sociedade e arquitetura no brasil, séculos XVIII a XX. Humanitas/FFLCH/USP, 2001.
PEREIRA, Carlos Alberto; LICCARDO, Antonio; SILVA, Fabiano Gomes. *A arte da cantaria*. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2007.

POETTERING, Jorun. Between roman models and african realities: waterworks and negotiation of spaces in colonial Rio de Janeiro. In: AVOLESE, Claudia Mattos; CONDURU,

[25] Título da notícia no portal G1: "Mulher que está presa em MG por furto de água desde julho será solta após decisão de Alexandre de Moraes no STF". Disponível em: https://g1.globo.com/mg/triangulo-mineiro/noticia/2021/11/18/mineira-que-esta-presa-por-furto-de-agua-desde-julho-sera-solta-apos-decisao-de-alexandre-de-moraes-no-stf.ghtml. Acesso em: 12 nov. 2021.

Roberto (orgs.). *New worlds*: frontiers, inclusion, utopias. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA); Comité International de l'Histoire de l'Art and Vasto, p. 133-145, 2017.

SALDANHA, Nuno. Nicolas-Louis Albert Delerive (Lille, c. 1755 – Lisboa, 1818). In: _____. *Jean Pillement (1728-1808)*: e o paisagismo em Portugal no século XVIII. Catálogo de exposição. Lisboa: Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, 1997, p. 217-219.
SILVA, Francislei Lima da. O beijo da fonte: as práticas culturais à beira dos chafarizes no mundo luso-brasileiro In: ALVEAL, Carmen Margarida Oliveira et al. (Orgs.). *Anais do VII Encontro Internacional de História Colonial*. Mossoró – RN: EDUERN, p. 549-558, 2018. (e-book).

SLENES, Robert W. As provações de um Aarão africano: a nascente nação brasileira na Viagem alegórica de Johann Moritz Rugendas. In: *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 2, IFCH/UNICAMP, p. 271-536, 1995-1996.

SOUZA, Laura de Mello e. *Desclassificados do ouro*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal editora, 2004.

TEDESCHI, Denise Maria Ribeiro**.** *Águas urbanas*: as formas de apropriação das águas nas Minas século XVIII. São Paulo: Alameda, 2011.

Como citar:

LIMA DA SILVA, Francislei. Águas revoltas: As tensões entre aguadeiras/os à beira do chafariz. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 467-478., 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.039
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Ex-sombras: Imagens e (re)impressões do mundo em Rosana Paulino

Rogéria de Ipanema, Universidade Federal do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0001-6759-557X
rogeriadeipanema@gmail.com

Resumo

Dirigimos o olhar para uma página específica do livro História Natural? em que a artista Rosana Paulino manipula fragmentos de imagens para enfrentar os planos/poderes racializados da história ocidental. Intertextualizada com a cartografia eurocêntrica e com a opção do Velho Mundo pela opressão do mundo dos outros, a obra mantém seu grito contínuo à África e à mulher negra. Nas remontagens Paulino, as estratégias históricas dos usos das imagens originais escravistas - do século XVI ao século XIX - são problematizadas politicamente a partir de rotas artísticas e estudos visuais no século XXI. A subversão dos novos sentidos na obra de Rosana segue o encontro da América Latina no feminismo de Lélia Gonzalez e o reordenamento da história pela colonialidade do poder por Aníbal Quijano.

Palavras-chave: Imagem impressa de Rosana Paulino. Arte-feminismo da mulher negra. Arte e política. Cartografia de invasão. Escravismo.

Abstract

We direct our view to a specific page in the História Natural? where the artist Rosana Paulino manipulates fragments of images to confront the racialized plans/powers - political, economical, social, cultural and scientific - of Western History. Incorporating European cartography and the Old World's choice of oppressing the world of others, this work sustains its continuous scream for Africa and the black woman. In Paulino's reassemblies, the historical strategies of usage of the original slaver images - from the XVI to the XIX century - are politically problematized from artistic routes and visual studies in the XXI century. The subversion of new meanings in Rosana's work follows Lélia Gonzales' feminism in Latin America and the reorder of History by Aníbal Quijano's colonialidad del poder.

Keywords: Printed imagens of Rosana Paulino. Artfeminism of the black woman. Art and politics. Cartography of invasion. Slavery.

1. *¿História Natural?* Não!

Figura 1 – Rosana Paulino, ¿História natural? 2016. Técnica mista sobre imagens transferidas em papel e tecido e costura, 29,5 x 39,5 cm. Fonte: Paulino, Rosana Paulino: A costura da memória (Catálogo). Curadoria Valéria Piccoli e Pedro Nery. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018). Fotografia: Claudia Melo. p. 125.

Trazemos algumas reflexões de arte e história a partir das impressões e imagens problematizadas nas páginas do livro de artista ¿História Natural? (figura 1), peça da grande obra visual, da obra gigante de Rosana Paulino. Arte feminista negra que desafia a legitimidade das imagens circulantes do passado sob a historicidade racializada europeia do mundo dos outros, aqui, dos povos da África. A reimpressão do mundo em Rosana propõe um remapeamento de novas visibilidades da história da imagem, ou melhor, de imagens de histórias que a Europa forjou para absoluta centralidade e do poder branco patriarcal. Paulino realiza montagens das imagens brutais do vocabulário eurocêntrico normatizado de escravização da população negra. Em sua operação artística de corte e costura, cola e sutura, desafia o poder do tempo e os tempos do poder em revisões epistemográficas de visões de mundo, para agora, apresentar a reescrita da história em absoluta centralidade do poder da mulher negra.

2. Arte contrassistêmica

A arte de Rosana Paulino tem discurso e posição, narrativas e referências, apresentando uma arte política e socialmente definida, e destas dimensões, caminhamos em mais questões que envolvem a produção da artista. Na afirmação

de Rita Segato[1] as pautas contrassistêmicas decoloniais são tão amplas quanto a liberdade às suas respostas – neste sentido, a antropóloga volta-se ao método como fundo de partida. Desta premissa, Segato passa a procurar as brechas e fissuras que possam avançar na desarticulação da colonialidade do poder e do patriarcado colonial moderno[2], no seu dizer e, entrando em seu campo mais específico, questionar: "Que papeis desempenham as relações de gênero nesse processo?" (Segato, 2013, p. 69. Segato compreende que a prática acadêmica também deva ser decolonizada, para não incorrer em perdas das escolhas dos modelos de estudo das relações de gênero, em uma atmosfera colonial moderna. Neste sentido, entendemos as discussões visuais da colonialidade, patriarcado e feminismo negro de Rosana Paulino que integram a grande fissura (remissiva à Segato) de sua criação.

3. Estratigrafias epistemológicas: Ex-sombras?

Figura 2 – Rosana Paulino, ¿História natural? 2016. Técnica mista sobre imagens transferidas em papel e tecido e costura, 29,5 x 39,5 cm. Fonte: BARBOSA, Amélia Rosa; QUELUZ, Maria Lopes Pinheiro. Humanidade tecida no libro de artista de Rosana Paulino. III Seminario Internacional de Investigación en Arte y Cultura Visual. Universidad de la Republica Uruguay, p. 1-15, 2019.

O livro aberto, detenho o olhar na imagem com sobreposição (figura 2) onde reforça-se o processo das camadas do fazer e refazer, como bem autodefine a gravadora e impressora. A prancha apresenta a materialidade de uma composição em duas camadas. A primeira em tecido de remate de agulha e linha no contorno

[1] A antropóloga argentina Rita Segato reflete em obra fundamental a perspectiva da colonialidade, em pautas que tratam poder, gênero, patriarcado, sexo, normas.
[2] SEGATO, Rita. Género y colonialidad: del patriarcado comunitario de baja intensidad al patriarcado colonial moderno de alta intensidad. In: ___. *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018. p. 69-100.

do recorte de um mapa com destaque da África, o continente mole em manualidade o qual a artista torna-o antepassado costurado em terminações não terminadas, com fios soltos no tempo, na geografia e na memória. A outra camada vê-se mais, a sombra-silhueta que escapa por debaixo da América evidenciada com um breve contorno de uma mulher negra e o fundo azulejado patriarcal português branco e azul. O que me alcança as brechas de Rita Segato. Ex-sombras? Não.

Das imagens até aqui visíveis das duas camadas materiais da prancha, porque se apresentarão outras imagens, passo às reflexões do mapa a cores sobre tudo, a sobretudo África. Mapas, fortíssimos instrumentos políticos de dominação territorial e mercantil de coisas e gentes que legitimaram o colonialismo europeu do século XVI em diante, com o desenvolvimento teórico, instrumental e de impressão da cosmologia da Idade Moderna, E então, os mapas? Cada vez mais tornavam-se o mundo[3], a visão de mundo europeu, violenta e invasora, junto ao Humanismo e Renascimento[4].

4. Mapas que tornam o mundo, que tomam o mundo, destruindo o mundo

Encontrar as imagens-fontes que a artista opera potencializa as lutas propostas nas desmontagens epistemográficas de sua arte. E, de imagens conhecidas e circulantes, complexifica-se a estética Paulino. Assim, buscamos uma identificação ampliada da reprodução do mapa que foi uma peça importante no jogo político das cortes europeias no início do século XVI (figura 3).

Figura 3 – Carta (Planisfério) del Cantino ou Carta da navigar per le isole novamente tr[ovate] in la parte de l'India; dono Alberto Cantino al signor duca Hercole, Lisboa, 1502. Fonte: Coleção Fondo Estense, Biblioteca Estense Universitária, Modena, Itália.

[3] Ver, WINTHER, Rasmus Gronfeldt. *When maps became the world*. Chicago: The University of Chicago Press, 2020.
[4] Mais em: MIGNOLO, Walter D. Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

O manuscrito completo iluminado sobre pergaminho de 1502 é tido como a primeira carta náutica a constar das terras novas tocadas pelos portugueses no atlântico-oeste. O mapa roubado por enviado de Hercule I da corte de Ferrara em Lisboa, Alberto Cantino, ou adquirido por ele em suborno a um cartógrafo português, que a historiografia desconhece, passou ao reconhecimento como Planisfério de Cantino, acervo da Biblioteca Estense Universitária de Módena. Consta na descrição da ficha, "Apesar das proibições de levar mapas que representavam as descobertas geográficas mais atuais da época fora das fronteiras portuguesas, Cantino conseguiu roubar o precioso mapa e enviá-lo para a corte de Este" (Estense Digital Library, descrição). Os interesses das cortes mercantis itálicas e seus naturais ou enviados faziam-se presentes na Península Ibérica. Presença comprovada em Sevilha na década de 1490, quando da segunda e terceira viagem de Cristóvão Colombo para o ocidente, foi a de Américo Vespúcio. Inicialmente a serviço dos Medici de Florença e depois dos reinos de Castela e Portugal.

Nos entrecruzamentos de interesses e histórias, o personagem Vespúcio também integrou a frota portuguesa de descida na costa das terras recém tocadas, comandada por Gonçalo Coelho em 1501. E, desta viagem, acreditando que Colombo não chegara às Índias, Vespúcio acreditava sim em ser novas terras e, mesmo, com versões falsas da carta de Vespúcio a Lorenzo de Medici de Florença, a quem respondia, protagonizou a denominação posterior de América para o continente, então desconhecido dos europeus.

História bem conhecida sem dúvida, mas necessária para a fixação conceitual da América, nome de imensa complexidade. Para o sociólogo Aníbal Quijano[5], América é o que foi e fez a própria invenção da Europa na usurpação de terras e massacre de povos originários do Mundus Novus, junto à brutal economia escravista do comércio atlântico-vermelho[6] europeu sobre a população negra de África. Demarcadores que se estabeleceram também no quando, quanto à violência da Europa na América problematizados por Walter Mignolo[7], que não fora interrompido nas Luzes, no cientificismo oitocentista. Na Era dos Extremos dos Novecentos de Hobsbawn expande-se em outras questões geopolíticas mundiais de domínio e que vemos sangrar na terceira década do século XXI.

A citada viagem oficial portuguesa demarcou o reconhecimento à europeia católica de duas georreferencias no processo da colonização quinhentista pelo reino de Portugal no arranjo da terra Brasilis e das Américas que são: a Baía de Todos os Santos e Baía de Guanabara[8] — portos-capitais negros das cidades de Salvador e do Rio de Janeiro.

---

[5] Texto para a específica questão, ver: QUIJANO, Aníbal Quijano. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina - *CLASO*, p.115-147, 2005.

[6] Empréstimo de *Atlântico vermelho* do título de obra e exposição de Rosana Paulino

[7] Mais em MIGNOLO, Walter D. Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

[8] Reconhecida em 1º de janeiro de 1502, depois denominada de Baía de Guanabara.

Aqui, Rosana pede vistas a este processo histórico e o que georreferencia na superposição da África sobre todas as políticas coloniais em questão. Pois é disso que se trata a imagem da figura 2: até o momento, sem levantar o mapa de pano que acoberta, neste estágio da obra, as camadas passadas e a racialização. É necessário levantar o continente-pano em direção ao leste para não esquecer a revelação das barbáries das prateleiras do colonialismo.

5. Revelação inteirada. Neutralidade? Não

Figura 4 - Rosana Paulino, ¿História natural? 2016. Técnica mista sobre imagens transferidas em papel e tecido e costura, 29,5 x 39,5 cm. Fonte: BARBOSA, Amélia Rosa; QUELUZ, Maria Lopes Pinheiro. Humanidade tecida no libro de artista de Rosana Paulino. III Seminario Internacional de Investigación en Arte y Cultura Visual. Universidad de la Republica Uruguay, p. 1-15, 2019.

No verso do mapa, a revelação inteirada do projeto econômico ocidental legalizado na expressão da brutalidade material dos navios traficantes do triângulo atlântico (Europa-África-América) e da matéria-prima do comércio colonial (figura 4). O impresso apresenta o interior do navio britânico Brookes que, em planos e cortes explícitos, demonstrando a capacidade da embarcação especializada[9]. A imagem se expande e não se pode mais apreendê-la sem a antepassada África, em nenhum plano, em nenhuma dimensão ou temporalidade: a escravização de corpos de negras e negros africanas/os.

[9] A mesma imagem e seu significado perverso foram utilizados como peça de denúncia para a causa abolicionista em Londres em fins dos Setecentos e início dos Oitocentos. Mais em: SCHWARCZ, Lilia M.; GOMES, Flávio. *Dicionário da escravidão e liberdade*. São Paulo: Companhia das Letras, entre páginas, 192-193.

Com imagens que não são suas, a escolha epistemológica e metodológica da artista revolve teorias e ciências do conhecimento ao confrontar os significados construídos e retirando-os da estabilidade apaziguada da cultura visual circulante. Com isso, Rosana também retira a neutralidade de quem as vê. A imagem à esquerda - a oeste do planisfério - realiza o rebatimento sobre o tema, onde Paulino corta profundamente o câmbio expresso da riqueza das nações (de Adam Smith) ou a riqueza do homem (de Leo Huberman) a precisar a centralidade da mulher negra em seus corpos partidos e explorados por séculos pelo Ocidente.

6. Prateleiras da barbárie do colonialismo

A gravidade da imagem do Brookes faz-nos trazer o original em separado do impresso publicado por James Phillips e Georg Yard[10] com a descrição do navio inglês e suas condições autorizadas, absolutamente dentro das normas regulatórias do comércio de escravizados na Inglaterra (figura 5). Após a imagem, apresentamos as traduções do título e das legendas descritivas utilizando a mesma abreviação da gravura para identificação dos desenhos por Fig.

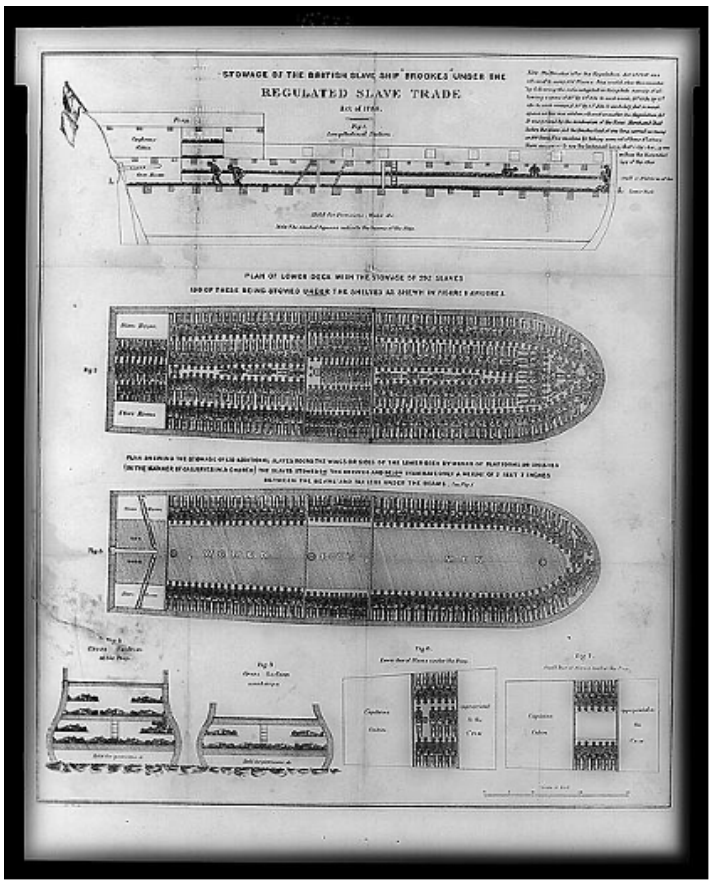


Figura 5 – Estiva do navio de escravizados britânico Brookes sob o Comércio Regulamentado de Escravizados/ Ato de 1788, /1788/. Gravura em metal, água forte, 0,48 x 0,40 m. Fonte: Library of Congress. Printed Ephemera Collection, Divisão de Livros Raros e Coleções Especiais da Biblioteca do Congresso Washington, DC 20540 EUA. Disponível em: https://lccn.loc.gov/98504459. Estiva do navio de escravos britânico "Brookes" sob o Comércio Regulamentado de Escravizados/ Ato de 1788 .

[10] *Learning the Campaign for the Abolition.* British Library. Disponível em: https://www.bl.uk/learning/histcitizen/campaignforabolition/sources/antislavery/brookesdiagram/slaveshipdiagram.

Fig. 1 - Seção longitudinal/ Reservado para provisões e água
Note: Os quadrados sombreados indicam as vigas do navio .[11]

Fig. 2 - Planta do convés inferior com a estiva de 292 escravizados/ 130 destes sendo estivados sob as prateleiras demonstradas nas figuras 4 e figuras 5 .

Fig. 3 - Planta mostrando a estiva de 130 escravos adicionais ao redor das alas ou laterais do convés inferior por meio de plataformas ou prateleiras/ (à maneira das galerias em uma igreja); os escravizados são arrumados sobre as prateleiras e abaixo deles têm-se apenas uma altura de 2 pés e 7 polegadas/ entre as vigas e menos ainda sob elas. Veja a fig. 1 .

Fig. 4: Seção transversal da popa.

Fig. 5: Seção transversal meia nau.

Fig. 6: Nível inferior dos escravizados abaixo da popa.

Fig. 7: Prateleira dos escravizados abaixo da popa.

Não há um recorte pior que o outro, mas dentro desta bárbara imagem legal e colonial, levantamos o texto da nota ao lado do título[12]:

Note - O navio Brookes após o ato de regulamentação de 1788 foi/ autorizado a transportar 454 escravizados. Ele poderia reduzir esse número/ seguindo as regras adotadas nesta prancha, ou seja, permitir um espaço de 6 pés por 1 pé e 4 polegadas para cada homem; 5 pés e 10 polegadas por 1 pé e 4 polegadas por cada mulher, 5 pés por 1 pé e 2 polegadas para cada menino, mas tanto espaço quanto este foi raramente permitido/ mesmo depois do Ato de Regulamentação. Isto foi privado pela confissão do mercador de escravizados que antes do Ato acima, o Brookes teve por uma vez transportado 609 escravizados. Isso foi feito travando-os em alguns ferros/ ilegível (para usar o termo técnico) juntando um, dentro das pernas afastadas do outro .

---

[11] Título original do impresso: *Stowage of the British Slave ship Brookes under the regulated trade/ Act 1788.*
Legenda original da *Fig. 1: Hold for provisions, water/ Note - The shaded squares indicate the beams of the ship.*
Legenda original: *Fig. 2 - Plan of lower deck with the stowage of 292 slaves/ 130 of these being stowed under the shelves as shewn in figure 4 & figure 5.*
Legenda original da Fig. 3: *Plan shewing the stowage of 130 additional slaves round the wings or sides of the lower deck by means of platforms or shelves/(in the manner of galleries in a church). The slaves are stowed on the shelves and below them have only a height 2 feet 7 inches/ between the beams and far less under the beams. See Fig. 1.*

[12] Nos parece que a Nota está gravada e não manuscrita pela exatidão e uniformidade da grafia, mas é necessário maior análise da fonte para determinar se realmente é impressão.
Texto original: *Note - The Brookes after the regulation act of 1788 was/ allowed to carry 454 slaves. She could stew this number/ by following the rules adopted in this plate namely of allowing/ space of 6 ft by 1 ft./ 4 In. to each man; 5 ft. 10 in by 1 ft. 4 In. to each women and 5 ft. by 1 ft. 2 In. to each boy, but so but so much/ space as this was seldom allowed even after the Regulation Act./ It was prived (sic) by the confession of the Slave Marchant that/ before above act Brookes had at one time carried as many/ 609 slaves. This was done by taking some cat (sic) of irons locking/ them unreadable (to use the technical term) that is by a stew one within the distended legs of the other.*

Para pensar as áreas reservadas para os corpos, têm-se: 1,85cm x 0,40m para os homens; 1,77cm x 0,40m para as mulheres e 1,52cm x 0,35m para os meninos.

Há barbárie em toda a prancha e seus destaques do acondicionamento rentável de vidas humanas escravizadas são terrificantes. Destaco o plano da vista de cima da Fig. 3, relativo ao quantitativo adicional de escravizados nas prateleiras laterais do nível intermediário de lotação. Neste recorte, ao longo da parte central, a separação das áreas de carga por gênero e idade: à esquerda a área reservada para mulheres, à direita para homens e ao centro, em menor proporção, para meninos. Imaginamos suas respirações. A barbárie na parte inferior da gravura no corte transversal da Fig. 4, do lado esquerdo, apresenta quatro níveis de lotação de escravizados deitados. São brutais quanto na Fig. 1 e as condições torturantes dos escravizados no canto direito da embarcação, sentados de pernas dobradas ou entreabertas, ou de joelhos demonstrando a ínfima altura entre o soalho ou prateleira e o vigamento. Informações físicas dos espaços para as vidas estão regulamentares como se lê na Nota ao alto com seus vários níveis da barbárie da legalidade!

Num horizonte de correlação do período com o fim do antigo regime, as liberdades e cidadania laicas sob o novo regime político francês não extinguiram o tráfico, e foi somente no ano de 1818. Vejamos que, o movimento das capitais da Europa ocidental que começavam a oficializar a proibição do comércio de escravizados somente nas duas primeiras décadas do século XIX, mas não o trabalho escravo imposto à população negra. O reino da Dinamarca em 1802, a Inglaterra, por aprovação do parlamento, proibiu o tráfico humano em 1807, mesmo ano de interrupção nos Estados Unidos da América, a Suécia em 1813 e Holanda definiria posição em 1814. No entanto, ingleses e norte-americanos continuavam com o tráfico ilegalmente e, para o caso inglês até 1811 quando, segundo o historiador Alberto da Costa e Silva, este comércio passou a ser crime com punição de morte. Paradoxalmente, imagens congêneres a esta, uma vez encomendadas para transações de lucros comerciais, passariam a ser a matéria visual de apoio nas campanhas do movimento abolicionista na Inglaterra. Contudo, as outras nações, mesmo que de forma retraída, continuaram com o comércio ilegal.

No Brasil, a Inglaterra, por seus interesses econômicos, pressionou o governo americano de d. João para o fim da lógica brutal da escravidão, a começar pelo comércio. O Tratado de Aliança e Paz de 1810 restringiu a área de tráfico português às suas possessões em África e, o Tratado de Viena de 1815, a localizou nas águas do Atlântico ao sul do Equador. Contudo, junto às limitações, surgiram também as estratégias, e os valores das vidas humanas escravizadas da África concorriam em enorme aumento do comércio para o Brasil. Silva descreve que, em

> Luanda e Benguela, muitos traficantes conseguiam subir a linha do Equador e disputar lugares nos portos em concorrência com ingleses, norte-americanos, holandeses e franceses, que frequentavam os embarcadouros ao norte de Luanda, como Ambriz, e também no baixo rio Congo (ou Zaire), no Loango e nas costas do atual Gabão. (SILVA, 2008, p. 19).

O definitivo fim do tráfico de vidas africanas só viria a ser efetivado em legislação no Império no Brasil no ano de 1850. de se repetir, no ano de 1850!

Esta história soma mais de 300 anos de tráfico intercontinental e aproximadamente 390 anos sob o regime escravocrata racializado que estruturou econômico, político e socialmente o país, com danos profundos a serem destituídos, como o racismo estrutural que descreve Silvio Almeida[13]. O legado e ativação permanente de pensadores negros e pensadoras negras são exemplos e bases de construção para superação da barbárie da racialização. Trago a colocação de Angela Davies, que é a de não dar espaço para a neutralidade, assim como Rosana Paulino e a expressão de sua obra artística fazem, ao dizer "Numa sociedade racista, não basta não ser racista é necessário ser antirracista".

7. Centralidade da mulher negra; escorre o sangue vaginal

Figura 6 - Rosana Paulino, ¿História natural? 2016. Técnica mista sobre imagens transferidas em papel e tecido e costura, 29,5 x 39,5 cm. Fonte: BARBOSA, Amélia Rosa; QUELUZ, Maria Lopes Pinheiro. Humanidade tecida no libro de artista de Rosana Paulino. III Seminario Internacional de Investigación en Arte y Cultura Visual. Universidad de la Republica Uruguay, p. 1-15, 2019.

Tudo importa e é importado, contudo, o que importa é a obra de arte paulina importando também tê-la mais uma vez reproduzida (figura 6).

A pauta do racismo na arte política de Rosana Paulino trata tanto do apagamento como da visibilidade à força da negritude[14] absolutamente centralizada na mulher, quando a autora representa, entendemos, o artivismo, o

[13] ALMEIDA, Silvio. Racismo estrutural. (Coord. Djamila Ribeiro). São Paulo: Sueli Carneiro/Editora Jandaíra, 2021.
[14] Termo criado por Aimé Cesaire nos Estados Unidos. Mais em: GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro--americano. (Org. Flavia Rios e Márcia Lima). Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

feminismo e o lugar social de ação. Rosana Paulino explicita o que existe e o que resiste da mulher sob as pesadas prateleiras da barbárie.

Na obra, as duas imagens da mulher negra, nem sombra, nem semelhança, são proposições da mesma fotografia turística oitocentista explorada pela visão dos europeus, a exemplo desta. Foi realizada pelo fotógrafo Augusto Sthall estabelecido no Brasil em meados do século XIX. A nudez e os seios afixados e asfixiados na silhueta sem respiração, ambas sobre o azulejo português esmaltado na riqueza, nos desnuda em corpo e alma. Do alto escorre o sangramento vaginal que se torna mais intenso nas partes mais baixas do papel. E as camadas mais baixas da história do colonialismo, o sangue vaginal da fabricação/reprodução de mais escravizados para os senhores. Nele, outra alocação do fundamento da mulher negra tanto na centralidade espacial da obra como nos sentidos, pois ela é fenda, é brecha, brecha também que fala Rita Segato, é luta feminista, é a força política potente de Rosa Paulino para as mulheres negras totais. Dimensões que se conectam ao feminismo afro-latino-americano de Lélia Gonzalez na interseccionalidade do gênero, raça e classe.

8. Não terminou

Em *¿História Natural?* Rosana desafia concepções e imposições de realidades do lugar fundante da população negra no Brasil. A partir de uma estratificação histórica de imagens, a autora apresenta a revisão epistemológico-visual de um novo atlas mundi cultural, este, uma forte configuração a qual compreendo o seu livro de impressões.

As camadas de imagens e tempos aparentemente anacrônicos, lamentavelmente, estão carregadas de permanências refluxas das violências históricas nos cotidianos da contemporaneidade social brasileira. A potência da epistemografia negra da arte/atitude de Rosana Paulino é necessária para uma nova economia visual da educação e cultura no reescrever a história do Brasil.

Finalizo o olhar sobre uma imagem da obra-pergunta ¿História Natural? mais uma frase, de Angela Davis[15] que afirma, “quando a mulher negra se movimenta, toda a estrutura da sociedade se movimenta com ela” .

Referências

ALMEIDA, Silvio. Racismo estrutural. (Coord. Djamila Ribeiro). São Paulo: Sueli Carneiro/Editora Jandaíra, 2021.

Carta (Planisfério) del Cantino ou Carta da navigar per le isole novamente tr[ovate] in la parte de l’India; dono Alberto Cantino al signor duca Hercole, Lisboa, 1502. Coleção Fondo

[15] Mais sobre o pensamento da filósofa em: DAVIS, Angela. Mulheres, raça e classes. São Paulo: Boitempo, 2016.

Estense, Biblioteca Estense Universitária, Modena, Itália. Disponível em Estense Digital Library: https://edl.beniculturali.it/beu/850013655. Acesso em: 30 ago. 2021.

DAVES, Angela. Mulheres, raça e classes. São Paulo: Boitempo, 2016.

Estiva do navio de escravizados britânico Brookes sob o Comércio Regulamentado de Escravizados/ Ato de 1788. Fonte: Library of Congress. Printed Ephemera Collection, Divisão de Livros Raros e Coleções Especiais da Biblioteca do Congresso Washington, DC 20540 EUA. Disponível em: https://lccn.loc.gov/98504459. Acesso em 12 dez. 2021.

GONZÁLEZ, Lélia, Por um feminismo afro-latino-americano. (Org. Flavia Rios e Márcia Rios). Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

MIGNOLO, Walter D. Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

PAULINO, Rosana. A costura da memória. Catálogo. Curadores Valéria Picolli e Pedro Nery; Textos de Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua, Fabiana Lopes e Adriana Dolci Palma. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018.

QUIJANO, Aníbal Quijano. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales: Colonialidade do poder, eurocentrismo y América Latina, p.115-147, 2005.

Rosana Paulino: A costura da memória (Catálogo). Curadoria Valéria Piccoli e Pedro Nery. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

SCHWARCZ, Lila; GOMES, Flavio. (orgs.). Dicionário da escravidão e liberdade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SEGATO, Rita. La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

BARBOSA, Amélia Rosa; QUELUZ, Maria Lopes Pinheiro. Humanidade tecida no libro de artista de Rosana Paulino III Seminario Internacional de Investigación en Arte y Cultura Visual. Universidad de la Republica Uruguay, p. 1-15, 2019.

VASQUEZ, Pedro. Fotógrafos alemães no Brasil no século XIX. Rio de Janeiro: Metalivros, 2000.

WINTHER, Rasmus Gronfeldt. When maps became the world. Chicago: The University of Chicago Press, 2020.

Da primeira condição do olhar da materialidade espacial em duas camadas à compreensão em três níveis: África, evidenciada pela importância devida ao mapa e ao continente, de que narra Paulino; o braço da mulher negra, o fundo azulejado patriarcal português

Como citar:

IPANEMA, Rogéria. Ex-sombras: Imagens e (re)impressões do mundo em Rosana Paulino. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 479-491., 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.040
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Presença indígena na arte colonial: o caso da Igreja de São Lourenço dos Índios

Sílvia Borges, Universidade Federal do Rio de Janeiro
silviagborges@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5931-4632

Resumo

A Igreja de São Lourenço dos Índios é uma das construções mais antigas da região da Baía da Guanabara. De arquitetura simples, guarda vestígios de um passado ora exaltado, ora emudecido por narrativas – que incluem silenciamentos, violências e apagamentos – sobre fundação da cidade de Niterói. A igreja preserva o retábulo dedicado a São Lourenço que é reconhecido como marco do maneirismo comum às igrejas jesuíticas do início do período colonial. A singularidade do caso dessa pequena igreja reside na preservação do conjunto retabular, mas, sobretudo, em seu local de origem e nos silenciamentos que marcam os estudos a ela dedicados.

Palavras-chave: Arte colonial. Artes indígenas. Igreja de São Lourenço dos Índios.

Abstract

The Church of São Lourenço dos Índios is one of the oldest buildings in the Baía de Guanabara region. Simple architecture, keeps traces of a past now exalted, now muted of narratives – which include silences, violence and erasure – about the foundation of the city of Niterói. The church preserves the altarpiece dedicated to São Lourenço, which is recognized as a landmark of the common mannerism of the Jesuit churches of the early colonial period. The uniqueness of the case of this small church lies in the preservation of the retabular set, but above all in its place of origin and in the silences that mark the studies dedicated to it.

Keywords: Colonial art. Indigenous arts. Church of São Lourenço dos Índios.

A Igreja de São Lourenço dos Índios é um bem histórico-artístico de Niterói[1]. Um caso singular de uma igreja que é equipamento cultural municipal, tenso sido incorporada ao patrimônio público em 1915. Desde então, os desafios – ainda contemporâneos – giram ao redor da preservação do patrimônio histórico edificado que constitui marco identitário de fundação da cidade.

A igreja é tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico Nacional conforme processo no 0163T-1938 (Inscrição 213 do Livro de Belas Artes, fl. 37, e Inscrição 247, Livro Histórico, fl.41), onde consta a descrição:

> A construção da Igreja de São Lourenço dos Índios, feita em pedra e cal, tem linhas arquitetônicas simples, muito representativa do que foi o traço marcante na arquitetura dos padres jesuítas. A fachada principal é constituída de porta de madeira de folha dupla almofadada, com molduras de pedra, bem como as três janelas existentes na altura do coro. No interior, a igreja possui altar-mor que representa uma ampliação do estilo dos altares laterais. [hoje desaparecidos]. Ao fundo, pode-se observar um painel, discretamente colocado, visando ocultar uma janela existente. O centro do altar é ocupado pela imagem de São Lourenço ostentando as vestes de diácono. Nos vãos laterais há, ainda, outras pequenas imagens compondo os lugares ali existentes. Na base do altar-mor pode-se observar em quadro central, esculpido em mármore, a cena do suplício de São Lourenço. Ladeando o referido quadro, há ornatos também em relevo, representando turíbulos queimando incenso, e a vinha e o trigo simbolizando o sangue e o corpo de Deus. Apesar de algumas perdas, que se deram ao longo do tempo, ainda existem na Igreja de São Lourenço dos Índios, algumas relíquias de valor incalculável: o retábulo de madeira - considerado pelo arquiteto Lúcio Costa, como o mais belo exemplar brasileiro da arte jesuítica, a imagem de São Lourenço (obra-prima de santeiros portugueses do XVII), um lavabo de pedra portuguesa, o púlpito de madeira e uma magnifica pia batismal.[2]

Adiante, segue enaltecendo o valor histórico do referido bem:

> Considerada um símbolo para a construção da identidade dos niteroienses, a origem da Igreja de São Lourenço dos Índios está relacionada ao assentamento indígena que se deu, no fim do século XVI, no espaço hoje ocupado pela cidade de Niterói. Essas terras foram povoadas a partir da doação, em 16 de março de 1568, de uma sesmaria ao chefe termiminó Araribóia, por serviços prestados na expulsão dos franceses. Os registros históricos mostram que, desde o

[1] Esse artigo é dedicado a Claudio Valério Teixeira, pois sem seus esforços – pessoal e profissional – certamente não teríamos vestígios desse bem histórico/ artístico/ cultural, não só de Niterói, mas da arte colonial brasileira.
[2] Descrição de tombamento do IPHAN. Ver:
http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_hist.gif&Cod=1644

início da ocupação desta área, *a presença religiosa se fazia marcante*. A carta do Padre Gonçalo de Oliveira, datada de 1570, já anunciava uma primeira capela, em taipa, que se localizava no alto de um morro da Aldeia de São Lourenço dos Índios. Esta edificação primitiva cederá lugar a uma outra, inaugurada em 10 de agosto de 1586, com a representação do Auto de S. Lourenço. Nesta época, a ermida era, ainda, uma capela tosca e pequena, e já antes de 1627, *os jesuítas substituíram* por um templo mais próprio. Um século mais tarde, passou por novas modificações e, em 1769, a capela foi reconstruída, tomando a fisionomia que ainda hoje conserva, apesar das reformas que sofreu no século XIX. Com isso, a igreja de São Lourenço dos Índios pode ser considerada um marco do primeiro *assentamento lusitano* do lado oriental da baía da Guanabara.[3]

Figura 1. Fachada da Igreja de São Lourenço dos Índios, Niterói/ Rio de Janeiro

Este texto institucionalmente constituído sob a chancela do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional configura uma síntese clara do que se vê, do que se considera relevante e, especialmente, do que se escreveu sobre esta

[3] Descrição de tombamento do IPHAN. Ver: http://portal.iphan.gov.br/ans.net/tema_consulta.asp?Linha=tc_hist.gif&Cod=1644 (grifo nosso)

edificação. Destacam-se as ênfases ao valor artístico do retábulo, à origem portuguesa da imagem de São Lourenço, à presença religiosa dos jesuítas que resulta no que é chamado de "marco do primeiro *assentamento lusitano* do lado oriental da baía da Guanabara". O registro oficial enfatiza a ação colonizadora, tomando a igreja como marco exemplar.

A narrativa institucional faz referência direta a Lúcio Costa e seu conhecido artigo *A arquitetura dos jesuítas no Brasil*, publicado na Revista do SPHAN, no. 5, de 1941[4], conferindo-lhe autoridade. Mais de uma década depois do referido artigo, em 1956, Germain Bazin em seu *Arquitetura religiosa barroca no Brasil*, afirma que:

> A capela de São Lourenço de Niterói, próximo do Rio, resquício de *aldeia jesuíta* do mesmo nome, apesar da restauração que sofreu, em 1767, manteve a disposição original do templo erguido em 1627, aliás, muito humilde; nela só existe um campanário-arcada, colocado sobre uma parede no prolongamento da fachada; esta tem o perfil jesuíta típico...[5]

Em sua concisa descrição, Bazin registra a referência jesuítica e chega a dizer que "só existe um campanário-arcada", indicativo de uma arquitetura simplista. Robert Smith em artigo sobre arquitetura colonial também se refere à existência de "*aldeias jesuíticas*" para tratar da arquitetura associada à Companhia de Jesus[6].

Lucio Costa refere-se a "aldeamentos formados pelos padres [jesuítas]".[7] Germain Bazin e Robert Smith a "aldeias jesuíticas", assim como tantos outros. Diante dessas recorrências propomos um modo distinto de ver e – por que não nomear? – esse espaço colonial.

É consenso que os aldeamentos foram parte essencial do projeto de colonização e importante ação dentre as estratégias de catequização de povos originários. Foram organizações fundamentais para garantir a ocupação do território colonial sob domínio da Monarquia católica portuguesa. As relações entre portugueses e indígenas se integravam à cultura política que "baseava-se na troca de favores e serviços, num sistema de reciprocidade"[8].

Em diálogo com a historiadora Maria Regina Celestino de Almeida, optamos por compreender esse espaço não como lugar de uma aldeia jesuítica, mas como objeto que nos permite reconhecer a existência/ sobrevivência de um aldeamento indígena. Em suas palavras "a colônia era um projeto em construção, no qual todos se influenciavam mutuamente e se transformavam"[9].

---

[4] COSTA, Lucio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. Revista do SPHAN, Rio de Janeiro, n. 5, p. 9-104, 1941. p. 13.
[5] BAZIN, Germain. A arquitetura religiosa barroca no Brasil: volume 1. Rio de Janeiro: Record, 1983. p. 106-107. (grifo nosso)
[6] SMITH, Robert. Arquitetura colonial In: REIS FILHO, Nestor Goulart (org.). Robert Smith e o Brasil: cartografia e iconografia. vol. 1. Brasília/ DF: IPHAN, 2012. p. 257-327.
[7] COSTA, Lucio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. Revista do SPHAN, Rio de Janeiro, n. 5, p. 9-104, 1941. p. 13.
[8] ALMEIDA, Maria Regina Celestino. Os índios na História do Brasil. Rio de Janeiro: FGV, 2010. p. 87.
[9] ALMEIDA, Maria Regina Celestino. Os índios na História do Brasil. Rio de Janeiro: FGV, 2010. p. 26.

Figura 2. Capela-mor da Igreja de São Lourenço dos Índios

Os aldeamentos são aqui compreendidos como espaço de agência indígena. É a partir dessa premissa que sugerimos que a Igreja de São Lourenço dos Índios seja observada para além das notas consagradas da historiografia mais tradicional.

O aldeamento de São Lourenço dos Índios configura-se em um caso ímpar da construção das cidades coloniais e expressa a complexidade das relações entre indígenas e portugueses, especialmente nas primeiras décadas da colonização. Como afirmam Manuela Carneiro da Cunha e Eduardo Viveiros de Castro ao tratar das dinâmicas da sociedade tupinambá "os inimigos passam a ser indispensáveis para a continuidade do grupo, ou melhor, a sociedade tupinambá existe no e através do inimigo"[10].

Conforme essa dinâmica, a formação do aldeamento de São Lourenço está profundamente vinculada à expulsão de franceses aliados aos tamoios pelos portugueses e temiminós. Apesar de parcas informações sobre as dinâmicas

[10] CUNHA, Manuela Carneiro da; CASTRO, Eduardo Viveiros de. Vingança e temporalidade: os tupinambás. Anais do Congresso Internacional de Americanistas, Bogotá, v. 10, n. 1, p. 57-78, 1986. p. 70.

dessas populações pelo território colonial, sabe-se que um grupo de indígenas – chamados Índios do Gato – que era do Rio de Janeiro, migrou para a região do Espírito Santo, passando a viver em aldeia administrada pelos jesuítas. Por ocasião da guerra de expulsão dos franceses o governador Mem de Sá os convocou a retornar – sob a liderança de Araribóia – e a lutar junto aos portugueses. Trocando em miúdos, os indígenas lutaram em imensa maioria.

Os antes chamados Índios do Gato, ao retornar ao Rio de Janeiro, passaram a ser nomeados temiminós. Sua ação foi decisiva para expulsão dos franceses. E, com a vitória, Arariboia – Martin Afonso de Sousa – recebeu do governador as terras do lado leste da Baía da Guanabara a fim de povoá-las, conforme *Carta de Sesmaria de 1568*. Nessas terras foi fundado o aldeamento indígena de São Lourenço. Assim, os Índios do Gato, que retornados do Espírito Santo se tornaram temiminós, passaram a se identificar como índios da aldeia de São Lourenço.

Foram esses indígenas aldeados sob a orientação dos jesuítas que povoaram a região, garantindo proteção ao território ao se aliarem aos portugueses. Os jesuítas eram autorizados pela Coroa a administrar os aldeamentos, mas sua liderança era dada ao seu "principal" – no caso de São Lourenço, o Arariboia. Os indígenas – quando aldeados – se tornavam vassalos do rei, o que implicava em uma série de deveres e direitos sociais. Conforme pesquisas de Maria Regina Celestino de Almeida:

> Ao se aldearem, os índios se tornavam súditos cristãos e buscavam se adaptar a um novo espaço físico e social, onde aprendiam novas regras e comportamentos que lhes permitiam novas estratégias de luta e sobrevivência no mundo colonial em formação.[11]

Este artigo reconhece violências, conflitos, genocídios que marcaram o projeto colonial. A partir disso, propõe um exercício de construção de olhar que permita reconhecer a presença indígena nessa igreja que – segundo a historiografia clássica, conectada com classificações formais europeias – tem sua existência enaltecida em razão de uma filiação jesuítica/ portuguesa.

Os aldeamentos representavam uma espécie "mal menor" – como pondera Maria Regina Celestino de Almeida em seu livro *Os índios na História do Brasil*.

> ...apesar dos prejuízos incalculáveis, a política de aldeamentos colocava os indígenas numa condição jurídica específica atribuindo-lhes, além das obrigações, alguns direitos que eles lutaram por garantir até o século XIX, agindo conforme os códigos do mundo colonial.[12]

[11] ALMEIDA, Maria Regina Celestino. Metamorfoses indígenas: identidade e cultura nas aldeias coloniais do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: FGV, 2013. p. 115.
[12] ALMEIDA, Maria Regina Celestino. Os índios na História do Brasil. Rio de Janeiro: FGV, 2010. p. 72.

De acordo com as regras coloniais, todos os aldeamentos deveriam ter uma igreja e foi nessa conjuntura que se construiu a templo que ainda hoje resiste ao tempo.

Diante do retábulo, se direcionarmos nossos olhos para o chão, veremos o piso de barro cozido que compõe a capela-mor. Nessa tijoleira há marcas, incisões. Olhemos para o chão, para a base que sustenta o altar principal e que sustentou altares laterais hoje desaparecidos.

Figura 3. Tijoleira da capela-mor da Igreja de São Lourenço dos Índios

É preciso que nos permitamos esse exercício primário e primeiro. O exercício do olhar. O que vemos sob nossos pés é o que nos permite perceber silêncios, apagamentos, escolhas hierárquicas. Os Índios do Gato, os Temiminó, os índios da aldeia de São Lourenço se fazem presentes. Por décadas não os vimos, não os notamos. Na busca por classificar estilos, decodificar significados através do exercício interpretativo de códigos e práticas remotas que julgamos decifráveis, nós, historiadores da arte, os silenciamos.

Lux Vidal, em seu livro *Grafismo indígena* que reúne artigos dedicados ao estudo do tema e, a partir de pesquisas com povos amazônicos, destaca o esforço de antropólogos visuais em reconhecer aspectos como habilidade técnica, qualidades de forma, design e conteúdo simbólico diante das artes indígenas[13]. E nós? Que questões forjamos diante de tais "presenças"?

No caso das marcas deixadas em peças da tijoleira que recobrem o piso da capela-mor, seria possível indagar sobre a existência de diferentes padrões, sobre a singularidade do conjunto ou se constituía prática recorrente em igrejas de

[13] VIDAL, Lux. SILVA, Aracy Lopes da. Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. In: VIDAL, Lux (org.). Grafismo indígena. São Paulo: Studiom Nober/FAPESP/Edusp, 1992. p. 279-293. p. 280.

aldeamentos indígenas. Entretanto, deixaremos essas questões abertas a trabalhos futuros.

Há uma série de referências documentais sobre o aldeamento indígena de São Lourenço que permitem sugerir algumas continuidades. Nas *Visitas Pastorais de Monsenhor Pizarro*, de 1794, há menção aos altares laterais de Nossa Senhora da Piedade e de São Miguel que já não mais existem e, ao final de seus escritos, uma informação de destaca:

> Pelo número dos Fogos se conhece, o em que consiste esta Aldea dos Índios. Em roda da Igreja axam-se fundados alguns d'aqueles, e os outros, em lugares dispersos, mas dentro das suas proprias terras. As mulheres naõ se daõ m.to á ociosidade, p.r q' todas elas tem o Oficio de paneleiras; e são déstras na sua Oficina, sem usarem do beneficio da roda, como sucede com as *Fabricas de Olerias, naõ só p.a a construçaõ das panelas, mas ainda para toda outra loiça de uso, como frigideiras, boioens, chicolateiras, e etc. em que fazem bom negocio, servindo-se do barro q' tiraõ em terras da Freguezia de S. Joaõ de Carahy*. [sic][14]

As notas setecentistas de Monsenhor Pizarro indicam a tradição do uso do barro nessa sociedade. Sobre o mesmo tema, o viajante Maximiliano em sua *Viagem ao Brasil*, ao narrar sua "excursão" à aldeia de São Lourenço dos Índios, afirma ser aquela a única aldeia próxima à capital onde "ainda [se encontravam] habitantes primitivos do país."[15]

> Os moradores estavam ocupados, em suas cabanas, na fabricação de vasos com uma *argila cinzento-escura, que toma cor avermelhada quando levada ao fogo*. Fabricam com elas grandes vasos utilizando-se apenas das mãos, sem empregar a roda, e alisam-lhes a superfície por meio de pequenas conchas que umedecem com a boca. Velhos e moços estavam sentados no chão. Os homens trabalham a serviço do rei na confecção de vasilhas."[16]

Esses registros, bem mais tardios que a construção da igreja, apontam a continuidade do uso do barro na confecção de objetos por moradores do aldeamento. Seria precipitado cogitar que o uso desse material, comum na região, fosse parte da tradição que viria desde os tempos de fundação do aldeamento, passando pela construção da igreja? Seria possível, passados vinte anos da última restauração da Igreja de São Lourenço dos Índios, levantarmos novas perguntas

[14] ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro. O Rio de Janeiro nas visitas de Monsenhor Pizarro: Inventário de Arte Sacra Fluminense. Rio de Janeiro: INEPC, 2008. tomo 2. p.276 (grifo nosso)
[15] WIED, Maximilian Prinz von. Viagem ao Brasil: 1782-1867. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Universidade de São Paulo.1989. p. 27
[16] WIED, Maximilian Prinz von. Viagem ao Brasil: 1782-1867. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Universidade de São Paulo.1989. p. 28 (grifo nosso)

diante das urgentes necessidades de intervenção que esse bem requer para se manter vivo?[17]

Enfim, entre tantos silêncios é preciso recuperar os relatórios de restauração de Domingo Isaac Tellechea[18] que datam de 2001. No quinto volume de seus cuidadosos apontamentos sobre todo o processo de restauração da capela-mor, lê-se:

> ... nos primeiros momentos da conquista, antes de madurecer a habilidade manual produziram cerâmicas com características que associavam as duas culturas: indígena (tupi-guarani) e europeia. (...) No caso de São Lourenço dos Índios, onde a partir da conquista o tempo parece haver se detido, hão permanecido "in situ" as cerâmicas que compõem o pavimento da capela-mor sobre o qual se assenta o altar. Estas peças estão decoradas com incisões dactilares indígenas semelhantes as mais primitivas existentes nas missões do Paraguai nas quais, na atualidade só existem pequenos fragmentos. Originalmente estas cerâmicas estiveram recobertas com esmalte do qual só se conservaram restos nas poucas peças em que a abrasão foi menor, ou porque a capa vidrada foi mais resistente. (...) Estas caneluras nas telhas não têm nenhuma função a não ser decorativa.[19]

Foi através do que Tellechea chama "decoração" que os indígenas do aldeamento de São Lourenço se fizeram presentes.

Hoje, o Morro de São Lourenço já não encontra o mar graças a seguidos aterramentos na região. A cidade cresceu ao redor igreja. Grande parte de seus vizinhos desconhece seu passado. Mas, se a colonização se faz presente na talha dourada e na escultura portuguesa de São Lourenço, os povos originários que ali viveram (morreram e foram mortos) se fazem presentes através do piso que está sob nossos pés como a nos lembrar de sua existência, de sua resistência. Nesse momento, mais do que buscar interpretações, nos interessa a presença. Nos interessa reconhecer a existência, porque se somos capazes de apagar, também podemos – e devemos – ser capazes de "produzir presença".

[17] Cabe registrar as precárias condições em que se encontra hoje a Igreja de São Lourenço dos Índios, cujo piso tem sofrido graves ataques de cupins, bem como o púlpito. Os registros arqueológicos ainda permanecem no local, mas em condições muito precárias e sem qualquer tipo de informação. O coro alto está tomado por pombos. Enfim, faz-se necessária e urgente uma nova ação de restauração, considerando as ações do tempo e o valor desse bem.
[18] Aqui presto minha respeitosa homenagem e justo reconhecimento ao trabalho desenvolvido pelo Professor Domingo Isaac Tellechea ao longo de décadas dedicadas à restauração.
[19] Relatório de restauração. Vol. 5. P. 174-175

Figura 4. Tijoleira da capela-mor (detalhe)

Referências

ALMEIDA, Maria Regina Celestino. *Os índios na História do Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

ALMEIDA, Maria Regina Celestino. *Metamorfoses indígenas*: identidade e cultura nas aldeias coloniais do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: FGV, 2013.

ARAÚJO, José de Souza Azevedo Pizarro. *O Rio de Janeiro nas visitas de Monsenhor Pizarro*: Inventário de Arte Sacra Fluminense. Rio de Janeiro: INEPC, 2008.

BAZIN, Germain. *A arquitetura religiosa barroca no Brasil*: volume 1. Rio de Janeiro: Record, 1983.

COSTA, Lucio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. *Revista do SPHAN*, Rio de Janeiro, n. 5, p. 9-104, 1941.

CUNHA, Manuela Carneiro da; CASTRO, Eduardo Viveiros de. Vingança e temporalidade: os tupinambás. *Anais do Congresso Internacional de Americanistas*, Bogotá, v. 10, n. 1, p. 57-78, 1986. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6354/7684

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2010.
____. VELTHEM, Lucia Hussak van. Arte indígenas: olhares cruzados. *BIB*, São Paulo, n. 87, Mar/2018. p. 133-156.

SMITH, Robert. Arquitetura colonial *In:* REIS FILHO, Nestor Goulart (org.). *Robert Smith e o Brasil*: cartografia e iconografia. vol. 1. Brasília/ DF: IPHAN, 2012. p. 257-327.

VIDAL, Lux. SILVA; Aracy Lopes da. Antropologia estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas. *In*: VIDAL, Lux (org.). *Grafismo indígena*. São Paulo: Studiom Nober/FAPESP/Edusp, 1992. p. 279-293.

WIED, Maximilian Prinz von. *Viagem ao Brasil*: 1782-1867. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Universidade de São Paulo, 1989.

Como citar:

BORGES, Sílvia. Presença Indígena na arte colonial: o caso da Igreja de São Lourenço dos Índios. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p.492-502 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.041
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Os ritos processionais como catarse taumatúrgica na Vitória do século XIX

Nelson Porto Ribeiro, Universidade Federal do Espírito Santo
https://orcid.org/0000-0001-8557-2232
nelsonporto.ufes@gmail.com

Resumo

A procissão era o ritual religioso mais presente na cultura urbana da América portuguesa do século XVIII. Viajantes de países do norte europeu onde as ideias do iluminismo já predominavam, eram unânimes em constatar que não se passava um dia sequer sem que uma procissão passasse. Os poderes taumatúrgicos da procissão foram sempre reconhecidos como fortes pela mentalidade pré-iluminista do cristianismo ibérico. A religiosidade da América portuguesa alimentou-se desta prática, até, ao menos, o final do século XIX – mesmo que a cultura neste momento já não se pudesse chamar barroca. Ao longo de todo o século XIX a Vila da Victoria, na Província do Espírito Santo, foi assaltada por epidemias cíclicas que eram reflexo das condições miseráveis de sanitização da urbe mas que recebiam como resposta terapêutica não o tratamento científico do urbanismo, mas o rito processional taumatúrgico

Palavras-chave: Procissão. Pré-iluminismo. Século XIX.

Abstract

The procession was the most present religious ritual in the urban culture of Portuguese America in the 18th century. The thaumaturgical powers of the procession were always recognized as strong by the pre-enlightenment mentality of Iberian Christianity. The religiosity of Portuguese America was fed by this practice, until at least the end of the 19th century - even if the culture at this moment could no longer be called baroque. Throughout the 19th century, Vila da Victoria, in the Province of Espírito Santo, was attacked by cyclical epidemics that were a reflection of the miserable sanitation conditions in the city, who received as a therapeutic response not the scientific treatment of urbanization, but the thaumaturgical processional rite.

Keywords: Procession. Pre-enlightenment. XIX century.

Introdução

O iluminismo é tardio no mundo mental luso-brasileiro. Ao longo do século XVIII os filósofos do iluminismo foram vistos como hereges pelos pensadores portugueses – mesmo entre aqueles ditos como esclarecidos, tal como é o caso do Padre Teodoro de Almeida que chamava Voltaire de ímpio[1].

As minhas pesquisas ultimamente têm se debruçado sobre o processo de laicização da sociedade oitocentista brasileira, em especial na segunda metade do século XIX, e o papel que os engenheiros tiveram neste processo através da intervenção no espaço urbano de uma cidade como Vitória.

Esse processo foi não apenas mental e pedagógico mas expressou-se também no campo do espaço urbano, com a demolição de templos religiosos, a remoção de campos santos e a construção de espaços públicos de lazer (parques e jardins) e de espaços público-privados, de caráter cultural e social, como teatros, cinemas, clubes e cafés.

Outra questão que tem me preocupado é o papel da re-apropriação do espaço da urbe pelas Festas Cívicas da 1ª República, em especial porque vejo uma continuidade do caráter de algumas destas festas republicanas com as festas do Antigo Regime.

As comemorações do Antigo Regime, festas que tiveram sua origem no Renascimento ou mesmo antes, tais como Procissões, Entradas e Exéquias, tiveram também continuidade na América portuguesa ao longo de toda a colonização entrando pelo século XIX inclusive ao longo do período imperial; eram festas que enalteciam a monarquia e a ordem cósmica ou que cultuavam Deus e seus santos – tinham propósitos pedagógicos, ideológicos e políticos.

Curiosamente, a 1ª República, assentada no cientificismo dos positivistas, não se desfez desse aparato cerimonial e embora o iluminismo, a rigor, tenha tentado aniquilar toda ideia de uma comunicação simbólica tradicional, de uma revelação e, portanto, contribuído para um empobrecimento do pensamento simbólico, também precisava de símbolos, ainda que de percepção simplificada. A partir de então, a alegoria barroca com a sua riqueza simbólica desaparece, substituída pela alegoria revolucionária, aquela das festas laicas da Republica, 'democratizadas'[2].

O culto cívico da família e da pátria através da veneração de seus luminares era um dos propósitos das ideias políticas e filosóficas dos positivistas que estiveram à frente da Proclamação, e embora a ortodoxia positivista tenha ficado em segundo plano na direção do Estado durante a 1ª República, no campo da formação do imaginário; da construção dos símbolos republicanos e da atuação prática de como construir estes símbolos – fosse através da ereção de monumentos

[1] RIBEIRO. 2016. p.18.
[2] RIBEIRO. 2016. p.172.

públicos[3], fosse através das cerimônias de culto – foi ela que acabou predominando nas diretrizes a serem adotadas.

Ainda que à tríade consagrada pela historiografia oficial das personalidades pátrias que até aquele momento ilustravam a 'marcha da civilização' nacional, constituída por Tiradentes, Pedro I e Deodoro, o positivismo ortodoxo preferisse Tiradentes, José Bonifácio e Benjamin Constant[4] não se pode dizer que este não tenha tido um êxito parcial projetando Bonifácio e Constant em figuras chaves deste ideário – veja-se por exemplo o grande programa alegórico de 'constituição da nação brasileira' que é a fachada do Palácio Tiradentes no Rio de Janeiro - atual assembleia Legislativa mas construído para sede da Câmara de Deputados da nova República em 1928: nos dois grandes grupos alegóricos do coroamento, Bonifácio é representado caminhando ao lado do imperador à cavalo e Constant, também à pé, ao lado do general à cavalo – são as quatro únicas figuras históricas, as demais representações no coroamento do prédio são figuras alegóricas no seu sentido estrito, representações de mulheres que personificam, através de atributos, virtudes e qualidades abstratas[5].

Não devemos nos esquecer do peso que esta corrente tinha nas classes ilustradas através daquilo a que mais de um autor denominou como sendo um positivismo difuso[6]. No caso do Espírito Santo, alguns dos primeiros governos provinciais na passagem do Império para a República tiveram viés claramente positivista. É o caso, segundo Lins (1964), dos seguintes presidentes da Província e do Estado: Herculano Marcos Inglês de Souza (1882); Afonso Claudio de Freitas Rosa (1889-1890); José de Melo Carvalho Moniz Freire (1892-96 e 1900-04) e Graciano dos Santos Neves (1896-97).

Vemos então que festas do Antigo Regime como Entradas reais e Exéquias, foram apropriadas pelo governo da 1ª República de uma forma laicizada.

A Entrada em Portugal realizava-se em duas situações específicas: "quando o Rei visitava alguma província de seu reino ou quando recebia, pela primeira vez na sua capital, a sua nova consorte"[7]. Era uma festa onde erigiam-se Arcos de triunfo festivos, arquitetura efêmera, por onde a procissão real passava a caminho da Catedral ou de Palácio. Na América portuguesa, onde a Entrada Real não tinha como ter curso, estas festas resumir-se-iam a Entradas de Bispos, ou, a partir de 1808, em verdadeiras Entradas reais como a que foi organizada para a recepção à arquiduquesa Leopoldina quando da sua chegada no Rio de Janeiro em 1817.

---

[3] CARVALHO (2017. p.45 e seguintes) demonstra como importantes monumentos republicanos como os dedicados à Floriano Peixoto e à Benjamin Constant, ambos no Rio de Janeiro, foram concebidos sob a diretriz daquilo que poderíamos chamar de uma estética positivista.
[4] CARVALHO. 2017. p. 42.
[5] LEITE & RIBEIRO. 2012. p. 36.
[6] 'O positivismo, tal como se generalizou entre nós, não era uma doutrina monolítica (...) Em muitos casos, o papel predominante, politicamente, do positivismo, não é tanto o da filosofia, ou da seita, ou da religião, mas o estado de espírito e o clima de opinião que, a partir dele, passou a contaminar vastas camadas' (Sergio Buarque de Holanda. Apud ALONSO. 1995, p.4).
[7] RIBEIRO. 2016. p. 133.

Na capital capixaba, ao longo do século XIX, tivemos as Entradas do Bispo Coutinho em 1812, a de Pedro II em 1860 assim como a do Bispo Lacerda em 1880. Todas festivamente celebradas. Esse tipo de festejo teve continuidade na 1ª Republica, pelo menos até 1910 na recepção ao presidente Nilo Peçanha onde ficou registrado na imprensa coeva a construção de arquitetura efêmera "um belíssimo arco de triunfo de onde pendem bandeiras e festões, lendo-se em uma das faces, ao alto, a seguinte inscrição 'O Espírito Santo saúda o preclaro chefe da nação'"[8].

Quanto às Exéquias, eram comemorações fúnebres feitas em honra de alguém. Na tradição portuguesa as exéquias aconteciam enquanto solenidades religiosas de corpo presente, missas de 7° e de 30° dia na morte de um príncipe da casa reinante, de um grande ou de um príncipe da igreja. As mais pomposas eram as exéquias de 30 dias quando havia então a possibilidade da preparação do templo através da construção de uma arquitetura efêmera de grande qualidade decorativa: o catafalco, que, na definição de Bluteau é um "túmulo honorífico do defunto, não estando o corpo presente"[9].

Apesar das Exéquias serem realizadas no interior de um templo católico e oficiadas por um sacerdote, a 1ª Republica ainda assim adotou a comemoração no contexto das honras a serem prestadas aos grandes vultos nacionais. Além de defenderem o culto familiar dos antepassados o projeto positivista estimulava também o culto aos heróis da nação, aqueles que tinham conduzido a sociedade na sua 'marcha para o progresso', fossem pensadores ou políticos notáveis, ao exemplo do que a República francesa fizera erigindo o seu Panteão. Ora, esses espaços de culto eram locais que originalmente foram templos católicos – tal é o caso também do Panteão da República portuguesa, em Lisboa – o que inequivocamente denuncia que não havia uma aversão dos positivistas ao cristianismo, ao contrário até já que os positivistas ortodoxos eram muito cuidadosos em não agredir o catolicismo, não apenas reconheciam a "força da tradição católica no Brasil" como também estavam atentos "à concepção de Comte de que entre os católicos se encontravam os ouvintes mais receptivos"[10].

As grandes exéquias do período foram as realizadas no Rio de Janeiro por conta da morte do Barão do Rio Branco - o Espírito Santo não ficou atrás, realizando as exéquias do Barão na Catedral do bispado (antiga Matriz) onde, nas palavras da imprensa coeva, o "grande catafalco era imponente, pelo seu tamanho e pela altura, sendo bordado com lindos desenhos prateados. Em cada ângulo ficava uma sentinela com armas em funeral"[11].

Contudo, por motivos de coerência, o governo republicano que havia separado Igreja de Estado procurou não se mesclar à principal tradição religiosa sobrevivente do Antigo Regime, a procissão.

[8] DM. 28.06.1910. p.2.
[9] BLUTEAU. 1712.
[10] CARVALHO. 2017. p.138.
[11] DM. 16.03.1912. p.1

A procissão foi o ritual religioso mais presente na cultura urbana da América portuguesa do século XVIII. Viajantes de países do norte europeu onde as ideias do iluminismo já predominavam, eram unânimes em constatar que não se passava um dia sequer sem que uma procissão passasse acompanhada por músicos, soldados e padres ou que se entoasse um *Te Deum* em ação de graças[12].

A procissão, amiúde com características festivas, comemorativas do natalício de um santo, tinha também uma faceta lutuosa: procissões fúnebres, procissão de *Corpus Christi*, procissão de penitência etc. Os poderes taumatúrgicos da procissão foram sempre reconhecidos como fortes na mentalidade pré-iluminista do cristianismo ibérico; veja-se por exemplo a enorme procissão que se realizou em Lisboa exatamente um ano após o grande terremoto de 1755 quando os apocalípticos previam que um terremoto mais forte ainda, viria, para terminar o 'serviço' do primeiro, na informação de um viajante sueco que chegou em Lisboa no final de outubro de 1756[13].

A procissão era também um ritual de expurgo e purificação. A cultura barroca tardia da América portuguesa alimentou esta prática, até, ao menos, o final do século XIX – mesmo que a cultura no final do século já não se pudesse chamar barroca e que já estivesse definitivamente conspurcada pelo pensamento laico e 'iconófobo' do iluminismo. Acredito que podemos falar de práticas mentais residuais sobrevivendo no contexto de um mundo fragmentado, onde o cientificismo do iluminismo predominando nas esferas civis não era capaz de impedir ainda a religiosidade pré-iluminista que sobrevivia nas crenças populares.

A procissão de penitencia na Capitania e na Província do Espirito Santo.

As procissões em Vitória, cabeça do Espírito Santo, eram as usuais do mundo português, e, ao longo do século XIX, foram promovidas conjuntamente pelo Estado e pela Igreja, ainda no contexto do acordo do Padroado.

A Procissão da Padroeira da Provincia - N. Sra. da Victoria - era organizada pela Camara Municipal que criava também, para os festejos, "alguns divertimentos públicos"[14]. A importante procissão do Senhor dos Passos onde em 1849, por determinação governamental, deveriam ser "rendidas as guardas de palácio, cadeia, etc. desta cidade"[15].

Procissões com propósitos de penitência, expiação e de alcance de graça, em especial no caso de calamidades públicas como epidemias, foram uma constante desde muito cedo. Novaes menciona que entre as epidemias que frequentemente assolavam o território capixaba, que a de 1669 teria sido particularmente 'pavorosa' fazendo com que povo e autoridades trouxessem em procissão marítima a

[12] HAWKESWORTH. 1773. v.2. p.28 – tradução nossa.
[13] BRELIN. 1955. p.116.
[14] CV. 12.09.1849. p.4.
[15] CV. 28.02.1849. p.1.

imagem de N. Sra. da Penha da Vila Velha até a Vila da Vitória, onde esta teria permanecido no templo dos jesuítas por quinze dias[16].

Ao longo de todo o século XIX a Vila da Vitoria foi assaltada por epidemias cíclicas – em especial febre amarela, sarampo e varíola – provenientes de outras regiões do país, mas que encontravam nas condições miseráveis de sanitização e higiene da urbe capixaba um repasto para o contágio e a proliferação.

Embora as formas científicas de combate à essas doenças epidêmicas cíclicas já fossem minimamente conhecidas pelas autoridades na segunda metade do século, tais como: quarentena, desinfecções gerais com cal e cloro e vacinação, particularmente esta última encontrava grande resistência da população. O Relatório governamental de 1852 informava: "Poucos progressos tem feito a vacina nesta Província (...) Uma das causas que para isso concorrem é o preconceito do povo, que pela maior parte acredita que a inoculação do pus vacênico faz aparecer a epidemia de bexiga (varíola)"[17].

Ou o relatório de 1861, em que o comissário vacinador da Província informa: "torna-se preciso andar a vacinar pelas casas, porque quase ninguém concorre nos lugares, horas e dias designados para a vacina"[18].

Aparentemente, preferia-se confiar nas rezas e preces e nos atos processionais do que na ação científica. Lê-se no Relatório de 1854: "Atualmente está essa cidade e seus arrabaldes, (...) sendo vítima do terrível flagelo da disenteria sanguínea (...) A população tem-se deixado possuir de excessivo terror; tem se repetido as preces e as procissões de penitência"[19].

Um periódico coevo informava: "Teve lugar em a noite de 27 uma procissão de penitência para implorar da Misericórdia Divina alívio aos males que estamos sofrendo (...) pediam a intercessão de sua misericórdia para tirar de sobre nossa Capital a epidemia fatal que a devasta, e flagela"[20].

No ano seguinte previa-se chegar à Vitória um surto epidêmico que já fazia seus estragos em Salvador e no Rio de Janeiro. Antecipadamente, tratou de se construir uma defesa adequada para a população capixaba – uma defesa espiritual:

> Desde anteontem que se fazem preces na Matriz desta cidade (Vitória) para que a Divina Providencia nos livre da epidemia que tantos estragos tem feito na Bahia, e que começa também fazer no Rio. Na madrugada de ontem cantou-se na Misericórdia uma missa a São Sebastião para nos livrar da peste, e a noite houve procissão de penitência, saída da igreja Matriz, que foi muito concorrida[21].

[16] NOVAES. 1968. p.72.
[17] PROVINCIA DO ESPIRITO SANTO. 1852. p.19.
[18] PROVINCIA DO ESPIRITO SANTO. 1859. Apenso D. p.02.
[19] PROVINCIA DO ESPIRITO SANTO. 1854. p.16.
[20] CV. 29.04.1854. p.1.
[21] CV. 06.10.1855. p.2.

Para o periódico citado, era certa a eficácia dessas medidas, e o mesmo concluía: "Lemos no Correio Mercantil (periódico carioca) que após ter havido preces na freguesia da Ilha do Governador, vai cessando um pouco a epidemia que naquela ilha se tinha desenvolvido. Este fato é por si mesmo muito significativo, e não precisa de comentário"[22].

A procissão de penitência na 1ª Republica capixaba.

Na 1ª República, onde o cientificismo se impôs na administração pública, inclusive no campo da cidade, com medidas urbanísticas de sanitização como implantação de redes de esgoto, drenagem e abastecimento de água, assim como também com o aprofundamento do conhecimento científico com a criação de instituições de pesquisa como a Fundação Oswaldo Cruz (fundada em 1900), a rigor deveria ter-se colocado uma pá de cal nestas práticas religiosas pré-iluministas que aos olhos de uma sociedade laicizada apareciam como superstição e tolice.

Não é, contudo, o que nossas pesquisa revelam, justo o contrário: apesar da prática processional não ser incentivada pelo governo federal e local, apesar das campanhas vacênicas se oporem à ideia taumaturga do ato religioso, aparentemente as procissões de expiação e penitência pareciam proliferar ainda no final do século XIX em Vitória, tal como quando em 1895 a cidade foi tomada por uma epidemia de varíola e os rituais sagrados de exorcização da doença passaram pela devoção de N. Sra. da Conceição através de "*missa de penitência e procissão*" e posteriormente, de procissão e missa de júbilo pela "*extinção da epidemia*".

O culto de N. Sra. da Conceição - um dos mais expressivos herdados da religiosidade portuguesa - junto com o de São Sebastião, eram os preferidos para as procissões de penitência e expiação. Periódico coevo, alguns anos depois, intercedendo pela preservação do templo capixaba dedicado à Santa, faz referência explícita a importância da pequena igrejinha de N. Sra. da Conceição da Prainha, onde em 1895 ter-se-ia feito importante procissão de penitência para intercessão da Virgem contra a epidemia de varíola que grassara na cidade[23].

As práticas sanitárias da 1ª Republica incrementaram a higienização das cidades brasileiras e melhoraram o enfrentamento das epidemias, inclusive com a propagação do hábito da vacinação, o que não se deu sem traumas, pois parte da elite intelectual brasileira – inclusive grande parte dos positivistas – eram contra a vacinação obrigatória[24], contudo, é certo que ao longo das primeiras décadas do novo século a associação explícita entre a 'procissão de penitência' e as epidemias desaparece da imprensa capixaba, deixando claro que embora a religiosidade popular não tivesse necessariamente arrefecido – pois a procissão, como ato

[22] Idem.
[23] CES. 14.11.1897. p.2.
[24] Os positivistas não atacavam a vacinação obrigatória apenas pelo lado da defesa irrestrita da liberdade individual, como era o caso por exemplo do engenheiro Lauro Sodré. Segundo Lins (1964. p.80), de início discordavam mesmo da teoria microbiana de Pasteur, com honrosa excessão para o médico paulista Pereira Barreto.

religioso de júbilo por algum santo continuava sendo importante presença nas práticas culturais capixabas como vemos na imprensa coeva assim como também grande parte da população da cidade, entre 1918 e 1936, estava completamente envolvida na construção de uma grande catedral neogótica para a nova diocese do Espírito Santo – a ideia da procissão como terapia ou catarse espiritual coletiva de proteção contra epidemias desaparece, ou ao menos perde força, no imaginário local.

A última referência que encontramos na imprensa local de uma procissão de penitência para proteção contra epidemias é a que ocorre em Viana em 1902, procissão a "*São Sebastião, para rogar a Deus a terminação da peste*'[25].

Em 1908 quando o Rio de Janeiro estava assolado por uma epidemia de varíola, que, ao menos até maio, ainda não tinha chegado em Vitória, o periódico local recomendava apenas como precaução a vacinação antecipada para a capital capixaba[26].

Em 1932, no início do Estado Novo portanto, a ideia de uma 'procissão de penitência' – acontecendo em importantes capitais brasileiras – retorna, contudo já num contexto totalmente diverso: procissões de penitência foram feitas em Porto Alegre, Salvador e Rio de Janeiro no sentido da pacificação do país que estava em à beira de uma guerra civil[27].

Conclusão

Essa é uma pesquisa ainda em andamento e muitos aspectos ainda poderão ser vislumbrados que dariam uma complexidade maior ao motivo de tradições simbólicas tão antigas, perdurarem por tanto tempo, ainda que residuariamente, até o final do século XIX capixaba – um século que já era, pelo menos seguindo-se o senso comum, para ter sido completamente dominado pelo pensamento das luzes.

Papel importante nesse processo de laicização das práticas culturais, em especial a partir da segunda metade do século XIX, é exercido pelas classes médias emergentes, particularmente aquelas envolvidas com os setores técnicos do conhecimento acadêmico; médicos e engenheiros, e em menor monta, juristas. Uma elite intelectual comprometida com o pensamento positivista e com a transformação e a modernidade da sociedade brasileira. No contexto capixaba, os engenheiros que aqui chegaram em grande número a partir das três últimas décadas do século, em especial com os estudos para implantação da Estrada de Ferro, mas não apenas, foram inequivocamente os grandes responsáveis[28].

Nossos estudos ultimamente têm tido como propósito se debruçar sobre as práticas processionais da 1ª República na cultura urbana capixaba – artigo ainda em preparação - tentando demonstrar como elas ainda estavam ancoradas num

[25] CES. 16.09.1902. p.1.
[26] DM. 01.05.1908. p.2.
[27] DM. 27.09.1932. p.1 e outros.
[28] RIBEIRO. 2021.

imaginário religioso impregnado de símbolos e representações da cultura pré-iluminista com a utilização de uma simbólica alegórica. De alguma forma, enquanto as festas cívicas propriamente ditas – as Exéquias e Entradas – que foram promovidas pelo Estado positivista desapareceram enquanto prática ao longo da 1ª República, a procissão, que deixou de ser usada pelo Estado republicano, enquanto prática religiosa tem continuidade até os nossos dias, embora tenha perdido grande parte do seu potencial taumatúrgico.

Agradecimentos

Os agradecimentos usuais ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, que desde 2005 vem, sistemática e ininterruptamente, apoiando as minhas pesquisas.

Referências

ALONSO, Ângela Maria. De positivismo e de positivistas: correntes positivistas brasileiras e o caso Pereira Barreto. XIX Encontro anual da ANPOCS. 1995.

BLUTEAU, D. Raphael. Vocabulário portuguez e latino. Coimbra: No Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 para o Tomo I.

BRELIN, Johan. De passagem pelo Brasil e Portugal em 1756. Lisboa, Casa Portuguesa, 1955 (trad. do orig. sueco por Carlos Pericão de Almeida).

CARVALHO, José Murilo de. A formação das almas: o imaginário da República no Brasil. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CES. Commercio do Espirito Santo. Vitória (periódico).

CV. Correio da Victoria. Vitória (periódico).

DM. Diário da Manhã. Vitória (periódico).

HAWKESWORTH (org.). An account of the voyages undertaken by the order of his present Majesty for making difcoveries in the Southern Hemifphere, and fucceffively performd by: Commodore Byron, Captain Wallis, Captain Carteret and Captain Cook (...) London: W. Strahan & T. Cadell, 1773. (03 vol).

LEITE, Luis Eugênio T. & RIBEIRO, Nelson Pôrto. O Rio que o Rio não vê: os símbolos e seus significados na arquitetura civil do centro da cidade do Rio de Janeiro. São Paulo : Aori, 2012.

LINS, Ivan. História do positivismo no Brasil. 1 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

NOVAES, Maria Stella de. História do Espírito Santo. Vitória (ES): Fundo Editorial do ES, [1968].

PROVINCIA DO ESPIRITO SANTO. Relatório que o Exmo. Sr. Presidente da Província do Espírito Santo o Bacharel José Bonifácio Nascentes d'Azambuja dirigiu a Assembleia Legislativa da mesma Província na sessão ordinária de 24 de maio de 1852. Vitória: Tipografia Capitaniense, 1852.

PROVINCIA DO ESPIRITO SANTO. Relatório com que o Exmo. Sr. Dr. Sebastião Machado Nunes Presidente da Província do Espírito Santo abriu a sessão ordinária da respectiva Assembleia Legislativa no dia 25 de maio do corrente ano. Vitória: Tipografia Capitaniense, 1854.

PROVINCIA DO ESPIRITO SANTO. Relatório do Presidente da Província do Espírito Santo o bacharel Pedro Leão Velloso na abertura da Assembleia Legislativa Provincial no dia 25 de maio de 1859. Vitória: Tipografia Capitaniense, 1859.

RIBEIRO, Nelson Pôrto. Espaço e iconologia na arte de mestre Valentim. Saarbrûcken (Alemanha): Novas Edições Acadêmicas, 2016.

___. A engenharia, o positivismo e a imprensa no Espírito Santo do século XIX in: Revista do Arquivo Público do Estado do ES. Ano V. nº 9. janeiro - junho de 2021..

Como citar:

PÔRTO RIBEIRO, Nelson. Os ritos processionais como catarse taumatúrgica na Vitória do século XIX. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 503-512., 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.042
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Sabedoria em tempos de escravidão: o teto de Paracatu no palácio do Itamaraty

Angela Brandão, Universidade Federal de São Paulo
https://orcid.org/0000-0001-8946-9910
angela.brandao@unifesp.br

Resumo

No Palácio do Itamaraty, em Brasília - DF, encontra-se um teto pintado a têmpera sobre madeira, proveniente de uma fazenda de Paracatu, ao noroeste de Minas Gerais, datado do século XVIII. Não sabemos nada a respeito de sua autoria e seu local exato de origem, a não ser a informação adotada pelo museografia, que a define como proveniente de uma sala de música. Há uma representação da Sabedoria, personificada por Minerva, como protetora das artes e dos saberes. Trata-se de uma película de civilidade completamente desconectada com a realidade da escravidão. Podemos enxergar na obra algo que não nos informa num primeiro olhar? Podemos dizer que se trata de uma camada de silêncio e apagamento da realidade nos tempos de escravidão?

Palavras-chave: Minerva. Paracatu. Palácio do Itamaraty. Pintura Colonial.

Abstract

In the Itamaraty Palace, at Brasília - DF, there is a ceiling painted in tempera on wood, from a farm in Paracatu, northwest of Minas Gerais, dating from the 18th century. We don't know anything about its authorship and its exact place of origin, except for the information adopted by museography, which defines it as coming from a music room. There is a representation of Wisdom, personified by Minerva, as protector of arts and knowledge. It is a “skin” of civility completely disconnected from the slavery reality. Can we see in this piece something that it does not inform us at first glance? Can we say that this is a layer of silence and reality erasing in times of slavery?

Keywords: Minerva. Paracatu. Itamaraty Palace. Colonial Painting.

Toda época anseia por um mundo mais belo. Quanto mais profundos o desespero e a consternação diante de um presente incerto, tanto maior será esse desejo.
Johann Huizinga, 1919.

Estive em Brasília pela primeira vez aos dezoito anos, como estudante de Direito, para acompanhar as sessões da Assembleia Constituinte de 1988. Por algum intervalo, porém, fui conhecer o Palácio do Itamaraty. Uma das obras que mais me fascinaram, então, havia sido um teto pintado, proveniente de Paracatu, Minas Gerais, de segunda metade do século XVIII, que flutuava sobre a pequena sala de jantar chamada *Bahia*, com móveis modernos de Bernardo Figueiredo. Este texto procura recuperar algumas daquelas inquietações juvenis.

No livro *Palácio Itamaraty: Arquitetura da Diplomacia* podemos ler:

> Quando são necessárias recepções para número reduzido de convidados, no máximo 14, é utilizada a charmosa Sala Bahia. O pé-direito muito alto impedia o efeito de intimidade. Murtinho decidiu reduzi-lo, contrariando mais uma vez determinações de Niemeyer. Comprou o teto de uma sala de música de fazenda localizada em Paracatu (MG) e ali o instalou. Dedicado à deusa Minerva, em madeira policromada onde prepondera o tom dourado, o elemento arquitetônico barroco colabora para que o efeito acústico induza à proximidade[1].

A Arte Colonial no Brasil coincide com o período do sistema escravista, um dos tempos mais cruéis e violentos de nossa história, cujas consequências se refletem até hoje, negativamente, na sociedade brasileira, as quais nem mesmo a Constituição de 1988 conseguiu exorcizar. No contexto da mineração do século XVIII, em alguns aspectos, a violência da escravidão acentuou-se diante do maior número e maior concentração de trabalhadores escravos de origem ou descendência africana, destinados ao trabalho das minas, em espaços mais reduzidos e insalubres, se comparados às atividades agrícolas desenvolvidas em grandes propriedades. Em outros aspectos, as contradições e resistências ao regime escravista ganharam maior ênfase e expressão.

Nesses tempos de escravidão, nas Minas Gerais, desenvolveram-se importantes realizações artísticas, especialmente a elevação de igrejas, com suas portadas esculpidas em esteatita e seus interiores decorados com talhas e esculturas em madeira, policromia e douramento, assim como seus tetos pintados. A arte do período colonial brasileiro foi, portanto, predominantemente religiosa. Contudo, há expressões artísticas em espaços de transição entre o religioso e o civil,

[1] RAMOS, Graça. Acervo de Arte in RAMOS, G.; ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. *Palácio Itamaraty. A Arquitetura da Diplomacia*. Coleção Memória. Brasília: Instituto Terceiro Setor, s/d, p. 151 O texto se refere a Wladimir Murtinho diplomata brasileiro que atuou no processo de construção e decoração do interior do Palácio do Itamaraty de Brasília nos anos 1960. *Palácio Itamaraty*. Ministério das Relações Exteriores. Brasília, 2009. Livro Cinza pp. 109-111

como nos Paços Episcopais e moradas do clero e em locais decididamente civis, como as casas de Câmara e Cadeia ou palácios destinados às autoridades civis e as casas abastadas de donos de terras, de minas e ricos comerciantes. São porém mais raras, em quaisquer desses conjuntos artísticos, expressões de uma arte não religiosa, ou seja, de temática laica ou profana.

No Palácio do Itamaraty, em Brasília – DF, encontra-se, com vimos, um exemplo de teto pintado a têmpera sobre madeira, com temática laica, proveniente de uma fazenda de Paracatu, ao noroeste de Minas Gerais, datado do século XVIII. Paracatu foi o local da última grande descoberta de ouro na região, já em 1744, com duração efêmera. Até então sua ligação econômica e diocesana se dava sobretudo com o nordeste do Brasil, favorecida pela navegação por meio do rio São Francisco e com base na criação de gado. Sua localização permitiu tanto que se integrasse, ainda que tardiamente, ao circuito da mineração de Ouro Preto, Mariana ou São João del Rei, como se tornasse um caminho em direção ao oeste do País[2].

As narrativas sobre Paracatu modificaram-se de uma imagem de isolamento e decadência, após o final do breve período da mineração, para uma imagem gloriosa. Com a construção de Brasília, a cidade foi considerada uma espécie de elo de ligação entre o passado memorável da mineração do século XVIII mineiro e precursora da ocupação do Oeste do país, com o "futuro" e o destino da nova capital. Não obstante, a modernização da cidade provocada pela construção de Brasília tivesse ocasionado, contraditoriamente, a destruição de parte de seu patrimônio colonial:

> a partir da construção de Brasília, entre 1957 e 1960, quando a Paracatu de outrora, a Paracatu do século XVIII, do auge da exploração aurífera, parece ter sido "resgatada" nas narrativas encontradas em jornais e livros escritos por paracatuenses naquele período. As ideias propagadas passam a imagem de que Juscelino Kubitschek intencionava trazer a Paracatu a condição perdida de *encruzilhada* do Brasil central[3].

Foi também, desde o século XVIII, um território de grandes fazendas de pecuária e agricultura, o que matizou os prejuízos econômicos do rápido esgotamento da atividade mineradora. Porém, tanto a mineração quanto a pecuária e agricultura, durante os séculos XVIII e XIX, tiveram como base o trabalho escravo. Para se ter alguma dimensão do regime escravista e de sua violência, poderiam se verificar, pelo avesso, as estratégias de fuga e construção de liberdade clandestina nos quilombos da região. Segundo Anjos, Paracatu possui, ainda hoje, seis comunidades catalogadas como remanescentes de quilombos e, no noroeste de Minas Gerais de maneira mais ampla, há outras várias, totalizando um número

[2] GAMA, Alexandre de Oliveira. Historiografia e memórias de Paracatu - Noroeste de Minas Gerais. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História. Instituto de Ciências Humanas - Departamento de História da Universidade de Brasília. Brasília, 2015. p. 8
[3] Ibid. p. 9, 14

aproximado de dezenove[4]. Os números de comunidades remanescentes de quilombos na região não pode, portanto, esconder um passado vivido na escravidão.

O teto proveniente de uma casa de fazenda em Paracatu, por sua vez, é composto por cinco painéis: quatro gamelas laterais contendo duas figuras femininas, uma delas toca um instrumento de cordas, um violão; e outra figura traz um livro nas mãos; e dois personagens masculinos: um toca flauta transversa e outro, com suas quatro mãos, ergue uma tíbia. No painel central, está a figura da deusa romana Minerva (Atena para os gregos), entronizada, identificada pela legenda: "*A Deosa Minerva Rainha da Sabedoria*" (fig.1). Não sabemos nada a respeito de sua autoria e seu exato local de origem, a não ser a informação adotada pelo museografia e pela catalogação do IPHAN[5], que a definem como proveniente de uma sala de música de uma casa de fazenda em Paracatu.

Figura 1. Autor não identificado. Alegoria da Sabedoria. Têmpera sobre madeira, 450x 390 cm. Teto proveniente de uma fazenda de Paracatu. Segunda metade do século XVIII. Sala Bahia. Palácio do Itamaraty. Brasília Fonte: Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados. INBMI. IPHAN

Do ponto de vista das matrizes iconográficas relacionadas às alegorias

[4] O geógrafo Rafael Sânzio dos Anjos fez o mapeamento do território quilombola brasileiro, na primeira década do século XXI. Em 2006 existiam 17 comunidades catalogadas como remanescente de quilombo no noroeste mineiro. ANJOS, Rafael Sânzio Araújo. Quilombolas: Tradições e cultura da resistência. São Paulo: Aori Comunicação, 2006. p. 203-204· COMUNIDADE REMANESCENTE DE SÃO DOMINGOS EM PARACATU: Histórias e memórias de seus moradores Vandeir José da Silva ENTRE LETRAS - ISSN: 2674-9726. Ano I, vol. 1- Jan-Dez 2019 COMUNIDADE REMANESCENTE DE QUILOMBO DE SANTANA DO CAATINGA EM PARACATU/JOÃO PINHEIRO: PATRIMÔNIO, HISTÓRIA E MEMÓRIA. Giselda Shirley da Silva ENTRE LETRAS - ISSN: 2674-9726. Ano I, vol. 1- Jan-Dez 2019.

[5] Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados. INBMI. IPHAN. Ministério da Cultura. 2008. DF/07.0001.0068

da sabedoria, poderíamos recorrer, no limite dessas linhas, a pelo menos uma fonte possivelmente difundida no universo luso-brasileiro[6], a *Iconologia* de Cesare Ripa de 1593 e 1603. No verbete da Sabedoria, descreve-a como uma

> jovem em uma noite escura, vestida de cor azul, na mão direita tem uma lâmpada cheia de óleo acesa e na esquerda um livro. Pinta-se jovem porque tem domínio sobre as estrelas que não envelhecem nem lhe tiram a inteligência de segredos de Deus, os quais são vivos e verdadeiros eternamente. A lâmpada acesa é a luz do intelecto, o qual por particular dom de Deus arde em nossa alma sem jamais consumir-se ou diminuir, só ocorre por nossa particular falta que vem muitas vezes em grande parte ofuscado e recoberto por vícios que são as trevas as quais abundam na alma e ocupam a vida da luz, fazem extinguir-se a sabedoria e introduzem em seu lugar a ignorância e os maus pensamentos[7] (...).

Ainda, segundo Ripa, a Sabedoria poderia ser representada como uma mulher nua e bela, com nada mais que um véu a cobrir suas partes vergonhosas, em pé recebe um raio de luz que vem do Céu. É representada nua porque não tem necessidade de ornamento nem riqueza. Usa um cetro como sinal de desprezo pelas honras do mundo e ambições que fazem com que os homens renunciem à Sabedoria.

No entanto, a Sabedoria Humana é representada como um jovem nu com quatro mãos e quatro orelhas (fig.2). Com as mãos direitas segura a Tíbia, instrumento musical feito por Apolo e leva uma tocha ao lado. Esta invenção de Ladedemoni pretende demonstrar, segundo Ripa, que não bastava, para ser sábio, a contemplação, mas eram necessários o uso e a prática de negócios representada pelas quatro mãos e por escutar os conselhos dos demais, por isso os quatro ouvidos. E seduzido pelo som das próprias laudes – representadas pela tíbia, com a tocha adquire o nome de sábio. Ripa ainda relata outras formas de representação da Sabedoria como a Verdadeira Sabedoria – mulher nua que olha em direção a uma luz. Acrescenta que "É comum opinião que os Antigos na imagem de Minerva com o olivo" representavam a Sabedoria e simulavam que tivesse três cabeças: uma para aconselhar os outros; outra para si mesma e outra para operar virtuosamente. A oliva demonstra que da sabedoria nasce a paz interior e exterior. Ripa traz ainda a descrição da representação da Sabedoria Divina, contrapondo-a à sabedoria profana, acompanhada de extensa explicação teológica e filosófica, a seu modo[8].

---

[6] Ver GANDRA, Manuel J. Cesare Ripa na Biblioteca Nacional de Mafra e Ecos da sua Iconologia (Roma, 1603) Nas Artes em Portugal Esquissos para uma Exposição Virtual. Disponível em: https://www.academia.edu/13051615/Cesare_Ripa_na_Biblioteca_do_Pal%C3%A1cio_Nacional_de_Mafra acesso 06 mar. 21

[7] Tradução livre. RIPA, Cesare. Iconologia. Venezia, Niccolò Pezzana, 1669, p. 545

[8] Ibid, pp. 547-550

Figura 2. Cesare Ripa. Sabedoria Humana, *Iconologia*. Venezia, Niccolò Pezzana, 1669 p. 546.

Alguns elementos parecem estar inspirados na longa tradição alegórica fixada, em certos aspectos, pelo livro de Cesare Ripa. Temos no teto de Paracatu (fig.1) a representação de Minerva entronizada como rainha com sua coroa, manto e cetro, sentada em uma cadeira tipicamente do século XVIII, com espaldar alto emoldurado por talha em madeira e estofada em tecido vermelho e pés em cabriolé. Temos ainda o personagem masculino, com quatro mãos, que ergue a tíbia. É possível que possua quatro orelhas, como previa Ripa, mas não podemos afirmar com certeza.

A personagem feminina que leva um livro – também atributo proposto pela *Iconologia* como próprio da sabedoria, tem algo em torno da cabeça que poderiam ser estrelas ou apenas um penteado. A respeito da mulher que toca o violão (instrumento originado do alaúde ou da cítara, cujos contornos se definiam na metade do século XVIII) e do personagem masculino que toca flauta transversa, não encontramos referências em Ripa. Em suma, embora alguns indícios alegóricos nos sejam fornecidos por Ripa, pesquisas mais aprofundadas devem completar este esboço de identificação iconográfica, apesar das dificuldades de visualizar os detalhes da pintura devido a seu estado de conservação.

As figuras estão vestidas com roupas próprias da segunda metade do século XVIII, ao gosto da moda representativa da filosofia das Luzes, quando os exageros rococós do *Ancien Régime* já entravam em desuso, adotando assim, para as

mulheres, vestidos sem volumosas armações e, para os homens, a casaca neutra em direção às "três peças" que iriam, de resto, caracterizar o vestir masculino pelos próximos cento e cinquenta anos. A brancura das peles, a delicadeza do vestir e dos gestos dessas figuras apontam para o universo do refinamento próprio da cultura de finais do Setecentos e exaltam as artes, a literatura e a sabedoria como princípios de existência civilizada e cortesã. Trata-se de uma película de civilidade completamente desconectada com a realidade da escravidão, certamente vivida com todos os seus teores de violência, numa fazenda de Paracatu.

A proximidade geográfica de Paracatu em relação à capital do país, propiciou que esta obra fosse deslocada para a Coleção do Palácio do Itamaraty em 1968, possivelmente uma oportunidade dada pelo arruinamento da casa de fazenda de onde proveio. Não sabemos exatamente seu local de origem, a não ser como advinda de uma sala de música, como já dissemos, talvez pela presença dos personagens que tocam instrumentos. Porém, não se trata exatamente de uma Alegoria da Música, comumente associada à devoção à Santa Cecília neste contexto; mas de uma representação da Sabedoria, personificada por Minerva, como protetora das artes e dos saberes, apontando, talvez, para um espaço não somente destinado à música, mas também à leitura, uma biblioteca– uma vez que a composição conta também com a alegoria da Sabedoria Humana, de acordo com Ripa, ligada aos negócios, às ações e à tentativa de evitar a vaidade e a sedução de auto elogios.

Sabemos que a representação dos negros escravizados e da violência da escravidão esteve estrategicamente ausente da arte colonial, como uma capa de silêncio e apagamento sobre a realidade. O que dizer deste teto pintado com a deusa da sabedoria e sua manifestação na literatura, na leitura e na música, em tempos de escravidão? Diante da contundente realidade da escravidão, como compreender as obras de arte produzidas neste contexto e que não refletem em nada sua violência? Como compreender um tal apagamento? Como explicar uma imagem a partir de uma ideia que ela mesma esconde? Como ver aquilo que não se vê e que foi estrategicamente invisibilizado pelas imagens?

Jorge Coli foi ao centro do problema em O *Brasil Retratado*[9]. Segundo Coli, a cultura no Brasil se formou a partir da ilusão, ou melhor, formou-se aqui uma cultura que não tomava como base a observação da realidade, ao contrário, recusava a observação. Com isso, durante mais de trezentos anos de escravidão, a arte brasileira não representou os escravos, os negros africanos e suas condições de vida e de trabalho, a violência que lhes foi imposta. As únicas imagens concebidas a partir de uma observação do país foram feitas exclusivamente por artistas holandeses durante sua estadia no Recife. A arte colonial, como também boa parte da arte do século XIX e XX seriam a criação de um país imaginário. A obra de Debret, no entanto, e de outros artistas franceses e estrangeiros, caracterizaria,

[9] COLI, Jorge. O Brasil Retratado. Café Filosófico. Programa da TV Cultura 26 out. 2007. Fundação Padre Anchieta. Governo do Estado de São Paulo. Disponível em youtube. https://www.youtube.com/watch?v=xyXzuqmSIEE Acesso 10 nov. 21.

segundo Coli, este olhar "de fora" capaz de colher elementos reais sobre a escravidão e traduzi-la em imagens. No entanto, a cultura de modo geral constituída no Brasil seria incapaz de retratar a realidade da escravidão.

Johann Huizinga havia proposto em seu livro *O Outono da Idade Média* que a arte poderia ser uma forma de evasão e esquecimento da realidade. Para Huizinga, somente no século XVIII "a perfeição do ser humano e da vida em sociedade tornou-se um dogma central"[10]. Embora sua obra estivesse voltada para a compreensão da Idade Média tardia na França e nos Países Baixos, Huizinga nos fornece uma pista:

> Quando a realidade terrena é tão perdidamente trágica e a renúncia ao mundo tão difícil, não nos resta nada além de colorir a vida com um brilho claro, vivê-la no país dos sonhos, temperar a realidade com o êxtase do ideal. Basta um tema simples, um único acorde, para se deixar levar pela fuga fascinante (...) É sobre esses poucos temas – o do heroísmo, o da *sabedoria* e do bucolismo – que toda a cultura literária é estruturada desde a Antiguidade. A Idade Média, o Renascimento, os séculos XVIII e XIX, todos eles juntos não são muito mais do que variações novas de uma velha canção [sem grifo no original][11].

Tomando de empréstimo o pensamento de Huizinga, embora consciente de tratar-se de outro contexto histórico, acredito ser possível adotá-lo como uma explicação de fundo teórico para nosso problema. Huizinga se perguntava sobre as razões da profunda diferença entre o retrato de uma época proporcionado pela arte e aquele proporcionado pela história e pela literatura. "Seria possível que os pintores (...) vivessem num limbo pacífico à margem desse inferno colorido? Ou será um fenômeno comum que as artes plásticas leguem uma imagem mais brilhante de certa época do que o fazem as palavras de poetas e historiadores?[12]" Sua resposta era afirmativa:

> De fato, a imagem que temos de todas as culturas anteriores passou a ser mais alegre, desde que passamos a olhar mais do que ler, e que a nossa percepção histórica se tornou cada vez mais visual. Pois as artes plásticas de onde extraímos sobretudo a nossa visão do passado, não se lamentam. O gosto amargo do sofrimento da época que a produziu evapora nesse tipo de arte. (...) Se acreditamos que a realidade total de uma época pode ser compreendida a partir da visão da arte, então um erro comum na crítica histórica continuará sem ser corrigido[13].

[10] HUIZINGA, Johann. O Outono da Idade Média. Estudo sobre as Formas de Vida e do Pensamento dos Séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 55
[11] Ibid. pp. 55-56.
[12] Ibid. p. 414.
[13] Ibid. pp. 414-415.

Considerando nosso problema do teto de Paracatu, como uma obra para deleite do opressor, podemos acrescentar um ingrediente a mais para imaginar por que o sofrimento de uma época estaria programado para se apagar nas artes visuais, encomendadas a um pintor por um senhor de escravos.

Antes de concluir, gostaria de propor um caminho complementar para a questão. O texto de Renato Pinto Venâncio, *Paracatu: movimentos migratórios no século XVIII*, traz alguns elementos importantes para nossa reflexão. Para ele, a ocupação do noroeste de Minas Gerais comumente foi compreendida como "um feito dos bandeirantes paulistas ou de criadores de gado que se estabeleceram ao longo do rio São Francisco[14]". Seu estudo, no entanto, reavalia esta composição populacional por meio de registros paroquiais de batismo, apontando uma complexidade maior. Deixando de lado a hipótese menos plausível de uma ocupação por bandeirantes paulistas, Venâncio aponta a expansão da criação de gado pelo rio São Francisco e a descoberta de filões de ouro na região como motivadores complementares para o movimento populacional em direção ao noroeste de Minas Gerais. Em suas palavras: "no sertão mineiro, a produção de ouro se consorciou às atividades agro-pastoris". Isso garantiu ao mesmo tempo que Paracatu conse

rvasse uma estrutura social escravista, bem como o aumento da população livre[15].

A partir de 1744 Paracatu também se tornou destino de uma população que deixava Diamantina, em função do monopólio da Coroa sobre a extração dos diamantes. As investigações de Venâncio a partir de arquivos paroquiais demonstra também uma ligação populacional de Paracatu com as regiões auríferas do eixo compreendido entre São João del Rei e Mariana, além da região diamantífera. No entanto, tais pesquisas de registros batismais mostrou uma interligação do noroeste mineiro com regiões mais amplas da América Portuguesa como Pernambuco, Bahia, Goiás e Maranhão; e mesmo uma corrente migratória proveniente do Rio de Janeiro.

Porém, algo ainda mais surpreendente foi revelado, capaz de abrir uma hipótese para nosso problema: tratava-se da corrente migratória vinda diretamente de Portugal para Paracatu. Nas palavras de Venâncio:

> No Noroeste mineiro, em cada grupo de quadro pais que, em 1775, levaram o filho à pia bastimal, um havia nascido em Portugal. Talvez essa constatação seja a mais significativa no que diz respeito à tipicidade do lugar enquanto posto avançado do império colonial português. Paracatu atraía homens da Metrópole que esperavam prosperar através da exploração do ouro do sertão (...) 75% dos

[14] VENÂNCIO, Renato Pinto. Paracatu: movimentos migratórios no século XVIII. Locus: Revista de História, Juiz de Fora. Vol. 4, no. 1, pp. 81-92, 1998, pp. 81-82
[15] VENÂNCIO, Renato Pinto. P. 85

> metropolitanos provinham do norte de Portugal, principalmente de Braga, Porto e Viana do Castelo[16]."

Como estes portugueses chegados a Paracatu enfrentaram a escravidão, realidade oportuna, porém cruel? E como puderam, quiçá, construir imagens capazes de iludir e afastar dos olhos por algum momento tal realidade? Venâncio conclui seu artigo esclarecedor com as seguintes palavras:

> (...) mais fascinante ainda é o estudo dos processos de transformação dos portugueses originários das áreas camponesas do norte de Portugal em fazendeiros ou mineradores escravistas. Para os imigrantes metropolitanos da região norte, ser latifundiário e ser senhor de escravos era algo que implicava em uma reaprendizagem, em uma reorganização das normas de conduta e de percepção de vida; descobrir quais eram os métodos e pedagogia social desse processo é um desafio permanente à imaginação dos historiadores [grifo nosso][17]

Se uma "pedagogia social" capaz de transformar homens em escravos já foi em certa medida estudada, por meio das conversões ao catolicismo, dos Santos Negros e enfim de todo o violento processo de escravização, o que dizer do outro lado, como propõe Venâncio? Como homens que viviam em sociedades rurais de trabalho livre se tornaram senhores de escravos? Possivelmente a arte – e a exaltação da Sabedoria no teto de uma casa de fazenda de Paracatu, hoje no Palácio do Itamaraty, seja um desses "métodos de uma pedagogia social" para aprender a escravizar, uma exaltação da Sabedoria em tempos de escravidão.

Referências

ANJOS, Rafael Sânzio Araújo**.** *Quilombolas: Tradições e cultura da resistência*. São Paulo: Aori Comunicação, 2006.

COLI, Jorge. *O Brasil Retratado*. Café Filosófico. Programa da TV Cultura 26 out. 2007. Fundação Padre Anchieta. Governo do Estado de São Paulo. Disponível em You Tube. https://www.youtube.com/watch?v=xyXzuqmSIEE Acesso 10 nov. 21.

COMUNIDADE REMANESCENTE DE QUILOMBO DE SANTANA DO CAATINGA EM PARACATU/JOÃO PINHEIRO: PATRIMÔNIO, HISTÓRIA E MEMÓRIA. Giselda Shirley da Silva ENTRE LETRAS - ISSN: 2674-9726. Ano I, vol. 1- Jan-Dez 2019

COMUNIDADE REMANESCENTE DE SÃO DOMINGOS EM PARACATU: Histórias e memórias de seus moradores Vandeir José da Silva ENTRE LETRAS - ISSN: 2674-9726. Ano I, vol. 1- Jan-Dez 2019

[16] Ibid. p. 90
[17] Ibid. p. 91

GAMA, Alexandre de Oliveira. *Historiografia e memórias de Paracatu - Noroeste de Minas Gerais*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História. Instituto de Ciências Humanas - Departamento de História da Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

GANDRA, Manuel J. *Cesare Ripa na Biblioteca Nacional de Mafra e Ecos da sua Iconologia (Roma, 1603) Nas Artes em Portugal Esquissos para uma Exposição Virtual*. Disponível em https://www.academia.edu/13051615/Cesare_Ripa_na_Biblioteca_do_Pal%C3%A1cio_Nacional_de_Mafra acesso 06 mar. 21

HUIZINGA, Johann. *O Outono da Idade Média. Estudo sobre as Formas de Vida e do Pensamento dos Séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados. INBMI. IPHAN. Ministério da Cultura. 2008. DF/07.0001.0068

Palácio Itamaraty. Ministério das Relações Exteriores. Brasília, 2009.

RAMOS, Graça. Acervo de Arte in RAMOS, G. E ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. *Palácio Itamaraty. A Arquitetura da Diplomacia*. Coleção Memória. Brasília: Instituto Terceiro Setor, s/d,

RIPA, Cesare. *Iconologia*. Venezia, Niccolò Pezzana, 1669.

VENÂNCIO, Renato Pinto. Paracatu: movimentos migratórios no século XVIII. *Locus: Revista de História*, Juiz de Fora. Vol. 4, no. 1, pp. 81-92, 1998.

Como citar:

BRANDÃO, Angela. Sabedoria em tempos de escravidão: o teto de Paracatu no palácio do Itamaraty. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 513-523, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.042.1
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Personagens literárias femininas na arte brasileira Oitocentista: Heloíse e Francesca

Vitoria Amadio de Oliveira, Universidade Federal de São Paulo
https://orcid.org/0000-0003-2258-3043
amadio.vitoria@gmail.com

Resumo

Este artigo parte de uma investigação de figuras femininas em pinturas inspiradas em obras literárias feitas entre 1880 e 1920 no Brasil, a partir do contexto histórico no qual elas estão inseridas e suas relações com outras obras de temáticas semelhantes. No recorte deste texto, exploraremos as personagens Heloíse d'Argenteuil pintada por Pedro Américo em 1880 e Francesca da Rimini por Aurélio de Figueiredo em 1883. As obras dos dois irmãos apresentam mulheres medievais cuja popularidade das histórias retornaram durante o período contemplado pela pesquisa e as tornaram inspirações para muitas manifestações artísticas. Esse alto número de obras as ressignificaram e criaram uma ideia nova sobre quem elas foram, transformando-as em símbolos de questões relativas ao século XIX. Trataremos, portanto, de tal modificação e de como ela foi interpretada em âmbito brasileiro.

Palavras-chave: Francesca da Rimini. Heloíse d'Argenteuil. Arte brasileira. Século XIX.

Abstract

This article refers to an investigation about feminine figures in literature-inspired paintings made between 1880 and 1920 in Brazil, based on the historic context in which they are inserted and their relations with other similar theme artworks. In this text, we will explore the characters Heloíse d'Argenteuil painted by Pedro Américo in 1880 and Francesca da Rimini by Aurélio de Figueiredo in 1883. The two brother's artworks present medieval women whose popularity returns during the period studied and that became inspirations for many artistic manifestations. This high number of artworks re-signified them and created a new idea about who they were, transforming them into symbols related to the 19th century. Therefore, we will deal with such modification and how it was interpreted in the Brazilian context.

Keywords: Francesca da Rimini. Heloíse d'Argenteuil. Brazilian art. 19th century.

Introdução

Na segunda metade do século XIX, os cenários artísticos nacional e internacional estavam repletos de referências literárias. Dentre as mais diversas temáticas, duas personagens medievais emergem como expoentes importantes desse tipo de manifestação: Heloíse d'Argenteuil e Francesca da Rimini. Ressignificadas em novos contextos, essas mulheres passam a representar valores relacionados com a liberdade de escolha e a valorização do amor idealizado. No Brasil, tais personagens foram representadas por dois importantes pintores do período: Pedro Américo e Aurélio de Figueredo. Trataremos de tais representações, suas relações com as biografias dos artistas, os paralelos das pinturas com as obras literárias que elas referenciam e análises gerais sobre as possíveis intenções contidas nas personagens.

O recorte proposto para esse artigo origina de uma pesquisa mais ampla contida no mestrado em andamento intitulado *Romances em pinturas: representações de personagens femininas literárias no Brasil (1880-1920)*[1]. Buscamos desenvolver questões pertinentes ao uso de obras literárias como inspiração para pintores no entre séculos XIX e XX, evidenciando a existência de uma abundância desse tipo de produção e criando paralelos com o que estava sendo exibido em capitais europeias. Para adentrar tais discussões, selecionamos como objetos de estudo algumas pinturas que nos parecem representações cruciais de personagens femininas no período, tanto por suas circulações quanto pelos valores que elas representam no contexto. São elas: *Desdêmona* (1892) de Rodolpho Amoêdo, *Sansão e Dalila*[2] (1893) de Oscar Pereira da Silva e *Virgínia* (1905) de Antônio Parreiras, além das já mencionadas obras *O voto de Heloíse* (1880) de Pedro Américo e *Francesca da Rimini* (1883) de Aurélio de Figueiredo. Objetiva-se analisar tais pinturas e, mais especificamente, as mulheres nelas representadas com ênfase em suas relações com as narrativas propostas pelos textos de onde originam e suas reinterpretações no momento de criação das telas. Partimos do pressuposto que tais personagens detém conceitos maiores relacionados à figura feminina, como o de uma presença traiçoeira e ameaçadora ou então de um caráter virginal relacionado à pureza e inocência, noções que podem ser relacionadas com a forma que os artistas escolheram representá-las e as intenções das leituras das obras no período.

A existência de uma pesquisa desse tipo está relacionada principalmente com a observação do cenário artístico do período. Embora a presença da literatura nas artes visuais não seja um fenômeno exclusivo de tal espaço, já que essa relação pode remeter às práticas da Antiguidade e permanece uma constância até os dias

[1] Realizada sob orientação da Profa. Dra. Elaine Dias no Departamento de História da Arte na Universidade Federal de São Paulo, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2020/13472-1.
[2] Nesta pesquisa consideramos que o tipo de interpretação que estava sendo feita no período de algumas passagens da Bíblia pode ser considerado como uma representação de literatura análoga às aqui propostas. Tal ideia justifica-se pela modernização de tais histórias, pelo fato de as pinturas terem caráter não-devocional e pela representação de Dalila que a torna sua figura mais individualizada.

atuais, é válido que notemos que existem particularidades referentes a esse período que devem ser consideradas com atenção. No livro *Art in Literature, Literature in Art in 19th Century France* a autora Emilie Sitzia trata sobre como os dois campos se mesclaram e trouxeram novas manifestações tanto para pintores quanto para escritores, considerando que as personagens de livros invadiam as telas e os ambientes de ateliê permeavam as páginas de romances. Dentro do âmbito das artes plásticas, as citações aos livros poderiam ser benéficas, pois conferiam a oportunidade para que os artistas exercitassem composições com narrativas embutidas, interpretassem passagens que lhes parecessem mais adequadas aos seus propósitos e, principalmente, tratassem de histórias que já eram de interesse do público. Ao mesmo tempo, tal prática oferecia desafios, já que as pinturas precisavam fazer jus a um material já consolidado e elas deveriam transitar sem dificuldade entre as representações anteriores sobre o mesmo tema.

Esse tipo de obra cruza o Atlântico sem dificuldades e encaixa-se no repertório de artistas brasileiros que tinham contato com gravuras de mestres europeus, estudavam no exterior ou simplesmente frequentavam exposições públicas e privadas que apresentavam obras baseadas em literatura. Como exemplo dessa última prática, mencionamos a presença de obras como *A rainha Elizabeth* (baseado no romance *Kenilworth* de Walter Scott) de Jules le Chevrel ou de *Faustina e Siomara* de Louis Auguste Moreaux (baseado no romance *Mistérios do povo* de Eugène Sue), ambos apresentados na Exposição Geral de Belas Artes, promovida pela Academia Imperial de Belas Artes, no ano de 1850. As pinturas, feitas inicialmente por artistas estrangeiros no Brasil, demonstram como esse assunto começava a ser explorado, sendo que constâncias podem ser observadas em termos de autores e livros mais utilizados, da dimensão das obras e dos temas das cenas. A partir da década de 80 do século XIX, a produção artística brasileira se consolida com um caráter ainda mais expansivo, sendo a Exposição Geral de 84 um marco relacionado à pluralidade de estilos. Nessa exposição, as telas aqui apresentadas foram expostas para um grande público brasileiro. Partiremos, portanto, para a investigação dos dois objetos tendo em vista a concomitância de estilos no período e a popularidade de representações desse tipo.

Heloíse

O voto de Heloíse (1880) (figura 1) de Pedro Américo é uma pintura de 104 x 150 cm de diâmetro atualmente localizada no Museu Nacional de Belas Artes. Nela, é possível vermos uma mulher trajando um hábito branco com uma cruz vermelha que está segurando um turíbulo dourado. À direita da mulher, há um altar religioso, contendo um antifonário medieval aberto com notas musicais e escritos, duas grandes velas em castiçais dourados, um crucifixo e um vaso com flores. E à esquerda há uma visão na fumaça sendo liberada pelo turíbulo, que revela um casal nu na parte superior e a silhueta de uma mulher lendo um livro na parte

inferior. A personagem central olha para a visão superior na fumaça, embora o restante de seu corpo esteja virado para o altar.

Figura 1. Pedro Américo, *O voto de Heloíse*, 1880. Óleo sobre tela, 104 x 150 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

No ano de criação da tela, Américo já era um pintor consolidado, tendo realizado obras importantes que permanecem na história da arte brasileira como grandes marcos, como retratos de monarcas e uma representação da Batalha do Avaí. O artista encontrava-se em Florença naquele ano, informação que foi imortalizada na pintura junto de sua assinatura, feita na renda do tecido sob o altar, como se ele se entendesse como pertencente ao universo imaginário do quadro. O historiador da arte Fabriccio Miguel Novelli Duro traça o percurso de exposição dessa obra: "(...) *O voto de Heloísa* foi exposta no seu ateliê florentino em 1882, em Roma no ano seguinte, e no Salão de Paris e na Exposição Geral do Rio de Janeiro em 1884." (NOVELLI DURO, 2018, p. 214) Tal caminho percorrido por Heloíse e seus aceites em três exposições de prestígio demonstra sobre a competência do artista assim como a relevância da temática para diversos contextos. A obra pode ser lida como relativa ao âmbito francês, por se tratar de uma história que recupera um passado medieval do país, mas também foi reconhecida na Itália e no Brasil. Tal popularidade pode estar relacionada com as diversas edições das cartas trocadas entre Abélard e Heloíse e as outras obras e gravuras que retrataram a abadessa que surgiriam durante o século XIX. A pintura *O voto de Heloíse* supõe que seu observador conheça sobre o que se trata a história e, portanto, seja capaz de identificar quem é a mulher ali representada e o que ela está fazendo.

Tal reconhecimento é possível a partir da leitura das cartas escritas por Heloíse, uma mulher do século XII que viveu na França. Ela foi enviada em sua juventude para estudar em Argenteuil, o que lhe garantiu uma erudição pouco característica às mulheres do período. Ao retornar para morar com seu tio, que possuía uma posição religiosa e vivia nos aposentos da Catedral de Notre-Dame, Heloíse conhece Pierre Abélard, um homem que seria seu professor. Os dois passam a ter um envolvimento amoroso, que inclusive gera um filho (chamado Astralabe) e um casamento secreto. A união não era bem vista, em decorrência da posição religiosa de Abélard e do fato de que eles mantiveram relações sexuais fora do matrimônio, o que ocasiona com que o tio da jovem mande castrar Abélard como punição por seus atos. Depois disso, cada um dos amantes ingressa na vida monástica, sendo Heloíse é enviada novamente à Argenteuil para morar em uma abadia. Com a separação dos amantes, Abélard escreve uma carta para um colega, intitulada *Historia Calamitatum*, um documento considerado hoje como uma das primeiras autobiografias da história ocidental, em que ele narra os infortúnios de sua vida até então, incluindo seu romance com Heloíse. Embora não seja endereçada à mulher, ela acaba lendo a carta e escrevendo uma em resposta, o que inicia a troca de correspondências que os tornaram conhecidos posteriormente e que contribuiu para suas popularidades no século XIX. As cartas possuem inicialmente um teor saudoso, sendo que as de Heloíse são mais emotivas enquanto as de Abélard tendem a enfatizar aspectos mais racionais. Nelas, verificamos citações a poemas e passagens bíblicas, assim como menções a questões do cotidiano religioso e indagações de cunho filosófico. A correspondência revela a personalidade de Heloíse, que apesar de mostrar total submissão à Abélard, também tem discussões com ele como igual e manifesta suas próprias opiniões de forma clara e bem fundamentada. Em uma das cartas endereçadas ao antigo amante, ela escreve a passagem que possivelmente foi a inspiração para Pedro Américo pintar sua obra:

> Aqueles prazeres de amantes que nós aproveitamos juntos foram tão doces para mim que eu não sou capaz de condená-los; nem sou capaz de bani-los da minha mente. Onde quer que eu me vá, eles aparecem diante de meus olhos para incitar meus desejos. Mesmo quando estou adormecida, as ilusões deles me atormentam. Nos momentos mais solenes da própria Missa, quando a oração deveria ser especialmente pura, as impurezas das fantasias daqueles prazeres obcecam minha alma de forma que eu fico mais preocupada com esses atos do que com as minhas orações. Quando eu deveria estar lamentando o que eu fiz, invés disso anseio por aquilo que perdi.[3] (HELOÍSE, 2009, p. 67)

[3] Tradução de nossa autoria. No original: Those delights of lovers that we enjoyed together were so sweet to me that I cannot condemn them; nor can I really banish them from my mind. Wherever I turn, they appear before my eyes to arouse my desires. Even when I am asleep, their illusions plague me. In the most solemn moments of the Mass itself, when prayer should be especially pure, the impure fantasies of those pleasures so obsess my wretched soul that I am more concerned

O trecho revela como Heloíse lembrava de seu passado com Abélard mesmo durante suas obrigações religiosas e a pintura do brasileiro nos oferece justamente uma contraposição entre esses dois universos. À direita da mulher na obra está representado o universo do desejo, da fantasia, da nostalgia, do pecado. Já à esquerda estão representados a realidade, o compromisso religioso e os deveres da abadessa. O corpo de Heloíse está torcido, o que pode ser considerado como uma manifestação de como ela se vê presa entre os dois espaços – ideia que também aparece refletida em sua carta. Além disso, tal passagem encapsula vários dos elementos que tornaram a história popular no período: o romance proibido, o proeminente aspecto religioso e o protagonismo de Heloíse como uma figura a ser exaltada por suas opiniões pouco usuais para sua época.

Além desses elementos, Américo realiza uma obra que o insere em uma tradição perpetuada por artistas como Angelica Kauffmann, Jean-Baptiste Greuze, Jean-Antoine Laurent, Raymond Monvoisin, entre outros, que também realizaram pinturas inspiradas pela história de Heloíse (e, na maioria dos casos, também valorizaram sua figura acima da de Abélard). O que a abadessa passa a apresentar, portanto, lhe garante uma interpretação moderna dentro da sociedade do período, e tal noção é perpetuada através da forma como ela é representada.

Francesca

Três anos após a realização da obra *O voto de Heloíse*, o pintor Francisco Aurélio de Figueiredo e Mello, mais conhecido como somente Aurélio de Figueiredo, assina uma obra intitulada *Francesca da Rimini*, que possui temática análoga a de seu irmão. A pintura (figura 2) representa uma mulher loira trajando preto ajoelhada diante de um altar com expressão triste. Ao lado direito dela, há outra mulher vestida de preto com cabelos castanhos. Já à esquerda, é possível vermos quatro figuras masculinas: uma criança segurando uma espada, um idoso, um jovem vestido de branco e dourado e aos fundos um homem caracterizado com um adereço vermelho em sua cabeça. É possível vermos que todos os personagens estão dentro de um castelo através da arquitetura do espaço, que revela uma estrutura medieval. Destaca-se, ainda, um brasão incrustado na parede que está localizado na parte central da pintura.

with these base acts than with my prayers. When I should be lamenting what I have done, I long instead for what I have lost.

Figura 2. Aurélio de Figueiredo, *Francesca da Rimini*, 1883. Óleo sobre tela, 271,7 x 205,7 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Esta tela foi a obra de estreia de Figueiredo, que almejava se consolidar como um bom pintor individualmente, para além dos conhecidos feitos do trabalho de seu irmão. Sendo assim, foi significativo como o artista optou por retratar a história de Francesca. Assim como Heloíse, a personagem também possuía um número alto de obras anteriores, mas o pintor brasileiro não seguiu o decoro mais comum para sua representação, pois ele optou por pintar uma cena que faz referência à tragédia se Silvio Pellico, escrita em 1814, invés da inspiração mais usual, que eram os escritos de Dante Alighieri na *Divina Comédia*. Dante foi o primeiro a mencionar Francesca (possivelmente uma mulher que de fato foi sua contemporânea), já que, em sua obra, ele relata sobre a alma dela estar no segundo círculo do Inferno, onde estão os responsáveis por cometerem pecados luxuriosos, após ser morta juntamente com seu amante, Paolo. Francesca narra para Dante e Virgílio sua história, contando como havia se casado em uma aliança política e traído seu marido com o irmão dele, Paolo. Quando o marido dela descobriu a traição, ele assassinou o irmão e a esposa, que, de acordo com o poeta, passavam a eternidade nos tormentos do Inferno. A história também ganha contornos novos durante o século XIX, com a valorização dos atos de Francesca como manifestações

do desejo crescente pelo amor romântico, e sua figura é disseminada, além das retomadas ao próprio texto de Dante, através de óperas e tragédias. Pellico é um dos escritores (dentre os quais lembramos também de Gabriele D'Annunzio) que se inspira na história e certifica-se de criar mais individualidade para a personagem, tecendo uma rica rede de detalhes sobre sua vida que Dante jamais mencionara. Um desses detalhes foi a maneira com que Paolo viu Francesca pela primeira vez, cena escolhida por Figueiredo para ser pintada.

A troca da *Divina Comédia*, uma obra canônica já consagrada que tinha sido majoritariamente utilizada por artistas anteriores, pela tragédia de Pellico, que era uma manifestação do XIX mais popular na Itália do que no Brasil[4], foi um ato que não passou despercebido pela crítica, que naquele ponto já estava ávida para conhecer o trabalho do artista irmão de Américo, cujo estudo no exterior havia sido anunciado no jornal. O crítico Félix Ferreira comenta, por exemplo, que "O Sr. Aurélio de Figueiredo pôs de lado Dante e foi pedir ao moderno poeta Silvio Pellico inspiração menos lúgubre, ainda que também menos verdadeira, ou natural (...)" (FERREIRA, 1885, p. 142). Além disso, um crítico sob o pseudônimo de A. Fantasio no periódico *Le Méssenger du Brésil* afirma que a tragédia é inferior à *Divina Comédia* e que a posição da protagonista na obra é incômoda, pois Paolo não poderia se apaixonar por uma mulher de costas. Figueiredo responde Fantasio com uma nota no *Gazeta de Notícias*, onde busca defender seu trabalho, alegando que não trataria sobre o mérito do escritor italiano, mas que considera possível que Paolo se apaixone por Francesca de costas. Ele acrescenta que utilizou a cena que lhe possibilitava construir sua personagem como "uma virgem isenta de toda culpa" (FIGUEIREDO, 1884, p.2). Suas declarações nos oferecem uma boa noção sobre o que ele buscava ao retratar Francesca naquele momento, já que a pintura foi construída para que ela adquirisse um aspecto inocente, mais próxima de uma mártir do que de uma adúltera. A elaboração da personagem dessa maneira é uma boa oportunidade para verificarmos quais valores estavam sendo atribuídos naquele momento à jovem.

Dentre alguns artistas que se valeram da mesma temática estão Gustave Doré, Alexandre Cabanel, Jean Auguste Dominique Ingres e Ary Sheffer. Quando os críticos brasileiros tratam da obra de Figueiredo, muitas vezes tais figuras são mencionadas, ratificando a circulação de imagens que chegaram certamente ao pintor, não apenas através de sua estadia na Europa como em seu período no Brasil. O entrelaço também pode ser visto na nacionalidade de Francesca, sendo que esse é um aspecto muito caro à história (representado através dos brasões), mas que não impediu que sua imagem circulasse com propriedade em outros países, assim como a de Heloíse.

[4] O que não significa que a peça fosse totalmente desconhecida no país, já que há menções de livros de Pellico sendo vendidos no período (traduzidos ou não) e a peça estava no catálogo da Companhia Dramatica Italiana, dirigida por Ernesto Rossi, apresentada no Brasil em 25 de maio de 1871, de acordo com um anúncio na página 2 do Diário do Rio do Janeiro.

Considerações finais

As duas personagens possuem paralelos significativos, especialmente porque tratam de um resgate medieval, visto no século XIX em diversas instâncias dentro das artes. Embora Américo e Figueiredo estejam em períodos muito distintos de suas carreiras na década de 80, os dois buscam consolidar um pertencimento ao cenário artístico ao demonstrar como estão atentos às tendências do momento. O caráter de ambas personagens, enobrecidas por seus desejos e exaltadas por motivos pelos quais outrora poderiam ter sido menosprezadas, tornam-nas manifestações muito atuais que revelam uma forma distinta de lidar com o feminino.

As duas histórias possuem um viés sedutor, mas os artistas ainda assim cobrem as figuras centrais conservadoramente. O que não impede que se revele o teor principal das histórias, em Américo numa visão na fumaça e em Figueredo no olhar malicioso com que Paolo observa Francesca. A estratégia dos artistas funciona porque os observadores já conhecem as histórias, o que lhes permite sustentar uma tensão em suas figuras, que existe a partir dos escritos. É interessante observarmos como o âmbito artístico e o literário se aproximam neste período e como tal relação pode ser expressa em diversas formas, que tendem a beneficiar o pintor – mesmo quando geram controvérsias como foi o caso da Francesca de Figueiredo.

Percebemos como o ambiente plural da Exposição Geral de 1884 permitiu que as duas obras fossem expostas ao lado de outras de inspiração literária, como as obras indianistas. As pinturas baseadas em literatura assumiram diferentes propósitos no período, que podiam ir de encontro tanto aos gostos particulares quanto aos interesses públicos. Heloíse e Francesca revelam uma faceta além dos interesses nacionalistas, mais alinhada com tendências estrangeiras. O fato de estarem sendo abertas possibilidades tão distintas culminou em uma maior liberdade aos artistas – algo que tornava as ousadias de Figueiredo possíveis mesmo em sua estreia. Apesar das duas obras poderem ser consideradas como exemplos das celebradas pinturas de história, elas começam a representar uma noção de “história” diferente e mais próxima das pessoas que viam tais quadros. A literatura permitiu tal aproximação sem que o rigor acadêmico ou os valores morais ficassem totalmente de lado.

Em suma, destacamos como as pinturas das personagens trazem composições originais que dialogam com a tradição anterior, a forma com que as duas mulheres foram deslocadas de seus contextos para adquirirem conotações modernas e a inserção dos artistas em esferas internacionais. Heloíse e Francesca permanecem como exemplos de uma gradativa mudança no final do século e representam um dos vieses do intercâmbio entre arte e literatura.

Referências

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Atena Editora, 2003.

CLAUGHLIN, M.; WHEELER, Bonnie (Ed.). *The letters of Heloise and Abelard: A translation of their collected correspondence and related writings*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2009.
Diário do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 25 de maio de 1871, edição 143, seção Noticiário, p. 2.

FANTASIO, A. Francesca de Rimini – Tableau de M. Aurelio de Figueiredo. In: *Le Messager Du Brésil*, Rio de Janeiro, 1884, edição 394, p. 1.

FERREIRA, Félix. *Belas Artes: Estudos e Apreciações*. Rio de Janeiro: Baldomero Carqueja Fuentes Editor, 1885.

FIGUEIREDO, Aurélio. *Francesca di Rimini*. In: Gazeta de notícias, Rio de Janeiro, 5 de março de 1884, seção de avisos, edição 65.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: Período monárquico* - Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Publicação ArteData, 2003.

MELLO, Celina M. Moreira de. *A Literatura francesa e a pintura - ensaios críticos*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Faculdade de Letras / UFRJ, 2004.

MIGLIACCIO, Luciano. O Século XIX. In: *Catálogo da Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Associação 500 Anos Artes Visuais, 2000.

NOVELLI DURO, Fabriccio Miguel. Ateliês, exposições, aquisições: lugares e estratégias de atuação de Pedro Américo e Aurélio de Figueiredo na década de 1880. In: PITTA, Fernanda (org.). *Trabalho de artista: imagem e autoimagem* (1826-1929). São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

PELLICO, Silvio. *Francesca da Rimini*. London, Edinburgh, Glasgow, New York and Toronto: Henry Prowde, 1905.

PEREIRA, Sonia Gomes. A sincronia entre valores tradicionais e modernos na Academia Imperial de Belas Artes: os envios de Rodolfo Amoedo. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 85-94, jan.-jun. 2010

SITZIA, Emilie. *Art in Literature, Literature in Art in 19th Century France*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2012.

Como citar:

AMADIO DE OLIVEIRA, Vitoria. Personagens literárias femininas na arte brasileira Oitocentista: Heloíse e Francesca. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 524-533, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.043
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Melancolia e desesperança na obra de Maurício Wellisch

Martinho Alves da Costa Junior, Universidade Federal de Juiz de Fora
https://orcid.org/0000-0002-0265-6092
martinhoacjunior@gmail.com

Resumo

Este artigo objetiva dar visibilidade ao trabalho de Maurício Wellisch (1904-1961). Artista atuante nas primeiras décadas do século XX, Wellisch destacou-se especialmente com suas ilustrações. Participou de exposições como pintor e foi um profícuo cronista e crítico das artes. Formado em direito em 1925, logo se envereda para uma carreira política, trabalhando continuamente no Itamaraty. Para este trabalho centraremos a análise em dois periódicos, Phoenix e Boletim de Ariel. Sob uma concepção de mundo do pós-guerra, o artista explorará este espírito em diversas ilustrações para o periódico. No ano de 1924 participa assiduamente da revista, ilustrando diversos volumes. Procuramos alinhar essa produção nas ilustrações da Phoenix com os escritos do autor para o Boletim de Ariel. Ali publicou sobre suas compreensões sobre arte, bem como sobre teatro, dança, política, e do cinema.

Palavras-chave: Maurício Wellisch. Ilustração. Crítica de Arte.

Abstract

The article aims to give visibility to the work of Maurício Wellisch (1904-1961). An brazilian artist active in the first decades of the 20th century, Wellisch stood out especially with his illustrations. He participated in exhibitions as a painter and was a prolific chronicler and critic of the arts. He graduated in law in 1925, he soon embarked on a political career, working continuously at the Ministry of Foreign Affairs. This article we will focus the analysis on two periodicals, Phoenix and Boletim de Ariel. Under a post-war worldview, the artist will explore this spirit in several illustrations. In 1924 he participated assiduously in the magazine, illustrating several volumes. We seek to align this production in the Phoenix illustrations with the author's writings for Ariel's Bulletin, in which he published on his understanding of art, as well as theater, politics, and movies.

Keywords: Maurício Wellisch. Illustration. Art criticism.

I. Prolegômenos

Este texto objetiva dar visibilidade ao trabalho de Maurício von Wellisch (1904-1961). Nas poucas notas disponíveis sobre o artista as datas são controversas. Em geral, aparece o ano de 1905 como data provável de seu nascimento e o ano de sua morte sempre com uma data desconhecida. No entanto, no arquivo dos funcionários do Ministério das relações exteriores[1], a data de nascimento é marcada dia 04 de setembro de 1904. Muito atuante nas primeiras décadas do século XX, Wellisch destacou-se especialmente com suas ilustrações. Participou de exposições como pintor e foi um profícuo cronista e crítico das artes. Seu nome, contudo, não figura nos anais ou compêndios da história da arte moderna no Brasil, apesar de seus contemporâneos o considerarem como uma força maior naqueles anos. Em parte, o ostracismo ligado ao nome de Wellisch ocorre também por suas escolhas profissionais, formado em direito em 1925, logo se envereda para uma carreira política, trabalhando continuamente no Itamaraty. Diplomata de carreira, atuou em inúmeras cidades, como Antuérpia, Praga entre outras. E neste período, afasta-se dos pincéis, mantendo-se fiel à escrita, numa contínua abordagem da cultura e das artes nestes lugares em que visitou, embora distante do mundo das práticas artísticas.

Os anos de 1920 e 1930 para Wellisch foram fundamentais e sua atuação no cenário cultural intensa. Principalmente dois periódicos demonstram os interesses e características de sua obra, *Phoenix* e *Boletim de Ariel* que, sem dúvidas, foram duas grandes investidas com maior número de contribuições do autor. O primeiro, editado entre os anos de 1924 e 1926, tinha como proposta estabelecer um norte, perceber e agir em um mundo pós-guerra, reerguer-se das cinzas a partir das artes. Além de Wellisch o periódico foi ilustrado por nomes importantes, entre os quais Ismael Nery, Oswaldo Teixeira, A, Voigt e Lleux.

É claro que as obras de Wellisch estão ligadas àquelas de seus pares, e em casos específicos como Lleux ou Voigt a estética é mais próxima, mas como veremos há certa singularidade no traço de suas ilustrações. Podemos pensar e aproximar essa contínua presença nas ilustrações da *Phoenix* com os escritos do autor para o *Boletim de Ariel*, que circulou entre 1931-1939. Grandes nomes passaram por ele, como Murilo Mendes, Mario Pedrosa, entre tantos outros. Ali publicou suas compreensões sobre arte, em especial no cenário europeu que vivenciou a partir de 1925, bem como sobre teatro, dança, política, e advogou a favor do cinema em um momento que indagava a aceitação e repulsa do meio como arte. Torna-se inevitável estudar esses dois periódicos, pois é fundamental para entender a obra de Wellisch e sua visão majoritariamente melancólica.

[1] Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/764000/3237. A confusão com a data de 1905 provavelmente está na inserção em alguns documentos referentes ao artista como "data provável".

II. Primeiras presenças

Como remarcado, Wellisch não está entre os seus pares quando pensamos de maneira restrita ou mesmo larga nas artes e na cultura dos anos 20 e 30 do século XX. Pontuamos ao mesmo tempo o fato preponderante de sua vida profissional, que o afasta da carreira exclusivamente de artista. Wellisch se forma na faculdade de direito em 1925 e neste mesmo ano parte para Paris. A viagem, com duração de dois anos, tem por objetivo avançar os estudos artísticos. Em sua volta, escreve um artigo com entonações muito claras da perspectiva moderna que o cercava:

> O momento é veloz, a hora corre, a hora vôa!... Vivamos, com intensidade, a intensidade da hora presente!... Paris é ainda o pharol que irradia o facho de luz da vida actual. "Carrefour du monde", é o ponto de "rendez-vous" de todas as correntes intellectuaes e o escoadouro de prazer de todas as fortunas do mundo. Turbina formidável, concentra todas as energias e transforma-as nas maiores forças[2].

As impressões eufóricas daquele cenário, cujo autor completa "A guerra, sobretudo, aumentou formidavelmente a velocidade da vida hodierna", são partícipes do pensamento maquinal, produtivo e moderno. E talvez essa imagem de uma Europa como catalizadora cultural fique impregnada no espírito do autor, e a curta relação que teve com Érico Veríssimo, demonstra essa característica[3]. Wellisch mostra-se deslumbrado e otimista com o momento. Naquele instante, o artista goza de certo reconhecimento:

> O sr. Maurício Wellisch é, na nossa sociedade, como nos nossos círculos intellectuales, um nome muito conhecido. É um nome familiar á symphatia da nossa gente culta e elegante. Advogado e escritor, o sr. Wellisch é, principalmente, um artista de exquisita sensibilidade. O Rio conhece bem os lindos desenhos decorativos que elle tem espalhado nas páginas coloridas das nossas revistas, e conhece também os seus bellos quadros de pintura, que nitidamente revelam um artista de temperamento singular e pessoal[4].

Seus contemporâneos, de certa forma, compartilhavam de modo generalizado e generoso a imagem que se pode formar de Wellisch. Talvez, emblemático seja o caso de Afonso Arinos de Melo Franco, que em seu livro de

[2] Wellisch, Mauricio. "A inquietação espiritual da Europa hoje". In O Jornal, 3 de julho de 1927.
[3] Essa relação será abordada no subcapítulo V.
[4] Idem.

memórias intitulado *A Alma do tempo: memórias* cita em algumas passagens a sua relação com o artista

> De St.-Gall fomos a Zurique, onde eu queria visitar o meu amigo de mocidade, Maurício Wellisch, então cônsul ali. Maurício representa, para mim, um dos mais brilhantes destinos intelectuais frustrados, da minha geração. Seu talento para a pintura era consagrado, por volta dos anos 1920. Escrevia admiravelmente, como se vê pelas longas cartas a amigos. Foi um dos entusiastas, da primeira hora, da revolução modernista, nas artes plásticas e na literatura. Havia, no entanto, nele, um desajustamento qualquer em relação ao meio (inclusive, na mocidade, o meio familiar), e um *s'en fichisme* que tinha mais do desespero que da descrença. Espírito complicado, sensível, insatisfeito, talvez atuasse na sua inteligência, que hesitava diante do espetáculo da vida, entre a zombaria e a revolta, qualquer dolorimento ancestral de sua raça perseguida. Maurício Wellisch era dos que influem mais do que produzem; ou antes, dos que influem mais fundo do que a importância da sua produção. Talento, gosto e cultura, ele os tinha, e em grau eminente. Nada deixou de importante, depois da morte arrastada e sofredora. Eu fui dos poucos que puderam perceber o quanto Maurício poderia dar; o quanto dissipou, do que não chegou a ter[5].

Comentaremos esse evento avassalador da "morte arrastada e sofredora" mais adiante. No entanto, essa percepção de inconformidade e de um espírito brilhante parece ser uma constante quando era mencionado. Quando Afonso Arinos comenta que Wellisch é uma personalidade daquelas que mais influem do que produzem é preciso tomar a afirmação com cuidado. Há certa consistência nas obras de Wellisch, por certo, a partir da década de 30. As obras são indubitavelmente mais rarefeitas, mas sua presença no mundo da cultura não diminui. Se por um lado, as ilustrações e telas são cada vez mais raras, os textos que refletem sobre o estado das artes, da cultura e do modo de vida, político e cultural foram intensos até seu último ano de vida.

Neste aspecto Hernani de Irajá, para a *Fon-Fon*, escreve sobre Wellisch e realiza um belo retrato do artista

No retrato de Irajá, vê-se um Wellisch muito jovem, com semblante inquieto de conflitos presentes, mas guardados com esforço em seu interior. Cabeleira volumosa e irrequieta. Os olhos profundos, sombreados de melancolia e a boca carnuda e séria, mostra certa inconformidade recaída nos olhos centrados fortemente para um horizonte. Um futuro possível, com caminhos tortuosos aparecem no retrato que Irajá faz de seu amigo. No texto que acompanha o desenho, o autor indica:

[5] Melo Franco, Afonso Arinos de. A alma do tempo: memórias. Rio de Janeiro: TopBooks, 2018, p. 1004.

> Sem perder para os desmantelos dos inovadores excessivos, Mauricio Wellisch foi sempre um "novo" na pintura, um creador de hymnos inéditos á plástica humana. Como ilustrador, a sua esthesia se revelou cêdo sob um traço personalíssimo, frágil na apparencia, mas de facto fortíssimo como concepção, como *verdade em Arte*[6].

Figura 1. Hernani de Irajá, Maurício Wellisch, 1930. *Fon-Fon,* 18 de janeiro de 1930, p. 50.

Uma voz moderada, como indica Hernani de Irajá, "influenciado pelas duas escolas de Ilustradores: os hespanhoes e os allemães". Ponto discutível a presença dessas escolas nas obras de Wellisch, todavia, visto como moderno, mas sem cair em facilidades dos exageros, Irajá indica um artista extremamente consciente e crítico, ao mesmo tempo poderoso e precoce.

Há certo prazer em percorrer as páginas dos periódicos *Tico-Tico*, *O Beija-Flor* ou *Dom-Quixote* para descobrir um Wellisch como artista precoce e também com uma personalidade muito forte e determinada. Com 11 nos de idade, começa sistematicamente escrever para *O Beija-Flor*, tenta de todas as maneiras publicar desenhos ou textos no periódico. A sessão dedicada às cartas do leitor

[6] Irajá, Hernani de. "Dentro da arte brasileira: Mauricio Wellisch". In Fon-Fon, 18 de janeiro de 1930, p 50.

demonstra a insistência do jovem aspirante. Assim, no dia 15 de setembro, lemos "[...] o seu desenhosinho foi entregue ao censor artístico d' 'O Beija-Flor' e só elle poderá dizer si virá a servir-nos'[7]. Em diversas edições posteriores sabemos também que Wellisch continua próximo ao periódico participando de concursos de desenho e enviando diretamente à redação.

Em junho de 1916, uma resposta frustrante: "As respostas vão como o seu pedido foi feito: 1ª) Actualmente, temos excesso de ofertas graciosas [...]". Com insistência, em agosto de 1917 aparece um primeiro desenho de Wellisch no periódico, "Marinheiros americanos", acompanhado da nota "O desenho acima é do lápis de nosso querido e distinto amiguinho Mauricio Wellisch, aplicado allumno do Collegio dos revmos. Padres Barnabitas – Catette – Rio de Janeiro". Em dezembro de 1917, dois desenhos acompanham um conto do próprio Wellisch "A perseverança ou História d'um regato". Esses dois modos marcam a trajetória de Wellisch, que prosseguirá ilustrando seus próprios escritos e criando a partir de outros textos.

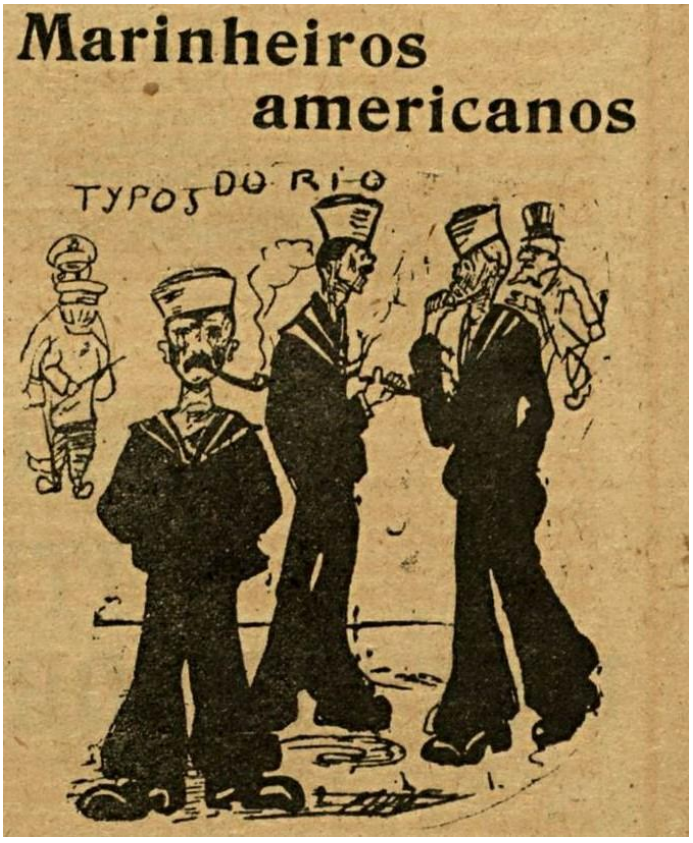


Figura 2. Maurício Wellisch, Marinheiros americanos, 1917. *O beija-flor,* 1917.

Além de *O beija-flor*, o jovem Wellisch manda uma contribuição que foi negada para o *Dom-Quixote*, "a legenda está boa, mas os desenhos ainda se ressentem de firmeza no traço. Você desenhou uma mão que mais parecia um

[7] O Beija-Flor, setembro de 1915, número 17.

mamão"[8]. E com alguma obstinação publica no *Tico-Tico* a partir de concurso 1.287 do periódico em 12 junho de 1918.

III. Anos 20 e 30

Certamente o artista com traço característico e peculiar, de presença marcante, se molda nos anos de 1920, a partir sobretudo de 1925. Suas contribuições deixam o estilo experimental e infantil dos últimos anos da primeira década do século XX, para se firmar como um claro artista ligado ao seu tempo, de uma cultura com toques *fin-de-siècle* e decadente. É desse modo que ele ilustra dois de seus textos, "Nocturno" e "Elegia para a que não voltara...", para a Ilustração Brasileira.

No primeiro caso, o sentido dos detalhes, das roupas, das árvores, das estrelas no céu confere um acento decorativo muito intenso ao desenho. A mulher de pescoço alongado e de olhos de torpor e cansados possui dedos afilados, sua elegância é lúgubre, seus pensamentos parecem pesar e curvar um pouco suas costas. De grafismo poderoso, há uma entonação para o invisível, e a cena tem ares de estar em um outro plano, em um outro tempo. Ela parece caminhar e passa próximo de um homem, que porta um manto, ele também decorado, mas com motivo florais. Sentado, sua mão direita sustenta seu rosto, enquanto a esquerda se apoia em um cajado. Olhos fechados, mas apontados para a figura feminina, os sentimentos das duas parecem semelhantes. No texto de Wellisch que acompanha o seu desenho: "O silencio... vazio... tenebroso... amphórico ... A noite.. o vento... o frio... – Longe da Terra, alçado ao meu balcão marmóreo, lanço em torno um olhar vago e tristonho[...]". A atmosfera criada no desenho se reverbera no texto, contudo a dimensão solitária e misteriosa ganha forças na ilustração.

Em "Elegia para a que não voltara...". Duas figuras femininas estão próximas. Uma sentada na banqueta do piano, cabisbaixa e triste, o movimento das luzes nos cabelos negros acompanha as mangas do vestido. A maquiagem pesada é forte e cortante, a figura está ladeada pela música, com o piano, e pela pintura, pelo cavalete virado em sua direção. Neste momento preciso suspenso, nenhuma dessas artes são evocadas, apenas sugestionadas. São mesmo ignoradas pelas figuras presas em seus próprios pensamentos. A figura em pé intensa e poderosa, as linhas bem acentuadas do pescoço e do tórax não deixam dúvidas. Abre um pouco mais as cortinas com sua mão direita para melhor ver algo que escapa ao observador, algum evento parece perdido, paira uma tristeza e melancolia no ambiente. Um retrato oval, em perfil, no alto à direita, sugestiona alguma leitura. Pulicada em dezembro de 1924, o texto de Wellisch que acompanhava a ilustração acentua a relação entre música e melancolia que faz presença na ilustração: "Uma tarde cahia, envolta em gazes de melancolia. / Uma carícia dôce no ar... Uma cigarra monótona... um suspiro longínquo... uma estrella que luzia, na gaze leve do poente...

[8] "Correspondencia". In Dom-Quixote. 24 de dezembro de 1919.

/ No silêncio do parque, a flauta antiga do repuxo distillava harmonas prateadas...". Embora os textos dessas duas ilustrações sejam pares, são também independentes, se distanciam, e parecem contar histórias diferentes. Em todo caso são constituintes de um mesmo pensamento que são expressos de modos diversos.

Figura 3. Maurício Wellisch, *Nocturno op. 2*, 1924. *Ilustração Brasileira,* janeiro de 1925.

Ao mesmo tempo em que ilustrava diversos jornais, escrevia críticas de arte e cultural. Em *O Jornal* em dezembro de 1927, ilustra "Um conto de Natal" de Laura Margarida de Queiroz. Uma virgem com menino em um modo art-déco, com luzes incidindo nos personagens de modo geométrico, como spots arranjados teatralmente.

No mesmo periódico em 1930, Wellisch publica, juntamente com duas reproduções de obras que havia enviado ao *Salon d'Automne,* em Paris, *Retrato de Sr. Jack Sampaio, filho do Dr. Carlos Sampaio* e *Algeriana*. O texto *Criticando a Crítica*, é um estudo, ou antes, um ensaio ao gosto de Alain, tão presente nos escritos de Wellisch.

> Sem embargo dos que hoje atacam ou desprezam o "esthetismo" de Wilde, a critica actual se acha impregnada, ainda que involuntariamente, dos aforismos wildeanos. Ora, a função do crítico não deve ser synthese mas de analyse. Elle se não deve collocar deante do objecto de arte "como artista deande da natureza", mas como mathematico deante de um teorema[9].

O trabalho da crítica contemporânea é assim analisado pelo artista e ensaísta que desconfiado da qualidade do trabalho das letras, seja na literatura ou belas artes, se furta ao indicar algum exemplo palpável. O texto apresenta-se quase abstrato em sua forma. Avança nesse sentido,

> Enfim, a nossa época é das correntes de opinião como correntes de ar; a arte no meio delas é que se endefluxa... E por cima de tudo passa a crítica como uma ventania, pululando de todos os micróbios. Apoia-se o condena-se, sumariamente. E todo o mundo se julga no direito de aprovar ou de condenar, sumariamente[10].

Uma leitura que poderia reverberar nos dias atuais e que é partícipe também da própria natureza do trabalho da crítica. Wellisch cita alguns livros de Alain durante esses anos e de fato sua escrita aparece próxima à do filósofo. Em *Propos sur les beaux-arts*, no capítulo 69 da parte *La générosité*, lemos

> Para julgar livremente as ciências, é necessário trabalho; para julgar livremente as belas-artes é necessário coragem; pois sente-se um pouco livre demais, a partir do momento que não somos mais conduzidos pelos catálogos ou etiquetas; tenho pena do juiz, terá maus momentos. [...] Ou então, caminhemos sobre a história; dancemos sobre as ruínas, tiremos a barba dos Deuses. O trabalho é mal pago; mas não podemos ter tudo. Liberdade ou potência, é necessário escolher[11].

Alain, diferente de Wellisch, faz o diagnóstico e caminha em direção a um prognóstico. No outro caso, o artista se vê diante de uma aporia. Não há muito salvação e o artista está condenado ao trabalho comumente raso da crítica. É certo que esse gosto de um mundo disfórico dá espaço nos textos de Wellisch a partir da metade dos anos de 1930, essa mudança de estilo veremos a seguir. Nestes anos participou de diversos salões, entre os quais o 2º salão da primavera, o salão de belas artes de 1927.

Desenhos como *Viver como os pássaros... ou como as flores do campo* denotam um período de convergências. Se por um lado a força estética

[9] Wellisch. Mauricio. "Criticando a crítica". In O Jornal, 30 de março de 1930.
[10] Idem.
[11] Alain. Propos sur les Beaux-Arts. Paris : PUF, 1998, p.69-70.

característica de suas obras contempladas até este ponto evidenciam um acento *fin-de-siècle*, os aspectos geometrizantes do art-déco convivem com a mesma energia. As duas figuras coladas, um amalgama comparado a força de *Jupiter et Thétis*, de 1811 de Ingres, ou do *L'amour des âmes*, 1900 de Jean Delville. O mesmo peso dos olhos, o torpor e a melancolia. A força da figura masculina é contraposta com certa delicadeza, seu braço direito esticado parece receber o pouso dos pássaros. A natureza aos pés da figura feminina se confunde com seu vestido, uma relação muito próxima com a natureza, espécie de Arcádia perdida, de um tempo fora do próprio tempo.

Figura 4. Maurício Wellisch, *Viver como os pássaros... ou como as flores do campo*, s/d. nanquim sobre papel, coleção particular.

IV. Phoenix e Boletim de Ariel

Como indicado no início, para melhor compreender a presença de Mauricio Wellisch, certamente é preciso avançar em suas contribuições nos periódicos *Phoenix e Boletim de Ariel*. Como dito, nesses periódicos concentram-se as grandes contribuições do artista entre os anos 20 e 30. No primeiro, ilustrações e no segundo textos de diversas ordens. *Phoenix* nasce sob uma concepção de mundo do pós-guerra, elevando-se como uma saída possível dos escombros, a partir, claro,

da cultura. O mundo pessimista, melancólico e às vezes desesperançoso e cruel onde as forças e esforços são inúteis posto fadado ao fracasso, parece não estar distante do período e, sobretudo, próximo a Wellisch. O artista explorará esta ideia em diversas ilustrações para o periódico. No ano de 1924, especialmente na primeira edição em janeiro, participa assiduamente da revista, ilustrando diversos volumes. Em 1925, com sua ida a Europa, não realiza trabalhos para a *Phoenix* e volta a apresentar com menor incidência em 1926.

Wellisch trabalhou de modo intenso nas primeiras edições. Ilustrou textos, fez a capa e o *ex-libris*, além de criar os desenhos para os patrocinadores, letras capitulares etc.Em *Canto da Renúncia*, março de 1924, por exemplo, Wellisch desenvolve esse sentimento melancólico e de aporia, em mundo cansado. A decoração do traço e o luxo aparente se avizinham ao peso incomensurável da vida, ou de modo mais pragmático, do viver. Trata-se de uma ilustração para o texto de Camargo de Macedo.

> "Por que vens tão tarde? Eu sou o sacerdote dos altares melancólicos. Já não rezarei mais as missas esplendorosas do Natal. Já não vejo mais esponsalícios na minha ermida branca. Secca-me nas mãos a esponja baptismal dos inocentes. Desce sobre a minha tonsura a mão aureolada do Senhor... Por que vens tão tarde?[12]"

Figura 5. Maurício Wellisch, *Canto da Renúncia*. 1924. *Phoenix,* março de 1924.

Na imagem, o sacerdote é cansado, introspectivo e carregado. A figura está fatigada do mundo. Exerce suas funções apesar dela mesma. O braço esquerdo pendente, anel no dedo afilado, e sente-se a pressão incomensurável da gravidade. A figura é leve e ao mesmo tempo pesa, de modo forte no chão. O braço direito

[12] Macedo, Camargo de. "Canto da renúncia". In Phoenix. Março de 1924.

esticado em direção ao candelabro em sua frente, este quase um tridente, libera a fumaça que se transforma em motivos decorativos.

Figura 6. Maurício Wellisch, *O homem da multidão*. 1924. *Phoenix,* abril de 1924.

Em *O homem da multidão*, um tom particular e uma interpretação pessoal do conto de José Geraldo Vieira. O homem da multidão que está centrado na ilustração, possui um caráter elegante ao mesmo tempo decante. Cercado de personagens misteriosas e sugestivas, ladeado com duas figuras femininas nuas cujos sexos são caprichosamente escondidos pela cabeleira que escapa. Sentado em uma espécie de trono improvisado, percebe-se aos seus pés cabeças de mulheres, ou mais apropriado, de entidades de outro plano, cujas cabeleiras são como labaredas que vibram. No centro, uma efígie, aparição que surge no núcleo da obra e que verdadeiramente concentra as linhas e energias do desenho.

As ilustrações para *Phoenix* contemplavam também textos que não necessariamente eram publicados. Como *O DOM*, feito a partir do conto homônimo de Marcel Schowb, parte de seu livro *Cœur Double*. O autor, mesmo hoje pouco publicado, foi uma das grandes forças da literatura simbolista na França e é importante notar a proximidade de seus escritos com Maurício Wellisch[13].

Se Wellisch parte imediatamente para Paris logo depois de seus estudos, é notório contudo que a presença maior em sua arte não está ao redor da ilha de Saint-Louis. Na citação mencionada acima, de Hernani de Irajá, o autor recorre ao mundo alemão e espanhol como "inspirações" para o artista. É provável de fato, que fosse um dos faróis para ele. Mas quando se aproxima as gravuras de von Stuck, de

[13] Os estudos empreendidos por Sylvain Goudemare são chaves para compreensão da presença de Schowb. Ver notadamente a biografia Marcel Schowb ou Les vies imaginaires, biographie. Paris: Le Cherche-Midi, 2000. E o prefácio para as Oeuvres, publicado pela Phébus em 2002, "Comment était faite l alampe d'Alladin?. Pp.12-21.

Lovis Corinth ou de Chicharro percebe-se mais distanciamentos do que verdadeiramente pontos de encontro. O modo com qual trabalha, no entanto, parece avizinhar-se com mais conforto perto dos ingleses. É verdade que pelo traço bem-marcado, das figuras ambíguas e misteriosas poderiam figurar ao lado dos desenhos e gravuras de Adolf Gustav Mossa. No entanto, quando se aproxima de outros como Aubrey Beardsley, os desenhos parecem se iluminar com mais incidência. Obras como *Venus between Terminal Gods,* de 1895 confirma. A gravura realizada a partir de *Tannhäuser* multiplica os elementos decorativos, as presenças de culturas outras, o traço sintético. Entretanto, para além de Beardsley que parece como uma referência maior nessa relação, artistas como Jessie Marion King, Eric Gill ou William Thomas Horton, todos atuantes entre o final do século XIX e primeiras décadas do século XX, são cada qual com sua intensidade fronteiriços ao que Wellisch realizava naqueles anos.

Os anseios de *Boletim de Ariel* são profundamente literários, pelo menos nas edições de 1931-1939 (depois há a retomada das edições entre os anos de 1973-1977). O boletim faz parte das editoras que lançavam seus próprios periódicos. Tania Regina de Luca, comenta os interesses do Boletim:

> Textos de caráter mais geral sobre pintura, cinema, literatura, curiosidades biográficas, além de excertos de capítulos, também compareciam com certa frequência, assim como notas sobre premiações, como as ofertadas pela Sociedade Felipe d'Oliveira ou o prestigioso Humberto de Campos, instituído em 1936 pela Editora José Olympio, que selecionava um livro inédito por ano. Entretanto, a produção literária propriamente dita foi incorporada no *Boletim* tardiamente a partir do sexto volume (outubro/1934 a setembro/1935), quando quatro páginas foram reservadas para os trabalhos ficcionais. Por vezes, parte do número era dedicada a autores específicos, em função de falecimento ou comemoração de centenários, como ocorreu, por exemplo, em relação a João Ribeiro ou Goethe[14].

No periódico, Wellisch contribuiu por diversas vezes com ensaios, críticas e crônicas. Em um período importante da vida do autor, se firmava no Itamaraty e suas viagens eram constantes. Em uma de suas primeiras crônicas no periódico, sobre o amor e aos moldes de um João do Rio, indica um caminho pessimista, de aporia que encontrávamos também em suas ilustrações para a *Phoenix*.

> Todo amor é facilmente tyrannico. Por toda a parte onde ha amor, existe um odio escondido - que não deixará de explodir assim que o amor se transforma em paixão. Esta se torna logo a verdade do apaixonado, ou, pelo menos, o que elle julga ser a sua verdade [...] No

[14] Luca, Tania Regina de. "Periódicos lançados por editoras: o caso do Boletim de Ariel (1931-1939)". In Revista História. V. 36 e. 32. 2017, p.10.

> que consiste o maior erro do apaixonado; pois, por um lado, elle aplica nisso todo o seu espirito, e o amor se produz então por acto da vontade, independentemente da fatalidade das paixões; por outro lado, o apaixonado não vê mais o ser amado, "e sim, no seu lugar, um ídolo, que elle paramenta, e diviniza, e crêa..."[15]

Contudo, nesses anos um tanto conturbados e de mudança clara de perspectiva para Maurício Wellisch com o avanço de seus trabalhos no Itamaraty, notadamente das relações comerciais entre o Brasil e diversos países, o tom de seus escritos torna-se mais otimista. Distante da desesperança característica dos anos 20, seus olhos se orientam para um mundo mais iluminado, eufórico.

> No estrangeiro, a evolução da intelligencia brasileira tem sido acompanhada e referida por amigos sinceros do nosso paiz (que os ha e em maior numero do que se pensa), em livros, artigos, relatorios, assignados pelos mais reputados intellectuaes. Na França, Luc Dartain é o nosso melhor propagandista [...][16].

Os escritos de Wellisch são também inovadores, com pensamento muito cristalino. Dessa forma, na edição de agosto de 1938, sob o título de *O Philosopho e a lanterna mágica*, discorre sobre o cinema. Mais especificamente do cinema como uma das belas-artes, tema caro para o meio que não sem altercadas se inseria como pretendente a um estatuto elevado. No texto, o autor se coloca mesmo contrário a Alain, que como vimos, uma de suas inspirações. Enquanto o filósofo francês esforçava-se para neutralizar a força do cinema entendido como arte, Wellisch, não tinha dúvidas. "Em verdade, não cabem no mesmo plano o espetáculo cinematográfico e o teatral; o cinema não é uma arte essencialmente dramática, mas uma arte visual[...] Não é uma participação [do espectador] mas uma *comunhão*[17]".

V. Escrita tenaz

Esse Wellisch, acostumado com um mundo outro, fincado na Paris dos anos 20, assume, numa vida diametralmente diversa um posto nos Estados Unidos entre os anos de 1942 e 1945. Foi convidado pela Universidade de Stanford, em Palo Alto para ministrar um curso de português[18]. Encontra-se nos Estados Unidos em 1944 com Érico Veríssimo. O escritor foi convidado para ministrar Literatura Brasileira na Universidade de Berkeley. Ele escreve dois livros a respeito de sua estadia, *Gato preto em campo de neve* (1941) e *A volta do gato preto* (1947). Neste último anota algumas linhas sobre Wellisch e o mundo antagônico entre eles parece claro:

[15] Wellisch, Mauricio. "Meditações sobre as causas e os efeitos". In Boletim de Ariel. Dezembro/1932.
[16] Wellisch, Mauricio. "Depoimentos estrangeiros sobre o Brasil novo". In Boletim de Ariel. Setembro/1938.
[17] Wellisch, Mauricio. "O Philosopho e a lanterna magica". In Boletim de Ariel. Agosto de 1938.
[18] A MANHÃ. 29 de novembro de 1942, p.9.

> 6 de março. Sou hoje apresentado a Maurício Wellisch, vice-cônsul do Brasil em San Francisco. Conversamos por algum tempo, e verifico que nossas opiniões sobre política, arte, literatura e sobre a vida em geral divergem muito. É como se ele estivesse dum lado da baía de San Francisco e eu do outro, tentando uma comunicação impossível por meio de sinais. [...] Wellisch é um desses intelectuais que viram Paris "nos bons tempos" – e essa visão encantada ainda o persegue, impedindo-o de adaptar-se a outras terras, a outros tipos de vida[19].

As visões avessas do mundo e suas percepções tão distanciadas impediram os confrades de manter contato. A visão de Veríssimo é uma das raras que apontam para um Wellisch próximo daquilo que poderíamos distinguir como alienada, preso a um passado que se tornou impossível. Nesses anos, Wellisch colaborou firmemente com *A manhã* com diversas traduções.

Suas colaborações com os periódicos seguem de modo inexorável até a década de 60. Em um artigo de 31 de janeiro de 1960 para o *Correio da manhã*, reflete sobre Praga, texto sensível e visual.

> Ao contrário de Paris e de Zurique, Praga, cidade brumosa, fuliginosa, introvertida, recebe o visitante com muito mais modéstia. Já o seu aeroporto tem um arzinho acanhado de quem pede desculpas ao estrangeiro bem enroupado por recebê-lo mal vestido. Praga lembra um grão-senhor empobrecido a quem, na vetusta mansão do passado, só restassem para ajolar seu convidado dois quartos de hóspedes modernizados: dois grandes hotéis de conforto ocidental. E com desfile de moda em um deles, durante o chá no domingo, ao som de uma orquestra em surdina...[20]

É um dos últimos textos que se tem notícia de Wellisch. As notas de 1961 não são animadoras, percebemos que foi desgastado por uma doença, volta às pressas ao Brasil, depois de meses sofrendo.

> Devendo adiantar o seu regresso à Suiça, para onde partirá em avião da Panair do Brasil SA na 4ª feira, 6 do corrente às 21h40, vôo no 22 e na impossibilidade de despedir-se pessoalmente dos inúmeros amigos e colegas que o confortariam com suas visitas no hospital onde esteve internado durante quatro meses nesta cidade,

[19] Veríssimo, Érico. A volta do gato preto. São Paulo: Companhia das Letras. 2007, pp. 132-133.
[20] Wellisch, Maurício. "Praga, a cidade dourada". In Correio da manhã. 31 de janeiro de 1960. Há outro ensaio publicado no Jornal do Brasil, 12 de julho de 1961, intitulado "Ah! Como a vida é cotidiana!", cujo modo e tema lembram um pouco o Wellisch da mocidade, este foi o último escrito localizado de Wellisch.

> deixa-lhes aqui consignado o seu sincero agradecimento por essas manifestações de fiel amizade, que o comoveram profundamente[21].

E uma nota de 01 de outubro de 1961 confirma a situação lutuosa: "faleceu o diplomata brasileiro Mauricio Wellisch. O extinto, que tinha 56 anos, foi cônsul-geral do seu país nessa cidade, de 1955 a 1959 [...] O Sr. Wellisch faleceu numa casa de saúde desta cidade, após longa enfermidade"[22].

As obras realizadas por Wellisch, no campo das belas-artes ou da literatura formam um todo homogêneo. As transformações ou mudanças de paradigmas certamente acompanham sua trajetória ao mesmo tempo que se ligam aos momentos culturais vivenciados. *Phoenix* e *Boletim de Ariel*, entre tantos outros periódicos, atestam a força de seu pensamento, de seu lápis, forjados de maneira muito pessoal, sem grupos ou ideais claramente compartilhados.

Referências

ALAIN. *Propos sur les beaux-arts*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998.

ALAIN. *Vingt leçons sur les beaux-arts*. Paris : Gallimard, 1931.

CORREIO DA MANHÃ. 05 de setembro de 1961.

DOM-QUIXOTE, "Correspondência ``. 24 de dezembro de 1919.

FUNCCIONARIOS DO MINISTERIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES. Rio de Janeiro, edição 0001, 1938.

GOUDEMARE, Sylvain. *Marcel Showb ou Les vies imaginaires, biographie.* Paris : Le cherche-Midi, 2000.

IRAJÁ, Hernani de. "Dentro da arte brasileira: Mauricio Wellisch". In *Fon-Fon*, 18 de janeiro de 1930.
JORNAL DO COMÉRCIO. 01 de outubro de 1961.

LUCA, Tania Regina de. "Periódicos lançados por editoras: o caso do Boletim de Ariel (1931-1939)". In *Revista História*. V. 36 e. 32, 2017.

MACEDO, Camargo de. "Canto da renúncia". In *Phoenix*. Março de 1924.

MELO FRANCO, Afonso Arinos de. *A alma do tempo: memórias*. Rio de Janeiro: TopBooks, 2018.

NAVARRO, Saul de. *La danse des symboles*. Paris : Les éditions mazarines. Trad. Fran. MARWELL, 1936.

O BEIJA-FLOR, setembro de 1915, número 17.

[21] CORREIO DA MANHÃ. 05 de setembro de 1961.
[22] JORNAL DO COMÉRCIO. 01 de outubro de 1961.

SCHOWB, Marel. *Œuvres.* Paris: Éditions Phébus, 2002.

VERÍSSIMO, Érico. *A volta do gato preto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

WELLISCH, Mauricio. "A inquietação espiritual da Europa hoje". In *O Jornal*, 3 de julho de 1927.

WELLISCH. Mauricio. "Criticando a crítica". In *O Jornal*, 30 de março de 1930.

WELLISCH, Mauricio. "Meditações sobre as causas e os efeitos". In *Boletim de Ariel*. Dezembro/1932.

WELLISCH, Mauricio. "Depoimentos estrangeiros sobre o Brasil novo". In *Boletim de Ariel*. Setembro/1938.

WELLISCH, Mauricio. "O Philosopho e a lanterna magica". In *Boletim de Ariel*. Agosto de 1938.

Como citar:

ALVES DA COSTA JUNIOR, Martinho. Melancolia e desesperança na obra de Maurício Wellisch. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 534-550., 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.043
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Todos os dias à sombra das melancolias

Bianca Knaak, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
https://orcid.org/0000-0003-4312-1286
bknaak@hotmail.com

Resumo

É possível valorizar o saber da experiência poética, saber mnemônico, anacrônico, transversal, social e ainda assim absolutamente pessoal numa exposição de arte. Essa é a conclusão que chego ao rememorar a exposição Museu de minúcias efêmeras de Leila Danziger, realizada em Porto Alegre em 2013, sob minha curadoria. Enredada pela melancolia que agudiza crises de representação e experiências de mundo divago sobre as relações de força que fundamentam as práticas simbólicas e artísticas desde a invenção da imprensa até os movimentos globais de agenciamentos de experiências criadoras inclusivas, de ativação em redes digitais da informação emancipadora nesses tempos sombrios.

Palavras-chave: Curadoria. Exposição. Artivismo. Reflexão.

Abstract

It is possible to value the knowledge of poetic experience, mnemonic, anachronistic, transversal, social and yet absolutely personal knowledge in an art exhibition. It is to this conclusion that I come to recall the exhibition Museu de minúcias efêmeras de Leila Danziger, held in Porto Alegre in 2013, under my curatorship. Entangled by the melancholy that sharpens crises of representation and experiences of a wandering world I ramble on the power relations that underlie the symbolic and artistic practices from the invention of the press to the global movements of assemblages of inclusive creative experiences, of activation in digital networks of emancipatory information in these dark times

Keywords: Curatorship. . Exhibition.. Artivism.. Reflection.

> *Desfaço os jornais. As informações são transformadas num emaranhado sem fim e suspeito que seja essa a sua forma mais verdadeira.*
>
> Leila Danziger

A cada tempo e lugar as percepções do mundo foram tratadas, narradas, ilustradas, inventadas e interpretadas à luz dos acontecimentos objetivos e subjetivos. Ou seja, a memória do mundo é mesmo um emaranhado sem fim à qual nos somamos como podemos.

Trabalhei nessa comunicação atravessada pelas notícias: mais de 600 mil brasileiros e brasileiras mortos pela pandemia do COVID 19; extermínios programados; queimadas e incêndios criminosos; instituições sob ataque, artistas criminalizados; corrupção, ignorância e violência alçadas ao poder. Passear no espaço sideral já é uma realidade para pessoas ultra ricas mas a extinção da fome e da miséria no planeta Terra são ainda utopias distópicas. Tudo amplamente divulgado, todos os dias, pelos meios de comunicação onde, todos os dias, em meio a tanto conteúdo ainda precisamos desviar das campanhas armamentistas, das teorias da terra plana, de suspeitas de vacinas com chips e gens comunistas e outras *fake news*. Todos os dias!

Eu, que estou confusa, insone e cansada da precariedade da vida e da razão humanas à sombra das melancolias (e dos grupos de *whatsapp*) me pergunto: por onde começar a procura pelo sentido de ser e estar nesse emaranhado, sem desesperar? Como situar-me nesse mundo configurado por seus eventos, sem desaparecer em insignificâncias? Talvez pela história, método narrativo onde nos sustentamos diante dos fatos. Talvez pela arte, método inventivo em que transcendemos às exigências de dar sentidos à vida para quem sabe, usufruir o existir enquanto experiência no tempo físico. Tentando por ambos os caminhos, eu poderia versar sobre a errância da experiência, do desejo e da razão diante do mundo – informatizado, super informado e hiper excitado pelo consumo fatiado do planeta – mas encontrei, na obra de Leila Danziger, uma estratégia de resistência. Assim, começarei essa deriva perscrutadora com algumas coisas que venho descobrindo a partir das minhas parcas experiências em curadorias.

Nos lembra Hal Foster que, antigamente, "os surrealistas imaginavam que toda pessoa que sonha é poeta, e Joseph Beuys acreditava que toda pessoa que cria é artista". Eram tempos utópicos. Textos e querelas depois, hoje o máximo que poderíamos dizer é que "toda pessoa que compila é um curador" e que "certamente isso inclui uma infinidade de nós" (FOSTER, 2020, p.81).

Pois bem, depois que o trabalho do curador extrapolou suas funções nos museus, surgiram as mais diversas modalidades de curadoria. Minha preferida, por emblemática desse mercado, é a curadoria de vitrine. Muito importante para atrair um público conectado e altamente consumista, afetado pelo movimento das redes sociais, *feeds, selfies* e *timelines* e incrementar o prestígio midiático e comercial de suas marcas. O curador de vitrine organiza exposições programáticas.

O fato é que, efeito da indústria cultural e suas demandas, o status de curador virou indicativo de distinção e capital simbólico, virou fetiche e, como tal, esvaziou-se reificado.

Corpos objetificados e mercadificados pela aceleração compactante do tempo e do espaço, pós-modernos, tornamo-nos a imagem daquilo que produzimos como valor para o capitalismo seguir pujante. Embora muitos curadores carreguem um grau de responsabilidade cívica e de preocupação altruística, estamos muito longe dos avatares originais da curadoria cuja raiz é *cura* ou cuidado (FOSTER, 2020, p.81). É compreensível portanto que, ser curador ou curadora, passe a definir o profissional como pessoa. De sujeito à sujeitada, essa pessoa não apenas faz escolhas, seleções, curadoria de algo propriamente dito, bastaria que, sentindo-se apta para propor exposições ela se defina curadora. Esse *status* atualmente independe de estar ou não empregada, por assim dizer, numa curadoria em curso. E talvez esteja aí uma parcela da banalidade do termo (não da função), dentro e fora dos circuitos artísticos e expositivos: o curador não está, ele é.

Praticamente para tudo que se possa escolher haverá, *strictu ou lato sensu*, um curador ou curadora para nos conduzir em suas\nossas próprias escolhas. Seja de forma física, analógica ou digital, nosso olhar é cada vez mais assediado, induzido e conduzido.

Programaticamente, dado o modelo hegemônico que dinamiza os circuitos da arte ocidental pela informação globalizada, segundo Foster, "nós, trabalhadores cognitivos (...) fazemos a curadoria do que é fornecido, e essa compilação muitas vezes envolve uma boa dose de adesão" (FOSTER, 2020, p.81). Uma adesão social, midiática, algorítmica, sistêmica e espetacular.

Penso. Nesse emaranhado sem fim do mundo, graças à invenção dos tipos móveis, fez-se da imprensa a mais ágil informante da vida comum e um difusor de modelos de sociabilidade. Pode-se dizer que, para organizar esse emaranhado, num horizonte comum a reprodução técnica deu asas à palavra impressa e multiplicou as possiblidades de expressão. Da verdade dos fatos à afirmação de opiniões, das artes literárias à fixação de valores morais. No entanto demorou muito para multiplicar também os lugares de fala e a legitimidade cognoscente das polifonias sociais.

Apesar das *fake news* e dos obscurantismos que sempre despontaram em textos replicados e consumidos pelo poder da larga escala, firmada em tinta tipográfica sobre papel, a palavra impressa já foi garantia e segurança para a definição de verdade e realidade. Organizou consensos, sociedades, difundiu culturas, modas, religiões e consolidou o próprio capitalismo, basicamente pelo poder da repetição bem distribuída. Repetindo: efeito da repetição, a informação reproduzida e distribuída em massa faz notícias, veracidade e totalitarismos.

Em nossa sociedade, assediada pelo excesso de informação e concentração de poder, a experiência vivida é cada vez mais rarefeita, enfraquecida, superficial, vicariamente sugerida para consumo conspícuo e instantâneo. E tudo isso pode ser aferido nos noticiários diários. E como reconhecer isso no campo artístico?

Walter Benjamim já sublinhava em seus textos o quanto a experiência no mundo moderno foi empobrecida pelo periodismo, considerando-o um dispositivo enfraquecedor da experiência, até mesmo literária. E, nessa matriz, notou que a reprodução repetitiva, ao exaurir a autenticidade da experiência única, pessoal e intransferível, atua social e subjetivamente alterando a percepção estética da arte, desviando as obras de sua função ritual, de culto religioso ou aristocrático, para o âmbito da política. Ou seja, extrapolando o valor de culto as obras existem por seu valor de exibição. Assim, socialmente, no marco zero da reprodutibilidade técnica, os modos de percepção e produção artística estão no ponto de intersecção entre a técnica, a produção de efeitos e a recepção, estetizando a vida pública (BENJAMIN, 1986, p.171 -186). A experiência evocada pela produção artística, portanto, coincidirá com o regime de comunicação em que opera a indústria cultural – a partir da qual proliferam a cultura do espetáculo, do entretenimento, das grandes exposições de arte e do protagonismo das curadorias.

Como na arte e na história não se existe nem se exibe sozinho, ao organizar-se esse emaranhado sem fim do mundo simbólico, a humanidade desenvolveu, junto com a arte, a história e a pedagogia, variados meios e dispositivos intersemióticos. A partir da escrita, dentre os mais comuns "instrumentos estruturados e estruturantes de conhecimento" podemos listar livros, arquivos e museus; mapas, cadernos, oráculos e jornais.
E, segundo Bourdieu,

> É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os 'sistemas simbólicos' cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a 'domesticação dos dominados'.[1]

Moto-contínuo, arte e realidade, instadas sob instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e conhecimento (BOURDIEU, 1989), tomam forma no eixo que une recepção, produção de efeito e técnica, fazendo o mundo girar. E esse mundo, quando diagramado num jornal, esse *museu de minúcias efêmeras*[2], faz de suas páginas um espaço virtual de encontros e confrontos públicos.

Nesse lugar comum de aparições e enquadramentos em constante disputa e contradição, não por acaso, também se hospedaram críticos de arte. E de lá, alguns, e aos poucos, se encaminharam por outras instâncias de atuação e visibilidade, tais como a curadoria especializada, sobretudo, e sem perder a erudição, a partir da segunda metade do século XX críticos e críticas de arte ao

[1] BOURDIEU, 1989, p.11
[2] Título da exposição de Leila Danziger em Porto Alegre, sob minha curadoria, em 2013.

mesmo tempo em que se recolhiam ao debate teórico restrito aos círculos acadêmicos, também começaram a se projetar realizando curadorias de exposições. Nessa função, a erudição e o *know-how* particular podiam ser explorados tanto para a organização e divulgação das exposições e dos artistas, quanto para a mediação e atração de diferentes públicos e interesses. E, vide suas histórias, desde então a curadoria é cada vez mais necessária para orientar patrocínios, investimentos, coleções e até mesmo artistas.

Ao reunir uma série de relacionamentos e especificidades pertinentes para o encargo, seja na proposição intelectual ou na mediação cultural um curador ou uma curadora de arte pode ser a figura basilar para o sucesso midiático de uma exposição, seja ela de iniciativa autônoma ou institucional.

Mas o que é o sucesso e como dimensionar esse sucesso atuando em espaços alternativos, em pequenos circuitos, longe das metrópoles? Arrisco dizer o óbvio: tanto nos meios alternativos quanto nos hegemônicos, o sucesso midiático é alcançado pela repetição. Pela afirmação reiterada dos nomes (de artistas, curadoras e curadores, coleções, instituições). Pelos espaços sempre ocupados pelos mesmos proponentes, patrocínios e especialistas. É como funcionam as redes. E, enquanto algumas corporações se expandem abrindo novas ramificações, outras ainda relutam em compartilhar seus postos de poder e promoção.

Marcos Hill (2019) considera que no Brasil, a curadoria protagonista é notória a partir das Bienais de São Paulo, especialmente com as edições de 1985 e 1987, ambas curadas por Sheila Leirner.

Penso que, particularmente em tempos de pandemias, governos autoritários, ditaduras e guerras – quando o sono da razão produz monstros – o espaço midiático da curadoria, estelar ou diminuto, pode tornar-se ainda mais potente e propositivo criticamente. Assim o demonstram na cena contemporânea os movimentos pela decolonização da sociedade que, cada vez, mais emergem e ocupam espaços sociais e simbólicos, e os refundam em bases participativas mais abrangentes, diversas e includentes.

Tanto quanto outrora, a circulação de narrativas segmentadas, transcritas, editadas, reeditadas e ilustradas, convoca interpretações e orienta tomadas de posição individuais e coletivas. Hoje essa realidade está menos nos jornais impressos e mais nas redes virtuais. Muito mais! E de lá, toma forma no corpo social, como ativismo e no campo artístico como artivismo

Paradoxalmente, será sob os efeitos bloqueadores advindos da redundância, da saturação, próprios do regime de comunicação tecnológica (CAUQUELIN, 2005) junto a uma coercitiva rede informativa que anima os sistemas artísticos, em múltiplos eixos e circuitos, que a potência curatorial, como a vivenciamos, se fará evidente, assim como também o alcance reflexivo de sua crítica. Ainda assim, a depender do posicionamento geopolítico dos envolvidos, teremos realidades mais ou menos convergentes aos avanços financistas do capitalismo ou em contestação a eles. Pois, também nas redes (ou seria a partir delas?) há brechas, interstícios e espaços nodais para a(R)tivismos e resistências.

Não obstante, muitos artistas ainda exploram o jornal, impresso ou não, enquanto dispositivo político, artístico e poético para a expressão artística, uma vez que ele é, como tal, espaço público de ação e crítica. Espaço de ações que, entrelaçadas às dimensões públicas e privadas seguem social, política, estética, cultural e incontornavelmente animando a maioria dos artistas que podem reagir ao mundo precarizado e hiperexposto.

Leila Maria Brasil Danziger (RJ,1962), artista visual e poeta que vive e trabalha no Rio de Janeiro, tem uma longa trajetória na exploração da página impressa do jornal, sob um processo lento e diário de coleta, seleção, apagamento por decupagem e reimpressão artesanal com carimbos. Manobrando, como ela mesma diz, "numa zona de efetividade estreita, em algum lugar entre a esperança e a melancolia" [3]

> A melancolia, sentimento normalmente vivido na intimidade, ganha em seus trabalhos uma dimensão social e coletiva quando a artista a faz deslizar da experiência particular, centrada em seu universo familiar, para experiências mais amplas da humanidade: o massacre dos judeus na Segunda Guerra, a diáspora palestina, o sofrimento do negro desterrado tomado pela saudade de sua terra natal, o drama dos desabrigados.[4]

Penso que reconhecer as melancolias expressas no campo artístico pode ser uma abordagem de mútuo sintoma. De um lado, artistas que sob ela produzem e, de outro, subjetividades que assim a identificam. De amadores a especialistas, de visitantes ocasionais a críticos e pesquisadores. De artistas a curadores. De artistas a artistas curadores; de artistas a curadoras artistas.

Viriam com a *melancholia* – essa dor que nos põe a pensar e sofrer a falta do que jamais saberemos exatamente – as potências psicossociais, as expressões de representatividade, a reverberação das forças coletivas, como (auto)imagens de empoderamento, de encontros e agenciamentos no porvir da história? E no fazer artístico essa efetividade estreita entre esperança e melancolia encontraríamos então um lugar de resistência?

A própria artista nos responde (e desfia) quando afirma:

> Como artista, falho e recomeço. Renovadamente. Suspeito dos gestos triunfais, que se mostram excessivamente desenvoltos e "livres", mas desacredito também o fascínio paralisante pelo nada e pelo silêncio. Creio que a especificidade da arte consiste em instituir-se como resistência à cultura; dócil, domesticada, institucionalizada.[5]

[3] DANZIGER, 2013, p.27.
[4] VINHOSA, 2012.
[5] Idem, 2013, p.22.

Reconheço na obra de Leila um trabalho de tempo largo não só cronológico, mas de duração nas anacronias da memória, que resiste aos silêncios e lacunas do próprio tempo, que enfrenta a precariedade da experiência humana e social e as violências da história com a pulsão de sobreviver.

Oito anos após *Museu de minúcias efêmeras*, título da exposição de Leila Danziger realizada em Porto Alegre sob minha curadoria (entre 18 de setembro e 20 de outubro de 2013), essa exposição ainda reverbera em mim, basicamente por três motivos. Primeiramente pela curadoria que me confiou a artista: uma oportunidade para por em cena um recorte de *Diários Públicos*, seu denso e extenso trabalho produzido de 2001 a 2011. Depois, pelo enfrentamento das obras abordadas sob os instintos da melancolia me convocando a adentrar não só à poética da artista mas, também, a melancolia mal velada em mim ao fundir nas imagens de Leila meu próprio repertório sintomal. E, recentemente, no início de 2021, pela grata surpresa de rever um trabalho seu, remanescente da exposição Museu de minúcias efêmeras, na mostra *47% - Artistas Mulheres no Acervo do MACRS* sob a curadoria de um coletivo de mulheres, ex-alunas do Instituto de Artes da UFRGS, onde leciono. Portanto não consigo fugir do tom biográfico desse ensaio de fala, pano de fundo de toda essa explanação. Aqui, a experiência em retrospecto participa do processo de autoconhecimento que me permite ver – e tornar intimamente legível – a perspectiva política que tenho enquanto partícipe privilegiada de um sistema artístico normativo, branco, ocidentalizado e enfaticamente autocentrado em seu legado institucional, textual e imagético.

Museu de minúcias efêmeras foi montado num pequeno espaço envidraçado, chamado Espaço de Artes, contíguo à entrada da biblioteca da Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre (UFCSPA). Uma pequena sala de exposições ainda ativa, mas bastante discreta no circuito local. Quase uma vitrine, intrincada numa arquitetura demarcada por muito aço e vidro.

Lá, dois livros de 68 páginas cada, a serem folhedos com auxílio de luvas brancas e limpas (como pedem as boas práticas museais de conservação), dois vídeos curtos exibidos em *looping* numa tela plana e cinco trabalhos afixados sob vidros em grandes painéis, rentes à parede, fizeram da exposição, nos limites do que a expografia nos permitiu, uma experiência possível e preambular à fruição e ao tempo contemplativo.

> Desativadas certas leituras hegemônicas do moderno, há muito sabemos que nenhum gênero ou forma de expressão detém um coeficiente artístico *a priori*. É na força dos embates com o mundo que determinados gestos, operações ou estratégias tornam-se artísticos. Ou não. Uma longa cadeia de atritos e negociações faz surgir a obra (conceito tão problemático, que na verdade jamais coincidiu com sua materialidade enquanto objeto), e é sua

> capacidade em seguir propondo resistências e conflitos o que condiciona sua sobrevivência.[6]

No trabalho de Leila, sobrevivem reflexões sobre o tempo contemplativo, sobre a imagem reflexiva, sobre a história corrente, sobre as minúcias que afetam a vida presente nas páginas dos jornais. Páginas recolhidas pelo mundo e colecionadas pela artista tiveram seu texto apagado, extirpado, refutado, calado por ela deliberadamente, num ato curador.

Acumuladas em tiras de fita crepe, embaralhadas, grudadas e enosadas, ao longo do processo, expressões e palavras se desprendem do papel em frases já sem nexo. Signos, aguardando seu descarte semântico e físico enquanto as fotografias se destacam da diagramação, (re)iniciando assuntos subjacentes. Noutro texto, noutra sintaxe, afetando-nos para outras visualidades. E, na folha frágil do papel deflorado pelo decalque silenciador, outras palavras são então acrescidas, carimbadas em frases escolhidas sobretudo na poesia de Paul Celan e Denilson Lopes pela curadoria da artista que nos incita, por exemplo, a "pensar em algo que será esquecido para sempre".

Ao extrair a tinta do papel, apagando o texto jornalístico, na tessitura aflorada pela operação vislumbramos os vestígios do verso da página impressa. Vestígios. Vestígios que sempre remetem a um tempo outro, ali apenas restam impotentes.

Nas páginas interditados em sua função informativa linear, vemos a matéria transformando-se noutra realidade, subentendida de antemão e, no entanto, ainda ocultada pela técnica da produção de efeitos da mídia.

A visualidade emergente no processo instaura o trabalho. Seu devir poético é processual, potencialmente relacional e, exigentemente, convocatório. O que a artista diz procurar ao fragilizar fisicamente uma página impressa é algum sentido "ou o *witz* romântico, de estranhamentos que escapem ao que é meramente informativo", e estes estranhamentos segundo ela, "podem encontrar-se numa única palavra, em imagens ou mesmo restos de cor" (DANZIGER, 2013, p.38).

Restos de cor. Restos de quê? De quem? De quando? De onde? Da apropriação/ citação/ nos apagamentos, que reúnem jornais diários e imagens impressas noutras circunstâncias interpretativas surgem imagens atemporais. Num jogo para o qual o anacronismo é também força e presença no tempo de aparição e percepção das obras.

Segundo a artista, ali a melancolia é, em verdade,

> (..)uma estratégia reativa a uma temporalidade excessivamente veloz e voraz que embaralha passado, presente e futuro tornando-os opacos e inacessíveis. Apagar os jornais é desacelerar o passo, fazer corpo com as imagens e os textos, para que assim, talvez, as informações (vago rumor do mundo) se transformem em

[6] Idem, idem.

> experiência. O que tenho a oferecer é um gesto seletivo e contínuo de apagamento.[7]

Da passagem do Museu de Minúcias Efêmeras por Porto Alegre, restaram quatro obras na capital. Duas em coleções privadas, duas em coleções estatais, integrando os acervos do MACRS, como já mencionado, e do MARGS. Na temporalidade emaranhada de minha memória ainda trago algumas lembranças da montagem da exposição em conjunto com a artista e do seminário multidisciplinar realizado sobre o tema da melancolia. Portanto, revisitar aquela exposição está não só me ajudando a refletir sobre a melancolia do tempo indo e vindo, mas também sobre os gestos seletivos de apagamento e do *continuum* político que me permitiu fazer curadorias nesses tempos históricos sobrepostos e aos quais a experiência simbólica não escapa ideológica nem topologicamente à materialidade das economias, mercados e vitrines.

Todos os dias à sombra das melancolias, tento fugir da redundância bloqueadora da repetição e, repetindo o café da manhã e a leitura dos jornais, insisto no desejo de sobreviver ao mundo, tirá-lo junto comigo do ceticismo que não contorna a finitude humana, não suspende sua efemeridade e nem sequer agrega futuros.

Percebo as invisibilizações do presente e o quanto as manifestações artísticas são espaços pedagógicos de exposição da dor, do medo, mas também de luta e esperança. Ainda é possível valorizar o saber da experiência poética, saber mnemônico, anacrônico, transversal, social e ainda assim absolutamente pessoal numa exposição de arte.

Observo também tantos artistas, artivistas, embrulhados pelo sistema em camadas de sentido e veleidades caírem abatidos pela avidez expropriadora do neoliberalismo, essa máquina de moer gente. E reconheço que, no combate à afasia, diante da percepção das catástrofes globais tanto quanto das pequenas tragédias do dia a dia, parafraseando Leila, também eu, "falho e recomeço. Renovadamente."

Enredada pela melancolia que agudiza crises de representação e experiências de mundo eu me desafio: a partir do lugar de autoridade em que me encontro como posso interagir, reforçando as relações de força que fundamentam as práticas simbólicas e artísticas, para não sucumbirmos, todas, todos, todes, ao emaranhado sombrio das avarezas reais do Brasil pré e pós-pandêmico?

Me animo com os movimentos globais de agenciamentos de experiências criadoras inclusivas, antifascistas, de ativação da informação emancipadora, antirracista, com os movimentos pela dignidade de povos originários, mulheres, negros, negres, negras, LGBTQIA+ e para o imprescindível fortalecimento de políticas públicas rumo à existência humana horizontal.

---

[7] DANZIGER, Leila Apud: Texto de apresentação da exposição Museu de minúcias efêmeras. Porto Alegre, 2013

Em tempos sombrios, é preciso solidariedade e sonhos. Paul Valéry já definiu os melancólicos como "os infelizes que pensam". Eu penso, sonho e creio que abrir diálogos e agenciar a arte, em todas as suas formas de expressão, representação, poesia e diversidade, mesmo que seja só um sintoma da minha melancolia, ainda pode ser balsâmico para curar o mundo de tanta infelicidade.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política* – Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo, Editora Brasiliense, 1986, Vol. I e II.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro, Ed. Bertrand,1989.

CAUQUELIN, Anne. Arte Contemporânea: uma introdução. São Paulo, Martins, 2005

DANZIGER, Leila. *Diários Públicos*: sobre memória e mídia. Rio de Janeiro, Contra Capa; FAPERJ, 2013.

FOSTER, Hal. *O que vem depois da farsa?* São Paulo, Ubu Editora, 2021.

HILL, Marcos. Curadoria, que "negócio" é esse? IN: PORTO ARTE: *Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre, Brasil: PPGAV-UFRGS, Ano 21, Vol.24, nº 40, jan-jun-2019.

VINHOSA, Luciano. Apresentação (orelha) IN: DANZIGER, Leila. *Todos os nomes da melancolia*. Rio de Janeiro, Apicuri, 2012.

Como citar:

KNAAK, Bianca. Todos os dias à sombra das melancolias. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 551-560., 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.045
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

A historiografia da arte brasileira sob o signo de Saturno

Sonia Gomes Pereira, Universidade Federal do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0001-6757-0022
sgomespereira@gmail.com

Resumo

Em seu livro Revolta e Melancolia, original de 1992, Michael Löwy e Robert Sayre desenvolvem a ideia de que o Romantismo é uma visão de mundo complexa que persiste até nossos dias, em toda parte, como resposta ao modo de vida da sociedade capitalista. O princípio unificador na diversidade das expressões românticas seria o "colocar-se na contração da modernidade". No caso brasileiro, o cenário de fundo das discussões em torno da nossa cultura desde o século XIX parece ter sido, não o "colocar-se na contramão da modernidade", mas a percepção aguda e dolorosa de "ser ou estar na contramão da modernidade". Esse é o horizonte a partir do qual pretendo analisar a trajetória da historiografia da arte brasileira a partir do século XIX até meados do XX.

Palavras-chave: Historiografia. Arte Brasileira. Periferia. Inadequação. Séculos XIX e XX.

Abstract

In their book Rebellion and Melancholy, Michael Löwy e Robert Sayre state that Romanticism is a complex worldview that persists until nowadays, mostly as a response to the lifestyle of the capitalist society. The unifying principle of the diversity of Romantic expressions is "going against the modernity". In Brazilian case, the background of the discussions about its culture since the 19th century seems to be, not to go against the modernity, but the the sharp and painful perception of being or staying against the fluxus of modernity. This is the perspective from which I intend to analyse the historiography of Brazilian art from the 19th century to the middle 20th.

Keywords: Historiography. Brazilian art. Periphery. Inadequacy. 19th and 20th centuries.

A melancolia e a contramão da modernidade

Em seu livro *Revolta e Melancolia,* original de 1992, Michael Löwy e Robert Sayre desenvolvem a ideia de que o Romantismo, mais do que uma corrente europeia dos séculos XVIII e XIX, é uma visão de mundo complexa que persiste até nossos dias, em toda parte, como resposta ao modo de vida da sociedade capitalista. Assim, dimensões românticas estariam presentes em Maio de 68 na França, nas revoluções terceiro-mundistas, na Teologia da Libertação, em correntes ecossocialistas e – eles não dizem, mas eu acrescento – nas lutas identitárias atuais. O princípio unificador na diversidade das expressões românticas seria o "colocar-se na contração da modernidade"

O caso brasileiro

No caso brasileiro, o cenário de fundo das discussões em torno da nossa cultura desde o século XIX parece ter sido, não o "colocar-se na contramão da modernidade", mas a percepção aguda e dolorosa de "ser ou estar na contramão da modernidade". Afastado dos centros hegemônicos, amarrado a um sistema agrário que se prolongou mesmo depois da República, ansiando por uma industrialização que só aconteceu tardiamente, preso a um sistema patriarcal que parece inexorável até os dias de hoje e submetido à ação imperialista das novas formas de colonização, o Brasil continua na contramão, mesmo que a modernidade esteja, ela mesma, enfrentando grave crise mundial em vários níveis – político, social, ecológico.

A reação a esse sentimento permanente de inadequação dentro da civilização ocidental parece ter engendrado dois tipos de comportamento. De um lado, a vontade de atingir o nível dos modelos hegemônicos eleitos. Por outro lado, a negação deles e o elogio da cultura autóctone ou pelo menos da cultura miscigenada.

Esse é o horizonte a partir do qual pretendo analisar a trajetória da historiografia da arte brasileira a partir do século XIX até meados do XX. São, na verdade, três momentos distintos: a atuação de Porto Alegre em meados do XIX, a escrita dos críticos de arte na virada XIX-XX e a prática do SPHAN nos anos 1930 e 1940 com a presença de Hanna Levy.

A historiografia de Manuel de Araújo Porto Alegre

Em primeiro lugar, destaco os escritos de Manuel de Araújo Porto Alegre em meados do XIX e sua prática de uma História da Arte que liga a tradição de Vasari, Winckelmann e Lanzi [1] à nova vertente do método filológico na análise das fontes documentais.

[1] Analiso com mais vagar a prática historiográfica de Manuel de Araújo Porto Alegre em: PEREIRA (2016) p. 80-91.

Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879) foi aluno de Grandjean de Montigny e Debret na Academia. Em 1831 segue para Paris, onde permanece até 1837. Nesse período, liga-se ao poeta Gonçalves de Magalhães, constituindo o primeiro grupo romântico brasileiro e editando a revista *Nicteroy*. De volta ao Brasil, torna-se professor e mais tarde diretor da Academia (1854-1957), quando implementa a Reforma Pedreira, que reformula os currículos. Além disso, foi membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, sendo seu orador por 17 anos. A partir de 1859, vai para a Europa como diplomata, servindo em vários lugares. Falece em 1879 em Lisboa.

Em suas inúmeras publicações, é notória uma prática historiográfica que mistura modelos tradicionais e atuais. Assim, atua como Vasari, procurando reconstituir as biografias dos artistas antigos; aceita a compreensão da arte incorporada ao povo, ao clima e à cultura, como Winckelmann; incorpora a concepção das escolas artísticas segundo critérios regionais, como Lanzi. Mas também se dedica à prática de uma História da Arte ligada à Filologia, conforme uma das grandes linhas da historiografia da arte europeia desde o início do XIX – como os alemães Rumohr, Waagen, os franceses Émile Mâle e André Michel ou o italiano Adolfo Venturi -, buscando a identificação das obras e as fontes escritas em arquivos.

Nesses escritos, ficam claros seus objetivos. Um deles é pesquisar sobre a arte brasileira - estabelecendo suas origens - como na Escola Fluminense. Assim, valoriza a arte colonial e incorpora os artistas mulatos. Outro objetivo é destacar a atuação da Academia na formação de uma Escola Brasileira, desenvolvendo uma atividade militante em prol da construção da nação e a luta pela liberalização das artes visuais no país. Além disso, pretende discutir a particularidade da identidade nacional – apresentando diversas *teses*, entre as quais se destaca a questão da representação da natureza no Brasil.

No entanto, é importante afirmar que o Romantismo de Porto Alegre se concentra na preocupação com a identidade brasileira. Pois, em sua posição estética, apoia a inserção da Escola Brasileira na grande tradição artística europeia e continua fiel ao modelo clássico em termos formais, defendendo a prioridade do desenho [2].

A posição dos críticos de arte da passagem XIX/XX

O segundo momento seria a prática dos críticos de arte na passagem XIX e XX, sua relação com o Positivismo e com o ideário dos críticos franceses de arte, em especial os ligados ao Realismo.

[2] Na questão estética, apoia a permanência do Classicismo, fazendo mesmo críticas ao Romantismo artístico, e procura na paisagem e nos motivos decorativos a referência direta ao Brasil. No caso da paisagem, fez e apoiou uma paisagem mais ligada diretamente à realidade da nossa natureza, especialmente florestas. Essa sua posição, no entanto, não parece ter tido seguidores entre os pintores formados pela Academia, nem no José Agostinho da Mota, nem nos posteriores – que vão preferir uma natureza mais amena dos arrabaldes urbanos.

É importante lembrar quais eram as principais linhas de atuação da historiografia da arte na Europa do século XIX. Primeiro, a prática da História da Arte de raiz filológica que produziu inúmeros manuais, catálogos *raisonnés* de artistas, em geral praticada por grandes *connoisseurs* - tais como Giovanni Morelli e mais tarde Bernard Berenson. Em segundo lugar, uma História da Arte, ligada à História da Cultura e apoiada ao conceito do espírito do tempo (*zeitgeist*) - como seria o caso da obra de Burckhardt. E, finalmente, mais para final do século, o aparecimento de uma História da Arte ancorada no estudo da forma e sua evolução autônoma - como a do Wölfflin.

No entanto, ao analisar a História da Arte feita no Brasil do final do XIX e início do XX, parece que não se praticava, na época, nenhuma das três linhas apontadas acima. Elas estão presentes apenas em livros estrangeiros de História da Arte que circulavam então no Brasil. É o caso da Biblioteca da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, que possuía grande quantidade de livros de arte do século XIX, predominantemente franceses e ligados ao modelo filológico.[3]

Na verdade, a História da Arte no Brasil na passagem XIX-XX é exercida por críticos de arte, como Félix Ferreira (1841-1898) - que escreveu o primeiro livro, *Belas Artes: estudos e apreciações*, em 1885 - e Gonzaga Duque (1863-1911) – autor do segundo, *Arte Brasileira*, em 1888.

A geração de artistas e críticos dessa época uniram-se em torno de algumas ideias básicas: o repúdio ao academicismo anterior, a preferência pelos temas do cotidiano, a valorização da verdade e da sinceridade, além do respeito ao temperamento do artista, isto é, da sua subjetividade. Essas ideias derivam, de um lado, do Positivismo, especialmente de Taine; por outro lado estão presentes no ideário do Realismo, especialmente na forma que ele tomou após os anos 1870 e 1880, mais liberal e pessoal [4].

Essa atitude bastante individualista e subjetiva constituíram uma posição teórica unitária, que perdurou entre os críticos e artistas do período. Favoreceu grande liberdade na prática, especialmente a possibilidade de transitar entre linguagens contemporâneos diferentes – tais como o Realismo, o Impressionismo e o Simbolismo –, assim como experimentações formais, que aparecem na obra de diversos pintores, como Visconti, os irmãos Timóteo da Costa, Belmiro de Almeida, entre outros. Sem dúvida, trata-se já de uma postura moderna.

Mas, aqui, é importante discutir a posição desses críticos em relação à questão da cultura brasileira e sua relação com a arte dos centros hegemônicos na Europa.

Tomando como exemplo o livro *Arte Brasileira*, de 1888, é possível verificar que Gonzaga Duque aplica as ideias positivistas de Taine para enaltecer a natureza e o clima brasileiros, mas deplora a cultura e a população. É extremamente crítico

[3] Analiso com mais detalhes a coleção dos livros editados no século XIX pertencentes à Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro em: PEREIRA (2020).
[4] Estudo mais profundamente o ideário positivista e realista em outras publicações: PEREIRA (2017, 2018, 2019, 2020, 2021).

com a colonização portuguesa. Questiona, também, a atuação da Academia e sua produção até então. Assim, sempre ao tratar do que seria a Escola Brasileira, deixa implícita a sua ideia da dificuldade de inserção de um país tropical e periférico na alta cultura ocidental.

Gonzaga Duque apresenta a trajetória da arte no Brasil, reunindo os artistas de forma cronológica, em grupos em que se unem estrangeiros e brasileiros, brancos e mulatos, homens e até mesmo mulheres, todos juntos. No texto destaca, apenas, quando o artista é estrangeiro; de resto trata todos, aparentemente, da mesma forma. Isso pode denotar uma maneira de considerar todos como iguais – apenas como artistas -, mas também pode ser lido como uma decisão de não entrar em outro tipo de discussão, como por exemplo, a raça.

A questão da mestiçagem do povo brasileiro era discutida, então, de forma apaixonada pelos intelectuais da época. Basta comparar com a posição de Silvio Romero (1851-1914), talvez o mais influente crítico literário do período.

Lutando contra o Romantismo e aderindo ao Positivismo e ao Realismo / Naturalismo, Silvio acreditava que os fundamentos da literatura brasileira eram raça, meio, evolução histórica. Assim, o seu ponto de partida estava no problema da raça como fator de cultura. Contra o Indianismo dos românticos, acredita que, muito maior do que a do aborígene, foi a influência do africano. E, mais do que isso, afirma que a realidade não é lusa, nem indígena, nem africana, mas sim do mestiço. Desta forma, encarar o povo brasileiro na sua complexidade de mestiço seria a tarefa primordial do escritor [5] .

Outra evidência da concepção da História da Arte no Brasil na época pode ser demonstrada pela prática dessa disciplina – então chamada História das Artes, Estética e Arqueologia - na Academia Imperial de Belas Artes. Tendo sido criada por Porto Alegre em 1855, ela foi ocupada por Pedro Américo de 1870 a 1890. As aulas dadas pelo pintor parecem seguir o modelo tradicional das academias, isto é, aulas com auxílio das obras da Pinacoteca, especialmente as moldagens de gesso, nas quais se ensina, sobretudo, a teoria clássica, renovada no século XIX pelo Romantismo [6].

No entanto, para suprir as longas ausências de Pedro Américo, alguns professores interinos - Antônio José Barbosa e Teófilo das Neves Leão – assumem as aulas. Ambos eram professores de História e, tirando pelos programas que apresentavam à Congregação [7], aplicavam a cronologia geral da História, dividindo a História da Arte em três grandes períodos: arte antiga, arte medieval e arte moderna (a partir do Renascimento).

A partir de 1890 - com a Reforma que transforma a Academia em Escola Nacional de Belas Artes -, vários professores efetivos e interinos se sucedem. A

[5] CANDIDO (2006) p. 56, 64-67.
[6] Fábio d´Almeida, em sua tese de doutorado, analisa as ideias de Pedro Américo sobre a História da Arte. Destaca que o pintor permanecia ligado à filosofia eclética de Victor Cousin. ALMEIDA (2016).
[7] ARQUIVO HISTÓRICO DA ESCOLA DE BELAS ARTES / UFRJ. Livro 6153: Atas das Sessões da Congregação da Academia Imperial de Belas Artes - 1882-1890.

maioria constituída por professores de História Geral, alguns literatos, um arquiteto e um crítico de arte - José Joaquim de Campos da Costa de Medeiros e Albuquerque; Gonzaga Duque; Urbano Duarte de Oliveira; Henrique Coelho Neto; Fausto Aguiar Cardoso; Francisco Inácio Marcondes Homem de Melo; Ernesto da Cunha Araújo Viana; Basílio de Magalhães.

Finalmente, em 1917, é aberto concurso para a cadeira, que pode ser visto como uma clara demonstração do ambiente profissional disponível para lecionar História da Arte na época: muitos professores de História Geral e alguns críticos de arte. Extremamente polêmico, esse concurso acaba proclamando como vencedor o crítico José Fléxa Pinto Ribeiro (1884-1971) – evidenciando uma atitude importante: a vontade da Escola de entregar a disciplina para alguém de dentro do campo da arte. Flexa Ribeiro foi professor e, mais tarde, diretor da Escola de 1948 a 1952.

A atuação do SPHAN e a valorização do Barroco

A partir da década de 1930, há uma nítida mudança na política das artes. Agora, de novo, torna-se importante a valorização da cultura nacional, assim como a definição de sua especificidade, que serão realizadas numa dupla estratégia: a valorização do patrimônio do passado e o advento de um modernismo nacionalista.

Desde as décadas de 1910 e 1920, o modernismo tomara uma nova feição nos ambientes paulistas. Esses novos modernistas procuravam uma forma moderna para a especificidade da cultura nacional. Mas, mesmo apoiado no discurso radical de Mário de Andrade e Oswaldo de Andrade, não pensaram a arte brasileira totalmente desvinculada da cultura ocidental; procuravam, sim, novas relações, não com a arte europeia do passado, mas com as vanguardas de então. Mesmo na Antropofagia de 1828 a experiência da cultura europeia estava presente, nem que fosse na forma da deglutição.

A política desenvolvida pelo SPHAN, criado em 1937, voltou-se para o levantamento *in loco*, a proteção por instrumentos legais e o estudo do patrimônio em todo país, numa chave em que se privilegiava o passado colonial e a modernidade do momento, procurando analogias formais entre elas.[8]

Quero me deter um pouco mais na atuação de Hanna Levy no SPHAN na divulgação de historiadores da arte de língua alemã, especialmente num novo entendimento do conceito do estilo Barroco e na questão da incorporação de uma nova metodologia para a História da Arte.

[8] É interessante lembrar, nesse período, uma notória mudança no poder de gestão e de celebração no campo das artes visuais. A criação de uma série de instituições tem, entre outros motivos, o evidente objetivo de diminuir o poder que a Escola Nacional de Belas Artes possuía até então. São inúmeros episódios que o confirmam: a experiência da direção de Lúcio Costa em 1930-1931; a criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico em 1937; a criação do Museu Nacional de Belas Artes no mesmo ano, com a transferência do acervo da Escola; a mudança de controle da organização dos Salões da Escola para o recém-criado MNBA; a criação da Universidade do Distrito Federal, com uma proposta mais moderna no ensino das artes, de 1931 a 1939.

A presença da Hannah Levy no SPHAN (1937-1947) compreendeu pesquisas, aulas e algumas publicações, das quais a mais famosa é o artigo sobre as teorias do Barroco de 1941. Sobretudo este último veio a calhar, revalorizando um estilo, antes depreciado, e no qual uma boa parte da produção colonial poderia ser inserida. A ideia do espírito de época e, mais do que isso, o conceito de um estilo atemporal, ligado ao caráter de certos povos já existiam – por exemplo em Wörringer ou em Eugênio d´Ors. Daí deriva a generalização do Barroco como definição da cultura legítima do Brasil e até mesmo para a descrição do caráter do brasileiro. Foi uma construção dessa época, que terá longa duração.

Mas não acredito que o artigo de Hanna Levy tenha mudado as metodologias de trabalho dos historiadores da arte no Brasil na época, nem tenha nos colocado então em contacto direto com a escola de História da Arte de língua alemã – fato que só ocorrerá muito mais tarde, nas universidades, especialmente nos cursos de pós-graduação. A História da Arte que se fazia nos museus criados nos anos 1920, como o Museu Histórico Nacional, e 1930, como o Museu Nacional de Belas Artes apoiava-se, sobretudo em bibliografia francesa, vinda do XIX, em grande parte inspirada nos modelos filológicos, comprometida com identificação de autorias e técnicas e voltada especialmente para fins museológicos.

Considerações finais

É notório, portanto, nesses três momentos distintos da nossa historiografia da arte, a ligação com os sentimentos de inadequação em relação aos padrões europeus e a oscilação entre o enaltecimento da nossa diferença, mesmo que se procure o aval da crítica europeia – como no caso do romantismo de Porto Alegre ou da exaltação do barroco como no IPHAN - e a tentativa de encaixar-se no padrão europeu, numa visão mais cosmopolita que escamoteia a nossa alteridade – como é o caso dos críticos da passagem dos séculos XIX e XX, ou pelo menos de Gonzaga Duque.

Essa situação não parece ter mudado muito. Em plena contemporaneidade, continuamos oscilando entre aquelas duas posições, mas com um agravante. Parece que não podemos mais, como os nossos antepassados, atirar a solução para um futuro que poderia ser promissor e grande. Tratava-se, então, da construção da nação e da revelação de uma cultura ainda em processo. Infelizmente, nos últimos anos, perdemos essa possibilidade de sonhar com o futuro, tamanha se apresentam a decepção com o presente e o reconhecimento da força inexorável da economia globalizada. Tomara que eu esteja errada.

Referências

ALONSO, Angela. *Ideias em movimento*: a geração 1870 na crise do Brasil-Império. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ARQUIVO HISTÓRICO DA ESCOLA DE BELAS ARTES / UFRJ. Livro 6153: *Atas das Sessões da Congregação da Academia Imperial de Belas Artes - 1882-1890*.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sílvio Romero*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. 4ª edição.

CHIARELLI, Tadeu. Gonzaga-Duque: a moldura e o quadro da arte brasileira. In GONZAGA DUQUE, Luís. *Arte Brasileira*. Campinas: Mercado de Letras, 1995. p. 11-52.

FERREIRA, Félix. *Belas Artes: estudos e apreciações*. Porto Alegre: Zouk, 2012. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli (original de 1885).

GONZAGA DUQUE, Luiz. *Arte Brasileira.* Campinas: Mercado de Letras, 1995 (original de 1888).

GONZAGA DUQUE, Luiz. *Graves & frívolos*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa / Livraria Sette Letras, 1997.

GONZAGA DUQUE, Luiz**.** *Outras impressões: crônica, ficção, crítica, correspondência 1882-1910*. Rio de Janeiro: Contracapa / FAPERJ, 2011. Organização: Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins.

KERN, Daniela. *Hanna Levy e a História da Arte Brasileira como Problema.* In *Atas do X EHA – Encontro de História da Arte*. Campinas: IFCH / UNICAMP, 2014. p. 153-160.

LEVY, Hanna. A propósito de três teorias sobre o barroco. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* n. 5. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1941. p. 259- 284.

LINS, Vera. *Gonzaga Duque*: a estratégia do franco-atirador. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

LINS, Vera. *Novos pierrôs, velhos saltimbancos:* os escritos de Gonzaga Duque e o final do século XIX carioca. Curitiba: Secretaria de Estado de Cultura, 1997.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia:* o romantismo na contracorrente da modernidade. São Paulo: Boitempo, 2015.

MACIEL, Fábio D`Almeida Lima. *O jovem Pedro Américo entre arte, ciência do belo e um outro nacional*. São Paulo: ECA / USP, 2016. Tese de doutorado.
MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *Gonzaga Duque:* um crítico no museu. Rio de Janeiro: MNBA, 2008. Catálogo de exposição.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte, Ensino e Academia:* estudos e ensaios sobre a Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Mauad X / FAPERJ, 2016.

_____ Algumas discussões sobre a historiografia da arte no Brasil: os modelos teóricos na passagem dos séculos XIX e XX. In *Anais do 26° Encontro Nacional da ANPAP: Memórias e Inventações*. Campinas: ANPAP/PUC-Campinas, 2017. p. 286-300.

_____ A questão dos discursos fora de si na historiografia da arte brasileira. In: *Anais do XXXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: História da Arte em Transe - (i)materialidades na arte.* Salvador: Comitê Brasileiro de História da Arte / UFBA, 2018. p. 55-64.

_____ A importância do papel do artista nas teorias artísticas no final do século XIX. In: *Anais do28 ° Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Goiânia: ANPAP, 2019. p. 1094-1104.

_____ O papel do artista e as novas teorias artísticas do final do século XIX. In: CHILLÓN, Alberto Martin; CAVALCANTI; VALLE, Arthur; PITTA; NETTO, Maria João; MALTA, Marize; PEREIRA, Sonia Gomes. (Org.). *O artista em representação e em coleções.* Rio de Janeiro: Nau Editora, 2020, p. 15-27.
_____ A historiografia da arte no Brasil no final do século XIX: modelos possíveis - o caso de Théophile Gauthier. In: *Anais do 29° Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas: Dispersões.* Goiânia: ANPAP, 2020. p. 61-77.

_____ *A biblioteca da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro e a historiografia da arte no Brasil.* In: NETO, Maria João; MALTA, Marize (Org.). *Atas do Colóquio* Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX: Coleções Reais e Coleções Oficiais. Lisboa: Editora Caleidoscópio, 2020. p. 61-70.

_____ A Historiografia da Arte e a Biblioteca da Academia Belas Artes no Final do Século XIX. In: *Anais do 40° Colóquio do CBHA: Pesquisas em Diálogo.* Uberlândia: CBHA, 2020.
_____ *Arte brasileira no século XIX.* Belo Horizonte: ComArte, 2021. 2ª edição.

_____ Os modelos teóricos do livro Arte Brasileira de Gonzaga Duque de 1888. In: *(Re) Existencias – Anais do 30° Encontro da ANPAP*. João Pessoa: ANPAP, 2021.

Como citar:

GOMES PEREIRA, Sonia. Título. *Anais do 41° Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p.561-569., 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.046
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Liberdade visionária: a função social da arte na crítica dos anos 40 de Murilo Mendes

Raquel Quinet Pifano, Universidade federal de Juiz de Fora
https://orcid.org/0000-0002-3163-3842
raquinet.rqp@gmail.com

Resumo

Durante a década de 1940, Murilo Mendes refletiu sobre os meios da poesia expressar a realidade social e suas relações com a autonomia da arte. Tal reflexão se estendeu à sua crítica das artes plásticas, especialmente quando examinou a obra de Vieira da Silva, Djanira, Di Cavalcanti e Lasar Segall. Este artigo visa apurar como o poeta relacionou conteúdos de temática social com os meios específicos das artes plásticas.

Palavras-chave: Arte social. Crítica de arte. Murilo Mendes.

Abstract

In the 1940s, Murilo Mendes reflected on how the means of poetry expresses social reality and its relations with the autonomy of art. He extended this reflection to his art criticism, especially when he examined the paiting of Vieira da Silva, Djanira, Di Cavalcanti and Lasar Segall. This article aims investigate how the poet related contents of social themes with the specific media of the visual.

Keywords: Social art. Art criticism. Murilo Mendes.

Ao longo da década de 40, diante da experiência da tuberculose[1], dos regimes autoritários na Europa, dos horrores da 2ª Guerra Mundial e da instabilidade política no âmbito nacional, o tema da função social da arte ganhou certa centralidade na poesia e na crítica de arte do poeta Murilo Mendes. Segundo Marcondes de Moura, especialista na poesia de Murilo Mendes, a partir de 1942, opera-se uma transformação na escrita poética do poeta, visível no livro "*Mundo Enigma*" escrito entre 20 de junho e 24 de julho de 1942. "*Mundo Enigma*, obra de intenso pessimismo, coincide com o momento em que contraiu tuberculose e com a II Guerra Mundial. É também momento em que Murilo conhece e convive com Jaime Cortesão, historiador português exilado pela ditadura salazarista, e com o casal Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szennes, refugiados da guerra – os três chegaram ao Brasil em 1940.

Entre "*Mundo Enigma*" e "*Poesia Liberdade*", publicado em 1947, percebe-se uma mudança, sobretudo, na postura do poeta diante do real. Partindo do entendimento da arte como criadora de um espaço autônomo, até então prevalecia na poesia de Murilo a fantasia sobre a realidade, transfigurando-a num sentido positivo, otimista até. Agora, o real, a realidade social se imporia à própria autonomia da arte. "*Poesia Liberdade*" tem como centro a "poesia social" marcada, apesar da variedade de seus poemas, pela poética do choque, na opinião de Marcondes de Moura.[2] É o que se nota, por exemplo, em "Tempos Duros":

Tempos Duros

A aurora desce a viseira:
O monumento ao deserdado desconhecido
Acorda coberto de sangue.

O mar furioso devolve à praia
Alianças de casamento dos torpedeados
E a fotografia de um assassino,
Aos cinco anos – inocente – num velocípede.

Alguém parte o pão dos pássaros.
O ar espesso entre os sinos
Empurra o espanto das árvores.

Longas filas de homens e crianças
Caminham pelas mornas avenidas
Em busca da ração de sal, azeite e ódio.

E a morte vem recolher
A parte de lucidez
Que durante tanto tempo

[1] Em 1942 Murilo Mendes contraiu tuberculose e foi internado no sanatório de Corrêias, RJ.
[2] MOURA, 1995.

Esconderá sob os véus.

(Murilo Mendes, Poesia Liberdade, 1943)

Tal atenção sobre a função social da arte também estará presente na crítica de arte de Murilo Mendes, especialmente aquela feita entre 1942 e 1951 aproximadamente. Nesse período, Murilo escreveu sobre a obra de Vieira da Silva (1942), Arpad Szenes (1946), Ismael Nery (1948), Djanira (1949), Di Cavalcanti (1949), Lasar Segall (1951) e Livio Abramo (1951) entre outros textos críticos. O poeta passou então a examinar nas artes visuais como o artista incorporaria a realidade social e cultural e a expressaria em sua obra. Em todos estes textos críticos, Murilo refletiu sobre a questão social inserida numa dimensão mais vasta da existência humana, "filtrada" pelas subjetividades, e livre de imposições partidárias (condenava a arte panfletária e partidária). Murilo condenava tanto a submissão da forma plástica ao assunto, quanto um subjetivismo desconectado do ambiente coletivo, que chamou de "egoísmo e individualismo". Sem se posicionar dicotomicamente entre a defesa da pintura social em detrimento da "arte pura", para usar o termo da época, Murilo Mendes expôs um entendimento da criação artística, onde intuição e razão se complementam, e fez a defesa da liberdade do artista como meio de consciência artística. Defesa clara, especialmente, quando escreve sobre Di Cavalcanti.[3]

O debate "arte social x arte pura" atravessou as décadas brasileiras de 30 e 40. E Murilo não ficaria alheio a ele, assim, em seus primeiros textos críticos, a questão já se colocava. É o caso do artigo escrito em 1935, "Pintura e Política", onde responde à "acusação" de Mario Pedrosa de que a pintura de Ismael Nery, não expressava a realidade social, subjetiva demais, e por isso Ismael seria um artista burguês em oposição ao artista revolucionário, encarnado por Portinari. Sem se opor à imagem de Portinari traçada por Pedrosa, Murilo defende justamente a autonomia da arte na obra de Ismael. Isso não significa que o poeta se opusesse à idéia da função social da arte, mas entendia que ela podia ser cumprida de outras formas. Assim defende e explica o processo de criação artística de Ismael Nery e sua função enquanto ser social:

> Cremos que a submissão dócil à inspiração deve se equilibrar com o domínio da técnica (...). 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. (...) Um quadro (...) 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. (...) 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

[3] MENDES, 1949, p.5

> que todo mundo mais ou menos sente, sem poder exprimir ou organizar.[4]

É importante ressaltar que os elementos específicos da pintura (ou escultura) como elementos formais, produzidos pelo domínio técnico, serão sempre entendidos por Murilo numa relação de equilíbrio com a subjetividade do artista, "a vontade criadora". O enunciado social só poderia ser expresso através da forma plástica, sem submissão da técnica ao tema. No texto que escreve para o catálogo da exposição de Maria Helena Vieira da Silva no Museu Nacional de Belas Artes em 1942, tal concepção fica clara:

> Embora a envergadura do espírito de Maria Helena seja possante, manifestando-se às vezes em "grandes máquinas" – por exemplo, no quadro – GUERRA -, ela prefere realizar-se com outros meios mais simples e humildes, chegando a uma depuração, uma filtragem incomparáveis, como nessa obra-prima denominada HARPA-SOFÁ. O drama do nosso tempo, tempo de massacre e injustiça social, está fixado na obra de Maria Helena sem nenhum aspecto de sensacionalismo: com a tristeza e a gravidade exigidas por esse cruel "ballet" de linhas, cores e volumes.[5]

Ao longo desses textos críticos, Murilo vai expondo seu entendimento do processo de criação artística, de como o artista assimila seu ambiente num processo pessoal onde sensibilidade e inteligência se equilibram. Assim, no texto sobre a obra de Djanira, o poeta escreve:

> A pintura de Djanira resulta a meu ver de uma combinação entre intuição e artesanato. (...) o desenvolvimento da intuição produz uma cultura que poderá vir a ser grande". (...) Há uma série de elementos de que o artista necessita para o aprofundamento de sua cultura. Um instinto seguro o faz procurar esses elementos, ordenados pela sensibilidade e pela inteligência, produzem uma determinada soma, conjugam-se então harmoniosamente, e a consciência do artista alcança sua plenitude, podendo, elê, de agora em diante, compreender-se melhor, e compreender, também melhor, o mundo que o cerca. Sim, porque na verdade cada artista, para realizar sua fisionomia própria, precisa de certos elementos de cultura que serão muitas vezes até estranhos, ou mesmo nocivos a outros. Na tradição legada pelo passado ou na tradição que o espírito de sua época vai formando, o artista pesquisa o material que é necessário à sua construção, lançando raízes no seu ambiente.[6]

[4] MENDES, 1935,s/p.
[5] MENDES, 1942, s/p.
[6] MENDES, 1949, p. 5

A compreensão de que o processo de criação artística funda-se na liberdade individual fica muito clara na crítica que o poeta faz da obra de Di Cavalcanti:

> A arte de Di Cavalcanti, bem como sua pessoa humana, bem como seu método de ofício, está fundada na liberdade. Uma vocação de liberdade que tem sido a linha dominante de sua vida que fez dele – em certa época o único pintor social, militante, do Brasil – um revoltado contra as imposições drásticas dos partidos. Um homem que sempre examina seus problemas e que atingiu elevado nível de consciência artística. (...) Eis o aparente paradoxo de Emiliano Di Cavalcanti: este grande individualista é um pintor social, este boêmio dispersivo é um trabalhador obstinado, este contador de histórias pitorescas é um espírito sério capaz de disciplina. (...) Tal é a missão do criador autêntico: assumir em forma orgânica os elementos dispersos da sensibilidade de uma pessoa ou grupo social, imprimindo-lhes a consciência de duração. Para isso Di Cavalcanti mergulhou na vida de desforra que o povo leva, vida que êle foi dos primeiros entre nós a conhecer e a amar. Fez amizades em todas as classes da sociedade, desde a mais humilde até a mais elevada. Conheceu a cada um de per si e não apenas no contacto abstrato com a massa através do comício ou do radio. Conheceu a fundo os problemas do povo, bem como seu gênio da desforra a que aludi.[7]

Em 1951 (ano da Bienal de São Paulo), Murilo ainda escreveria sobre Livio Abramo e Lasar Segall, defendendo que uma relação equilibrada entre a subjetividade do artista e a coletividade, da qual esse mesmo artista faz parte, seria a expressão de uma verdadeira arte social. Murilo mantem a defesa de um equilíbrio entre forma e assunto, se referindo, em algumas passagens, ao assunto da pintura como conteúdo poético. Sobre a obra de Livio Abramo, o poeta afirma:

> De fato, Livio Abramo coloca sua grande arte a serviço do homem e não a serviço de sua dominação política. Sua carreira inscreve-se, portanto, sob o signo da consciência moderna: esta apreende e registra o jogo dialético das forças que envolvem o homem desde o começo do tempo, para sublimá-lo ou para aniquilá-lo. Assim Livio Abramo respira a densa atmosfera própria da nossa época. (....) Logo que se pôs a gravar e desenhar sentiu a necessidade de refletir nas sua obras o ambiente da nossa terra. (...) Em certas gravuras de Livio, como por exemplo em uma feita para “Manuel Lucio”, de Afonso Arinos, a obra de arte assume o valor de uma documentação significativa – no caso, o nascimento de uma vila brasileira. Revela o esforço de conhecimento do artista e sua íntima penetração do nosso habitat. É nesse ponto decisivo que se reafirma a arte de Livio Abramo; tal documentação apresenta-se livre de qualquer servilismo

[7] MENDES, 1949, p. 5

> formal, devido a uma soberana capacidade de transposição do assunto.[8]

Em artigo sobre a pintura de Lasar Segall, Murilo explicita seu entendimento de arte social, preservando sempre a experiência pessoal do artista, seu processo subjetivo de criação artística livre imposições externas:

> Essa consciência implacável, consciência de seu dever e da sua missão pessoal de artista criador, inspira a Lasar Segall atitudes definidas e equilibradas. (...) É o pintor da moderna Diáspora, o fixador do tema do eterno caminhante, do perseguido, do castigado. Operou a conjunção do Gueto e do ambiente brasileiro, cujos aspectos de desolação ou de plenitude sabe tão bem interpretar. Conferiu dignidade e valor a seres oprimidos ou desajustados. Plantou com sabedoria plástica o problema do homem frente a uma natureza hostil e a uma sociedade que o entrega à solidão absoluta. (...) A segalliana implica um largo conteúdo social: mas a força plástica e humana não se deixou vencer pelo fator político e social – mesmo por que o pintor não obedece a palavras de ordem partidária. A arte de Segall atesta o confronto entre o indivíduo e a coletividade. O indivíduo-artista resolve o conflito de forças ao interpretar a realidade social, transpondo-a para um superior plano estético e filosófico em que os seres esmagados pelo enorme rolo compressor recebem sua justificação. (...) A perigosa vizinhança da charge, do cartaz de propaganda e da ilustração, agravada ainda pela sobrecarga de intenções polêmicas, numa atmosfera em constante exaltação, produz um desajustamento entre a sensibilidade e a inteligência; e com isso sofre a obra de arte nas suas exigências mais profundas.[9]

Murilo coloca de modo muito claro sua posição sobre o "fazer arte social" quando escreve artigo em 1953 sobre "Romanceiro da Inconfidência", obra da amiga Cecília Meireles:

> A poesia social sempre me seduziu. De resto, tentei-a várias vezes. O que desaprovo é a poesia tipo manifesto e programação política, cumprindo desajeitadamente um papel que antes compete ao artigo de jornal e à literatura de comício – à prosa enfim. Na mesma ordem de idéias um certo tipo de pintura social seria bem mais realizada no cartaz. Quanto à poesia social que retira o poeta do seu pequeno mundo ambiente, e cortando o cordão umbilical do egoísmo e do individualismo, abre-lhe perspectivas muito mais vastas, dentro da dimensão histórica ou do mito, esta me parece

[8] MENDES, 1951, p. 5
[9] MENDES, 1951, p. 1

> seguir o caminho mais fecundo e com maiores possibilidades de futuro.[10]

Por fim, eu gostaria de chamar a atenção para que a consciência artística alcançada pelo artista é para Murilo um processo doloroso, difícil mesmo. Essa consciência que permitirá ao artista expressar plasticamente os dramas da existência coletiva (social) só se realiza através liberdade criadora. Isso é o que distingue o "artista-criador" (termo usado pelo poeta), contudo tal liberdade tem seu preço, como lemos no poema em que Murilo descreve o ser poeta:

(...)
Tenho que dar de comer ao poema.
Novas perturbações me alimentam:
Nem tudo o que penso agora
Posso dizer por papel e tinta.
O poeta já nasce conscrito,
Atento às fascinantes inclinações do erro,
Já nasce com as cicatrizes da liberdade.
(...)

(Murilo Mendes, Aproximação do Terror, in: Poesia Liberdade, Livro Segundo, 1944-45)

Referências

NEHRING, Marta Moraes. Murilo Mendes critico de arte - a Invenção do Finito. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

MENDES, Murilo. Pintura e Política. O Cruzeiro. 16 de novembro de 1935.

MENDES, Murilo. Notícia; in: Exposição de pintura de Maria Helena Vieira da Silva (Catálogo). Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes, julho de1942.

MENDES, Murilo. Djanira. In: Letras e Artes, Suplemento Dominical de "A Manhã". Rio de Janeiro, 09 de janeiro de 1949.

MENDES, Murilo. Di Cavalcanti. In: Letras e Artes (Suplemento de "A Manhã"). Rio de Janeiro, 06 de fevereiro de 1949.

MENDES, Murilo. Livio Abramo; in: Letras e Artes. Rio de Janeiro, 29 de abril de 1951.

MENDES, Murilo. Importância de Segall – II; in: Letras e Artes. Rio de Janeiro, 27 de maio de 1951.

MENDES, Murilo. A poesia Social ["Romanceiro da Inconfidência". Vanguarda. Rio de Janeiro, 1953.] In: MEIRELES, Cecília. Obra Poética. Rio de Janeiro, Aguilar, 1967.

[10] MENDES, 1967, p. LXV

MENDES, Murilo. Murilo Mendes, poesia completa e prosa. (org. Luciana Stegnano Pichio) Rio de janeiro: Nova Aguilar, 1994, 4 vol.

MOURA. Murilo Marcondes de. Murilo Mendes - A poesia como totalidade. São Paulo: EdUSP, 1995.

Como citar:

QUINET PIFANO, Raquel. Liberdade visionária: a função social da arte na crítica dos anos 40 de Murilo Mende. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 570-577, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.047
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

A imagem de um museu em chamas

Helena Wilhelm Eilers, Universidade Federal do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0002-3353-985X
helenaweilers@gmail.com

Resumo

A presente comunicação parte da leitura realizada por Michel Löwy, em "Aviso de Incêndio: sobre 'o conceito de história' de Walter Benjamin", para refletir sobre a relação feita por Benjamin entre o progresso e o castigo eterno da repetição. Ao repararmos que o incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro não é um caso isolado na realidade brasileira, sugerimos que a única maneira de sair desse loop infernal é manter o acontecimento vivo, deixar essas faíscas sempre no presente, para que o incêndio não seja apenas aquilo que já passou. Com o aporte teórico de Georges Didi-Huberman, propomos que, para que esses eventos não sigam retornando, eles não devem ser guardados como parte do passado, mas sim sempre reimaginados e tornados visíveis.

Palavras-chave: Patrimônio. Museu Nacional. Imagem. Incêndio. Walter Benjamin.

Abstract

This article takes as its starting point Michel Löwy's texts, in "Fire Alarm. Reading Walter Benjamin's 'On the Concept of History'", to reflect on the relationship made by Benjamin between progress and the eternal punishment of repetition. When noticing that the fire at the National Museum of Rio de Janeiro is not an isolated case in the Brazilian reality, we suggest, throughout this article, that the only way out of this infernal loop is to keep the event alive: it is only by leaving these sparks in the present that the fire it won't just be what's gone by. With the theoretical contribution of Georges Didi-Huberman, we propose that these events should not be kept as part of the past, but always reimagined and made visible.

Keywords: Patrimony. National Museum. Image. Fire. Walter Benjamin.

O Museu Nacional Vive

Em setembro de 2021 completaram-se três anos do trágico incêndio que destruiu grande parte do acervo do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Desde então, um processo de resgate e reconstrução vem sendo conduzido por entidades e pesquisadores, resultando na recuperação e restauração de peças, na impressão de itens com tecnologia 3D, na doação de acervo e no desenvolvimento de um projeto de reconstrução do prédio histórico. Apesar de todas as adversidades – que inclui a dificuldade na arrecadação de verba, cuja meta ainda não foi atingida, e um período de restrições pandêmicas – a instituição segue o seu processo de reconstrução.

Na data que marcou os três anos da tragédia, o Projeto Museu Nacional Vive[1] lançou, em uma coletiva de imprensa, a campanha #recompõe, pela qual convoca outras instituições a auxiliar na formação do novo acervo da instituição. O objetivo é arrecadar 10 mil peças para serem distribuídas em quatro circuitos expositivos. Nada perto dos 20 milhões de itens que habitavam o prédio antes das chamas, mas certamente um recomeço. Além disso, por meio de licenciamento, já foi definido o consórcio responsável pela obra de restauração e o projeto relativo às fachadas e à recuperação do telhado já foi aprovado pelo Iphan. Se tudo correr como previsto, o Museu Nacional reabre ao público em 2026. Também é possível que ocorra uma abertura parcial em 2022, em virtude das comemorações do Bicentenário da Independência.

Teremos, enfim, um "novo" museu e frases afirmadas na emoção – e na politicagem – do momento se concretizarão, de fato, "vamos reconstruir o museu mais antigo do Brasil!"[2]. Que bom. O que busco nesta comunicação não é minimizar a vontade de ter o Palácio Imperial da Quinta da Boa Vista mais uma vez de portas abertas, tampouco quero discutir como remontar suas ruínas. Mais do que evocar uma teoria do restauro, com autores como Riegl e Brandi, meu objetivo é falar de memória, pois, para aqueles que acompanham a história do patrimônio cultural brasileiro, esse episódio vem com um sentimento estranho de *deja vú*.

Um Eterno Renascer das Cinzas

Em agosto de 1978, o periódico *Arte Hoje* estampava sua capa com a seguinte manchete: "O MAM renascerá". Tal chamada diz respeito ao incêndio que consumiu grande parte do acervo do Museu de Arte Moderna do Rio, destruindo quase mil obras de importantes artistas, entre eles Picasso, Matisse, Salvador Dalí, Portinari e Di Cavalcanti. Além destes, nenhuma peça da exposição coletiva *Arte Agora II, América Latina: Geometria Sensível*, se salvou. O episódio, entretanto, não

[1] O Museu Nacional Vive é um projeto de cooperação internacional realizado pela UNESCO no Brasil, Fundação Vale e Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).
[2] Uma alusão à frase dita, com diferentes palavras e mesmo significado, por políticos, como o então prefeito Marcelo Crivella, o ministro da Cultura Sério Sá Leitão e o presidente da Câmara, Rodrigo Maia.

foi o primeiro. Em 1957, por exemplo, já constava em outro jornal: "Completamente destruída pelo fogo a Cinemateca do Museu de Arte Moderna"[3]. São diversos os desastres e de diferentes proporções, acontecimentos que vem resultando em muitos acervos perdidos, frente a alguns prédios e obras recuperadas.

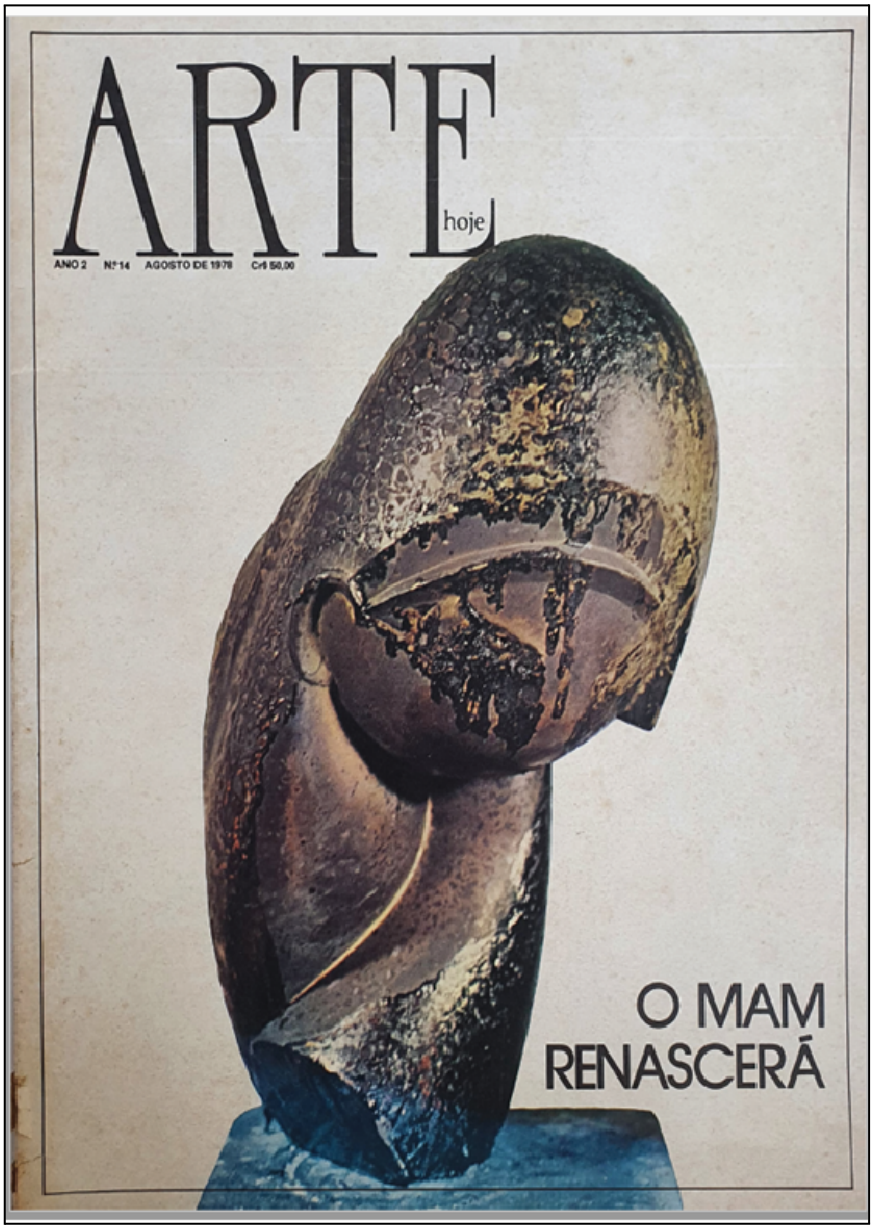


Figura 1. *Arte Hoje*. Ano 2. N. 14. Agosto de 1978. O MAM renascerá.

[3] Completamente destruída pelo fogo a Cinameteca do Museu de Arte Moderna. Jornal O Estado de S. Paulo, São Paulo, p. 12, 29 jan. de 1957.

21/12/2015 19h06 - Atualizado em 21/12/2015 22h43

Museu da Língua Portuguesa será reconstruído após fogo, diz Alckmin

Governador de SP promete mobilizar parceiros para reconstruir museu. Incêndio destruiu prédio histórico e provocou a morte de uma pessoa.

Do G1 São Paulo

FACEBOOK

Figura 2. Matéria publicada no portal G1 de dez. 2015. Portal G1.

CULTURA

Parte das obras de Hélio Oiticica destruídas em incêndio pode ser recuperada

Eduardo Fradkin, , e
17/10/2009 - 00:00 / Atualizado em 10/11/2011 - 12:24

Figura 3 - Matéria publicada no portal O Globo, em 17 out. 2009. : Portal O Globo. Disponível em: encurtador.com.br/lzLQY. Acesso em 9 nov. 2021.

Neste contexto, o Museu Nacional segue seu caminho rumo à reconstrução, como anos antes aconteceu com o MAM Rio e como recentemente ocorreu com o Museu da Língua Portuguesa[4]. Entretanto, enquanto a instituição ainda transita por uma etapa de "renascer das cinzas", faíscas se acendem em outros cantos, para em breve produzir-se mais escombros e novas tentativas de reconstruções. Logo após a comoção em todo o país com o incêndio do Museu Nacional, outros episódios ocasionaram grandes perdas no Brasil. Em agosto de 2021, houve o caso

[4] O Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo, pegou fogo em 2015 e reabriu em 30 de julho de 2021.

da Cinemateca Brasileira, que já havia sofrido com outro incêndio e alagamento. Com o novo incêndio, parte do material virou cinzas antes mesmo de se tornar museu, ironicamente, apenas dois dias antes da reabertura do Museu da Língua Portuguesa. Alguns meses antes, um galpão de armazenamento incendiou nos arredores de São Paulo, contendo diversas obras de artistas brasileiros. Pouco se sabe sobre o material perdido, nem a quantidade, fato que mais uma vez mostra que a criação de uma história da arte brasileira nem sempre coincide entre o que é de interesse público e o que é de interesse privado.

Entre perdas, danos e recuperação dos diferentes tipos de patrimônio, um fato difícil de negar é que, como bem definiu Eliane Brum, **"**O Brasil é um grande construtor de ruínas. O Brasil constrói ruínas em dimensões continentais."[5]

O Inferno da Eterna Repetição

Essa fabricação intermitente de escombros da cultura me levou a pensar em *Angelus Novus*, a tão famosa obra de Paul Klee (1879-1940) que aterrissou em território nacional alguns meses após o incêndio do Museu Nacional[6]. Pintada em 1920, a peça divide sua notoriedade em virtude de dois personagens: Klee, evidentemente, por sua autoria, mas também Walter Benjamin, que mais tarde designaria àquela imagem a alcunha de "o anjo da história": um ser de olhar desesperado, que prenuncia a destruição. A narrativa já é conhecida, entretanto é válido recapitulá-la. A obra foi adquirida por Benjamin durante sua juventude e deu origem a um de seus textos mais famosos, o qual é constantemente ressignificado: a *Nona Tese sobre o Conceito de História*.

Figura 4. KLEE, Paul. *Angelus Novus*, 1920, tinta nanquim, tinta a óleo, papel e aquarela.

[5] A frase dá nome ao livro de Eliane Brum e também aparece no texto "O Brasil queimou – e não tinha água para apagar o fogo", publicado na coluna da autora no El País. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/03/opinion/1535975822_774583.html?rel=mas. Acesso em: 9 nov. 2021.

[6] A exposição Equilíbrio Instável levou mais de 100 obras de Paul Klee ao Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, de fevereiro a novembro de 2019. O quadro Angelus Novus se tratava, na verdade, de um fac-símile, informação relevante, quando dialogamos com o do autor de Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. Tal dado também é importante para esta comunicação, já que indica, indiretamente, o poder de uma imagem suscitar reflexões, mesmo não se tratando da obra em si.

Com uma clara influência do romantismo alemão e do seu messianismo judeu, traz no papel alegórico do anjo, o mensageiro do desencanto moderno, um ser que, de costas para o futuro, olha para um passado e encara de frente um monte de ruínas. Esse anjo gostaria de parar e juntar esses destroços, despertar os mortos, mas não pode. O anjo, segue sendo empurrado para o futuro pela tempestade do progresso. A tese, breve porém poderosa, é sempre digna de ser publicada na íntegra:

> Existe um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Nele está representado um anjo que parece estar pronto a afastar-se de algo em que crava seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta, suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem o rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros cresce até o céu. O que nós chamamos progresso é essa tempestade"[7].

Conforme Penido, a afeição de Benjamin pelas alegorias muito tinha a ver com a possibilidade de descontextualização das mesmas, as quais, diferente da significação simbólica, podem se desenvolver sempre de formas novas, sob recriações infinitas[8]. Assim, relembrando o anjo e em meio às nossas ruínas, sugerimos um diálogo com Michel Löwy e sua obra *Aviso de incêndio: uma leitura das teses 'Sobre o conceito de história' de Walter Benjamin* (2015). Segundo Löwy, o que Benjamin descreve na sua tese nove, pouco tem a ver com a pintura propriamente dita. Fazendo uso das alegorias, Benjamin projeta, a partir da tela, seus próprios sentimentos para fazer uma crítica ao progresso desenfreado e a uma visão extremamente positivista da história[9].

A atitude de Benjamin, afirma Löwy, consiste em desmistificar o progresso e fixar "um olhar marcado por uma dor profunda e inconsolável – mas também por uma profunda revolta moral – nas ruínas que ele produz." Essas ruínas, como Löwy aponta, não seriam mais aquelas das quais fala Hegel, que atuariam como "provas da 'decadência de impérios'", mas são, sobretudo, "uma alusão aos grandes massacres da história [...]". Nas palavras do autor, "os escombros tratados aqui não

[7] As teses já foram publicadas em algumas compilações de textos de Walter Benjamin, com diferentes traduções. Neste texto optamos por utilizar a tradução de Gagnebin e Muller e publicada no livro em: LÖWY, Michael. Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses" Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo editorial, 2015, p. 87.
[8] PENIDO, Stela. Walter Benjamin: a história como construção e alegoria. O que nos faz pensar, v. 1, n. 01, p. 61-70, 1989, p. 66-77.
[9] Ibid. p. 92.

são, como entre os pintores ou poetas românticos, um objeto de contemplação estética, mas uma imagem dilacerante das catástrofes, dos massacres e de outros 'trabalhos sanguinários da história'".

Desta análise, destacamos a correspondência entre a modernidade e a condenação ao inferno, feita por Benjamin e comentada por Löwy, em *Aviso de incêndio*. Tal relação teria sido feita por Benjamin em diversos momentos da escrita do autor, sendo que esse inferno não estaria em um outro plano, nem num futuro. Para Benjamin, "o inferno não é o que nos espera – mas essa vida aqui"[10]. Entretanto, mais do que enxergar na ideologia cristã a quintessência das trevas, Benjamin se volta à mitologia: o inferno se dá na repetição. Na imposição de um castigo eterno, tal como Sísifo e Tântalo recebem suas devidas punições e as repetem ininterruptamente e para sempre[11].

Ao encaramos a história, tal como o *Angelus Novus*, não demoramos a perceber e afirmar: este país se tornou um inferno e fomos penalizados com o castigo eterno da repetição. Um acervo atrás do outro queimando nosso passado e entrando para nossa história desastrosa num ciclo viciante que volta a se repetir: com as chamas apagadas e, com sorte, parte do acervo e prédio reconstruído, faíscas se preparam para arder em outra instituição. Assim, surge a pergunta: como seguir sempre em frente sem cair no *loop* infernal desta eterna repetição?

A Imagem de um Museu em Chamas

Há, com certeza, todo um grande e conhecido problema de precarização da cultura e descaso com o patrimônio, que faz dessas tragédias geralmente anunciadas. Porém, há também outra questão, esta relacionada à memória traumática. Gagnebin[12] vai trabalhar ao longo de seu artigo, como apagar os rastros, seja a sepultura ou palavras, é uma maneira de apagar radicalmente a memória. Cabe ao historiador rememorar o passado, lembrar esses mortos para que tragédias e terror não voltem a se repetir[13]. O Brasil nunca lidou bem com seus traumas em diversos âmbitos, vide a falta de memória da ditadura militar que, na ausência clara e pública de seus vestígios, volta a ser questionada hoje em dia. Num outro contexto, mas que resguarda semelhanças, o arquivo do MAM, no qual constavam os rastros e registros do incêndio, foi por muitos anos de difícil acesso, mesmo para os pesquisadores. Com uma política da memória que evita evidenciar seus traumas, não é de estranhar que até pouco tempo era comum que pessoas

[10] Neste contexto, Benjamin cita a passagem de Engels, na qual compara a interminável tortura do operário, forçado a repetir sem parar o mesmo movimento mecânico. O autor prossegue, afirmando: "Mas não se trata apenas do operário: toda a sociedade moderna, dominada pela mercadoria, é submetida à repetição, ao sempre igual (immergleichen) disfarçado em novidade e moda: no reino mercantil, 'a humanidade parece condenada às penas do inferno'" (LÖWY, p. 90).
[11] Idem.
[12] GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 17, 1998.
[13] Idem.

desconhecessem totalmente o episódio ou sua dimensão, mesmo moradores do Rio de Janeiro ou estudantes de Artes Visuais.

No caso do Museu Nacional, o incêndio foi amplamente coberto e divulgado e, de fato, tratado como uma grande catástrofe na história do país. Porém, na sociedade do espetáculo, é necessário ficar atento para que a quantidade de luzes não ofusque rapidamente as chamas. Destacamos uma pesquisa realizada por Beiguelman e Lavigne[14] (2021), na qual foram analisadas as buscas pela instituição na internet e as postagens no Instagram com a *hashtag* #MuseuNacionalVive[15]. Após vivenciarmos "talvez o primeiro *telememoricídio* da história, registrado e replicado até a exaustão, na internet e na televisão"[16] pensou-se que tal tragédia seguiria acesa na memória coletiva e nos debates públicos. Porém, como mostram as autoras, há indícios de que o interesse pelo Museu não esteja mais tão vivo assim. Após um pico de buscas por "Museu Nacional" entre o dia dois e três de setembro de 2018, o número rapidamente caiu até que quase zerar no nono dia do mês[17]. Assim, escrevem, "Um ano depois, a triste hipótese foi confirmada: as tendências nas pesquisas sobre o museu eram quase idênticas às anteriores ao incêndio".[18] [19]

No caso do Instagram, cuja análise mais detalhada não cabe neste artigo, Beiguelman e Lavigne concluem que "se a vigilância do produtor do testemunho existe para evitar que esses eventos voltem a acontecer, com o Museu Nacional não foi o caso. Embora altamente reproduzidas, as imagens do museu em chamas circularam apenas por alguns dias" [20]. Segundo as autoras, logo a *hashtag* #MuseuNacionalVive passou a ser predominante nas postagens e não tardou a se tornar a marcação oficial da campanha institucional. Entretanto, para elas, essa construção positiva em cima de um grande desastre tende a colaborar com uma política de esquecimento, dificultando que sejam elaborados debates sobre as causas e consequências do incêndio:

> Diante desse cenário, a ideia de que o Museu Nacional vive sugere uma memória traumática de forma peculiar. Ao invés de se apegar

[14] BEIGUELMAN, Giselle; LAVIGNE, Nathalia de Castro. Memento mori: Museu Nacional e o arquivo sem museu. Contemporânea - Revista do PPGART/UFSM, v. 3, n. 6, 2021.
[15] Idem.
[16] "O termo memoricídio foi criado por Mirko Grmek em 1991 no contexto das guerras dos Bálcãs, mas disseminado por Ivan Lovrenovic no ensaio "The Hatred of Memory" (1994), para o The New York Times. Entendida como a intenção de destruir todos os vestígios da existência cultural de uma nação em um determinado lugar, essa noção evoca um discurso semelhante contra a memória notado em muitos processos de apagamento da história brasileira. Beiguelman (2019)." BEIGUELMAN, 2019 apud BEIGUELMAN; LAVIGNE, op. cit, p. 8.
[17] Segundo a ferramenta Google Trends.
[18] BEIGUELMAN; LAVIGNE, op.cit. p. 4.
[19] "Analisamos um grupo de aproximadamente 6.500 postagens reunidas na hashtag #museunacionalvive entre 2 de setembro de 2018 e 2 de setembro de 2019, além da conta do Museu Nacional, para identificar padrões entre as imagens que poderiam estar relacionadas à ideia de um memorial.", além disso "evitamos analisar as postagens de marketing mais explícitas que a certa altura começaram a dominar essa hashtag. Embora seja um conteúdo importante por indicar como a instituição se apresenta após o incêndio, esse conjunto também ofusca o caráter espontâneo de como o público cria suas memórias sobre o museu, o que mais interessa nessa pesquisa." (BEIGUELMAN; LAVIGNE, 2021, p. 7)
[20] Ibid., p. 9.

> ao passado, as postagens compartilhadas nessa hashtag evitam problematizar o abandono que culminou em seu incêndio, construindo uma presença positiva que se torna virtualmente mais real do que as circunstâncias de sua perda material simbólica e irreversível[21].

Este estudo é um bom exemplo de como algumas atitudes positivas podem deixar mais uma vez que o novo e o progresso apaguem as chamas e que a maldição de Sísifo siga reinando em território nacional. Num caminho oposto ao *refazer*, está a opinião de Eduardo Viveiros de Castro, mais voltada ao *relembrar*. Em entrevista concedida no dia seguinte ao incêndio, o antropólogo e professor do Museu, afirma que o prédio da instituição deveria ser preservado como um *memento mori*, uma "memória dos mortos, das coisas mortas, dos povos mortos, dos arquivos mortos, destruídos nesse incêndio"[22]. Papillon[23] compartilhando de opinião semelhante, escreve logo após o acontecimento um texto-manifesto a favor da criação de um Museu da Destruição Nacional, no qual "Os visitantes passearão por cima de escombros conhecendo de que modo se destruiu muitos dos nossos melhores projetos. Futuras civilizações saberão pelos cacos que sobrarem dos nossos dias, o que fizemos de nós, do Brasil." [24]

Como dito anteriormente, mais do que palpitar sobre a reconstrução de um *novo* museu, gostaria de pensar em como olhar para *aquele* Museu Nacional, que não existe mais e nem vai existir. Se um museu é feito do seu acervo, é preciso admitir que hoje o que temos são escombros e que a grande maioria de suas peças, habitam, enquanto imagem, um "museu imaginário memorialístico", sendo "um arquivo sem museu" [25]. Trazer a imagem do museu em chamas, é uma maneira de reclamar a necessidade de manter esses desastrosos eventos vivos, não como acervo do passado, bem guardado e documentado dentro de arquivos, mas como um museu que segue ardendo, sempre no Agora. Para além de um Museu Nacional Vive, é pensar que também, nas imagens sobreviventes, vive o Museu Nacional e parte de sua história, e que essas imagens refletem um Brasil, não como retrato do passado, mas são fotografias de um Brasil do presente. Como propõe Didi-Huberman, é preciso sempre voltar imaginar e tornar os acontecimentos visíveis das mais distintas maneiras, não como algo que foi superado, mas posicionando nosso corpo, sempre político, frente (ou talvez junto) a elas[26]. Elas precisam arder. Enquanto essas fotografias nos olharem de volta, podemos desconfiar que a aura do que foi o Museu Nacional ainda vive ali[27]. Existe uma

[21] Ibid., p. 16.
[22] Apud BEIGUELMAN; LAVIGNE, 2021, p. 3. Disponível em: https://www.publico.pt/2018/09/04/culturaipsilon/entrevista/eduardo-viveiros-de-castro-gostaria-que-o-museu-nacional-permanecesse-como-ruina-memoria-das-coisas-mortas-1843021. Acesso: 9 nov. 2021
[23] PAPILLON, Beatrice. O museu da destruição nacional (Carta ao IPHAN). Ilha de Santa Catarina: par(ent)esis, 2018.
[24] Ibid. p. 6.
[25] BIEGUELMAN; LAVIGNE, 2021, op. cit. p. 4.
[26] DIDI-HUBERMAN, Georges. Imagens apesar de tudo. São Paulo: Editora 34, 2020.
[27] DIDI-HUBERMAN Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 1998.

grande diferença entre fazer delas "simplesmente imagens" ou "imagens, apesar de tudo". Arquivar essas memórias do passado é causar uma segunda morte: a primeira em decorrência do fogo, a segunda como ação seletiva do esquecimento, portanto, voltar ao incêndio sempre que possível é colaborar para que tais tragédias não virem arquivo-morto da memória.

Lembrar o Museu é manter o incêndio no presente e talvez essa seja uma maneira de quebrar o ciclo vicioso do descaso e destruição envoltos em nosso castigo da eterna repetição, evitando o desastre futuro. Se um novo museu e novo acervo estão sendo construídos com vestígios de passados, é preciso ter cuidado para que não nos reste somente a imagem positiva do restauro, do futuro, da reconstrução, do progresso. É necessário não empurrar constantemente as cinzas para debaixo do tapete, senão cá estaremos nós mais uma vez, feito Sísifo, levando a pedra novamente para cima da montanha. Estamos felizes, o cume está logo ali. Mas sabemos que é questão de tempo para que logo em seguida a pedra volte a cair, que outro acervo volte a queimar.

Aludindo uma última vez ao *Angelus Novus*, o anjo da História, Michael Löwy vai escrever, analisando a tese de Benjamin, que aquele ser "gostaria de parar, cuidar das feridas das vítimas esmagadas sob os escombros amontoados, mas a tempestade o leva inexoravelmente à repetição do passado: novas catástrofes, novas hecatombes, cada vez mais amplas e destruidoras".[28] Nós, humanos, estamos também sendo impelidos para o progresso e, de fato, não podemos e não queremos andar para trás, muito pelo contrário. Diferente do anjo, entretanto, não estamos de costas para o futuro, o encaramos de frente, por mais que pouco possamos ver por detrás de suas asas abertas, como um sinal de alerta. Talvez o que nos falte seja justamente nos virarmos com mais frequência para trás, não com o intuito de reviver o passado, ao contrário, prestar mais atenção nas ruínas, entender os nossos traumas e aprender com a tragédia. É preciso lembrar que o anjo é apenas o mensageiro da catástrofe, e que ele seguirá, mas cabe a nós humanos profanos tomar uma atitude, pois, enquanto o anjo se assombra com as nossas ruinas, nós, de frente para o futuro, damos as costas para elas. Em uma interpretação da nona tese, o professor Mauro Baptista, escreve a respeito deste anjo, afirmando que ele

> Está definitivamente preso a essa realidade, mas sua prisão está decretada por ele ser apenas um mensageiro. A prisão humana, pelo contrário, não está decretada definitivamente. O homem se prende a ela para não precisar tomar uma atitude. O assombro do anjo se dá por saber muita coisa, o assombro do homem se dá por não querer fazer nada diante daquilo que ele já sabe.[29]

[28] LÖWY, 2015, p. 90.
[29] BAPTISTA, Mauro Rocha. Sobre anjos e folhas secas: em torno do Angelus Novus de Paul Klee. HORIZONTE-Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião, v. 7, n. 13, p. 127-141, 2008.

E segue:

> A crença de que uma tempestade impele homens e anjos apenas vela o fato de que esses homens sequer compreendem a mensagem dos anjos. Não se permitindo a experiência autêntica da realidade, os homens se permitem ser jogados ao vento, quando tudo que a tempestade divina quer deles é que sustentem ao menos seu próprio peso.[30]

Passaram-se três anos do incêndio do Museu? Não. O Museu segue em chamas. O Brasil também.

Figura 5. Bombeiros tentando controlar o incêndio do Museu Nacional. Francisco Proner/Farpa/Vice

[30] Idem.

Figura 6. Escombros do Museu Nacional após o incêndio. Carlos Fabal/ National Geographic Brasil.

Referências

BAPTISTA, Mauro Rocha. Sobre anjos e folhas secas: em torno do Angelus Novus de Paul Klee. *Horizonte - Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião*, v. 7, n. 13, p. 127-141, 2008.

BEIGUELMAN, Giselle; LAVIGNE, Nathalia de Castro. Memento mori: Museu Nacional e o arquivo sem museu. *Contemporânea - Revista do PPGART/UFSM*, v. 3, n. 6, 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo.* São Paulo: Editora 34, 2020.

_____. *O que vemos, o que nos olha.* São Paulo: Editora 34, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História,* v. 17, 1998.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio:* uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo editorial, 2015.

PAPILLON, Beatrice. *O museu da destruição nacional (Carta ao IPHAN).* Ilha de Santa Catarina: par(ent)esis, 2018.

Como citar:

WILHELM EILERS, Helena. A Imagem de um museu em chamas. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 578-590, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.048
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Pátria, nostalgia e as anti-bandeiras de Antonio Dias e Raul Mourão

Patricia Corrêa, Universidade Federal do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0003-2788-024X
patricia.la.correa@eba.ufrj.br

Resumo

A percepção de muitas bandeiras brasileiras penduradas em janelas no Rio de Janeiro leva a uma reflexão sobre sua função nostálgica de animar fantasias de unidade patriótica e de um passado nacional incorrupto. Essas bandeiras reverberam sua presença massiva em manifestações públicas no cenário nacional desde 2015, logo identificadas com a ascensão da extrema-direita e o recrudescimento do velho autoritarismo brasileiro. Mas as anti-bandeiras de dois artistas permitem outro sentido para a experiência nostálgica: O país inventado (1976) de Antonio Dias e The New Brazilian Flag (2018) de Raul Mourão rejeitam a ilusão do lar ideal, a pátria amada que alimenta sectarismos, e miram a própria impossibilidade de um retorno ao lar. Ambas envolvem estratégias de um tipo de nostalgia reflexiva, antídoto aos expedientes imobilizantes da nostalgia restauradora.

Palavras-chave: Nostalgia. Bandeira. Antonio Dias. Raul Mourão. Arte contemporânea.

Abstract

The perception of many Brazilian flags hanging from windows in Rio de Janeiro leads to a reflection on their nostalgic function of enlivening fantasies of patriotic unity and an incorrupt national past. These flags reverberate their massive presence in public demonstrations on the national scene since 2015, then identified with the rise of the far right and the resurgence of the old Brazilian authoritarianism. But the anti-flags of two artists allow another meaning for the nostalgic experience: O País Inventado (1976) by Antonio Dias and The New Brazilian Flag (2018) by Raul Mourão reject the illusion of the ideal home, the beloved homeland that feeds sectarianism, and they look at the very impossibility of returning home. Both involve strategies of a kind of reflexive nostalgia, antidote to the immobilizing expedients of restorative nostalgia.

Keywords: Nostalgia. Flag. Antonio Dias. Raul Mourão. Contemporary art.

Desde meados de 2018 vejo de minhas janelas, no bairro de Laranjeiras no Rio de Janeiro, vários daqueles retângulos de tecido em que predominam o verde, o amarelo e o azul, com um losango e um círculo concêntricos, com estrelinhas e palavras que à distância não consigo ler, mas sei bem quais são. Presas a grades e parapeitos de janelas dos edifícios circundantes ao meu, tornaram-se praticamente inescapáveis ao olhar e, assim, bastante incômodas em sua imposição cotidiana. É que a invasão de bandeiras brasileiras no campo visual da cidade ganhou novos sentidos nos últimos anos. Se antes ela nos lembrava sobretudo a proximidade da Copa do Mundo e esses momentos raros em que, de fato, dava para sentir alguma consonância coletiva, a invasão mais recente deriva de outro movimento, que parece ter se acirrado na eleição presidencial de 2018, mas desde o início do segundo mandato de Dilma Rousseff, em 2015, já se anunciava em manifestações de rua e foi se intensificando desde então. Proponho uma breve reflexão em busca de alguma abertura nas funções e nos sentidos da bandeira, o que encontro em trabalhos de artistas que permitem saídas imaginativas ao incômodo que essa imposição visual hoje produz.

Maria Angélica Melendi descreve aquele cenário de 2015 e seus desdobramentos no artigo *Uma pátria obscura: o que resta da anistia*, lembrando-nos a virulência das falas e dos cartazes que acompanhavam as manifestações nas ruas, com a presença ostensiva de bandeiras e camisas da seleção de futebol brasileiras[1] – o que era um embrião da invasão atual nas janelas e fachadas. Entre frases inacreditáveis por sua truculência, ignorância ou má-fé, que Melendi menciona e que continuamos a ouvir, sobretudo a partir da onda eleitoral de 2018, chama atenção a ideia de que o retorno a um governo autoritário, especificamente à intervenção militar que se estabeleceu entre 1964 e 1985 no Brasil, seria um desejo coletivo, a partir de uma imaginação que converte a repressão e a violência do Estado em garantias de segurança, unidade e prosperidade nacionais. Uma idealização do passado, cujas atrocidades devem ser obliteradas ou amputadas para que ele possa emergir como orientação, ou talvez refúgio, para o presente e o futuro. Uma espécie de verdeamarelismo requentado, que reabilita a ideologia do "Brasil Grande" da ditadura militar, ignorando seus terrores.

Marilena Chaui indica um dos momentos cruciais em que a bandeira nacional assume essa força no imaginário do país: a conquista do tricampeonato na Copa do Mundo de 1970. Enquanto nas comemorações de conquistas anteriores as pessoas apenas levavam as cores nacionais, "a bandeira brasileira fez sua aparição hegemônica nas festividades de 1970, quando a vitória foi identificada com a ação do Estado e se transformou em festa cívica"[2]. Uma fotografia do então presidente Emílio Garrastazu Médici comemorando o tricampeonato em 1970, reunido com a família e levando uma bandeira nacional à janela de sua residência, nos fornece uma evidência genealógica do que vemos nas janelas de hoje. Assim,

[1] MELENDI, 2016.
[2] CHAUI, 2000, p. 32.

também fica clara a lógica subjacente à presença do uniforme da seleção de futebol nas manifestações da extrema-direita brasileira neste século.

Figura 1. *O presidente Emílio Garrastazu Médici comemora a Copa de 1970*. Fonte: CHAUI, 2000, p. 33.

Parece que é essa mensagem reabilitada que emana das bandeiras que vejo pelas ruas do Rio de Janeiro. Mesmo para quem, como eu, nunca ligou para símbolos pátrios e seu sentimentalismo, essa invasão impõe alguma reflexão que nos permita concatenar o Brasil de hoje e talvez nos ajude a enfrentar as eleições que se aproximam e que certamente inundarão nosso panorama com mais bandeiras. Urge sair disso que entendo como uma terrível avalanche nostálgica, que elegeu a bandeira nacional para embrulhar a fantasia de um regresso à unidade patriótica, a um passado incorrupto, à ordem e ao progresso que, bem sabemos, nunca se concretizaram amplamente para além da convicção positivista. E mesmo que não possamos "sair disso", cabe-nos pensá-lo, indagar seus nexos e mecanismos, e também as possibilidades da arte de fazê-lo nesses tempos repetidamente sombrios.

A partir da constatação desse mecanismo nostálgico de um Brasil assombrado por seu autoritarismo insepulto, encontrei nas anti-bandeiras de dois artistas brasileiros meios de driblar um sentido imobilizante daquela mensagem nostálgica. São os trabalhos *O país inventado (Dias-de-Deus-Dará)* de 1976, de Antonio Dias, e *The New Brazilian Flag* de 2018, de Raul Mourão. Digo anti-bandeiras porque ambos tomaram a forma da bandeira nacional para de algum modo subverter seus apelos à unidade e à estabilidade de uma ordem coletiva.

Figura 2. Antonio Dias, *O país inventado (Dias-de-Deus-Dará)*, 1976. Cetim e bambu laqueado. Coleção MoMA. Fonte: https://www.moma.org/collection/works/153952.

O primeiro consiste em um pedaço de cetim vermelho, preso a uma longa vara de bambu laqueado que é posicionada de modo a pender para o lado e deixar ver o tecido aberto, com sua superfície recortada: o retângulo sem uma extremidade que corresponderia a uma de suas seis partes e que é uma espécie de marca registrada da obra de Dias, presente em décadas de uma produção muito diversificada e inquieta, que também se notabilizou pela ausência de um núcleo formal estável. Essa estrutura em L, que assumiu inúmeras escalas, materializações, desdobramentos espaciais e combinações com outros elementos e imagens, teria surgido na obra de Dias em 1968, em um conjunto de esquemas gráficos para

projetos (*Project-book: 10 plans for open projects*) que apenas em 1977 ganhou forma impressa em xilogravura sobre papel artesanal nepalês sob o título de *Trama*[3]. Nesse conjunto aparece o desenho *Terror Square – Sensorial theatre of fear*, onde vemos o retângulo com uma sexta parte pontilhada, como a sugerir corte, divisão ou invisibilidade, numa linguagem que flerta com códigos de representação de planos arquitetônicos, mas os sabota. Os sentidos de risco ou ocultamento são flagrantes em uma espécie de legenda sob o desenho: "*the panther (a panther) is free and darkness is the place*". Como nos mostra Lara Rivetti, o clima enigmático deste breve texto e de outros que acompanham esse conjunto de esquemas abre inúmeras ressonâncias, sendo uma delas o recrudescimento do regime militar e o cerceamento de artistas e intelectuais que Dias chegara a vivenciar em 1966, antes de se afastar do Brasil, e apenas se acirrava com a promulgação do AI-5 em 1968[4]. A hostilidade e o perigo que emanam da Praça do Terror resultam de algum modo na estrutura em L da bandeira vermelha.

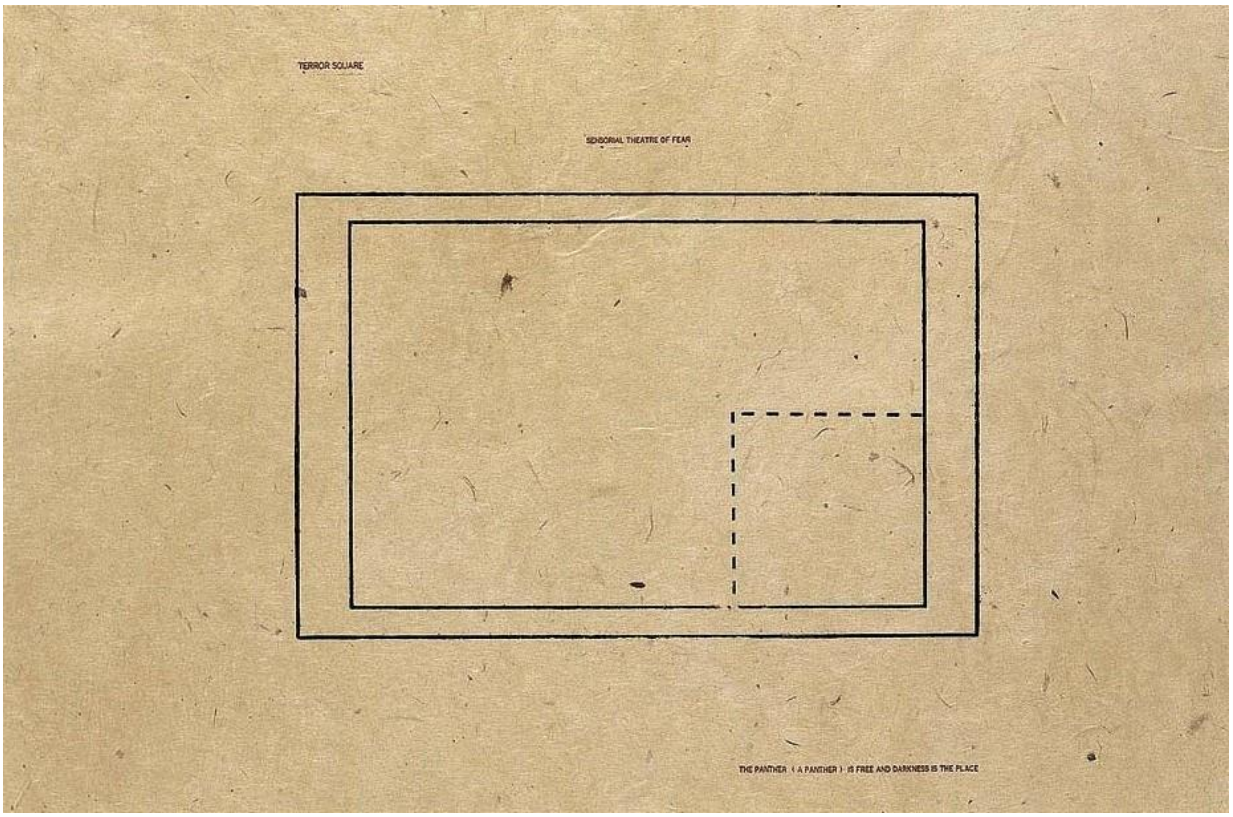


Figura 3. Antonio Dias, *Project-Book [Trama]*, 1968-1977. Xilogravura em papel artesanal nepalês, 56 x 82 cm. Coleção João Sattamini. Fonte: OSORIO, 2000, s/p.

A partir de 1968, essa estrutura surge em vários trabalhos, como em 1976, quando, residindo em Milão, na Itália, Antonio Dias fez a bandeira recortada para

[3] RIVETTI, 2019, p. 87.
[4] Ibidem, p. 79.

uma comuna que havia ocupado um edifício abandonado em sua vizinhança. Ele explica:

> Me lembro de tê-la fixado no telhado, um tanto teatralmente. Acho que, naquele momento, eu tinha em mente a famosa foto dos soldados russos com a bandeira vermelha no Parlamento em Berlim [de 1945]. Eu tinha gostado daquela foto. Com certeza pensava também na bandeira vermelha que os bolchevistas carregavam durante a revolução de outubro e tudo se misturava ainda com memórias da minha infância quando, ao viajar de trem, eu era fascinado pela bandeira vermelha que dava o sinal da partida ou da chegada.[5]

Em 1977, no Nepal, ele hasteou novamente a mesma bandeira numa área ao ar livre onde, junto a uma comunidade de artesãos, aprendia a produzir papel – e foi nesta ocasião que deu o nome *O país inventado (Dias-de-Deus-Dará)* à sua bandeira. Explicando a escolha da cor, cuja presença marcante na verdade remonta aos trabalhos do início de sua carreira e atravessa toda a obra, ele diz: "Vermelho é a cor da transformação, representa sangue, paixão, fogo e revolução"[6]. Não há boa fotografia do hasteamento no Nepal, mas uma outra muito interessante em que a bandeira aparece numa paisagem que lembra o Rio de Janeiro, mas cuja localização precisa não se conhece. Assim como a primeira e famosa fotografia feita em Milão, esta, provavelmente carioca, contrapõe convicção e fragilidade, coragem e risco.

O segundo trabalho é a nova bandeira brasileira, que Raul Mourão propõe que substitua a nossa velha. Trata-se da própria bandeira nacional, obtida em dimensões e materiais oferecidos em estabelecimentos comerciais, da qual o artista retira o círculo azul, deixando essa área vazada. Bordas azuis e as extremidades da faixa branca ficam visíveis, lembrando tudo o que não está mais visível: o fundo celeste e estrelado cortado pelo conhecido lema. O trabalho foi desenvolvido a partir de 2018 e gerou algumas versões que variam em tamanho, montagem e tiragem. A primeira versão consistiu na instalação da peça no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro. Foi hasteada por uma vara curta presa à estrutura do antigo aqueduto da cidade, herança do período colonial conhecida como Arcos da Lapa, ponto turístico e emblemático da boemia carioca. A breve intervenção se deu no período do carnaval, quando a cidade e especialmente sua área central, onde ficam os Arcos, se submetem à subversão permitida pela festa, quando inversões e iconoclastias ganham as ruas como momento de "respiro" na dureza e opressão de um ano inteiro – numa dinâmica muito brasileira de lidar com suas amarguras. Um traço de humor, claro, atravessa o trabalho, mesmo que o riso seja um tanto tenso. Mourão diz: "É um objeto-cartoon que comenta o momento político e social do

[5] DIAS apud SALZSTEIN, 2001, p. 37.
[6] DIAS, 2015, p. 206.

país. Um rombo no meio da bandeira de um país pouco republicano."[7] O gesto da subtração, de tirar o que não devia ser tirado, pode ressoar muitos roubos e invasões, apropriações privadas da coisa pública, mas também rejeita e simbolicamente destrói a fantasia do estado federativo harmônico.

Figura 4. Antonio Dias, *O país inventado (Dias-de-Deus-Dará)*, 1976. Cetim e bambu laqueado. Coleção MoMA. Fonte: DIAS, 2015, p. 176.

[7] MOURÃO apud LACERDA, 2021.

Figura 5. Raul Mourão, *The New Brazilian Flag*, 2018. Tecido, 128 x 190 cm. Fonte: https://nararoesler.viewingrooms.com/pt/viewing-room/54-raul-mourao-empty-head

Em 2019 e 2020, quando a percepção da catástrofe em curso no Brasil da pandemia agravou uma sensação generalizada de corrosão política, o artista experimentou algumas montagens a partir do mesmo objeto. Em dois trabalhos de 2020, *The New Brazilian Flag #5* e *The New Brazilian Flag #8*, a repetição, sobreposição e justaposição de bandeiras acentuam o efeito de gratuidade e esvaziamento do símbolo, que se reduz a motivo de padronagens geométricas e tem corrompida sua leitura como imagem autossuficiente. Inevitavelmente, lembram uma estética concretista vagamente citada em resultados decorativos, que brincam com a cafonice onipresente do verde-amarelo nas manifestações e ruas brasileiras. A repetição é uma estratégia de nulificação visual que, no entanto,

lida aqui com o ruído do estranhamento causado pelos buracos – este me parece ser um interesse desses trabalhos. Mourão fala da banalidade irritante dessa imagem na paisagem urbana atual e se questiona sobre o que podemos fazer com ela.

Figura 6. Raul Mourão, *The New Brazilian Flag #5*, 2020. Tecido, 67 x 93 cm. Fonte: https://www.artsy.net/artwork/raul-mourao-the-new-brazilian-flag-number-5

Não se trata aqui de comparar os dois artistas, pois isso seria inviável e provavelmente inútil. Mas a escolha dos trabalhos de Dias e Mourão, como eu disse antes, responde a um incômodo que talvez também tenha motivado o segundo e que implica, de certo modo, a constatação de que perdemos algo do que o primeiro talvez vislumbrasse. Não é gratuito o fato de que a primeira bandeira foi criada durante a ditadura militar brasileira, por um artista que estava longe do Brasil mas acompanhava os movimentos repressivos e de resistência aqui e em diversas partes do mundo, e a segunda foi feita em meio aos atuais riscos à democracia por um artista atento às dinâmicas e aos signos de orientação da convivência urbana. Além disso, hoje é clara a ligação entre os dois contextos brasileiros, dois projetos autoritários que armam entre si o apagamento do lastro

de destruição que os une[8]. Isso é o que Maria Angélica Melendi já indicava em seu texto de 2016 ao observar as manifestações embandeiradas onde emergiam explícitos a saudade dos "bons tempos" e seu correspondente ressentimento. O problema de fundo, para Melendi, é a amnésia social implantada pelo pacto da anistia de 1979, que impôs ao futuro a continuidade do silenciamento sobre os crimes do Estado brasileiro, mantendo latentes suas possibilidades de violência recorrente, enviesando-se a história, negando-se o trabalho da memória[9]. Ela cita a afirmação de Jeanne Marie Gagnebin de que há uma "correspondência secreta" entre "os espaços do não dito no passado e os lugares sem lei do presente"[10], referindo-se especificamente aos espectros da censura, da morte, dos apagamentos e negacionismos que conectam nossa atualidade à ditadura, mas que também se expandem a outras atrocidades: os genocídios e destruições do passado colonial, da escravatura e do presente nas periferias, favelas e prisões brasileiras. Para essas conexões e seus disfarces patrióticos, acrescento, o culto à bandeira nacional poderia servir de liame simbólico.

Esses segredos existem como "vazios da memória"[11], buracos que energizam os mecanismos nostálgicos da Pátria. Teríamos então que reconhecer, olhar para esses buracos, e tentar transformá-los ou tentar inverter a direção dessa energia. Outra autora, Svetlana Boym, permite a exploração de um sentido divergente da nostalgia – que, ao invés de mirar a reconstrução do lar ideal, essa pátria amada que alimenta fascismos, mira criativamente, e como estratégia de sobrevivência, a impossibilidade de um retorno ao lar, unidade tão reconfortante quanto falsa. No artigo *Mal-estar na nostalgia*, Boym diferencia uma nostalgia restauradora, aquela que "protege a verdade absoluta", de uma nostalgia reflexiva que "a coloca em dúvida"[12]. Se a primeira se apega à casa (*nostos*), a segunda cultiva o próprio anseio do retorno (*algia*), postergando-o indefinidamente, "melancolicamente, ironicamente"[13], querendo imaginar muitos lugares, sempre inacabados, ainda por serem construídos ou inventados, porque o nostálgico reflexivo sabe que nenhum lugar é o seu. Aqui encontro, sem dificuldade, as experiências de partes faltantes propostas por Dias e Mourão. O apátrida e cidadão cósmico Antonio Dias (para quem *Anywhere is my land*) sugere que a invenção de um país depende de assumirmos sua incompletude permanente e o desejo de deixá-lo sempre aberto, admitindo o caráter transformável e insubmisso na constituição do campo político, admitindo o escape ao controle total e até os imprevistos do Deus-dará. Não pertencer a lugar algum, logo pertencer à terra toda, substituir a totalidade do Estado por experimentos utópicos e frágeis, como a comuna em Milão e os grupos de artesãos nepaleses – podemos relacionar estas coisas à nostalgia reflexiva

[8] SCHNEIDER, 2020.
[9] Ver ainda a esse respeito: AARÃO REIS, 2010.
[10] GAGNEBIN apud MELENDI, 2016, p. 130.
[11] MELENDI, 2016, p. 130.
[12] BOYM, 2017, p. 159.
[13] Ibidem.

pensada por Boym, que ela vê como um antídoto característico dos artistas aos expedientes autoritários e imobilizantes da nostalgia restauradora.

A extremidade faltante no retângulo vermelho tem a "função de desestabilizar, internamente, os códigos colocados em ação na obra"[14], ou seja, a própria ideia de bandeira nacional. Essa anti-bandeira de Dias nos ajuda a ver o segredo, o que está escondido e nos assombra na anti-bandeira de Mourão: o enraizado autoritarismo brasileiro. Mas acho que aqui também há uma operação de nostalgia reflexiva porque o rombo no símbolo pátrio nos joga de volta para a incerteza do mundo, abrindo-se a um fundo móvel e mutante, que pode divergir de inúmeras maneiras da rígida simetria verde-amarela, nela introduzindo um campo de potenciais paradoxos e estranhamentos. Para Svetlana Boym, a nostalgia é inevitável diante de intensas mudanças históricas e acelerações da vida, mas também cabe aos artistas lembrar que isso não é desculpa para disfarces reconfortantes do passado. Precisamos, ao contrário, abrir buracos nesses disfarces para ver o que eles não querem que vejamos: não só o quanto são postiços, mas também que podemos atravessá-los.

Referências

AARÃO REIS, Daniel. Ditadura, anistia e reconciliação. *Estudos Históricos*, vol. 23, n. 45, 2010, p. 171-186.

BOYM, Svetlana. Mal-estar na nostalgia. *História da Historiografia*, n. 23, abril 2017, p. 153-165.

CHAUI, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2000.

DIAS, Antonio. *Antonio Dias*. São Paulo: Cosac Naify / APC, 2015.

LACERDA, Lu. Oito perguntas para Raul Mourão. *LuLacerda*, 12/09/2021. Disponível em: https://lulacerda.ig.com.br/oito-perguntas-para-raul-mourao-o-artista-criador-da-bandeira-violentada-na-era-temer-que-viralizou-no-7-de-setembro-a-bandeira-foi-ganhando-novos-sentidos/. Acesso em: 03 jan. 2022.

MELENDI, Maria Angélica. Uma pátria obscura: o que resta da anistia. *ARS*, ano 14, n. 27, 2016, p. 123-133.

OSORIO, Luiz Camillo (org.). *Antonio Dias. Os anos 70 na Coleção João Sattamini*. Niterói: Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2000.

RIVETTI, Lara. Everything and nothing: comentários sobre a obra de Antonio Dias entre 1968 e 1971. *ARS*, ano 17, n. 37, 2019, p. 75-103.

SALZSTEIN, Sônia. Antonio Dias / Superfície, figura, padrão. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Antonio Dias: O país inventado*. São Paulo: A.M.L. Dias, 2001, p. 28-37.

[14] RIVETTI, 2019, p. 96.

SCHNEIDER, Nina. Bolsonaro in Power: Failed Memory Politics in Post-Authoritarian Brazil? *Modern Languages Open*, vol. 1, n. 25, 2020, p. 1-11.

Como citar:

CORRÊA, Patrícia. Pátria, nostalgia e as anti-bandeiras de Antonio Dias e Raul Mourão. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 591-602, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.049
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Levantes em tempos sombrios

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, Universidade Federal de Juiz de Fora
https://orcid.org/0000-0002-2634-8406
renatamaiazago@gmail.com

Resumo

No momento em que Georges Didi-Huberman escrevera o texto para o catálogo da exposição Levantes, em março de 2016, cerca de 13 mil pessoas estavam paralisadas, segregadas em Idomeni, no norte da Grécia, visto que a Macedônia fechara suas fronteiras. Levantes confronta o público com essa situação e com contradições e conflitos sobre a história e o mundo contemporâneo por meio de imagens – pinturas, gravuras, fotografias e filmes. O objetivo desse artigo é analisar a exposição Levantes, realizada no SESC-SP em 2018, como um importante evento no âmbito das artes visuais que pode ser utilizado para pensar uma outra via para a escrita da história da arte, principalmente, como um modo de movimentar uma história problemática da arte em tempos sombrios.

Palavras-chave: Exposições. Levantes. Georges Didi-Huberman. Curadoria. Aby Warburg

Abstract

By the time Georges Didi-Huberman had written the text for the catalog of the Levantes exhibition, in March 2016, about 13,000 people were paralyzed, segregated in Idomeni, in northern Greece, as Macedonia had closed its borders. Levantes confronts the public with this situation and with contradictions and conflicts about history and the contemporary world through images – paintings, prints, photographs and films. The purpose of this article is to analyze the exhibition Levantes, held at SESC-SP in 2018, as an important event in the field of visual arts that can be used to think about another way to write the history of art, mainly as a way of move a problematic history of art in dark times.

Keywords: Exhibitions. Levantes. Georges Didi-Huberman. Curatorship. Aby Warburg

Levantes em tempos sombrios

Este ensaio busca analisar a exposição *Levantes*, realizada no SESC-Pompeia-SP, entre 18 de outubro de 2017 e 28 de janeiro de 2018, como um importante evento no âmbito das visualidades que pode ser utilizado para pensar uma outra via para a escrita da história da arte, principalmente, como um modo de movimentar uma história problemática da arte[1] em tempos sombrios. O texto busca articular o programa curatorial às referências teóricas operadas por Didi-Huberman em dois pontos essenciais: o conceito histórico dilatado – ou perfurado – dos levantes e a sua representação iconográfica.

Embora em uma exposição convirjam os diversos agentes e elementos operantes no sistema da arte: artistas e as suas produções, curadores, críticos, colecionadores, galerias, museus, instituições, patrocínio público e privado, políticas públicas de apoio a cultura e público, *Levantes* "está estritamente ligada ao pensamento teórico do curador-autor."[2] (PALHARES, 2018, p. 224) Tal dialética é declarada por Didi-Huberman em entrevista a propósito desta exposição: "Eu construo meus livros como exposições e minhas exposições não são ilustrações de uma tese. Nos dois casos, é montagem, isto é, uma experimentação de pensamento sensível."[3]

A opção por apresentar uma reflexão sobre a mostra *Levantes* se deu tanto pelo tema quanto por seu projeto curatorial, considerados, em especial no contexto atual[4], disparadores para histórias da arte em constante movimentação. Propostas, escolhas e recortes, nem neutros nem fixos, fazem parte da decisão curatorial como um gesto político. Assim, *Levantes* confrontou o público com contradições e conflitos sobre a história e o mundo contemporâneo por meio de imagens – pinturas, gravuras, fotografias e filmes – que apresentam possibilidades, provocações e contestações e evocam a percepção de um mundo não linear,

---

[1] "Por problemática aqui, compreende-se que [...] se nos interrogarmos hoje sobre os nossos próprios atos de historiadores da arte, se nos perguntarmos seriamente [...] – a que preço se constitui a história da arte que produzimos, então devemos interrogar nossa própria razão bem como as condições de sua emergência." (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 115)

[2] PALHARES, T. Organizar o pessimismo: a exposição "Levantes" de Georges Didi-Huberman. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.3, p.221-232, set. 2018. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/1865>; DOI: https://doi.org/10.24978/mod.v2i3.1865

[3] Entrevista com Georges Didi-Huberman para L'Humanité a propósito da exposição "Soulèvements", no museu do Jeu de Paume (Paris, novembro de 2016), realizada por Magali Joffret. CASA NOVA, V. Levantes. ARS (São Paulo), [S. l.], v. 14, n. 28, p. 19-27, 2016. DOI: 10.11606/issn.21780447.ars.2016.123427. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/123427. Acesso em: 26 nov. 2021.

[4] Nos últimos anos assistimos a uma série de manifestações nas ruas das cidades brasileiras que clamam por justiça: ativistas que lutam pela defesa dos direitos humanos e pela proteção do território da floresta amazônica são cruelmente assassinados ou ameaçados de morte; pessoas em quilombos, terras indígenas, assentamentos, acampamentos, ocupações e comunidades, sob a mira das armas do crime organizado; a corrupção, o feminicídio, a homofobia e a intolerância de toda ordem avançam; trabalhadores perdem seus direitos e as catástrofes ambientais não cessam de produzir vítimas. Diante de uma democracia corrompida, o povo se levanta e os corpos são colocados na linha de frente para lutar e impedir que o poder avance ainda mais sobre eles. (AZEVEDO, Dúnya Pinto. O corpo que se manifesta na imagem. Estudos Ibero-Americanos, vol. 45, núm. 1, pp. 115-124, 2019. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul).

perpassado por revoluções, revoltas e gestos que, geralmente, padecem de esquecimentos e apatias coletivas.

Tratou-se de trazer à tona o grito, o brado, o movimento de subelevação, e ainda, o silêncio, a dor e o choro, imagens tão pertinentes ao contexto social atual. O curador, teórico da arte e filósofo francês Georges Didi-Huberman concebeu a mostra para o *Jeu de Paume*, em Paris, em 2016, já prevista sua itinerância para Barcelona, Buenos Aires, Cidade do México, Montreal e São Paulo, em 2018.

O corpo político como corpo curatorial: sonhos, desejos, pulsões e movimentos

No momento em que Georges Didi-Huberman escrevera o texto para o catálogo da exposição *Soulèvements*, em Paris, em março de 2016, cerca de 13 mil pessoas estavam paralisadas, segregadas em Idomeni, no norte da Grécia, visto que a Macedônia fechara suas fronteiras (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.33). O local que antes era de trânsito, parada típica para os refugiados de países em crise que tentavam chegar a Áustria ou a Alemanha, tornou-se, com o acirramento do controle migratório na Europa, um acampamento agigantado, um gargalo repleto de pessoas em condições limítrofes: não havia abrigo, estavam expostos à chuva, ao frio, à miséria.

Na ocasião da abertura da exposição *Levantes* no SESC, Didi-Huberman realizou uma conferência intitulada "Imagens e sons como forma de luta". "Entre o sonho e a existência há uma ligação fundamental", enuncia o curador como impulso inaugural, apoiado no ensaio homônimo escrito por Ludwig Binswanger, em 1930, um ano após a morte de Aby Warburg, que era seu paciente. Segundo o psiquiatra suíço, pioneiro do campo da psicologia fenomenológica-existencial, seria conveniente despertar nossos sonhos e não nos despertarmos dos sonhos. Ancorado em tal concepção, Didi-Huberman (2017) afirma que:

> "É difícil revivificar os próprios sonhos, construir a partir do heterogêneo, desenvolver a arte de reinventar de outro modo a própria vida, até então mutilada. É por isso que engendramos levantes sem-fim. Sem-fim porque com muita frequência tudo se repete, tudo fracassa; tudo fracassa nas praias do conformismo ou contra as falésias dos serviços de ordem. O recomeçar, porém, também é sem-fim. Sem-fim: sem que jamais o objetivo final — o apaziguamento de tudo, a reconciliação obtida, o desejo finalmente satisfeito — seja alcançado. Mas também sem jamais deixar de reacender o desejo e, com ele, a coragem de desobedecer, a pulsão de inventar, a força de fazer diferente, a energia de não mais se assujeitar. Por essa inesgotável multiplicidade demonstrada pela história das sociedades humanas, os levantes, tomados em conjunto, formariam a grande arte política do não finito."

Dessa maneira, passamos a ser protagonistas de levantes. De acordo com Didi-Huberman (2018), trata-se de um gesto humano em que os braços são erguidos em direção ao céu, insurgindo-se contra a opressão e o fardo que neutralizam nossos desejos, exprimindo com nossos corpos a nossa revolta, transformando o indestrutível do desejo em ato, em manifestação política. Erguem-se os braços, seja em um gesto de desobediência, desespero, raiva ou de esperança. O curador traduz os levantes em imagens, a partir da interlocução com obras da tradição da pintura, como em *A Balsa da Medusa*, de Théodore Géricault, em que se erguem os braços esperançosos. Ou como os braços da alegoria da Liberdade, no célebre quadro de Eugène Delacroix, que agita sua bandeira dos revolucionários franceses de 1830. Ou ainda como os do lumpemproletariado de Goya, ainda à procura de uma forma de expressar seu desespero e sua cólera. Para Didi-Huberman, mesmo que um levante não culmine em uma revolução ou uma mudança imediata de poder, há um efeito sobre as consciências, uma potência que reverbera[5].

Os gestos humanos constituem o epicentro da teoria de Aby Warburg, pensada desde o início como um atlas das "fórmulas de páthos", que eram transmitidos e transfigurados desde a antiguidade até nossos dias: gestos de amor e combate, triunfo e escravidão, prazer e queda, movimento ou total petrificação e por que não os *levantes*?

Didi-Huberman centrou suas reflexões em torno do legado intelectual de Aby Warburg, percorrendo as premissas de sua antropologia histórica das imagens, baseada em um de seus conceitos fundamentais: a sobrevivência (*nachleben*). Essa concepção aborda a complexa temporalidade das imagens e suas migrações interculturais: "longas durações e 'fissuras do tempo', latências e sintomas, memórias fugidias e memórias insurgentes, anacronismos e limiares críticos" (2015, p. 52). Assim, o conceito de sobrevivência demonstra essa capacidade da imagem em percorrer espaços e tempos distintos na história da cultura. Na prática curatorial de *Levantes*, Didi-Huberman articula ainda os preceitos freudianos que assinalam a noção da sobrevivência das imagens. "Os anacronismos de Freud comportam uma certa ideia de repetição na psyché – pulsão de morte, recalque, retorno do recalcado, a posteriori etc.– implicando certa teoria da memória" (2015, p.47). A questão da indestrutibilidade do desejo, – também teorizada por Freud, – é uma das principais ideias da exposição, trazendo a potência dos elementos, gestos e palavras. Nessa acepção, o desejo impulsiona as pessoas a buscarem luz na escuridão e as motiva a sublevação.

É nessa perspectiva que o filósofo e historiador da arte propõe materializar suas pesquisas a respeito do tema, que realiza há alguns anos – particularmente

[5] Images et gestes du soulèvement é o título da entrevista de Georges Didi-Huberman concedida ao jornalista francês Joseph Confavreux, pelo site francês de informação Mediapart.fr, publicada no dia 29 de dezembro de 2016, na ocasião da abertura da exposição Soulèvements, em Paris. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=g7gplyZAd34. Acesso em: 26 de novembro de 2021.

por meio de uma série de publicações intitulada *O olho da História*[6]*,* bem como da curadoria da mostra *Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (Museo Reina Sofia, 2010-2011) que se desdobra em *Levantes* – também em formato de exposição.

A materialização de *Levantes* parte, portanto, da exposição *Atlas*, além do Atlas Mnemosyne, de Aby Warburg, e da mitologia relacionada ao titã de mesmo nome. Atlas, juntamente com seu irmão Prometeu, tentou liberar os seres humanos pelo saber, entregando-lhes o fogo. Zeus, furioso, condena Atlas a carregar o peso do mundo sobre seus ombros. Tal narrativa é familiar a boa parte dos leitores de Didi-Huberman; agora, contudo, o gesto é outro. *Levantes* é gesto de Atlas que não suporta mais sustentar o peso do mundo. É como se Eva, em ato de revolta, abdicasse de sua milenar culpa pela expulsão do Éden. Segundo o curador:

> "Atlas é um titã que quis erguer-se contra o imperialismo dos deuses do Olimpo, creio que posso me expressar dessa maneira. Seu irmão é Prometeu, que rouba o segredo do fogo para oferecê-lo aos humanos. Os dois recebem um castigo quando o levante que empreendem fracassa. Atlas deve então carregar a abóboda celeste sobre seus ombros. É uma figura sábia, melancólica e infeliz, que inspirou o grande historiador das imagens que foi Aby Warburg. Depois de ter dedicado uma exposição a essa figura – por meio da prática dos atlas de imagens – no Centro de Arte Reina Sofía, em Madri, imaginei que Atlas um belo dia decide arremessar seu fardo por cima de seus ombros...É daí que surge a própria figura do levante." (2017)[7]

No entanto, *Levantes* não é apenas uma exposição de arte, sequer uma exposição histórica, na perspectiva tradicional. O curador declara na introdução do catálogo que não pretendeu elaborar uma iconografia padrão das revoltas, pois isso seria, a seu ver, um mero reducionismo, tampouco propôs um panorama histórico exaustivo de levantes passados e presentes, cuja tarefa seria impossível. Procurou, portanto, experimentar as seguintes hipóteses: "Como as imagens frequentemente apelam às nossas memórias para dar forma a nossos desejos de emancipação? E como uma dimensão 'poética' consegue se constituir no vácuo mesmo dos gestos de levante e enquanto gesto de levante? De onde vem a força dos levantes?" (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 18).

[6] Livros...
[7] Aparências ou aparições: o filósofo Georges Didi-Huberman comenta a exposição Levantes, em cartaz em São Paulo Georges Didi-Huberman & Lúcia Monteiro. Publicado em: 28 de novembro de 2017 https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-didi-huberman/

A exposição como montagem: o Atlas Mnemosyne e os gestos

A montagem tornou-se um conceito-chave para compreender o pensamento de Didi-Huberman, que propõe desmontar (e remontar) a continuidade da história como uma alternativa à construção epistêmica convencional. Não se trata, portanto, de erigir uma narrativa da história dos levantes, mas constituir um atlas iconográfico de gestos, ações, palavras e ideias que desafiam qualquer sujeição a um poder absoluto. É evidente, em seu empreendimento, a referência tanto ao pensamento quanto ao *Bilderatlas* de Aby Warburg, assim como às concepções de Walter Benjamin da história feita a contrapelo. O conjunto da obra de Benjamin, segundo Didi-Huberman, reinterroga e reinventa a história da arte nessa abordagem realizada pelo movimento dialético, considerando que obras de arte e imagens têm uma historicidade específica (2015, p. 104). Para Benjamin, a imagem dialética demonstra que o lugar da imagem não é determinado uma única vez, pois seu movimento no curso da história traz uma "desterritorialização generalizada" (2015, p. 126).

Portanto, além de

> "(...) todas essas intuições que, paradoxalmente, são científicas, posto que há um rigoroso exercício constelacional - inesgotável, tanto no caso de Warburg com seu inacabado Atlas Mnemosyne (2011), quanto no de Walter Benjamin, com o também inconcluso The Arcades Project ("Passagens") (2002) - de retrabalhar o conceito de memória em nossa sociedade, há também uma outra aposta em jogo: a de que o pensamento por imagens warburguiano é um pensamento em movimento" (ALMEIDA, 2020, p.61),

assim como a concepção expressa por Didi-Huberman em suas pesquisas, montagens curatoriais e escolhas de imagens dialéticas e lacunares, e, para essa exposição, imagens de gestos iminentes, sejam no silêncio ou na rigorosa sublevação.

Dessa maneira, centrada no conceito de montagem, apresentando imagens, documentos e obras de arte de tempos e lugares heterogêneos, a proposta curatorial de *Levantes* foi disparada a partir das imagens vislumbradas no percurso da pesquisa de Didi-Huberman sobre "o 'lirismo dos levantes' e suas rememorações no contexto da discussão sobre uma política das imagens na atualidade", conforme descreve Taísa Palhares (2018, p. 223). A partir disso, o curador construiu este projeto multidisciplinar sob o seguinte questionamento: como é possível repensar as relações entre arte e política como atividade de montagem, rememoração e deslocamento? A autora analisa seu papel como curador:

> "É como esse historiador materialista, que pretende realizar uma história crítica da história da arte, que Didi-Huberman se coloca no papel de curador. Pois escrever a história, hoje, não pode deixar de

> passar pelo questionamento da organização dessa escritura, do sentido próprio ao nosso tempo" (idem, p.225).

A expografia de *Levantes* foi dividida em cinco eixos temáticos: *Por elementos* (desencadeados), que aborda a energia da recusa que eleva todo o espaço; *Por gestos* (intensos), quando os corpos sabem dizer não; *Por palavras* (exclamadas), quando a palavra é rebelde e se queixa ao tribunal da história; *Por conflitos* (abrasados), quando barricadas são erguidas e a violência se torna inevitável; e *Por desejos* (indestrutíveis), quando o poder dos levantes consegue sobreviver além da repressão e do desaparecimento. O fio condutor da exposição é o tema das "emoções coletivas", dos contextos políticos que depreendem movimentos de luta de multidões, agitações políticas, tumultos, desordens sociais, em suma, comoções de todos os gêneros que expressam por meio de gestos e emoções, analogias e ambivalências, intensificadas na proposta expositiva. A constelação de obras – imagens, palavras e pensamentos – articula um discurso que resgata diferentes gestos de insurgências que revoltam o mundo ou contra o mundo se levantam. (MACHADO, 2020)

Na introdução do catálogo da exposição de Paris, Didi-Huberman (2016, p. 16) destaca sua opção por uma seleção de obras aberta a negociações e adaptações, considerando entraves e contradições. Isso garantiu sua liberdade para a inserção de materiais nas edições itinerantes[8], ampliando as reflexões sobre o tema em cada contexto. Contudo, não encontrei o registro da totalidade das obras exibidas nas diversas montagens (Barcelona, Buenos Aires, São Paulo, México e Montreal), somente o do recorte inaugural, em Paris, que consta na referida publicação como índice de artistas (página 395), bem como em documento no site do museu *Jeu de Paume*[9], sem a totalidade das imagens dos materiais expostos e sua disposição no espaço expositivo.

Levantes em São Paulo: a exposição, a curadoria

No âmbito da criação de *Levantes*, há questões que direcionam sua concepção, para além – ou complementando – dos conceitos abordados anteriormente: Qual é o significado político do que acontece na esfera das sensações? Como pensar na articulação entre estética e política no contexto de uma exposição que questiona as formas de revolta na modernidade/ atualidade? "Como as imagens muitas vezes se baseiam em nossas memórias para moldar nossos desejos de emancipação?" (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.18). Apesar do exercício teórico recorrente entorno de tais debates, essa é a primeira

[8] As edições itinerantes tiveram o seguinte calendário: Museu Nacional d'Arte da Cataluña (Barcelona), fevereiro a maio de 2017; Museu da Universidade Nacional de Três de Fevereiro (Buenos Aires), julho a setembro 2017; Sesc Pinheiros (São Paulo), outubro de 2017 a janeiro de 2018; Museu Universitário de Arte Contemporânea do México, fevereiro a julho de 2018 e Galerie de L'Umpam e Cinematéque Québeois Montreal, setembro a novembro de 2018.
[9] Disponível em:
https://archive-soulevements.jeudepaume.org/wp-content/uploads/2016/07/liste-oeuvres-soulevements-ok-ok-3.pdf

experimentação curatorial em que Didi-Huberman traça tais elos entre a imagem e a política no espaço de uma exposição.

O que podia ser visto na exposição eram imagens de tempos diversos, de materialidades, suportes e temas distintos, sobretudo, uma série de gestos e atitudes corporais que se assemelhavam uns aos outros, de acordo com um método baseado na edição e na montagem que, portanto, está mais interessado nas relações visuais que se estabelecem entre as imagens, do que nas próprias imagens. A relevância dada à "vida" das imagens requer deixar uma temporalidade linear em benefício de uma heterogeneidade temporal na qual os retornos, fantasmas e conflitos decorrentes coexistem: em seu estudo dedicado a Aby Warburg, Didi-Huberman afirma que "o tempo da imagem não é o tempo da história em geral" (2013, p. 39).

Em "*La exposición como máquina de guerra*" (2011), Didi-Huberman traça sua prática curatorial utilizando como fio condutor quatro conceitos chave: dialética, produção, *denkraum*[10] e ensaio. Tal texto é fruto de sua reflexão em torno da já citada exposição *Atlas* (Reina Sofia). "Máquinas de guerra" é um conceito desenvolvido por Deleuze e Guatari em Mil Platôs (2010) sobre a contradição na vida e nos processos históricos[11]. Georges Didi-Huberman se apropria desse conceito, media-o como dispositivo para pensar e exercitar o campo das exposições na esfera artística. A máquina de guerra é outra proposta dos movimentos dialéticos de oposição ao Estado, ou seja, poder, territorialização. Este dispositivo é uma engrenagem de liberdade, de uma linha de fuga, o nomadismo em sua desterritorialização. Dessa forma, oferece um espaço para o questionamento e a potencialidade do pensamento, atentando-se para o fato de que o museu, a galeria ou os espaços culturais autogeridos não serão, portanto, neutros.

Afirma ainda que "Não há dispositivo expositivo que não seja fruto do trabalho de produção" (2011, p. 26). Portanto, o trabalho de curadoria a partir da compreensão da exposição como máquina de guerra é um ato político, uma intervenção no espaço público, já que assim como para o artista, não há brechas apolíticas no campo da produção, e tudo pode ser questionado nesses termos de resistência ou afinidades com a barbárie.

Dessa maneira, Didi-Huberman (2018) afirma na abertura da exposição em Buenos Aires, em relação às obras (imagens) expostas em *Levantes*: "Como si inventar imágenes contribuyera – unas veces modestamente, otras con fuerza – a reinventar nuestras esperanzas políticas." Nos gestos enfurecidos, inquietos, intempestivos, que clamam pela palavra, que resistem na violência necessária, a

[10] Aby Warburg definiu como condição do pensamento a criação de uma distância entre o eu e o mundo a que chamou Denkraum, isto é, espaço de reflexão ou de pensamento. O modo de criação do Denkraum é caracterizado como um modo essencialmente simbólico. O símbolo apresenta-se assim como produção da consciência da distância e a arte, enquanto órgão da memória social, como a mais elevada produção simbólica.

[11] A máquina de Guerra é um dos conceitos mais importantes criados por Deleuze e Guattari e está desenvolvido no 12º platô "Tratado de Nomadologia". Como este conceito é um dos últimos a serem tratados no livro, ficam subentendidos muitos entrelaçamentos aqui: o nômade, sua exterioridade como máquina de Guerra e o aparelho de Captura do Estado que procura dominá-lo. A obra é organizada em quinze "platôs", que podem ser lidos de forma independente. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. 1995-1997. Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

"imagem nos oferece algo próximo a lampejos (*lucciole*)" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.85).

No entanto, ao tratarmos da prática curatorial e teórica de Didi-Huberman, estabelecer análises de imagens que não promovem a ideia de exposição como máquina de guerra, seria antagônico a sua própria concepção. Assim, na tentativa de estabelecer tal conexão, privilegiamos a análise iconográfica dialética entre duas obras.

A primeira imagem escolhida foi utilizada para a divulgação da exposição em todos os países em que ela circulou e, portanto, esteve exposta em todas as versões da mostra. Dois jovens, fotografados por trás, estão jogando pedras. A fotografia em preto e branco, a pouca idade dos representados, os gestos, as pedras, a vista da cidade em conflito: tudo na imagem lembra uma iconografia reconhecível de manifestações, que se refere às revoltas urbanas que pontuaram as décadas de 1960 e 1970 na Europa e na América do Norte. À primeira vista, a cena remete às manifestações de maio de 1968, em Paris. No entanto, é uma fotografia que Gilles Caron[12] tirou em 1969 na Irlanda do Norte, em Londonderry, durante violentos tumultos contra a minoria católica do país que causaram muitas destruições, mortes e centenas de feridos. Trata-se de imagens como um instante utópico que cria lacunas, que em alguns momentos podem desaparecer: "a imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de redesaparecimentos incessantes" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.86).

Em sua ambivalência, a fotografia de Gilles Caron é uma exceção em uma exposição que se baseia essencialmente em uma imaginação claramente orientada para a esquerda. No entanto, a imagem é apresentada em uma sequência que a combina com outras, emergindo a iconografia das lutas e dos levantes populares. Em uma dialética estabelecida com a máquina de guerra, o público pudera relacionar à imagem de Caron, a fotografia de Eduardo Gil, Crianças desaparecidas, de 1982[13]. Segundo Machado (2020, p. 40) a "imagem foi captada um ano antes do fim da ditadura" e a fotografia exibe "integrantes e simpatizantes do grupo Mães da Praça de Maio (organizadoras do evento) e Avós da Praça de Maio (presença constatada na faixa de protesto), durante a Segunda Marcha da Resistência (Buenos Aires, 1982)." Esse movimento, composto exclusivamente por mulheres, configurou-se em um confronto com o regime militar na Argentina. O semblante dessas mulheres demonstra sofrimento e indignação no silêncio de seus lábios cerrados. A sublevação aparece na denúncia do assassinato de milhares de pessoas, na expressividade dos cartazes, na busca de transformar em memória e

[12] Gilles Caron, Manifestations anticatholiques à Londonderry, Irlanda do Norte, 1969. Fondation Gilles Caron © Gilles Caron / Fondation Gilles Caron / Gamma Rapho. A imagem pode ser acessada na web: https://archive-soulevements.jeudepaume.org/wp-content/uploads/2016/07/dd-soulevements-pages.pdf

[13] Eduardo Gil, Niños desaparecidos. Segunda Marcha de la resistencia. Buenos Aires, 1982. Tiragem À jato de tinta pigmentada, 2016. © Eduardo Gil. A imagem pode ser acessada em: https://www.artsy.net/artwork/eduardo-gil-ninos-desaparecidos-secunda-marcha-de-la-resistancia-buenos-aires-9-10-diciembre-1982

fugir do esquecimento. Não há braços elevados, mas um silêncio estarrecedor que propaga resistência.

O gesto de sublevação está implícito e a apreensão é iminente. Assim, o curador nos confere a completude da imagem: tem uma natureza de amálgama, de impureza, de coisas visíveis misturadas com coisas confusas, de coisas enganadoras misturadas com coisas reveladoras, de formas visuais misturadas com pensamento em ato. Por conseguinte, ela não é nem tudo, nem nada. São imagens sobreviventes (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.89).

Em tempos sombrios, em que a democracia se enfraquece, os corpos resistem, aparecem, as imagens sobreviventes tornam-se imagens-desejo ou imagens-lampejo. Trata-se, como o próprio Didi-Huberman define, de aparições:

> "De minha parte, acredito que, nos levantes, trata-se em primeiro lugar de aparições. Para que exista política, é preciso que haja uma encarnação, que algo seja posto no corpo e no movimento: uma dimensão sensível (em todos os sentidos da palavra). É preciso que tudo na política se torne visível a todo mundo. De agora em diante, a questão, evidentemente, é saber como produzir aparições e não aparências" (DIDI-HUBERMAN, 2017a).

Referências

ALMEIDA, A. C. de. Riscos visíveis e invisíveis em um cinema brasileiro de levantes. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, *[S. l.]*, v. 47, n. 53, p. 48-69, 2020. DOI: 10.11606/issn.2316-7114.sig.2020.160514. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/160514. Acesso em: 03 jan. 2022.

AZEVEDO, Dúnya Pinto. *O corpo que se manifesta na imagem*. Estudos Ibero-Americanos, vol. 45, núm. 1, pp. 115-124, 2019. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul).

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *1995-1997. Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria*. Charcot e a iconografia fotográfica da Salpetrière. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La exposición como máquina de guerra*. In: Revista Minerva. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Introdução. In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*. São Paulo, Sesc-SP, 2017a. p. 13-22.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Através dos desejos (fragmentos sobre o que nos subleva). In: DIDI-HUBERMAN, Georges (org.). *Levantes*. São Paulo, Sesc-SP, 2017b. p. 289-383.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017c.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2017). Ensaio Imagens e sons como forma de luta. Conferência na Abertura exposição Levantes realizada pelo SESC São Paulo em parceria com Jeu de Paume.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ondas, torrentes e barricadas. *Serrote*, São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 33, p. 115-143, nov. 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Soulèvements*. Paris: Gallimard Livres D'art/ Jeu de Paume, 2016.

MACHADO, Mariangela. *O anacronismo das imagens na exposição Levantes*. Trabalho de conclusão de curso (Especialização). UFRGS, IA, Práticas Curatoriais. Porto Alegre, 2020.

Como citar:

DE OLIVEIRA MAIA ZAGO, Renata Cristina. Levantes em tempos sombrios. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 603-613, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.050
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

3

Arte e resistências

Suspensão (e outras alterações) de tempo e espaço na poética de Hélio Fervenza

Eduardo Ferreira Veras, Universidade Federal do RIo Grande do Sul
https://orcid.org/0000-0002-8454-1589
eduardo.veras@hotmail.com

Resumo

Em sua prática artística, Hélio Fervenza vem propondo diferentes possibilidades de percepção sobre o tempo: o tempo histórico, o tempo clima, os tempos internos de cada um. Seu trabalho torna presentes, igualmente, os tempos que parecem suspensos, os intervalos que se instalam, os apagamentos que os acompanham. Em paralelo, essa poética oferece a ideia de imbricação entre tempo e espaço. As evocações se dão a partir do uso de parênteses, chaves, colchetes e outros sinais gráficos, espraiados pelas paredes de espaços expositivos. Na individual "Tempos reversos", apresentada em 2018, na Galeria Mamute, em Porto Alegre, a obra de Fervenza revestiu-se, ainda, de um marcado acento político. A presente comunicação busca discutir como, nas partes e no todo, esses trabalhos – concebidos em tempos sombrios – parecem atravessá-los, absorvê-los e, de alguma forma, enfrentá-los.

Palavras-chave: Hélio Fervenza. Tempos reversos. Arte e política. Espaço e tempo. Exposição de arte.

Résumé

Dans sa pratique artistique, Hélio Fervenza propose différentes possibilités de perception du temps : le temps historique, le temps climatique, les temps internes de chacun. Son travail rend aussi présents les temps qui semblent suspendus, les intervalles qui s'installent, les ratures qui les accompagnent. En parallèle, cette poétique propose l'idée d'imbrication entre le temps et l'espace. Les évocations reposent sur l'utilisation de parenthèses, accolades, crochets et autres signes graphiques. Dans l'exposition "Tempos reversos", présentée en 2018, à la Galeria Mamute, à Porto Alegre, le travail de Fervenza avait également un accent politique marqué. La présente communication cherche à discuter comment ces œuvres – conçues dans des temps sombres – semblent les traverser, les absorber et, en quelque sorte, leur faire face.

Mots-clés: Hélio Fervenza. Tempos reversos. Art et politique. Espace et temps. Exposition d'art.

Arte em tempos sombrios, mote deste 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, logo me remeteu ao trabalho de Hélio Fervenza. Lembrei de uma exposição realizada pelo artista em 2018, em Porto Alegre. A mostra intitulava-se *Tempos reversos*, e tive a sorte de acompanhá-la no papel de curador. Ali, nas partes e no todo, Fervenza oferecia uma potente manifestação de inconformidade política – o Brasil vivia então sob o governo Temer.[1]

Antes de propor uma abordagem da exposição, eu gostaria de apontar certas constâncias na produção do artista, para, a partir delas, sublinhar o que considero o viés mais singular de *Tempos reversos*. Estimulantes noções de *tempo* aparecem, desde pelo menos a segunda metade dos anos 1980, na poética de Fervenza. Chama a atenção tanto a sua evocação a partir de caracteres gráficos (parênteses, colchetes, chaves) quanto suas distintas espessuras de sentido ou, ainda, seus diferentes apelos à nossa percepção.

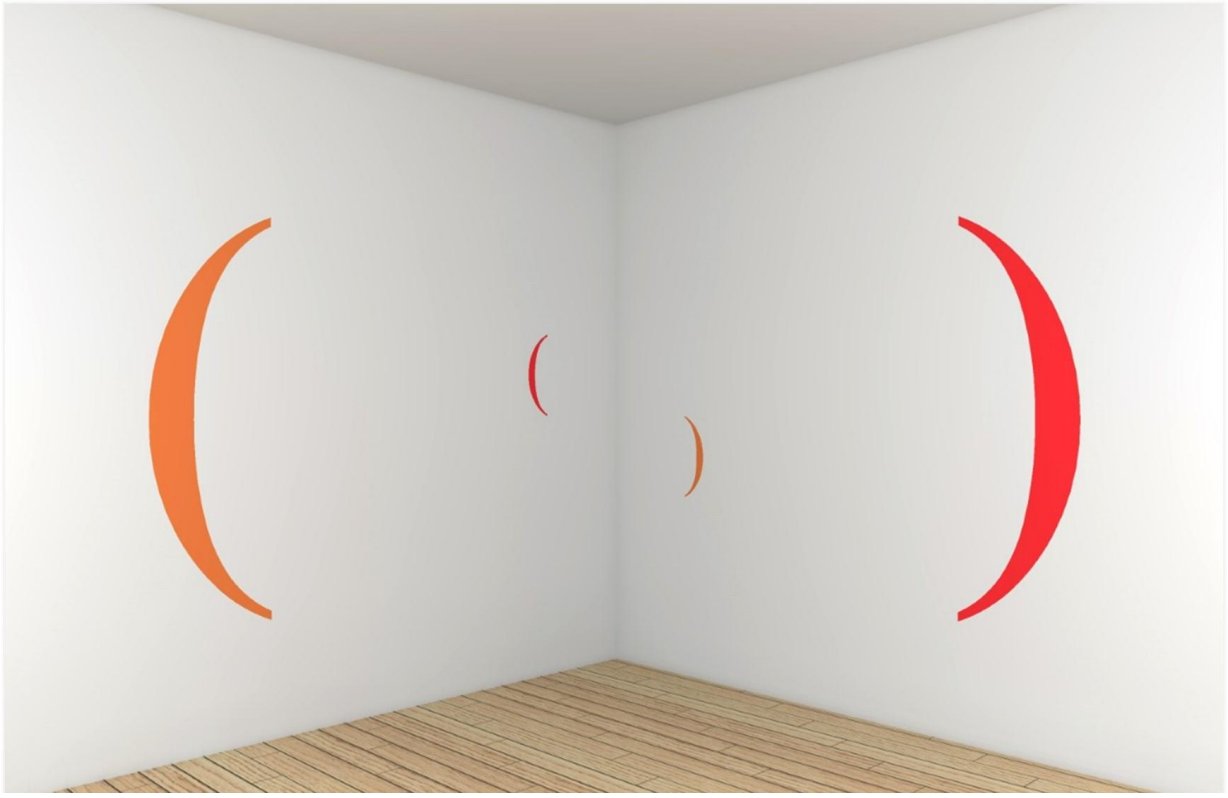


Figura 1. Hélio Fervenza. *Desencontros: planos de fuga:*, 2018. Adesivagem vinílica sobre parede, dimensões variáveis. Fotomontagem do autor.

Começo por um único trabalho, que veio a público pouco depois da exposição que busco comentar aqui (em seguida, farei um recuo maior no tempo).

[1] Artista brasileiro contemporâneo, nascido em Santana do Livramento em 1963, vive e trabalha em Porto Alegre. Doutor em Artes Plásticas pela Universidade de Paris I (Panthéon, Sorbonne), Hélio Custódio Fervenza é professor do Instituto de Artes da UFRGS e pesquisador do CNPq, atuando junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Participa regularmente de exposições individuais e coletivas; destacando-se, entre elas, a 55ª Bienal de Veneza (2013), a 30ª Bienal de São Paulo (2012) e a 2ª Bienal do Mercosul (1999). A individual *Tempos reversos* ocorreu entre maio e setembro de 2018, na Galeria Mamute, no centro de Porto Alegre.

Desencontros: planos de fuga: (fig. 1) consistia na adesivagem de dois pares de parênteses – quatro finas lâminas de vinil – em um canto de parede: de um lado, um grande sinal gráfico, de quase dois metros de altura, e um pequeno (ambos convexos); do outro, um grande e um pequeno (os dois côncavos), sendo um par grande-e-pequeno em vermelho, e o outro em laranja.[2] Após o embaralhamento inicial (qual parêntese fecha com qual?), o olhar do visitante logo optava pelas cores, e não pelas dimensões: vermelho com vermelho, laranja com laranja. O que se abrira grande fechava pequeno, o que se abrira pequeno fechava grande.

Em razão do canto de parede e das diferentes alturas em que estavam colados, os dois pares de parêntese meio que se cruzavam em pleno ar, pareciam flutuar, desgrudados das paredes, fazendo valer, enfim, o que o título anunciava. Ou antes: os parênteses seguiam nas paredes, mas aquilo que eles contingenciavam (o nada) é que parecia desgrudar-se e flutuar. A própria sala entrava em estado de suspensão. A noção de intervalo que os parênteses propõem – tanto na linguagem escrita quanto na matemática – ocorria, nesse caso, espacial e temporalmente.

Tradicionalmente, parênteses funcionam como avisos que interrompem uma cadência linear. Eles aparecem para nos anunciar uma cessação passageira. O curso foi descontinuado, embora saibamos que adiante será retomado. Logo há de se recompor. Os parênteses sinalizam, da mesma forma, uma separação: o dentro e o fora, o contido e o incontido. Sugerem, ainda, a ideia de prioridade. O conjunto interno deve ser examinado com urgência. Talvez seja apenas um detalhe, mas requer primazia. O que vai do lado de dentro pertence à esfera das explicações, das minúcias e dos exemplos. Pode ser apenas um devaneio, ou a chance de uma trégua, mas será sempre um desvio no *continuum* dos fluxos.

Desencontros: planos de fuga: (assim mesmo, com os dois-pontos em aberto e sem complementação direta) parece lidar com toda essa sorte de evocações – descontinuação, provisoriedade, separação, urgência, mudança de posição – tanto no espaço quanto no tempo. Os parênteses, abrindo-se e fechando-se, para além das paredes, no próprio vazio da sala do museu, alteram nossa percepção do espaço; da mesma feita, metaforicamente, perturbam nossa apreensão de tempo. Embora não se veja *nada*, de fato, entre os parênteses, estão em seu interior o próprio espectador, o espaço e o tempo. Tudo em suspensão.

Fervenza terá logrado apresentar, aqui, creio eu, a interrelação proposta pela geógrafa britânica Doreen Massey. Em sua extensa revisão epistemológica e historiográfica sobre o tradicional *antagonismo* entre tempo e espaço, ela reivindica que esses dois vetores sejam compreendidos como "mutuamente

[2] O trabalho foi apresentado na exposição coletiva O poder da multiplicação, promovida pelo Goethe-Institut, com curadoria de Gregor Jansen, diretor da Kunsthalle Düsseldorf. A primeira versão esteve no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (Margs), em Porto Alegre, entre setembro e novembro de 2018. Uma segunda versão, sob o título Die macht der vervielfältigung, ocupou o Leipziger Baumwollspinnerei, em Leipzig, na Alemanha, entre fevereiro e março de 2019. A convite do artista, assinei um texto para o catálogo: VERAS, Eduardo. "(Arte do desencontro)". In: LUDEMANN, Marina (org.). O poder da multiplicação / Die macht der vervielfältigung. São Paulo: Estação Liberdade; Berlim: Kerber, 2018, p. 119-122.

imbricados", como se fossem uma coisa só, sem inimizades: "[...] a vida é tanto espacial quanto temporal".[3]

Na instalação de Fervenza, os dois pares de parênteses (o vermelho e o laranja), ao quase se cruzarem em pleno ar, afetam diretamente nossa percepção do espaço expositivo (os parênteses seguem grudados na parede, mas o vazio que eles contêm dança à nossa frente); da mesma feita, ocorre uma transformação, ainda que seja mais metafórica do que literal, de nossa noção de tempo (os intervalos pulsam diante de nós). As duas dimensões, duração de espaço e duração de tempo, operam mutuamente imbricadas, uma afetando a outra. Evoca, se quisermos, certa passagem do *Ulisses*, de Joyce, na tradução de Antônio Houaiss: "Um muito curto espaço de tempo através de muito curtos tempos de espaço".[4]

Trabalhos anteriores de Fervenza, desde pelo menos a segunda metade da década de 1980, como já referi, estabeleciam já esse convívio, embora em diferentes níveis e de diferentes maneiras, recorrendo seguidamente aos parênteses e outros sinais gráficos – provenientes, também eles, da expressão verbal e da matemática: chaves, colchetes, vírgulas. A exposição *Conjunto vazio* (1998) deixava vazio, como prenunciava o título, todo o espaço da Galeria Iberê Camargo, na Usina do Gasômetro, em Porto Alegre, adesivando, nas paredes e em uma coluna, seis pares de parênteses, que abraçavam uns aos outros (fig. 2). Na instalação *Folhas e rasuras* (2000), na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, n Instituto de Artes da UFRGS, também em Porto Alegre, os parênteses encontravam travessões. Na Bienal de Veneza (2013), as chaves não se abriam nem fechavam, antes se emendavam, projetando conjuntos não exatamente vazios, mas abertos em todas as direções. Na série *ruídos silenciosos, dentro fora* (2013-14), no Museu Victor Meirelles, em Florianópolis, Santa Catarina, novo embaralhamento: a chave aberta fechava-se não com outra chave, mas com um parêntese. Em *Local extremo* (2016), no Espaço Cultural da ESPM, em Porto Alegre, os colchetes buscavam seus pares em outras paredes da galeria.[5]

Na exposição que nos interessa aqui, em comparação com essas experiências anteriores ou com *Desencontros*, a imbricação espaço-temporal parece que se enfeixa em torno de um posicionamento político mais agudo e mais explícito. Não se trata, por óbvio, de ativismo panfletário. Em *Tempos reversos*, a nota crítica se faz sutil – "austera", como observa o próprio Fervenza.[6] Importante lembrar que a exposição foi inaugurada em maio de 2018; antes, portanto, das eleições de outubro daquele ano, com os resultados que bem conhecemos; mas

[3] MASSEY, Doreen. Pelo espaço – Uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008, p. 56.

[4] JOYCE, James. Ulisses. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982, p. 42.

[5] Saliente-se aqui que, por vezes, os parênteses, na obra de Fervenza, repercutem em gestos feitos com as mãos ou, por exemplo, em uma unha cortada, com apresentação final em fotografias ou vídeos. Enfatize-se, ainda, que a obra do artista não se restringe ao uso de sinais gráficos. Fervenza trabalha com amplas possibilidades de criação artística, com diferentes temas, questões, suportes e linguagens.

[6] Em depoimento ao autor, via e-mail, em 21 de junho de 2020.

depois, sublinhe-se, do golpe de estado de 2016, que, disfarçado de impeachment, derrubou o governo da presidenta Dilma Rousseff.

Figura 2. Hélio Fervenza. *Conjunto vazio*, 1998. Adesivagem sobre parede, dimensões variáveis. Foto do artista.

Não por acaso, Fervenza chamou a exposição de *Tempos reversos*, em alusão ao princípio – caro à Física, à Matemática, à Biomedicina e a certas engenharias – que prevê não a sorte de viagens ao passado, nem o postulado filosófico do *eterno retorno*, mas, antes, a possibilidade de se recriar, em laboratório, as condições de engendramento de um determinado fenômeno. Em tese, isso permitiria a volta ao instante preciso antes de as coisas começarem a desandar. Seria uma espécie de contrafluxo da chamada *obsolescência programada*: uma *reconfiguração* de continuidades desejáveis. O sentido, na exposição, era obviamente metafórico: uma tomada de posição contra um presente tão incômodo.

Tempos reversos ocupava não apenas as duas salas principais de exposição da Galeria Mamute, mas se expandia por boa parte do prédio, desde a entrada, no térreo, passando pela escada, avançando pelo corredor e prevendo um deslocamento corporal entre as instalações.

Eram três séries de trabalhos que um pouco se embaralhavam. Na primeira, intitulada *Remanências*, réguas, em forma de colchetes, pendiam verticalmente

nas paredes, uma a cada canto (fig. 3). Esses colchetes, em acrílico preto, traziam números gravados em uma das faces (caberia notar que os *números*, que muito eventualmente apareciam na poética de Fervenza, se fizeram bem presentes em *Tempos reversos* e ganharam ainda a companhia de vírgulas, dois-pontos e palavras). Os números, à primeira vista remetendo a medidas espaciais, logo eram reconhecíveis como datas históricas: anos significativos para a História do Brasil. Estavam lá, entre outros, 2016 (ano do golpe contra Dilma); 1964 (ano do golpe civil-militar); ou 1500 (ano do Achamento). Alguns vinham espelhados, truncando uma leitura direta.

Figura 3. Hélio Fervenza, *Remanências*, 2018 (exposição *Tempos reversos*). Recorte a laser sobre chapa de acrílico, 130 x 15 cm (cada régua). Foto: Niura Borges.

Percebamos que não se estabelecia entre um colchete e outro um fechamento imediato, muito menos uma sucessão temporal. Uma data se alinhava ora com uma, ora com outra, propondo intervalos estranhos, variando conforme o ponto de observação de quem olha. O que aflorava com força no percurso do espectador eram justamente os lapsos, os vazios e a ideia de silenciamento nos intervalos entre diferentes períodos históricos.

Na segunda série de trabalhos – já apresentada em 2015, na Central Galeria de Arte, em São Paulo, sob o título *relógios: dias de areia: segundos de chuva:* (novamente com dois-pontos em aberto, no final do título) – combinavam-se (1)

chaves adesivadas, que dessa feita renunciavam a abrir e fechar, para se emendar horizontalmente umas às outras nas paredes; (2) quatro paus de chuva, instrumentos de percussão, que podiam ser manipulados pelos visitantes, produzindo um som similar ao de água escorrendo; e (3) um vídeo, que fazia as vezes de ampulheta, com dois pares de mãos escorrendo areia de uma para outra (figs. 4 e 5).

Figura 4. Hélio Fervenza, *relógios: dias de areia: segundos de chuva* (vista parcial da remontagem de 2018, na exposição *Tempos reversos*, na Galeria Mamute), 2015. Vídeo, quatro paus-de-chuva em acrílico, vinil adesivado sobre parede, dimensões variáveis. Foto: Niura Borges.

Os paus de chuva, quando virados de uma ponta à outra, produziam uma espécie de trilha sonora, de harmonia intuitiva e artesanal, que poderia se articular ao vídeo, também feito uma ampulheta, continuando ou descontinuando a imagem, estendendo ou abreviando o tempo.

A terceira série, sob o título *Inversões* (fig. 6), reunia um conjunto de dez impressões sobre papel de arroz, à guisa de xilogravura, linguagem em que Hélio tem longa e admirável experiência de trabalho. Nessas composições, além das chaves e colchetes, vinham carimbadas vírgulas, dois-pontos, a imagem padrão de um vidro a ser quebrado em caso de emergência e uma série de expressões

verbais. Em sua apresentação gráfica, as palavras passavam por diferentes alterações: ora se expandiam, ora se emendavam, se deformavam a partir de um ponto de fuga, se espelhavam ou surgiam de ponta-cabeça. A leitura se fazia trôpega e hesitante: o visitante era levado a duvidar de expressões como *lei*, *democracia*, *sim*, *não*, *cortina de fumaça* ou *vida normal*. Na síntese do próprio artista: "Uma linguagem que parece ter enlouquecido".[7]

Figura 5. Hélio Fervenza, *relógios: dias de areia: segundos de chuva* (detalhe, frame do vídeo), 2015. Vídeo, quatro paus-de-chuva em acrílico, vinil adesivado sobre parede, dimensões variáveis. Foto: Niura Borges.

[7] Em depoimento ao autor, via e-mail, em 21 de junho de 2020.

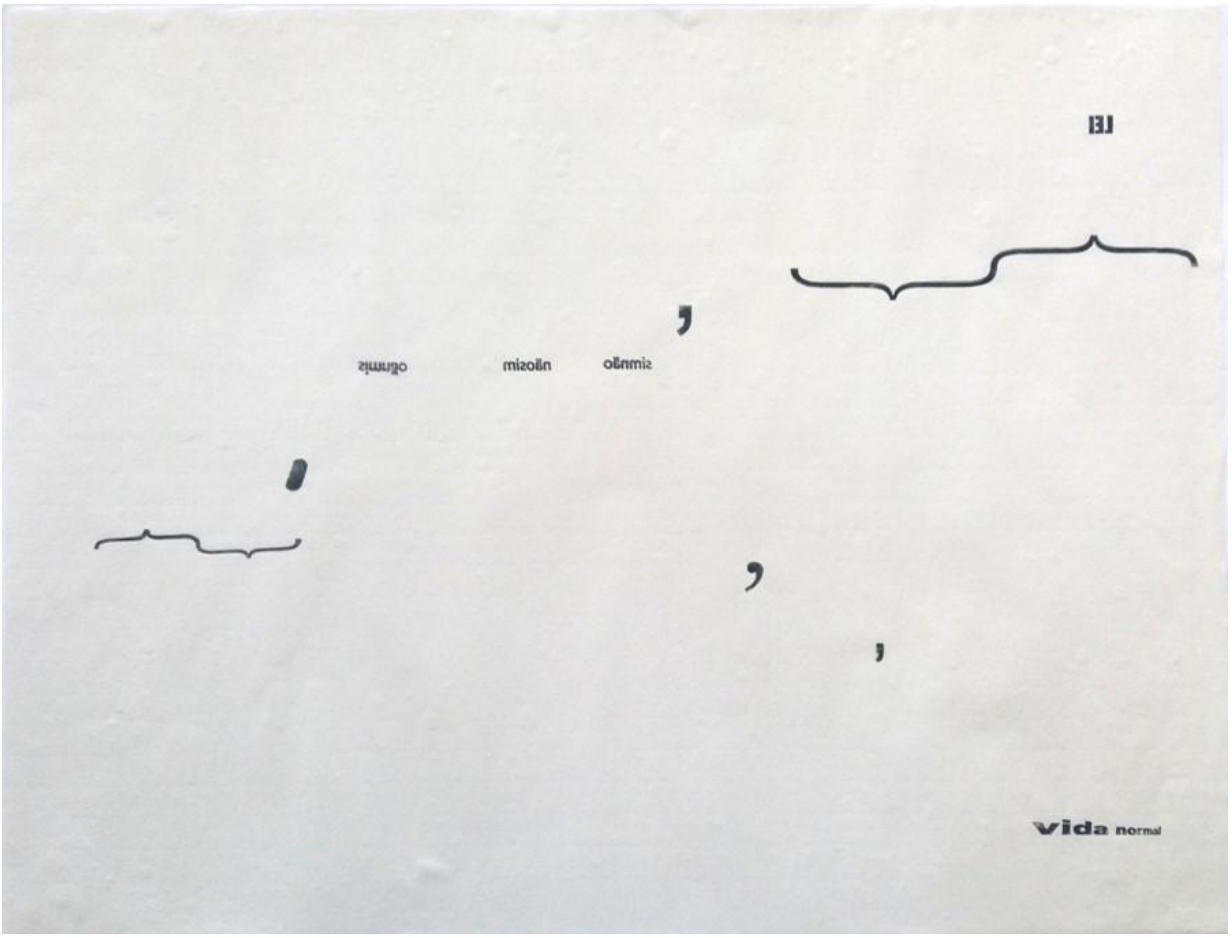


Figura 6. Hélio Fervenza, Série *Inversões*, 2018. Tinta de impressão carimbada sobre papel de arroz, 40 x 60 cm (cada gravura). Foto: Niura Borges.

Não proponho que *Tempos reversos* represente uma guinada política na prática artística de Fervenza, mas, sem dúvida, as três séries ali reunidas evidenciam a inconformidade e um desejo de manifestação crítica diante da situação do país. Isso não torna o trabalho do artista nem mais nem menos elevado. Emerge, porém, como índice dos caminhos da criação em tempos, como os nossos, sombrios – considere-se, por óbvio, que o trabalho de arte não se resume a refletir a época de sua instauração, pois trata, também, a seu modo, de forjar outras realidades e outros mundos.

Recupero, nessa altura, certo comentário de Agnaldo Farias sobre a obra de Cildo Meireles, quando o crítico, professor e curador busca identificar o ponto de vista através do qual o artista observa o presente: "[...] um lugar discrepante dentro da ordem estabelecida, desestabilizador e, portanto, eminentemente político".[8] Creio que é um lugar feito esse – também caro a Fervenza – que vem à torna, e com bastante força, nesses *Tempos reversos*.

[8] FARIAS, Agnaldo. "Cildo Meireles: o lugar do artista, da obra, do público". In: JAREMTCHUK, Dária; RUFINONI, Priscila (orgs.). Arte e política: situações. São Paulo: Alameda, 2010, p. 37.

Mencionei antes a ideia de *suspensão de tempo*, ou *suspensão de tempo e espaço*, mas suponho que se possa imaginar, por fim, uma série de outras alterações de nossa percepção, como pretendi evocar desde o título dessa comunicação: a *compressão* de tempo e espaço, a *dilatação*, a *sobreposição*, ou até mesmo o que seria uma *perda de sentido temporal e espacial*. Somos conduzidos a uma posição algo incômoda, pouco natural, talvez inesperada, em que precisamos decidir se estamos dentro ou fora dos colchetes, dentro ou fora desses intervalos de tempo e espaço, que à primeira vista pareciam vazios. Nesse sentido, o visitante se projeta como algo ou alguém que foi esquecido, que foi apagado, ou que resta ainda por fazer, para ser desejado ou idealizado.

Sublinhe-se ainda que a noção de tempo na produção de Fervenza – para além da relação com o espaço ou da alusão direta ao passado histórico, lembrando que as datas "são os prendedores mais importantes como os quais podemos pendurar o conhecimento da história", como propunha Gombrich[9] – se oferece em outras camadas e espessuras de sentido. Há por vezes uma evocação do tempo-clima, com os paus-de-chuva; e do tempo-duração, com as medidas que cada visitante estabelece para os intervalos que vai percebendo. Temos ainda o tempo do olhar, o das horas perdidas, o das promessas de futuro.

Nas partes e no todo, esse conjunto de trabalhos – concebido em tempos sombrios – parece atravessar, absorver e, de alguma forma, enfrentar esses dias e os espaços em que eles transcorrem. Em um momento tão desprovido de sutileza, tão pobre em sobriedade e metáforas, em que essas metáforas se mostram até mesmo impraticáveis, não me parece ruim que a prática artística volte a apostar em tal possibilidade, ainda que utópica.

Referências

FARIAS, Agnaldo. "Cildo Meireles: o lugar do artista, da obra, do público". In: JAREMTCHUK, Dária; RUFINONI, Priscila (orgs.). *Arte e política: situações*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 37-45.

GOMBRICH, E. H. "Um esboço autobiográfico". In: WOODFIELD, Richard (org.) *Gombrich essencial*. Porto Alegre: Bookman, 2012, p. 21-36.

JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço – Uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

VERAS, Eduardo. *Tempos reversos* (texto de apresentação da exposição homônima, folheto). Porto Alegre: Galeria Mamute, 2018.

[9] GOMBRICH, E. H. "Um esboço autobiográfico". In: WOODFIELD, Richard (org.) *Gombrich essencial*. Porto Alegre: Bookman, 2012, p. 21.

VERAS, Eduardo. “(Arte do desencontro)”. In: LUDEMANN, Marina (org.). *O poder da multiplicação* / *Die macht der vervielfältigung*. São Paulo: Estação Liberdade; Berlim: Kerber, 2018, p. 119-122.

Como citar:

FERREIRA VERAS, Eduardo. Suspensão (e outras alterações) de tempo e espaço na poética de Hélio Fervenza. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p.615-625., 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.051
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Hanna Levy Deinhard sobre Honoré Daumier e a resistência das multidões

Daniela Pinheiro Machado Kern, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
https://orcid.org/0000-0001-8292-946
daniela.kern@ufrgs.br

Resumo

No final da carreira, Hanna Levy Deinhard discorreu sobre o modo como Daumier representava multidões em suas obras na comunicação Daumier et sa représentation de la foule moderne, apresentada no colóquio Daumier et les debuts du dessin de presse, que ocorreu em 1979. Pretende-se empreender neste trabalho um levantamento dos tópicos analíticos propostos na comunicação de Hanna Levy Deinhard, tais como a ideia de elaboração de uma "iconologia da multidão", a da modernidade intrínseca à representação pictórica e gráfica do fenômeno das multidões, a da especificidade da representação da multidão em Daumier, ao mesmo tempo individualizante e tipológica, e a das diferenças entre essa forma de representação, com importantes conotações políticas, e a de artistas de gerações posteriores, até chegar ao tema do lento desaparecimento da representação de multidões como motivo para a obra de arte.

Palavras-chave: Antifascismo. História da Caricatura. Multidões na arte. . .

Abstract

At the end of her career, Hanna Levy Deinhard spoke about the way in which Daumier represented crowds in his works in her paper Daumier et sa representation de la foule moderne. In the present paper I intend to organize a survey of the analytical topics proposed in Hanna Deinhard's paper, such as the idea of elaborating an "iconology of the multitude", that of intrinsic modernity to the pictorial and graphic representation of the phenomenon of crowds, that of the specificity of representation of crowd in Daumier, at the same time individualizing and typological, and that of the differences between this form of representation, with important political connotations, and that of artists of later generations, until arriving at the theme of the slow disappearance of the representation of crowds in art.

Keywords: Anti-fascism. History of Caricature. Crowds in art.

> The crowd, suddenly there where there was nothing before, is a mysterious and universal phenomenon. A few people may have been standing together – five, ten or twelve, not more; nothing has been announced, nothing is expected. Suddenly everywhere is black with people and more come streaming from all sides as though streets had only one direction.
>
> Elias CANETTI: *Crowds and Power: The Open and the Closed Crowd*, 1981, p. 16.

Temas sociais interessam a Hanna Levy Deinhard (1912-1984) de longa data, em especial suas formas de representação na arte. Propôs na New School for Social Research um curso sobre arte e revolução, nos anos 1950. No livro que publicou nos Estados Unidos em 1970, *Meaning and expression:* toward a Sociology of Art, estava atenta à visão burguesa sobre o artista no século XIX, "O artista em oposição às massas, à vida ou à realidade aparece já no Ardinghello de Heinse" (1970, p. 103). O interesse pela representação das multidões aparece, enfim, no artigo *Daumier et sa représentation de la foule moderne*, resultado de sua participação no colóquio *Daumier et les debuts du dessin de presse*, ocorrido em 1979, junto à exposição *Honoré Daumier: Parcours* (Maison de la Culture de Grenoble). Esse interesse particular pela representação das massas é, conforme Stefan Jonsson, sem dúvida geracional. Jonsson entende "as massas"

> [...] como uma questão global que afeta todas as áreas das sociedades da Alemanha e da Áustria entre guerras. Argumento que o tratamento intensivo desse tema pode nos guiar rumo a uma situação histórica definidora de ambos os estados. O problema foi sentido em todas as esferas da vida e diz respeito à organização política e cultural do estado, da nação e da sociedade em seu sentido mais básico. O problema é bem conhecido: como efetuar uma transição para a democracia (2013, p. XVI)

Hanna Deinhard em seu artigo *Daumier et sa représentation de la foule moderne* começa citando Baudelaire sobre Daumier, que estabelece relação entre arte moderna e caricatura (1980, p. 97). Deinhard, no artigo, escolhe não abordar as obras políticas de Daumier, mas sim as feitas entre 1852 e 1865, que tratam dos costumes da "Nova sociedade metropolitana" (1980, p. 98). Esse recorte temporal é bastante interessante, e a pesquisa de Wechsler (2012) esclarece seus potenciais significados. Segundo Wechsler, Daumier por quatorze anos "desenhou costumes, modos e hábitos parisienses", isso em função da proibição de caricaturas políticas entre 1835-1848 e entre 1852-1865. Com o relaxamento das leis de censura, Daumier retoma os temas políticos (1866-1872) (WECHSLER, 2012, p. 53). Hanna Deinhard procura um caminho diferente de análise da obra de Daumier ao buscar sim nele a

multidão, mas não em contexto explicitamente político, como ela mesma deixa claro ao comentar, em seguida, a predominância dos estudos iconológicos nos Estados Unidos, e também a quase ausência de estudos sobre a representação da multidão na arte. Questionando-se sobre o motivo de tal ausência nos estudos dos historiadores da arte contemporâneos a ela, coloca a seguinte pergunta: "seria possível que [...] tudo que se pareça a uma multidão cause um mal-estar e se torne suspeito para os historiadores de hoje?" (p. 98).

O fenômeno da multidão, aliás, é situado por Hanna Deinhard nos termos a seguir:

> Pois a multidão urbana, tal qual fez a aparição no continente no século XIX, não é apenas considerada como um fenômeno especificamente moderno e de importância capital pelos representantes de todas as ciências humanas, mas, além disso, a imagem dessa multidão não cessou de ocupar inúmeros grandes artistas até nossos dias (1980, p. 98).

Vale lembrar que Siegel (2005), citando um autor também mencionado por Deinhard, Wolfgang Kemp, situa o advento da multidão um pouco mais tardiamente quando afirma que "multidões aparecem na arte quando irrompem na vida política. *O juramento do jogo da Péla*, 1791, de Jacques-Louis David, representando o começo da Revolução Francesa, começou o que seria uma linha de imagens de multidões politizadas produzidas por artistas que incluem Daumier e Delacroix."

Hanna Deinhard, dando prosseguimento a sua linha de raciocínio, propõe que se faça uma iconologia da multidão, cujo conceito passa, então, a problematizar brevemente, afirmando que Daumier com cinco ou seis pessoas já indica uma multidão (1980, p. 100). Deinhard defende ainda que como o homem moderno é cambiante, a multidão desses homens modernos também o é e apresenta vários tipos. À tipologia da multidão, que não chega a ser desenvolvida por Hanna Deinhard nesse artigo, variados autores se dedicaram, entre os quais destaco John Berger, que em um pequeno artigo de 1968, *The Nature of Mass Demonstrations*, analisa os diferentes tipos da ação das multidões, como podemos ler aqui:

> Demonstrações de massa podem ser distinguidas de revoltas ou levantes revolucionários ainda que, sob certas (agora raras) circunstâncias, elas possam se desdobrar em qualquer uma dessas últimas. A finalidade de uma revolta é usualmente imediata (o caráter imediato combina com o desespero que expressa): a obtenção de comida, a soltura de prisioneiros, a destruição de propriedade. Os objetivos de um levante revolucionário são amplos e de longo termo: culminam na tomada do poder de estado. Os

> objetivos de uma demonstração, no entanto, são simbólicos: demonstram uma força que é raramente usada (2001, p. 246).

Hardt e Negri (2004), a seu tempo, diferem "Multitude" de povo, massas e classe trabalhadora. De povo por ser um conceito "unitário"; de massas porque sua essência é a "indiferença". De classe trabalhadora, por ser na origem conceito usado para designar trabalhadores industriais. Em contrapartida apresentam "Multitude" como conceito positivo, pois, segundo eles, "A *Multitude* é uma multiplicidade de todas essas diferenças singulares" e se trata de conceito "aberto, inclusivo" (2004, p. XIV). Didi-Huberman (2016), enfim, no catálogo da exposição *Soulèvements* (que, é importante frisar, contava com obras de Daumier de 1848-1849), em uma passagem em que dialoga com Elias Canetti, comenta sobre os diferentes posicionamentos das massas, destacando seu potencial revolucionário: "Ocorre com frequência que as massas dancem em movimento unânime sob a batuta de um ditador. Mas ocorre também – Canetti bem o sabe – que elas dancem sua recusa de serem conduzidas pela batuta. Que elas dancem, por conseguinte, seu desejo de tudo revirar" (2016, p. 325).

Hanna Deinhard, como já afirmei, não chega a aprofundar a definição de multidão, mas percebe de todo modo movimento no conceito a partir de sua análise da obra de Daumier. Para dar prosseguimento a tal análise, apresenta algumas teses prévias: a de que depois de Daumier a caricatura foi incorporada à própria pintura moderna, e, citando Max Raphael, a de que a arte burguesa tem Daumier como um eixo em torno do qual gira.

Um dos momentos centrais do artigo de Hanna Deinhard sobre Daumier é aquele em que ela procura responder à questão que ela mesma coloca: afinal, o que há de especificamente moderno na caricatura de costumes de Daumier? (1980, p. 102).

Deixemos que própriaa Hanna Deinhard nos conte:

> Conhecemos a grande direção geral que vai de Daumier, nosso ponto de partida e de atenção, às representações atuais da multidão na pintura ocidental. Esse desenvolvimento deixa de reconhecer a dissolução progressiva do ser humano como entidade total e sua substituição por aspectos cada vez mais fragmentários. Isso já se vê nos quadros radiosos dos Impressionistas, onde o homem desaparece como entidade fisio-psicológica, e se torna dado visível, semelhante às árvores, aos postes telegráficos, etc. E à medida em que se acentuam esses novos aspectos fragmentários, se acentuam também os traços caricaturais (1980, p. 102).

Eis o ponto forte da representação das multidões de Daumier, o ponto que faz com que resistam, em suma, à alienação: "Daumier caracteriza suas figuras sempre ao mesmo tempo como tipos sociais e como indivíduos diferenciados" (1980, p. 104). Ou, dito de outro modo, A relação recíproca 'tipo-individuo social'

produz a unidade expressiva das caricaturas" (1980, p. 104). A visão de Hanna Deinhard sobre Daumier, de resto, seria corroborada quase que *ipsis litteris* por autor mais recente como Rose: "Seu impulse heroico em última instância derivava de uma profunda simpatia pelo cidadão comum: em suas últimas imagens, a massa social se torna ela própria a figura monumental de sua arte. Mas os temas individuais dentro do coletivo permaneciam personalidades distintas e demasiado humanas" (2016, p. 80-81).

Esses indivíduos humanizados pelo artista, mesmo quando parte de uma multidão, atuam em grandes cidades, próximo ponto a ser abordado por Hanna Deinhard: "em Daumier, a cidade grande está sempre explicitamente, isto é, visivelmente presente [...] a cidade é um elemento constitutivo ativo que explica e condiciona pessoas e situações – quer se trate de suas ações e reações como membros da multidão ou como pessoas isoladas" (1980, p.104). Em Daumier, nas palavras de Deinhard, "[...] a cidade e sua população se interpenetram como se interpenetram em suas figuras tipo social e individualidade particular" (1980, p. 106). Um princípio muito claro que Hanna Deinhard mantém em suas pesquisas é o do respeito e da atenção às características particulares das obras analisadas. Já em 1949, em um projeto para a Fundação Guggenheim intitulado *Typology of Art in Urban Civilization*, Hanna Deinhard explicita tal princípio: "A fim de evitar qualquer possível mal-entendido pode ser útil dizer que por 'estrutura individual' não penso nos fatos de uma vida de artista mas apenas nas características dedutíveis das obras que ele efetivamente produziu" (1949, p.4). Pois mantêm-se leal a ele ao analisar a multidão em Daumier, evitando interpretações mais fáceis, mais projetivas, mas menos fieis às obras analisadas. É o que podemos observar no trecho a seguir, um pouco longo, mas de leitura fundamental:

> De outro lado, o efeito permanece cômico ou divertido e não se torna trágico porque as pessoas representadas, apesar das situações por vezes penosas, se sentem no fundo muito bem em sua pele. Dito de outro modo: em suas caricaturas de costumes, ao contrário de suas obras políticas, Daumier não mostra pessoas insatisfeitas consigo mesmas e com o mundo. Não são nem proletários, nem burgueses revoltados. Não posso então partilhar da opinião dos que têm a tendência de transformar Daumier em ilustrador de Marx, em particular de seu 18 Brumaire, análise clássica da situação histórica da época. Pretender que a multidão de Daumier é a imagem prototípica da alienação coletiva de nossos dias, é tão inadmissível quanto fazer dele um representante da arte pela arte. Os dados visuais de sua obra atestam o contrário. De resto, precisamente porque os personagens de Daumier são sempre individualidades tanto quanto tipos, eles se opõem à representação de uma "multidão sem rosto", de uma "lonely crowd". As palavras de Baudelaire "Multitude, solitude: termes égaux et convertibles" não poderiam ser aplicadas à Daumier (1980, p.106).

De acordo com Deinhard, como acabamos de ver, a multidão sem rosto não é a multidão de Daumier, que resiste a essa dissolução das massas no completo anonimato. O próximo passo de Deinhard é o de mostrar, através de vários exemplos, o desenvolvimento da pintura moderna, que passa a representar a cidade ou vazia, ou com tipos desesperados, que não figuravam nos trabalhos de Daumier (*d'infirmes, de philistins*) (1980, p.108). Com isso, conforme Hanna Deinhard, as individualidades desaparecem. Os artistas, como Grosz, Dix, nas palavras de Deinhard, "se distanciam (psicologicamente) de seu tema" (1980, p. 108). Em outros artistas, "a multidão acaba por desaparecer como motivo". A multidão desaparece materialmente já a partir dos impressionistas. Além disso, sempre conforme Deinhard, "as personagens essencialmente ativas e por assim dizer extrovertidas de Daumier se transformam em figuras passivas e introvertidas junto a outros artistas" (1980, p. 110). Sua conclusão é de que a representação da multidão na arte acompanha a crescente industrialização das sociedades. É assim que diz que "Além disso, quanto mais a 'mechanization takes command', mais a industrialização toma posse do mundo, e mais as figurações de multidões acusam a divisão de classes" (1980, p. 110). Para confirmar sua tese, escolhe, entre outras obras, a de George Grosz, *Friedrichstrasse*, de 1918, em que a multidão urbana já não consiste na integração entre tipos e indivíduos vista em Daumier, e a de Charles Sheeler, *City Interior*, de 1936, em que a multidão da cidade simplesmente deixa de ser um tema.

Hanna Deinhard é da mesma geração que Ernst Kris (1900-1957) e E.H. Gombrich (1909-2001). Ernst Kris foi o responsável por realizar, em um momento em que a Áustria se aproximava perigosamente da Alemanha nazista, entre novembro e dezembro de 1936, no Albertina em Viena, uma grande exposição de obras de Daumier. Com Gombrich, trabalhava em uma publicação sobre caricatura. Para os três, Daumier porta em sua obra significados sociais e políticos que não podem ser ignorados, e que adquirem nova luz diante de uma ameaça tremenda à vida como foi o nazismo. Que neste contexto Hanna Deinhard tenha resolvido abordar justamente Daumier em seus últimos anos de atuação como historiadora da arte, com extrema fidelidade a seu modo de compreender as necessidades próprias aos estudos de arte, fala por si.

Referências

BERGER, John. The Nature of Mass Demonstrations (1968). In: DYER, Geoff (ed.). *Selected essays*: John Berger. New York: Vintage Books, 2001.

CANETTI, Elias. *Crowds and Power:* The Open and the Closed Crowd. New York: Continuum, 1981.

DEINHARD, Hanna Levy. Daumier et sa représentation de la foule modern. *Histoire et critique des arts,* Paris, 1e et 2e trimestre 1980, p. 97-113.

DEINHARD, Hanna Levy. *Meaning and expression:* toward a Sociology of Art. Boston: Beacon Press, 1970.

DEINHARD, Hanna Levy. Typology of Art in Urban Civilization. New York: s. e., 1949. (Datiloscrito)

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Soulèvements*. Paris: Gallimard, Jeu de Paume, 2016.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multitude:* War and Democracy in the Age of Empire. New York: Penguin Press, 2004.

JONSSON, Stefan. *Crowds and democracy.* The idea and image of the masses from Revolution to Fascism. New York: Columbia University Press, 2013.

ROSE, Louis. *Psychology, Art, and Antifascism:* Ernst Kris, E. H. Gombrich, and the Politics of Caricature. New Haven: Yale University Press, 2016.

SIEGEL, Katy. All together now: Crowd scenes in contemporary art. *Artforum*, Jan. 2005. Disponível em: https://www.artforum.com/print/200501/all-together-now-crowd-scenes-in-contemporary-art-8112. Acesso em: 12 out. 2021.

WECHSLER, Judith. Daumier and Censorship, 1866-1872. *Yale French Studies n. 122* Out of Sight: Political Censorship of the Visual Arts in Nineteenth-Century France (2012), p. 53-78.

Como citar:

PINHEIRO MACHADO KERN, Daniela. Hanna Levy Deinhard sobre Honoré Daumier e a resistência das multidões. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 626-632, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.052
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Medusa: de imagem arcaica a ícone contemporâneo de resistência

Icleia Borsa Cattani, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
https://orcid.org/ 0000000299396767
icleiacattani@gmail.com

Resumo

Medusa surge, na Grécia arcaica, unicamente como imagem, de função controversa: máscara ritual, personificação do mal e figura protetora. Participando dos mitos transmitidos oralmente, ela seria mencionada na escrita a partir de Homero. Ovídio narraria os fatos mais marcantes de sua vida. Presente ao longo de toda a arte ocidental, ela é tema de vários artistas contemporâneos. As imagens–fonte mais citadas hoje são a pintura de Caravaggio e a escultura de Cellini, obras icônicas sobre a Górgona e seu destino. Trabalhos de Éliane Chiron serão aqui analisados; ela recupera a potência imagética arcaica do mito. Suas "pinturas digitais" evocam o horror dos atentados atuais e das violências de gênero, que nos deixam atônitos, transformados em pedra, como os que encontravam o olhar de Medusa. Nos trabalhos de Éliane Chiron, a Górgona se torna pura potência imagética e símbolo de resistência.

Palavras-chave: Arte e mito. Arte Grega. Medusa. Arte Contemporânea. Éliane Chiron.

Abstract

Méduse apparaît, dans la Grèce archaïque, uniquement comme image, à fonction controversée: masque rituel, personnification du mal et entité protectrice. Faisant partie des mythes transmis oralement, elle fut reprise dans l'écriture à partir d'Homère. Ovide raconta les faits les plus importants de sa vie. Elle est présente tout au long de l'art occidental et est le thème de plusieurs artistes contemporains. Les œuvres de Caravaggio et de Cellini, les plus iconiques qui soient sur la Gorgone, sont citées. Des œuvres d'Éliane Chiron seront ici analysées; elle récupère la puissance d'image archaïque du mythe. Ses "peintures numérisées" rappellent l'horreur des attentats contemporains et des violences de genre, qui nous laissent médusés, comme ceux qui regardaient Méduse dans les yeux. Dans ses œuvres, la Gorgone devient pure puissance d'image et symbole de résistance.

Keywords: Arte et mythe. Art Grec. Méduse. Art Contemporain. Éliane Chiron.

Medo. Solidão. Violência. E, em decorrência, muita raiva e dor.

Eis o resumo da história de Medusa, figura mítica que vem do raiar da civilização grega até os tempos atuais; desde muito antes da escrita, até as novas tecnologias contemporâneas. Chama a atenção sua resistência simbólica, atravessando a cultura ocidental quase de ponta a ponta.

Presente nas artes visuais da Grécia desde o século VIII a.C., ela, no início era pura imagem. Uma face totalmente frontal, plana e horrenda. Rosto largo e redondo; olhos esbugalhados, fixos, aterradores; ricto animalesco, com presas de fera e língua estirada; asas na cabeça e orelhas de animal; barba no queixo; cabeleira formada por serpentes vivas.

A essa imagem horrível unia-se um som aterrador, semelhante, em maior grau, ao dos guerreiros que visavam assustar os inimigos nas batalhas: mistura de gritos guturais do monstro, de sibilos e estalar de dentes das serpentes. Som e fúria, som da fúria, potencializado pelo medo atroz que paralisa os indivíduos.

Além do seu aspecto terrível, ela transformava em pedra quem a olhasse nos olhos. Agente da morte. A frontalidade da sua representação impedia às pessoas de olhá-la sem fixar seu olhar. Imagem a ser evitada em qualquer circunstância. Segundo Harrison, o terror não nascia da Górgona; ela é que nascia do terror[1].

Personificação dos medos humanos mais obscuros e profundos.

Pelas mesmas razões, ela possuía um caráter apotropaico, protegendo do mau-olhado e das agressões, pelo medo que provocava. Ninguém ousava tocar o que trazia a sua imagem. Razão da sua presença nos fornos coletivos, nos depósitos de grãos, nos telhados das casas, nas moedas e nos escudos dos guerreiros.

Personagem arcaica da mitologia grega, presente por séculos na cultura oral, Medusa começou a ser mencionada, como Górgona, na poesia épica a partir da *Ilíada*[2] e da *Odisseia*, de Homero, no século VIII a. C. Na primeira, foi vinculada ao guerreiro em plena luta, rangendo os dentes com fúria assassina e com o ódio ao inimigo deformando o seu rosto. Na *Odisseia*[3], Ulisses a teme como potência infernal, que poderia arrastá-lo ao Hades. Em ambas, ela é apenas citada, acessória à narrativa em versos. Hesíodo, na *Teogonia*, (séc. VII a. C.)[4], menciona que ela seria descendente dos deuses mais primitivos, anteriores a Zeus; seus pais seriam Forcis e Ceto; suas irmãs, as três Gréias e as outras duas Górgonas: Euríale e Esteno. Hesíodo foi o primeiro a mencionar que a ela teria se unido a Poseidon.

Nas *Metamorfoses*, Ovídio (séc. I d. C.)[5] a mencionou mais longamente, mas dentro da história de Perseu. Por ele, ficamos sabendo que Medusa tinha lindo rosto e, sobretudo, tinha belíssima cabeleira, que provocava inveja até nas deusas. Apaixonado sem ser correspondido, Poseidon a estuprou dentro do templo de Atena, de quem ela era sacerdotisa. A deusa, ofendida pela violação do seu espaço

[1] HARRISON, 1991, p187
[2] HOMERO, 2018, L. 5. V. 738 – 741; L. 8. V. 348 - 349
[3] HOMERO, 2014, V. 634 – 636
[4] HESÍODO, 1991, V. 274 – 281
[5] OVÍDIO, 2021 L. 4, V. 617 - 620; L. V, V. 179 - 183

sagrado e com ciúmes da moça, resolveu punir... a vítima! É necessário observar que o estupro era prática frequente e, ao que tudo indica, aceita socialmente; sem punições ao perpetrador. Na Roma imperial, a mulher agredida, se fosse casada, deveria ser morta para evitar a procriação fora do núcleo familiar. Naquela sociedade profundamente machista, ela não possuía papel social a não ser o de esposa e reprodutora. Segundo Pascal Quignard, "pelo estupro, a fecundidade é manchada"[6]. A punição, pela morte da vítima não era, portanto, fato excepcional. Platão já havia afirmado anteriormente que, primeiro, foram criados os homens e, depois, as mulheres... e outros animais selvagens[7]! É necessário atentar para o "outros", que inclui o gênero feminino na ordem da selvageria, do fora de limites e do incontrolável, que só pode ser neutralizado pela absoluta repressão ou pela morte. Medusa é sintomática e exemplar dessa demonização da mulher, devendo obrigatoriamente ser aniquilada. Como a narrativa é sobre Perseu, logo se passa a esse "herói", que deveria matá-la. Importa salientar que, segundo Hesíodo, Medusa era a única mortal das três Górgonas, sem que seja explicada a razão dessa diferença[8].

Minha hipótese é que ela não foi assassinada por ser mortal, mas que foi definida como mortal porque precisava ser assassinada: mulher, solitária, marginal e dona de um poder aterrorizante, como as assim chamadas "bruxas" na Idade Média. Mulheres que deviam ser abatidas, porque ameaçavam a ordem social instituída. Outras versões situam Medusa, desde o raiar dos tempos, como a substituta e a antítese da grande Deusa - Mãe primeva que aterrorizava os homens e precisava ser destruída, para que a ordem patriarcal se impusesse. Nas duas versões do mito, ela devia forçosamente ser morta.

Seu assassinato é uma história nada edificante. Perseu, bêbado, exibiu-se ao rei Polidecto, declarando que iria matar a Medusa. O rei, que desejava a mãe do "herói", Dânae, apoiou a ideia com entusiasmo, esperando se livrar dele. Com o auxílio de vários deuses, que lhe forneceram um escudo brilhante como um espelho e vários outros acessórios mágicos, Perseu partiu à caça de Medusa. Convenhamos que, com toda essa proteção divina, qualquer mulher estaria também habilitada a matá-lo! Mas essa hipótese jamais foi levantada.

Perseu, após muitas peripécias nas quais usou a astúcia para se safar, conseguiu chegar até Medusa; utilizando o escudo como um espelho e mirando-a lateralmente, a decepou. Esse relato levou alguns analistas a considerar a Górgona como um símbolo das artes visuais clássicas, pois o reflexo da realidade nas superfícies brilhantes, a intervenção humana tornada possível apenas pela intermediação do reflexo da realidade e a transformação, pela ação do olhar, de corpos reais em pedra, são dois fenômenos estreitamente vinculados à mimese e aos atos dos artistas. Isso atribui um novo e importante sentido à sua história[9].

---

[6] QUIGNARD. 1994. P.23
[7] Apud HILGERT. 2020.
[8] HESÍODO. 1991. V. 276 - 277
[9] FRONTISI-DUCROUX.1996. p.135 a 166.

Morta, Medusa pariu dois filhos de Poseidon pela garganta cortada, evidenciando o poder feminino de gerar outros seres. Mas seus outros poderes não terminaram com a morte: seu sangue podia curar ou matar e ela continuou a transformar em pedra quem a olhasse. Portanto, sua força não só permaneceu, como aumentou com a morte. Por essas razões, sua cabeça protegeu Perseu e depois, Atena, que a recebeu de presente e a colocou na égide. As características duais do monstro foram mantidas: mortífera e apotropaica. Protegendo, essa é a ironia, aqueles que a puniram injustamente.

Este mito tinha uma função: ente dos limiares, da loucura, do caos, como Ártemis e Dionisos, à Górgona era atribuída a carga mais perigosa: Eros e Tanatos. Essas três divindades eram personificadas nos cultos por máscaras, um rosto sobre outro rosto, uma pele contra outra pele, persona e pessoa confundidos, permitindo desregramentos que a ordem social normalmente coibia.

A Górgona, apenas face durante muito tempo, começou a ser representada, a partir dos séculos VI e V a.C., como uma jovem com um belo corpo. Se, no início, sua face continuava frontal e assustadora, com o tempo ela foi se modificando e adquirindo belas feições. Assim permaneceria até a cultura romana helenizada, como o demonstram algumas pinturas murais de Pompéia. Só os cabelos - serpentes e, algumas vezes, a expressão do rosto, indicavam seus atributos perigosos.

Medusa se fez presente continuamente na história da arte ocidental. Da Antiguidade, seguiu na arte bizantina durante a Idade Média e veio até os dias de hoje. Cumpre ressaltar algumas obras icônicas, que foram retomadas nos séculos subsequentes. Primeiramente, a escultura de Cellini, extraordinário conjunto mostrando Perseu de pé, vitorioso, segurando ao alto a cabeça de Medusa, enquanto o corpo desta jaz, sem vida, aos seus pés. A seguir, as duas pinturas sobre o mesmo tema, de Caravaggio, obras paradigmáticas sobre esse mito. Em plena Contrarreforma, ele a pinta no instante da decapitação, mostrando o choque do ato no grito que a Górgona parece lançar, enquanto o sangue jorra de sua garganta. O que torna a figura ainda mais impressionante, é o fato de sabermos que é um autorretrato. Perduraria pelos séculos seguintes, até o presente, essa identificação de artistas com Medusa: desajustados, marginais, vistos como perigosos pela sociedade (sobretudo, em momentos de repressão política e social).

Nesse processo, as obras de Caravaggio e Cellini foram as principais referências para os artistas, até hoje. Presente ao longo dos séculos subsequentes, um verdadeiro ressurgimento da Górgona ocorreria no final do século XIX. Neste, além das sucessivas crises político-econômicas, do desenvolvimento do capitalismo, da nova e assustadora vida nas cidades que se desenvolviam vertiginosamente, começavam as reivindicações das mulheres, exigindo desempenhar novos papéis na sociedade. Isso desencadeou, em movimentos artísticos já marcados pela fuga do presente e pela idealização do passado, o terror da *femme fatale*. Existem muitas obras em pintura, gravura e desenho, de Gustav

Klimt, Arnold Bocklin, Edward Burne Jones, Aubrey Beardsley, Odilon Redon. A maioria desses artistas era ligada, direta ou indiretamente, ao Simbolismo.

Na escultura, Rodin e Camille Claudel também realizaram versões do mito. Interessam aqui, sobretudo, as duas versões desta última, realizadas em 1889, depois da ruptura definitiva com Rodin. Intituladas *Perseu e a Górgona*, citam a obra de Cellini. Mas, como na pintura de Caravaggio, a cabeça supliciada é nitidamente a sua própria[10]. Ela aparece, não como mulher destruidora, mas como vítima dolorosa, indicando o drama existencial do qual nunca mais sairia.

Medusa continuaria presente ao longo de todo o século XX, com um recrudescimento muito significativo a partir do final dos anos 1970, quando os artistas começariam a recorrer as estratégias de apropriações, releituras e citações da própria História da Arte. Na mesma década, ela foi o mote do texto icônico do feminismo francês, *Le Rire de la Méduse* (*O riso da Medusa*), de Hélène Cixous[11], no qual conclama as mulheres a encontrar sua própria voz por meio de uma escrita diferenciada dos padrões masculinos. Este pequeno texto foi fundamental para vincular a Górgona ao novo pensamento do feminino, poderoso e emancipatório.

Nas décadas seguintes, até hoje, o mito aparece com grande força de expressão. Em curadorias, destacam-se mostras em locais consagrados, como evidenciam os catálogos de exposições constantes na bibliografia.

Uma pequena prospecção mostrou trabalhos recentes sobre o tema, dos artistas Vik Muniz, Chris Burden, William Kentridge, Yinka Shonibare e Luciano Garbati. Os primeiros realizaram, sobretudo, releituras da obra de Caravaggio, em fotografia, escultura e técnicas mistas. Garbati, por sua vez, realizou um conjunto escultórico de corpo inteiro, invertendo os papéis tradicionais: *Medusa com a Cabeça de Perseu*, 2008. Trabalho que chamou muito a atenção no contexto do movimento *#MeToo*[12].

Foi surpreendente encontrar tantos trabalhos atuais sobre a Górgona, feitos por artistas homens; é também digno de nota que todos sejam releituras, mais ou menos fidedignas, das obras mais icônicas sobre o tema. Talvez a razão mais significativa desse recurso ao passado da história da arte e dessa temática específica, seja apontada por Yinka Shonibare, que comentou numa entrevista: "o mundo está tão difícil de ser representado, que recorrer à figura de Medusa é uma saída"[13].

De artistas mulheres, foram pesquisadas até agora, obras de Cindy Shermann, que se coloca em cena como uma Medusa grávida, ainda em 1970, mostrando o lado feminino e vulnerável do mito; Joana Vasconcelos, que realiza uma Medusa-boneca, cheia de enfeites, mas também com símbolos fálicos, evidenciando a sexualização que a sociedade ocidental contemporânea incita nas crianças. Éliane Chiron, que recupera a potência imagética arcaica de Medusa nas

[10] MORGENSTERN. 2009. P. 89 - 91
[11] CIXOUS, 2010.
[12] https://artincontext.org/#Medusa_with_the_Head_of_Perseus_and_the_Feminist_Movement
[13] SHONIBARE, 2015

suas “pinturas numéricas”. Em todas essas obras, que se distanciam das releituras, surge nitidamente o aspecto apotropaico, poderoso e resistente da Górgona. Veremos esse aspecto em três obras de Éliane Chiron, que se destacam por elaborar uma Medusa como pano de fundo das imagens, no clima de ameaça e medo que evoca.

Figura 1. Éliane Chiron, A pequena Tunisina, 2013. Pintura digital, Tamanhos variados. Coleção da artista.

A Górgona é vinculada tanto ao puro horror das guerras e atentados terroristas atuais, como às violências de gênero, tanto na França, onde a artista vive, como nos diversos países que visita. Professora Emérita de Artes na Sorbonne, Universidade de Paris I, ela viaja regularmente para expor e realizar conferências, acompanhando os contextos de cada país e tentando senti-los e analisá-los, como matéria para seu trabalho. Ela afirma que o ateliê do artista, hoje, é onde o artista está, este deve levá-lo na bagagem[14]. Essa foi uma das razões pelas quais optou por trabalhar artisticamente com o computador e com a máquina fotográfica digital, que a acompanham nos deslocamentos. Assim, a partir de cenas comuns (nadadoras em uma piscina de hotel, ondas do mar vindo até a praia), realizou desde 2001, fotos e vídeos de grande força, manipulando as imagens e

[14] CHIRON, 2018

saturando-as de cores muito intensas, ao mesmo tempo, ela empregava sons extremamente altos, que impactam como os gritos das Górgonas primitivas. As imagens anódinas, fontes dos trabalhos, transformam-se com esses elementos em acontecimentos de grande tensão, ao mesmo tempo que seduzem.

Nos últimos anos, os atos terroristas ocorridos na França e o recrudescimento dos extremismos religiosos, das opressões de gênero (agravadas pela pandemia de Covid), a fizeram sentir com mais força a necessidade de figurar a violência contemporânea. Seu trabalho a conduziu à Medusa pelo que essa representa na luta das mulheres e por simbolizar todas as violências frente às quais ficamos atônitos, paralisados, "*médusés*" – transformados em pedra.

Seu primeiro trabalho com Medusa ocorreu em 2013. Ela narra:

> "Em Túnis, um ano após a revolução denominada "Primavera árabe", filmei uma cena na avenida Bourguiba, durante vinte segundos, com meu iPhone [...] passei por uma menina que segurava como por desafio, vendo-me chegar perto, uma porção lisa dos arames farpados que contornavam o canteiro central [os arames farpados haviam sido colocados durante esse conflito, e permaneciam no tecido urbano]. A partir dessa curta sequência, realizei imagens fixas, montagens e vídeos. Em *Explosão*, a menina parece provocar a explosão, que ocorre em Beirute. No início de cada vídeo, o olhar da criança é o mesmo da Medusa, que retorna três vezes. No vídeo *Revolução*, é ele a provocar a violência. É também um olhar profilático para mim, enquanto artista. Potência de morte, ele me protege e me permite resistir à violência do mundo, assim como em *A pequena Tunisina*, a mão da menininha torce arames do tipo Concertina, os mesmos que, em todas as fronteiras, impedem a passagem dos migrantes"[15].

O olhar intenso durou todo o tempo em que a artista a filmava e parecia dizer tudo e nada. O que pode dizer uma criança sobre o indizível, o sofrimento, o medo, as privações... Sobre uma guerra que sentiu na própria pele, sem compreender o como e o porquê... Éliane Chiron, nascida em plena segunda guerra mundial, talvez tenha percebido, naquele olhar, ecos das suas próprias vivências da primeira infância. O processo foi tão inconsciente que só ao rever as imagens, depois do encontro e da filmagem, ela identificou, no rostinho infantil, o olhar de Medusa.

Nesse primeiro trabalho o centro da imagem está na mãozinha que segura o arame farpado, com familiaridade e segurança: esse elemento hostil já havia sido integrado ao seu cotidiano; ela já sabia como pegá-lo, evitando as pontas que ferem. O arame se multiplica e invade o espaço "ecrânico", como diz a artista; desdobrando-o, ela aumenta sua força simbólica de barreira, de interdição e de ameaça. Um vermelho fraco inunda quase toda a superfície da tela como um

[15] CHIRON, 2018

sangue já lavado, que se tentou fazer desaparecer, mas que permanecerá, registrado com fogo, no inconsciente de todas as crianças bem como dos adultos que viveram esse conflito. Por essa razão, a pequena mão assume a função de *Punctum* nessa imagem: algo que está nela, que se pode tocar com o dedo, mas que, simultaneamente, se encontra *fora do campo* da obra[16], como Medusa se encontra fora do campo da vida. A Górgona como guardiã da memória do horror.

A partir da primeira imagem, a artista passou a trabalhar com a consciência da presença do mito no que fazia. Manipulando fotografias e vídeos, ela evita narratividade e sugestão de tempo, lugar ou acontecimento: mas os espectadores identificam situações de violência e medo.

Trabalhando, anteriormente, com desenhos e pinturas, a artista investe fortemente nas qualidades plásticas das imagens; suas fotos, seus vídeos possuem uma potência visual derivada da inegável força estética que está, não apenas nas expressões das figuras humanas, mas no tratamento que lhes é dado. Como na pintura, Éliane Chiron vai acumulando camadas de cores e imagens, movimentando e distorcendo o todo, até atingir efeito quase totalmente abstrato, no qual as figuras às vezes submergem.

Figura 2. Éliane Chiron, Sem título, 2021. Pintura digital, Tamanhos variados. Coleção da artista.

Em *Sans Titre*, 2021, vemos uma organização do espaço surpreendente pois, embora as imagens sejam manipuladas, a artista optou por mantê-las isoladas umas das outras, criando um tríptico. No centro, um rosto deformado assemelha-se muito a uma máscara, como as que possivelmente marcavam o culto da Górgona. De gênero indefinido, traz óculos escuros que transformam os olhos em duas crateras negras; a boca, aberta num grito, ou numa injunção a outros, forma um terceiro orifício, igualmente escuro e insondável. Abismos. Impossível saber o que

[16] CHIRON, 2018

faz, ou em que contexto se move; se é agente ou vítima de uma ação violenta. Esse personagem enigmático é ladeado, nos outros dois espaços que formam o tríptico, por imagens de árvores. Mas, no contexto da obra vista como um todo, também a natureza parece contaminada pela violência com a qual convive – embora, se as isolarmos, as figuras pareçam pacíficas e até bucólicas. Não se trata, aqui, do indivíduo na natureza, mas diante dela, da qual se encontra separado. A leitura da imagem pode sugerir tanto a pandemia que nos isola em nossas casas há quase dois anos e que levou consigo milhares de pessoas, como a destruição do planeta pelos "animais humanos", como acontece mais do que nunca no momento atual, apesar das conversações sobre a proteção do meio ambiente. A artista abre conscientemente a todas essas questões. Leitura múltipla, portanto, mas seja qual for a escolha, Medusa ali está.

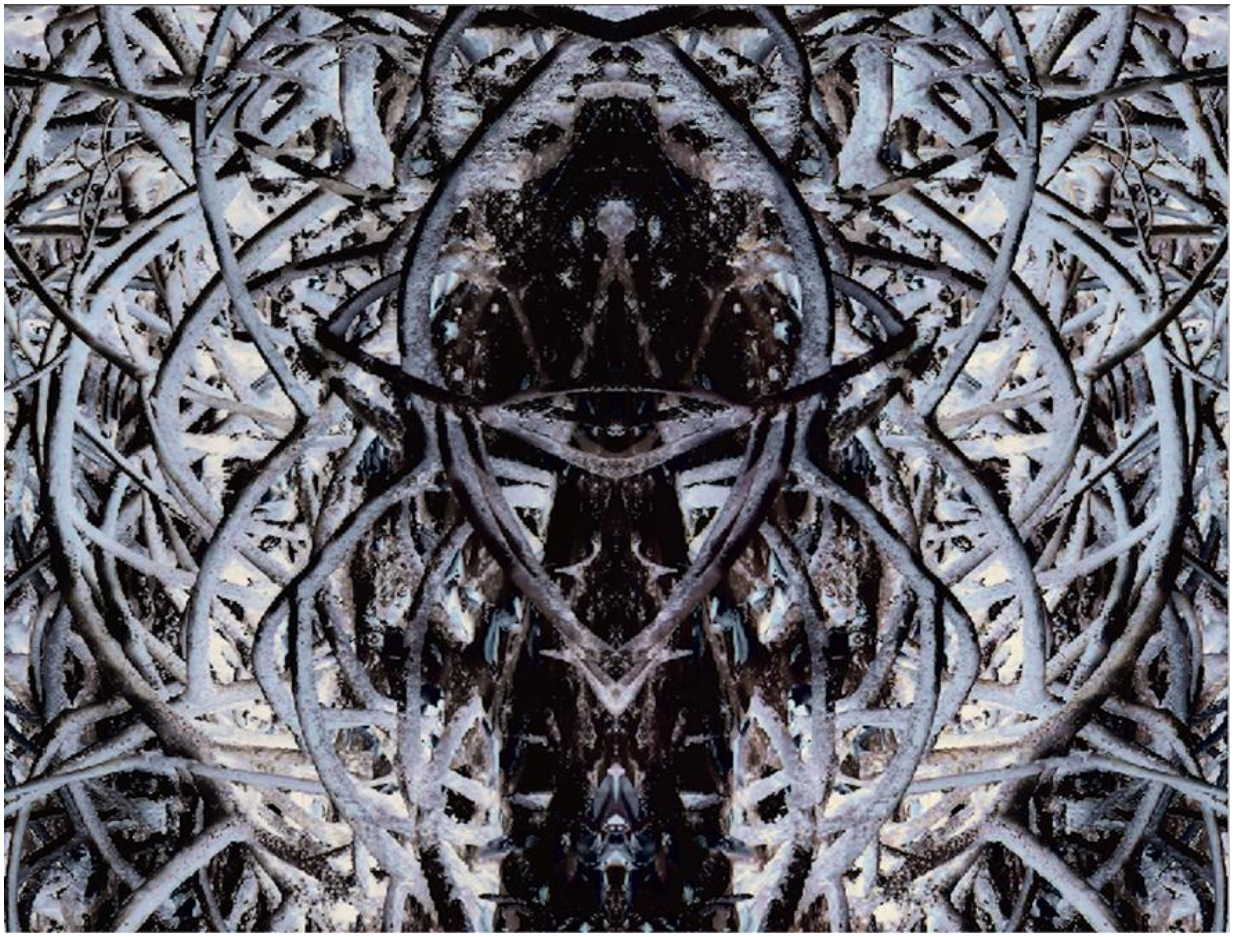


Figura 3. Éliane Chiron, Medusa - Simetria, 2021. Pintura digital, Tamanhos variados. Coleção da artista.

No trabalho *Medusa – simetria*, esta última ocorre por duplicação e espelhamento, no sentido lateral, a partir do centro da imagem, como um teste de Roschach ou como um díptico que, finalmente, se unificou. Em posição central, identificamos um vulto de corpo inteiro, escuro e enigmático, semelhante a uma aparição; possivelmente, gerado pelo próprio reflexo e pela obscuridade. O trabalho

é todo em preto e gradações de cinza, como se fosse um ambiente noturno e hostil, ameaçador. Quem sabe, esse vulto apreendido no escuro seja gerado pelo próprio terror, como a Medusa, agente da violência e da morte. De gênero indefinido, ele aparece como a personificação do mal. A forma de amêndoa que rodeia sua parte superior pode indicar um ser sagrado, superior aos humanos, dono dos seus destinos. Mas, talvez, no espelhamento gerado pela duplicação das partes que compõem a imagem, se façam presentes os dois lados da Górgona: também estaria ali a força benigna de proteção e empoderamento, possivelmente a indicar que a defesa ativa e o enfrentamento são sempre os melhores recursos contra a violência e o medo que paralisa. E que nos resta resistir, como sempre.

Referências

ART IN CONTEXT. *Medusa with the head of Perseus* – A fresh take on the Perseus statue. 21.10.2021. Disponível em: https://artincontext.org/medusa-with-the-head-of-perseus/#The_Artist_Behind_the_Controversial_Medusa_and_Perseus_Sculpture_Luciano_Garbati

ART IN CONTEXT. *Medusa with the head of Perseus and the Feminist Movement*. 30. 08. 2021. Disponível em: https://artincontext.org/#Medusa_with_the_Head_of_Perseus_and_the_Feminist_Movement

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018

CHIRON, Éliane. *A Arte contemporânea sob o risco de Medusa*. Organização e tradução de Sandra Rey. Porto Alegre: Editora da UFRGS-PPGAV, coleção Interfaces (no prelo)

CHIRON, Éliane. *L'Énigme du Visible*. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2013

CIXOUS, Hélène. *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Galilée, 2010 (primeira publicação, 1975)

FREUD, Sigmund. A cabeça da Medusa. In: FREUD, S. *Além do princípio de prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996

FRONTISI-DUCROUX, Françoise. Andromède et la naissance du Corail. In: GEORGOUDI, Stella; VERNANT, Jean-Pierre. *Mythes Grecs au figuré*. De l'Antiquité au Baroque. Paris: Gallimard, 1996.

GEUNA, Elena (Curadora); HIRST, Damien. *Treasures of the wreck of the Unbeliveable*. (Tesouros do naufrágio do Inacreditável) Veneza: Marsilio Editori, Londres: Other Criteria, 2017.

HAMILTON, Edith. *Mythology*. Timeless Tales of Gods and Heroes. New York: Black Dog & Leventhal Publisher, 2017

HARRISON, Jane Ellen. *Prolegomena to the Study of Greek Religion*. Princeton, Princeton University Press, 1991. Primeira Edição, 1903

HESÍODO. *Teogonia*. A origem dos Deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.

HILGERT, Luiza Helena. *O Arcaico do Contemporâneo*. Medusa e o mito da mulher. Revista lampião, v. 1, n. 1 (2020), p. 41 - 70

HOFFMANN, Werner. (Curador) *Zauber der Medusa*: Europaische Mannierismen. (A Sedução da Medusa: Maneirismos Europeus). Hamburgo: Hamburger Kunsthalle, 1987.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

HOMERO. *Odisséia, II*. Regresso. Tradução de Donaldo Schuller. Porto Alegre: L&PM Edições, 2014.

JOBIM LOPES, Anchyses. *Cabeça de Medusa*: de Caravaggio a Freud e Lacan. Sobre Pintura e Psicanálise. Estudos de Psicanálise, Belo Horizonte, n.51, jul. 2019. P.25 - 46

KAROUGLOU, Kiki. (Curadora) *Dangerous Beauty*. Medusa in Classical art. (Beleza perigosa: Medusa na Arte Clássica). Nova Yorque: Metropolitan Museum of Art, 2018.

KRISTEVA, Julia. (Curadora) *Visions Capitales* (Visões Capitais). Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1998.

MEZAN, Renato. A Medusa e o telescópio ou Verggasse 19. In: NOVAES, Adauto (Org.) *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988

MORGENSTERN, Ada. *Perseu, Medusa e Camille Claudel*. Sobre a experiência de captura estética. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009

OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Editora 34, 2021. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias

QUIGNARD, Pascal. *Le Sexe et l'effroi*. Paris : Gallimard, 1994

RAISI, Elena. *La figure de Méduse*. Réécritures Ovidiennes aux XVl e XVII siècles. Tese de Doutorado, Universidade de Bolonha, 2014

SHONIBARE, Yinka. *The world has become more difficult to represent*. Interview. Disponível em: https://www.randian-online.com/wp-content/uploads/2015/05/Shonibare_Rage-of-the-Ballet-Gods_2015

VERNANT, Jean-Pierre; DETIENNE, Marcel. *Les Ruses de l'Intelligence*. La Mètis des Grecs. Paris : Flammarion, 1977

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris: Edições François Maspéro, 1972

VERNANT, Jean-Pierre. *A Morte nos olhos*. Figuração do Outro na Grécia Antiga: Ártemis e Gorgô. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1988.

Como citar:

BORSA CATTANI, Icleia. Medusa: de imagem arcaica a ícone contemporâneo de resistência. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 633-644, 2022 (2021).
ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.053
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Ironia e resistência nas obras de Pedro Escosteguy e Rubens Gerchman (1966-1968)

Almerinda Lopes, Universidade Federal do Espírito Santo
http://orcid.org/0000-0001-5075-7843
almerindalopes@gmail.com

Resumo

O aparato repressor da ditadura militar, implantada em 1964, interditou exposições ou delas retirou as obras consideradas portadoras de teor ideológico ou ofensivas ao poder, à moral e aos bons costumes. Para fazer frente a tais arbitrariedades, muitos artistas, entre eles Rubens Gerchman e Pedro Escosteguy, modificaram os processos expressivos, inaugurando um novo e profícuo período criativo, sem precedentes na história da arte. Aproximando arte e vida, recorrendo a uma gama diversificada de proposições e hibridizando códigos visuais e semânticos, esses artistas criaram objetos lúdicos e interativos nada familiares aos censores, que romperam com a pureza dos meios, esgarçaram as fronteiras entre cultura popular e erudita, e parodiaram a realidade sócio-política do país.

Palavras-chave: Arte e Política. Arte Participativa. Anos 1960. Pedro Escosteguy. Rubens Gerchman.

Abstract

The repressive apparatus of the military dictatorship, implemented in 1964, banned exhibitions or removed from them works considered to carry ideological content or offensive to power, morals and good customs. To face such arbitrariness, many artists, among them Rubens Gerchman and Pedro Escosteguy, modified their expressive process, inaugurating a new and fruitful creative period, unprecedented in the history of art. Bringing art and life together, using a diverse range of propositions and hybridizing visual and semantic codes, these artists created playful and interactive objects unfamiliar to the censors, who broke with the purity of the media, tore the boundaries between popular and erudite culture, and parodied the socio-political reality of the country.

Keywords: Art and Politics. Participatory Art. 1960s. Pedro Escosteguy. Rubens Gerchman.

Considerações preliminares

O Brasil como Estado Democrático de Direito, contraditoriamente, vive tempos nebulosos, que geram incerteza e desilusão, pois remetem em muitos aspectos ao período ditatorial (1964-1985). Em oposição à negação e às tentativas de apagamento, é preciso refletir e avivar a memória, para que o autoritarismo e a repressão não caiam no esquecimento e voltem a se repetir no País. Se, como observou Schwarz, no início da ditadura a esquerda não revelou grande poder de articulação, coube à juventude e à nova geração de artistas que então emergia reagir com energia à abrupta interrupção do processo democrático. Por sua vez, a geração de intelectuais atuante no início da década de 1960 no âmbito universitário, publicou importantes obras nas quais analisava e diagnosticava sobre a história político-social e cultural do Brasil, além de assumir posições anti-imperialistas e fazer prognósticos das consequências que a "inserção do país na economia mundial", propugnada pela ditadura militar, traria. Todavia, essas ideias contaminaram um número reduzido de pessoas, e, consequentemente, não causaram grande efeito ao "reformismo, à ideologia desenvolvimentista, à política populista, às posições dualistas e aos nacionalismos culturais que levaram à derrocada dos setores progressistas em 1964"[1].

As transformações nos setores produtivo, científico, social, cultural dos países desenvolvidos, contribuiriam para que as nações periféricas, subdesenvolvidas e socialmente atrasadas, da América Latina compactuassem, assim, com a onda desenvolvimentista. No auge da Guerra Fria receberam apoio dos Estados Unidos, através do programa *Aliança para o Progresso* (1961), criado para apoiar o desenvolvimento dos países latino-americanos, cujos recursos concedidos deveriam ser aplicados em reformas progressistas nas diferentes áreas, inclusive a educacional e a cultural. Esse programa empanava, porém, interesses colonialistas, que a guisa de evitar o avanço do comunismo no Continente, acabaria exercendo amplo controle e dominação sobre a América Latina, tornando-a ainda mais dependente e submissa aos Estados Unidos.

Às vésperas do golpe militar, o presidente João Goulart viu nessa ajuda a possibilidade de concretizar importantes reformas para o desenvolvimento do Brasil, entre elas a reforma agrária. Isso descontentou os latifundiários do retrógrado e oportunista setor agrário, que passaram a fazer oposição ao governo. E as suas ligações com setores da esquerda, como o sindicalista, conflitava com os interesses empresariado, que também rompeu relações com o governo. Ambos os setores passaram, assim, a apoiar o golpe militar, em conluio com os Estados Unidos, as elites e os setores mais conservadores de direita, cujas consequências seriam trágicas:

[1] MOTA,1980, p. 38- 43.

> Intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral dos salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de habeas corpus etc. [2].

Nos anos iniciais do regime, até a revanche com a promulgação do Ato Institucional número 5 (AI5), alguns estudiosos afirmam que os militares pareciam ignorar a presença cultural da esquerda nas diferentes modalidades expressivas, permitindo uma aparente liberdade de expressão, "instituindo penas pesadíssimas nos casos em que constatassem alguma propaganda do socialismo"[3]. Entretanto, não foi bem assim, considerando que a censura se encarregou de vetar filmes, músicas, peças teatrais, textos literários, jornais, programas de rádio e televisão "considerados subversivos ou imorais",[4] muito embora as obras de conteúdo erótico parecessem irritar mais os militares que a ironia declarada ao poder.

Essa aparente indiferença com as artes plásticas, levou os artistas a substituir a abstração - que até o início da década de 1960 continuava a dominar as exposições institucionais e o mercado de arte – logo após o golpe passam a recorrer uma pintura figurativa ou figural, extraindo temas e elementos visuais extraídos tanto da cultura popular, como de outras fontes de informação. Assim, em curto espaço de tempo a arte transitou pela *Nova Figuração, Novo Realismo* e *Nova Objetividade,* linguagens que amalgamaram diferentes códigos visuais e semânticos e uma gama variada de meios, processos e materiais, em trabalhos de natureza bi e tridimensional. Mesmo com a interferência cada vez mais acirrada da repressão, não faltariam obras de enfrentamento ao imperialismo americano no país, à violência, à tortura militar e aos projetos governamentais. A pintura descolava-se, assim, de um viés subjetivo e romântico, para centrar-se em problemas reais.

A aparente tolerância da censura ou dos órgãos de repressão para com as artes visuais, no início do regime, se revelou eficaz segundo Schwarz, na sua função de "desmobilizar a intelectualidade e a esquerda"[5], pois desmanteladas as elites pensantes do país, estava preparado o terreno para a ação e a interferência da censura na criação artística e na livre expressão, que seguiria a "mesma lógica autoritária das demais manifestações culturais"[6]. Basta citar que não demoraria muito para que propostas de artes visuais fossem sumariamente retiradas de exposições, interceptadas mostras inteiras, e artistas ameaçados, perseguidos ou presos. Vale citar que na mostra *Propostas 65* (dezembro 1965), o estudante de arquitetura, Décio Bar (1943-1991), além de ter as obras censuradas foi ameaçado de

[2] SCHWARZ, 1978, p. 61.
[3] Ibid., p. 62.
[4] SCHROEDER, 2019, p. 47.
[5] SCHWARZ, Op. Cit., p. 62-63.
[6] SCHROEDER, Op. Cit., p. 48.

prisão por desrespeito à moral e aos bons costumes[7]. Esse evento, organizado por Waldemar Cordeiro, no Museu da FAAP, apresentou as novas produções dos paulistas, numa espécie de resposta a *Opinião 65*, inaugurada meses antes no MAM carioca, que expôs ao público as *Novas Figurações*[8]. Em solidariedade ao artista, Geraldo de Barros, Nelson Leirner e Wesley Duke Lee, retiraram as obras da mostra. O episódio foi determinante para que juntamente com Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende criassem um dos coletivos mais irreverentes do País: o *Grupo Rex*.

A prisão de intelectuais e censura à arte seriam cada vez mais frequentes, contradizendo o discurso do presidente Castelo Branco na abertura da VIII Bienal de São Paulo (1965): "a revolução encontrou no evento uma atividade cultural que lhe compete estimular e empenhar-se no apoio ao certame de 1967". Ao término do discurso, a gravadora Maria Bonomi entregou-lhe um memorial com a assinatura de todos os artistas brasileiros que ali expunham, pedindo a "revogação da prisão preventiva dos professores Fernando Henrique Cardoso, João da Cruz Costa e Florestan Fernandes"[9].

Esse discurso também foi desmentido na IX Bienal (1967), quando a censura ameaçou interditar a obra de vários artistas, por ironia à realidade sócio-política. As atenções acabaram se voltando para a pintura do jovem Ernesto Quissak Júnior (1935-2001), *Meditações sobre a Bandeira Nacional* (1966-7) - políptico formado por cinco módulos (2,0 x 2,5 m cada) -, por desrespeito ao símbolo nacional.

Foi retirada também do evento, *Presente* (1967), de Cybèle Varela (1943) acusada de ofensa ao poder e de antipatriótica. Consistia numa caixa de madeira, pintada de cores vivas e as faces articuladas por dobradiças. Ao ser aberta pelo público interativo, no interior da caixa um mapa do Brasil, pintado deitado (referência irônica a estrofe do Hino Nacional brasileiro), e a figura de um militar fardado com as insígnias de alta patente, e do peito saltava-lhe um coração vermelho impulsionado por uma mola, contendo a frase do Hino à Bandeira ("Recebe o afeto que se encerra em nosso peito juvenil!"). A minúscula cabeça da figura obstruída pelo quepe contrastava com o longo pescoço, remetendo à figura do *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral[10].

Logo após a IX Bienal foi inaugurado o IV Salão Nacional de Arte Moderna de Brasília, no Teatro Nacional (1967), do qual os agentes do DOPS retiraram as obras:

---

[7] O episódio parece ter impactado profundamente Décio Bar, que interrompeu a carreira artística, passando a produzir filmes, trabalhos publicitários e roteiros para TV. Mas logo abandona essas atividades, para atuar como jornalista, escritor e poeta. No poema de sua autoria, Balanço, fez um retrospecto dessa instabilidade: "Já Joguei fora as ARTES PLÁSTICAS, a ARQUITETURA, a METAFÍSICA, a CIÊNCIA, o CINEMA e no VT passei direto". A vida a seco. Revista Época, n. 509, 18.02.2008. Disponível em: http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca?O,EDR81720-6006,00.html. Acesso em 17.05.2021.

[8] Oiticica e os passistas da Mangueira foram expulsos da exposição, o que os levou a apresentar os Parangolés na área externa do MAM, arrastando todo o público.

[9] MAURÍCIO, 1965, p.3 e 4.

[10] A artista acabou destruindo a obra e com uma bolsa de estudos do governo francês, permaneceu em Paris por longos anos. Paulo Miyada, curador da exposição AI5-50 anos: Ainda não terminou de acabar (2018), convenceu Varela a reconstruir o Presente, para integrá-lo à mostra na Fundação Tomie Ohtake, SP. https://www.institutotomieohtake.org.br. Acesso em: 22.09.2021.

Che Guevara: Um Bilhão de Dólares, de Rubens Gerchman; *Guevara Vivo ou Morto,* de Cláudio Tozzi e *Ele,* de José Roberto Aguilar. A ênfase dada ao guerrilheiro argentino, morto apenas dois meses antes na Bolívia, "teria deixado inconformados alguns setores militares", sendo que o painel de Tozzi acabou atacado "por um grupo de direita e por agentes do DOPS e desapareceu por alguns anos, até ser devolvido danificado ao artista" [11].

Tais intervenções levariam os artistas a proposições antiestéticas e experimentais, que esgarçaram as fronteiras entre a alta e a baixa cultura, a arte erudita e a popular, em detrimento da própria mensagem, nem sempre explícita ou de fácil decodificação. Por essa razão, e por destoar do gosto conservador dos militares, parte dos trabalhos escapou da censura, mas encontraria o sistema artístico despreparado e impermeável a acolhê-los. Salvo raras exceções, a dificuldade da crítica de arte em acatar e refletir sobre essas práticas não foi menor.

Os objetos engajados de Gerchman e Escosteguy.

Da geração de artistas que então emergia, elegemos o carioca Rubens Gerchman e o gaúcho radicado no Rio de Janeiro, Pedro Escosteguy, por anteciparem as experiências criativas experimentais, lúdicas e interativas ironizando o regime militar. Criaram objetos antiestéticos, híbridos e não convencionais, que esgarçaram o tradicional conceito de obra de arte e de artista, recorrendo a refugos industriais e transitando na esteira das tendências construtivas. A ironia de que são portadores, o gesto desmistificador da aura artística, a coerência formal, a perenidade, a pureza dos meios e a ideia de contemplação, aproxima esses objetos do *ready-made* duchampiano.

Essa tendência à objetivação como preconizou Hélio Oiticica, no *Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira* (1967), tinha mais um sentido lúdico e jocoso, do que questionar ou propor algum tipo de mudança no contexto sócio-político, propostas essas que inevitavelmente levariam à arte ambiental e às instalações.

Embora ao transferir-se para o Rio de Janeiro em 1964, Pedro Escosteguy já fosse reconhecido como poeta e fizesse parte de uma geração mais velha, rapidamente se integrou ao grupo de jovens artistas experimentais cariocas, do qual faziam parte entre outros, Rubens Gerchman, Antônio Dias, Carlos Vergara e Hélio Oiticica. A inserção nas artes visuais, não significou o abandono da poesia, considerando que agregou sempre a seus objetos palavras de sentido dúbio ou crítico. Essa hibridação de códigos visuais e semânticos contaminaria a obra de alguns colegas, a exemplo de Gerchman.

As proposições de Gerchman (1942-2008) e Escosteguy (1916-1989) confirmaram a sintonia com o seu tempo sócio-político, seja ironizando o projeto desenvolvimentista do regime, num país atrasado tecnologicamente, fornecedor apenas de matéria-prima bruta, e constituído por realidades socioeconômicas

[11] SCHOEDER, Op. Cit., p. 51.

diversas, seja referindo-se de maneira mais ora menos explícita à repressão e à falta de liberdade. Entretanto, ao ativarem os sentidos pela interação e experiência participativa do público[12], tais proposições formalizaram um novo campo estrutural, sinestésico e dialético, peculiaridades que, ironicamente, as isentou da censura.

Exemplo disso foi a marcante participação de ambos na coletiva inaugural da Galeria G-4, na Rua Dias da Rocha, em Copacabana (1966), empreendimento projetado por Sérgio Bernardes e dirigido pelo fotógrafo David Zingg (1923-2000), que marcou a virada na produção desses artistas com propostas experimentais, interativas e lúdicas. Por remeterem a ingênuos brinquedos infantis, a ironia ao poder acabaria não sendo compreendida pelos censores.

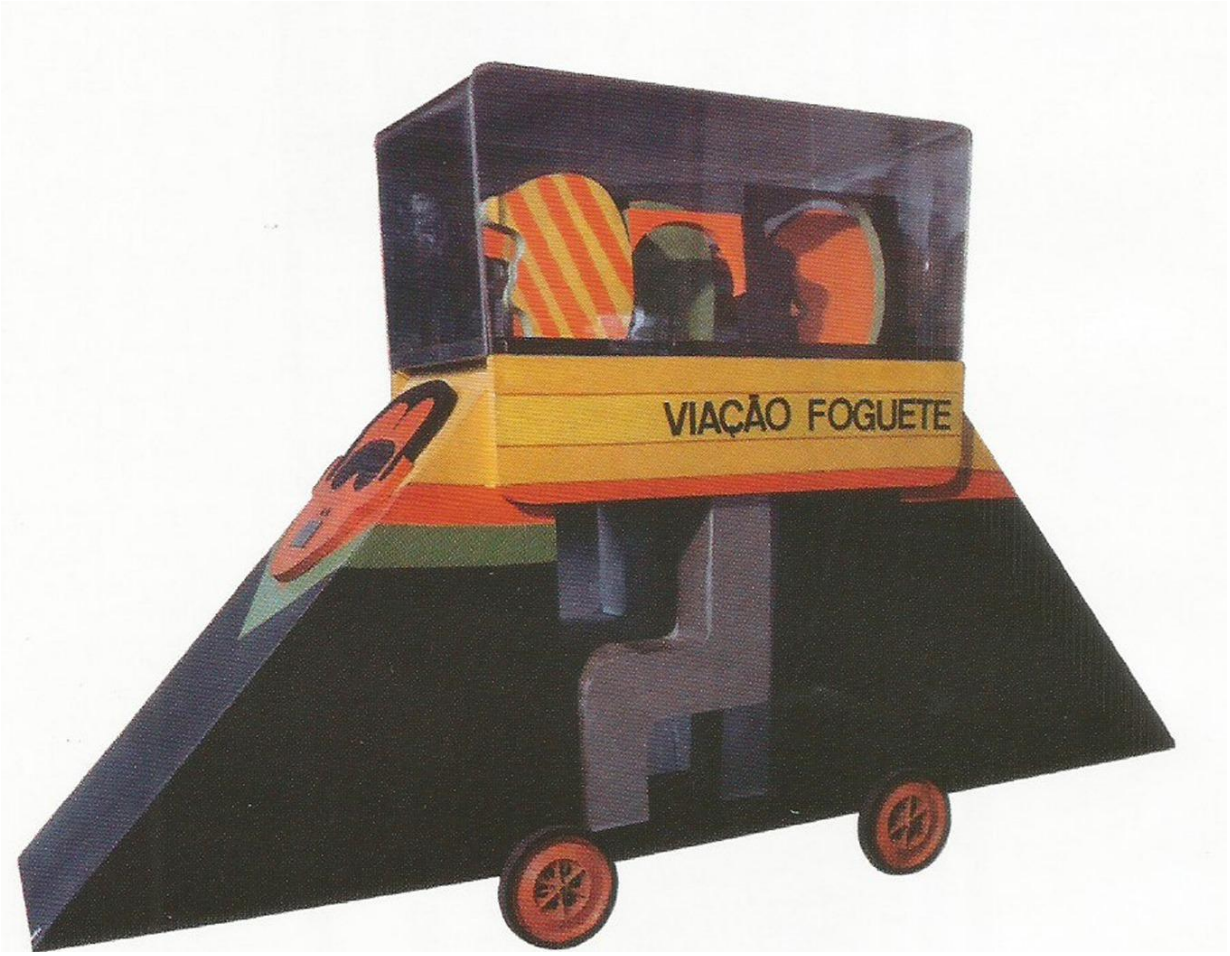


Fig.1. Rubens Gerchman**,** *Ônibus,* 1967. Acrílica s/relevos em madeira. Coleção Gilberto Chateaubriand, no MAM/RJ. Fonte: MAGALHÃES, F. *Rubens Gerchman,* São Paulo: Lazuli, 2006, p.60.

Nessa mostra, a pintura de Gerchman cedeu espaço a insólitos objetos interativos e a ambientes. Construídos com madeira pintada com tintas e outros materiais industriais, curiosamente, o artista atribuiu a tais proposições, os mesmos títulos das pinturas antecedentes: *Ônibus*, *Caixas de Morar, Elevador Social*,

[12] OITICICA, 1967.

Elevador de Serviço, *Ditadura das Coisas*. Nas pinturas e desenhos anteriores, os ônibus eram representados em estranhos cortes, que permitiam ver o interior apinhado de figuras humanas, esquemáticas e anônimas, com expressões grotescas, como nos desenhos transparentes das crianças. Aludia, ironicamente, ao preconceito, à estratificação social, aos projetos e às mazelas sociais do governo ditatorial. Os *Ônibus* exibidos na galeria G4, construídos em madeirar e lembrando brinquedos populares, faziam referência à substituição do transporte ferroviário (trens e bondes), pelo rodoviário. As *Caixas de Morar* ironizavam o projeto de construção de moradias coletivas, financiadas pelo Banco Nacional de Habitação (BNH), criado em 1964. O público que acorreu a essa exposição foi incentivado a tocar, vivenciar e até a destruir os objetos, depois que o próprio artista e os demais expositores empurraram um insólito ônibus de madeira pelo espaço expositivo.

Fig. 2. Rubens Gerchman, *Baleira Caixa de Morar*, 1966. Objeto em vido, madeira e pvc. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

As *Caixas de Morar* são formas quadrangulares de madeira pintada, sobre as quais Gerchman colava relevos de silhuetas ou grotescas cabeças empilhadas, remetendo aos ambientes exíguos e claustrofóbicos das moradias populares. Na

galeria G 4 apresentou um prisma de base quadrangular, em madeira pintada, simulando um prédio de apartamentos, tendo impressos nas faces os números das moradias. No topo do prisma inseriu uma baleira circular, de vidro, usada em bares, recheada de fantasmagóricas cabeças de bonecas, de plástico, fabricadas em larga escala, logo apropriadas pelos interlocutores. As cabeças, idênticas ou despersonalizadas, apinhavam-se no reduzido espaço da baleira, não escondendo o sarcasmo ao plano habitacional do governo militar. Bolaffi, contribui para a compreensão da ironia do artista ao afirmar que o "déficit de moradias não foi precisamente a prioridade do sistema, que apesar dos fartos recursos supostamente destinados para tal solução, não passou de um artifício político formulado para enfrentar um problema econômico conjuntural"[13].

E ao referir-se às obras do artista Pedrosa completa: as *Caixas de Morar* "(...) não são um insólito na redundância do cotidiano (...), mas uma redução radical do real dado (...). É uma cidade de subdesenvolvido. Daí seu mérito. A objetividade de sua démarche não está na construção das caixas por elas mesmas, mas na direção extrovertida de sua prática"[14].

Na mostra na G4 Gerchman apresentou, ainda, ambientes derivados da série pictórica *Elevador Social* e *Elevador de Serviço*, iniciada em 1964, referência ao aprisionamento dos indivíduos e à estratificação social, que se estabelece na formulação do direito de acessar um ou outro elevador nos edifícios residenciais e empresariais. Essas estruturas lembrando jaulas, inicialmente apareciam em pinturas e desenhos, em branco e preto ou cores vivas, repletas de esboços humanos comprimindo-se uns contra os outros. Depois, essas estruturas e silhuetas humanas ganharam volume, ao serem construídas com ripas de madeira, formando prismas de grandes proporções, contendo no seu interior silhuetas coloridas, recortadas em acrílico ou madeira, multiplicadas por espelhos. Esses ambientes tornaram-se cada vez mais frequentes na produção do artista, integrando, hoje, importantes coleções públicas e privadas.

Uma dessas estruturas quadrangulares foi montada no acesso à G4 para o happening *Pare*. Ao adentrar a galeria, o público acabava penetrando no espaço demarcado por Gerchman com ripas de madeira. Quando repleto de pessoas, o artista fechou as laterais desse espaço cúbico com plástico transparente aprisionando-as; lançou jatos de tinta colorida, usando um spray, contra essas paredes de plástico, tornando-as opacas, e grafou numa delas o título irônico da obra: *Elevador Social*. Para se libertar da simbólica prisão, o público precisou se debater até conseguir romper as paredes de plástico, referência irônica à falta de liberdade imposta aos opositores do regime.

[13] BOLAFFI, 1982, p.47.
[14] PEDROSA, 1973.

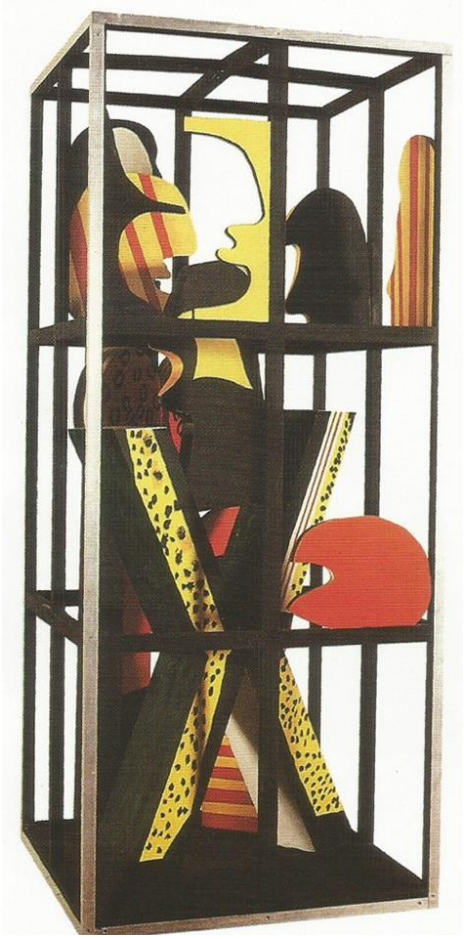


Fig. 3. Rubens Gerchman, *Elevador Social*, 1966. Estrutura de madeira e silhuetas pintadas. Fonte: Fonte: MAGALHÃES, F. *Rubens Gerchman,* São Paulo: Lazuli, 2006, p. 59.

Em outro happening realizado também na inauguração da mostra, Gerchman adentra a G 4 portando uma mala de viagem, na qual se lia em letras garrafais: *Mala de um homem subnutrido*. Dela retira algumas faixas, uma fotografia colorida de moça nua, uma réstia de cebolas, o "desenho de um porquinho amarelo e fotografia do apresentador Abelardo Barbosa, ou Chacrinha, com buzina e tudo" [15], um saco de feijão, além de um manequim de loja, com coração de veludo vermelho e o sexo masculino a descoberto. Lê em voz alta para o público, cada frase escrita nas faixas, seguida de estrondosa gargalhada: O homem é o que come? Como é o homem? O homem é um ser racional ou um animal?...

A cada frase lida, Carlos Vergara levantava o manequim, aumentando a perplexidade e inquietação da multidão que lotava a galeria. Numa parede da galeria, onde foram fixadas as cebolas, o porquinho amarelo, o retrato da moça e o de Chacrinha, Antônio Dias encarregava-se de expor ali também as faixas. Ao final, Gerchman perguntava: O que é que tem o povo?, ao que público respondia: fome!. O povo quer o quê? Comida! Prontamente, o artista ordena: Então, comida para o povo! Saca o saco de feijão, lança punhados do cereal sobre o público, que se espalha por toda a galeria. Embora o artista não se referisse à origem do tema desse happening, aventa-se a hipótese de ter se inspirado na *Estética da Fome*,

[15] OLIVEIRA, 1966, p. 21.

manifesto de autoria de seu amigo, o cineasta Glauber Rocha (1965), que dizia entre outras coisas: "a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência e uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária".

A crítica, embora eufórica com os happenings, confirmava seu despreparo e incompreensão dialogar na recepção das proposições. Para discorrer sobre elas, recorreu ao público presente, ao artista e a Mário Pedrosa, que além do preparo intelectual, se mostrou sintonizado com o que ocorria no cenário artístico mundial. Segundo alguns, as opiniões do público variaram dos elogios à loucura, o que para o artista propositor isso atestava o sucesso dos happenings. Se quantidade de matérias na imprensa carioca sobre os happenings atestava o impacto causado pelos happenings, também mostrou que os articulistas praticamente ignoraram as demais obras expostas na G4. Entre eles, houve quem comparasse essas propostas provocativas, aos festivais dadaístas realizados na Suíça, no início do século XX[16], e quem os relacionasse com os espetáculos coletivos de *livre expressão, expressão total*, *teatro total,* organizados na França, e em outros países na década de 1960, pelo artista e poeta Jean-Jacques Lebel[17].

O poeta Pedro Escosteguy ao aderir às artes visuais em 1964, não bebeu na fonte da pintura pura. Produziu quadros/objetos interativos, em que misturava formas abstratas e palavras de ironia e denúncia política: *Torturador (O Monstro),* 1964; *Jogo (Roleta),*1964; *Estória/ O fim da Idade do Chumbo,* 1965; *Psicodrama,* 1965; entre outros. Criava, assim, jogos lúdicos ou interativos, pondo em diálogo códigos visuais e semânticos, cujas palavras traduziam aquilo que os brasileiros não podiam falar.

Fig. 4. Pedro Escosteguy, *Estória/O fim da Idade do Chumbo,* 1965. Pintura-objeto, 70 x 100 cm. Coleção Marília Escosteguy, Porto Alegre, RS. Fonte: In.com.br/escosteguy/obras/htm. Acesso: 30 jan.2022.

[16] DANTAS, 1966, p. 13.
[17] Luz, 1966, p. 21.

Fig. 5. Pedro Escosteguy, *Linha de Força,* 1965. Mista s/madeira, 150x120 cm. Reprodução Fotográfica Pedro Chiri. Fonte: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9627/baleira-caixa-de-morar-2. Acesso: 30 jan.2022.

Para referir-se à interdição das eleições diretas pela ditadura e o direito de votar, o artista apresentou na G4, *Objeto Popular* (1965): objeto de madeira em forma de armário, suspenso na parede, fechado por duas portinholas, sobre as quais duas metralhadoras, recortadas em madeira ganhavam destaque. Se abertas as portas, as armas desapareciam, mas via-se no interior do armário uma urna eleitoral, com a palavra "vote". Se nessa mostra o objeto não sofreu qualquer interdição, pouco antes, ao participar de *Ponto de Vista* (1966) na galeria Convivium, em Salvador, a censura, ameaçou retirar a obra, mas consentiu que permanecesse exposta, depois de lacrar as portas para mantê-las fechadas, o que não deixa de ser uma grande ironia, pois para o regime uma urna eleitoral era mais ameaçadora do que duas metralhadoras apontadas para o público.

Fig. 6. Pedro Escosteguy**,** *Objeto Popular* (Vote), 1966. Objeto de madeira e tinta acrílica. Coleção Sérgio Fadel, RJ. Disponível em: https://galeriasuperfície.com.br/artistas/pedro/escosteguy. Acesso: 21 set. 2021.

Tais propostas demoveram o espectador de uma atitude passiva, levando-o a participar e refletir sobre o cerceamento da liberdade e dos direitos civis. Este logo percebeu o engajamento desses e outros artistas, no incentivo à interação, à experimentação, à manifestação da opinião, contrapondo-se à forte repressão imposta pelo regime ditatorial, em que a liberdade de ação e o direito de se comunicar e de se expressar eram cerceados ou fortemente reprimidos.

Referências

AMARAL, M. A, 2009. A Vida a Seco (depoimento). *Revista Época*, SP, 28 maio. Disponível em: https://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,EMI60336-15220,00-A+VIDA-A-SECO.html. Acesso: 20 set.2021.

ARANTES, O. F, 1983. Depois das Vanguardas. *Arte em Revista,* São Paulo, ano 5, n. 7, p. 5-20.

BOLAFFI, Gabriel, 1982. Habitação e Urbanismo: o problema e o falso problema. In: MARICATO, Ermínia (Org.). *A Produção capitalista da casa (e a cidade) no Brasil Industrial*. 2ª ed. São Paulo: Alfa-Ômega.

DANTAS, Carlos, 1966. Artistas desarrumam hoje as malas da nova arte no meio do público. *Correio da Manhã* (RJ), 22 abr., p.13 (2° Cad.).

LUZ, Celina, 1966. Happening, um novo espetáculo acontece. *Jornal do Brasil* (RJ), 21 abr., p. 21 (Cad. B).

MACHADO, C., 2008. Décio Bar: algumas poesias. *Poesia.net,* n.243, ano 6, 12 março Disponível em: https://algumaspoesias.com.br/poesia2/poesianet243htm. Acesso: 20 set.2021.

MOTA, C. G., 1980. *Ideologia da Cultura Brasileira* (1933-1974). 4ª. Ed. São Paulo: Ática.

OITICICA, Hélio, 1967. Esquema Geral da Nova Objetividade, publicado originalmente no Catálogo da mostra "Nova Objetividade Brasileira", MAM/RJ. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (Orgs). *Escritos de Artistas. Anos 60/70,* 2006, p. 156-158.

OLIVEIRA, José Carlos, 1966. E acontece o happening. *Jornal do Brasil* (RJ), 22 abr. p. 21 (Cad. B).2

PEDROSA, Mário, 1973. *Rubens Gerchman.* Museu de Arte Moderna (RJ), (texto catálogo). Disponível em: https:///www.galeriafirenze.com.br. Acesso em 28.01.2022.

ROCHA, Glauber, 1965. *Uma estética da fome.* Manifesto do cinema brasileiro, apresentado ao Congresso Terceiro Mundo e Comunidade Mundial, Gênova, Itália Disponível em: http://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-form e-de-glauber-rocha/ Acesso: 28 jan.2022.

SCHROEDER, C., 2019. As artes visuais sob vigilância: censura e repressão nos anos de ditadura. *MODOS revista de história da arte,* Campinas, v. 3, n. 3, set./dez. p. 46-58. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br. Acesso: 20 set.2021.

SCHWARZ, Roberto, 1978. “Cultura e Política, 1964-1969”, In: *O Pai de Família e outros estudos.* Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Como citar:

LOPES, Almerinda. Ironia e resistência nas obras de Pedro Escosteguy e Rubens Gerchman (1966-1968). *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 645-657, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.054
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

O *gruppo degli otto* e a memória da resistência italiana em um acervo no Brasil

Marina Barzon Silva, Universidade de São Paulo
https://orcid.org/0000-0003-4011-6959
maribarzon@gmail.com

Resumo

O artigo visa discutir os reflexos das narrativas da resistência presentes no ambiente artístico italiano do pós-guerra, perpetuadas por críticos brasileiros, e presentes no Brasil através do acervo do antigo MAM de São Paulo. Neste período o museu adquiriu de forma sistemática obras do *Gruppo degli Otto*, hoje no MAC USP. Esses artistas entendiam sua produção do período como uma continuidade da resistência. Desejavam-se também como uma resposta imediata ao debate que polarizava a crítica e os artistas italianos naqueles anos, propondo uma terceira via no mundo dual da Guerra Fria. A produção desses pintores ajuda a compreender as consequências do Regime Fascista na vida daqueles que após vencerem o totalitarismo e a guerra, sentiram em sua vida cotidiana, em suas decisões poéticas, em suas relações pessoais, a antinomia que permeou o período. Buscaram mais uma vez resistir, em seus temas e na escolha pelo grupo, que carrega por si um significado pungente.

Palavras-chave: Gruppo degli Otto; Bienal de Veneza. Bienal de São Paulo. Acervo MAC USP

Abstract

The following essay aims to analyze the reflexes of the resistance narratives of the post-war Italian artistic environment and how they were perpetuated by Brazilian art critics through the former MAM collection. During this time the museum acquired systematically paintings by the so-called Gruppo degli Otto, those pieces currently belong to the MAC USP collection. These artists understood their production of the time as a continuation of the Resistance. They wished to be an answer to the debate that divided critics and artists at the time, proposing themselves as a third alternative to the dual world of the Cold War. Their production helps us to understand the consequences of the Fascist Regime in the lives of those that fought and won totalitarianism and the war, and felt it in their day to day lives, in their poetic decisions, and their personal relationship, the antinomy that permeated the period. They tried once again to resist, in their themes and their choice for the group, that on itself carries a meaningful decision.

Keywords: Gruppo degli Otto; Venice Biennial; São Paulo Biennial; MAC USP Collection

Em 1957[1], quando o pintor italiano Giorgio Morandi, ganha o grande prêmio de pintura da IV Bienal de São Paulo, o crítico Mário Pedrosa afirmaria em sua coluna do Jornal do Brasil que em "sua maneira humilde, silenciosa, foi ele o maior resistente ao fascismo, às potências violentas da época"[2]. Essa não seria a primeira vez que Pedrosa relacionara Morandi e a resistência; dez anos antes já argumentava para o mesmo efeito, descrevendo o pintor como "homem provavelmente tímido" e, "entretanto, um rebelde que atravessou o fascismo, qualquer que tenha sido a sua atitude externa, heroicamente solitário, de um individualismo ferozmente anarquista. Com as aparências submissas que possa ter a sua arte, que intransigente revolucionário não é ele?"[3]. Assim, equivalendo a atitude que ele próprio qualifica como silenciosa e solitária ao "maior resistente"[4] do fascismo, Pedrosa acaba desqualificando a participação de diversos então jovens artistas italianos que lutaram em um movimento de resistência ativa que foi assistido pela Itália, para a atribuir a um pintor que não apenas participou do circuito cultural fascista, mas que também passou grande parte desse período "trancado em sua Bolonha"[5]. Um ano antes desse primeiro artigo do Pedrosa, Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo), adquire para o acervo do seu museu em formação, o antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo[6] uma das duas obras de Morandi que compõe a coleção, a *Natureza Morta* de 1946 (fig. 1). A *Natureza Morta* de 1939 (fig. 2) também já era parte do acervo na ocasião da inauguração do museu em 1949.

Durante os anos entre esses dois artigos do Pedrosa, além de nome importante para o acervo do primeiro museu de arte moderna do país, Morandi é também tema frequente nas colunas de arte da imprensa brasileira, tanto por ocasião de sua participação na I, II e IV Bienais de São Paulo, quanto em exposições como a que é tema de artigo de Ferreira Gullar, intitulada "Dez anos de pintura italiana"[7]. Gullar resenha a mostra itinerante organizada pela Bienal de Veneza em 1957 que circulou pela América do Sul, utilizando como ilustração da participação do Morandi a mesma natureza morta que Pedrosa usa em seu artigo de 1947. Mas apesar dessa presença na imprensa, e o uso repetido dos mesmos adjetivos escolhidos por Pedrosa - "isolado", "solitário", "humilde", e mesmo "silencioso" - para a descrição tanto do personagem quanto da obra de Morandi, outros críticos não relacionam essas características com a resistência ao fascismo, como faz Pedrosa.

---

[1] Agradeço a Renata Rocco pela leitura atenta e a professora Ana Magalhães pela orientação, sempre.
[2] Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos IV/ Mário Pedrosa; ARANTES, Otília (org.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. PEDROSA, Mario. "Giorgio Morandi" - Jornal do Brasil, 1/10/1957, p. 221.
[3] Ibid., "Giorgio Morandi" - Correio da Manhã, 23/05/1947, p. 95.
[4] Há uma notícia de que Morandi tenha sido preso em maio de 1943 por ter amizade com alguns membros de Partido da Ação de Bolonha, partido antifascista, mas não se encontra registro de que ele fizesse parte do Partido. Sua prisão durou uma semana, e ele foi liberado por intervenção do crítico Roberto Longhi e do pintor Mino Maccari. Ver: https://www.bibliotecasalaborsa.it/. Acessado em 12 de outubro de 2021.
[5] PEDROSA, op. cit. 2000, p. 221
[6] Essa coleção do Antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo deu origem ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, criado para que a Universidade pudesse receber a doação na ocasião da separação do antigo MAM e da Fundação Bienal no início da década de 1960. Ver: MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Classicismo Moderno: Margherita Sarfatti e a Pintura Italiana no Acervo do MAC USP. São Paulo: Alameda, 2016.
[7] GULLAR, Ferreira. Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, 8 de setembro de 1957, p. 9

Figura 1. Giorgio Morandi. *Natureza-morta* [Natura Morta], 1946, óleo sobre tela, 28,2 x 38,8 cm. São Paulo: Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Figura 2. Giorgio Morandi. *Natureza-morta* [Natura Morta; Bottiglie e Lumi], 1939, óleo sobre tela, 44 x 51,4 cm. São Paulo: Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Registro fotográfico por Rômulo Fialdini

É interessante contrastar as afirmações de Pedrosa com a do crítico italiano Giuseppe Marchiori, contemporâneo dele, que ao avaliar o papel da arte na resistência italiana destaca o grupo *Corrente* como o mais importante deles. O *Corrente* nasceu como uma publicação quinzenal, fundada em 1938 pelo então ainda adolescente Ernesto Treccani. Treccani, e por consequência sua publicação, desfrutavam de posição privilegiada no regime, uma vez que seu pai, Giovanni Treccani era senador do reino, e figura importante no ramo da imprensa italiano, tendo fundado em 1925 o *Istituto Giovanni Treccani*, responsável por importante publicações fascistas. Mesmo com essa relação próxima de seu pai com o regime, a publicação de Ernesto Treccani resistiu apenas por pouco mais de dois anos, e com a radicalização política do conteúdo que era publicado, a revista acabou sendo fechada em maio de 1940 por ordens pessoais do Mussolini[8].No entanto, os intelectuais e artistas que se reuniam em torno do quinzenal continuaram se encontrando, na então recém-fundada galeria *Bottega di Corrente*, que exporia os artistas que antes colaboravam com a publicação. Marchiori, que participou do grupo, afirma, de forma retrospectiva, em seu livro *Arte e Artisti d'Avanguardia in Italia (1910-1950),* que mais do que um movimento, o *Corrente* teria sido uma ocasião de encontro de artistas com pensadores diversos "todos determinados a quebrar a cadeia de *solidão* e de *silêncio*, as aceitações preguiçosas"[9].

No acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), herdado do antigo MAM, há duas pinturas que foram adquiridas pelos esforços de Ciccillo, na *Galeria Bottega di Corrente*, em 1946, quando a galeria havia mudado duas vezes de nome, e passado a se chamar *Galleria dela Spiga*, em referência a rua onde funcionava em Milão. Essas duas obras, uma de Renato Guttuso, de 1940 (fig. 3), e outra do Giuseppe Santomaso, de 1942 (fig. 4)[10], são anteriores à luta armada pela Libertação, da qual esses artistas tomaram parte. Assim como no caso das obras do Morandi em acervo são duas naturezas mortas, mas diferente de Morandi, outras obras suas, tanto desse período como posteriores a 1945, trazem temas políticos de forma explicita. É indicativo que nesse momento não foram elas as obras escolhidas para integrar o acervo.

Pedrosa é dos mais importantes dos críticos modernos brasileiros do período, e, com exceção talvez dos Andrades da geração de 1922, aquele que tem sua obra mais bem organizada, pesquisada, e amplamente publicada graças aos

[8] Ver: BEN-GHIAT, Ruth. Fascist Modernities: Italy, 1922-1945. Oakland: University of California Press 2001.
[9] "Tutti decisi a rompere la catena della solitudine e del silenzio, delle pigre accettazioni." Cf. MARCHIORI, Giuseppe. Arte e Artisti d'Avanguardia in Italia, 1910-1959. Roma: Edizioni di Comunità, 1960, p. 230. Destaques da autora. Chamo atenção aqui para a coincidência de adjetivos, usados de forma negativa no caso que Marchiori e que qualificam a experiência de Morandi para Pedrosa.
[10] Para informações a respeito dessas obras ver: MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). CAT EXP Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013.

esforços de Otília Arantes[11] e de pesquisadores que partem até hoje de seu legado[12]. A deferência de Pedrosa a Morandi e a associação desse personagem à resistência ao fascismo, poderia assim ser aceita sem maiores discussões na escrita brasileira da história da arte, no entanto, analisando o que afirmam seus pares essa parece ser muito mais uma questão pessoal, de admiração aberta que o crítico tinha ao homem e ao pintor, do que algo presente na crítica a respeito do artista ou que figurasse de modo importante na imprensa brasileira.

Figura 3. Renato Guttuso. Natureza-morta com Lâmpada, 1940. Óleo sobre madeira, 60,7 cm x 48,5 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo. Registro fotográfico por Rômulo Fialdini

[11] A organização deste material está disponível para consulta na biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da USP. Essa pesquisa resultou na publicação dos Textos Escolhidos pela EDUSP.
[12] Destaca-se aqui as publicações da Cosac & Naify, além de pesquisas recentes a respeito de Pedrosa como as pesquisas de mestrado e doutorado de Gabriela Borges Abraços, e a pesquisa de mestrado Rodrigo Vicente Rodrigues, todas pela USP.

Figura 4. Giuseppe Santomaso. *Composição com Lanterna,* 1942. Óleo sobre tela, 50,2 x 75,4 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo. Registro fotográfico por Rômulo Fialdini

Sobre o *Corrente,* ao qual, Marchiori atribui a resistência, tem-se notícia no Brasil, possivelmente pela primeira vez, em 1946, na ocasião de uma exposição de pintura italiana na Galeria de Arte e Livros Itapetininga. Ibiapaba Martins, em artigo a respeito da mostra escreve que o *Gruppo Corrente* "é o que mais agrada ao pessoal aqui dos trópicos. Pode-se perceber, através de suas telas, o esforço de artistas como Birolli, Sassú ou Vaccarini, no sentido de eliminar da arte italiana todo e qualquer espírito regionalista"[13].

Depois disso as menções do grupo na imprensa local veem com frequência relacionadas à figura de Emilio Vedova, pintor italiano que figurava nas colunas de arte brasileiras, em especial na década de 1950, e que tinha em diversas ocasiões sua participação na resistência apontada[14]. Clemente de Magalhães Bastos cita justamente Marchiori para explicar a personalidade do pintor veneziano: "Em 1940 esteve em Milão, aproximando-se do grupo de Corrente, como amigo de Birolli, Morlotti", "e nesse ambiente amadureceu sua rebelião ao fascismo"; para depois

[13] "Pintura Italiana Contemporânea", por Ibiapaba Martins, in: Correio Paulistano, 31 de outubro de 1946, p. 5.
[14] BASTOS, Clemente de Magalhães. ""Sou um pintor dramático"", in: Diário de Notícia, 28 de março de 1954, Suplemento Literário, p. 5: "ex-guerrilheiro – foi do grupo Corrente, de Milão; e in: Correio da Manhã, em 23 de março de 1954: "que durante a 2ª guerra foi guerrilheiro, lutando nas montanhas como membro do movimento denominado "Resistência Italiana""

chegar à conclusão que após retornar à Veneza em 1945, carregando produção feita no fronte de guerra, Vedova mantinha "mesmo dentro de formas abstratizantes, como pintor na atualidade", "preocupações humanas e expressivas"[15].

Em resenha sobre a exposição circulante de pintura moderna italiana, que viajou a América Latina, em 1957 Pedrosa escreve sobre esses artistas do Corrente:

> Com Renato Birolli surge o grupo dos vanguardeiros da renovação pictórica: Santomaso, Antonio Corpora, Ennio Morlotti, Afro e Bruno Cassinari, sem falar em Renato Guttuso, o chefe de fila comunista, outrora pintor apreciável, hoje, mau demagogo. Finalmente Emilio Vedova, de 1919, cuja obra explosiva deliberadamente reduzida a um esgarranchamento em preto e branco com súbitos tons quentes aqui e acolá, parece feita pelo trato tropêgo de um cego com a tenacidade de um visionário[16]

Vedova é dos poucos entre os citados então que figura nos textos de Pedrosa com mais frequência. Posteriormente ele irá aparecer como um dos praticantes de uma abstração lírica que teria alguma legitimidade para o crítico, ao lado dos japoneses[17]. Ele seria o contraponto a Pollock, pois diferente do estadunidense conseguiria "conservar a distância entre sua arte e o mundo, e jamais [ser] ator, para ser apenas testemunha aguda, consciente, patética"[18]. Percebe-se que mesmo que elogioso Pedrosa é relutante em aceitar a validade dessa produção, que de modo geral fazia sucesso entre a crítica brasileira.

Uma oposição interessante a Pedrosa é Mario Barata, em texto de 1954[19], na ocasião de uma mostra de Vedova, Afro Basaldella e Giuseppe Santomaso, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM RJ). Barata resgata o impacto do fascismo na formação desses artistas, afirmando que "neste século a cultura italiana veio, paulatinamente, assumindo conteúdo vivo e nova forma de expressão, que o fascismo tentou conter, mas não pode destruir". Ele destaca como as circunstâncias políticas teriam isolado "a arte italiana do mundo", reproduzindo anedota frequente nessa história de que esses pintores do *Corrente* "eram obrigados a ver ocultamente reproduções de Picasso ou de expressionistas sociais alemães". Os classificando como "post-picassianos" afirma que "trabalharam sem vir a público até a eclosão dos primeiros no grupo *Corrente*" [20]. Vedova, protagonista desta exposição na imprensa, passava então uma temporada no Brasil, graças a

[15] BASTOS, Idem.
[16] PEDROSA, Mário. "Mostra de Pintura Circulante", in:. Jornal do Brasil, sábado 30 de março de 1957, p. 8
[17] Ver: "Da abstração à auto-expressão". In: MAMMÌ, Lorenzo (org.) Mário Pedrosa Arte Ensaios. São Paulo: Cosac & Naify, 2015, p. 333.
[18] "As duas posições, ou Pollock e Vedova" in: PEDROSA, op. cit.,, 2000, p. 337.
[19] BARATA, Mário. "A Arte Moderna da Itália" in: Suplemento Literário do Diário de Notícias, domingo, 20 de junho de 1954, p. 5.
[20] Ibid.

prêmio da Bienal de 1951[21]. Ele é apresentado como "um dos pintores mais aplaudidos hoje em dia na Itália"[22]. Outro crítico escreve ser "curioso constatar como a pintura algo desordenada e violenta de Emilio Vedova", "é a que seduz com maior intensidade a sensibilidade dos jovens". Ele destaca, nesse mesmo texto que Vedova seria um "pintor de revoltas e violências em termos abstratos – o que até parece contrassenso: ideias e narrativas em linguagem abstracionista[23]", apontando como seus títulos permitiriam essa construção. Essa narrativa era, provavelmente, também o que seduzia Antônio Bento, que, em oposição à Pedrosa, defendia então uma arte mais figurativa, mas que encontra na figura de Vedova uma produção legitima, afirmando "mesmo na pintura abstrata, Vedova procura ligar-se e permanecer fiel a essa constante da grande arte de Veneza. Por isso mesmo, seus quadros jamais serão o simples desenvolvimento de um problema de geometria"[24].

Para compreender melhor essas incongruências a respeito da produção artística resistente da Itália do fascismo, que aparece nas colunas da arte de veículos brasileiros no pós segunda-guerra, é preciso entender que a resistência italiana, e muitos de seus importantes personagens, não foram monolíticos. Tradicionalmente dividida pela historiografia[25] em duas fases – a de resistência, cultural e intelectual ao regime, e da luta armada frente à ocupação alemã – é um capítulo da história da Itália repleta de nuances, e personagens que viriam a ocupar um papel de protagonismo e que iniciam o regime como defensores do Fascismo.

Guido Clemente, afirma que "o regime de 1925 não era o mesmo das leis especiais de 1926, e muito menos da posterior reviravolta autoritária de 1938", e ao narrar as circunstâncias em torno do *Manifesto degli Intellecttuali del Fascismo*, daquele ano, e de seu contraponto, também de 1925, redigido por Benedetto Croce, Clemente escreve que "vários signatários mudaram de opinião no curso dos anos, passando do fascismo ao anti-fascismo, e vice-versa"[26]. Um exemplo pertinente é o do historiador e crítico da arte Lionello Venturi, signatário do manifesto fascista; já em 1926 Venturi dava sinais de oposição ao regime, presente em seu livro *Il Gusto dei Primitivi*[27]. Cinco anos depois, em 1931, Venturi perde sua cátedra de História da Arte na Universidade de Turim ao se recusar jurar fidelidade ao regime, e passaria os 13 anos seguintes em exílio, primeiro na França e depois nos Estados Unidos, retornando à Itália apenas com o fim da guerra.

Outro exemplo dessa virada à oposição também importante para compreender o objeto ao qual esse artigo se debruçará a seguir é justamente do *Gruppo Corrente*. A publicação, nascida como *Corrente di Vita Giovanile*, em seu início, levava ao lado de seu nome uma frase de Mussolini: "*noi vogliamo che i*

[21] Prêmio instituído pela Cia. City, levava um artista brasileiro à Itália e trazia um artista italiano ao Brasil.
[22] Anônimo. Correio da Manhã, 23 de março de 1954, p. 11.
[23] Anônimo. Correio da Manhã, 8 de junho de 1954, p. 11.
[24] BENTO, Antônio. "Emilio Vedova", in: Diário Carioca, 24 de março de 1954, p. 6.
[25] Ver: WILKINSON, James D. The Intellectual Resistance in Europe. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
[26] CLEMENTE, Guido. "O Fascismo e os Historiadores. Sucesso e fracasso do uso político da História". In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci e CROCI, Federico. Tempos de Fascismo: Ideologia, Intolerância, Imaginário. São Paulo: EDUSP, 2010,
[27] VENTURI, Lionello. Il gusto dei Primitivi. Bologna: Nicola Zanichelli, 1926.

giovani raccolgano la mostra fiaccola" – "queremos que os jovens recolham nossas tochas". Como aponta Ruth Ben-Ghiat, em um ano de vida da publicação os editores retiraram a frase e rebaixaram a parte do nome que poderia ter conotações fascistas – *vita giovanile*[28] – a letras diminutas[29], destacando *Corrente* como título. Ben-Ghiat argumenta que esta atitude "atesta o abandono de suas missões originais – a criação de uma nova elite política fascista – e a crescente importância que a cultura tomou para esse grupo etário como uma forma de conectar com o mundo fora da ditadura"[30]. Essa vontade aliada à posição contrária à política que maturava no fascismo, que tinha como objetivo "conduzir à hegemonia da cultura", "que andaria par e passo com a construção do regime totalitário"[31], consolida a posição do *Corrente* como resistente ao Regime, uma vez que, como defende Duran, esses artistas e críticos, "se viam como parte de uma vanguarda internacional, e não sujeitos do regime fascista de Mussolini"[32]. Aos poucos esse posicionamento passou a se estender também para o entendimento mais estritamente político, entrelaçado e determinante do posicionamento cultural.

Grande parte desses artistas e críticos, após o fim da publicação, se mantém unidos, e como no caso de Vedova participam da luta armada e adaptam suas produções para aquelas possíveis no fronte de guerra. Após 1945 esses personagens construiriam então a memória da resistência atuando em instituições, como a Bienal de Veneza, que foi fundamental para construção da memória oficial sobre o fascismo, assumindo um papel reparador das políticas culturais fascista[33] das quais havia sido difusora durante o regime. Afiliados em sua maioria ao Partido Comunista Italiano, sustentavam ainda sua organização em grupos: surge então *Fronte Nuovo delle Arti*.

Do *Corrente,* o *Fronte Nuovo* herdou, como argumenta Duran, o etos e o desejo de liberdade na produção artística, finalmente alcançada politicamente na Itália do pós-guerra. Como no caso do *Corrente* não se propunham como movimento, mas como uma associação artística, com origem na proposta de Renato Birolli, resultando em um manifesto assinado em outubro de 1946[34]. Desde o princípio reuniu, entre outros artistas, Renato Guttuso, Santomaso, Ennio Morlotti e Vedova, com o apoio de críticos como Venturi, Giulio Carlo Argan além de Marchiori. Logo em seguida também se juntaram ao grupo os pintores Giulio Turcato e Antonio Corpora.

---

[28] O "vita giovanile" do título era referência à publicação fascista "gioventù fascista"
[29] BEN-GHIAT, Ruth, 2001, op. cit.
[30] Ibidem: pp. 168-169
[31] Clemente, op. cit.
[32] DURAN, Adrian. Painting, Politics, and the New Front of Cold War Italy. Farnham: Ashgate Publishing, 2014, pp. 14-15.
[33] Hans Belting, pensando sobre a função das mostras neste formato no pós-guerra, coloca que, ao não apresentarem apenas as criações artísticas contemporâneas, mas retrospectivas da arte moderna que sobrevivera aos regimes totalitários assumiam, em especial na Itália e Alemanha, um papel reparador nas políticas internacionais. Cf.: BELTING, Hans. O Fim da História da Arte. São Paulo: Cosac & Naify, 2012, p. 76.
[34] MARCHIORI, Giuseppe, APUD: CARAMEL, Luciano (org.). Arte in Italia, 1945 – 1960. Milano: Vita e Pensiero, 1994, p. 27

Também do *Corrente* o *Fronte* herdou a importância da poética pós-picassiana. Apesar da liberdade almejada na produção artística, esses artistas entendiam o Picasso de Guernica como a solução entre uma linguagem formal de vanguarda, moderna e internacional, e o repúdio político a regime totalitários, tanto ao experienciado na Itália, quanto àqueles que continuavam a existir.

Luciano Caramel[35] argumenta que no triênio de 1946 a 1948 o *Fronte* teria sido o espelho artístico da política italiana: um momento de união e diálogo entre posições diferentes, nos partidos mais importantes do momento – Democracia Cristã e PCI – e nas poéticas. A maior parte dos artistas associados ao *Fronte* eram filiados ao Partido, que naquele momento não exigia de seus pintores a confluência a uma diretriz partidária. Essa posição iria mudar, no entanto, com as eleições de 1948. Em termos artísticos o marco dessa mudança foi a Primeira Exposição de Arte Contemporânea de Bolonha, inaugurada em outubro daquele ano. Em novembro, sob o pseudônimo de Roderigo de Castiglia, Palmiro Togliatti, presidente do Partido, publica uma resenha a respeito da mostra que em um parágrafo estremeceria a união desses artistas. Classificando a produção abstrata ou abstratizante dos artistas do *Fronte* como "monstruosa", e a mostra em si, como uma "exposição de horrores e estupidez" [36]. Essa posição seria adotada oficialmente pelo partido a partir de então e como consequência criaria duas dissidências da dissolução do *Fronte*: aqueles que seguiriam a poética proposta, na tentativa de se alinhar aos ideais do Realismo Socialista, sob o nome de Neorrealismo Italiano, e aqueles que defenderiam a manutenção da produção abstratizante, ou que, segundo Caramel, "continuaram naquela estrada de liberdade e de abertura que os levará logo a se encontrarem em uma outra patrulha" [37], o *Gruppo degli Otto*, ou Oito pintores italianos: Afro Basaldella, Birolli, Corpora, Morlotti, Mattia Moreni, Santomaso, Turcato e Vedova, os quais passam então a serem adquiridos para a coleção do antigo MAM.

Durante quatro anos observa-se uma aquisição sistemática dessa produção por Ciccillo[38]: Foram 11 obras do período[39], de sete desses oito artistas, sendo que as cartas institucionais corroboram mostram a intensão nessas compras: em 20 de

[35] CARAMEL, op. cit., p. 27.
[36] TOGLIATTI, Palmiro. APUD: CARAMEL, op. cit., p. 35.
[37] CARAMEL, op. cit., p. 36.
[38] Destaca-se aqui a importância da Bienal de Veneza para criação da Bienal de São Paulo, o que em grande parte explica a reprodução de discursos carregados pela bienal veneziana na paulista, e no acervo do Antigo MAM, uma vez que naquele momento ambos eram presididos por Ciccillo, e contavam com os mesmos personagens em seus quadros. A Bienal de Veneza também era o órgão que se responsabilizava também pela escolha das obras trazidas à Bienal de São Paulo. Ver: BARZON, Marina. Fugindo da Antinomia: A crítica de Lionello Venturi e o Gruppo degli Otto, da Bienal de Veneza ao Brasil. Dissertação de Mestrado. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2017.
[39] As onze obras adquiridas foram duas de Afro Basaldella: Novo Testamento, 1951, na Bienal de Veneza de 1952; e O Terceiro Disparo da Bateria, 1951, na Bienal de São Paulo de 1951; duas de Renato Birolli: Foice, Cadeira e Cesto sobre a Eira, 1952, na Bienal de Veneza de 1952; e Mulher Bretã, 1950, na Bienal de São Paulo de 1951; uma de Antonio Corpora: Composição, 1952, na Bienal de Veneza de 1952; duas de Mattia Moreni: História de Mar, 1952, na Bienal de Veneza de 1952; Festa no Morro, 1953/54, na Bienal de Veneza de 1954; duas de Giuseppe Santomaso: Estaleiro na Lagoa, 1952; Amanhecer sobre Foices, 1953, na Bienal de São Paulo de 1953; uma de Giulio Turcato: Paisagem com Fábrica, 1954, na Bienal de Veneza de 1954, e uma de Emilio Vedova: Protesto por Condenados de Sevilha, 1952, na Bienal de Veneza de 1952.

julho de 1954, o secretário da Bienal de Veneza, Renato Pacileo, escreve a Arturo Profili, secretário da Bienal de São Paulo, com informações sobre as escolhas de Ciccillo para o antigo museu feitas na XXVII Bienal de Veneza:

> Todas as aquisições têm uma razão de ser: o Turcato é um dos "Oito" (abstratos) que não estavam inclusos da outra vez no elenco de aquisições do Senhor Ciccillo, o Moreni, por uma questão digamos de honra: de fato é um artista que cedeu um quadro seu, na ocasião da Biennale precedente, sobre o qual houve um mal-entendido (Moreni disse que tal quadro é a realização culminante de sua atividade pictórica dos últimos quinze anos).[40]

Além das aquisições do antigo MAM, feitas nas Bienais de São Paulo de 1951 e 1953, e nas Bienais de Veneza de 1952 e 1954 o *Gruppo* esteve presente no ambiente brasileiro através justamente das mostras das Bienais de São Paulo, e em exposições como a do MAM RJ sobre a qual a imprensa prolificamente escreve.

Essas pinturas do acervo, como apontado na reportagem a respeito de Vedova, mantém uma narrativa em sua abstração[41], presente de alguma forma na obra, no título, na composição, ou mesmo em relação com outras obras. Essa manutenção era proposital, e pode ser localizada através da crítica de Lionello Venturi, que se posiciona como o crítico a frente do grupo, sendo responsável pelo texto de introdução da primeira mostra dos Oito. Nessa ocasião ele escreve: "Se em seu arabesco a imagem de um barco ou qualquer outro objeto da realidade pode ser incluído, eles não se privam do enriquecimento que o objeto pode dar a sua expressão"[42].

Um trecho desse texto aparece parafraseado no Correio da Manhã em 6 de junho de 1954 em artigo, novamente, a respeito de Vedova: "Venturi já afirmou do veneziano que ele não quer ser, nem é um abstracionista ou realista"[43]. A referência está na coluna "Críticos Novos" do Correio da Manhã, intitulada "Vedova – ciclos, imagens e espaços". Um desses ciclos, apresentado na ocasião da mostra do MAM RJ se encontra em acervo no MAC, o Protesto pelos condenados de Sevilha (fig. 5), parte dos Ciclos de Protestos produzidos pelo pintor durante esses anos, que protestava, como sugere o nome, injustiças, em sua maioria políticas. O trecho original de autoria de Venturi refere-se, na realidade aos Oito, e afirma:

> Eles não são e não desejam ser artistas abstratos; eles não são e não desejam ser realistas: eles propõem sair desta antinomia que, por um lado ameaça transformar a abstração em um maneirismo

[40] Cf.: Arquivo MAC USP, pasta Francisco Matarazzo Sobrinho, Renato Pacileo a Arturo Profili, 20 de julho de 1954 (cópia).
[41] Correio da Manhã, anônimo, 8 de junho de 1954, p. 11.
[42] VENTURI, Lionello. Otto Pittori Italiani: Afro Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato, Vedova. Roma: De Luca, 1952.
[43] Correio da Manhã, anônimo, 6 de junho de 1954, p. 11.

> renovado, e de outro obedece a ordens políticas que desintegram a liberdade e a espontaneidade criativa.[44]

O "sair dessa antinomia" localiza essa produção no debate político daquele momento. Mais importante do que afirmar a produção como herdeira da experiência dos cubistas, dos expressionistas e dos abstratos, que faz em seguida, seria afirmar essa produção como moral, argumentando que "a visão dos Oito pintores nunca corta os laços com a vida dos sentidos e sentimentos, nunca se torna um mero jogo da imaginação, e sempre revela aquele compromisso moral, total, desinteressado, necessário à obra de arte"[45]. Venturi apresenta assim os Oito como grupo – afinal já eram nomes presentes nesse ambiente anteriormente – em termos políticos e éticos, afirmando esses artistas como uma alternativa ao *Neorrealismo*, apontando sua rejeição à política oficial adotada pelo PCI em 1948, ao mesmo tempo sem aceitar o título de abstracionistas, como se uma resistência ao qualificador atribuído por Togliatti.

Figura 5. Emilio Vedova. *Protesto pelos Condenados de Sevilha*, 1952. Tempera sobre tela, 130,6 x 60,1 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo. Registro fotográfico por Rômulo Fialdini

A resistência às "ordens políticas que desintegram a liberdade", foi, como demonstrado, mantida das organizações em grupos anteriores aos Oito, uma vez

[44] VENTURI, op. cit. 1952.
[45] Idem.

que a preocupação social não desaparece de suas produções. Há, no entanto, uma novidade, talvez desnecessária até então; a autoafirmação de suas identidades como comunistas. Nas obras do MAC observa-se tal autoafirmação de maneira clara em duas delas: Foice, Cadeira e Cesto sobre a Eira, 1952, de Birolli (fig. 6), e Amanhecer sobre Foices, 1953, de Santomaso (fig. 7).

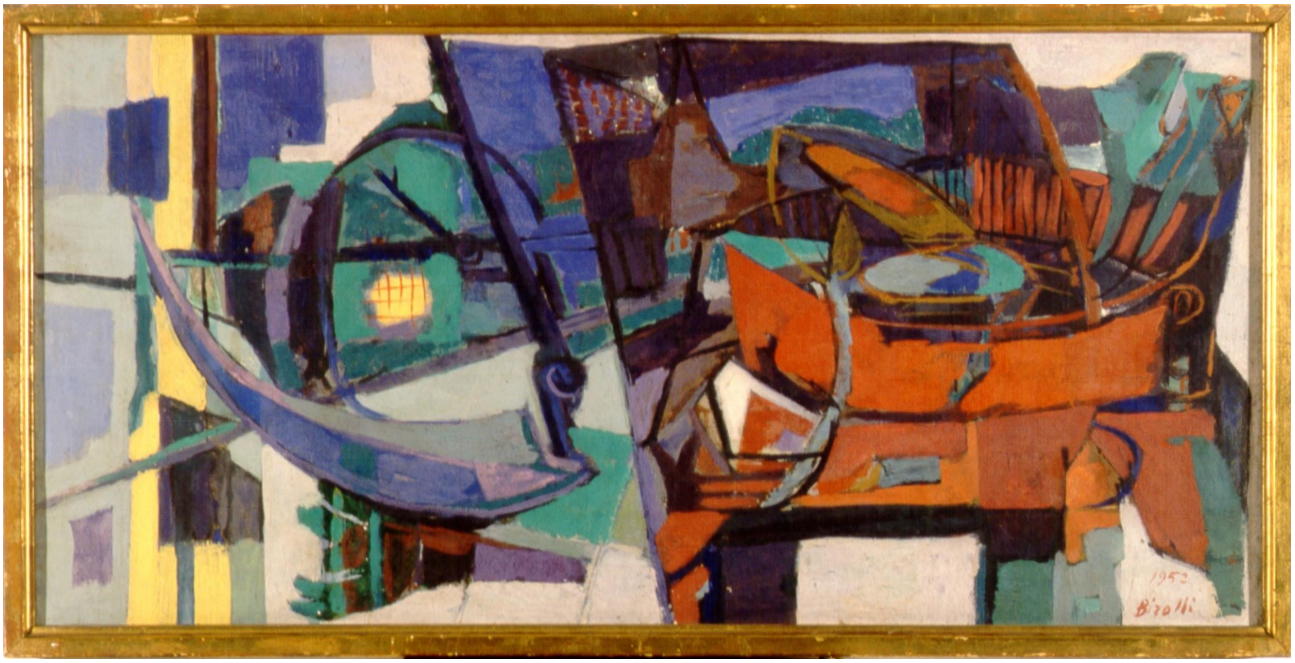


Figura 6. Renato Birolli. *Foice, Cadeira e Cesto sobre a Eira* [Falce, Sedia e Canestra sull'Aia], 1952. Óleo sobre tela, 54 x 110 cm. Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo. Registro fotográfico por Rômulo Fialdini

Também resistência parece ser o fato desses Oito pintores se estabelecerem publicamente como grupo: uma atitude política contrária à individualidade, atrelada à leitura da vertente informal do abstracionismo, e frequentemente atribuída aos Oito na historiografia[46]. Ignorar a escolha desses artistas pelo grupo seria, parece, ignorar um significado pungente a ele atribuído: em 1963, Argan, em *As razões do grupo*, argumenta: "Não devemos esquecer que as massas, ou os que as lideram e exploram são sempre indulgentes e até mesmo generosas com o indivíduo, mesmo quando ele se rebela. Elas temem, porém, o grupo comprometido, orgânico" [47].

O *Gruppo degli Otto* configura-se assim como uma coletividade de artistas que se demonstra coerente com atividades anteriores, em especial o *Corrente* e o *Fronte Nuovo*. Esses movimentos foram todos frutos do ambiente, não apenas artístico, mas também político, italiano. As razões dos grupos, como quer Argan,

[46] Ver: JACHEC, Nancy. Politics and Painting at the Venice Biennale, 1948-64: Italy and the "idea of Europe". Manchester: Manchester University Press, 2007.
[47] ARGAN, Giulio Carlo. "As razões do grupo", in: CHIPP, H. B. Teorias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1999, pp. 507 – 508.

estão no Regime, na Resistência e na experiência desses pintores durante este período. Configura-se também como uma resposta tanto à política em curso de ser imposta pelo Partido Comunista Italiano, quanto a preterida individualidade do outro lado da dualidade do mundo em Guerra Fria.

Figura 7. Giuseppe Santomaso. *Amanhecer sobre Foices,* 1953. Óleo sobre tela, 150,6 x 121 cm. Coleção antigo MAM, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo. Registro fotográfico por Rômulo Fialdini

Referências

ARANTES, Otília (org). *Modernidade Cá e Lá:* textos escolhidos IV/ Mário Pedrosa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

BEN-GHIAT, Ruth. *Fascist Modernities*: Italy, 1922-1945. Oakland: University of California Press 2001

CARAMEL, Luciano (org.). *Arte in Italia, 1945 – 1960*. Milano: Vita e Pensiero, 1994

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci e CROCI, Federico. *Tempos de Fascismo:* Ideologia, Intolerância, Imaginário. São Paulo: EDUSP, 2010

CHIPP, H. B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999

DURAN, Adrian. *Painting, Politics, and the New Front of Cold War Italy*. Farnham: Ashgate Publishing, 2014

JACHEC, Nancy. *Politics and Painting at the Venice Biennale, 1948-64:* Italy and the "idea of Europe". Manchester: Manchester University Press, 2007.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Classicismo Moderno*: Margherita Sarfatti e a Pintura Italiana no Acervo do MAC USP. São Paulo: Alameda, 2016.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves (org.). CAT EXP Classicismo, Realismo, Vanguarda: Pintura Italiana no Entreguerras. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013.

MARCHIORI, Giuseppe. *Arte e Artisti d'Avanguardia in Italia, 1910-1959*. Roma: Edizioni di Comunità, 1960

MAMMÌ, Lorenzo (org). *Mário Pedrosa Arte Ensaios*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015
VENTURI, Lionello. *Il gusto dei Primitivi*. Bologna: Nicola Zanichelli, 1926.

VENTURI, Lionello. *Otto Pittori Italiani:* Afro Birolli, Corpora, Moreni, Morlotti, Santomaso, Turcato, Vedova. Roma: De Luca, 1952.

WILKINSON, James D. *The Intellectual Resistance in Europe*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

Artigos de Jornal

BARATA, Mário. "A Arte Moderna da Itália" in: *Suplemento Literário do Diário de Notícias*, domingo, 20 de junho de 1954, p. 5.

BASTOS, Clemente de Magalhães. ""Sou um pintor dramático"", in: *Diário de Notícia*, Suplemento Literário, 28 de março de 1954, p. 5.

BENTO, Antônio. "Emilio Vedova", in: *Diário Carioca*, 24 de março de 1954, p. 6.

GULLAR, Ferreira. ”Dez anos de pintura italiana” in: *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, 8 de setembro de 1957, p. 9

PEDROSA, Mário. “Mostra de Pintura Circulante”, in: *Jornal do Brasil*, sábado 30 de março de 1957, p. 8

Anônimo. *Correio da Manhã*, 23 de março de 1954, p. 11.

Anônimo. *Correio da Manhã*, 8 de junho de 1954, p. 11.

Como citar:

BARZON, Marina. O gruppo degli otto e a memória da resistência italiana em um acervo no Brasil. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 658-673., 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.055
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Monumentos funerários de São Paulo dedicados aos heróis da Revolução de 1932

Maria Elizia Borges, Universidade Federal de Goiás
https://orcid.org/ 0000-0001-6470-7337
maelizia@terra.com.br

Resumo

A Revolução Constitucionalista de 1932 custou a vida de 830 militares paulistanos nos campos da batalha que durou de 9 de julho a 4 de outubro. O presente artigo analisa os jazigos individuais de alguns dos constitucionalistas mortos em combate e sepultados em cemitérios de São Paulo, antes do translado de seus corpos para o obelisco/mausoléu inaugurado em 1970 no Parque Ibirapuera. Na época, São Paulo tinha um número grande de marmoristas e escultores italianos dedicados à construção de obras funerárias, e alguns deles foram encarregados de edificar tais monumentos sob a custódia do governo do estado de São Paulo, familiares e associações afins. Pode-se afirmar que esses jazigos trazem as características peculiares de cada escultor, todavia, contêm símbolos comuns à Revolução Constitucionalista de 1932, o que faz deles um tributo à memória e ao não esquecimento desse levante armado.

Palavras-chave: Revolução Constitucionalista de 1932. Jazigos dos constitucionalistas. Escultores italianos. Cemitérios da cidade de São Paulo. .

Abstract

The Constitutionalist Revolution of 1932 cost the lives of 830 São Paulo soldiers on the battlefields of the battle that lasted from July 9th to October 4th. This article analyzes a few tombs of some of the constitutionalists killed in combat and buried in cemeteries in the city of São Paulo, before their bodies were transferred to the obelisk/mausoleum inaugurated in 1970 in Ibirapuera Park. At the time, São Paulo had a large number of Italian marble workers and sculptors dedicated to the construction of funerary stonework, and some of them were in charge of building such monuments under the custody of the goverment of the state of São Paulo, family members and related associations. It can be said that these tombs bring peculiar characteristics of each sculptor, however, they contain symbols common to the Constitutionalist Revolution of 1932, which makes them a tribute to the memory.

Keywords: Constitutionalist Revolution of 1932. Constitutionalists' tombs. Italian sculptors. Cemeteries in the city of São Paulo.ra-chave 4. .

"Os grandes heróis Paulistas tombaram –
porém, em pé! E o pendão das treze listas
mostrou o poder da fé" (Pezzato, 2011).

A Revolução Constitucionalista de 1932

A Revolução Constitucionalista foi deflagrada em 1932 por paulistas insatisfeitos com o governo ditatorial do então presidente Getúlio Vargas, que havia abolido a Constituição Federal em 1930. O governo de São Paulo lutou a favor do restabelecimento do regime democrático, da criação de uma nova constituição e da reconquista do poder político paulistano perdido com a Revolução de 1930. Além de São Paulo, quatro outros estados aderiram à causa: Rio de Janeiro, Minas Gerais, Alagoas e Rio Grande do Sul. Todavia, a luta armada ficou somente para São Paulo, tornando-se então um dos grandes episódios da história do estado. A revolução foi considerada um ato de protesto e de resistência política contra o autoritarismo do governo federal, desencadeando uma luta desigual, com 35 mil paulistanos lutando contra uma tropa federal composta por 100 mil soldados. Cerca de 830 militares paulistanos vieram a falecer nos campos da batalha que durou 87 dias, de 9 de julho a 4 de outubro de 1932.

Para homenagear essa epopeia paulista, a cidade de São Paulo iniciou a construção do Monumento e Mausoléu ao Soldado Constitucionalista no Parque Ibirapuera, cujo projeto foi escolhido mediante um concurso internacional realizado em 1934. O vencedor do certame foi o escultor italiano Galileo Emendabili (1898-1974), mas as obras seriam iniciadas somente em 1942, estendendo-se até 1970. No local estão os restos mortais de muitos combatentes, o que o tornou também em um mausoléu, exaustivamente pesquisado por Anna Maria Abrão Khoury Rahme (2005).

O Monumento e Mausoléu ao Soldado Constitucionalista é uma obra eminentemente arquitetônica, e não só escultórica, e possui 70 metros de altura, com capacidade para acolher as urnas de 5 mil heróis. Possui diversas simbologias e inscrições, e é tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (Condephaat) e pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp). Está localizado no Parque Ibirapuera, em uma posição estratégica da cidade de São Paulo, entre as avenidas 23 de maio e 9 de julho tornando-se um marco no local.

É a última morada de diversos paulistanos ilustres que contribuíram para o ideal constitucionalista de 1932, tais como o poeta Guilherme de Almeida, o General Júlio Marcondes Salgado, o General Ataliba Leonel, o estudante e voluntário Clineu Braga de Magalhães e do jurista, jornalista e escritor Ibraim Nobre. Também estão enterrados ali os restos mortais dos membros da MMDC – organização civil paramilitar criada em São Paulo no dia 24 de maio com as iniciais dos nomes dos estudantes Miragaia, Martins, Dráuzio e Camargo que participaram da Revolução

Constitucionalista – e de diversos voluntários, tais como Ary Cajado de Oliveira e José Vicente Ferreira (Garcia, 2010) (Figura 1).

Figura 1. Galileu Emendábili. *Monumento e Mausoléu ao soldado constitucionalista.*., 1942-1970. Forma de obelisco, revestido de mármore: base: 9x 9 metros; altura: 71x 81metros. Parque Ibirapuera, São Paulo. Fonte: br.images.seach.yahoo.com= monumento + ao+ soldado + constitucionalista. Acesso em 10 nov. 2021.

Jazigos dos combatentes em cemitérios da cidade de São Paulo

No presente artigo a análise estará limitada a alguns dos túmulos individuais realizados por escultores italianos antes do translado dos corpos dos combatentes para o Monumento e Mausoléu ao Soldado Constitucionalista. De duas formas, seja nos cemitérios, seja no mausoléu emblemático do Parque Ibirapuera, não há como se esquecer daqueles que lutaram com fé e coragem por uma causa na qual acreditavam, o ideal constitucionalista. Para a pesquisadora Rahme (2005), os túmulos memoriais destinados aos militares que lutaram na Revolução Constitucionalista de 1932 possuem atributos classificados como de temáticas sociais.

Historicizando um pouco sobre o estado de São Paulo, cabe lembrar que ante a iminência do fim do regime escravagista no país, os fazendeiros paulistas começaram a subsidiar com recursos próprios a vinda de imigrantes como mão de obra agrícola, principalmente de italianos. A agricultura cafeeira, a instalação de

estradas, a mão de obra imigratória e a expansão física da capital propiciaram um desenvolvimento urbano vertiginoso de São Paulo. Muitos imigrantes italianos foram trabalhar nas fazendas de café, enquanto outros, que vieram com uma formação profissional já situada, tornaram-se prestadores de serviços, como foi o caso dos artistas-artesãos, que fundaram suas marmorarias, e dos escultores, que instalaram seus ateliês na cidade de São Paulo em pleno progresso econômico.

No início do século XX o arquiteto brasileiro Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928) agregou ao seu escritório e ao Liceu de Artes e Ofícios, então sob sua administração, muitos professores e empreiteiros italianos, que trouxeram para o Brasil o gosto pelo estilo floreal, neorrenascentista e eclético, consequentemente. O Liceu pode ser considerado como o principal local de ensino formador de mão de obra especializada que atuou na produção arquitetônica, urbanística e decorativa da cidade de São Paulo. O desenvolvimento da indústria paulista (1920-1929) – que ganhou força com a crise da monocultura cafeeira e com o *crash* da Bolsa de Nova York em 1929 – também contou com a participação de imigrantes italianos, que constituíram as primeiras fortunas de europeus no Brasil. Esses imigrantes em ascensão recorreram aos serviços de escultores compatriotas para construírem jazigos monumentais, a fim de perpetuarem-se diante da comunidade, assim como também o fizeram os comerciantes sírio-libaneses enriquecidos.

Muitos escultores italianos estabeleceram-se na cidade de São Paulo na terceira fase da imigração no país, isto é, no período de 1902 a 1920, assumindo a feitura de esculturas públicas, cujos projetos foram selecionados por meio de concursos. O reconhecimento público de alguns levou-os a serem contratados pela custódia do governo de São Paulo e de familiares e associações de classe para realizarem os túmulos dos heróis constitucionalistas em 1932. Dentre eles, podem ser citados o escultor *Eugenio Prati***,** que realizou os túmulos do General Júlio Marcondes Salgado, do Major José Marcelino da Fonseca e do voluntário Lauro de Barros Penteado no Cemitério São Paulo; e o escultor *Júlio Starace***,** que foi o responsável pelo túmulo do estudante e voluntário Clineu Braga de Magalhães, também no Cemitério São Paulo. Já *Armando Zago* realizou o túmulo de Prudente Meireles de Moraes, no Cemitério da Consolação. Todos esses túmulos foram construídos em 1932.

Pode-se afirmar que esses jazigos possuem as características peculiares de cada escultor, todavia, contêm atributos comuns à Revolução Constitucionalista de 1932. Na maioria deles consta a bandeira paulista, que simboliza o estado deflagrador da causa constitucionalista; o capacete, que representa a glória do falecido; a espada, o objeto de luta; e o ramo de café, que expressa a natureza e o poder da economia estadual. Todos esses são símbolos que visam eternizar a trajetória de vida dos heróis paulistanos. Por isso, as obras teriam de ser didáticas, lembrando o vínculo do morto com o fato histórico. Foram construídas segundo o imaginário histórico, que visava celebrar, imortalizar e glorificar a individualidade dessas pessoas que representavam uma causa única, o culto cívico. Os túmulos

foram construídos em granito polido marrom ou preto, e as esculturas, moldadas em bronze, conforme o hábito da época.

A maioria dos jazigos foi instalada no Cemitério São Paulo, inaugurado em 1926, no bairro de Pinheiros. Pode-se considerá-lo como uma extensão dos cemitérios da Consolação (1858) e do Araçá (1897), que já estavam com superlotação. O novo cemitério tornou-se, então, o local dos mortos provenientes da elite econômica e social da cidade de São Paulo, isto é, imigrantes italianos e sírio-libaneses ou descendentes de famílias representativas da sociedade paulistana, como foi o caso dos militares de alta patente que participaram da Revolução Constitucionalista. Trata-se, conforme Ribeiro (1999), de uma necrópole que contém numerosos jazigos monumentais, com calçadas limpas e bem arborizadas.

Ribeiro (1999) fez um levantamento de 116 obras funerárias dos cemitérios da Consolação, Araçá e São Paulo realizadas pelo escultor Eugênio Prati (Cerro Veronese, Itália-1889-São Paulo,1980), que fez da arte tumular a sua profissão. Prati era originário de família de artesãos italianos e frequentou a Academia de Arte Cignole, em Veneto. Chegou a São Paulo em 1926, período da grande efervescência cultural (Comunale, 2017). A sua temática escultórica foi essencialmente religiosa, salvo as encomendas recebidas. Suas obras perpassam pelos estilos neoclássico, *art. nouveau, art. déco* e modernista, cuja perspectiva escultórica foi essencialmente religiosa, apesar de receber encomendas com outras temáticas. Uma de suas peculiaridades foi dar assimetria aos volumes, com a sobreposição de blocos de granito com formas e tamanhos variados.

O monumento funerário mais suntuoso que Prati fez para os heróis constitucionalistas foi o do General Júlio Marcondes Salgado (1890-1932), um dos líderes articuladores e mentor militar da Revolução Constitucionalista como comandante geral da Força Pública do Estado de São Paulo. Foi promovido a general "*post mortem*" em 1932, mediante carta patente expedida pelo então governador Constitucional do Estado de São Paulo, Pedro Toledo. O escultor construiu uma sobreposição de planos até chegar à grande cabeceira *art déco* que delimita o túmulo. Sobre o segundo plano, destaca-se, à direita, a escultura de uma mulher em tamanho natural, de perfil, com vestuário clássico, colocando as mãos sobre um livro; uma espada; uma folha de carvalho, símbolo da glória; e sobre uma coroa de louros, representativa da vitória. Esses objetos estão assentados sobre uma urna de granito preto, na qual está gravado o brasão paulista. A obra, conforme Ribeiro (1999), representa a *Gratidão* (Figura 2).

Mas o grande destaque do monumento está no baixo-relevo de bronze incrustado dentro da cabeceira. Nele Prati fez uma narrativa ao colocar o General Salgado a cavalo conduzindo o exército constitucionalista. Ao seu lado está uma mulher, seminua, segurando uma bandeira, uma referência à obra de Delacroix, "A liberdade conduzindo o povo". Ao fundo do relevo, aparece o edifício Martinelli, primeiro arranha-céu da cidade de São Paulo, símbolo do poder econômico do estado. Acima, à esquerda, está escrita a palavra LEX (Lei) sobre uma cruz com raios

de luz, o que demonstra que a igreja católica da cidade de São Paulo apoiava os constitucionalistas. Constam ainda no túmulo elementos esparsos e significativos, tais como a tocha, símbolo da verdade, da consagração e da efemeridade, conforme pontua Rahme (2005).

Figura 2. Eugênio Pratti. Túmulo do General Júlio Marcondes Salgado, +1932; obra 1932. De granito polido marrom e bronze.Cemitério São Paulo, SP. Fonte: Ribeiro, 1999.

Figura 3. Eugênio Pratti. Túmulo do Major José Marcelino da Fonseca, +1932, obra 1932. Granito polido marrom e bronze. Cemitério São Paulo, SP. Fonte: Ribeiro, 1999.

As características formais de Prati também estão presentes no túmulo do Major José Marcelino da Fonseca. Os níveis menores dos blocos laterais do túmulo são de dimensões diferentes da tampa, mas o que chama a atenção é a cabeceira grande, retangular, que contém um painel de bronze subdividido em duas partes e que mitifica a causa constitucionalista. Na parte superior, uma figura lateral de ¾ representa um soldado constitucionalista segurando uma baioneta e ao mesmo tempo recebendo da mão de uma pessoa oculta um ramo de louro. Na parte central, há o medalhão que contém o retrato do Major Fonseca, falecido com 41 anos. O militar foi fotografado fardado, em posição frontal. O epitáfio encontra-se abaixo do medalhão (Figura 3).

No túmulo de Lauro Barros Penteado, voluntário na Revolução Constitucionalista, Prati representou também os atributos clássicos da causa, além de repetir os planos variados na base do túmulo e no painel de bronze em forma de um "L" invertido, que fica incrustado na cabeceira mais à direita do monumento. No primeiro plano, o artista esculpiu o soldado constitucionalista de perfil e em tamanho real, vestido a caráter, o que simboliza a proeza e a persistência do paulistano. Ao representar o morto em seu uniforme, o escultor contemplou suas últimas palavras: "Sei que vou morrer por São Paulo. Quero ser sepultado com esta mesma farda com que vou morrer... Viva São Paulo!" (Garcia, 2010).

No fundo do painel, Prati reproduziu o monumento de Amadeo Zani, "Gloria Imortal aos fundadores de São Paulo", instalado no Pátio do Colégio (1925), e o projeto do "Monumento às bandeiras" (1921), de Victor Brecheret. Ou seja, o escultor homenageou nesse baixo-relevo obras de valor histórico e artístico importantes para São Paulo e realizadas por seus patrícios. Na parte lateral do "L", o escultor acrescentou a bandeira paulista, cuja dimensão extrapola o espaço do painel. Sobre ela veem-se uma espada, ramos de café e de palma e um capacete, modelo utilizado pelos pracinhas. Prati recorreu assim, e mais uma vez, a elementos que significam o triunfo desse mártir da causa constitucionalista (Figura 4).

Figura 4 - Eugênio Pratti. Túmulo de Lauro Barros Penteado, + 1932, obra 1932. Granito polido marrom e bronze. Cemitério São Paulo, SP. Fonte: Ribeiro, 1999.

Pode-se afirmar que o escultor Eugenio Prati fez uma representação literal do ideário constitucionalista ao empregar símbolos que valorizam a causa, ao assentar personagens trajados a caráter, o que mitifica os heróis constitucionalistas, e ao retratar alguns em forma de busto (Major Fonseca) ou em combate (General Salgado). Não deixou de utilizar as combinações de formas geométricas de planos e tamanhos diferentes em suas bases, características do estilo *art déco* tão em voga na época.

Ao lado do túmulo de Lauro Barros Penteado, encontra-se o de Clineu Braga de Magalhães, projetado pelo escultor Júlio Starace (Giugliano, Nápoles, Itália, 1887–SP,1952). Starace estudou na Academia de Belas Artes de Nápoles e veio para o Brasil em 1912. Situou seu ateliê no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo, no período de 1913 a 1920, e depois foi para a Alameda Tietê, 460. Participou de vários concursos públicos nos estados de São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro. Conforme Ribeiro (1999), Starace executou 17 monumentos nos cemitérios São Paulo e da Consolação. As características recorrentes de suas obras são: ausência de portinhola, uso de granito e emprego de um crucifixo em bronze ou mármore. Os estilos neoclássicos, *art nouveau* e *art déco* são recorrentes em suas obras funerárias.

No túmulo de Magalhães, Starace também colocou peças fundamentais para o entendimento da história dos constitucionalistas: a bandeira do estado de São Paulo, o ramo de café e o capacete modelo paulista, com as iniciais BUP 14 de julho, sigla de Batalha Universitária Politécnica na Revolução de 1932. O túmulo foi construído em linhas retas, com médias dimensões e jardineiras nas laterais da cabeceira. Na parte superior da cabeceira retangular, com acabamento superior de representação de pedra sobrepostas, há um braço estendido segurando uma tocha acesa, que é o símbolo da força constitucionalista. No corpo central do jazigo, na frente da cabeceira, figuram outros elementos: um capacete, uma palma, uma espada pousada sobre a bandeira paulista, cujo panejamento recobre os degraus e alcança o corpo central do jazigo. A cabeceira traz a inscrição: "*Cumprindo o seu dever Tombou por São Paulo Amparae-o Senhor"* (Ribeiro, 1999, p. 929). Na lápide horizontal, Starace colocou um crucifixo em bronze, acessório que reproduziu também em outros túmulos, conforme visto anteriormente (Figura 5).

Clineu Braga de Magalhães era integrante do BUP e aluno do terceiro ano do curso de Engenharia Civil da Escola Politécnica de São Paulo. A Escola Politécnica de São Paulo, fundada em 1835, atuou ativamente no movimento constitucionalista, para o qual contribuiu com a produção de armamentos e munições para as tropas. Além disso, muitos alunos inscreveram-se nessa luta que causou a morte de muitos deles, tais como Miragia, Martins, Drauzio e Camargo. Em suas memórias foi criada a MMDC – sigla formada com as iniciais dos nomes desses alunos –, organização civil paramilitar criada no dia 24 de maio de 1932 (Garcia, 2010). Magalhães morreu na região de Capão Bonito enquanto caminhava para a retaguarda inimiga. Seus restos mortais foram sepultados inicialmente no

Cemitério de Capão Bonito, posteriormente foram transladados para o cemitério São Paulo e hoje encontram-se no Monumento Constitucionalista.

Figura 5- Júlio Starace. *Túmulo de Clineu Braga de Magalhaes, + 1932.,* obra 1932. Granito polido e bruto marrom e bronze. Cemitério São Paulo, SP. Fonte: Ribeiro, 1999.

Já o constitucionalista e engenheiro Prudente Meirelles de Moraes foi enterrado no Cemitério da Consolação, construído em 1858, e que alguns anos depois tornou-se o local de enterramento de pessoas abastadas da cidade de São Paulo. Nele foram construídas obras tumulares monumentais, que visavam perenizar a elite local, como foi o caso do túmulo de Prudente de Moraes, também oriundo de duas ilustres famílias paulistanas. O responsável pelo seu túmulo foi o escultor Armando Zago, considerado por Ribeiro (1999) como o terceiro escultor italiano que realizou o maior número de obras funerária na cidade de São Paulo, atrás de Eugênio Prati e Antelo del Debbio.

Zago instalou-se na cidade de São Paulo por dois períodos distintos e é na segunda vez que passou a se dedicar mais à arte funerária. Ribeiro (1999) levanta 42 obras de sua autoria instaladas nos cemitérios da Consolação, do Brás, do Araçá e São Paulo. Como todos os seus patrícios, a temática religiosa persiste em suas obras, que sempre dão muito destaque às portinholas ricamente decoradas. No caso do túmulo de Moraes, Zago teve de se adequar ao objetivo maior da encomenda, que era o de enaltecer o falecido e os ideais constitucionalistas. Para isso, o escultor instalou na base, no lado esquerdo do jazigo, uma escultura de bronze em tamanho natural e segundo os padrões acadêmicos: trata-se do "apóstolo-soldado" São Paulo, que coloca com a mão esquerda um ramo de louro

sobre a bandeira paulista drapeada que está ao lado do capacete; na mão direita ele segura uma espada na vertical.

A cabeceira do túmulo serve como encosto da escultura e da urna retangular do jazigo. O que chama atenção é a representação do túnel da Mantiqueira na portinhola de bronze, na qual está a imagem de um homem que puxa uma parte do vagão de um trem. A escolha é significativa, pois foi nesse local que o exército constitucionalista travou uma de suas batalhas mais difíceis, que resultou em um número significativo de mortos. No rodapé da portinhola, a inscrição reforça a bravura desse herói: "De há muito não via um homem de tamanha coragem e de tanta capacidade de trabalho – Cel. Paiva de Sampaio".

Figura 6. Armando Zago. Túmulo do Engenheiro Prudente Meirelles de Moraes, +1932; obra 1932. Granito preto e bronze. Cemitério da Consolação, SP. Fonte: Ribeiro, 1999.

Proliferação do ideário constitucionalista

Além desses túmulos individuais, o governo de São Paulo prontificou-se a construir túmulos coletivos no interior do estado para os ex-combatentes constitucionalistas de diferentes municipalidades, como foi o caso do Cemitério da Saudade, instalado em Piracicaba, e onde estão sepultados seis soldados. Outras cidades optaram por construir monumentos públicos em locais estratégicos para reforçar a importância da Revolução Constitucionalista de 1932. A administração municipal de Itu, por exemplo, construiu seu monumento aos combatentes em frente ao cemitério local, no que foi seguida pelos prefeitos de Bauru e Campinas (escultor Marcelino Vélez, 1934). Outros escolheram praças públicas, como é o caso das cidades de Santos (escultor Antelo Del Débio), Piracicaba (escultor Lelio Coluccini), Serra Negra, Americana, de Ribeirão Preto. Os campi da Universidade de São Paulo (USP) e da Universidade Mackenzie, por sua vez, também prestaram homenagens aos seus estudantes constitucionalistas (Rahme, 2005). Destacam-se ainda três obras realizadas nas faculdades de Direito, Medicina e de Engenharia da USP, criadas pela escultora Adriana Janocópulos (1897-1978) em 1962/1963.

A cidade de São Paulo instalou marcas significativas no seu espaço urbano para lembrar a Revolução Constitucionalista de 1932, tais como a atribuição dos nomes das avenidas 23 de maio e 9 de julho, da Praça do Patriarca e de edificações como o Hospital 9 de Julho e o Edifício Ouro. O nome desses logradouros e prédios, os túmulos individuais e coletivos, o grande obelisco/monumento, os monumentos das praças públicas no interior do estado de São Paulo contribuem para eternizar os objetivos da causa constitucionalista, ou, como afirma Nora (1993), são lugares de memória que procuram imortalizar e valorizar a causa revolucionária no registro de seus emblemas e símbolos, para que não caiam no esquecimento. Todavia, não se pode esquecer que persiste uma exaltação narcísica do movimento paulista na eternização dos seus ideais.

Os escultores italianos, por sua vez, dominaram o mercado da arte funerária em São Paulo no início do século XX, graças à formação técnica e aprimorada que trouxeram da Itália e à flexibilidade para aceitar encomendas dos proprietários com ornamentações de tendências variadas no mesmo túmulo. Quase não se distinguem as peculiaridades próprias de cada artista, pois as obras tumulares feitas para os constitucionalistas têm características comuns a todos eles: houve o predomínio do estilo *art déco,* com seus planos de formas geométricas elementares na base e na cabeceira; as imagens, quando colocadas, são dotadas de um realismo proveniente do estilo neoclássico; enquanto os símbolos são instalados praticamente na mesma posição: capacete, folhas e espada sobre a bandeira paulista, com realismo. Enfim, os escultores realizaram obras que visaram reforçar os desejos de seus encarregados, imortalizar o herói e seus ideais, e fazer com que permanecessem presentes como artistas italianos dentro do espaço

público. Ao mesmo tempo, registraram a importância política e cultural de São Paulo nessa memória ímpar do país.

Referências

COMUNALE, Viviane. A influência dos artesãos italianos em São Paulo nos séculos XIX e XX na arte tumular. *In*: TIRAPELI, Percival; PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos (org.). *Patrimônio Sacro na América Latina:* arquitetura, arte e cultura no século XIX. São Paulo: Editorial Laura Carneiro/Unesp, 2017.

GARCIA, Glaucia. *1932:* A arte da revolução nos cemitérios Paulistas. 2010. Fonte:https://saopauloantiga.com.br/category/historias-de-cemitério. Acesso em: 01/10/2021.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. *In*: *Projeto História.* São Paulo, n. 10, p. 1-22, dez. 1993.

PEZZATO, Esio Antonio. http://esiopoeta@gmail.com. Fonte: https://saopauloantiga.com.br/category/historias-de-cemitério/ Acesso em: 01/10/2021.

RAHME, Anna Maria Abrão Khoury. *Inovar e conservar:* a ambiguidade no Monumento Constitucionalista. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

RIBEIRO, Josefina Eloína. *Escultores Italianos e sua contribuição à Arte Tumular Paulistana.* Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1999.

Como citar:

BORGES, Maria Elizia. Monumentos funerários de São Paulo dedicados aos heróis da Revolução de 1932. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 674-685, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.056
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Quando resistir é andar em marcha à ré

Blanca Brites, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
https://orcid.org/0000-0001-9340-3527
blancabri@gmail.com

Resumo

Vivemos momentos sombrios de pandemia causados pelo Covid-19, com mortes que poderiam ser evitadas, ao mesmo tempo em que somos conduzidos a um retrocesso político, econômico e cultural com ameaça à democracia. Nesse limite de saturação a arte e política se unem para impulsionar uma resistência. Nesse sentido, comissionados pela 11ª Bienal de Arte Contemporânea de Berlim em 2020, o Teatro da Vertigem dirigido por Antônio Araújo cria a performance em *site specific* Marcha à Ré com a colaboração de Nuno Ramos, como ação híbrida em duas partes. A primeira a marcha com 120 carros andando em ré na cidade de São Paulo, em sintonia com a Experiência nº 2 de Flávio de Carvalho, o artista homenageado desta Bienal. A segunda é um curta-metragem de Eryk Rocha decorrente da performance e apresentado como obra final na 11ª Bienal.

Palavras-chave: Arte e resistência. Teatro da Vertigem. Marcha à Ré. Flávio de Carvalho. Experiência nº 25.

Abstract

We are living through dark times due to the Covid-19's pandemic. Along with deaths that could have been avoided, it's as if we were being driven backwards politically, economically and culturally. Our Democracy is under threat. At this limit zone, politics and art join forces to resist. Commissioned by the 11th Berlin Biennale for Contemporary Art, 2020, the Teatro da Vertigem (Vertigo Theater) company, headed by director Antônio Araújo, creates the site-specific performance Marcha a Ré (Reverse Gear), with artist Nuno Ramos as a collaborator. It is a two-fold development: a parade of 120 automobiles going in reverse downtown São Paulo, honoring artist Flávio de Carvalho's Experiência Número 2 (Experience #2), and a short film by Eryk Rocha featuring the performance and showed at the 11th Biennale.

Keywords: Art and Resistance. Teatro da Vertigem. Reverse Gear. Flávio de Carvalho. Experience #2.

Nos tempos sombrios de agora, quando domina a obscuridade que consome nossa energia, em que a inércia domina e leva à submissão, o que nos resta a fazer? É uma pergunta para a qual se pronuncia: "Pode-se simplesmente esperar, dobrar-se, aceitar. Dizermos a nós mesmos que vai passar. Tentarmos nos acostumar..."[1], mas também diz ele, quando se chega ao limite da saturação, essa mesma tensão desvela uma força que pode conduzir ao levante. Levante entendido como qualquer forma de ação que se insurge à opressão no interesse de contestá-la, denunciá-la independente de sua origem. Na exposição *Levantes*[2], a escolha de Didi-Huberman é abrangente e mostra a diversidade de ações de que indivíduos, grupos e comunidades se valem para suplantar situações até então intransponíveis.

Hoje no Brasil, buscamos reagir ao desamparo que leva ao abatimento moral e à desesperança decorrente de uma política que ameaça a democracia, os direitos sociais/humanos. Quando não se vê nenhum caminho e somos levados à prostração, a pergunta que retorna é: Como chegamos a isso? Até quando aguentaremos? É nesses casos que a arte se une à ação política para impulsionar a resistência e/ou reação, com ou sem comando, coletiva ou individual, pública ou sorrateira, organizada ou na desordem que o momento impõe.

Na história recente do país vimos o repúdio dos jovens artistas nos anos 60/70 contra o regime militar. No entanto, cinquenta anos depois o cenário se reapresenta com domínio de militares no governo que, de forma irônica e legalmente, foram eleitos pelo voto democrático. Os tempos são outros. As narrativas são outras, contudo a situação de retrocesso político, econômico e cultural em que se vive, esmaga a dignidade conquistada com plena liberdade de pensamento e construída na dialética emancipatória.

Os tempos são outros. Agora, a tudo isso, soma-se a atitude irresponsável com que o governo tem tratado a situação de pandemia causada pelo Covid-19, em que mortes poderiam ter sido evitadas. E quando há descaso pelo bem supremo que é a vida, é imperioso resistir e talvez recorrer ao que Frederico Morais chamou de arte de guerrilha[3]. Obras como as *Trouxas Ensanguentadas* (1970) de Arthur Barrio e a ação *Tiradentes: Totem-monumento ao preso político* (1970) de Cildo Meirelles que se insurgiam contra a violência dos anos de chumbo da ditadura militar exemplificavam o sentido metafórico a que Morais se referia. Ao mesmo tempo em que, com essas obras, mostravam sua força política, os artistas também contestavam as convenções do mercado de arte, dos museus e do cubo branco. Eram jovens artistas em busca de outros espaços, em que estivessem em contato mais direto com o público em seu cotidiano.

Se aceitarmos que há um consenso de que andar de ré é um ato de recolher-se, retirar-se de um espaço, retirar-se de uma ação, dar para trás, o título deste texto, pode parecer um contrassenso. Mas andar para trás nos tempos atuais,

[1] DIDI-HUBERMAN, 2017, p.35

[2] A exposição Levantes da qual ele foi o curador geral, ocorreu inicialmente no museu Jeu de Paume em Paris em 2016, e no Sesc Pinheiros de São Paulo em 2017/2018.

[3] Arte de Guerrilha faz referência à luta armada conduzida no Brasil por Carlos Marighella, morto em 1969.

como propõe a performance *Marcha à Ré* pelo Teatro da Vertigem[4], em sintonia com o ato formal de Flávio de Carvalho de afrontar uma procissão religiosa, é um ato político com força mobilizadora de resistência.

O Teatro da Vertigem, há quase trinta anos fez sua primeira encenação *O Paraíso Perdido* no espaço da Igreja Santa Ifigênia, em São Paulo e desde então tem optado por espaços não convencionais para seus espetáculos: igrejas, presídios e hospitais. Eles recorrem também a espaços abertos como na apresentação *BR- 3,* de 2006, ação realizada com os espectadores em um barco que percorre o rio Tietê, na qual os atores se encontram em outros barcos menores e também às margens do rio. Grupo com sólida formação teórica desenvolve seu processo de trabalho de forma coletiva, enfatizando a inovação da linguagem e da técnica teatral.

Este grupo de teatro em 2019 é comissionado pelos curadores Lisette Lagnado, Renata Cervetto, Agustín Pérez Rubio, e María Berríos da 11ª Bienal de Arte Contemporânea de Berlim[5], para apresentar um trabalho naquela cidade. Nessa edição a representação brasileira em seu todo é bem significativa, iniciando com trabalhos de Flávio de Carvalho como artista homenageado da Bienal. Conta também com artistas contemporâneos: Virginia de Medeiros, Gil Du Odé, Virginia Borges, Pedro Moraleida e Castiel Vitorino Brasileiro. Estão ainda presentes obras do Museu de Imagens do Inconsciente, do Rio de Janeiro, e do Museu de Arte Osório César, de São Paulo. Os curadores se valem do termo "experiência", referência a Flávio de Carvalho, para nomear as apresentações, ações, encontros, ateliers e laboratórios que ocorrem durante o evento.

Convite aceito, o grupo inicial formado por Antônio Araújo, Eliana Monteiro, Guilherme Bonfanti e Antonio Duran começa sua pesquisa, ainda em 2019, considerando a realização de uma ação em espaço público em Berlim. Mas a pandemia altera os planos e a proposta se torna uma ação híbrida em duas partes. Uma acontecendo em São Paulo, sendo a marcha propriamente dita, e a outra, um curta metragem de 12 minutos dirigido por Eryk Rocha[6], resultante da referida marcha, filme apresentado como obra final na Bienal de Berlim.

Nuno Ramos integra o grupo em 2020, artista que tem em sua trajetória manifestações incisivas como a instalação nomeada *111*[7], de 1992, a qual, além de denúncia era uma homenagem e quase um ato de contrição pela atrocidade das mortes ocorridas no Carandiru. Instalação esta que tem recebido novas interpretações acompanhando as contingências do momento, como *111 Vigília*

[4] Teatro da Vertigem, formado por um grupo de estudantes de teatro em 1992, em São Paulo. Ativo desde então, com atuação nacional e internacional, tem recebido premiações por quase todos os seus espetáculos.
[5] 11ª Bienal de Arte Contemporânea de Berlim, realizada de 5 de setembro a 1º de novembro de 2020, tem como tema "The crack begins within" ("A fissura começa por dentro") realizada na Kunst-Werke Berlin (KW). Site: https://11.berlinbiennale.de/
[6] Este curta-metragem foi apresentado pela primeira vez em 05 de setembro de 2020, no Festival Internacional de Artes Cênicas – Porto Alegre em Cena, um dos apoiadores para sua realização. O filme não está disponível ao público por ainda estar participando em concursos e festivais.
[7] A instalação denunciava o massacre de 111 presos mortos pela polícia, no Complexo Penitenciário de Carandiru, na cidade de São Paulo. A instalação ocorreu pela primeira vez em 1992, na casa de Cultura Mário Quintana em Porto Alegre, e tem sido readaptada, em outras circunstâncias.

Canto Leitura, de 2016 . Por 24 horas em ato contínuo, foram lidos os nomes dos 111 mortos no massacre por convidados que davam um tom próprio à leitura, e essa ação podia ser acompanhada pelo Facebook.

Na noite de 4 de agosto de 2020, um grito silencioso brada contra as 100 mil mortes pela Covid-19, registradas à época no Brasil. Um protesto veio na contramão na movimentada Avenida Paulista, com a contundente performance em *site specifc Marcha à Ré*, proposta pelo Teatro da Vertigem, com a colaboração do artista Nuno Ramos. No caso, a adequação de *site specifc* está na carga de significados contidos nesses espaços, que se integram à ideia de contestação. Como nos diz Antônio Araújo: "É onde o trabalho precisaria acontecer, haja vista o potencial que carrega em si de fazer circular narrativas simbólicas".[8] E ele completa lembrando que estão tratando de afeto, de emoções, de perdas.

Importa destacar a escolha do local para a manifestação, pois ela começa na altura do prédio da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP), um forte setor econômico que tem apoiado o governo federal, e termina na entrada do cemitério da Consolação. Finalizar esta ação na porta do cemitério reitera a intenção de uma marcha fúnebre. A realização da passeata, neste local, é ainda uma ação engajada em contrapartida às carreatas de ultradireita que ocorriam desde o período de eleição de 2018 em apoio ao presidente da república, partindo do mesmo ponto da Av. Paulista.

Uma questão se apresenta: como, em meio a pandemia, fazer uma manifestação de repúdio à situação política que nega a ciência, sem colocar os participantes em risco? A solução foi de uma marcha de carros com cada motorista em seu veículo, respeitando os protocolos sanitários. Quem são os participantes? Os contatos foram feitos de forma cautelosa através de uma rede de amigos, pois, como afirma Antônio Araújo, pairava o temor de que infiltrados pudessem boicotar o evento. Entre os motoristas colaboradores havia pessoas ligadas ao meio artístico de diversas áreas, artistas visuais, atores, críticos, músicos e amigos de amigos. Todo o processo foi acompanhado de muita apreensão, pois seriam os motoristas, sem nenhuma preparação prévia que fariam a marcha acontecer. Neste ponto fica muito nítido como cada participante, com informações básicas sobre a ação e mesmo não tendo a percepção de como ela transcorre a em seu todo, tem consciência de seu papel e do compromisso para que seu veículo não sofra ou cause danos aos outros. O engajamento dos motoristas-atores se mostra parte integrante da ação.

Ao propor essa passeata de caminhar para trás, o grupo da Vertigem se conecta ao artista Flávio de Carvalho[9], considerado o primeiro performer brasileiro por sua atitude desafiadora de caminhar no contra fluxo da procissão católica de

[8] Diretor Antônio Araújo, conhecido como Tó, em entrevista à autora, em 5 de janeiro de 2021.
[9] Flávio Rezende de Carvalho (Amparo da Barra Mansa/ RJ. 1899 – Valinhos/ SP.1973). Filho de família abastada, com 1 ano de idade, se transfere para São Paulo. Sua educação se dá na Europa, sobretudo na Inglaterra, onde estudou engenharia e fez o curso na King Edward VII School of Fine Arts. Foi quando também se interessou por psicanalise, sobretudo os estudos de Freud que seguiria pela vida.

Corpus Christi, de chapéu na cabeça, o que é visto como um ato de desrespeito à época. Isso ocorre no centro de São Paulo, em 1931. Assim como o artista, a intenção do Teatro da Vertigem, com sua marcha, é de afrontar o poder político indo no sentido contrário às normas, metaforicamente, as regras de trânsito.

Flávio de Carvalho nomeou sua ação de *Experiência nº 2*[10], acontecimento em que foi ameaçado de linchamento, o que só não ocorreu por ter, no último instante, se abrigado no alçapão de uma padaria, de onde saiu preso. A experiência foi descrita e analisada por ele em livro publicado em outubro do mesmo ano, no qual alegava que: "...queria palpar psiquicamente a alma coletiva...".

Figura 1. Flávio de Carvalho, Livro Experiência nº 2, 1931.

Aqui vemos seu interesse na análise psicanalítica, aplicada à ação dos participantes o que incluía desde os que estavam ativamente dentro da procissão como os padres e fieis até às pessoas nas calçadas que assistiam à procissão enquanto espectadores. Carvalho queria captar as diferentes reações: dos homens, das mulheres, dos jovens e dos mais velhos. Nesse acontecimento, segundo ele, a

[10] Na contracapa do livro publicado em 1931, ele se apresenta como: Eng. Civil, Arkiteto (sic) Escultor, Decorador. A primeira edição foi numerada e assinada, o que hoje pode ser tratado como livro de artista. No livro ele descreve e analisa sua performance. Houve ainda uma 2ª edição. Minha leitura refere-se à edição de 2011.

reação mais forte veio dos homens mais jovens que o ameaçavam com o grito de "lincha", levando a massa a fazer o mesmo. Diz ele, diante da reação de ódio e sem saber o que fazer: "...Olhei para as caras da minha frente, todas homicidas, vindicativas, revoltadas, todas na expectativa...Resolvi então insultar as massas impiedosamente. 'Eu sou apenas um'... comecei em voz bem alta 'vocês são centenas"[11]. Considerando seu relato, ele incita o público a reagir de maneira mais violenta. Carvalho sempre buscou criar situações insólitas, polêmicas, controversas em todas suas atividades o que era alimentado por seu discurso. Embora essa performance tivesse partido de uma ação individual, acabou por envolver um grande público pego de surpresa e despreparado, o que torna sua experiência um ato coletivo mais intenso. Não há registro visual do ocorrido, mas sua prisão, mesmo por poucas horas, teve grande repercussão com manchetes em jornais, revistas, pois se tratava de uma figura conhecida no meio cultural e social da cidade. Flávio de Carvalho tido à época como "excêntrico" no seu sentido mais literal, atuou como arquiteto, designer, dramaturgo, cenógrafo, jornalista e agitador cultural e somou inúmeras premiações artísticas.

Podemos considerar que para Flávio de Carvalho a noção de experiência estava próxima ao que aponta, John Dewey[12] como sendo a sensação de consumação, de "experiência real", plena, inesquecível e não somente algo vivido. É possível expandir a aceitação da experiência como totalidade em si mesma para a relação arte e vida tão cara a Flávio de Carvalho. A partir da *Experiência n°2* e as suas consequências, se constata que para o artista a arte e vida passam a estar integradas como força vital e singular. Suas experiências estão interligadas também como ação política de mudança social, não se propondo como denuncia, mas sim como transformação. E Luiz Camillo Osorio destaca que:

> "... a honestidade, a coerência e o pioneirismo que o cercaram tornam a interseção arte-vida extremamente significativa, progressista mesmo, vinculando-o a uma experiência típica das vanguardas históricas com o ideário de uma obra de arte total".[13]

Outra sintonia do grupo da Vertigem com Flávio de Carvalho está no próprio teatro, pois o artista criou, em 1933, o "Teatro da Experiência" e para sua estreia escreveu e dirigiu *O bailado do deus morto*. Neste espetáculo, para ele, importava mais força da experiência teatral do que a dramaturgia. O cenário arrojado estava centrado na iluminação, assim como nos figurinos desenhados por ele. Os atores, em sua maioria negros, usavam máscaras de alumínio, o que dificultava a compreensão do texto. O teatro foi fechado pela polícia no dia seguinte à estreia por atentado aos bons costumes. O mesmo ocorre com sua primeira exposição

[11] CARVALHO, 2011, p. 25
[12] DEWEY, 2010, p.110
[13] OSORIO, 2009, p.11

individual (1934) encerrada por ataque ao pudor, mas desta vez com apoio de intelectuais e a classe artística, consegue na justiça a reabertura da mostra.

Considerado expressionista em sua arte, Flávio de Carvalho mesmo mantendo convívio com os modernistas de primeira ordem como Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Oswaldo de Andrade, nega qualquer filiação com aquele movimento ou com qualquer outro:

> "Desenvolvi minha pintura aos poucos, seguindo uma tendência pessoal de criar no momento de fazer a coisa, evitando ideias preconcebidas. Nunca me filiei a corrente alguma. Se minha pintura é expressionista, é porque no instante de executá-la, eu me sinto dessa maneira."[14]

Mas, como bem coloca a citada crítica, ele, mesmo sem admitir, assume o expressionismo como ação construtora de sua vida artística, pois: "O sujeito expressionista acredita que sua ação cria a realidade – faz a coisa –, nada existindo que anteceda o momento dessa criação".[15]

Seu interesse por figurinos o leva à pesquisa sobre moda e em 1956, publica uma série de artigos no Diário de São Paulo sobre o tema. É de onde se origina a *Experiência n°3 New Look*, que consiste em uma nova maneira do homem tropical se vestir. (Fig.2)

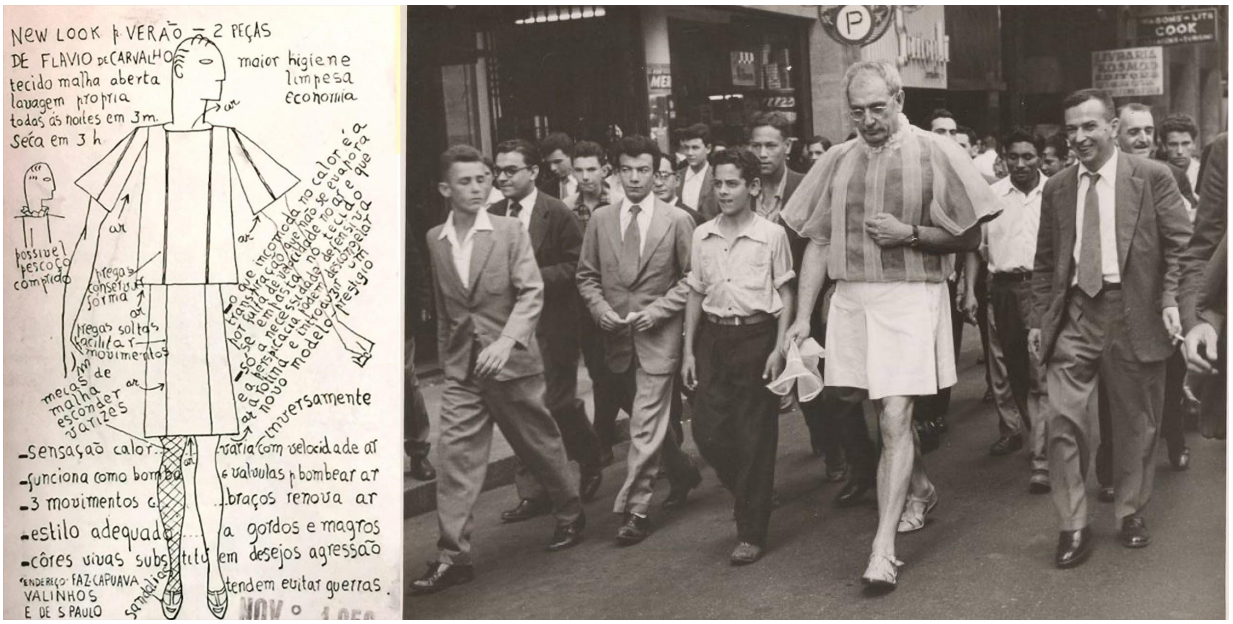


Figura 2. Flávio de Carvalho, Experiência nº 3, 1956. Flávio de Carvalho desfilando no centro de São Paulo. Arquivo CEDAE - IEL/Universidade Estadual de Campinas.

[14] CANONGIA, 1999.p.13
[15] CANONGIA, 1999.p.14

É um traje composto de duas peças: uma saia pregueada acima do joelho, e uma blusa com barbatanas que afastava o tecido do corpo para permitir melhor ventilação, meias arrastão, sandália de couro e um chapéu. A *Experiência n°3* foi o ato de desfilar vestido com seu traje no centro de São Paulo, seguido por curiosos, com registro fotográfico programado e grande repercussão na mídia. Mais uma vez é seu corpo em ação, provocando reações, com sua figura máscula vestida de saia e blusa colorida. E isso ocorre novamente em espaço público provocando surpresa e onde a ação implica no olhar do outro mesmo que indireto. Se considerarmos as "Experiências 2 e 3", sua pintura, desenhos, a relação com o teatro, com a moda, os figurinos e mesmo na arquitetura, em todas essas áreas, o corpo é o elemento central, seja em ação ou representação.

Tido também como arquiteto expressionista[16], depois de ouvi-lo discorrer sobre um de seus projetos, recebeu de Le Corbusier o epíteto de *révolutionnaire romantique*, o que vai bem tanto ao artista como à pessoa. Flávio de Carvalho participa de inúmeros concursos públicos de arquitetura e mesmo não sendo premiado, seus projetos repercutem e sempre foram motivo de fortes debates pela provocação e inovação que traziam.

Tudo pronto para a *Marcha à Ré,* acontecer com 120 carros andando em duas filas indianas tendo à sua frente e no fechamento dois carros fúnebres. A equipe da Vertigem e demais colaboradores, de máscaras e protetor facial, vestem macacão branco em menção ao corpo clínico hospitalar e transitam entre os carros coordenando o cortejo.

Figura 3. Teatro da Vertigem, Registro da performance-filme Marcha à Ré, 2020. Fotografia: Matheus José Maria

[16] Seu reconhecimento na arquitetura moderna brasileira está vinculado a duas obras construídas. Uma é a Vila de Casas no Jardim Paulista em São Paulo, de 1936. Destas resta somente uma casa que é a nova sede da Galeria Bergamin&Gomide responsável por seu restauro. A outra é a casa na fazenda Capuava, em Valinhos de 1938. Carvalho propunha uma maneira "ideal de viver" em que o morador deveria sentir e não só se servir do espaço. Sobre o tema consultar: DAHER, Luiz Carlos. Flávio de Carvalho a Volúpia da Forma. São Paulo: Editora MWM,1984.

Auxiliam na sinalização do percurso que se apresenta como uma experiência tensa, visível, sobretudo, no olhar dos motoristas.

Figura 4. Motorista participante. Frame retirado do teaser do filme Marcha à Ré.

A tensão ultrapassa a expectativa do acontecimento em si, já que havia também a dificuldade do próprio percurso, do qual consta uma curva acentuada na passagem da Av. Paulista para a Av. Consolação. Como a ação ocorre à noite, exige ainda maior concentração, pois os motoristas a dirigir de ré devem se guiar pelo espelho retrovisor e recebem no rosto a luz farol traseiro do carro à sua frente.[17] Todo o percurso é acompanhado com a trilha sonora de Érico Theobaldo, que se vale do som amplificado dos respiradores usados por pacientes na UTI, o que fica mais presente e intenso no curta-metragem.

O deslocamento estende-se por quase três horas finalizando no Cemitério da Consolação onde, em cima do pórtico de entrada, o trompetista Richard Fermino toca o Hino Nacional brasileiro de trás para diante.

Figura 5. Richard Fermino tocando trompete sobre a fachada do Cemitério da Consolação. Fotografia: Matheus José Maria.

[17] Essa tensão é partilhada pela equipe de apoio e descrita no artigo: ARAÚJO, Antônio. "Un pays en marche arrière" in Revue Alternatives Théâtrales, nº 143, juillet 2021, p. 6-11.

Executado desta maneira o Hino Nacional complementa o sentido de inversão que marca a performance. Ao se tornar incompreensível ele deixa de ser símbolo da ameaçada identidade nacional e passa a representar a desestruturação do país.

Na entrada do Cemitério da Consolação vemos outra referência a Carvalho: a grande bandeira que cobre toda a entrada do citado cemitério com o desenho número 7, da *Série Trágica, A morte de minha mãe*[18] que ele fez dos últimos instantes de vida de sua mãe.

Figura 6. Flávio de Carvalho, Minha mãe morrendo (n°7), série Trágica, 1947.Carvão sobre papel, 69,4 x 50,4 cm. Acervo MAC-USP

[18] "Série Trágica, A morte de minha mãe- 1947", carvão sobre papel, 70x50 cm, composto de 9 desenhos, coleção MAC –USP.

Referências

BR3. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento461003/br3. Acesso em: 05 de janeiro de 2022. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

CALIRMAN, Claudia. *Arte Brasileira na Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Réptil, 2013.

CANONGIA, Ligia, in: O artista plástico Flávio de Carvalho. Catálogo: *Flávio de Carvalho 100 anos de um revolucionário romântico*. Curadoria Denise Mattar. Rio de Janeiro: CCBB, 1999.
CARVALHO, Flávio de Rezende. *Experiência nº2*. Rio de Janeiro: Nau, 2011.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2010.

DIDI -HUBERMAN, Georges. (Org.) Levantes. São Paulo: Ed. SESC. São Paulo, 2017.

DURAN, Antônio. Brasil em marcha à ré. [Entrevista concedida a] Giulia Garcia. Revista ARTE! Brasileiros, 7 ago. 2020. Disponível em: https://artebrasileiros.com.br/por-ai /marcha-a-re-teatro-da-vertigem-nuno-ramos-bienal-de-berlim/. Acesso em: 16 dez. 2021.
Flávio de Carvalho 100 anos de um revolucionário romântico. Curadoria Denise Mattar. Rio de Janeiro: CCBB, 1999.

OSORIO, Luiz Camillo. *Flávio de Carvalho: Luiz Camillo Osorio*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Como citar:

BRITES, Blanca. Quando resistir é andar em marcha à ré. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 686-696, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.056.1
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Portal da Memória: resistência, liberdade e precisão na escultura de Jorge dos Anjos

Raquel Fernandes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0002-3418-5336
africanandes@gmail.com

Resumo

O trabalho pretende estabelecer uma leitura sensório-visual do Portal da Memória (2007), obra do artista plástico contemporâneo Jorge dos Anjos (1957). O texto se constrói a partir da análise da obra, da reflexão e do diálogo entre duas bases teóricas: o "Manifesto Ainda que Tardio" de Rubem Valentim (1976) e o "Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada" de Achille Mbembe (2019). O Portal da Memória é uma obra de grandes dimensões localizada na Lagoa da Pampulha, no bairro de mesmo nome na cidade de Belo Horizonte, capital do Estado de Minas Gerais. A escultura monumental se insere na paisagem urbana e provoca estranhamentos e identificações na mesma proporção. Desta forma, abre-se o espaço para questionamentos e pertencimentos da coletividade.

Palavras-chave: Arte. Resistência. Memória. Diáspora. .

Abstract

Le travail vise à établir une lecture sensori-visuelle de Portal da Memória (2007), une œuvre de l'artiste plasticien contemporain Jorge dos Anjos (1957). Le texte est construit à partir de l'analyse de l'œuvre et de la réflexion et du dialogue entre deux bases théoriques : le « Manifeste bien que tardif » de Rubem Valentim (1976) et le « Quitter le grand soir : essai sur l'Afrique décolonisée » d'Achille Mbembe (2019). Portal da Memória est un grand projet situé à Lagoa da Pampulha, dans le quartier du même nom de la ville de Belo Horizonte, capitale de l'État du Minas Gerais. La sculpture monumentale s'inscrit dans le paysage urbain et provoque l'éloignement et l'identification dans la même proportion. Cela ouvre l'espace pour les questions et les appartenances de la communauté.

Keywords: Art. Résistance. Mémoire. Diaspora.

Introdução

O Portal da Memória é uma obra de grandes dimensões feita de aço medindo seis metros de altura, cinco metros de largura e vinte centímetros de profundidade. É uma escultura monumental localizada no Largo de Iemanjá, que fica no entorno da Lagoa da Pampulha, no bairro de mesmo nome na cidade de Belo Horizonte, capital do Estado de Minas Gerais. As pessoas que visitam o local podem tocar e interagir de diversas formas com o objeto, que pela proporção, mostra a grandiosidade da existência das memórias negras no Brasil. Foi idealizada, concebida e construída pelo artista plástico mineiro Jorge Luiz dos Anjos (1957), a partir do projeto de uma organização coletiva e social entre cidadãos praticantes de religiões de matriz africana, a Federação Espírita Umbandista do Estado de Minas Gerais e o IEPHA-MG (Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais) para preservar o local onde, já há algum tempo, havia uma imagem de Iemanjá que era constantemente atacada.

Figura 1. Largo de Iemanjá com placa de identificação, *Portal da Memória* e imagem de Iemanjá dentro da Lagoa. Belo Horizonte, Lagoa da Pampulha. Vista da margem em direção à Lagoa, abril de 2019. Fotografia digital. Acervo pessoal. Crédito da Imagem: Leonardo de Vasconcellos Silva

Como o monumento religioso sofria vários atos de vandalismo, surgiu a proposta de reposicionar a imagem a aproximadamente dez metros da margem para dentro da lagoa (Lagoa da Pampulha), e humanizar a pequena praça com uma obra que simbolizasse a presença da religiosidade e da cultura africanas naquele local. Para esse projeto, o artista mineiro Jorge dos Anjos foi fundamental. Idealizou o monumento trazendo como principal traço poético da sua obra, referências estéticas e sensórias da diáspora africana, registradas com signos-símbolos e, posicionada ao longo do portal, a iconografia dos orixás mais populares e absorvidos pelos cidadãos no Brasil, entre outras formas geométricas e um jogo constante de cheios e vazios.

Abre-se então o diálogo entre o Portal da Memória e os inúmeros "portais do esquecimento" ou "portas do não retorno", utilizados em solo africano durante as centenas de anos de escravidão nas colônias europeias da América para o embarque da população negra escravizada. Este espaço de visibilidade e presença se opõe às incansáveis tentativas de esquecimentos e dialoga diretamente com o *Manifesto Ainda que Tardio* de Rubem Valentim, escrito em 1976, onde o artista traz pensamentos e reflexões acerca da produção artística construtivista brasileira, e ainda questiona o "ser e o sentir brasileiros", tema inesgotável para quem pensa e estuda a arte produzida no Brasil.

Em *Sair da Grande Noite: ensaio sobre a África descolonizada*, o autor, Achille Mbembe, também nos revela o poder do domínio das linguagens para a expressão e a restauração da visibilidade das culturas apagadas pela escravidão e pelo racismo, como uma metáfora importante para terem voz e serem ouvidas. A "*riscadura brasileira*" proposta por Valentim em seu texto e suas obras, e também por Jorge dos Anjos em suas esculturas, gravuras, pinturas e diversos objetos escrevem novas histórias na cidade que se abre para um longo, dolorido e demorado processo de decolonização.

> "'Histórias' (...) pode abranger narrativas ficcionais e não ficcionais, factuais ou míticas, micro e macro, podem ser escritas ou orais, e ter caráter político, econômico cultural ou pessoal. Como estrutura em que se coalescem narrativas que foram deixadas de lado, na margem, ou esquecidas, *histórias* é aberta, plural. Diversa e inclusiva."[1]

Este pequeno trecho do texto escrito por Adriano Pedrosa no catálogo da exposição Histórias Afro-Atlânticas ilumina e tangencia de maneira cirúrgica a nossa leitura. Ele revela muito do "Portal da Memória" e a função histórica dessa obra para além do campo estético. A visibilidade da mesma e o encontro com uma grande parcela da população que vem desde sempre sofrendo com as muitas versões das histórias mal contadas ou não contadas; do descaso com a pluralidade

[1] Histórias Afro-Atlânticas: [vol. 1] catálogo. Organização: Adriano Pedrosa, Tomás Toledo. – São Paulo : MASP: Instituto Tomie Ohtake, 2018, p. 31.

cultural e estética, faz surgir uma nova escrita que reúne um caráter político, econômico, cultural, pessoal e plural. Dessa forma, a construção das histórias e a difusão dos saberes individuais e coletivos é diversificada.

A partir da geometria sensível, que materializa um alfabeto simbólico com signos e imagens repletos de sentidos, de cheios e vazios, de sombra e luz, o artista dá voz à memória de homens e mulheres invisibilizados ontem pela escravidão e hoje pelo racismo. O monumento traz o sentimento de pertencimento e identidade da cidade à população afro-brasileira como ação de resistência ao tempo. A obra é um símbolo da presença enraizada da cultura africana no Brasil e traz à luz signos da religiosidade desta matriz em nosso país. Uma nação que se forma a partir de muitos contextos sócio-políticos, étnicos e culturais, não pode deixar que uma só influência prevaleça, como também não deve negar o direito de pertencimento da cidade ao grupo social que a construiu e constrói desde a ancestralidade. É preciso refletir acerca dos signos afro-brasileiros que se apresentam na obra, localizada na área nobre da cidade, e reivindica, de forma poética, um lugar visível e sensível no cotidiano das populações que muitas vezes ficam à margem na memória cultural e social.

O Portal e seus atravessamentos

> "A arte é um produto poético cuja existência desafia o tempo e por isso liberta o homem. Isso me afeta de uma maneira total porque sou um indivíduo tremendamente inquieto e substancialmente emotivo. Talvez, precisamente por isso, busco ávido na linguagem plástica visual que uso uma ordem sensível, contida, estruturada. A geometria é um meio. Procuro a claridade, a luz da luz. A arte é tanto uma arma poética para lutar contra a violência, como um exercício de liberdade contra as forças repressivas: o verdadeiro criador é um ser que vive dialeticamente entre a repressão e a liberdade."[2]

Começaremos a leitura e o diálogo com a obra a partir desse trecho do *Manifesto* citado na introdução deste trabalho. A ordem sensível permitida pela geometria construtivista é estruturada e contida. A linguagem plástica visual que se apresenta na obra organiza as inquietudes do artista, ligado ao chão mineiro de muito ferro, muito sangue e muitos apagamentos. A geometria se apresenta como língua ideal para a comunicação desses sentidos e pensamentos diaspóricos tão latentes. Ela é um meio preciso e livre onde se revela e se cobre fazendo um jogo de claridade e escuridão. Na ação de deixar passar a luz através dos vazios de suas formas, a geometria busca a claridade e ilumina os apagamentos. Nesse momento,

[2] VALENTIM, Rubem. Manifesto ainda que Tardio – (1976). In: Rubem Valentim: construções afro-atlânticas/ catálogo. Curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo : MASP, 2018, p. 134

dos Anjos e Valentim se encontram, trazendo à tona a memória e fortalecendo o exercício constante de liberdade contra a repressão e a ausência.

O *Manifesto ainda que tardio* de Rubem Valentim (1976) serviu como roteiro analítico e poético e, a partir deste ponto, o encantamento acerca do monumento em questão foi diretamente proporcional à sua importância no que se refere à resistência e à identidade afro-brasileiras. Valentim fala da importância da integração entre "*arte-ecologia-urbano-arquitetural*", que também encontramos no monumento e reafirma diretamente os aspectos dessa análise trazida pelo recorte deste trabalho: a ocupação-resistência-liberdade-precisão como mote para pensar o roteiro de análise da obra.

Após uma leitura do texto de Valentim, podemos observar que há na obra de Jorge dos Anjos uma diversidade de signos e de construção plástica que dá corpo ao pensamento expresso no *Manifesto*. O Portal da Memória traz em si uma linguagem "*plástico-vérbico-visual-sonora*" que se dá de forma "*plurisensorial*" e que, ainda segundo o texto, "está ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira mestiça-animista-fetichista."[3]

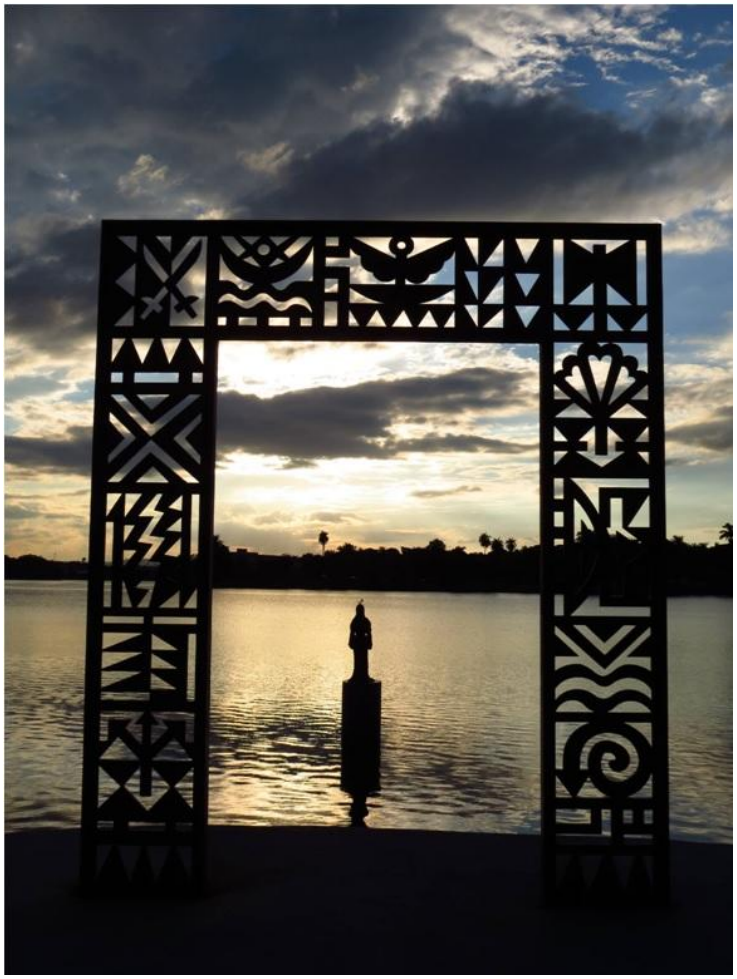


Figura 2. Jorge dos Anjos, *Portal da Memória* 2007. Aço, 600 x 500 x 20 cm. Acervo Pessoal. Crédito da Imagem: Raquel Fernandes

[3] Ibid, p. 133.

Na obra, vista da margem para a Lagoa, podemos observar as espadas que compõem o jogo de ferramentas de Ogum no canto superior esquerdo; a machadinha, ou Oxé de Xangô, no canto superior direito; o pássaro branco de asas abertas posicionado em cima do cajado metálico (Opáxoró) de Oxalá ao centro; entre outros e demais signos-símbolos que aparecerão nessa narrativa registrando a presença de Oxumaré, Oxossi, Nanã, Yansã, Exu e demais Orixás e forças da natureza que conectam esse Portal da Memória aos outros portais do solo africano através das águas de Oxum e Iemanjá. Portais que antes eram utilizados para esquecer o que ficou para trás, a partir de agora serão portais de entrada de novas versões e novos significados para registro dessas histórias que outrora ficaram à deriva.

> "Atualmente a minha arte busca o Espaço: a rua, a estrada, a praça – os conjuntos arquitetônicos urbanísticos. Ainda sou pela síntese das artes: caminho para a humanização das comunidades. [...] Intuindo o meu caminho entre o popular e o erudito, a fonte e o refinamento – e depois de haver feito algumas composições, já bastante disciplinadas, com ex-votos, passei a ver nos instrumentos simbólicos, nas ferramentas do candomblé, nos abebês, nos paxorôs, nos oxês, um tipo de "fala", uma poética visual brasileira."[4]

Ao buscar o espaço urbano, tanto Valentim quanto dos Anjos dialogam com Mbembe no que se refere a contar as próprias histórias e assim serem sujeitos do seu tempo. A arte se alimenta da liberdade, a ecologia da resistência, o urbano da ocupação e o arquitetural da precisão geométrica que estrutura e organiza a linguagem para se deixar ler, entender, sentir e existir no espaço público e no espaço memorial da sociedade. Os instrumentos que fazem parte dos ritos e cerimônias do Candomblé e da Umbanda, são organizados, a partir de sua síntese simbólica na obra, como um tipo de "fala" que se instaura como uma poética visual brasileira: uma "*riscadura brasileira*".

> "É preciso sempre enfatizar que essas transformações se desenrolam ao longo de várias linhas oblíquas, paralelas, curvas. Linhas de fato frenéticas, que se quebram sem cessar, mudam de direção continuamente, abrem o caminho para um movimento turbilhonante..."[5]

O autor fala constantemente da luta de visibilidade e de escrita da própria história dos povos africanos após os diversos processos de *descolonização e decolonização* que atravessam a história do continente. Aqui, faremos uma pausa

[4] Ibid, p. 132.
[5] MBEMBE, Achille. Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada. Tradução: Fábio Ribeiro. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2019, p. 208.

para situar as duas palavras que têm a mesma origem para o autor, embora ele as empregue de diferentes formas de acordo com a abordagem e o sentido.

Em seu texto, que está sendo utilizado nesse trabalho, Mbembe (2019) utiliza apenas a palavra *descolonização* para os dois sentidos: tanto o sentido de deixar de ser colônia, língua portuguesa, como para todo o processo de ressignificação de sentidos, identidades, visibilidades e existências. Para nós, pessoas de língua portuguesa e cidadãos brasileiros, a aplicação da palavra 'decolonização' se faz necessária, constantemente, como ponto de partida no combate ao racismo estrutural e todas as formas de apagamento das raízes e das histórias de origem africana, pois o sentido e significado vão além; a *decolonização* transcende padrões coloniais a partir das pessoas, suas construções, suas criações, sua arte. No Brasil, negros e negras de diversas nações tiveram que buscar, ao longo de sua existência, uma linguagem comum para fortalecer o grupo e juntos poderem resistir a diversas formas de apagamento.

Figura 3. Jorge dos Anjos, *Portal da Memória* 2007. Aço, 600 x 500 x 20 cm. Acervo Pessoal. Crédito da Imagem: Leonardo de Vasconcellos Silva

Para além do processo de uma primeira leitura que parte da identificação de signos oriundos das religiões de matriz africana no Brasil, a obra apresenta em sua estrutura uma organização construtiva e elementos importantes da trajetória do artista e da construção permanente da sua poética visual. Quando nos encontramos com o Portal de Iemanjá, os caminhos se abrem para novos olhares dos movimentos artísticos nacionais e suas construções estéticas.

Se flertarmos com as referências do concretismo na percepção das Neovanguardas da década de 60 em Minas Gerais, encontraremos uma poética

que "priorizava o processo de comunicação "verbivocovisual" na criação artística baseada na técnica do ideograma, que representava uma inovação na sintaxe visual..."[6]. Segundo Marília Andrés Ribeiro (1997), o movimento concretista buscava a construção de um poema-objeto ou de uma escultura, como é o caso desse trabalho, que "tivesse referência na sua própria estrutura dinâmica, aberta a participação do público e comprometida com o desenvolvimento tecnológico".

Mesmo tendo sido construída quase 40 anos depois, a obra em questão revela na sua existência material a trajetória do artista desde a sua percepção estética da região em que nasceu e cresceu, passando pelas escolas e mestres com que se aprimorou até encontrar sua forma não verbal signográfica de sintetizar sentimentos e recriar uma nova realidade.

Em relação à tecnologia, Jorge dos Anjos não só assume a imensidão de saberes e ferramentas necessárias para dominar o ferro como artista, profissional e pesquisador de suportes e materiais que é, como também abarca o processo tecnológico-simbólico de dominar o fogo, elemento de Ogum, símbolo da tecnologia e do conhecimento, para assim domar os elementos da natureza. A obra nos faz transitar por caminhos que são ao mesmo tempo concretos e abstratos, sombrios e iluminados, objetivos e subjetivos.

> "Ao realizar em sua obra a simbiose da forma barroca e os signos mágicos da cultura religiosa africana, Jorge dos Anjos torna possível e consequente o encontro de duas forças formadoras da visualidade brasileira, latentes em igual peso e amplitude na conformação de sua sensibilidade. Aplicando nessa operação conceitos do Construtivismo, de redução da forma, pela qual logrará a ampliação de sentidos..."[7]

Na construção da obra vê-se de forma clara a estrutura organizada e disciplinada da geometria e da matéria. O ferro, paradoxalmente, uma estrutura rígida e dura, a partir da ação do artista se dobra, se impõe, se encaixa e deixa espaços configurando uma estrutura que ao mesmo tempo traz luz, sombra, leveza, densidade e movimento que flertam com a composição emotiva do Barroco que vem para o Brasil e aqui se reconfigura com outros elementos; como também com as ideias do Construtivismo russo, que busca na geometria a transcendência sensorial subjetiva a partir da matéria e da abstração.

Sem abandonar o ferro, elemento mineiro por natureza, a obra ainda se apresenta em uma condição totêmica e monumental como as torres das igrejas, as portas para o céu e as portas para as águas. Ainda podemos nos remeter aos portos que serviram de via de saída e de entrada para os negros entre seus países de origem e seus destinos como escravizados, porta de passagem de deixar de ser

[6] RIBEIRO, Marília Andrés. Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60. Belo Horizonte : C/Arte, 1997, p. 58.
[7] SAMPAIO, Márcio. Jorge dos Anjos: Risco, Recorte, Percurso. Coord: Jorge Luiz dos Anjos; Organização: Irena Seabra dos Anjos e Janaina Alves Melo – Belo Horizonte : C/Arte, 2010, p. 9.

sujeito e passar a ser coisa. Nos dias atuais, a partir de diferentes lutas, ora silenciosas, ora barulhentas, esses caminhos diaspóricos se reconstroem para reconfigurar os sentidos de negritude, coletividade, etnicidade e memórias.

> "A negritude não é uma pretensiosa concepção do universo. É uma maneira de viver a história; a história de uma comunidade cuja experiência parece, em verdade, singular, com suas deportações de populações, seus deslocamentos de homens de um continente a outro, suas lembranças distantes, seus restos de culturas assassinadas."[8]

No texto acima, um fragmento do discurso de Aimé Césaire feito em 1987, podemos observar que como resultado da experiência do homem negro na sociedade secular houve uma junção do sentido de sua existência com uma luta constante pela reconstrução da identidade. Somam-se aos diversos sentidos do Portal da Memória, a pulsão da resistência e a busca por uma sociedade decolonizada.

A obra proporciona, em sua magnitude, a restauração de uma memória coletiva, como também do inconsciente coletivo açoitado pela escravidão. Em seu discurso, o escritor e político ainda relaciona o sentido de negritude com a tomada de consciência, restauração das memórias individuais e coletivas; e fidelidade e solidariedade com seus iguais.

Observamos então que, para além dos signos-símbolos sintéticos relacionados a religiosidade, a materialidade da obra faz pontes com o passado e abre caminhos, tal como Ogum, para o presente, fortalecendo a existência para que não sofra mais apagamentos futuros. O artista assim dialoga com a diáspora, com a sua existência, com suas questões estéticas e poéticas de fruição e razão.

A geometria sensível e simbólica escolhida por Valentim e dos Anjos, entre outros construtivistas no Brasil, é um meio, um fim e um através, e se configura como linguagem representativa de um sentimento de união e fé, na medida em que constrói e ressignifica símbolos da religiosidade e da coletividade mítica. "Atualmente a minha arte busca o Espaço: a rua, a estrada, a praça – os conjuntos arquitetônicos urbanísticos."[9] É preciso registrar ainda que o Manifesto, escrito em outros tempos também registra um sentimento de um Brasil moderno que se arrasta pelo século XX em busca de suas origens, características ou mesmo, identidade.

Considerações finais

[8] CÉSAIRE, Aimé. Discurso sobre a Negritude. Org: Carlos Moore; Tradução: Ana Maria Gini Madeira. Belo Horizonte : Nandyala, 2010, p. 105.
[9] VALENTIM, Rubem. Manifesto ainda que Tardio – (1976). In: Rubem Valentim: construções afro-atlânticas/ catálogo. Curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo : MASP, 2018, p. 132.

Lendo o texto de Valentim, observando o Portal da Memória e o lugar em que ele se encontra, não podemos ignorar toda a estrutura que coexiste no espaço, como o Conjunto Arquitetônico da Pampulha, projetado por Oscar Niemeyer, que ainda conta com jardins de Burle Max e painéis de Cândido Portinari, como é o caso da Igreja de São Francisco de Assis, localizada a dois quilômetros de distância, situada também na margem da lagoa. Todo esse grupo de edificações, natureza e arte vai ao encontro de um sentimento "*monumental intrínseco*" que, segundo Valentim, quer reencontrar as raízes no espaço urbano como uma espécie de ressocialização com o povo.

Com a claridade que Valentim buscava em sua obra: "Eu busco a claridade, a luz da luz!" [10], o Portal de Iemanjá de Jorge dos Anjos se configura em um espaço natural, protagonizado pela água, elemento atribuído a Iemanjá e Oxum, com a margem lamacenta das águas paradas de Nanã, com o verde exuberante de Oxóssi, a estrutura totêmica que permite a comunicação de Exu entre o céu e a terra, as pedras de Xangô, o céu diáfano de Oxalá onde quase sempre, após as tempestades de Yansã, se avista o arco-íris de Oxumarê pelo tintilar das águas e o reflexo da luz, cresce um gigante de ferro que conta essas histórias e mostra o poder de Ogum, que domina o fogo, os saberes e transforma o minério do solo mineiro em escrita, saindo da escuridão da noite e ganhando a claridade que Valentim também buscava. A memória não se dá apenas em publicações escritas, mas principalmente na conquista imagética de territórios urbanos onde a população brasileira, intimamente miscigenada, pode se reconhecer e se identificar com seus signos e sua ancestralidade. Obras como esta transformam inquietudes e apagamentos em lembranças e permanências. É preciso deixar entrar a luz do passado para iluminar as sombras e abrir novos caminhos.

Referências

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre a Negritude*. Org: Carlos Moore; Tradução: Ana Maria Gini Madeira. Belo Horizonte : Nandyala, 2010.

Histórias Afro-Atlânticas: [vol. 1] catálogo. Organização: Adriano Pedrosa, Tomás Toledo. – São Paulo : MASP: Instituto Tomie Ohtake, 2018.

MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. Tradução: Fábio Ribeiro. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2019.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60.* Belo Horizonte : C/Arte, 1997.

SAMPAIO, Márcio. *Jorge dos Anjos: Risco, Recorte, Percurso*. Coord: Jorge Luiz dos Anjos; Organização: Irena Seabra dos Anjos e Janaina Alves Melo – Belo Horizonte : C/Arte, 2010.

[10] Ibid, p. 133.

VALENTIM, Rubem. *Manifesto ainda que Tardio – (1976).* In: Rubem Valentim: construções afro-atlânticas/ catálogo. Curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva – São Paulo : MASP, 2018.

Como citar:

FERNANDES, Raquel. Portal da Memória: resistência, liberdade e precisão na escultura de Jorge dos Anjos. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 697-707, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.056.2
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

O mundo lá fora - O Sermão da Montanha: Fiat Lux (1973-1979) de Cildo Meireles

Caroline Alciones de Oliveira Leite, Universidade Federal do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0002-7866-7863
carolinealciones@gmail.com

Resumo

Esta comunicação busca recuperar os debates em torno da obra O Sermão da Montanha: Fiat Lux (1973-1979) de Cildo Meireles por meio de material de arquivo, de críticas e de depoimentos, inclusive do próprio artista, em publicações e em entrevistas à autora. Analisamos as montagens da obra na Galeria de Arte Cândido Mendes (1979) e no Museo de Arte Moderno de Medellín (1981). Investigamos a reverberação de O Sermão da Montanha: Fiat Lux no formato de um múltiplo comemorativo dos 40 anos da obra (2019), bem como sua adaptação ao espaço público da cidade de Nova York (2020-2021). Destacamos o som (CHION, 2019) e problematizamos a noção de instalação de arte (BISHOP, 2014; GROYS, 2015), propondo a noção de instalação-performance como chave de análise da obra desde a exposição de Medellín.

Palavras-chave: Sound. Instalação-performance. Cildo Meireles. O Sermão da Montanha: Fiat Lux.

Abstract

This paper aims to recover the debates around the work O Sermão da Montanha: Fiat Lux [The Sermon on the Mount: Fiat Lux] (1973-1979) by Cildo Meireles through archival material, critical reports, and statements, including the ones given by the artist himself, in publications and interviews to the author. We analyze the work at Galeria de Arte Candido Mendes (1979), and work at Museo de Arte Moderno de Medellín (1981). We investigated the reverberation of O Sermão da Montanha: Fiat Lux in the format of a 40-years-celebration multiple (2019), as well as its adaptation to the public space of New York City (2020-2021). We highlight the sound (CHION, 2019), and we problematize the notion of installation art (BISHOP, 2014; GROYS, 2015), proposing the notion of installation-performance as a key to the analysis of the work since the Medellín exhibition.

Keywords:: Sound. Installation-performance. Cildo Meireles. The Sermon on the Mount: Fiat Lux.

O Sermão da Montanha

A terra, vazia e sem forma, sentindo a impetuosidade do vento, escutou a voz convocando a criação – "Faça-se luz." (BÍBLIA, Gênesis, 1) Das primeiras linhas do livro de Gênesis, a sentença imperativa se apresenta em latim no subtítulo da obra *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1973-1979). Se nas palavras que se ocupam em descrever a origem do mundo o primeiro ato de criação foi a luz, na obra de Cildo Meireles[1] fazer luz significaria explodir uma galeria repleta de pessoas. A primeira montagem da obra aconteceu na galeria Candido Mendes, em Ipanema (Rio de Janeiro), em 25 de abril de 1979, programada para durar 24 horas ininterruptas a partir das 23 horas. Um risco de luz em contato produtivo com o aglomerado de 126 mil caixas de palitos de fósforo da marca *Fiat Lux*, que se localizava ao centro da sala ocupando área de, aproximadamente, 60m^2, circundada por oito espelhos de 1,60m por 1,20m (FUNARTE, 1981), seria o suficiente para provocar a explosão da galeria segundo os cálculos do artista.

Entrar na galeria significava sentir com os pés o atrito do contato com a lixa que forrava o piso e com o ruído de fricção que atravessava o ambiente. O som perpassava a obra, contribuindo para gerar uma atmosfera tensa, incomum aos pés, porém familiar às mãos acostumadas a riscar o palito em sua caixa. À imagem sonora, acrescentavam-se as imagens visuais da montanha de caixas de fósforos e dos cinco *performers* da obra. Usando óculos escuros espelhados, os guardas-*performers* possuíam uma hostilidade conhecida pelos brasileiros que viveram o período ditatorial militar. As caixas de fósforo e as pessoas que circulavam na obra eram vigiadas pelos guardas-*performers*. Imagens sonoras, táteis e visuais envolviam a todos em uma tensão de perigo iminente – uma explosão.

O título da obra faz referência à outra passagem bíblica – *O Sermão da Montanha,* narrado tanto pelo livro de Mateus quanto pelo livro de Lucas. Um discurso proferido por Cristo a seus apóstolos e também a todos aqueles que, passando pelo monte, escutaram a promessa de uma vida mais justa e feliz em relação direta àquilo que se praticava e/ou que se sofria. As "bem-aventuranças" foram fixadas, por Cildo Meireles, nos oito espelhos pendurados às paredes da galeria.

A tensão percebida por aqueles que se apertavam para transitar ao redor do grande cubo de caixas de fósforos aumentaria a partir da decisão de um dos visitantes de brincar com a possibilidade do fogo. De acordo com o jornalista Sergio Ryff (1979), um homem, querendo provar ao filho a inexistência de perigo em manipular a obra, riscara o fósforo no chão, o que não era o suficiente para acendê-lo. O rapaz teria colocado algumas caixas em seus bolsos e distribuído

[1]Agradecemos ao artista Cildo Meireles por nos receber em seu ateliê e nos conceder entrevistas que contribuíram substancialmente para esta pesquisa.

outras a pessoas ao seu redor, deixando o espaço expositivo após ser repreendido por um dos guardas-*performers*.

Porém, o rapaz deixara para traz um rastro seguido por outras pessoas que passaram a manipular as caixas, "jogando-as umas nas outras. Já sem controle da situação, os seguranças passaram a retirar pessoas da sala" (RYFF, 1979, p. 8) De acordo com Ryff, seguiu-se um clima tenso, com pessoas que tentavam entrar se chocando com aquelas que tentavam sair, todos pisando sobre os palitos de fósforo caídos ao chão que "cobriam inteiramente o assoalho". (RYFF, 1979, p. 8) Não tardou para que o artista e a polícia chegassem à galeria. O público foi retirado do espaço pela polícia, a obra e a realidade política vigente em 1979 se entrelaçavam nas primeiras horas da abertura da exposição. O artista e seus amigos buscavam contornar o problema, conter os ânimos, restituir a pilha de fósforos, a esta altura, desfalcada pela interação.

De acordo com Frederico Morais (1979b), *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* teria previsão para acontecer, pela primeira vez, na Galeria Arte Exposições Edições Fernando Millan, em São Paulo, e depois no MAM-RJ em 1978. Porém, em virtude do incêndio que interrompeu as atividades do museu em julho daquele ano, a exposição da obra foi cancelada. De acordo com publicação da Funarte (1981), a mesma situação teria acontecido com uma galeria de arte no Rio de Janeiro em 1975, não mencionando, no entanto, o nome da galeria. Finalmente, a partir do convite de Maria de Lourdes Mendes para realizar um projeto para a galeria de arte do Centro Cultural Candido Mendes, Cildo Meireles realizou *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* (Fig. 1). No cartaz da exposição a frase "A união faz a força" junto à imagem visual de parte da obra *Estojo de Geometria (Neutralização por Oposição e/ou por Adição)* (1977-1979): cerca de quatrocentas lâminas presas, através de dois parafusos. Unidas, as lâminas perdiam sua identidade, seu potencial de ação.

Figura 1. Cildo Meireles, *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*, 1973-1979/2019. Fotografia que integra a Caixa comemorativa, 2019. Exposição Múltiplos Singulares. Rio de Janeiro, Galeria Múltiplos. Fonte: arquivo da autora.

Em termos análogos aos da montagem de 1979, a obra aconteceu no Museo de Arte Moderno de Medellín[2] (MAMM), na Colômbia, a partir do dia 17 de maio de 1981, por ocasião do *Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objectual y Arte Urbano* realizado entre 18 e 21 de maio daquele ano – *El Sermón de la Montaña*. No contexto do colóquio, Aracy Amaral (1981) destacava Cildo Meireles como a personalidade não-objetualista mais interessante do Brasil, mencionando a exposição *Do Corpo à Terra*, organizada por Frederico Morais em 1970, por ocasião da inauguração do Palácio das Artes, em Belo Horizonte. A obra também permitia um diálogo com o contexto colombiano, considerando-se o tenso cenário político e social à época também na iminência de uma explosão. Ressaltando que, em 1981, o narcotraficante Pablo Escobar possuía um poder incontestável, Cildo Meireles recorda que, "[...] na época, Medelín tinha cerca de novecentos mil habitantes e a cidade tinha mil galerias de arte. Era o começo do Pablo Escobar." (MEIRELES, 2019)

Figura 2. Cildo Meireles, *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*, 1973-1979/1981. Frame de vídeo *I Coloquio de Arte No-Objetual,* Museo de Arte Moderno de Medellín. Colômbia.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=fX8XWuAHaiA>

Em um registro audiovisual da exposição da obra em Medelín, é possível observar pessoas caminhando em *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* e três *performers* vigiando a obra e o espaço (Fig. 2), além de escutar o som do atrito. Comparando as imagens entre as exposições do Rio de Janeiro e de Medelín, o espaço expositivo do museu colombiano aparenta ser maior e a pilha de caixas de fósforo teve dimensões inferiores à sua primeira montagem, contando com 120 mil caixas em uma altura de, aproximadamente, 1,25 metros. (MAMM, 2011) Cildo

[2]Agradecemos ao Museo de Arte Moderno de Medellín pela disponibilização de documentos de seu acervo.

Meireles lembra que a conjuntura política em Medellín era demasiadamente tensa, mencionando que até mesmo porteiros de prédios possuíam armamento. Assim, os guardas-*performers* da montagem da obra em 1981, muito jovens e sem experiência em *performance*, de acordo com o relato do artista, não pareciam provocar um clima efetivamente tenso. (MEIRELES, 2021)

A obra em Medelín parece ter se configurado como um cenário menos tenso do que aquele no Rio de Janeiro, não necessariamente pelas dimensões físicas do espaço e da pilha de caixas de fósforo, ou pela atuação e quantidade de *performers*. *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* parece ter uma espécie de idioma próprio que se fez mais contundente em seus códigos de medo e opressão na realidade brasileira de 1979. Ainda assim, a relevância da remontagem da obra não pode ser negligenciada, considerando-se a possibilidade de atualização de sentidos e nexos contextuais de repressão, de tensão e, sobretudo, de iminência.

Instalação-*performance*

Além da perspectiva da instalação de arte como um espaço em que o sujeito pode entrar fisicamente (BISHOP, 2014), parece pertinente observar o caráter móvel das instalações como não-lugares possíveis de serem instalados em qualquer parte e em qualquer período de tempo. (GROYS, 2015) Por outro lado, *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* se fazia no encontro entre instalação e *performance*, algo que observamos nas *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano* que apresentam a obra de Cildo Meireles como uma *instalación-performance*. (MAMM, 2011, p. 352) Adotamos a referência colombiana não como descrição, mas como conceito, compreendendo a obra como uma instalação-*performance*, um espaço para o sujeito adentrar e ter uma experiência por entre acúmulos de materiais e a atuação dos guardas-*performers*. Tratava-se de uma instalação que somente se completava enquanto tal com a *performance* para, assim, poder receber os sujeitos, seus passos e receios e, em seguida, entregar-se à efemeridade em suas consequências. Uma instalação para durar 24 horas ininterruptas, como anunciava seu cartaz, e, após esse período, ser transmitida na oralidade (MEIRELES, 1979), característica que também se repetiu na montagem de 1981.

Frederico Morais (1979a) não se encontrava no Brasil durante as vinte e quatro horas da obra, porém, ao retornar e se informar a respeito da repercussão da instalação-*performance*, publicou um artigo afirmando que a obra teria despertado a sonolência da arte brasileira dos últimos anos. Para Morais, “ao que parece, o público, a crítica inclusive, foi buscar no evento mais um ‘happening’ e encontrou uma barra muito mais pesada. Sentindo-se lograda no seu desejo de festa reagiu raivosamente.” (1979a, p. 35) Por outro lado, as reações se faziam dentro de um contexto ainda sensível a um cenário político repressor, algo destacado por Roberto Pontual:

> De trampolins inesperados e indiretos, [Cildo Meireles] nos leva ao mergulho numa realidade que parece toda ausente dali, retirada de nossos olhos: as contingências de um Brasil recente, as formas e os modos de conflito, os subterrâneos de pressões e repressões, as tensões como uma bomba prestes a acender-se e explodir. Rastilho e pólvora dando extrema lógica de continuidade ao trabalho desse artista [...]. (PONTUAL, 1979, p. 2)

No rastilho de pólvora destacado por Pontual, se encontrava *Tiradentes: Totem Monumento ao Preso Político* (1970)[3] que aconteceu na exposição *Do Corpo à Terra*. Em entrevista concedida na ocasião da exposição, após relatar que o então presidente da Sociedade Protetora dos Animais de Minas Gerais o parabenizou pela ação, Cildo Meireles questionou se não seria "[...] uma hipocrisia você perguntar sobre a queima de galinhas quando você está esquartejando jovens por causa de ideias e tentando cooptar um símbolo que, exatamente, morreu esquartejado pelo poder? Quer dizer, havia uma inversão de procedimentos." (MEIRELES, 2009, p. 245)

A hipocrisia para a qual Cildo Meireles alertava em *Tiradentes: Totem Monumento ao Preso Político* talvez ecoasse no espelho de *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* – como ignorar o contexto de opressão e tensão vividos à época? Os espelhos devolviam ao sujeito imagens de si, desvelando também aquilo que se passava no mundo lá fora. A situação tensa e ruidosa convocava o silêncio através do espelho e de indagações a perscrutar o que o sujeito escutava de si quando confrontado com a realidade política e opressora de seu país: "hoje, quando certos fatos deste período começam a vir à tona, a indignação aparece. Minha proposta é um momento de reflexão sobre o espaço da repressão e da força. O espelho é o próprio ato de refletir, e ele indica que a sua omissão volta a você como repressão." (MEIRELES, 1979, p. 41)

O espelho devolve ao sujeito sua imagem ao mesmo tempo em que o traga para seu interior, naquele espaço inexistente e, ao mesmo tempo, somente possível pela corporeidade do sujeito e pela realidade de seu entorno. Através do espelho, o sujeito se vê em perspectiva, afastado de si. A miragem repercute uma imagem real e situada, devolvendo o sujeito a si, no exato ponto em que se encontra, permitindo-o mirar a si mesmo. Michel Foucault (2001) localizava o espelho entre as utopias e as heterotopias por ser um lugar sem lugar que dá a quem se mira sua própria visibilidade, viabilizando a visão de si em um lugar inexistente, porém, ao mesmo tempo real.

Os espelhos de *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* carregavam ainda o silêncio retorcido do artista, a tristeza que lhe tomara conta quando, no retorno de Nova York ao Brasil, deparou-se com a realidade de uma violência

[3]Na inauguração da exposição, véspera do dia de Tiradentes, Cildo Meireles esticou um tecido branco ao chão, prendendo-o com 4 estacas e, ao centro do quadrilátero formado, prendeu um poste de 2,5m ao topo do qual fixou um termômetro. Ao poste, o artista amarrou dez galinhas vivas sobre as quais derramou gasolina e, em seguida, ateou fogo. A ação, documentada pelo artista Luiz Alphonsus, aconteceu em uma área externa ao Palácio das Artes onde havia pedras da construção do espaço que se inaugurava. (FUNARTE, 1981)

institucionalizada com muitas pessoas que conhecia e admirava presas, exiladas ou internadas em instituições psiquiátricas em decorrência do acirramento da repressão da ditadura militar no Brasil. (MEIRELES, 1979) Um silêncio que recorreu às bem-aventuranças como forma de dizer o indizível publicamente àquela época, "[...][6] Bem-aventurados os que têm fome e sede de justiça, porque serão saciados! [...] [10] Bem-aventurados os que são perseguidos por causa da justiça, porque deles é o Reino dos céus! [...]" (BÍBLIA, Mateus, 5, 3-11)

Em entrevista, o artista se refere às bem-aventuranças em sua obra como "uma espécie de revisitação aos códigos que normalmente aparecem para regular a sociedade e neutralizar socialmente o coletivo." (MEIRELES, 2009, p. 269-270) Regulação e controle que extrapolam os limites da comunidade cristã quando prerrogativas de fé como as bem-aventuranças passam a ser impostas como norma social de comportamento e de bons costumes também a uma sociedade supostamente laica. A obra de Cildo Meireles confrontava o sujeito com uma imagem que reverberava o mundo lá fora, para além dos limites físicos da obra e da galeria.

No centro dos ruídos

O som é um dos elementos estruturantes de *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*, projetado para ser percebido por aqueles que adentrassem no espaço da galeria e que acabariam por circular ao redor da grande pilha cúbica de caixas de fósforos. Os sujeitos que adentravam o espaço da galeria, ao caminhar, sentiam nos pés o atrito provocado pelo contato de seus calçados com o piso revestido por lixa. Enquanto se deslocavam ao redor do grande cubo de caixas de palitos de fósforo escutavam o som de um atrito que poderiam supor se tratar do som produzido por seus próprios pés. Afinal, o tato na superfície do pé percebia uma vibração compatível com o ruído que se escutava.

Porém, o som do atrito da caminhada era discreto e se perderia a partir da sobreposição de inúmeros ruídos da galeria. Assim, Cildo Meireles encontrou uma possibilidade de iluminar a imagem sonora da fricção pretendida. Na ocasião da montagem da obra, o artista reencontrou seu amigo de infância Valdir Sobral[4] que, possuindo um estúdio profissional, gravou com Cildo Meireles a trilha sonora reproduzida em *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*. (MEIRELES, 2021) Salomão (2021) descreve a trilha da obra partindo do ruído provocado por um único fósforo sendo seguido por um empilhamento sonoro que, após atingir um ponto denso, tinha sua intensidade sonora reduzida. O empilhamento se desfazia até restar um crepitar sonoro semelhante ao de um papel celofane amassado que também se reduzia. O som foi reproduzido na obra de forma cíclica e, assim, ao som da

[4]Agradecemos a Valdir Sobral por nos conceder seu importante relato sobre a execução da faixa sonora da obra e por nos confiar arquivos frágeis.

caminhada do sujeito, Cildo Meireles acrescentava imagens sonoras de palitos de fósforo sendo riscados sobrepostos e em *loop*.

O ruído em *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* transportava a iminência da luz, anunciando, a cada passo, o potencial energético da instalação-*performance*. O sonoro na obra de Cildo Meireles nos remete à reflexão de Chion sobre a possibilidade de a imagem de uma energia parecer carregar suas possibilidades sem que, efetivamente, possua suas propriedades físicas – "o som quebra e continua ao mesmo tempo o círculo de causas e efeitos." (2019, p. 159, tradução nossa) O ruído transportava a imagem de um povir que, efetivamente, não se realizava – a explosão.

O som não continha a energia física da combustão, porém, no ruído da fricção habitava sua latência que advertia para o estrondo que poderia acontecer caso a luz fosse feita. Caminhar em *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* implicava perceber o som através do tato, na superfície dos pés, reverberando pelas pernas, mas também através dos ouvidos. Ao mesmo tempo, o sujeito era confrontado por imagens visuais do espaço da galeria e da virtualidade do espelho. Tratava-se de um diálogo entre imagens sonoras e visuais, em que a escuta se fazia através dos ouvidos, em contraponto com a visão e no corpo.

O aparato tecnológico de reprodução sonora desempenhava sua função discretamente, produzindo sons para serem escutados através de alto-falantes sem que sua origem fosse declarada ou percebida. O ouvinte olharia "conscientemente ou não, para além da causa do som, a ordem de magnitude do fenômeno, se é algo pequeno ou grande com respeito a si mesmo." (CHION, 2019, p. 24, tradução nossa) Na obra de Cildo Meireles, ao esquadrinhar o som que escutava, o sujeito podia acabar se deparando com seus próprios pés no centro dos ruídos – reflexo sonoramente ilusionado.

Além das versões de instalação em espaços expositivos, o artista realizou uma edição comemorativa dos quarenta anos de *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* – uma réplica da caixa de palitos de fósforo de 1979, medindo 32 por 45 por 10 cm, contendo, aproximadamente, quarenta palitos de fósforo, lixa, espelhos, reprodução do cartaz da mostra de 1979, óculos e fotos. A caixa comemorativa motivou a curadoria de Paulo Venâncio para a exposição *Cildo Meireles: Múltiplos Singulares* que aconteceu na Galeria Múltiplos, no Leblon entre novembro de 2019 e fevereiro de 2020. Outra versão de caráter instalativo se tornaria possível fora do Brasil.

Entre 12 de outubro de 2020 e 3 de janeiro de 2021, *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* (Fig. 3) esteve em exposição na esquina da 6ª Avenida com a rua 55, no espaço público de Nova York. Cildo Meireles e mais onze artistas[5] foram convidados pelos artistas Damián Ortega e Bree Zucker para participar do projeto *Titan*, utilizando um espaço destinado à mídia publicitária de doze cabines telefônicas. Os quiosques foram alugados pelo período de doze semanas e cada artista produziu

[5]Além de Cildo Meireles, os outros artistas convidados foram Jimmie Durham, Yvone Rainer, Rirkrit Tiravanija, Patti Smith, Minerva Cuevas, Glenn Ligon, Hal Fischer, Anne Collier, Renée Green, Hans Haacke e Zoe Leonard.

uma obra que ocupou as faces externas das cabines em vias de extinção. Em 2021, as cabines seriam removidas no sentido de abrir espaço para portais de *wi-fi*. No projeto *Titan*, as obras dos doze artistas ficaram disponíveis ao público 24 horas por dia ao longo dos três meses entre as ruas 51 e 56 com a 6ª Avenida, quase chegando à rua 57, onde há diversas galerias de arte, e em proximidade com espaços culturais como o MoMA e o Radio City Music Hall.

Figura 3. Cildo Meireles, *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*, 1973-1979/2020. Detalhe de versão da instalação *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1973-1979) para *TITAN,* Nova York (EUA). Foto: PJ Rountree. Fonte: < https://titan.kurimanzutto.com/artists/cildo-meireles#slide:5;tab:slideshow>

Nesta versão de *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*, as três faces externas de um quiosque de cabine dupla foram cobertas por espelhos que continham as bem-aventuranças em letras amarelas e na língua inglesa. No contexto da Covid-19 e da disputa para as eleições presidenciais entre Donald Trump e Joe Biden, as lixas, as caixas de fósforo e os guardas-*performers* não eram necessários para criar uma atmosfera de uma explosão iminente. Por outro lado, o dado sonoro da obra passou a ser a paisagem sonora daquela esquina entre a 6ª Avenida e a rua 55 no encontro com os sons dos sujeitos que, de alguma forma, tenham sido atravessados pela obra.

Em direção ao mundo

O Sermão da Montanha: Fiat Lux confrontou os sujeitos que visitaram a galeria de Ipanema, entre as duas noites de abril de 1979. Os espelhos sustentavam críticas cifradas através das bem-aventuranças e os ruídos demandavam atenção à iminência. Entrar na obra implicava uma reflexão sobre noções de tensão, de repressão além da provocação de um questionamento do próprio sujeito que se mirava no espelho. Talvez fartos do medo, alguns tenham resolvido brincar com a possibilidade de explosão; enquanto outros tentassem desconhecer os perigos da arte, atirando as caixas de palitos de fósforo como que a desafiar a obra. A ambas as possibilidades ou a outras mais, a obra respondia com suas imagens sonoras e visuais hoje somente possíveis de serem resgatadas por meio de relatos e de documentos.

A instalação-*performance* promovia fricção por entre imagens sonoras e visuais, recorrendo às palavras do Sermão da Montanha como possibilidade de falar de perseguição, injúria e sede de justiça**,** ao mesmo tempo em que lançava luz a um discurso frequentemente empregado como instrumento de regulação e de controle. Ainda que de forma supostamente silenciosa, a obra continuou a reverberar para além das montagens de 1979 e de 1981. Entre 2019 com um múltiplo comemorativo; e, em 2021, em diálogo com o espaço público de Nova York. Para além de seu rastilho de relatos e de documentos que viabilizam sua investigação, a obra persiste no tempo, se revigora em versões que buscam propiciar espaços de resistência, ainda que efêmeros, a tempos sombrios. Em *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*, os sujeitos foram lançados em uma fricção entre arte, conjuntura política, imagens visuais, táteis e sonoras, provocados a, quem sabe (?), devolver algo mais em direção ao mundo lá fora.

Referências

AMARAL, Aracy. Aspectos del No-Objetualismo en el Brasil.[1981]. In: MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLÍN; MUSEO DE ANTIOQUIA. *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*. Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia, 2011. p. 147-156.

BÍBLIA. A. T. Gênesis. In: BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada:* contendo o antigo e o novo testamento. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2002, p. 49-100.

BÍBLIA. N. T. Evangelho segundo São Mateus. In: BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada:* contendo o antigo e o novo testamento. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2002, p. 1285-1321.

BISHOP, Claire. *Installation Art*: a Critical History. Londres: Tate Publishing, 2014.

CHION, Michel. *El Sonido: oír, escuchar, observar*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Marca Editora, 2019.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Ditos e Escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 411-422.

FUNARTE (Arte Brasileira Contemporânea). *Cildo Meireles*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

GROYS, Boris. Política de la instalación. In: GROYS, Boris. *Volverse Público*: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015, p. 49-67.

MEIRELES, Cildo. 'A união faz a força. E a força produz a união.' (Entrevistador: Elias Fajardo da Fonseca) *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1979, p. 41.

MEIRELES, Cildo. Memórias. (Entrevistador: Felipe Scovino) [2007]. In SCOVINO, Felipe (Org.). *Cildo Meireles* (Coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 234-291.

MEIRELES, Cildo. Entrevista concedida à autora no ateliê do artista. Rio de Janeiro: não publicado, 14 jun. 2019.

MEIRELES, Cildo; SOBRAL, Valdir. Entrevista concedida à autora no ateliê do artista. Rio de Janeiro: não publicado, 30 nov. 2021.

MORAIS, Frederico. Ecos do Sermão e Nova York. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 maio 1979a, p. 35.

MORAIS, Frederico. O 'Sermão da Montanha' de Cildo Meirelles: vinte e quatro horas de tensão máxima. *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1979b, p. 41.

MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLÍN; MUSEO DE ANTIOQUIA. *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano*. Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia, 2011.

PONTUAL, Roberto. Espaços emergentes. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 abr. 1979, Caderno B, p. 2.

RYFF, Sergio. Cildo Meirelles, com risco de incêndio, prova que tem toda razão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1979, p. 8.

Como citar:

ALCIONES DE OLIVEIRA LEITE, Caroline. O mundo lá fora - O Sermão da Montanha: Fiat Lux (1973-1979) de Cildo Meireles. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 708-718, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.056.3
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Reflexões sobre a exposição “outros eus”

Rosane Bezerra Soares, Universidade Federal de Sergipe
https://orcid.org/0000-0001-7842-1970
rosanebsoares@gmail.com

Resumo

O objetivo deste artigo é apresentar reflexões sobre a exposição “Outros Eus”, como modo de resistência envolvendo questões de gênero.A mostra foi construída coletivamente na cidade de São Cristóvão (SE), na Galeria de Arte Jordão de Oliveira, no campus da Universidade Federal de Sergipe em março de 2020. No estudo são privilegiados autores como Zygmunt Bauman,Walter Benjamin, Norbert Elias e Michel Foucault. A pesquisa que gerou o artigo é de abordagem qualitativa, bibliográfica e envolve a análise de trabalhos artísticos.As exposições Hemografismos e Balbúrdias Poéticas são apresentadas como parte das reflexões que envolvem a mostra Outros Eus. Conclui-se que as exposições destacam o papel político da arte, o seu lugar social e a sua função no espaço público evidenciando os múltiplos eus.

Palavras-chave: Exposição Outros Eus. Exposição Balbúrdias Poéticas. Exposição Hemografismos. Gênero. Política.

Abstract

El objetivo de este artículo es presentar reflexiones sobre la exposición “Outros Eus”, como una forma de resistencia en torno a cuestiones de género. La muestra fue construida colectivamente en la ciudad de São Cristóvão (SE), en la Galería de Arte Jordão de Oliveira, en el campus de la Universidad Federal de Sergipe, en marzo de 2020. En el estudio, autores como Zygmunt Bauman, Walter Benjamin, Norbert Elias y Michel Foucault son unos privilegiados. La investigación que generó el artículo tiene un enfoque cualitativo, bibliográfico e involucra el análisis de las obras artísticas.Las exposiciones Hemografismos y Balbúrdias Poéticas se presentan como parte de las reflexiones que envuelven la exposición Outros Eus.Se concluye que las exposiciones destacan el papel político del arte, su lugar social y su función en el espacio público, destacando los múltiples yos.

Keywords: Exposición Outros Eus Exposición Balburdias Poéticas Exposición Hemografismos. Gènero. Politica.

O objetivo deste artigo é apresentar reflexões sobre a exposição “Outros Eus”, como modo de resistência ou de denúncia envolvendo questões de gênero.

Construída coletivamente na cidade de São Cristóvão (SE), na Galeria de Arte Jordão de Oliveira, no campus da Universidade Federal de Sergipe em março de 2020, a mostra destaca o papel político da arte, o seu lugar social e a sua função no espaço público. A pesquisa que gerou o artigo é de abordagem qualitativa, bibliográfica e envolve a análise de trabalhos artísticos.

Quanto ao título da mostra, “ Outros Eus ”, consideramos que o “verdadeiro eu” é ficção e que inventamos um eu para nós mesmos e para os outros. Quanto ao “outro”, consideramos a ideia de que escutamos o outro a partir dos nossos lugares de fala; assim, refletimos sobre uma possibilidade de escuta colonizadora, como veremos adiante.

A exposição foi construída, como exposto, na galeria de arte de uma universidade, com alunos do curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFS. Essa característica é relevante se considerarmos a importância de práticas diferenciadas no universo da arte/educação que poderiam ser significativas na formação de professores. Sabemos que as práticas pedagógicas contemporâneas apresentam-se frequentemente como desvios aos padrões impostos, ou como rupturas a conceitos estabelecidos nas pedagogias hegemônicas.

Sobre esse universo destacam-se os textos do sociólogo Zygmunt Bauman, no livro “Modernidade Líquida” (2001), no qual defende a ideia de que a sociedade contemporânea, “líquida”, não permaneceria presa a um espaço ou tempo definidos, como a sociedade “sólida” do passado. Não se justificaria, assim, a manutenção inquestionável de antigos padrões. Um outro autor que merece destaque nesse contexto é Walter Benjamin, que diante das grandes transformações ocorridas em seu entorno no início do séc. XX, anunciou o fim da percepção natural e o estímulo ao contato com uma outra realidade, sugerindo então uma análise fragmentada da escritura da realidade (2006).

Assim, refletimos sobre fatores que poderiam abrir novas possibilidades de apreensão da realidade, centrada na dinâmica do descontínuo. O método “pedagógico” de Benjamin tem como base em geral a montagem, composta por elementos excluídos de seus contextos habituais e realocados em novos contextos. Verificamos assim a libertação dos objetos dos significados habituais, desviando-se dos sentidos impostos por elementos humanos e mais voltados às demandas do mundo contemporâneo. Resta-nos analisar caminhos de ruptura com as rotinas administrativas das instituições acadêmicas.

Entre Hemografismos e Balbúrdias Poéticas

Primeiramente, apresentamos um trabalho que marca a origem da mostra “Outros Eus”. Trata-se da construção de uma instalação artística ocupando parte do espaço do *hall* do prédio da reitoria da Universidade Federal de Sergipe, localizada

na cidade de São Cristóvão (SE). Intitulada “Hemografismos”, a obra foi construída a partir da união de elementos brancos manchados de preto, retirados de seus contextos habituais, como diversos tipos de roupas (desde camisas, vestidos, calças, até roupas íntimas) suspensas no ar por meio de fios, além de sapatos. Toques de cor foram adicionados, como um fio vermelho que percorria a obra como uma veia, além de cabeças de bonecos de plástico manchadas por tinta preta ou vermelha, suspensas no ar ou sobre o chão. Ainda sobre o piso encontravam-se dois pacotes fechados amarrados por fios, um na cor vermelha e o outro branco. Linhas formavam diversos ângulos no chão, como grafismos espelhados dos fios suspensos no trabalho, o qual foi desenvolvido por Sérgio Ricardo Soares de Freitas e por mim (Fig.1).

Figura 1. Sérgio Freitas e Rosane Bezerra. Hemografismos. 2016. Roupas, elementos de plástico, sapatos e materiais têxteis. Instalação de técnica mista. Foto: Rosane Bezerra Soares. Arquivo da artista.

Discentes visitaram o espaço e os comentários foram diversos. Alguns levantaram questões relacionadas à branquitude e ao racismo estrutural. Um grupo comentava sobre o consumismo. Entretanto, um dos aspectos que mais despertou a nossa atenção foi observar a surpresa dos que cruzavam habitualmente aquele espaço, encontrando-se forçados a mudarem suas rotas e a romperem trajetos repetidos diariamente. Muitos eram funcionários da reitoria que, caminhando de cabeça baixa e seguindo rapidamente pelo mesmo caminho, quase se chocaram contra a instalação. Tais detalhes nos pareceram mais relevantes do que qualquer

discurso: o *hall* da reitoria era, portanto, visto até então apenas como lugar de passagem e não como espaço de vivência e de encontro.

Sobre a instalação como barreira, pensamos nos versos do poeta Carlos Drummond de Andrade, em “No Meio do Caminho” lançado em 1928: “No meio do caminho tinha uma pedra/tinha uma pedra no meio do caminho/ tinha uma pedra/ no meio do caminho tinha uma pedra (...).” A repetição da expressão “tinha uma pedra”, utilizada em sete dos dez versos do poema, nos pareceu relacionar-se com os gestos que repetimos sem qualquer questionamento, pois preferimos viver num mundo estável.

Ao final dessa exposição, que reuniu também trabalhos de professores do Departamento de Artes Visuais e Design da UFS, surgiu o desejo de ampliação da experiência. Assim nasceu a mostra “Balbúrdias Poéticas”, em agosto de 2019 (Fig. 2). O título da exposição teve origem nas palavras do ministro da educação do Brasil, Abraham Weintraub, que em 30 de abril de 2019, ao cortar 30% das verbas das 60 universidades federais e dos 40 institutos federais, disse que as instituições de ensino no Brasil “promovem balbúrdia”.

Figura 2. Material de divulgação da mostra “Balbúrdias Poéticas”.

A palavra “balbúrdia”, pode ser entendida como desordem, gritaria, algazarra, bagunça, pandemônio, confusão, entre outras. Como antônimos, as palavras silêncio, mansidão e emudecimento. Seriam desejáveis, então, a mansidão e o emudecimento? Acreditamos que é preciso reconceitualizar a instituição e suas tradicionais funções de modo mais amplo, como espaço de ação, debate, participação, produção e transformação, o que justificaria a mostra.

Diante de um suposto desejo de docilidade do corpo acadêmico proveniente do então ministro da educação, recordamos as palavras do filósofo Michel Foucault, para quem “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado” (2014, p.134). O corpo dócil é formado _ acredita_, por meio de técnicas de disciplina que encobrem o corpo social através de variadas instituições, como o exército e a escola.

A mostra “Balbúrdias Poéticas” teve como objetivo destacar o corpo como categoria de pensamento no processo de ensino / aprendizagem de artes visuais, com ênfase na questão do corpo como território do político. Partimos então de pesquisa de natureza qualitativa e bibliográfica, privilegiando textos sobre as relações entre o corpo, o poder e os padrões impostos, de autores como Michel Foucault e Norbert Elias. A seguir, montamos uma instalação no *hal*l da reitoria da UFS, como ampliação da experiência anterior, mas desta vez contando com a participação ativa de alunos do curso de Licenciatura em Artes Visuais, além de artistas convidados.

Os discentes desenvolveram trabalhos em grupo a partir das formas dos seus próprios corpos, pintados sobre telas sem chassis. As obras seriam fixadas sobre uma instalação artística tendo como base a ideia de um muro suspenso, cortando o espaço. A edificação foi composta por fios de novelos, unidos por nós (Fig.3).

Figura 3. Rosane Bezerra e Sergio Freitas. Balbúrdias Poéticas. 2019. Instalação com Pinturas e materiais têxteis. Foto: Sergio Freitas. Arquivo da artista.

Além das observações geradas a partir da exposição anterior, em que os passantes rompiam com os trajetos automáticos e buscavam novos caminhos diante da instalação, a ideia do muro é particularmente significativa nos dias atuais. Os tempos de globalização prometeram a ligação de diferentes partes do planeta, com a diminuição das distâncias e a facilidade de comunicação; entretanto, diversos muros foram construídos dividindo as pessoas. O muro é o símbolo da divisão; o território, então, tornou-se corpo político.

Como exposto, o muro / instalação remeteu-nos ao território como corpo político. Refletimos paralelamente sob um ângulo diferenciado, o do corpo como território político. Mas o que seria um “corpo” ? Uma vida ? Uma alma habitando a matéria corpórea? Nós, indivíduos, seríamos corpos? Numa visão cartesiana, corpo, alma, razão e emoção se encontrariam dissociados, numa relação assimétrica na qual o corpo estaria submetido à mente, à razão. Já para Nietzsche e Foucault, a razão e a consciência não se apresentariam como a essência do sujeito; seríamos também um somatório de afetos, sensações, emoções (WARBURTON, 2012). Consideramos que a arte nos permite ir além dos corpos físicos.

Norbert Elias (1998) acrescenta a esse contexto um universo de simbolismos criado pela humanidade e depois incorporados como se fossem naturais. Destacamos entre tais simbolismos a questão do tempo, percebido e marcado de formas diferentes de acordo com processos subjetivos e culturais (como as diversas formas de marcar o tempo dos calendários judaico, chinês, gregoriano, juliano, islâmico, entre outros). As medidas do tempo não são universais mas parecem naturais. Trata-se de um fluxo de processos descontínuos, sintetizado em sistemas de mensuração para orientar a humanidade quanto aos melhores momentos para a colheita, para os rituais, para o plantio, entre outros. Entretanto, a noção de tempo foi direcionada para outros propósitos, como o de condicionar e oprimir.

Um exemplo do tempo inserido num sistema opressor pode ser verificado em um dos trabalhos realizado por discentes e exposto sobre a instalação na mostra “Balbúrdias Poéticas”. Inspirado na obra “Hora da Morte” (1903), de Alfred Kubin, a pintura exibe os rostos dos autores, Murilo Muras, Fabrícia Oliveira e Emily Caroline, isolados numa espécie de relógio, no qual o ponteiro tem a forma de uma espada pronta para decepar cabeças (como uma guilhotina impiedosa). Em uma outra leitura, as cabeças expostas sem corpos já teriam sido cortadas. Desenvolvido predominantemente em tons de cinza, a partir de formas básicas, sem ornamentos adicionais, o trabalho assume um ar grave, pesado. Dois dos rostos pintados exibem olhares ansiosos, espantados, impactantes, na direção do observador, o que adiciona tensão aos tons neutros. Assim o fruidor é descoberto. O terceiro personagem, contudo, desvia o olhar aparentemente desolado, distante e resignado, talvez impotente diante de um processo que pode parecer inevitável (Fig. 4).

Figura 4. Murilo Muras, Fabrícia Oliveira e Emily Caroline. Sem título.2020. Pintura acrílica. Foto: Murilo Muras. Arquivo do artista.

Um dos autores, Murilo Muras, comentou que a proposição nasceu da pressão sofrida pelos discentes, diante de um sistema acadêmico opressor. Tal observação remete-nos ao pensamento de Foucault, que comenta: “(...) é definida a posição do corpo, dos membros, das articulações (...) O tempo penetra o corpo, e com ele todos os controles minuciosos do poder” (2014, p.121). Foucault enfatiza ainda que uma das maneiras de manter o poder sobre os discursos é por meio de instituições que excluem os discursos indesejados, ação que pode ser ampliada na escolha de livros e métodos pedagógicos que visam a dominação. Dessa forma, a educação torna-se paradoxal: possibilita o acesso e também controla os discursos.

Ainda no âmbito do corpo como território político, um dos trabalhos da mostra, realizado pelos discentes Ana Raquel Oliveira, Gleicielly Sobral e Nayo Melo, exibia um corpo masculino vestindo os trajes típicos de um príncipe saído dos tradicionais contos de fadas. As cores em tons suaves e as técnicas pictóricas utilizadas fortaleciam as imagens guardadas na memória das tradicionais ilustrações de livros infantis. Entretanto, diferentemente dos contos tradicionais, na obra as princesas pareciam salvar e resgatar o príncipe de alguma situação de

perigo. Não era possível identificar o contexto em que a ação estaria inserida, pois apresentava-se apenas o gesto simbólico de auxílio, ficando para o observador a construção imaginária do entorno.

Tal composição não deveria surpreender quem passava pelo local; entretanto, uma professora do ensino fundamental se aproximou da obra para fotografá-la, argumentando que a imagem seria objeto de análise em sala de aula. Ela comentou que a sua curiosidade surgiu ao observar que as personagens não eram meros instrumentos de manutenção da sociedade normativa, mas apontariam para uma visão emancipatória das relações de gênero. Concluímos que a professora valorizava a escola como um espaço de questionamento e não como uma instituição criada para a reprodução de desigualdades. Assim como a professora, uma mãe veio fotografar o trabalho, acreditando que este despertaria uma discussão relevante entre as suas duas filhas. Destacou que a imagem sugeria o convívio de homens e mulheres em cooperação e igualdade, de forma integrada.

Sabemos que os contos de fadas, por estarem presentes na formação das crianças, são instrumentos importantes para dar significado ao mundo. E, na literatura infantil tradicional, representações de gênero exibem perfis previamente delineados e “engessados” que reforçam o machismo da sociedade. Mais tarde, as noções de masculino e feminino são naturalizadas e observa-se a repetição de gestos, signos e atos ao longo da vida dos indivíduos de acordo com tais padrões. Por outro lado, imagens rompendo simbolicamente aos papéis estabelecidos podem ser importantes para o despertar de reflexões visando a desconstrução dos valores e padrões impostos, inclusive aqueles relacionados aos papéis sociais de homens e mulheres: “experimenta (-se) uma nova realidade e, principalmente, uma nova leitura da escritura da realidade - uma leitura descontínua, partindo das próprias imagens e não do sentido que lhes é imposto por um sujeito fundador ou autoral” (RAULET, 1994, p.51).

Dois trabalhos expostos destacaram o problema da violência contra as mulheres, que atingiu índices absurdos no Brasil. Um grupo de alunas desenvolveu uma obra buscando a valorização de corpos afro/brasileiros, por tanto tempo excluídos das instituições acadêmicas. Um outro trabalho ressaltava a relação corpo/flora, tema significativo em tempos de extermínio dos indígenas, altos índices de desmatamento e envenenamento por agrotóxicos. Alguns discentes escolheram como tema o corpo invisível dos sem-teto, pintado na solidão de um beco.

Não seria possível analisar detalhadamente, aqui, as imagens de todos os trabalhos expostos. Procuramos, entretanto, apresentar brevemente o desenvolvimento de um projeto que foi ampliado, resultando em uma exposição montada numa galeria da mesma universidade.

A Exposição Outros Eus

As mostras anteriores foram fundamentais para a realização da exposição “Outros Eus”, que foi construída num local de grande circulação de estudantes, a galeria Jordão de Oliveira, localizada no *hall* da biblioteca central do campus da UFS, em frente ao restaurante universitário.

É significativo destacar a localização da exposição devido a um triste episódio ocorrido nesse mesmo restaurante, há alguns anos. Danielle Bispo dos Santos, mulher negra, trabalhadora terceirizada, foi brutalmente assassinada pelo seu ex-companheiro durante o horário de trabalho. Danielle morreu por ser mulher, por ser considerada objeto de posse de um homem.

Para a exposição, a escolha de questões relacionadas ao gênero como tema da exposição se justifica ao constatarmos, nos últimos anos, um aumento considerável de crimes dessa natureza no Brasil. Houve uma homenagem especial a Danielle e a tantas outras vítimas de crimes relacionados a questões de gênero. Acreditamos na arte como agente poderoso na luta contra qualquer preconceito.

A exposição foi dividida em duas partes, marcadas pela construção de uma instalação a partir da ideia de um muro suspenso, cortando o espaço. A instalação que ocupa a parte central da exposição, composta por fios de novelos, unidos por nós, remete-nos ao mito de Penélope. O seu trabalho contínuo de tecer e desfiar, dia e noite, sem completar a tarefa, numa tentativa de parar o tempo, aponta para uma consciência da construção do seu próprio destino, resistindo a vontades alheias, para além dos aspectos relacionados com a fidelidade ao marido distante. Trata-se de uma fidelidade a si mesma, à manutenção da sua autonomia, antevendo uma trajetória de libertação feminina, que esteve sempre muito ligada ao trabalho têxtil e que é evidenciada durante a Revolução Industrial.

Assim, consideramos para a escolha de materiais os mecanismos de coersão social sobre os corpos de mulheres que foram coagidos, oprimidos e vítimas do controle moral e religioso, numa forma de violência estrutural. Para Foucault (2014) o discurso é uma forma de poder, de controle, sendo autorizado para alguns e interditado para outros, os excluídos como, historicamente, o grupo das mulheres. Nada mais significativo, portanto, do que os materiais têxteis na estrutura da instalação (Fig.5).

Simbolicamente, o muro pode colocar em questão a desconstrução de uma sociedade binária, que tradicionalmente coloca homem e mulher em lados opostos. Nesse aspecto, vale destacar o teor geralmente negativo associado à expressão “ficar em cima do muro”, que sugere a necessidade de definição de posturas, identidades e posicionamentos rígidos. Entretanto, destacamos no início do texto a tendência ao fluxo da “modernidade líquida” defendida por Zygmunt Bauman (2001), tornando claras as múltiplas possibilidades de ser no mundo contemporâneo. E, diante da impermanência da arte na contemporaneidade,

observa-se a figura da precariedade da vida a partir do outro que nos olha e nos demanda responsabilidade.

Figura 5. Rosane Bezerra e Sérgio Freitas. Outros Eus. 2020. Roupas e materiais têxteis. Instalação de Arte têxtil. Foto: Sergio Freitas. Arquivo do artista.

O muro pode despertar recordações de sociedades fragmentadas, em que grupos sociais foram mantidos cercados, podendo então ser entendido como símbolo da ausência de diálogo político por ambas as partes. O Muro de Berlim era considerado o “Muro da Vergonha” pelos países ocidentais capitalistas. Entretanto, esses mesmos países ergueram seus muros. Um dos mais polêmicos é o Muro de Israel, situado no entorno dos territórios dos povos palestinos, que perderam parte de suas terras após a criação do Estado de Israel, em 1947. Outra edificação famosa é o Muro do México, que vem sendo construído desde 1994 pelos Estados Unidos, tornando-se para muitos um símbolo da ordem geopolítica atual, caracterizada pela divisão do mundo entre os países do norte desenvolvido e do sul subdesenvolvido. Além dessas barreiras, há muitos outros muros pelo mundo, como os Muros de Ceuta e Melilla no Marrocos; o edificado pelo Egito na região de fronteira com a Faixa de Gaza; o muro entre Índia e Paquistão na Caxemira; o que

divide o Kwait do Iraque, entre outros. Em resumo, o muro pode ser visto como a impossibilidade de coexistência com o outro.

O muro causa horror; entretanto, nesse contexto, o muro é levado à abstração máxima em que a sua função primeira, a de ser barreira, é questionada: a ideia que se tem desse elemento é dependente da relação tida com ele. Permanecem questões, como: de que forma os nós poderiam gerar união, sustentação e não amarras? Sugerimos que as pessoas participassem ativamente da construção do trabalho, acrescentando fios e nós. A obra central seria portanto aberta, transformando-se a cada dia.

Considerações Finais

Se considerarmos a contribuição das instituições acadêmicas como espaços de debate, produção e participação (e não para a reprodução de desigualdades), então poderemos concluir que as exposições apresentadas foram significativas na (de)formação dos professores de artes visuais.

A mudança de rota dos que transitavam pelo hall da reitoria, devido a presença da instalação construída no caminho habitual, como uma “pedra no caminho”, estabeleceu o início da ruptura de ciclos de ações repetidas automaticamente. Como no poema “No Meio do Caminho” de Carlos Drummond de Andrade, procuramos relembrar o fato de que o caminho, o dia, a vida, possui obstáculos inesperados que nos levarão a parar, a recalcular a rota, a buscar outros trajetos, a romper com ações automáticas. E a arte poderá ser esse fator de estranhamento que causará rupturas. A exclusão de elementos dos locais habituais e a realocação em novos contextos poderá contribuir para esse mesmo fenômeno, provocando a ampliação dos processos de significação.

Quanto ao destaque do corpo como território do político, consideramos relevante refletir sobre corpos insubordinados, dínamos como campos de batalha para *artivismos* em um país onde corpos indígenas, pretos periféricos, LGBTQI+ e mulheres são exterminados.

A participação coletiva na construção da instalação/muro acrescentando fios e nós, rompe com a ideia do muro que separa, sugerindo que a maior barreira pode ser a do muro existente dentro de cada um.

Consideramos então as exposições “Hemografismos”, “Balbúrdias Poéticas” e “Outros Eus” como fontes da reflexão central que envolve todos os trabalhos : os múltiplos eus, destacando-se assim o papel político da arte, o seu lugar social e a sua função no espaço público.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. São Paulo: Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte, Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2006.

ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

PENA, Rodolfo F. Alves. *Os muros que dividem o mundo*; Brasil Escola. Disponível em: https://brasilescola.uol.com.br/geografia/os-muros-que-dividem-mundo.htm. Acesso em 19 de dezembro de 2021.

Poema No Meio do Caminho de Carlos Drummond de Andrade (análise e significado). Cultura Genial. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/poema-no-meio-do-caminho-de-carlos-drummond-de-andrade/>. Acesso em: 4 ago. 2022.

RAULET, Gilles. *Le Caractère Destructeur – Esthetique, Theologie et Politique chez Walter Benjamin*. Paris: Du Cerf, 1994.

WARBURTON, Nigel. Uma breve história da filosofia. Porto Alegre: L&PM, 2012.

Como citar:

BEZERRA SOARES, Rosane. Reflexões sobre a exposição “outros eus”. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 719-730, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.057
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: exposições e seus enunciados

(parte II – Dja Guata Porã e Exposição Antropológica Brasileira)

Ivair Reinaldim, Universidade Federal do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0002-0415-7422
ivair.reinaldim@eba.ufrj.br

Resumo

Este artigo apresenta uma abordagem comparativa entre duas mostras, produzidas em diferentes temporalidades: "Dja Guata Porã - Rio de Janeiro Indígena", realizada no Museu de Arte do Rio, no Rio de Janeiro, em 2017-2018, e a "Exposição Antropológica Brasileira", realizada no Museu Nacional, também no Rio de Janeiro, em 1882. Ao colocar-se em tensão dialética essas duas temporalidades – um agora, de um passado mais ou menos recente, e um outrora, mais ou menos longínquo –, pretende-se refletir sobre as transformações (estéticas, sociais, políticas etc.) ocorridas ou não no país, no que se refere às ideologias acerca da organização de mostras indígenas e suas transformações no regime de exibição de objetos e imagens, assim como da presença de corpos indígenas nos contextos expográficos.

Palavras-chave: Artes indígenas. Exposições. Arte e antropologia. Dja Guata Porã. Exposição Antropológica Brasileira.

Abstract

This article presents a comparative approach between two exhibitions, produced in different temporalities: "Dja Guata Porã - Rio de Janeiro Indígena", held at the Rio Art Museum, in Rio de Janeiro, in 2017-2018, and the "Brazilian Anthropological Exhibition ", which took place at the National Museum, also in Rio de Janeiro, in 1882. By placing these two temporalities in dialectical tension – one now, from a more or less recent past, and one formerly, more or less distant –, it is intended to reflect on the transformations (aesthetic, social, political, etc.) that have taken place or not in the country, with regard to ideologies about the organization of indigenous exhibitions and their transformations in the regime of exhibition of objects and images, as well as about the presence of indigenous bodies in expographic contexts.

Keywords: Indigenous Arts. Exhibitions. Art and Anthropology. Dja Guata Porã. Brazilian Anthropological Exhibition.

Com o objetivo de dar continuidade à investigação desenvolvida em ensaios anteriores (REINALDIM, 2016, 2017, 2019), sobretudo em relação à análise de exposições orientadas para a produção cultural dos povos indígenas, procurou-se desenvolver aqui uma reflexão que articulasse revisão historiográfica, pesquisa documental e análise de diferentes concepções sobre as artes indígenas no Brasil[1]. Desse modo, como segundo momento dessa iniciativa, este artigo apresenta uma abordagem comparativa entre duas mostras, produzidas em diferentes temporalidades: "Dja Guata Porã - Rio de Janeiro Indígena", realizada no Museu de Arte do Rio, no Rio de Janeiro, entre 16 de maio de 2017 e 25 de março de 2018, e a "Exposição Antropológica Brasileira", realizada no Museu Nacional, também no Rio de Janeiro, entre 29 de junho e 29 de outubro de 1882. Em virtude da ampla fortuna crítica da exposição mais recente, em parte produzida por pesquisadores(as) atuantes na sua organização (GUEDES, SOUZA e BRULON, 2017; BAKER, 2018; BENITES e LAFUENTE, 2018, 2019; VIEIRA, 2019; GUEDES e BESSA, 2020), em parte por pesquisadoras que a analisaram com distanciamento (MARTINS, 2018; MANNARINO, 2019; KNOPP, 2019)[2], optou-se pela comparação com outra mostra, cuja fortuna crítica também é considerável (ANDERMANN, 2004; AGOSTINHO, 2016, 2017a, 2017b, 2019; VIEIRA, 2019), entretanto, pouco conhecida no contexto da história da arte. Ao colocar-se em tensão dialética essas duas temporalidades – um agora, de um passado mais ou menos recente, e um outrora, mais ou menos longínquo –, pretende-se refletir sobre as transformações (estéticas, sociais, políticas etc.) ocorridas ou não no país, no que se refere às ideologias acerca da organização de mostras indígenas e suas transformações no regime de exibição de objetos e imagens, assim como da presença de corpos indígenas nos contextos expográficos.

"Caminhar bem e caminhar junto"

Desde sua inauguração, em março de 2013, o Museu de Arte do Rio organiza uma série de exposições de longa duração tendo como enfoque a história da cidade do Rio de Janeiro. Programa idealizado por Paulo Herkenhoff, diretor cultural do museu até 2016, as exposições que compõem esse núcleo curatorial articulam peças do acervo, empréstimos de outras instituições e de coleções

[1] O presente ensaio apresenta-se como continuidade de uma reflexão iniciada a partir das aulas por mim ministradas na disciplina *História da Arte no Brasil 1*, da graduação em História da Arte da Escola de Belas Artes da UFRJ, entre 2015 e 2018. Aos estudantes de graduação que frequentaram as aulas naquele período, agradeço o estímulo para algumas das reflexões iniciais sobre o conteúdo aqui desenvolvido. Com enfoque direcionado às exposições referentes aos povos indígenas brasileiros, este texto é uma continuidade do ensaio "Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: exposições e seus enunciados (parte I – Alegria de Viver, Alegria de Criar)" e se insere no âmbito do projeto Estudos curatoriais: perspectivas históricas e atuais. Sugere-se a leitura do ensaio anterior, assinalado nas referências.

[2] As três autoras analisam Dja Guata Porã em aproximação com outras exposições coetâneas: Tatiana da Costa Martins, com a mostra Wenu Pelon, realizada no Museo Arqueológico de Santiago (MAS), contendo peças do Museo Chileno de Arte Precolombino, em exibição desde 2005; Ana Mannarino, com a exposição de longa duração Oreretama, no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, desde 2006, e a mostra temporária Adornos do Brasil Indígena: resistências contemporâneas, realizada no Sesc-São Paulo, unidade Pinheiros, em 2016; Juliana Knopp aborda a exposição Karajás: plumária e etnografia, realizada no Museu Nacional, no Rio de Janeiro, em 2012.

particulares, e incluem trabalhos comissionados, de modo a apresentar um panorama, a partir de um conjunto de narrativas que constroem o recorte (temático, temporal, geográfico etc.) sobre alguma faceta da produção artística e cultural da cidade e do país. Além disso, essas mostras procuram questionar separações entre arte, cultura visual e cultura material, divisões hierárquicas que reforçam graus de valoração, reforçando o papel da ação pedagógica junto ao público em geral e de escolas públicas e privadas, por meio de projetos da Escola do Olhar, vinculada ao museu. Desse modo, as múltiplas narrativas apresentadas pretendem fornecer diferentes pontos de vista para a arte, a cultura e a história do Rio de Janeiro.[3]

No contexto desse programa amplo, uma exposição sobre a presença de indígenas na região do Rio de Janeiro começou a ser planejada por Paulo Herkenhoff, sendo nomeada "Guanabara antes dos cariocas". Como costuma ocorrer nessas mostras, Herkenhoff convidou especialistas para compartilhar a curadoria, entrando em contato com José Ribamar Bessa Freire, professor do curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e da Faculdade de Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, e com Pablo Lafuente, um dos curadores na 31ª Bienal de São Paulo (2014), que havia desenvolvido vínculo com um grupo da etnia Pataxó, no sul da Bahia, onde viveu algum tempo. Por sua vez, Bessa Freire indicou Sandra Benites, indígena da etnia Guarani Nhandeva, que realizava seu mestrado em Antropologia Social no Museu Nacional/UFRJ, instituição onde atualmente é doutoranda, e que já havia organizado seminários em parceria com Bessa. Somou-se ao grupo, Clarissa Diniz, gerente de conteúdo do museu, mas cuja atuação poderia ser efetivamente entendida como a de curadora adjunta nos anos em que esteve vinculada à instituição (2013-2018).

Importante salientar que a princípio a mostra seguiria o formato das demais exposições daquele núcleo curatorial, partindo de uma proposta de "revisão historiográfica de representações dos indígenas na arte brasileira até o momento atual", por meio da seleção de um "conjunto de artefatos indígenas presentes na coleção do Museu, assim como de outros objetos de instituições parceiras",

[3] "O Museu de Arte do Rio promove uma leitura transversal da história da cidade, seu tecido social, sua vida simbólica, conflitos, contradições, desafios e expectativas sociais. Suas exposições unem dimensões históricas e contemporâneas da arte por meio de mostras de longa e curta duração, de âmbito nacional e internacional. O museu surge também com a missão de inscrever a arte no ensino público, por meio da Escola do Olhar." Disponível em: https://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/o-mar. Até o momento, neste núcleo curatorial, já foram realizadas as seguintes exposições: Rio de imagens: uma paisagem em construção (01/03/2013 a 04/08/2013, curadoria de Carlos Martins e Rafael Cardoso), imaginárRio (06/08/2013 a 13/04/2014, desdobramento da mostra anterior), Do Valongo à favela: imaginário e periferia (27/05/2014 a 10/05/2015, curadoria de Rafael Cardoso e Clarissa Diniz), Rio setecentista, quando o Rio virou capital (07/07/2015 a 08/05/2016, curadoria de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, Anna Maria Fausto Monteiro de Carvalho, Margareth da Silva Pereira e Paulo Herkenhoff), Leopoldina, princesa da Independência, das artes e das ciências (12/07/2016 a 26/03/2017, curadoria de Luis Carlos Antonelli, Paulo Herkenhoff, Solange Godoy e Pieter Tjabbes), Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena (16/05/2017 a 25/03/2018, curadoria de Sandra Benites, José Ribamar Bessa, Pablo Lafuente e Clarissa Diniz), O Rio do samba: resistência e reinvenção (28/04/2018 a 28/04/2019, curadoria de Nei Lopes, Evandro Salles, Clarissa Diniz e Marcelo Campos), O Rio dos navegantes (25/05/2019 a 01/03/2020, curadoria de Fernanda Terra, Marcelo Campos e Pollyana Quintela), Casa carioca (22/09/2020 a 01/08/2021, curadoria de Marcelo Campos e Joice Berth) e Crônicas cariocas (25/09/2021 a 31/07/2022, curadoria de Marcelo Campos, Amanda Bonan, Luiz Antônio Simas e Conceição Evaristo).

provavelmente agregando ao conjunto "algumas obras comissionadas por artistas contemporâneos que tratassem de questões relacionadas a cultura indígena"[4]. Na fase inicial de pesquisa e planejamento da mostra, no entanto, Herkenhoff se desligou da direção cultural do museu, ocorrendo um lapso temporal até que essa função fosse assumida por Evandro Salles. Nesse momento, o grupo que seguia na organização da mostra compreendeu que o formato inicialmente proposto não poderia ser levado adiante. Para eles, não se tratava mais de falar do Outro ou pelo Outro, ou mesmo apenas dar voz e deixar o Outro falar de si mesmo, mas também permitir que o Outro estivesse junto em todos os processos de decisão. Essa mudança no direcionamento da mostra pode ser percebida na alteração de seu título, que passou a ser *Dja Guata Porã: Rio de Janeiro Indígena*, expressão em guarani que significa "caminhar bem e caminhar junto", assumida a partir de uma fala de Sandra Benites[5]. Mas como essas mudanças ocorreram na prática, para além da troca de título?

Por um lado, na fase de planejamento da mostra, isso se evidencia na constituição de uma curadoria participativa ou compartilhada e no entendimento institucional das práticas de comissionamento. Por outro, na exposição propriamente dita, na compreensão daquilo que seria exposto – e de que modos cada item poderia ser exposto –, e na participação de indígenas na ativação de certas propostas durante a vigência da mostra.

Curadoria participativa ou compartilhada são expressões usadas para descrever a condução colaborativa desta função em Dja Guata Porã, não exercida por uma única pessoa e não centrada em um pequeno grupo, algo que Sonia Benites e Pablo Lafuente nomearam "fazer juntos". Logo nas primeiras reuniões da equipe curatorial com outros setores do museu (educação, pesquisa, museologia e conservação), optou-se pela realização de quatro seminários abertos ao público, privilegiando falas de convidados externos ao museu, com a participação de indígenas e não indígenas, de modo a promover diálogos, mas, sobretudo, situações de escuta. Desse modo, profissionais de museus tiveram uma proximidade maior com representantes de povos indígenas, alguns deles ligados a movimentos sociais, em conversas que reforçavam muitos dos conflitos acerca dos paradigmas ocidentais operantes no museu: termos como arte, artista, obra, curadoria, exposição e público tornam-se problemáticos quando pretendem abarcar práticas indígenas, evidenciando-se que precisariam ser enfrentados e reelaborados pela instituição, pelo menos no âmbito daquela exposição. Segundo Sandra Benites e Pablo Lafuente,

> Os encontros foram construídos em torno de temas gerais e específicos (como visões indígenas do que poderíamos chamar de

[4] BAKER, 2018, p. 2604.
[5] Algumas narrativas bastante detalhadas sobre o processo de concepção da exposição encontram-se publicadas, a partir de relatos de agentes que participaram da curadoria e da pesquisa. Para maiores informações, ver: GUEDES, SOUZA e BRULON, 2017; BAKER, 2018; BENITES e LAFUENTE, 2018, 2019; VIEIRA, 2019; GUEDES e BESSA, 2020.

> arte ou os papéis das mulheres indígenas atualmente, dentro e fora de suas comunidades) e reuniram cerca de 30 a 40 pessoas, indígenas e não indígenas, para conversar sobre o processo temático ou os aspectos estruturais que dariam forma à exposição. Tudo baseado na convicção única de que o museu não pode tratar questões, culturas ou povos e grupos indígenas da mesma forma que trata as noções ocidentais de arte, artista ou público. Para isso, optamos por um formato que nos parecia óbvio: nos encontrarmos para conversar sobre o que poderia e deveria acontecer; pensar em grupo, de diferentes posições, sobre o que fazer juntos. Tudo isso depois de decidir se *fazer juntos* faria sentido porque a necessidade – ou talvez simplesmente a conveniência – dessa presença não deveria e não poderia ser decidida antes de começar[6].

Além dos seminários, quando grupos indígenas aldeados e não aldeados foram até o museu, o grupo que organizava a mostra visitou algumas aldeias em Paraty, promovendo o percurso inverso, fazendo com que a instituição (ou parte dela) também se deslocasse. Como mencionado, a equipe manteve contato ainda com indígenas vivendo no contexto urbano do Rio de Janeiro, que se congregaram em torno da resistência junto à Aldeia Maracanã durante as obras para a realização da Copa do Mundo e da Olimpíada no Rio de Janeiro, e que formavam dois grupos diferentes: a Aldeia Vertical e a Aldeia Resiste. Outro grupo, com características próprias, foi o da etnia Puri, que se encontrava em processo de ressurgência. Constituindo um panorama diverso, a participação das diferentes representações indígenas nessa etapa contribuiu para dar forma aos quatro núcleos expositivos principais: os Pataxó, como povo em diáspora, os Puri, em processo de reconhecimento, os Guarani, como povo aldeado, e Indígenas em Contexto Urbano, coletivo multiétnico, por si só heterogêneo. Como ponto comum, no entanto, entre esses grupos havia a compreensão de que a participação deles na exposição propiciava mais que a apresentação de suas peças em uma instituição museológica; tratava-se de um local de visibilidade para suas lutas junto ao poder e à opinião pública.

Na etapa seguinte, ocorreram as negociações para identificar os modos pelos quais cada grupo gostaria de se fazer representar, formal e conceitualmente, na exposição. A comissão de curadoria compreendera de antemão que não fazia sentido para aquela proposta o empréstimo e a exibição de peças de acervos etnográficos e históricos, nem o convite para que artistas contemporâneos não

[6] Tradução livre: "The encounters were built around general and specific topics (such as indigenous visions of what we might call art or the roles of indigenous women currently inside and outside their communities) and brought together approximately 30 to 40 people, indigenous and non-indigenous, to talk about the thematic process or the structural aspects that would give shape to the exhibition. All based on the single conviction that the museum cannot treat issues, cultures, or indigenous people and groups the same way that it treats Western notions of art, the artist, or the public. For this, we opted for a format that seemed obvious to us: to meet up to talk about what could and should happen; to think in a group, from different positions, about what to do together. All of this after deciding whether doing-together would make sense because the need—or perhaps simply the convenience—of that presence should not and could not be decided before it began." BENITES e LAFUENTE, 2019, s.p.

indígenas expusessem junto aos indígenas. Assim, o comissionamento seria a principal iniciativa para a viabilização daquilo que seria exibido, modificando os pressupostos da instituição, uma vez que grande parte da produção realizada para a exposição não era feita por artistas reconhecidos pelo sistema de arte, mas por indígenas que se dedicariam a produzir conteúdo específico para a mostra, vistos como colaboradores e colaboradoras. Desse modo, boa parte do orçamento do projeto foi direcionado para o comissionamento de objetos, fotografias, vídeos etc., por meio de quantias acordadas entre as partes, respeitando-se o direto de propriedade intelectual, sem que aquilo que fosse exposto acabasse diretamente incorporado ao acervo do museu, como costuma acontecer em outros casos.

Nesse processo, a comissão de curadoria assumiu uma dupla negociação: por um lado, acompanhando as decisões dos grupos indígenas de cada núcleo da exposição, respeitando suas decisões ou avaliando as adaptações que se fizessem necessárias; de outro, em contato direto com setores administrativos e jurídicos do museu, para viabilizar aquilo que havia sido acordado com as representações indígenas, verificando até que ponto certas resistências poderiam ser empurradas ou transpostas[7]. BENITES e LAFUENTE novamente contribuem para uma percepção dessa dinâmica:

> Várias explicações foram necessárias de ambos os lados: com os membros das aldeias, isso envolveu a comunicação de detalhes e lógica do museu: econômica, simbólica e operacional. Com a instituição e as equipes não indígenas, implicou introduzir outros modos de ser, modos de abordagem, outras temporalidades possíveis, visões e economias. Nesse processo, houve desentendimentos e também desespero diante da obrigação de responder frequentemente a demandas complexas e de não resolver conflitos entre pensamentos (porque isso seria impossível), mas de tomar decisões coletivamente. Para isso, era importante considerar diferentes formas de ver as coisas, sem eliminar ou rejeitar a percepção individual, mas sim compartilhar ideias e acordos coletivos. Apesar disso, ou talvez por isso mesmo, foi um desafio. Entendemos que sempre será assim: considerar e respeitar os ritmos, formatos, formas de troca em cada um dos encontros, dar forma aos diferentes caminhos e modos de caminhar, e questionar sempre as estruturas que confrontam nossas diferenças[8].

[7] Mariane Aparecida do Nascimento Vieira, em seu artigo sobre Dja Guata Porã (2019), utiliza o termo "zona de contato", conceito desenvolvido por Mary Louise Pratt (Arts of the Contact Zone, 1991) e articulado pelo antropólogo James Clifford no âmbito das mostras de peças etnográficas em museus (Museus como zonas de contato, 1997) para caracterizar essa negociação. Optou-se aqui por privilegiar a fala de Sandra Benites e Pablo Lafuente e apenas indicar a leitura do texto de James Clifford.

[8] Tradução livre: "Several explanations were needed from both sides: with members of the villages, this involved communicating details and logic of the museum: economic, symbolic, and operational. With the non-indigenous institution and teams, it involved introducing other ways of being, ways of approaching, other possible temporalities, visions, and economies. In this process, there were misunderstandings and also desperation when faced with the obligation to frequently respond to complex demands and not to resolve conflicts between thoughts (because that would be impossible), but to make decisions collectively. For this, it was important to consider different ways of seeing things,

Na mostra propriamente dita, a curadoria se caracterizou por uma apresentação em simultâneo de três diferentes recortes conceituais, entrelaçados como em uma espécie de trança metafórica, uma vez que essas partes eram assinaladas no espaço expositivo apenas pela identidade visual, sem divisões dadas por paredes cenográficas, fazendo com que de fato se misturassem na apreensão do público. Uma primeira divisão, já mencionada, se deu em relação aos quatros núcleos formados pelos diferentes grupos indígenas: na primeira sala, os Pataxó e os Puri; na segunda, os Guarani e os Indígenas em Contexto Urbano. Como cada grupo decidiu o que seria exposto em seu respectivo núcleo, a apresentação era bastante heterogênea, mas ao mesmo tempo possibilitava a aproximação visual e conceitual por semelhanças e afinidades. Objetos foram expostos em bases de diferentes alturas, sem redomas de vidro, e em muitos momentos, as fotografias e os vídeos predominavam. A diversidade de linguagens e de soluções expositivas, assim como o enfoque mais político do material em exibição, tornava ambígua a apreensão do conjunto, muito distante do imaginário tradicional das mostras de artes indígenas em museus etnográficos, históricos e de arte. A ausência ou a predominância de peças que atestassem este imaginário gerou críticas e mesmo impasses internos no museu, pois tratava-se de uma exposição que não correspondia aos padrões de "beleza" (sobretudo formal) da arte plumária, da cerâmica e grafismos indígenas. Nesse sentido, Dja Guata Porã confrontava conservadorismos e visões cristalizadas (por parte de não indígenas) sobre o que se entende por arte e cultura dessas etnias, mesmo no museu que a abrigou.

Um segundo recorte curatorial se definiu pela apresentação de cinco Estações, espécie de totens espalhados pela exposição (e fora dela), que traziam temas comuns e atuais, abrangidos por perspectivas indígenas, sem corresponder a um grupo ou a outro do primeiro núcleo. Cada estação ficou sobre a responsabilidade de um ou uma indígena, com liberdade para escolha do seu formato e dos conteúdos a serem apresentados; desse modo, na Estação Arte, Edson Kayapó destacou um tesauro indígena, com significações do termo arte para diferentes etnias e a dificuldade de apreensão de um sentido único; a Estação Comércio, organizada por Josué Kaingang, tratava da diferença de grafismos e conteúdos em objetos para venda e para uso da tribo, trazendo uma bancada com alguns objetos produzidos por Kaingangues; a Estação Educação, sob responsabilidade da professora Pataxó Anari Braz Bomfim, abordava a educação indígena e trazia livros escritos em diversas línguas; a Estação Mulheres, sob responsabilidade de Eliane Potiguara, trazia o depoimento em vídeo de cinco mulheres indígenas, com relatos de suas trajetórias até o Rio de Janeiro; por fim, a Estação Natureza, deslocada do espaço expositivo, encontrava-se instalada na

without eliminating or rejecting individual perception, but rather to share ideas and collective agreements. Despite that, or maybe for that very reason, it was a challenge. We understand that it will always be like this: to consider and respect the rhythms, formats, ways of exchanging in each of the meetings, give shape to different paths and ways of walking, and to always question the structures that confront our differences." BENITES e LAFUENTE, 2019, s.p.

Praça Mauá, em frente ao museu, sendo proposta e organizada por Niara do Sol. Diferentemente das demais estações, tratava-se de um canteiro comunitário, onde eram cultivadas plantas comestíveis, medicinais e ornamentais. Além do cuidado e manutenção durante a exposição, o que exigia sua presença constante junto à estação, Niara do Sol realizou conversas e debates com o público, ativando aquele local de formas distintas do restante da exposição.

Havia ainda o recorte histórico, incluído na mostra por meio da representação da grande serpente-canoa, intervenção pictórica produzida pelo artista Denilson Baniwa, que percorria todo o perímetro da parede do circuito expositivo. A serpente, símbolo importante para diversas etnias, tornava-se uma linha do tempo, composta por quatro diferentes temporalidades, apresentadas em ordem cronológica, demarcando um ponto de vista indígena para a história do Brasil: *tempo da autonomia*, que abordava o período anterior à chegada dos europeus; *tempo da invasão*, representando a tomada do território e o primeiro século da colonização; *tempo da usurpação*, abrangendo o período do século XVII ao XX, até a criação de políticas indigenistas; e *tempo da retomada*, concentrado nos séculos XX e XXI e que apresentava o momento de organização política dos povos indígenas. Sobre a serpente-canoa, era disposta uma grande quantidade de documentos textuais e visuais, de modo a contextualizar questões históricas, trazendo múltiplas perspectivas em tensão, indígenas e não indígenas. Esse panorama extrapolava a conjuntura imediata do Rio de Janeiro, por meio de cosmogonias de povos de outras regiões do país e de acontecimentos gerais. Assim, o Rio de Janeiro Indígena era também, em pressuposto e intenção, o Brasil Indígena.

A complexidade dessas narrativas entrelaçadas, abordando questões históricas e atuais, perspectivas indígenas e não indígenas, e a grande quantidade de material exposto, de natureza diversa – objetos, instalações, fotografias, vídeos e textos – colocava em questão os limites da exposição como espaço de exibição e como espécie de catálogo espacializado, uma vez que era impossível sua apreensão em uma única visita. É provável que parte do conteúdo exibido, idealmente, fosse mais bem apreendido em um formato de leitura sobre papel ou tela – e não sobre parede. A ausência de um catálogo/livro condizente com os conteúdos expostos em Dja Guata Porã, que operasse como memória e possibilidade de extensão da mostra para além do espaço físico da instituição, talvez seja a principal falha do museu na sua responsabilidade histórica e social. A fortuna crítica, com grande quantidade de relatos, não só reforça a repercussão da mostra, mas surge como uma saída parcial e incompleta para essa lacuna.

Figura 1. Conjunto de registros fotográficos da expografia de Dja Guata Porã. Imagens de divulgação, sem identificação de autoria, retiradas de diferentes fontes na internet.

Figura 2. Conjunto de registros fotográficos da Estação Natureza, em frente ao Museu de Arte do Rio, sob responsabilidade de Niara do Sol. Imagens de divulgação, sem identificação de autoria, retiradas da comunidade "Dja Guata Porã - Troca de Saberes". Fonte: https://www.facebook.com/djaguatapora/?ref=page_internal

Figura 3. Conjunto de registros fotográficos da serpente-canoa, produzida por Denilson Baniwa, destacando as quatro diferentes divisões que estruturavam a linha do tempo. Imagens de divulgação, sem identificação de autoria, retiradas de diferentes fontes na internet.

"**O grande júbilo da Antropologia Brasileira"**

Cinco meses após o término de Dja Guata Porã no Museu de Arte do Rio, um incêndio no prédio do Museu Nacional, localizado na Quinta da Boa Vista, também no Rio de Janeiro, consumiu um dos maiores acervos científicos do país[9]. Enquanto Dja Guata Porã voltava-se para a apreensão da produção indígena em uma perspectiva mais ampla e recente, que extrapolava até mesmo imaginários cristalizados sobre o que estaria compreendido na chave "artes indígenas", o Museu Nacional apresentava exposições permanentes de diversos setores, entre eles o de Arqueologia e Etnografia. Mais do que confrontar essas visões coetâneas em dois museus bastante diversos, considerando-se que Dja Guata Porã era uma exposição temporária, propõe-se um salto temporal, em direção a outra mostra também temporária organizada pelo Museu Nacional, porém no século XIX, quando a instituição se localizava no Campo de Santana, no edifício que hoje abriga o Arquivo Nacional.

[9] O incêndio no Museu Nacional ocorreu na noite de 2 de setembro de 2018 e destruiu quase a totalidade dos acervos que a instituição mantinha sob sua guarda ao longo de duzentos anos de existência, além de ocasionar danos à estrutura do prédio, antiga residência oficial dos imperadores do Brasil.

Após o sucesso da *Exposição de História do Brasil*, realizada na Biblioteca Nacional em 1881, Ladislau de Souza e Mello Netto, então diretor do Museu Nacional e responsável pela reforma que deu origem à Seção de Geologia, à Seção de Antropologia e ao Laboratório de Fisiologia Experimental, começou a idealizar a Exposição Antropológica Brasileira, com o "verdadeiro e nobre intento" de não "simplesmente expor os artefatos e os documentos etnográficos relativos aos nossos indígenas, mas reuni-los em um só repositório público" e, "como prezadas relíquias", assim "oferecê-las ao culto da Ciência"[10]. Não se tratava de entender esses "artefatos" como arte, mas como espécimes a serem estudados e compreendidos a partir de uma atitude científica, também esta atrelada às narrativas sobre a história da Nação, e que deveriam, por isso, estar concentradas em um único lugar, na então capital do país[11].

Ainda em 1881, o diretor do museu fez pedidos para que contribuições fossem feitas para a viabilização da mostra, culminando em um documento oficial do Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, publicado em diversos periódicos do país. A exposição englobaria seções de arqueologia, etnografia e antropologia e as peças enviadas ao museu seriam devolvidas após seu término ou então arquivadas com o nome do(a) doador(a), caso permanecessem na instituição. Além da chamada, o diretor percorreu o norte do país, com o intuito de coletar peças a serem expostas. Em resposta ao pedido, particulares e instituições das mais variadas regiões enviaram à capital objetos recolhidos sob as mais variadas circunstâncias. Entre esse conjunto de objetos, o presidente da província do Espírito Santo ofertou a vinda de uma família de sete indígenas[12] do aldeamento Mutum, na região do Rio Doce, da etnia Nak-Nanuk, chamados "botocudos", termo usado genericamente pelos colonizadores portugueses para denominar etnias indígenas do grupo linguístico Macro-Jê, que utilizavam "botoques" (discos de madeira) como alargamentos labiais ou auriculares. Segundo a pesquisadora Marina Cavalcante Vieira,

> Os índios botocudos desempenhavam um papel central no pensamento indigenista da época, figuravam como representantes dos Tapuia, apresentados como selvagens, bárbaros, grotescos e estúpidos, de tronco linguístico distinto do Tupi-Guarani. O antagonismo entre os Tupi e Tapuia ocorreu desde o processo de colonização e catequese, sendo os Tupi descritos como dóceis à colonização portuguesa. Partindo da distinção entre bons e maus selvagens, compreende-se o frenesi causado pela presença de índios considerados "bravios" na corte. Os Botocudos, além de muitas vezes

[10] Guia da Exposição Antropológica Brasileira, 1882, s.p.
[11] Para uma análise mais aprofundada dessa relação, recomenda-se a leitura do ensaio Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional (1988), de Manoel Luís Salgado Guimarães.
[12] Nos textos de Marina Cavalcante Vieira (2019) e de Michele de Barcelos Agostinho (2019) há descrição detalhada sobre a vinda do grupo ao Rio de Janeiro, assim como sobre a repercussão junto à imprensa e ao público da Corte, havendo uma discordância nos nomes dos sete indígenas. Devido a isso, optou-se por não explicitar tal informação aqui.

> citados como antropófagos, eram ainda mais importantes para a antropologia física praticada no Museu Nacional nas últimas décadas do século XIX. Em um momento em que se procurava o "elo perdido" entre homem e macaco, os pesquisadores do museu afirmavam que os Botocudos seriam o grupo primitivo mais inferior na escala evolutiva[13].

Mesmo que a Exposição congregasse diferentes setores do museu, é a alcunha "Antropológica" que prevaleceu em seu título, enunciando os discursos que a sustentavam. As práticas científicas relacionadas ao Laboratório de Fisiologia Experimental, no qual atuavam João Batista de Lacerda e José Rodrigues Peixoto, tinham grande importância no modo como o Museu Nacional pretendia ser visto e reconhecido. Nesse sentido, a oferta de "espécimes vivos" para a exposição permitia à antropologia, como entendida naquele momento, atestar sua proeminência no cenário científico nacional. Além do grupo de "botocudos" proveniente do aldeamento Mutum, quatro indígenas da etnia Xerente, vindos da província de Goiás, e que representariam o contraponto "Tupi", participariam indiretamente da Exposição Antropológica. O grupo formado por três homens e uma mulher chegou ao Rio de Janeiro em dezembro de 1881, objetivando solicitar audiência com o ministro da Justiça e pedir providências contra as violências que vinham sofrendo em suas terras. No entanto, foram conduzidos ao Museu Nacional, onde cientistas retiraram suas medidas antropométricas e registraram suas cantigas e vocabulário. Na ocasião, o escultor Léon Despres de Cluny – também atuante como comerciante de arte e moldagens – produziu moldes a partir de seus corpos, para a posterior confecção de esculturas em gesso e papel machê, que seriam incluídas na Exposição Antropológica Brasileira. Pelo menos as duas esculturas listadas no Guia da Exposição, dos indígenas José e Zeferino, continuariam em exibição no Museu Nacional até o incêndio ocorrido em 2018.

Os chamados "botocudos", por sua vez, chegaram à Corte no dia 6 de julho de 1882, cerca de três semanas antes da inauguração da exposição, queixando-se de terem sido enganados, pois foram informados que seriam conduzidos ao aldeamento (e não ao Rio de Janeiro). A chegada do grupo e sua instalação em um acampamento no Campo de Santana, em frente ao museu, causou grande alvoroço, fazendo com que fossem transferidos para o quartel do corpo de bombeiros, nas proximidades do museu. Permaneceram no Rio de Janeiro até 30 de agosto de 1882, constituindo a "grande atração" do primeiro mês da exposição. Independentemente daqueles indígenas provirem de um aldeamento, ou seja, estarem sob tutela do Estado, "foram lidos pelos habitantes da corte como se estivessem tendo seu primeiro contato com os brancos naquele momento"[14] e embora não haja nenhum registro fotográfico da presença desses corpos no museu, há inúmeros relatos e ilustrações na imprensa sobre o espetáculo oferecido

[13] VIEIRA, Marina Cavalcante, 2019, pp. 323-324.
[14] VIEIRA, Marina Cavalcante, 2019, p. 336.

ao público. Mesmo quando o objetivo desse conteúdo era tecer críticas à mostra ou ao Império, textos e imagens que circularam nos jornais não deixariam de entrever comentários preconceituosos em relação aos indígenas exibidos como "espécimes vivos"[15].

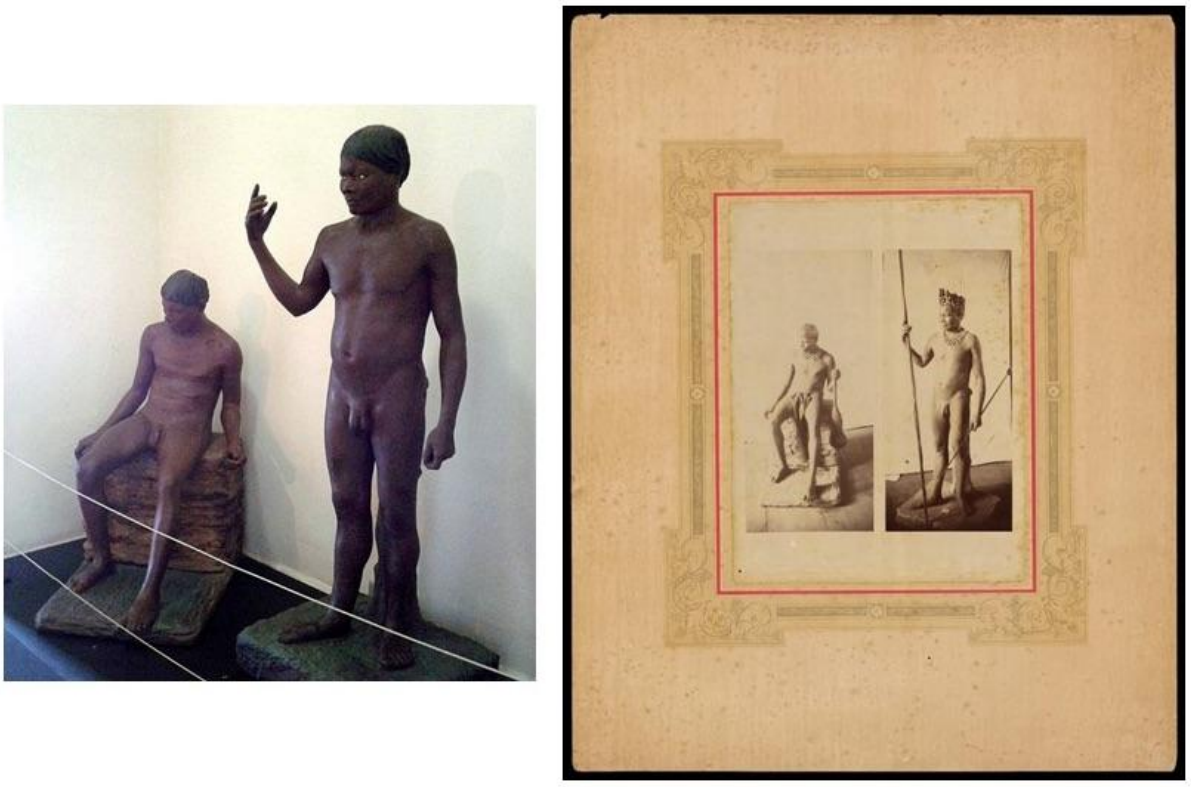


Figura 4. Estátuas de indígenas Xerente da Exposição Antropológica Brasileira (Zeferino e José). Imagem da esquerda: autoria de Léon Despres de Cluny, 1882, gesso e papel machê. Museu Nacional/UFRJ (destruídas). Registro fotográfico de autoria desconhecida. Fonte: Wikimedia Commons. Imagem da direita: autoria de Marc Ferrez, 1882, papel albuminado, PB, 16x21cm a 23x19cm. Biblioteca Nacional.

A Exposição Antropológica Brasileira objetivava ser uma mostra científica que comprovasse visualmente as teses que se consolidavam no Museu Nacional, em contraposição à visão romântica que predominava tanto na literatura e artes visuais quanto na historiografia do país. Para isso, a antropologia física dedicava-se à medição de crânios, com o objetivo de comprovar que os botocudos seriam remanescentes vivos da raça humana mais primitiva que habitou o Brasil, reforçando o imaginário construído desde os tempos da colonização. Ao optarem pela exibição de moldagens dos corpos do grupo Xerente, procuravam atestar o argumento de que aqueles representavam grupos pacíficos – os Tupis; já em relação à exibição dos próprios corpos "botocudos", procuravam oferecer ao público

[15] Ensaios de ANDERMANN (2004), AGOSTINHO (2016 e 2017) e VIEIRA (2019) trazem pormenores da vinda e exposição pública do grupo de indígenas e dos relatos textuais e visuais que circularam na imprensa do Rio de Janeiro.

a possibilidade de encontro face a face com grupos "selvagens", "violentos", "primitivos", alimentando mais e mais o imaginário que a ciência supostamente estava tentando questionar (do indianismo) e ao mesmo tempo reforçar (primitivismo).

Como apontado por ANDERMANN (2004) e VIEIRA (2019), por meio de evidências materiais, a exposição pretendia apresentar uma perspectiva imparcial e objetiva da realidade dos povos indígenas no Brasil, que confrontasse a visão idealizada instituída pelo movimento indianista e pelo pensamento alegórico sobre a Nação brasileira. No entanto, o discurso da ciência recaía, em primeira instância, na mesma dicotomia entre bons e maus selvagens, e em uma análise mais ampla, operava a continuidade do discurso sobre o Outro. Se o argumento literário forneceu ao Estado monárquico e às elites letradas as bases para um imaginário idealizado e distante da realidade social do país, na qual povos indígenas eram dizimados – produzindo um mito de origem para a Nação do Trópicos –, é, ao mesmo tempo, esse movimento anterior que alicerça as bases para a virada arqueológica e antropológica que pretendia contradizê-lo.

Na abertura da exposição, Ladislau de Souza e Mello Netto proclamou:

> Este é o certame mais nacional que as ciências e as letras poderiam, congratuladas, imaginar e realizar no fito de soerguer o Império do Brasil ao nível de intelectualidade universal, na máxima altura a que pôde ela atingir, além do Atlântico e nas extremas luminosas, ao norte do continente americano. (...) E esse grandioso remate de nossos trabalhos, e esse almejado fim de nossas aspirações, e consenso público, o apoio das sociedades sábias e a mal contida surpresa de quantos aqui se acham, estão a testificar ser o grande júbilo da Antropologia Brasileira, que hoje se inaugura neste Museu. (...) Este certame é uma simples tentativa ou, melhor, é o primeiro ensaio de um empreendimento, para o qual vejo que se dilatam amplos e atrativos horizontes, donde novas e mais largas conquistas nos estão convidando a mais seguidos e porventura a mais arriscados cometimentos[16].

Como esses pressupostos embasavam a organização da exposição propriamente dita? A mostra contava com 8 diferentes salas, especialmente redecoradas para o evento, cujos nomes homenageavam personalidades da história do Brasil, todos estrangeiros. Segundo o Guia da Exposição Antropológica Brasileira, assim estavam distribuídos os núcleos da exposição: Sala Vaz de Caminha – em homenagem ao cronista português Pero Vaz de Caminha (1450-1500) – assinalada como *etnográfica*, na qual estavam incluídas 40 peças listadas[17]; Sala Rodrigues Ferreira – naturalista português Alexandre Rodrigues

[16] GAZETA DE NOTÍCIAS, 30 de julho de 1882.

[17] "Nesta sala acham-se arcos, flechas, lanças, remos, sararácas, ralos & c. de diferentes tribos do Brasil", sendo "expressamente proibido tocar nos objetos expostos, ainda sob o pretexto de pô-los em ordem; tanto mais quanto

Ferreira (1756-1815) – também *etnográfica*, com 113 peças[18]; Sala Lery – missionário protestante francês Jean de Léry (1534-1613) – assinalada como *arqueológica*, com 39 peças[19]; Sala Hartt – naturalista canadense Charles Frederick Hartt (1840-1878) – também *arqueológica*, com 207 peças[20]; Sala Lund – naturalista dinamarquês Peter Wilhelm Lund (1801-1880) – também *antropológica*, com 115 peças[21]; Sala Martius – naturalista alemão Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868) – assinalada como *antropológica* e *arqueológica*, com 29 peças[22]; Sala Gabriel Soares – português Gabriel Soares de Sousa (1540-1590), autor do "Tratado descritivo do Brasil" (1587) – também *antropológica* e *arqueológica*, com 170 peças[23]; e Sala Anchieta – padre jesuíta espanhol José de Anchieta (1534-1597) – *etnográfica*, com 67 peças[24]. Importante destacar que a Sala Anchieta trazia representações pictóricas produzidas por Aurélio de Figueiredo e Melo e Décio Villares, além de fotografias e aquarelas documentando a tradição indianista, produzidas em algumas expedições.

Os registros fotográficos produzidos por Marc Ferrez estão entre as poucas imagens da exposição, permitindo ter-se uma noção parcial daquilo que foi exposto e de como o foi. Por um lado, há um conjunto de imagens que registram coleções de objetos, em visão frontal, aproximados e classificados por função e forma, reforçando uma taxonomia. Por outro, imagens panorâmicas de algumas salas, destacando no primeiro plano as cenas tridimensionais organizadas para representarem o cotidiano das populações indígenas e sua interação com alguns

convém advertir que alguns dos referidos objetos estão envenenados." Guia da Exposição Antropológica Brasileira, 1882, p. 7.

[18] "As coleções desta sala, compostas de instrumentos de guerra, de caça, de pesca e de música, são constituídas não só pelos artefatos destas diversas naturezas, pertencentes ao Museu Nacional, mas também por muitos de propriedade particular, sendo a mais bela e a maior parte deles do gabinete do S. M. o Imperador." Guia da Exposição Antropológica Brasileira, 1882, p. 11.

[19] "Esta sala contém boa parte de fragmentos de louça antiga do Amazonas exumadas pelos srs. Dr. Ladislau Netto, Derby, Ferreira Penna e Rhome, e dos sambaquis do sul, retirados pelo professor Hartt, engenheiro Freitas e dr. Galvão e outros exploradores." Guia da Exposição Antropológica Brasileira, 1882, p. 21.

[20] "Esta sala exclusivamente ocupada por produtos cerâmicos antigos, encerra as coleções ultimamente organizadas pelos srs. Ladislau Netto, Derby, engenheiro Gonçalves Tocantins e especialmente pelo digno correspondente do Museu Nacional Domingos Soares Ferreira Penna, além de alguns vasos exumados pelo dr. José Lustosa da Cunha Paranaguá, e de outros expostos pelos Museus Paraense e Paranaense e pelo Instituto Arqueológico Alagoano." Guia da Exposição Antropológica Brasileira, 1882, p. 25.

[21] "Esta sala contém esqueletos e crânios de indígenas Tembés e Turiuaras, exumados pelo dr. Ladislau Netto nas antigas muiracãueras das margens do rio Capim, província do Pará; três esqueletos expostos pelo dr. Duarte Paranhos Schutel; grande número de crânios de diversas tribos de Botocudos; muitos ossos retirados dos sambaquis da província de Santa Catarina; e fotografias de Botocudos tiradas pela Comissão Geológica dirigida pelo professor." Guia da Exposição Antropológica Brasileira, 1882, p. 39.

[22] "Nesta sala estão algumas belíssimas esteiras, jamachis ou uaturás, pacarás, pãnacarys, urupembas e alguns produtos cerâmicos modernos do Amazonas, do Rio Francisco (Alagoas) e do Paraná, e as coleções cerâmicas do Peru e da Guiana Holandesa, de propriedade estas do S. M. o Imperador." Guia da Exposição Antropológica Brasileira, 1882, p. 47.

[23] "Nesta sala acham-se expostos muitos produtos da arte plumária brasileira, adornos, tecidos e vestes de muitas tribos do Brasil. Nela estão igualmente as coleções arqueolíticas do Museu Nacional, da sra. D. Amélia Machado Cavalcanti de Albuquerque e dos srs. cons. Caminhoá, João Barbosa Rodrigues e Tommaso G. Bezzi." Guia da Exposição Antropológica Brasileira, 1882, p. 51.

[24] "Encontram-se nesta sala as obras relativas à língua tupi ou guarani, expostas na sua quase totalidade pela Biblioteca Nacional; livros sobre etnografia americana; quadros a óleo representando tipos de diversas tribos do Brasil; fotografias, gravuras a buril, cromolitografias, litografias, aquarelas & pertencentes a S. M. o Imperador, ao Museu Nacional e à Biblioteca Nacional." Guia da Exposição Antropológica Brasileira, 1882, p. 63.

dos objetos expostos nas vitrines, numa espécie de encenação dramatizada dos objetos.

Figura 5. Registros fotográficos da Exposição Antropológica Brasileira, Marc Ferrez, 1882, papel albuminado, PB, 16x21cm a 23x19cm. Biblioteca Nacional.

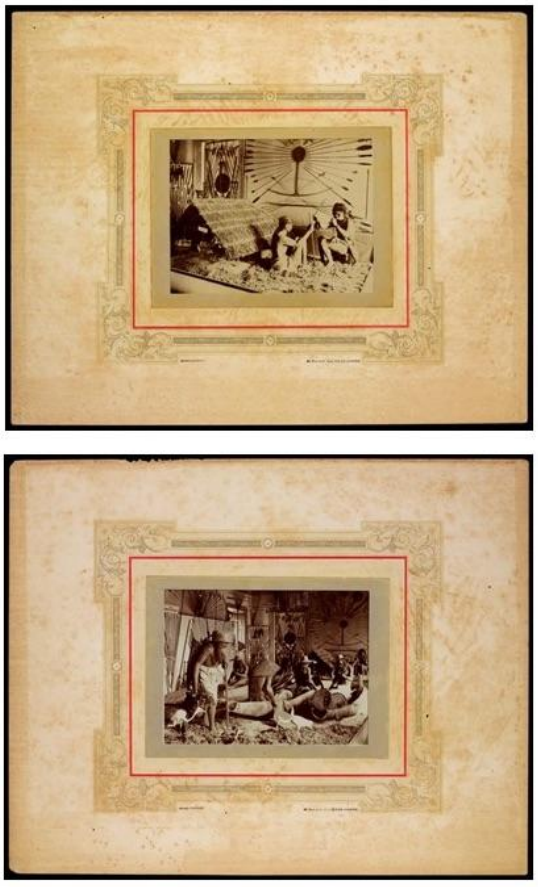


Figura 6. Registros fotográficos da Exposição Antropológica Brasileira, Marc Ferrez, 1882, papel albuminado, PB, 16x21cm a 23x19cm. Biblioteca Nacional.

Na maior das salas, a Rodrigues Ferreira, dedicada à etnografia, foram representadas as margens de um rio e incluídas as esculturas moldadas por Léon Depres de Cluny, ilustrando situações cotidianas em aldeias, instantes congelados que, segundo Jens Andermann, constituíam uma "encenação da ficção etnográfica do 'campo' enquanto espaço autônomo e não afetado pela presença do observador", promovendo uma espécie de "iniciação" e, ao mesmo tempo, um "cenário de fantasia" para o público.

> Estas exposições in-situ, embora bastante comuns nos gabinetes de cera e outras atrações populares nas cidades europeias, haviam apenas se tornado uma expressão regular nas exposições dos Outros coloniais, seguindo o uso extensivo de cenas da vida cotidiana expostas nas feiras mundiais, assim como nas grandes lojas de departamentos na segunda metade do século XIX, com o objetivo de simular o exótico e de estimular o desejo consumista pelas últimas tendências da moda[25].

As violências evidenciadas tanto em relação ao grupo Xerente quanto ao grupo Nak-Nanuk, a partir da presença de corpos indígenas exibidos como "espécimes" para o estudo da ciência e como entretenimento para um amplo público, embora ressoem de modo mais contundente, não são exceções. A Sala Lund, dedicada à antropologia, trazia restos mortais exumados de cemitérios nativos, desenterrados pelo próprio diretor da instituição, e outras amostras de esqueletos e crânios pertencentes ao laboratório do museu. Além disso, uma análise da procedência dos "artefatos" expostos, sobretudo daqueles mantidos sob posse de particulares, pertencentes ao Imperador e a pessoas ligadas ao exército e à Corte, como a realizada por AGOSTINHO (2017), permite vislumbrar o contexto em que muitas dessas peças podem ter sido adquiridas. Tais "artefatos", expostos como índices científicos, são também testemunhos silenciosos de inúmeras violências sofridas pelos povos indígenas. Na medida em que esses discursos científicos se modificaram, esses objetos foram submetidos a novas leituras e interpretações, e a história de sua incorporação às coleções vai sendo soterrada.

De cá para lá, de lá para cá: fluxos e refluxos

Em que sentidos uma análise comparativa entre as duas exposições pode trazer contribuições tanto para a história da arte como para a história das exposições? O que mudou de um momento a outro? E o que não mudou? Exposições, de curta ou longa duração, apresentam, não sem contradições, um conjunto de ideologias (percepções, visões de mundo, imaginários sociais etc.) das pessoas que as concebem e das instituições que as promovem; são atravessadas

[25] ANDERMANN, 2004, pp. 142-143.

por concepções políticas e debates estéticos. Dja Guata Porã ocorreu em um museu de arte, mas não se restringiu a uma concepção estrita das "artes indígenas", levantando questões sobre essa natureza transdisciplinar e plural que a constituiu; a Exposição Antropológica Brasileira foi concebida por um museu científico, sem que a noção de arte fosse atrelada aos objetos expostos, embora sua expografia denote preocupações tipológicas e estéticas e que algumas soluções expositivas que apresentou sejam ainda recorrentes. Ao aproximá-las, guardadas suas especificidades, é possível destacar aproximações e diferenças, continuidades e descontinuidades.

Dja Guata Porã ressaltou novos modos e abordagens curatoriais frente ao agenciamento das práticas artísticas e políticas identitárias no circuito de arte, em um momento conturbado, após o impeachment de Dilma Rousseff e as crescentes ameaças às populações indígenas e à cultura, de modo geral. Pode-se destacar tanto a curadoria compartilhada da mostra quanto a criação de novas dinâmicas de comissionamento de trabalhos a serem expostos, fazendo com que a exibição se distanciasse de um recurso recorrente quando se leva em conta a produção cultural dos povos indígenas: o empréstimo e a exibição de peças pertencentes a acervos etnográficos e históricos. A presença de indígenas nas diversas etapas, do planejamento à exposição propriamente dita, ocorreu por meio de negociações, em processos de escuta e diálogo. Nisso, termos como "arte" e "artista" foram colocados em suspensão e o contexto museológico precisou enfrentar os dilemas daí decorrentes. Na Exposição Antropológica Brasileira, além de um conjunto expressivo de peças provenientes de diferentes partes do país, indígenas foram exibidos, para um amplo público, como "espécimes" vivos, representantes de um modo de vida considerado oposto ao da civilização, inseridos na exposição para embasar o discurso científico que se desenvolvia naquele momento. Amparada pelo Império, constituía uma visão sobre a Nação, a partir do Rio de Janeiro capital, guardando relações com o movimento romântico, embora procurasse, ao mesmo tempo, negá-lo.

Já bem distantes da Exposição Antropológica Brasileira, pode-se ainda indagar como a presença de corpos indígenas em espaços museológicos reitera o caráter colonial do discurso sobre o Outro, ou se efetivamente é possível vislumbrar um "fazer juntos". Como observa MANNARINO (2019),

> A exposição [Dja Guata Porã] nos faz refletir sobre a possibilidade de que haja uma revisão epistemológica da história da arte como disciplina e dos museus, ou se ambos estão mais uma vez provando a sua capacidade de se adaptar, de se apropriar e de subjugar (...)[26]

Não há uma resposta pronta e definitiva para essa questão. E nem se pretende respondê-la aqui. Mais importante é que, entre as muitas respostas possíveis, estejam as de vozes indígenas – na curadoria, na mediação, na produção artística,

[26] MANNARINO, 2019, p. 461.

no debate crítico. Com caráter artístico, histórico ou antropológico, exposições são modos de organizar, visual e conceitualmente, percepções de mundo, colocá-las em confronto com outras mais, aproximar materialidades, visualidades e narrativas. Tensões entre práticas indígenas e dispositivos institucionais, tais como o museu e a história da arte, sempre existiram e continuarão existindo. O que deve se transformar, de fato, é a compreensão social de que essas tensões devem ocorrer com o respeito e o reconhecimento de que as presenças não se dão somente como representações, mas como existências.

Referências

AGOSTINHO, Michele de Barcelos. A exibição humana na Exposição Antropológica Brasileira de 1882: os indígenas do Brasil sob o olhar cientificista no Museu Nacional. *Anais do 15º Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia*, Florianópolis, 2016. Disponível em: https://www.15snhct.sbhc.org.br/resources/anais/12/1473258060_ARQUIVO_AExibicaoHumanaExposicaoAntropologicaBrasileira.pdf

_____. A Exposição Antropológica Brasileira de 1882: práticas de colecionamento e circulação de indígenas no Museu Nacional. *Anais do 41º Encontro Anual da Anpocs*, Caxambu. São Paulo: Anpocs, 2017. Disponível em: https://www.anpocs.com/index.php/papers-40-encontro-2/gt-30/gt04-20/10622-a-exposicao-antropologica-brasileira-de-1882-praticas-de-colecionamento-e-circulacao-de-indigenas-no-museu-nacional/file

_____. A exibição humana na Exposição Antropológica Brasileira de 1882: ciência, entretenimento e a invenção do selvagem. *Anais do XXIX Simpósio Nacional de História*. Contra os preconceitos: história e democracia. Brasília: Anpuh, 2017. Disponível em: https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1491185011_ARQUIVO_AExibicaoHumanaExposicaoAntropologicaBrasileira.pdf

_____. A Exposição Antropológica Brasileira de 1882: a Sala Lund e a exibição de remanescentes humanos no Museu Nacional. *Ventilando Acervos*, vol. especial, n. 1, Florianópolis, pp. 36-48, set. 2019. Disponível em: https://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2020/02/e.-03-A-Exposição-Antropológica-Brasileira-de-1882.pdf

ANDERMANN, Jens. Espetáculos da diferença: a Exposição Antropológica Brasileira de 1882. *Topoi*, v. 5, n. 9, pp. 129-170, 2004. Disponível em: http://professor.ufop.br/sites/default/files/mas/files/espetaculo_diferenca_resenha.pdf

BAKER, Julia. Curadoria participativa: o caso da exposição Dja Guata Porã no Museu de Arte do Rio (MAR). *Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2018, pp. 2600-2611. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2018/content/PDF/27encontro_____BAKER_Julia.pdf

BENITES, Sandra; LAFUENTE, Pablo. A Way of Working Together: On Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena. *South As a State of Mind*, tenth issue, pp. 74-79, summer / fall 2018. Disponível em:

https://southasastateofmind.com/article/a-way-of-working-together-on-dja-guata-pora-rio-de-janeiro-indigena/

_____. Caminar hacia el protagonismo indígena: sobre el proceso de trabajo en "Dja Guata Porã: Río de Janeiro Indígena". *Terremoto: Contemporary Art in the Americas*, Issue 14: Mira quién habla, March 4 - May 27, 2019. Disponível em: https://terremoto.mx/article/caminar-hacia-el-protagonismo-indigena-sobre-el-proceso-de-trabajo-en-dja-guata-pora-rio-de-janeiro-indigena/

CLIFFORD, James. Museus como zonas de contato. *Periódico Permanent*e [online], n. 6, fev. 2016. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/revista/numero-6-1/conteudo/museus-como-zonas-de-contato-j-clifford

GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 30 de julho de 1882. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=103730_02&pagfis=4038
GUEDES, Leandro; SOUZA, Luciana; BRULON, Bruno. Dja Guata Porã: construção em diálogos. *Anais do 3º SEBRAMUS*, Belém, 2017. Disponível em: http://sebramusrepositorio.unb.br/index.php/3sebramus/3Sebramus/paper/viewFile/744/298

GUEDES, Leandro; BESSA, José Ribamar. Curadorias compartilhadas em exposições indígenas: o caso de "Dja Guata Porã" no Museu de Arte do Rio. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, pp. 89-117, jan./jul. 2020. Disponível em: https://www.museusemparedes.com/wp-content/uploads/2021/05/102817-441425-1-PB.pdf

GUIA da Exposição Anthropologica Brazileira realizada pelo Museu Nacional do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Typographia de G. Leuzinger & Filhos, 1882. Disponível em: https://archive.org/details/guiadaexposioan00bragoog/page/n5/mode/2up?view=theater

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. *Estudos* Históricos, Rio de Janeiro, n. 1, pp. 5-27, 1988. Disponível em: https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1935

KNOPP, Juliana Gil Bahia. Transformações na gestão da alteridade: curadoria compartilhada no Brasil. *Anais do XIV Encontro de História da Arte*. N. 14. Campinas: UNICAMP, 2019, pp. 687-697. Disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3397/3328

MANNARINO, Ana. Dja Guata Porã: o Outro ocupa o museu. *Anais do XXXVIII Colóquio do CBHA*: Arte & erotismo: prazer e transgressão na história da arte. Florianópolis: CBHA, 2018, pp. 460-473. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2018/anais/pdfs/04%20Ana%20Mannarino.pdf

MARTINS, Tatiana da Costa. Ativações e comissionamentos: modos de apresentação da arte contemporânea em Dja Guata Porã e Wenu Pelon. *Anais do 1º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte*: Arte Além da Arte. Porto Alegre: UFRGS, 2018., pp. 276-286.

REINALDIM, Ivair. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: a problemática do deslocamento/descolamento. *Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*: Arte em Ação. Campinas. CBHA, 2016, pp. 530-539. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/pdfs/3_Ivair%20Reinaldim.pdf

_____. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: entre arte e artefato, armadilhas como problema metodológico. *MODOS*, Revista de História da Arte, Campinas, v. 1, n. 1, pp. 25-39, jan. 2017. Disponível em: http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view /727

_____. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: exposições e seus enunciados (parte I – Alegria de Viver, Alegria de Criar). *MODOS*, Revista de História da Arte, Campinas, v. 3, n. 3, pp. 135-151, 2019. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663184

Revista da Exposição Anthropológica Brazileira. Rio de Janeiro: Typographia de Pinheiro & Cia, 1882. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6882

VIEIRA, Mariane Aparecida do Nascimento. Dja Guata Porã: o rio indígena que desaguou no MAR. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, ano 25, n. 53, pp. 227-256, jan./abr. 2019. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ha/a/Xyv3GKqMNZqcF9cn7zgBrrm/?lang=pt

VIEIRA, Marina Cavalcanti. A Exposição Antropológica Brasileira de 1882 e a exibição de índios botocudos: performances de primeiro contato em um caso de zoológico humano brasileiro. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, ano 25, n. 53, pp. 317-357, jan./abr. 2019. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ha/a/Kyt7B78FryqpJ4pnDyJ8pqt/abstract/?lang=pt

Como citar:

REINALDIM, Ivair. Produção cultural indígena e história da arte no Brasil: exposições e seus. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 731-751, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.058
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Um tom cosmopolítico? Estratégias estético-animistas de reencantamento do mundo

Mário César Rodrigues de Freitas Lins Filho, Universidade Federal do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0001-7418-8796
linsfilho.mc@gmail.com

Resumo

O texto levanta reflexões sobre o cenário artístico atual, focado na proposta stengeriana pelo retorno ao animismo como estratégia de combate cosmopolítico pelas minorias à opressão epistêmica ocidental-capitalista. Esmiuça-se animismo por uma sensibilidade relacional (corpo-escuta) para um mundo vivo, que "tece" um diálogo corporal (corpo-voz) entre os seres e "coisas", seguindo-se pela validação e intersecção deste nos estudos performáticos. Em tal diálogo, aponta-se como manifestações culturais (anímicas) festivas-performáticas — a exemplo dos blocos-afro em Salvador e do baião de Luiz Gonzaga — foram eficazes na emancipação de quem representavam, cabendo o encaixe no resgate sugerido. Finaliza-se indicando um "tom" nessas estratégias e pondo uma questão ética que aponta para um diálogo (científico) secular que preze por valores inererentes ao Homem: amor, compaixão, alegria, etc.

Palavras-chave: Arte. Cosmopolítica. Animismo. Estética. Resistência.

Abstract

The text raises reflections on the current artistic scenario, focused on the Stengerian proposal for a return to animism as a strategy of cosmopolitical combat by minorities against Western-capitalist epistemic oppression. Animism is detailed as a relational sensitivity (body-listening) to a living world, which "weaves" a bodily dialogue (body-voice) between beings and "things", followed by its validation and intersection in performance studies. In such dialogue, it is pointed out how festive-performatic cultural (and animic) manifestations - such as the Afro-blocs in Salvador and Luiz Gonzaga's baião - were effective in the emancipation of those they represented, fitting the suggested rescue. It ends by indicating a "tone" in these strategies and posing an ethical question that points to a secular (scientific) dialogue that considers inherent values to Man: love, compassion, joy, etc.

Keywords: Art. Cosmopolitics. Animism. Aesthetics. Resistance.

O Antropoceno: rupturas, resgates e resistência

Indiscutivelmente, a espécie humana enfrenta um dos seus maiores desafios até então: como sobreviver frente às diferentes questões ambientais, políticas e sociais vistas na época atual, que vários cientistas já denominam de Antropoceno? Dentre várias indagações sobre o futuro no âmbito filosófico e político contemporâneo, há um consenso quanto à necessidade de romper com estruturas arraigadas dos modos de se pensar, sentir, imaginar — e principalmente de agir — frente à perpetuação onipotente de uma episteme andro-antropo-hile-euro-aucto-capitalocêntrica, especialmente na produção científica.

A filósofa da ciência Isabelle Stengers traz inúmeras propostas nesse sentido, sendo particularmente *inquietante*[1] a sugestão pelo retorno (*reclaim*[2]) ao animismo, pelo resgate das práticas feiticeiras, mágicas. Tais práticas há muito tempo são consideradas como pertinentes ao âmbito da arte, como apontado por Freud há mais de um século:

> A arte, que certamente não iniciou como *l'art pour l'art*, esteve originalmente a serviço de tendências que hoje se acham em grande parte extintas. Entre elas, podemos suspeitar, muitas eram intenções mágicas[3].

Para Stengers, as práticas mágicas[4] deverão ser reativadas por aqueles que constantemente têm seu direito à vida negado pelo sistema (*stakeholders)*, colocando o capitalismo como "sistema feitiçeiro sem feiticeiros"[5]. O animismo, nesse sentido, funcionaria como uma estratégia de empoderamento (*empowerment*) dos devires minoritários, capacitando-os a "mover-se sem medo, [...] criar novas lutas"[6], produzindo novos vínculos opostos à imposição de um "comum" e exercendo uma cosmopolítica da Natureza.

Em suas considerações, a autora recorre à arte da química para explicitar como o humano tende a elaborar circunstâncias específicas para obter resultados desejados, entendendo também o (cosmo)político como não-espontâneo, mas articulado. A questão torna-se "eto-ecológica", ou seja, faz-se apropiado compor uma "estrutura sensível" (um *oikos*), que suscite aquilo que realmente importa e

[1] Em seu texto *O Inquietante* (1919), Freud realiza uma análise psicanalítica sobre um fenômeno estético, definindo-o como "aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar" (p. 331), e comenta como as aparências anímicas são uma das formas em que essa experiência se dá.
[2] O termo é bastante polêmico, incluindo a noção de "'curar', 'reapropriar', 'aprender/ensinar de novo', 'lutar', 'tornar-se capaz de restaurar a vida onde ela se encontra envenenada'" estando historicamente associado à "ligação entre magia e espiritualidade e transformação social e política;" (STENGERS, 2017, p. 8).
[3] FREUD, 1912, p. 94.
[4] Stengers compara a eficácia (da reativação) das práticas mágicas ao conceito de agenciamento (agencement) deleuzo-guattariano e cautelosamente salienta o papel da experiência nesse processo (STENGERS, 2017).
[5] Para ver mais: STENGERS, I; PIGNARRE, P., Capitalist Sorcery: Breaking the Spell, 2011.
[6] SZTUTMAN, 2018, p. 348.

suspende os sujeitos de (im)posições automatizadas. Essa realização técnica-sensível (ou mágica), é interpretada como um *acontecimento*:

> Não se explica um acontecimento (événement), mas o acontecimento[7] se explica a partir daquilo que terá sabido nele criar um lugar. E uma tal arte me parece operar nos dispositivos que são facilmente desqualificados como supersticiosos, porque eles parecem convocar uma transcendência.[8]

A filósofa ainda aponta para a experiência de escrever como de uma "transformação metamórfica", comparando sua *práxis corporal* a mesma indeterminação presente na "dança da lua"[9], considerando sua escrita como (também) animista[10]. Frente a essas provocações, nota-se que a experiência anímica é vista de modo abrangente, cabendo "suspender nossas certezas" e investigar melhor o conceito a fim de que as intersecções com a arte não diminuam um conhecimento epistêmico complexo que até hoje "sustenta o céu"[11].

Animismo: linguajar em encontro

Ao longo de toda a história humana, o encontro intercultural foi catalisador de inúmeros processos de transformação — nem sempre lúcidos — que até hoje marcam o imaginário social, acadêmico, econômico e, sobretudo, político. Clamando pela reativação do animismo, Stengers aspira a que o mundo ocidental, em suas inúmeras limitações, recupere uma inteligência humana de honrar e se envolver com "toda experiência que nos importa", especificamente aquelas que provocam deslocamentos sensíveis para "testemunhar o que não somos nós"[12].

Como será visto, o *envolvimento*, em si, é uma das características fundamentais à experiência anímica. De antemão, deve-se explicitar como a tendência ocidental a pressupor uma "objetidade" às *coisas* é uma herança do hilemorfismo aristotélico, tornando-a incompatível, senão oposta, à experiência anímica[13]. Para o antropólogo Tim Ingold (2014), que discorre sobre o animismo, vivemos num mundo *sem objetos*, colocando a *vida* como "a capacidade geradora

---

[7] Acontecimento (événement), possui uma complexa significação, explicitada como visto: "é preciso entender que é o acontecimento ele mesmo que produz a maneira como ele será caracterizado — e a partir daquilo que o situa. [...] O acontecimento se situa ativamente em relação à situação, ele intervém na situação. Ele se ampara em certos elementos da situação e cria um lugar, ou um ponto de vista, que permite caracterizá-la" (STENGERS, 2018, p.457).
[8] Idem.
[9] Aqui, Stengers menciona um ritual usualmente performado pela bruxa neopagã Starhawk, com quem dialoga frequentemente.
[10] Ibidem, 2017, p. 10.
[11] Alude-se à prática ético-animista dos xamãs Yanomami que estabelecem um devir-diálogo com outras forças e entidades da Natureza, mantendo um equilíbrio cósmico e evitando "a queda do céu" (KOPENAWA e ALBERT, 2015).
[12] Idem, 2017, p. 11.
[13] INGOLD, 2014; ABRAM, 1996.

daquele campo de relações dentro do qual as formas surgem e são mantidas no lugar"[14].

Apoiando-se em vários filósofos, Ingold expõe que o animismo não é um modo de compreender o mundo, mas uma maneira de estar vivo para ele. Com um argumento em vários componentes, o autor estabelece a ausência de *objetos* e valida a existência de *coisas*, que ganham seu estado de *objeto* na interação-percepção (com a linguagem-corpo) humana, se opondo também à tendência filosófica de supervalorizar a *agência*[15].

Ingold estabelece sabiamente como as *coisas* são de fato vivas e perpetuamente "vazam" Tomando a visão deleuzo-guattariana de "fluxo de matéria", que denomina *material*, o antropólogo entende o este mundo como um "mundo de materiais" formado por relações alquímicas, comparando-as ao trabalho do pintor, do cozinheiro, entre outras: "A alquimia, escreve Elkins (2000) 'é a antiga ciência de lidar com os materiais, sem bem entender o que está se passando'"[16].

Viver para um mundo em perpétuo movimento, em fluxo transformativo, é viver para um mundo *animado*. A diferença entre essa ontologia e a ocidental se dá no instante que antecede a percepção-interação: pode-se "lê-lo para trás", com base numa mnemônica experiencial prévia (*objetos*), ou "lê-lo para frente", pautado na abertura para a indeterminação animada do mundo (*coisas*). Para Ingold, o fazer artístico seria uma "leitura para frente" do mundo ligada ao trajeto do artista:

> Uma obra de arte, insisto, não é um objeto, mas uma coisa, e como Klee argumentou, o papel do artista não é reproduzir uma ideia pré-concebida, nova ou não, mas unir-se e seguir as forças e fluxos do material que dá vida à forma da obra. "Seguir", como apontam Deleuze e Guattari, "não é absolutamente a mesma coisa que reproduzir": aqui, reproduzir envolve um procedimento de iteração, seguir envolve itinerância. O artista — assim como o artesão — é um *itinerante*, cuja obra é consubstancial à trajetória de sua própria vida. Além disso, a criatividade do trabalho está no movimento para a frente que dá origem às coisas. Ler as coisas "para a frente" envolve um foco não em abdução, mas em improvisação[17].

A construção (de vida) criativa "para frente" com o mundo, de se "juntar com o mundo, ou se fundir com ele[18]" é aquilo que Deleuze e Guattari colocam como "linhas de devir": seu diferencial, reforçado pelo antropólogo, é o fato de que não se

[14] INGOLD, 2014, p. 214, tradução do autor.
[15] Por agência, Ingold (2014) se refere as interações entre (o homem e) os objetos em um meio.
[16] Idem, p. 220, tradução do autor.
[17] Idem, p. 222, tradução do autor.
[18] DELEUZE & GUATTARI, 2004, p.410, apud INGOLD, 2014, p.222, tradução do autor.

conectam em uma rede[19] (*network*[20]*)* de *objetos*, mas se *fundem* (reconstituem, entrelaçam) umas às outras como em um tecido, uma *malha*[21] (*meshwork*) que inclui todo o mundo fenomênico. A partir daí, a chamada *coisa* não é uma linha de devir propriamente dita, mas uma "confluência conjunta das linhas da vida", como denominado pelos filósofos franceses: *hecceidade*[22].

Sendo assim, o animismo é uma experiência de mundo *senciente*: a linguagem-base para essa relação não é a superimposta pela memória ("para trás") linguística interpretativa daquele que se relaciona-percebe o mundo (de objetos *agentes*); mas, antes, há uma abertura (de si, da consciência) para o complexo mundo sinestésico de cada fenômeno vivo, que se constrói no encontro, *presente*.

A comparação entre linguagem e experiência, anímica ou não, não se dá por acaso. O filósofo David Abram a explicita pormenorizadamente em uma de suas publicações[23] e apresenta como a invenção tecnológica do alfabeto (*aleph-beth*) cria uma distância entre a cultura e a natureza. Segundo Abram, os fenômenos evocativos, que antes eram representados pela simbologia pictórica da natureza, são afastados a favor de uma fonologia sígnica distante: "as elocuções humanas são agora provocadas diretamente por signos feitos pelo homem; o grandioso, mais-que-humano mundo-vida, deixa de fazer parte da semiótica[24]"[25].

De modo oposto, Abram retoma a fenomenologia de Merleau-Ponty e reforça o papel do *corpo atento e vivo* (*body-subject*) na construção de uma experiência perceptiva de mundo inerentemente participativa e relacional, como tido em culturas tradicionais:

> Em tradições indígenas [predominantemente] orais a própria natureza é articulada; ela fala. A voz humana numa cultura oral é sempre participativa com a voz dos lobos, vento, e ondas — participante, ou seja, com o discurso abrangente de uma Terra viva. Não há elemento na paisagem que seja definitivamente destituído de expressividade ressonante e poder: qualquer movimento pode ser um gesto, qualquer som pode ser uma voz, um enunciado significativo[26].

Para Abram, a experiência perceptiva anímica opera pela sintonização entre os ritmos do corpo e os ritmos das outras coisas, de seus próprios "tons e texturas"[27].

---

[19] O autor esboça uma breve crítica às redes em Latour (1999, 2005).
[20] O termo, muito utilizado na computação atual, se baseia num dualismo eu-outro (binário) e fundamenta a Teoria dos Grafos.
[21] Ingold se apropria do termo "malha" de Henri Lefebvre, comparando a escrita às atividades da vida, e interpretando o mundo "não como texto, mas como tessitura" (INGOLD, 2014, p.223, tradução do autor).
[22] DELEUZE & GUATTARI, 2004, p.290, apud INGOLD, 2014, p. 222, tradução do autor.
[23] ABRAM, D, The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a more-than-human World., 1996.
[24] Idem, p.67, tradução do autor.
[25] Abram entende que o próprio advento do alfabeto pode ter constituído a lógica hilomorfista aristotélica: "A afirmação de Sócrates que árvores não possuem nada para ensinar é um claro indicador da extensão em que os sentidos humanos em Atenas já haviam se dissociado da participação direta com a paisagem natural" (Idem, p.75, tradução do autor)
[26] Idem, p.75, tradução do autor.
[27] Idem, p.42, tradução do autor.

Reiterando o argumento de Ingold, o autor demonstra como os sistemas sensoriais humanos estão em constante "interpenetração ou entrelaçamento" com os outros corpos, abrindo a possibilidade, por exemplo, para experiência *mágica* da *empatia*: "Os gestos de outro ser, o ritmo de sua voz [...] todos gradualmente atraem meus sentidos para uma relação única [...], uma organização coerente, embora mutante[28]".

A partir da ontologia anímica, entendemos que enquanto seres sencientes dotados de um *corpo humano*, estamos constante e invariavelmente, traçando "linhas de vida" na tessitura mutável do mundo (também mais-que-humano), dos diferentes fenômenos perceptivos-participativos tidos entre as diversas coisas e seres. Dessa maneira, a noção de um *Eu* fixo, consistente e separado do mundo, não passa de mais uma *abdução* de uma mente deludida e rígida que *objetifica* as *coisas*.

Ressalta-se que, na ontologia tradicional, o mesmo corpo (que o anímico) habitualmente se relaciona com o mundo "para trás": tanto a *fragilizada percepção-interação* com o mundo quanto a *expressão* são utilizados para *abduzir* os fenômenos. Na experiência anímica, dada a compreensão de um mundo vivo mutável em associação a uma sensibilidade capaz de "ouvir" outrem (*corpo-escuta*), a linguagem oral (*corpo-voz*) é um meio para estar vivo e em diálogo com o mundo[29]:

> Aqui [na experiência anímica] as palavras não falam sobre o mundo; antes, falam ao mundo e às presenças expressivas que, conosco, habitam o mundo. De formas múltiplas e diversas, assumindo [...] uma forma única em cada cultura indígena, a língua falada parece dar voz e, assim, aumentar e acentuar, a afinidade sensorial entre os humanos e a terra circundante[30].

Pelo brevemente posto, reforça-se a visão de Abram sobre o animismo como a habilidade de dialogar eticamente com as múltiplas linguagens do mundo. Para o autor, o mago (ou xamã) seria aquele capaz de alterar seu estado de consciência de modo a estabelecer contato (pela intenção, voz, ritual, etc.) com diferentes sensibilidades e consciências com que a existência humana se entrelaça:

> Magia, então, em seu sentido talvez mais primordial, é a experiência de existir em um mundo feito de múltiplas inteligências, a intuição de que cada forma que se percebe — desde a andorinha voando acima da cabeça até a mosca em uma lâmina de grama, e na verdade a própria folha da grama — é uma forma de experiência,

[28] Idem, p.86, tradução do autor.
[29] Essa forma de relação anímica de tradições indígenas pode ser entendida pelo chamado pampsiquismo: uma cosmologia "justificada e verificada dentro da gama de experiência disponível" de um grupo, de um ser (vivo ou não) — o pampsiquismo é limitado apenas pela cultura e pelo fato de seu "potencial de consciência" pressupor a sua experiência — e não de que sua experiência forma sua consciência (WHITEHEAD, A. N., apud VETLESEN, A, J. 2021. p.162, tradução do autor).
[30] Idem, p.51, tradução do autor.

> uma entidade com suas próprias predileções e sensações, embora sensações muito diferentes das nossas[31].

Performatividades: corpo-diálogos entre (seres e) mundos

Uma vez que o corpo é o suporte de consciência que permite ao humano entrar em contato com as diferentes experiências (supra)sensoriais, cabe refletir sobre sua operação no âmbito da arte. Como talvez previsível, são nos estudos sobre as práticas performáticas que encontramos reflexões tão concordantes e abrangentes quanto àquilo sendo aqui explorado.

Numa ampla reflexão sobre a *performance* na américa latina, Diana Taylor (2003) a interpreta como um ato vital de transferência[32], inclusive de uma episteme (incorporada), operando como uma pedagogia de construção e transmissão de um conhecimento social, identitário, etc[33]. Para além dessa noção, a autora marca sua relevância quando percebe que a *performance*, assim como Ingold sobre o artista, possui uma "trajetória":

> (Joseph) Roach, [...] amplia a compreensão de performance ao torná-la contígua a memória e história. Assim, ela participa do ato de transferência e continuidade do conhecimento: "A genealogia da performance baseia-se na ideia de movimentos expressivos como reservas mnemônicas, incluindo movimentos padronizados feitos e lembrados por corpos, movimentos residuais retidos implicitamente em imagens ou palavras (ou nos silêncios entre elas), e movimentos imaginários sonhados em mentes que não antecedem a linguagem, mas a constituem"[34].

Nesse escopo, elabora-se alguns conceitos relevantes à exploração vigente, elencando-se aqui os de "arquivo", "repertório", "cenário" e "DNA da *performance*". Taylor denomina memória "arquivista" aquela que é baseada na capacidade de transmissão e interpretação "atemporal", em suportes "físicos", aparentemente resistentes às mudanças: documentos textuais, mapas, vídeos, ossos, softwares, etc. A imutabilidade do *arquivo*, porém, não passa de um mito, tão logo "podem significar algo fora do enquadramento do próprio ímpeto arquivístico"[35]: estão sujeitos à corrupção e à manipulação política. São, sempre, *intermediados*.

Contrapondo-se ao "arquivo", o "repertório" constitui-se nos atos corporificados e executados que geram, registram e transmitem o conhecimento, citando-se *performances*, gestos, oralidade, dança, etc. Como o *arquivo*, o

[31] ABRAM, 1996, p.16, tradução do autor.
[32] Apesar da autora não explicitar a relação do termo com o contexto psicanalítico, seu discurso clarifica a relação do mecanismo de transferência como íntima à memória inconsciente (incorporada) do performer.
[33] De outra maneira, a performance seria a lente tomada pelos teóricos da área, considerando as limitações de seu contexto sociocultural, daquele avaliado e do mecanismo de avaliação (corpo-consciência).
[34] TAYLOR, 2003, p.8, tradução do autor.
[35] Idem., p.19, tradução do autor.

repertório também é mediado, porém, requer a presença, sendo sua mutabilidade favorável à evolução do conhecimento:

> O processo de seleção, memorização ou internalização e transmissão ocorre dentro (e por sua vez ajuda a constituir) sistemas específicos de representação. Múltiplas formas de atos corporificados estão sempre presentes, embora em um estado constante de mudança. Eles se reconstituem, transmitindo memórias, histórias e valores comuns de um grupo/geração para a seguinte. Atos corporificados e executados geram, registram e transmitem conhecimento[36].

Focando no processo de intermediação presente na construção e produção do conhecimento, Taylor explora o conceito de "cenário", que inclui características tais como as de narrativa e enredo, como um conjunto de suposições, valores, e tendências interpretativas que impõem a um "espectador" sua abordagem epistêmica, ética e política:

> Assim, como acontece com o *habitus*[37] de Bourdieu, [...] os cenários são "disposições duráveis e transponíveis" [...] têm significados localizados, embora muitos tentem passar como universalmente válidos. Ações e comportamentos decorrentes da configuração podem ser previsíveis, uma consequência aparentemente natural das suposições, valores, objetivos, relações de poder, público presumido e grades epistêmicas estabelecidas pela própria configuração. Mas eles são, em última análise, flexíveis e abertos a mudanças.[38]

Assim, os cenários são entendidos por "estruturas sutis" que modulam a experiência imaginária sociocultural ao fixá-la num "repertório" correspondente, ou seja, são uma *episteme incorporada* que conduz o modo de "sentir, pensar e imaginar". Taylor explora, porém, como a *performance* ou outros gestos, particularmente quando subversivos, podem transformar *cenários*. Ao analisar diferentes casos de evidências científicas, ou *arquivistas*, que tiveram sua representatividade incorporadas em *performances*[39], a autora percebeu a eficácia que possuem em reverter *cenários*, denominando essa prática representacional de ligar o científico ao performático de "DNA da *performance*":

> Cada sistema de conter e transmitir conhecimento excede as limitações do outro. O vivo nunca pode estar contido no arquivo; o

[36] Idem., p.20, tradução do autor.
[37] Taylor expõe habitus como "um tipo particular de ambiente (por exemplo, as condições materiais de existência características da condição de classe) que produz habitus, sistemas de disposições duráveis e transponíveis" (TAYLOR, 2003, p.28, tradução do autor).
[38] Idem., p.28, 31, tradução do autor.
[39] Taylor, dentre vários exemplos, cita a performance realizada por de mulheres que tiveram seus filhos mortos pela ditadura na Argentina, organizada pelo grupo H.I.J.O.S (2000).

> arquivo perdura além dos limites da vida. O DNA da *performance*, então, extrai-se de dois sistemas heurísticos, não apenas o biológico e o performático, mas o arquivo e o repertório[40].

Um tom cosmopolítico? Reen-canta-mento do mundo

A partir desses conceitos trazidos por Taylor, tomamos uma provocação do antropólogo Sztutman ao revisar um diálogo entre Émilie Hache e a bruxa neopagã Starhawk[41] e iniciamos uma discussão sobre como o *reclaim* anímico empoderado se daria pelas minorias: "mais importante que um resgate seria a possibilidade de criar novos rituais em espaços abertos — a extática dança em espiral (*spiral dance*), por exemplo — dotados de força performática e política[42]".

Com essa provocação, pergunta-se: haveria exemplos de manifestações em *espaços públicos* na história do Brasil, especificamente de vínculo *anímico, artístico e performático*, realizadas por minorias num objetivo de empoderamento de seu grupo? Foram estas eficazes? Haveria correlações com o "DNA da *performance*"?

Refletindo sobre a história de luta (cosmo)política do país, o primeiro caso que poderíamos citar se dá no movimento afro-brasileiro que, em meados dos anos 70, se vincula a uma espiritualidade ancestral e toma as ruas reivindicando a força da negritude e de seus guias espirituais, como exemplificado pelo bloco Afoxé Filhos de Ghandi, ou pelo Afoxé Ilê Aiyê[43]. Em termos de *eficácia*, vê-se que as consequências destes reverberam até hoje, consagrando a cultura (afrodescendente) do Axé, transformando o carnaval da Bahia, a cidade de Salvador, etc.

Considerando a ótica animista explicitada, sobretudo quanto à noção de uma leitura "anímico-artística" do mundo "para-frente", e incluindo o papel do *corpo-escuta* e *corpo-voz* na percepção-construção dos fenômenos, além das obvias características sígnicas, poder-se-ia considerar que foram manifestações anímicas. Aprofundando nas colocações de Taylor, vemos que os blocos se apropriavam de "cenários" subversivos, efetivamente reivindicando sua história opressiva e ligando aquilo, provado na memória "arquivista", à expressão de um outro "repertório", ancestral, anímico, incorporado.

Essas manifestações, visivelmente atribuíveis ao "DNA da *performance*", produziram eventos (*événements)* cosmopolíticos, capazes de operar "transformações metamórficas em nossa capacidade de afetar e sermos afetados[44]". Como diria o próprio Gil: "[...] Iansã, Iemanjá, chama Xangô / Oxóssi também / Manda descer pra ver / Filhos de Gandhi"[45].

---

[40] Idem., p. 173, tradução do autor.
[41] Para mais, ver: STARHAWK. Rêver l'obscure: femmes, magie et politique. 2003.
[42] SZTUTMAN, 2018, p. 349.
[43] O Afoxé Ilê Aiyê expôs sua história artístico-política no Espaço Cultural Itaú, São Paulo, 2018.
[44] STENGERS, 2017, p.15.
[45] "Filhos de Ghandi", canção de Gilberto Gil.

Figura 01 e 02. Marcel Gautherot, Bloco Afoxé filhos de Ghandy, (1964). Fotografias. Acervo IMS.

Obviamente a correlação aqui explorada poderá ser aprofundada, mas, a título de reflexão (*inicial*) para o âmbito artístico sobre a temática, podemos citar o exemplo das *performances* populares do Sertão nordestino, representadas em Luiz Gonzaga, para expor os desafios que esse grupo enfrentou na luta pela sobrevivência; e como a música e a fé, foram essenciais em sua emancipação política e cultural.

O aspecto anímico, folclórico e espiritual é visto nas produções de Gonzaga quando retratam elementos simbólicos da cultura religiosa nordestina — profundamente sincrética — e apontam para uma questão primordial no animismo e cosmopolítica: a *interdependência relacional* (a "malha") entre o homem, seus similares e a biosfera, aprofundando esse ponto ao retratar a sutileza relacional do homem com os *elementos primordiais* terra, fogo, água e ar[46].

De modo similar aos blocos afro, as apresentações dos sertanejos resgatavam uma memória "arquivista" de dificuldades e as sublimavam em novos "cenários" performativos, ora expressando essa dor[47], ora *cantando* aos guias espirituais, mas, sobretudo, honrando a experiência de estar vivo para o mundo, algo próximo à experiência anímica:

> Tocando em feira / Igreja, renovação / Onde quer que a banda fosse / Era aquela animação // Simplicidade / Era o tom da harmonia / Desfilando com alegria / Toda bandinha de fé / Era o sucesso / Nas

[46] Para mais, ver: RIBEIRO, A. G.; SANTOS, L. R. D. Luiz Gonzaga, a primeiridade sígnica em "Asa Branca"., p. 106-116, 2016.
[47] É possível inferir que a tendência estética pelo martírio do sertanejo e seu saudosismo se vinculem à colonização epistêmica-cultural ocidental-cristã dos povos indígenas que habitavam o sertão nordestino.

> festas da Padroeira / Alegrando padre e freira / Era o esquenta-mulher [...][48].

Figura 3. Autor desconhecido, Luiz Gonzaga em apresentação, (1960c). Fotografia. Página online[49].

Conclusões e desdobramentos

Considerando-se que, a partir da recuperação stengeriana[50], aquilo que fora separado, ou envenenado, pela episteme ocidental-capitalista fora a ligação sensível-corporal (*corpo-escuta*) e oral (*corpo-voz*) do humano para um mundo vivo pelo advento do alfabeto, de uma linguagem "arquivista" e de "objetos", parece coerente que quaisquer estratégias de resgate anímico para emancipação política deverão *cantar* e *contar* (*corpo-voz*) um novo mundo:

> Representada principalmente em canções, orações e histórias, entre os povos orais, a linguagem funciona não apenas para dialogar com outros humanos, mas também para conversar com o cosmos mais do que humano, para renovar a reciprocidade com os poderes

[48] "Bandinha de Fé", canção interpretada por Luiz Gonzaga.
[49] Visto em: https://rumoaosmuseus.wordpress.com, acesso em: 23/12/2021.
[50] O resgate (anímico), ou a recuperação "significa recuperar a partir da própria separação, regenerando o que a separação em si envenenou" (STENGERS, 2017, p.8).

> circundantes da terra e do céu, para invocar o parentesco mesmo com aquelas entidades que, para a mente civilizada, são totalmente insensíveis e inertes[51].

O material exposto indica como os exemplos citados se baseiam num *reen-canto* contínuo da experiência de estar vivo para o mundo, apesar dos desafios. O *cantar desse outro mundo*, sensível, mutável, participativo e mais-que-humano, seria, portanto, uma estratégia estético-animista de "re(en-canta)mento" do mundo, podendo indicar um possível *tom* para as lutas cosmopolíticas porvir.

Essa breve exposição não aspira chegar a uma conclusão definitiva sobre o assunto, mas como no personagem de *O idiota*, objetiva-se suspender qualquer urgência investigativa acadêmico-conceitualista e *sussurrar* que "talvez, exista aí algo de mais importante"[52]. Como exposto, considera-se que o "DNA da *performance*", e os demais conceitos trazidos, podem ajudar a compreender essa estratégia estético-animista, principalmente quando dotadas de um poder de reestruturar "cenários" epistêmicos estagnados, não se desejando aqui reduzir ou simplificar um fenômeno complexo como tal.

Adiciona-se que, no contexto da intersecção entre a arte e o animismo, a atitude indagativa e auto-reflexiva (idiota) faz-se primordial, visto que recentes considerações sobre essa fusão ontológica suscitam problemáticas éticas profundamente complexas[53]. Reflete-se, assim, sobre a importância de a humanidade buscar uma ética secular, pautada num objetivo comum a todos os seres: a busca pela felicidade. Como sugerido por Sua Santidade o 14º Dalai Lama, essa ética deverá se pautar em valores internos que promovam aspectos favoráveis a nós e aos outros[54];. considerando a investigação científica da *mente* um caminho promissor para tal.

Nesse sentido, e por fim, especula-se que qualquer *tom* em manifestações artístico-anímico-cosmopolíticas se potencializará quando relacionado aos afetos positivos, num sentido *spinoziano*, universalmente presentes em epistemes de sabedoria e na própria Natureza, na própria Terra: amor, compaixão, alegria, cooperatividade, coragem, harmonia, etc.

Referências

ABRAM, D. *Spell of the Sensuous*. New York: Vintage Books, 1996.

[51] ABRAM, 1996, p. 50, tradução do autor.
[52] STENGERS, 2018, p.446.
[53] Para mais, ver: GARUBA, H. Explorações no realismo animista: notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e a sociedade africana., p.235-256. 2012.
[54] Para mais, ver: 14º DALAI LAMA. Além da religião: uma ética por um mundo sem fronteiras, 2016.

FREUD, S. Totem e Tabu. In: FREUD, S. *Totem e Tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914).* São Paulo: Compainha das Letras, 1912.

INGOLD, T. Being alive in a world without objects. In: HARVEY, G. *The handbook of contemporary animism.* Routledge: New York, 2014. p. 213-225.

STENGERS, I. *Reativar o animismo*. Caderno de Leituras: Belo Horizonte, maio 2017.

STENGERS, I. *A proposição cosmopolítica*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, abril 2018. p. 442-464.

SZTUTMAN, R. *Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência – pensando com Isabelle Stengers*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, abril 2018. p. 338-360.
TAYLOR, D. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas.* Durham: Duke University Press, 2003.

Como citar:

RODRIGUES DE FREITAS LINS FILHO, Mario César. Um tom cosmopolítico? Estratégias estético-animistas de reencantamento do mundo. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 752-764, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.059
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Outros futuros? Afrofuturismo e temporalidades utópicas na arte contemporânea

Amanda Patron, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
https://orcid.org/0000-0001-7289-0426
a-patronn@live.com

Resumo

O presente artigo explora como a utopia pode ser utilizada por artistas contemporâneos para discutir problemas emergentes de nosso tempo, expostos aqui especificamente dentro da temática da exploração espacial. Busco discutir a urgência da reescrita da história partindo de obras que se distanciam e contestam os discursos hegemônicos da exploração espacial. Tendo como objetos de análise principais os trabalhos de Nuotama Bodomo, The Afronauts (2014) e Vic Macedo, Todas as Mulheres do Mundo (2019), que adotam estratégias de representação reivindicando o protagonismo feminino negro por meio de narrativas afrofuturistas e utópicas, pretende-se desenvolver uma análise considerando a relevância de um "impulso utópico" na produção artística contemporânea como ferramenta para denunciar apagamentos e opressões históricas sistemáticas a fim de elaborar novas formas de se pensar e construir a história.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Afrofuturismo. Utopia. Exploração espacial. Ficção científica.

Abstract

This paper explores how utopia may be used by contemporary artists in order to discuss emerging issues of our time, exposed here specifically within the theme of space exploration. I seek to discuss the urgency of rewriting history departing from artworks which distance themselves from and contest the hegemonic discourses of space exploration. Taking the works "The Afronauts" (2014), of Nuotama Bodomo and "Todas as Mulheres do Mundo" (2019) of Vic Macedo, which adopt representation strategies claiming black female protagonism through afrofuturistic and utopian narratives, as objects of analysis, I intend to develop an analysis regarding the relevance of an "utopian impulse" in contemporary artistic productions as a tool to denounce systematic historical erasures and oppressions in order to elaborate new ways to think and construct history.

Keywords: Contemporary art. Afrofuturism. Utopia. Space exploration. Science fiction.

Em um artigo de jornal de 1964, Edward Makuka Nkoloso (1919–1989), fundador da Academia Nacional de Ciência, Pesquisa Espacial e Filosofia da Zâmbia, declarou: "Eu vejo a Zâmbia do futuro como uma Zâmbia da era espacial"[1]. Para Nkoloso, o envio de uma astronauta ao espaço afirmaria o status da nação como um estado independente, igual ou até mesmo superior aos Estados Unidos e à União Soviética. Diferentemente dos outros programas de sua época, a ideia de Nkoloso não tinha apoio do governo e, por isso, era muito baseada em trabalhos e concepções do tipo "faça você mesmo" [*do it yourself* ou *DIY*]. Por conta de não possuir apoio financeiro ou governamental, o discurso e as ideias de Nkoloso foram largamente desprezados pela mídia internacional, desvanecendo rapidamente da história da exploração espacial.

Produções artísticas recentes se dispuseram a documentar isso e outros programas espaciais na África e nos contextos de diáspora e, evidenciando o protagonismo de pessoas pretas, trouxeram os astronautas pretos e pretas, ou afronautas, para o campo artístico. Esses projetos alimentam, de certa forma, o desejo de uma era espacial africana que pode ser vista como nostálgica e talvez "utópica", mas que é completamente ligado à descolonização não só da corrida espacial mas de seus países (ou do mundo). Igualmente, antecipam um futuro livre das desigualdades geopolíticas e de preconceitos e crimes raciais do passado ou do presente. Dessa maneira, exploram as dimensões críticas de redirecionamentos e revisões históricas ao proporcionar outros futuros a partir do passado.

Artistas contemporâneos, como Nuotama Bodomo, Vic Macedo, Cristina de Middel e Kiluanji Kia Henda, ao recuperarem narrativas e eventos que sofreram com apagamentos, intervêm na escrita da história e também na construção do futuro, de modo que a ficção científica pode se desdobrar em uma potência transformadora, uma vez que a pergunta principal que permeia cada trabalho fundamentado nesse gênero é simples e, também, complexa: *e se?* Perguntamo-nos "e se?" é o suficiente para que se abra uma multiplicidade de caminhos possíveis – que até então seriam considerados impossíveis – do tempo presente a partir de imaginações do futuro. Ora, se tal proposição é simples em sua origem, questiono: por que a grande parte das obras audiovisuais, visuais e literárias da ficção científica falharam ou se recusaram em imaginar mundos diferentes do nosso? Compreendo o apelo em expor cruamente os problemas de nosso tempo, ao empurrá-los para o futuro como fantasmas que estarão sempre em seus devidos lugares para nos assombrar; no entanto, os futuros distópicos não são democráticos, nem em sua construção imaginária de mundo e, muito menos, em suas representações.

Esse entendimento revela que a potencialidade para que um futuro se torne *o futuro* depende de uma dimensão real, algo que já exista no mundo, para ser plausível. Assim, quando o poder está retido com poucos, a potencialidade de

[1]Infelizmente, não encontrei o nome desse jornal específico nem do autor da entrevista. O que se tem como material "consultável" são imagens de diversos recortes publicados em jornais diferentes das falas de Nkoloso. Também não é possível ler nenhuma das entrevistas na íntegra por conta da baixa qualidade das imagens.

transformar, moldar ou induzir futuros seria diretamente ligada aos objetivos e políticas deste pequeno grupo, que define seus limites e prefigura as possibilidades que deles surgem. Consequentemente, os futuros controlados por ideologias de direita são, sem dúvida, dispositivos que servem para avivar e/ou apagar certos mundos e que podem ser usados para formular, ativar ou resistir a certos futuros imaginados, de acordo com as dinâmicas do poder político. Todavia, é preciso considerar igualmente que a imaginação política "revolucionária", isto é, que vai contra o *status quo*, também é capaz de provocar novas dinâmicas de poder político e social e, consequentemente, novas imaginações de futuro, abrindo o debate não apenas para quais futuros devem ou não acontecer, mas, sim, refletindo sobre o que *deveria* ser possível.

Apesar de as representações próprias da exploração espacial tornarem tais trabalhos um tanto quanto impraticáveis no tempo presente, é especificamente na parcela do que é *possível*, mesmo quando em pequena escala, que reside a potência transformadora de uma abertura do futuro nos trabalhos que comento na segunda metade deste texto.

Dessa forma, meu esforço aqui será o de propor uma análise de trabalhos fundamentados em *impulsos utópicos* (Noble, 2009) e refletir: se uma utopia é tornada "real" por meio da arte, o que muda? Como as utopias representadas na arte podem ajudar a construir novas compreensões e configurações de mundo? Pergunto-me se o que a arte e a ficção científica têm em comum não seria precisamente a capacidade de produzir novas realidades? E se a resposta for sim, essas realidades interferem na forma como nós percebemos o nosso tempo e nosso mundo?

Utopia é um termo criado a partir da língua grega significando "não-lugar" e foi cunhado por Thomas More, em livro homônimo publicado em 1516, no qual Utopia é uma ilha imaginada no oceano Atlântico tendo sido, possivelmente, produto do imaginário de sua época, na qual acontecia o início das grandes navegações europeias e a descoberta do "Novo Mundo", isto é, das Américas. Todavia, o não-lugar que More buscou alcançar com seu texto era um lugar onde as limitações e os problemas de seu tempo já teriam sido superados; aspiração que definiu, portanto, a utopia como um lugar imaginável, mas ainda não realizado. À vista disso, pode-se interpretar a utopia como sendo um *lugar* impossível de existir no tempo presente, tendo potencial de existir somente no futuro.

Richard Noble (2009), repensa o sentido da utopia encontrado no texto de More em relação a suas possíveis manifestações na arte. Partindo das reflexões desenvolvidas por Noble, pode-se afirmar que muitos trabalhos artísticos possuem um *impulso utópico* ou uma *tendência utópica* em suas fundamentações, no entanto, a "arte utópica" não pode ser definida como um estilo mas, pode ser identificada, por outro lado, como uma tentativa de expor de alguma maneira a tensão entre uma crítica imanente do presente e um futuro possível.

Já para Ernst Bloch (1996), todo ato de antecipar se identifica com a *função utópica*, isto é, a função utópica se faz presente em todas as ações orientadas pelo

futuro. Entretanto, apesar de concordar com a característica de que utopias são orientadas pelo futuro, considerar qualquer ação que seja realizada pensando no tempo porvir detentora de função utópica é despolitizar o conceito de utopia, esvaziá-lo, de certa maneira, de sua potência subversiva. Ainda que eu discorde, por outro lado, Bloch certamente abre um mundo de possibilidades quando define utopia como o desconhecido, o outro[2]. Ou seja, ansiar pelo novo, pela mudança, como uma renúncia total do que aí-está em função desconhecido ou daquilo que já se conhece mas é constantemente ignorado, silenciado e apagado.

Dessa maneira, é certo dizer que as utopias necessitam de uma relação com o mundo real para serem imaginadas, porém, tais relações com o mundo (ou, talvez, mundos) não podem ser desprovidas de significação revolucionária. Isto é, uma utopia não pode comportar um lugar de imaginação apolítico. Ainda, é possível enunciar que até mesmo atos alienados possuem algum tipo de potência política, contudo, não podem ser considerados como agenciamentos ou movimentos de intuito transformador. Isso pode ser concatenado com a argumentação exposta por Fredric Jameson em *Archaeologies of the Future* (2005), no qual o autor entende que utopia permanece politicamente relevante precisamente por possuir uma tendência à mudança. Interpreto tal potencialidade não apenas como uma maneira de quebrar com aquilo que é, ou seja, de se apresentar como contramedida ao *status quo* mas, ainda, de fazê-lo considerando justamente as várias possibilidades do que poderia ou deveria ser.

À vista disso, as utopias podem ser recursos utilizados por artistas contemporâneos para exporem os problemas do tempo e local específicos dos quais despontam. E ainda podem, consequentemente, se opor aos futuros já preconizados por políticas hegemônicas, provocando novas imaginações de futuro por meio de *temporalidades utópicas*, mas que também realizam críticas ao tempo presente e à construção da história.

É preciso apontar, no entanto, que, para Jameson, uma utopia é excludente em seu estágio "final" porque poderia eliminar as diferenças existentes no mundo real[3]. Contudo, é impossível para mim concordar com tal afirmação pois parte de meu esforço neste trabalho é compreender as particularidades dos espaços-tempos dos quais trabalhos artísticos que tratam de utopias despontam, a fim de complexificar as relações entre passado-presente-futuro procurando identificar as possíveis origens e os desfechos de cada impulso utópico apresentado nos trabalhos.

---

[2]O outro aparece aqui no seu sentido mais simples, isto é, aquilo que desconhecemos hoje ou agora; diferentemente de alguns sentidos fetichistas que colocaram e colocam a ideia do outro como algo exótico a ser estudado/dissecado, o outro ao qual me refiro tem a ver com experienciar outras formas de se existir no mundo.

[3]É importante mencionar que Jameson é um pesquisador de fortes relações com o marxismo. Logo, compreende a utopia ainda com bases alicerçadas na interpretação que encontramos nos textos de Marx e Engels (principalmente, em A ideologia alemã, de 1845-46): um lugar que excluiria toda diferença. Tal compreensão, para Marx e Engels, tornaria uma utopia um lugar inerentemente ingênuo ou idealista. Isto é, uma tentativa imaginária e fútil de escapar da realidade imanente o que, por sua vez, teria o efeito final de reforçar o status quo.

Isto porque o que é uma utopia para mim certamente não é a mesma utopia para os leitores. Ainda que os *impulsos utópicos* possam convergir em alguns objetivos comuns, as utopias imaginadas pelos artistas contemporâneos são diferentes por surgirem de espaços-tempos específicos que, por sua vez, possuem problemas específicos. Sendo mais direta, a utopia de uma mulher branca, como eu, embora possa convergir, em algum nível, em seu resultado final, com a utopia de uma mulher preta, nunca será exatamente a mesma. Logo, isso pode ocorrer em diversos níveis com significações diferentes e podemos ter como resultado utopias com finalidades bastante semelhantes, ainda que completamente díspares em suas origens ou, até mesmo, utopias com origens espaço-temporais próximas e fins distintos.

Para compreender, portanto, tais temporalidades utópicas é também necessário compreender o passado ou presente ao qual estão atreladas porque entendo que uma utopia é capaz de reinterpretar a história ou, até mesmo, de agir no presente por meio da imaginação do futuro. Ao pensarmos, por exemplo, em trabalhos contemporâneos que tratam da exploração espacial no século XX[4], as utopias podem levantar questões no que diz respeito a noções problemáticas como o nacionalismo e a misoginia; mas, ainda, podem expor problemas específicos de seus espaços-tempos presentes. Acerca da exploração espacial atualmente, as utopias podem evidenciar questões sobre o colonialismo, capitalismo e racismo.

Muitas obras literárias e audiovisuais que se voltaram à exploração espacial mantêm uma configuração de mundo excludente e que se baseia em lógicas problemáticas já existentes como a monarquia, bem *versus* mal (situações nas quais o mal é nitidamente identificável como *o outro*, os *indesejados* - pessoas não-brancas, pobres, etc.); ao invés de mergulharem nas possibilidades revolucionárias que uma obra de ficção especulativa naturalmente tem a liberdade de produzir. O problema está dado desde o princípio: são ficções que foram capazes de imaginar universos distintos e, ainda assim, o protagonismo de pessoas não-brancas é quase inexistente. Além do racismo, a maioria delas mantêm lógicas liberais, conservadoras e/ou imperialistas. Nas artes visuais, poucos artistas se debruçam sobre a temática da exploração espacial. Raros, expuseram algum tipo de protagonismo feminino; e, ainda menos, representam pessoas pretas em tais narrativas.

A ficção científica acerca da exploração espacial na arte contemporânea se apresenta constantemente como oxímoros. Seja na recuperação da história por meio da imaginação do futuro ou, como veremos nos trabalhos seguintes, como "irrealidades realistas, com não-humanos humanizados [ou humanos que foram "desumanizados"], Outros Mundos deste mundo e assim por diante" (Suvin, 1979). Isso significa que existe uma abertura na imaginação do futuro que permite aos

[4]Como o livro fotográfico Afronuats (2013) de Cristina de Middel ou a performance First Woman on the Moon (1999), de Aleksandra Mir. E, também, os dois trabalhos que comento mais adiante nesse texto: o filme The Afronauts (2014), de Nuotama Bomodo e Todas as Mulheres do Mundo (2019) de Vic Macedo.

artistas realizarem trabalhos fundamentados em micro-histórias, que ainda não foram contadas porque são constantemente silenciadas pela escrita de uma macro-história que é, como já sabemos, excludente.

Assim, a ficção científica não acontece apenas por meio da imaginação de futuros muito mais avançados no âmbito tecnológico. Ela pode apenas apontar curiosidade para com o futuro a partir de transformações significativas da realidade que afetam o entendimento do mundo no qual vivemos. Por sua vez, tais transformações vão abrindo espaço para que um futuro até então impensável emerja. A curiosidade de simplesmente imaginar as coisas diferentes de como elas são é justamente o que permite, para a arte contemporânea que se debruça sobre a exploração espacial, a produção de narrativas sem referentes fixos. Isto é, pode-se discutir diferentes assuntos, que surgem de imaginações completamente distintas, e chegar a fins parecidos ou próximos. Desse modo, as realidades que podem surgir das ações frente ao desconhecido ou à mudança, devem produzir embates com o tempo presente (ou com o passado), dado que a imaginação desses eventos precisa contrapor lógicas correntes para que seja possível provocar reflexões e transformações sobre o que é conhecido, ou seja, sobre as configurações e pensamentos hegemônicos do mundo. Isto posto, é possível, portanto, imaginar futuros utópicos que são impulsionados precisamente por pequenas mudanças de paradigma que, por sua vez, geram consequências mais profundas no entendimento do tempo presente.

Os artistas podem ser capazes de produzir, então, a partir de reflexões acerca de futuros imaginados, críticas ao tempo presente, porque, imaginar outros futuros oferece para os artistas contemporâneos uma forma de reivindicar passados roubados e, simultaneamente, de desafiar futuros preconizados. Pois, uma das funções da ficção científica e, arrisco dizer da arte contemporânea, "não é representar ou se perguntar sobre O Homem ou O Mundo" (Suvin, 1979) e, sim, perguntar: quais pessoas? Em qual mundo? Por que estas pessoas neste mundo?

De 2014, o filme *The Afronauts*, de Nuotama Bodomo (Gana, 1988), recupera a história do programa espacial zambiano colocando como personagem principal Matha Mwambwa, a adolescente que Nkoloso planejava enviar para Marte junto com dois gatos e um missionário cristão (1964). O filme abre com Matha treinando no deserto onde está localizada a academia espacial, em conjunto com um grupo de homens sob tutela de Nkoloso. Mais tarde, Matha sonha consigo mesma andando pela Lua. À noite, ela sai de sua tenda para encará-la; embora atraída pela possibilidade, Matha sabe que, se o lançamento tiver sucesso, não haverá uma viagem de volta.

Figura 1. Nuotama Bodomo, *The Afronauts*, 2014. *Printscreen* do filme. Fonte: ttps://vimeo.com/348304224

As principais mudanças que Bodomo realiza no discurso proposto por Nkoloso nos anos 60 incluem focar em Matha como a personagem principal, no lugar de Nkoloso e, além disso, escalar uma atriz com albinismo para esse papel (Diandra Forrest), revelando críticas ao patriarcado e noções de raça ainda presentes em nosso tempo. Ela também escolhe dar a Nkoloso a capacidade de reconhecer os problemas que ideais nacionalistas impõem, contrapondo-as com objetivos conscientes e mais próximos a uma ideia de pós-colonialidade, destacando as diferenças entre certezas ideológicas do passado frente às dúvidas e questionamentos do presente. Bodomo, portanto, extrai os impulsos utópicos de Nkoloso de uma "Zâmbia da Era Espacial", mas os revisita, dando-lhes uma relevância contemporânea.

"Eu os vejo dando boas-vindas à você, Matha. Eu os vejo festejando com você, e quando eles perguntarem a você, Matha, diga a eles que você é a mãe, mãe dos exilados", diz Nkoloso a Matha. E, adiciona: "diga a eles que todos nós estamos chegando. Não imponha o Cristianismo a eles, Matha. Não imponha o estado-nação." Com apenas poucas frases, Bodomo também é capaz de expor e criticar as práticas colonialistas que influenciaram, em certa medida, o discurso de Nkoloso, e que igualmente fundamentaram não apenas a história e o desenvolvimento da exploração espacial por tantos anos, como também as diversas intervenções violentas que foram e ainda são realizadas em nome dessa ideologia.

Matha, como personagem principal de uma história de exploração espacial, é um desvio por si só, uma vez que a maioria esmagadora dos filmes acerca de tal

temática possui protagonistas homens cisgêneros brancos. Como se, de fato, compreendesse os problemas de ser a primeira, a Matha de Bodomo parece estar constantemente angustiada, ao mesmo tempo em que demonstra determinação em relação ao que deve ser feito.

Figura 2. Nuotama Bodomo, *The Afronauts*, 2014. *Printscreen* do filme. Fonte: ttps://vimeo.com/348304224

Na ficção científica vemos com frequência a metáfora da viagem espacial como uma forma de escapar de perseguições motivadas por racismo e/ou xenofobia; no entanto, o filme parece ir além. Ao escalar uma atriz preta com albinismo, Bodomo quebra totalmente com as ideias de raça inventadas pelos brancos e propõe um retrofuturo no qual essas não existem, pois a figura do albino preto desnaturaliza concisamente a conexão entre a cor da pele e o racismo, expondo a incoerência da "raça" como um conceito biológico (Wilson, p, 151, 2019), ainda que mantenha evidente as identidades ali representadas. Ademais, Bodomo também expõe a independência de Matha, porque, embora represente o futuro de uma nação, o filme não gira em torno dessa realização, nos relembrando, constantemente, de que Matha é a personagem principal e é a história dela que acompanhamos nesse filme.

Considero que é precisamente por isso que Matha tem sucesso ao chegar à Lua. Entretanto, penso que há uma ambiguidade proposta por Bodomo nas cenas seguintes, pois, somos convidados a ver, em sequência, a alunagem da Apollo 11 e a alunagem de Matha, como se as duas acontecessem simultaneamente; contudo, Matha não se encontra com os astronautas estadunidenses, dando a entender que a Lua com a qual sonharam os zambianos é outra Lua, diferente daquela conquistada pelos estadunidenses. Ou, talvez, a proposta de Bodomo seja mais

evidente: colocar lado a lado ambas as realizações, expondo que a Zâmbia daquele retrofuturo[5] conseguiu ser, de fato, a Zâmbia da Era Espacial.

Figura 3. Nuotama Bodomo, *The Afronauts*, 2014. *Printscreen* do filme. Fonte: ttps://vimeo.com/348304224

Em *Todas as Mulheres do Mundo* (2019), Vic Macedo (Porto Alegre, 1994) desenvolve, por meio de fotografias, uma "história especulativa, ambientada no futuro, de mulheres que decidiram, por questões de sobrevivência, se afastar de uma cultura normativamente branca, patriarcal e violenta" (Macedo, 2019). Entre retratos de mulheres pretas, lugares e objetos-chave na narrativa e, também, imagens de arquivo da NASA, a artista produz um mundo novo precisamente por ser fundamentado em ancestralidades africanas.

Portanto, ao utilizar imagens de arquivo das missões espaciais estadunidenses em conjunto com fotografias de aparatos e maquinarias científicas ao lado de retratos de mulheres pretas, Macedo ressignifica tanto a história quanto o imaginário da exploração espacial, que foram quase sempre povoados por homens cisgêneros brancos. Lembro-me instantaneamente do filme, *Hidden Figures* (2016), inspirado diretamente no livro homônimo (também de 2016) de Margot Lee Shetterly e que expõe, por meio de uma pesquisa sustentada por documentação, a presença de mulheres pretas e cientistas trabalhando na NASA durante a Corrida Espacial.

[5]Retrofuturos são futuros imaginados no passado que, dessa maneira, possibilitam a reescrita da história por meio de interpretações ou imaginações e que podem, então, agir na recuperação dos passados que foram que foram excluídos e/ou apagados da escrita hegemônica da história.

Influenciada pelo músico Sun Ra (Macedo, 2020), Macedo desenvolve uma narrativa na qual as mulheres pretas criaram sua própria sociedade e que, além disso, essa sociedade habita o planeta Ketu, o planeta "mais avançado do Sistema Solar, tanto social quanto tecnologicamente [pois] Ketu desenvolveu-se misturando a tecnologia trazida da Terra com os saberes originários e as tradições da África" (Macedo, 2019). Para tanto, a artista escolhe colocar, lado a lado ou em sequência, fotografias de aparatos tecnológicos e imagens da natureza como recurso para expor o sucesso que as mulheres pretas obtiveram ao idealizar e tornar Ketu um planeta habitável.

Figura 4. Vic Macedo, *Todas as Mulheres do Mundo*, 2019. Fotografia. Fonte: ttps://www.behance.net/gallery/98212759/TODAS-AS-MULHERES-DO-MUNDO

Embora seja uma narrativa imaginada no futuro, o texto da artista sobre o trabalho[6] é escrito no tempo pretérito, indicando, penso, que a sociedade ali elaborada já existia nesse futuro imaginado, e que a narrativa exposta, tanto pelo texto quanto pelas imagens, é algo próximo de uma documentação ou, quem sabe, de uma ode àquelas mulheres. Tal escolha se apresenta, para mim, como uma configuração retrofuturista, uma vez que o futuro elaborado por Macedo parece, portanto, já existir desde o passado. Dessa forma, Macedo (2020) expõe uma utopia fundamentada em seu espaço-tempo vernacular, resolvendo, em seu trabalho, suas angústias como mulher preta.

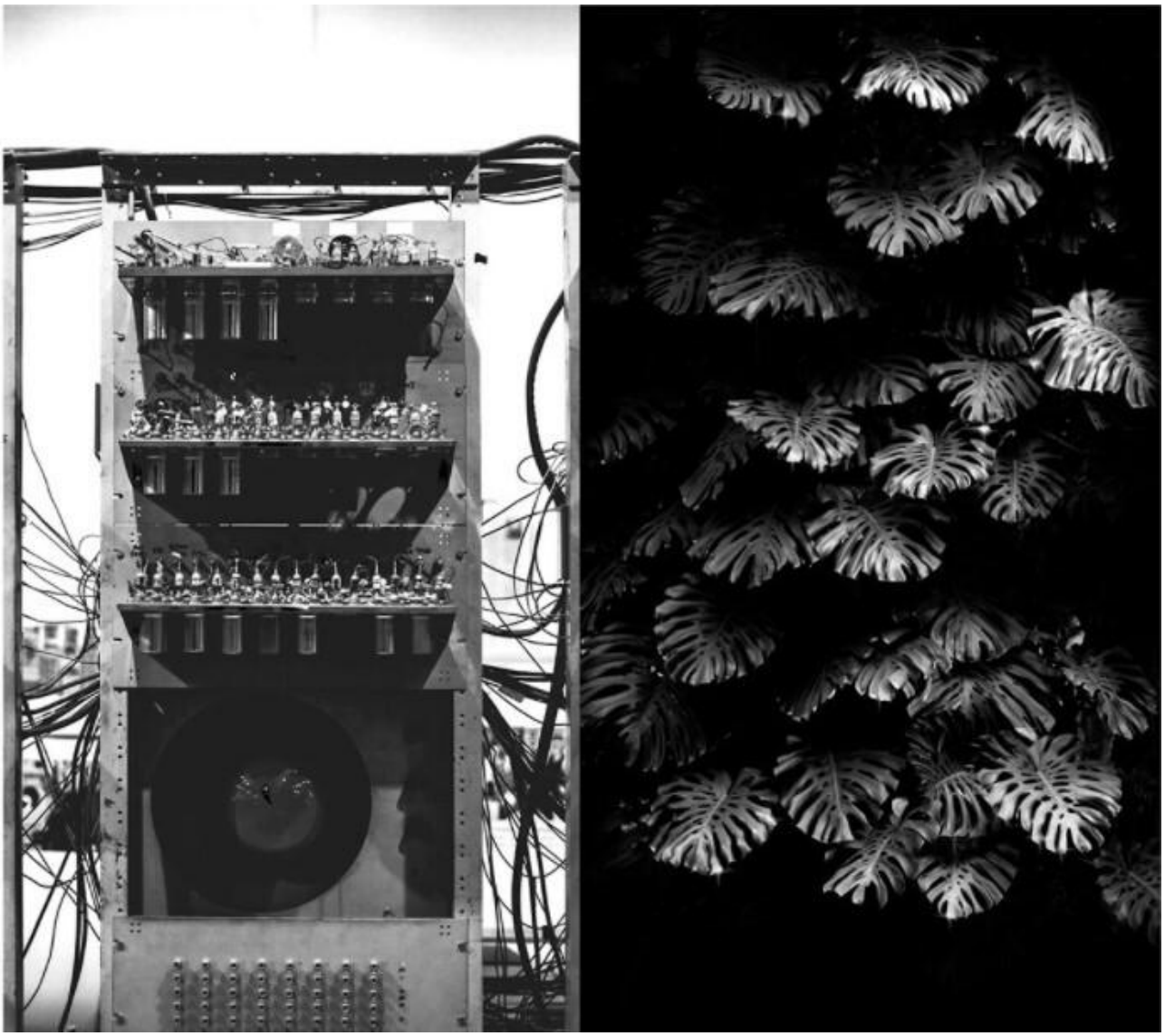


Figura 5. Vic Macedo, *Todas as Mulheres do Mundo*, 2019. Fotografia. Fonte: https://www.behance.net/gallery/98212759/TODAS-AS-MULHERES-DO-MUNDO

[6] Cf. Todas as Mulheres do Mundo, 2019. Disponível em <https://www.behance.net/gallery/98212759/TODAS-AS-MULHERES-DO-MUNDO>.

Assim como Macedo, Bodomo parece desenvolver seu filme não como uma maneira de recuperar ou restaurar uma utopia passada de Nkoloso, mas, sim, revisando-a e questionando-a, produzindo uma utopia própria de seu tempo presente. Ou seja, cada artista desenvolve as obras considerando os espaços-tempos particulares dos quais fazem parte e dos quais os trabalhos despontam, mesmo que se reportem à imaginação de futuros em tempos passados. Ainda que produzam utopias próprias, ambas artistas parecem-me ligadas a um pensamento mais abrangente do que individualista e, por consequência, mais complexo. Isto é, apresentam soluções de caráter coletivo, distanciando-se das práticas excludentes e expansionistas, características do colonialismo. Dessa forma, o Afrofuturismo pode ser um mecanismo para compreender problemas reais do mundo contemporâneo, no contexto de um passado que se faz presente, enquanto mapeia e constrói outros futuros por meio da arte.

Cunhado por Mark Dery (1993), o termo Afrofuturismo serviu, em um primeiro momento, para caracterizar produções literárias de autores/as afro-americanos que desenvolveram "ficções especulativas" com protagonismo preto. No entanto, é preciso ressaltar, ainda que pareça óbvio, que artistas pretos já produziam trabalhos que continham aspectos "afrofuturistas" antes do termo ser definido[7]. Por ter sido comumente associado a produções de artistas afro-americanos, o conceito de Afrofuturismo permanece em um debate acerca de suas possíveis restrições geográficas; por esse motivo, considero importante manifestar que compreendo, a partir dos estudos de Sofia Samatar (2017)[8], o Afrofuturismo irrestrito em sua origem estadunidense.

Identifico, portanto, que as proposições de ambos os trabalhos são diretamente relacionadas ao que Achille Mbembe (2014) reconhece como a principal função do Afrofuturismo, que é precisamente a potencialidade de romper com as lógicas e práticas capitalistas, racistas e colonialistas em geral, a partir da imaginação de futuros livres das concepções humanistas ocidentais. Bodomo e Macedo não apenas nos oferecem configurações de mundo afrofuturistas, mas também aliam questões próprias do Afrofuturismo a recursos artísticos, a exemplo da apropriação de imagens; e estabelecem, a partir disso, ligações reais com o

[7]Como, por exemplo, os trabalhos dos autores Samuel Delany (1942) e Octavia Butler (1947 – 2006) e do músico Sun Ra (1914 – 1993).

[8]Samatar argumenta que o Afrofuturismo deve abranger produções de artistas pretos, pretas e pretes não apenas africanos mas também em contextos de diáspora, defendendo, assim, uma história "planetária" do Afrofuturismo, associando o termo "planetária" à teoria de Gayatri Spivak, desenvolvida mais notadamente em Death of a Discipline (2005). O conceito de "planetário" de Spivak (2005) se apresenta como uma condição especulativa acerca do mundo para além das abstrações do globalismo. O planetário, neste sentido, não é proposto como uma figura abstrata das ciências da terra, nem é um globo unificador que criaria condições uniformes e universais para todos os humanos. Pelo contrário: o planetário é em muitos aspectos irresolúvel e, ainda, é uma maneira de figurar, desfigurar e reconfigurar a responsabilidade coletiva para com o outro em circunstâncias pós-coloniais e decoloniais. O planetário, portanto, é sobre reimaginar o mundo pois, também trata de possibilidades de reconfiguração do humano ao considerar como se formam os sujeitos por meio de condições particulares mas que igualmente se expandem para questões coletivas como, por exemplo, direitos coletivos e responsabilidade ecológica.

mundo no qual vivemos para transformarem não só o passado como também o presente (e, quiçá, o futuro).

Ao percebermos, por exemplo, que ambos trabalhos se utilizam de imagens fotográficas e/ou vídeos das missões espaciais estadunidenses fora de seus contextos originais e servindo às propostas de cada artista, é possível afirmar que a história, em tais trabalhos, é um recurso que propicia a reescrita do passado a partir de incursões realizadas por meio de imagens "reais" que tornam os trabalhos ficcionais mais críveis para quem os observa. Ademais, ambos fazem uso do preto e branco, característico de uma tradição da fotografia direta, e possivelmente também representam uma vontade de tornar a narrativa exposta por essas imagens mais verossímil.

Figura 6. Vic Macedo, *Todas as Mulheres do Mundo*, 2019. Fotografia. Fonte: https://www.behance.net/gallery/98212759/TODAS-AS-MULHERES-DO-MUNDO

Tanto Bodomo quanto Macedo são livres para propor seus entendimentos acerca do que é constituído como "real" nos trabalhos, porque, embora cada uma delas seja proveniente de eventos distintos, as artistas não as alteram digitalmente para transformá-las em outras (além do uso do preto e branco já comentado), sustentando a ideia de "real" que é apreendida por meio dos eventos "originais" retratados. À vista disso, as imagens dos dois trabalhos possuem todas as características "objetivas" de uma fotografia ou de um vídeo documentário, mantendo as concepções clássicas atreladas à concepção de documento e transformando, por consequência, a compreensão de quem as observa.

Reafirmo, portanto, que pensar o futuro projetado em produções artísticas se torna um exercício oximorônico, pois, acarreta sincronicamente na recuperação da história. Entretanto, as histórias resgatadas por artistas contemporâneos, como as narrativas de *The Afronauts* e *Todas as Mulheres do Mundo*, tendem a se expandir para narrativas que não foram propriamente escritas ou contadas, explorando histórias acerca de pessoas e eventos que "não se destacaram" (ou que, deliberadamente, foram apagadas da escrita), transformando a compreensão de

passado por meio da imaginação do futuro. Tais esforços proporcionam a abertura da escrita (ou reescrita) da história por meio de produções artísticas que colocam em crise passados históricos já estabelecidos.

É interessante refletir que Macedo parece atualizar ainda mais a narrativa apresentada em *The Afronauts*, pois, consciente ou não, a artista expande a história da Matha de Bodomo para, justamente, todas as mulheres pretas do mundo, buscando criar um espaço que seja coletivo, seguro e desenvolvido tecnologicamente, em contraposição à vastidão solitária da superfície lunar na qual Matha se encontra no final do filme. A outra única convergência além de serem mulheres pretas é que, ao final de cada história, elas são plenamente livres: tornam-se despossuídas.

Tornam-se despossuídas (termo que pego emprestado do livro de Ursula K. Le Guin[9]), precisamente porque os trabalhos expõem personagens que não são posses de nada, nem ninguém. Quase apátridas. À vista disso, ser despossuído é o *impulso utópico* de tais trabalhos, ele é o impulso primário de transformação da realidade. As mulheres de Macedo e a Matha de Bodomo realizaram exílios conscientes de que não voltariam. Ora, na verdade, exilaram-se justamente para que não precisassem voltar. Buscaram precisamente *o desconhecido*, *o novo* e, consequentemente, criaram suas próprias realidades. A imaginação revolucionária do futuro aqui não se dá tanto por conta do desenvolvimento tecnológico (embora essa também seja uma peça-chave) mas, sim, pela maneira como essas mulheres pretas se colocam como protagonistas de histórias cujo passado é formado por homens brancos. Ao realizarem essa mudança significativa, tanto Bodomo quanto Macedo, mesmo produzindo outros mundos, transformam não só as configurações do mundo em que vivemos como também a própria história.

Acredito, por fim, que ambos trabalhos aqui analisados fazem com que Bodomo e Macedo assumam posições próximas às de historiadoras. Pois, concordando com o que argumenta Mark Godfrey (2007), as artistas, quando conscientes de que a construção histórica é, muitas vezes, excludente, e igualmente conscientes dos passados que foram deliberadamente apagados dessa, tornam-se historiadoras que podem abrir novas maneiras de se pensar o futuro ou, melhor dizendo, novas maneiras de se pensar *os futuros*; futuros nos quais as histórias dos despossuídos são reconhecidas e contadas, futuros nos quais, parafraseando Godfrey, monumentos racistas e colonialistas desaparecem no ar e desmoronam.

[9]Publicado pela primeira vez em 1974. Em inglês, possui o subtítulo An Ambiguous Utopia (uma utopia ambígua). A história do livro é ambientada em dois planetas gêmeos, combinando temporalidades diferentes, mas entrelaçadas na narrativa, onde o protagonista, Shevek, é um físico que se dedica justamente a estudar a temporalidade. Le Guin utiliza também elementos distópicos e utópicos para desenvolver as configurações de mundo presentes na história. À parte das semelhanças por conta do uso de temporalidades distintas que são conectadas, decidi fazer uso do título precisamente porque a palavra despossuído evoca muitas das coisas que sinto quando observo e penso nos trabalhos comentados neste texto.

Referências

The Afronauts. Direção de Nuotama Frances Bodomo. Estados Unidos, 2014 (14 min).
BLOCH, Ernst. *The Principle of Hope*. 3ª ed. Cambridge: MIT Press, 1996. 617 p. (Edição em PDF)

DERY, Mark. Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose In

DERY, Mark (Ed.) *Flame Wars:* The Discourse of Cyberculture. Durham e Londres: Duke University Press, 1993. p. 179-222.

GODFREY, Mark. *The Artist as Historian*. MIT Press Journal. v. 120, p. 140-172, 2007.

JAMESON, Fredric. *Archaeologies of the Future:* The Desire Called Utopia and Other Science Fictions. Londres: Verso, 2005. 431 p.

MACEDO, Vic. [Entrevista concedida a] Ursula Jahn. Nítida – fotografia e feminismo. 28 jul. 2020. Disponível em:
https://nitidafotografia.wordpress.com/2020/09/21/nitida-entrevista-vitoria-macedo/
_____. Todas as Mulheres do Mundo. 2019. Disponível em:
https://www.behance.net/gallery/98212759/TODAS-AS-MULHERES-DO-MUNDO

MBEMBE, Achille. Afrofuturisme et devenir-nègre du monde. *Politique Africaine*, n. 136, p. 121-133, abr. 2014. Disponível em:
https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2014-4-page-121.htm. Acesso em: 30 jun. 2021.

NKOLOSO, Edward Makuka. *We're Going to Mars!* [jornal desconhecido] 1964.

NOBLE, Richard (ed.). *Utopias* (Whitechapel. documents of contemporary art). Londres: Whitechapel Gallery; Cambridge: MIT Press, 2009. 239 p. (Edição em PDF)

SAMATAR, Sofia. Toward a Planetary History of Afrofuturism. *Research in African Literatures*, v. 48, n. 4, p. 175-191, 2017.

SHARP, Sharon. Nostalgia for the Future: Retrofuturism in Enterprise. *Science Fiction Film and Television*. v. 4, n. 1, p. 24-40, 2011.

SUVIN, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction*: On the Poetics and History of a Literary Genre. New Haven/Londres: Yale University Press, 1979. 328 p.

WILSON, Paul. The Afronaut and Retrofuturism in Africa. *ASAP/Journal*, Vol. 4. n. 1, janeiro de 2019. pp. 139-166.

Como citar:
PATRON, Amanda. Outros futuros? Afrofuturismo e temporalidades utópicas na arte contemporânea. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios,* Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 765-779, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.060
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Tapabocas

Mario Caillaux, Universidade de Brasília
https://orcid.org/0000-0002-6829-0273
marcaillaux@gmail.com

Resumo

A pandemia do COVID-19 trouxe mudanças de conceitos e comportamentos para toda a sociedade, em especial, inserindo o uso de máscaras faciais como item essencial. Com isso, o ato de cobrir a boca, que geralmente indicaria censura, passa a significar confiança na ciência, esperança na vida e resistência contra o negacionismo. Neste artigo, apartir de dois trabalhos de artistas, em períodos diferentes: o autorretrato Aos poucos, de Anna Maria Maiolino de 1976, e a obra Bastidores de Rosana Paulino de 1997, analisaremos como imagens de bocas cobertas significaram estratégias de censura ou de resistência, na arte ou na vida em sociedade, e como os mecanismos dessas estratégias se diferenciam ao longo do tempo. Além de serem objetos estéticos são também documentos e dispositivos de luta contra problemas estruturais em nossa sociedade.

Palavras-chave: Máscara. Anna Maria Maiolino. Rosana Paulino. . .

Abstract

The COVID-19 pandemic brought changes in concepts and behaviors for the whole of society, in particular, inserting the use of face masks as an essential item. With this, the act of covering the mouth, which would usually indicate censorship, comes to mean trust in science, hope in life, and resistance against denialism. In this article, starting from two works by artists, in different periods: the self-portrait Aos Poucos, by Anna Maria Maiolino, from 1976, and the work Bastidores by Rosana Paulino, from 1997, we will analyze how images of covered mouths signify strategies of censorship or resistance, in art or life, and how the mechanisms of these strategies differ over time. In addition to being aesthetic objects, they are also documents and devices for fighting structural problems in our society.

Keywords: Masks. Anna Maria Maiolino. Rosana Paulino.

> [...] a OMS atualizou as suas orientações, aconselhando que, para prevenir a transmissão da COVID-19 com eficácia em zonas de transmissão comunitária, os governos devem encorajar o público em geral a usar máscaras em situações e ambientes específicos, como parte de uma abordagem abrangente para suprimir a transmissão do SARS-CoV-2.[1]

A pandemia de COVID-19 trouxe mudanças de conceitos e comportamentos para toda a sociedade, em especial, inserindo o uso de máscaras faciais como item essencial. Com isso, o ato de cobrir a boca, que geralmente indicaria um gesto de censura e repressão, ganha também um sentido oposto, de confiança na ciência, de esperança na vida e de resistência contra o negacionismo. Todavia, essa mudança de significado, devido a um contexto social global, não deve ser vista como uma mudança do seu significante. Não por acaso, nos países de língua espanhola esse dispositivo é chamado de forma coloquial de *tapabocas*, em uma referência lógica e formal à sua função. Não é porque, atualmente, o ato de cobrir a boca em ambientes públicos através do uso de máscaras é extremamente necessário que este gesto não seja contido de uma violência e de uma censura intrínseca.

Neste artigo, através de duas imagens de obras de artistas brasileiras, o autorretrato *Aos poucos* (1976), de Anna Maria Maiolino, e o trabalho *Bastidores* (1997), de Rosana Paulino, analisaremos e buscaremos compreender as estratégias de denúncia e de resistência adotadas por cada uma delas ao retratarem imagens da boca coberta, criando uma espécie de máscara. De fato, na história da arte, encontramos alguns exemplos de representações de figuras humanas com esse órgão coberto, que denunciam censuras à fala, à alimentação e ou ao prazer. Tais denúncias realçam questões identitárias, sociais e políticas. Estas obras analisadas, além de serem objetos estéticos, são também documentos e dispositivos de luta contra problemas estruturantes em nossa sociedade.

Aos Poucos

Segundo dados do Banco Mundial analisados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), no ano passado o Brasil estava entre os 10 países com o maior nível de desigualdade no mundo.[2] Na primeira década dos anos de 2000, tivemos uma diminuição desta diferença, todavia, nos últimos anos esse processo se inverteu e se torna cada vez mais agudo. As desigualdades não são apenas sociais e econômicas, mas também políticas. O combate e as mudanças, que deveriam ser aos muitos, são cada vez mais aos poucos e não conseguem dar conta da pluralidade e da demanda de questões primordiais.

[1] OPAS, 5/06/2020
[2] ALMEIDA, 12/11/2020

A ideia de uma arte atuante, preocupada com questões sociais e capaz de propor mudanças estruturais em nossa sociedade e não apenas estéticas é marcante na recente história da arte brasileira. Como destacou Hélio Oiticica no texto *Brasil diarreia*: "No Brasil, portanto, uma posição crítica universal permanente e o experimental são elementos construtivos."[3] Nas décadas de 1960 e 1970, em plena ditadura militar, onde os direitos políticos e a liberdade de expressão estavam cerceados, diversos artistas realizaram obras que denunciavam e propunham, cada um ao seu modo, alternativas a esta condição. Este é o caso, por exemplo, de alguns trabalhos de Anna Maria Maiolino, como autorretrato *Aos Poucos*, de 1976.

Anna Maria Maiolino surge no cenário artístico brasileiro, mais especificamente carioca, em meados dos anos de 1960, fazendo parte da chamada nova figuração. Mais do que uma volta a uma arte figurativa, como o nome sugere, eles aspiravam um maior engajamento tanto dos artistas quanto dos seus trabalhos, almejando uma transformação na sociedade que superasse os "atrasos" brasileiros. Ou como aponta Ferreira Gullar em *Vanguarda e Subdesenvolvimento*: "A verdadeira vanguarda artística, num país subdesenvolvido, é aquela que, buscando o novo, busca a libertação do homem, a partir de sua situação concreta, internacional e nacional."[4] Essa busca pelo novo estava intrinsicamente ligada a um questionamento dos caminhos ditatoriais e antidemocráticos que o Brasil havia tomado. A posição defendida pela ampla maioria dos artistas foi a favor das liberdades e de um projeto onde sua "execução busca superar as condições paralisantes dessa liberdade."[5] Não por acaso, este é justamente a segundo tópico da *Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda*, divulgada na exposição *Nova Objetividade Brasileira,* e da qual Maiolino é uma das signatárias.

Mudanças profundas ocorriam em nossa sociedade. É justamente na década de 1960 que a população brasileira se torna predominantemente urbana. Trocamos o campo pelas cidades, mas sem superar problemas essenciais, como o da distribuição da terra. No campo político, adentramos em um dos períodos mais sombrios de nossa história. Somávamos, assim, problemas antigos com as novas questões e desigualdades, oriundos do "progresso". A exemplo da geração modernista de 22, a construção de uma identidade nacional era uma das questões principais desta vanguarda. Tentavam "atualizar" para uma forma mais plural e abrangente as nossas idiossincrasias associadas com questões, por exemplo, da indústria cultural.

A ideia da antropofagia, advinda do modernismo da década de 1920, é recuperada neste período por diversos artistas em diferentes linguagens, para citar alguns dos exemplos mais conhecidos, destacamos no teatro a montagem de *Rei da Vela*, com a direção de José Celso Martinez Correia, e no caso da música, o tropicalismo. Todavia, pensando mais especificamente no caso de Anna Maria

[3] OITICICA, 1981, p.280
[4] GULLAR, 1978, p. 24
[5] DIAS et al.,1967, p. 149

Maiolino, esse conceito modernista, desempenha um papel importante em sua poética. Como destaca o crítico Michael Asbury:

> Durante as décadas de 1960 e 1970, o trabalho de Maiolino reagiria à ambivalência entre o íntimo e o público, entre o singular, o subjetivo, e o potencial crítico-político da obra. A artista se identificava [mais] com a ideia [da antropofagia] do que o de mera apropriação da cultura hegemônica.[6]

É deste período a pintura *Glu, Glu, Glu,* de 1966, onde em uma tela toda rosa, dois quadros diferentes são sobrepostos, um em cima do outro. No primeiro vemos uma figura humana com a boca totalmente aberta e as palavras glu, glu, glu escritas sob a sua garganta. Já no segundo, é como se o nosso olhar fosse capaz de ver por dentro do corpo. O aparelho digestivo é todo representado em um tecido dando uma tridimensionalidade. Essa imagem da boca totalmente escancarada, absorvendo e digerindo tudo o que vê pela frente, está intimamente ligada a esta recuperação do conceito de antropofagia que Michael aponta no trabalho de Maiolino. Mas, como ele nos lembra não é uma interpretação literal, e sim uma incorporação totalmente própria, ou como a artista afirma em uma entrevista: "Acho que sou muito voraz por ser composta de muitos desejos. Catherine de Zegher me fez ver: tudo começa pela boca".[7]

Mas este órgão, que é bastante presente em seu trabalho, principalmente nos primeiros anos de sua trajetória artística, chegando inclusive a ser o tema de seu filme *In-Out (antropofagia)*, de 1973/'74, na obra *Aos poucos* (1976) irá em grande parte aparecer velado

Aos poucos é uma obra que integra a série *fotopoemação* que a artista vem desenvolvendo ao longo de toda a sua trajetória. Segundo Maiolino:

> A série fotopoemação, iniciada em 1973, é uma produção transversal e paralela desenvolvida através de imagens provenientes dos meus poemas escritos. [...] As obras desta série, além de se constituírem em desafios de labor poético, são também instrumentos eficientes de inovação e de liberdade. São a elaboração do ver o entorno: uma forma de pensar as coisas do mundo, na tentativa de transformar o que vivemos em consciência, em um movimento operacional poético de conduta[8]

Esta série são exercícios poéticos que a artista vem realizando ao longo de sua carreira, ou como o curador Paulo Miyada diz a respeito desse neologismo criado por Maiolino:

---

[6] ASBURY, 2019, p. 3
[7] MAIOLINO, 2015, p.11
[8] Id, Ibid. p. 10

> A diferença – que justifica o título habilmente composto por Maiolino infiltrando a noção de poema entre os polos da fotografia e da ação – é que as imagens e as ações não tinham entre si uma simples relação de narrativa pela sucessão de quadros, mais sim uma necessidade mútua regida pela sintética precisão metonímica [...] espécie de transmutação da poesia concreta para além da escrita e da palavra[9]

Aos Poucos é bem próxima de seu filme em Super 8, *Y,* de 1974. Podemos, inclusive, pensá-lo como um desdobramento deste trabalho. Na película, a artista está com os olhos vendados, mas a boca totalmente livre, podendo gritar, grunghir, espernear etc. Já em *Aos poucos*, que é composta por quatro fotografias em sequência da própria artista, onde vemos um pano, que, em um primeiro momento, está cobrindo os olhos e o nariz, para, como o próprio nome diz, aos poucos, ir descendo e escorregando até deixar o rosto todo descoberto e livre. Todavia, a boca, essa imagem tão cara para Maiolino, na maior parte do tempo aparece velada.,

Curioso notar que, diferente do filme *Y*, onde o enquadramento é bastante próximo do rosto da artista, o que traz uma expressividade para os movimentos da boca, aumentando, assim, o caráter dramático do trabalho, na série fotográfica, as imagens, apesar de quadradas em sua composição, nos remetem às fotografias 3x4 que utilizamos em documentos e em identificações oficiais. Nestas fotos, precisamos ter um olhar sério, um rosto limpo e geralmente sem adereços, buscando a maior neutralidade da imagem. Se é que isso é possível. Mas no caso do trabalho de Maiolino, essa venda que cai, cria novos sentidos a este caráter "documental" do retrato oficial. Podemos pensar neste pano como uma maneira de denúncia de que, naquele momento, no campo político e social brasileiro existia uma censura oficial, onde não se podia falar, ver e ouvir livremente. Também podemos analisar pela questão do gênero e do papel que a mulher ocupava em uma sociedade patriarcal e machista. De todo modo, as coisas precisavam ser escondidas ou metamorfoseadas através de figuras de linguagem.

Hoje em dia, olhando em retrocesso esta fotopoemação, podemos vê-la também como uma crítica visual deste período de ditadura no Brasil, como um todo. O título, *Aos Poucos,* acaba se conectando com uma ideia que irá tomar força em nosso país dois anos depois da realização desta obra, que é da abertura política, com o slogan "distensão lenta, gradual e segura". A venda que começa nos olhos e no nariz e vai escorrendo, passando pela boca, para então terminar no pescoço, percorre essa trajetória de forma pausada, assim como o general Ernesto Geisel propunha a abertura política. Mas este "alívio", este respiro, como nos lembra a última imagem de Maiolino, pode ser apenas momentâneo, pois o instrumento de sufoco, a venda, continua ali no pescoço. Algo que, descontextualizado, poderia ser

[9] MIYADA, 2019.

visto apenas como um ornamento, mas, devido à narrativa construída no trabalho, não nos deixa esquecer sua violência latente.

Bastidor

Marcar a lembrança da violência, que muitas vezes é esquecida, ou mais grave ainda, nem é percebida por uma parcela da população, é uma das questões que a série *Bastidores* (1997), de Rosana Paulino, traz à tona em sua poética. Paulino, que nasceu três anos após o golpe militar, começa sua carreira artística a partir da década de 1990, ou seja, um período pós ditadura militar. Mas não é por desenvolver sua arte em um período democrático que sua obra não seja extremamente política e reveladora de desigualdades e preconceitos estruturantes em nossa sociedade.

Uma pergunta latente que podemos nos fazer ao observar os trabalhos de Paulino é: Que democracia é esta, onde, apesar de vivermos em um país em que 56,20% da população, se autodeclaram negras ou pardas[10], Rosana Paulino seja uma das raras presenças negras no circuito das artes? E não estamos restringindo apenas aos artistas, mas ampliando a todo um universo da arte, que vai desde críticos, curadores, professores, diretores de instituições, conselheiros de museus e galeristas. Ou como apontou Valéria Piccoli e Pedro Nery, curadores da retrospectiva *Rosana Paulino: a costura da memória,* que ocupou a Pinacoteca de São Paulo em 2018: "Sua obra emergia como um questionamento franco e sem rodeios – postura que até hoje caracteriza a atuação da artista – sobre a falsidade da assim chamada 'democracia racial 'brasileira"[11]

Em *Parede da Memória* (1995 - 2015), um dos seus trabalhos mais conhecidos, mil e quinhentos patuás com a reprodução de imagens fotográficas de seus familiares são colocados lado a lado formando um enorme painel de 173,5cm x 724cm x 2cm. A presença do negro é marcada de forma bastante contundente em espaços que, muitas vezes, infelizmente, ainda os inviabilizam. Como a curadora Fabiana Lopes apontou no catálogo da mostra da Pinacoteca.

> Com sua escala massiva, Parede da Memória assume o papel de monumento e assegura, através das operações estéticas ali envolvidas, um lugar de memória para o sujeito negro. Paulino traz esses sujeitos para um eterno presente, num gesto que levanta a interrogação: como essa presença permanente desafia impulsos de apagamentos?[12]

Todavia, na série *Bastidores,* de 1997, esse eterno presente do qual Lopes se refere acaba revelando não apenas as identidades, mas também as cicatrizes e as

[10] Dados da Pesquisa Nacional de Amostragem de Domicílio (PNAD), 2012 - 2019 realizada pelo IBGE. Disponível em < https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101707_informativo.pdf > Acesso: 20/01/2022
[11] NERY & PICCOLI, 2018, p. 9
[12] LOPES, 2018 p.169

censuras sofridas pelas mulheres, sobretudo negras. Esta série formada por seis imagens fotográficas femininas transferidas para tecido, onde a artistas com linha preta costura de forma bruta, os olhos, as bocas ou o pescoço "[...] traz à tona a questão da violência doméstica, vivenciada não por ela própria, mas a partir do contato com o trabalho de sua irmã com mulheres vítimas de abusos."[13]

Mas, ao mesmo tempo em que estas suturas estão à mostra nas imagens de forma bruta, elas também estão envoltas sob uma moldura. Este artificio que o modernismo se esforçou para romper, com a sua "quebra", reaparece nestes trabalhos de forma totalmente integrada. Não é apenas pelo título, ou pelo caráter formal de uma proteção, um cuidado que essas imagens merecem, mais sim pelo seu significado. Não é qualquer moldura, ela não é decorativa ou ornamental, como comumente são as molduras. Sendo um bastidor, ela é, antes de tudo, um instrumento de trabalho. A moldura faz parte da execução, do labor manual de construção da obra. Sem o bastidor, envolvendo o pano bordado, ela se transformaria em um outro trabalho, completamente diferente e que iria agenciar outras operações estéticas. Neste sentido, a moldura é essencial e não algo que deva ser quebrada.

Bastidor ao mesmo tempo que é o nome do suporte para praticar um tipo de bordado, também pode ser interpretado, principalmente levando em conta o seu uso no teatro, como o espaço fora do palco, ou seja, fora da ficção. Um espaço na realidade, criando, assim, uma "analogia à invisibilidade dessas mulheres negras violentadas, culpabilizadas de forma corriqueira."[14] São justamente essas personagens "nos bastidores" de nossa sociedade, que na grande maioria dos casos não são reconhecidas e têm seus direitos e lugares desrespeitados que Paulino expõem, dando visibilidade aos seus rostos (identidades) e, principalmente, mesmo que metaforicamente, as suas feriadas.

Estas imagens suturadas acabam nos mostrando algo que, na grande maioria dos casos, é silenciado, uma violência contra mulher que geralmente ocorre em ambiente doméstico. A boca coberta por essa costura não indica apenas uma cicatriz física, mas principalmente uma censura, um impedimento da fala. Com isso, ao criar estas imagens, Paulino trás à tona todas estas questões, ou como a artista disse em uma entrevista recente.

> Eu tenho certeza de que as imagens curam imagens. A gente é muito ingênua, no Brasil, em relação ao poder da imagem. Talvez a maioria do que é colocado como preconceito, principalmente racial, não é colocado em palavras. É colocado em imagens – ou na ausência delas[15]

Tapabocas

[13] BEVILACQUA, 2018, p.150
[14] Id. Ibid. p.150.
[15] ORTEGA, 2021.

Enquanto nos primeiros trabalhos de Rosana Paulino estão sendo problematizados as questões raciais e de gênero a partir de uma ótica da sociedade brasileira de forma mais ampla, em trabalhos mais recentes, como por exemplo ***¿História Natural?***, de 2016, a artista parte do questionamento de como as ciências trataram a questão dos corpos negros. Como afirma Paulino em uma entrevista recente, "O Brasil é um país que teve como política de Estado a questão das pseudosciências, do racismo científico." E, mais a frente, ela completa:

> A gente tem que ter um esforço para visualizar todo o trabalho a ser feito para que a gente traga a ciência de volta a população. Porque seu débito é muito grande com a população negra, com as populações indígenas e com o momento atual do país. [16]

Neste momento de pandemia, vemos pesquisas, como do Núcleo de Operações e Inteligência em Saúde (NOIS), da PUC-Rio[17], ou da Rede de Pesquisa Solidária da USP[18], que demostram que a taxa de mortalidade decorrente da Covid-19 está intimamente relacionada com questões socioeconômicas e com as grandes desigualdades da população brasileira. Com isso, o uso da máscara facial, a higiene pessoal e o distanciamento social, quando possível, são um dos poucos métodos que temos para combater o contágio desta doença, especialmente antes das vacinas.

No momento atual de pandemia e de desincentivo à vacinação e do uso de proteção fácil por alguns governantes, o ato de usar a máscara, o tapabocas, além de uma proteção e prevenção contra a Covid-19, acaba sendo visto como gesto de resistência e amor à vida. Assim como nas obras de arte apresentadas, o ato de cobrir a boca, que é uma violência, acaba sendo transformado poeticamente e torna-se o próprio objeto de denúncia desta censura. A boca até pode estar tapada, mas a imagem denuncia nossas angústias e reinvindicações. Como disse Rosana Paulino em um trecho de uma entrevista citada acima: "Eu tenho certeza de que imagens curam imagens".

---

[16] Id. Ibid.
[17] Para saber mais sobre a pesquisa do NOIS, ver: < https://www.ctc.puc-rio.br/diferencas-sociais-confirmam-que-pretos-e-pardos-morrem-mais-de-covid-19-do-que-brancos-segundo-nt11-do-nois/>. Ou ler o artigo: Sociodemographic factors associated with COVID-19 in hospital mortality in Brasil, publicado no jornal Public Health, volume 192. Disponível em < https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0033350621000160> Acesso 03/10/2021
[18] Para saber mais, ver: < https://jornal.usp.br/ciencias/rede-de-pesquisa-solidaria-acesse-as-ultimas-noticias/ > Acesso 03/10/2021.

Referências

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

DIAS, Antônio, et al. *Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda,* 1967. in: FERREIRA, Glória (org.) *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas.* Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

OITICICA, Hélio. *Brasil Diarreia*, 1981. in: FERREIRA, Glória (org.) *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

ASBURY, Michael. *Anna Maria Maiolino: Articulações e traduções of e in antropofagia*. in:

MAIOLINO, Anna Maria. *O amor se faz revolucionário*, Milano, PAC e Silvana Editoriale, 2019. Disponível < https://annamariamaiolino.com/textos-amm.html> Acesso em: 28/09/2021

MIYADA, Paulo. *O sopro interminável: política do ser na obra Anna Maria Maiolino*. in: MAIOLINO, Anna Maria. *O amor se faz revolucionário*. Milano, PAC e Silvana Editoriale, 2019. Disponível < https://annamariamaiolino.com/textos-amm.html> Acesso em: 28/09/2021

MAIOLINO, Anna Maria. *"Tudo Começa pela boca" - Entrevista Anna Maria Maiolino.* Revista Arte Ensaios n.29, 2015. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/10223

NERY, Pedro. & PICCOLI, Valéria. *Rosana Paulino: a costura da memória*. in: PAULINO, Rosana. *A costura da memória*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

LOPES, Fabiana. *Rosana Paulino: o tempo do fazer e a prática do compartilhar*. in: PAULINO, Rosana. *A costura da memória*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. *O Vazio na obra de Rosana Paulino*. in: PAULINO, Rosana. *A costura da memória*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

ORTEGA, Anna. *Somos muito ingênuos em relação ao poder da imagem.* Rio Grande do Sul: Jornal da Universidade, 24/06/2021. Disponível em < https://www.ufrgs.br/jornal/somos-muito-ingenuos-em-relacao-ao-poder-da-imagem-afirma-rosana-paulino/> Acesso: 01/10/2021.

OPAS. Organização Pan-Americana da Saúde. *Orientação sobre o uso de máscaras no contexto da COVID-19.* Brasília: OPAS, 05/06/2020. Disponível em < https://iris.paho.org/handle/10665.2/52254 > Acesso: 02/10/2021

ALMEIDA, Cássia. *Brasil é o nono país mais desigual do mundo, diz IBGE*. O Globo, Rio de Janeiro, 12 de novembro de 2020. Economia. Disponível em < https://oglobo.globo.com/economia/brasil-nono-pais-mais-desigual-do-mundo-diz-ibge-24742041 > Acesso: 02/10/2021.

Como citar:

CAILLAUX, Mario. Tapabocas. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 780-789, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.061
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Nair Benedicto e Rosa Gauditano: imagens denunciadoras

Arlane Gomes Marinho
https://orcid.org/0000-0002-1106-9199
arlanemarinho1@hotmail.com

Resumo

O presente trabalho pretende analisar por meio do aspecto sociopolítico as produções fotográficas de Nair Benedicto e Rosa Gauditano realizadas durante os últimos quinze anos da ditadura militar brasileira (1964 – 1985). Particularmente, nos interessa evidenciar nesta pesquisa as imagens que possuíam o intuito de denunciar e noticiar a falta de limites do autoritarismo militar. Possivelmente, as fotógrafas mencionadas foram as únicas mulheres a registrar as greves e as passeatas em vias públicas realizadas durante a vigência do regime militar. Gauditano e Benedicto estavam interessadas em visibilizar aqueles e aquelas que estavam silenciados ou invisíveis diante de um governo autoritário.

Palavras-chave: Fotografia. Denúncia. Mulheres fotógrafas.

Abstract

El presente trabajo pretende analizar a través del aspecto sociopolítico, las producciones fotográficas de Nair Benedicto y Rosa Gauditano tomadas durante los últimos quince años de la dictadura militar brasileña (1964 - 1985). En particular, nos interesa destacar en esta investigación las imágenes que pretendían denunciar y dar a conocer la falta de límites del autoritarismo militar. Posiblemente, las mencionadas fotógrafas fueron las únicas mujeres que registraron las huelgas y marchas en la vía pública realizadas durante el régimen militar. Gauditano y Benedicto estaban interesadas en visibilizar a los silenciados o invisibles ante un gobierno autoritario.

Keywords: Fotografía. Denuncia. Mujeres fotógrafas.

Aspectos introdutórios

A luta pela redemocratização do Brasil no contexto da ditadura militar é narrada majoritariamente por homens. A invisibilidade das contribuições das mulheres nesta causa ainda é recorrente. A pesquisadora Anna Maria Colling esclarece:

> A distinção entre público e o privado estabelece a separação de poder. O silêncio sobre a história das mulheres advém de sua não participação na arena pública, espaço da política por excelência. Neste sentido a história da repressão durante o período da ditadura militar é uma história de homens. A mulher militante política não é encarada como sujeito histórico, sendo excluída do jogo do poder. (COLLING, 2004, p. 2).

Contudo, algumas mulheres enfrentaram o patriarcado machista e preconceituoso, dentre elas estão Nair Benedicto e Rosa Gauditano. Ambas iniciaram suas trajetórias no fotojornalismo em um período que a profissão era composta majoritariamente por homens. As barreiras eram muitas, além da dificuldade de serem respeitadas no labor da fotorreportagem, havia o contexto social marcado por repressão e censura militar. Mas, esses fatores não as impediram de denunciar a falta de limite dos militares, por meio da fotografia.

Importante salientar que as fotógrafas atuaram no momento de efervescência da segunda onda[1] do movimento feminista no Brasil, influenciando significativamente o olhar destas fotojornalistas, pois estavam atentas às consequências da repressão para as mulheres. O fortalecimento feminino se deu em paralelo ao regime repressor brasileiro, nesta conjuntura a atuação das fotógrafas se intensificou, marcando significativamente a produção de imagens para publicação em jornais que se opunham regime militar. Estes periódicos ficaram conhecidos como imprensa alternativa.

Nair Benedicto e Rosa Gauditano possuem trajetórias profissionais que se cruzam em alguns aspectos, não só por aqueles citados anteriormente. Ambas fotógrafas trazem o horror da ditadura nas suas imagens, mas também trazem reflexão. Não capturaram o sangue jorrando, mas perceberam olhares que pediam socorro ou que mesmo diante de um cenário político conflituoso, encontraram motivos para acreditar.

[1] Celi Pinto (2003) afirma que a primeira onda do movimento feminista no Brasil aconteceu entre 1920 e 1930. A principal pauta era a solicitação do direito ao voto para mulheres. Já a segunda onda ocorreu entre os fins dos anos de 1960 até 1980 e pleiteou outras formas de autonomia, com isso a necessidade de repensar padrões estabelecidos pela hegemonia masculina, tanto no âmbito privado quanto público.

Benedicto e Gauditano: denunciadoras

Denunciadoras de um cenário nacional marcado por escassez de liberdade de expressão. As fotógrafas registraram temas equivalentes no início de suas trajetórias profissionais: relações de gênero, a condição da mulher, a situação indígena durante o período ditatorial e as manifestações sociais contra os abusos dos militares.

Em 1969 Nair Benedicto foi presa[2] no Departamento Estadual de Ordem Política e Social (DEOPS) na cidade de São Paulo. Apesar de não ter participado diretamente da luta armada pela redemocratização do país, Benedicto foi acusada de envolvimento com atividades terroristas. Foram nove meses de tortura física e psicológica. Em março de 1970, ela conseguiu o alvedrio, mas na condição de liberdade vigiada.

Em 1972, Nair Benedicto se formou no curso de Comunicação Social com habilitação para Rádio e Televisão pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Almejava trabalhar na TV, mas em seu Atestado de Conduta constava sua passagem pela polícia. Diante de tal empecilho ela decidiu trabalhar com fotografia. Sua trajetória no fotojornalismo começou ainda em 1972 como *freelancer* do *Jornal da Tarde* em São Paulo.

Possivelmente, a forma de resistir ao autoritarismo militar foi lançar um olhar atento e denunciador para a realidade social dos brasileiros e brasileiras esquecidos pelo poder público. Benedicto documentou as greves dos trabalhadores do ABC paulista, os movimentos Contra a Carestia, o movimento feminista e de mulheres[3], os impactos da construção da Transamazônica na vida dos índios da região e tantas outras pautas que não eram abordadas pelos grandes meios de comunicação nacional.

Gauditano iniciou sua atuação no fotojornalismo em meados da década de 1970. Segundo consta no *site* oficial da fotógrafa Rosa Gauditano, a mesma possui uma graduação em Vídeo Digital pela Universidade Paulista, atuou como docente na Pontifícia Universidade de São Paulo na área da fotografia e começou sua carreira trabalhando para o jornal *Versus* em São Paulo[4]. Nesse periódico Gauditano laborou entre 1977 e 1980, atuou como fotógrafa e mais tarde como

[2] Sobre isso, ver MARINHO, Arlane Gomes. Denúncia e sensibilidade: a produção fotográfica de Nair Benedicto. Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória. 2020. Disponível em:<http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_14371_DISSERTA%C7%C3O%20FINAL%20Arlane%20Gomes%20Marinho%20v.2.pdf>

[3] O movimento de mulheres era composto por mulheres que lutavam por um custo de vida justo, pela anistia, pela liberdade dos seus filhos ou cônjuges presos pelos militares, mas não associavam suas reivindicações à pauta do movimento feminista. Em outras palavras, elas não priorizavam a luta por igualdade de gênero, não se denominavam feministas, pois a batalha delas era centrada no processo de redemocratização. Araujo (2000, p. 161) esclarece que o "Movimento Feminino pela Anistia ou o Movimento contra a Carestia (encabeçado pelas donas de casa da periferia) " estava inserido no movimento feminino ou simplesmente movimento de mulheres.

[4] Informações disponíveis em:< https://www.rosagauditano.com.br/curriculum-vitae> Acesso em: 11 de outubro de 2021.

editora de fotografia. Trabalhou também como *freelancer* para os periódicos *Movimento*, *Em Tempos* e *Nós Mulheres*, jornais da imprensa alternativa. Esse último, era um tabloide que expressava em suas páginas o pensamento feminista daquela conjuntura.

A imprensa alternativa teve um papel relevante no enfrentamento, resistência e denuncia do autoritarismo dos militares. O jornalista Bernardo Kucinski (1991, p. XIII) esclarece que os jornais alternativos denunciavam intensivamente a falta de limite dos militares, os atos de tortura, os abusos aos direitos humanos, além de criticar publicamente o modelo econômico tão enaltecido pelos militares na época.

Com uma atuação marcante na imprensa alternativa Rosa Gauditano, assim como Benedicto, documentaram fatos que marcaram a história do país. Em 1978, Gauditano fotografou as mobilizações da greve do ABC paulista e as manifestações Contra a Carestia. Ao escolher registrar as reinvindicações da classe trabalhadora a fotojornalista noticia as más condições de labor dos operários. Além disso, anunciou ainda a repressão militar diante do grito de socorro do povo massacrado por um governo autoritário.

Nas manifestações Contra a Carestia, ambas as fotógrafas registraram atentamente a participação das mulheres. Essas que estavam sentindo cotidianamente os impactos dos altos preços dos alimentos da cesta básica, provavelmente eram mães, donas de casa e trabalhadoras. Além disso, outra possibilidade para o número relevante da participação feminina nas manifestações populares em locais públicos naquela conjuntura, se deu pelo fortalecimento do movimento feminista e do movimento de mulheres.

O pesquisador, Nadine Herbert (1992, p. 56) afirma que o Movimento Contra a Carestia havia três reinvindicações basilares: “congelamento dos preços dos gêneros de primeira necessidade, concessão de um abono salarial de 20% para todos os trabalhadores e aumento salariais acima do custo de vida”.

Figura 1. Rosa Gauditano. *Movimento Contra a Carestia*. 1978. Fonte: https://revistazum.com.br/radar/rosa-gauditano-greves-abc/.

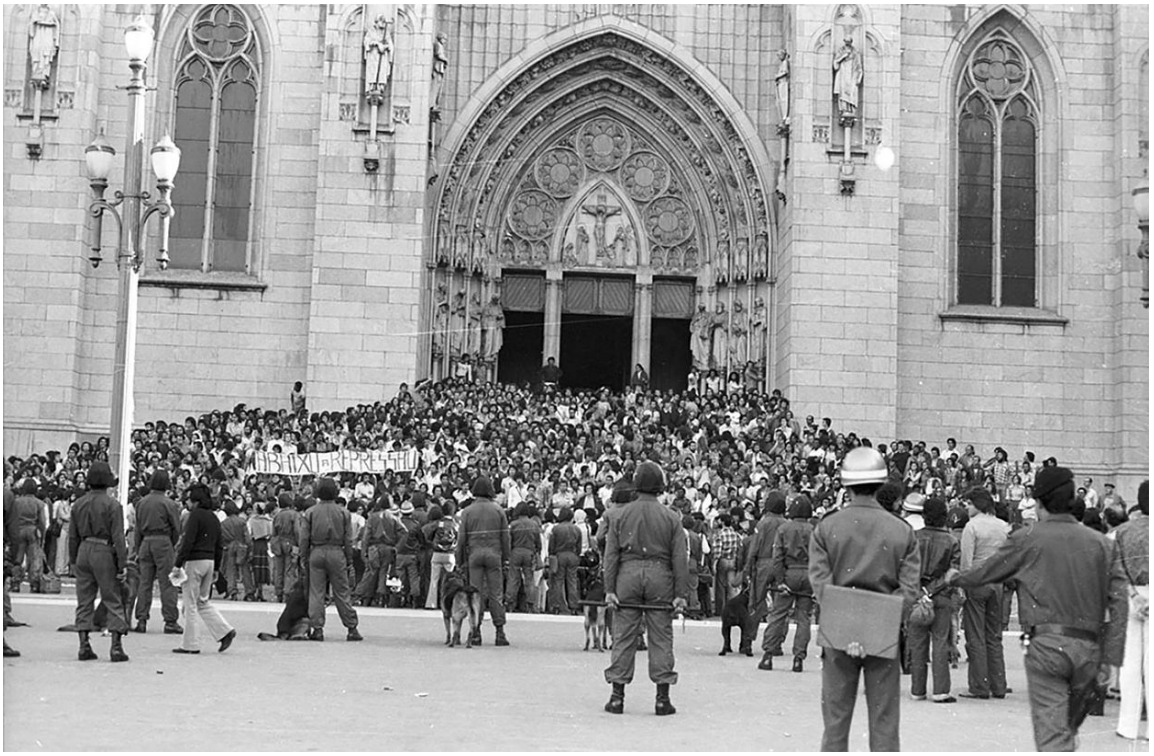


Figura 2. Rosa Gauditano. *Movimento Contra a Carestia*. 1978. Fonte: Studio Imagens

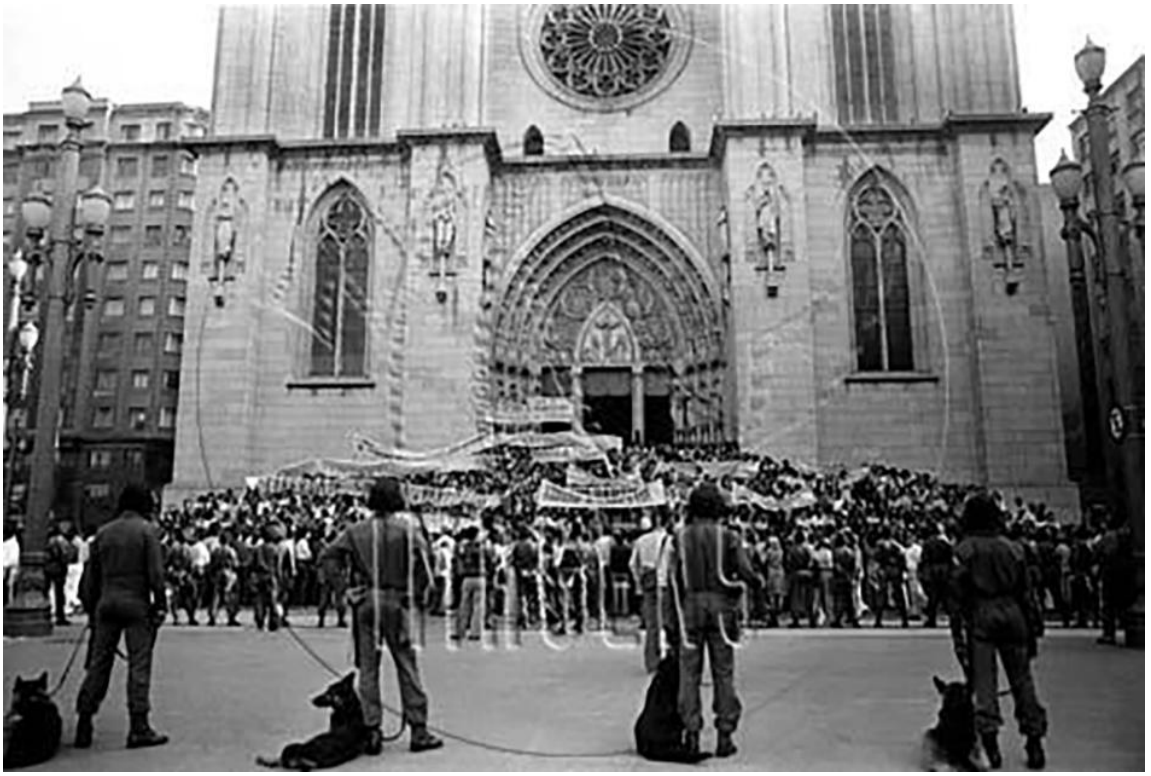


Figura 3. Nair Benedicto. *Manifestação contra o custo de vida.* Praça da Sé. 1978. Fonte: N Imagens

Um olhar distraído poderia afirmar que as duas últimas fotografias (figura 2 e 3) são a mesma imagem ou no mínimo foram realizadas pela mesma pessoa. Na verdade, as imagens foram feitas no mesmo lugar, mas por fotógrafas diferentes.

> As imagens foram capturadas no mesmo dia e local: ambas as fotógrafas estavam registrando o Movimento Contra a Carestia. Aparentemente elas estavam quase no mesmo plano, mas o registro aconteceu em momentos diferentes, pois na imagem de Gauditano observa-se que os cães que acompanham os militares estão em estado de alerta, enquanto na foto de Benedicto eles aparecem deitados no chão, revelando certa "tranquilidade". (MARINHO, 2020, p. 72).

Importante observar ainda que além dos cães estarem em posição de descanso, na imagem capturada por Benedicto os detentores das faixas com as reinvindicações se sentiram mais "seguros" para ergue-las. Ainda é relevante refletir que a fotografia foi realizada próxima aos policiais. A fotógrafa escolhe se acercar do perigo, como se fosse enfrentar os policiais pelas costas assim como eles enfrentavam o povo. Mas, a única arma que tinha era uma câmera fotográfica.

As manifestações ocorriam frequentemente próximas a alguma igreja católica, não por acaso. As instituições religiosas ofereciam anistia militar, ou seja, dentro daquele ambiente os militares estavam proibidos de prender os manifestantes.

Ainda neste sentido, em 1980 Benedicto registrou os metalúrgicos do ABC paulista dentro da Igreja Matriz de São Bernardo (Figura 4). Ao observar a fotografia é possível detectar que no momento da realização a fotógrafa se mistura entre os metalúrgicos para fazer registro imagético. Esse trabalho de Benedicto foi publicado no jornal *O São Paulo*. Esse periódico pertencia a Arquidiocese de São Paulo, não era um jornal de esquerda, mas se posicionava contra a ditadura militar.

Além do jornal *O São Paulo,* Benedicto assim como Gauditano, também laborou para o periódico alternativo *O Movimento*. Sobre a censura com suas fotografias em ambos os diários a fotógrafa relata:

> Vez ou outra uma fotografia era censurada, mas a maioria foi publicada sem problemas. Naquela época eu colaborava com *O Movimento*, um jornal alternativo que era do Raimundo Pereira, e *O São Paulo*, que era um semanário da Arquidiocese de São Paulo, um jornal da igreja católica. Essas publicações eram frequentemente censuradas, então, de vez em quando, alguma fotografia também acabava censurada (BENEDICTO, 2013, p. 250).

Possivelmente algumas imagens conseguiram furar o bloqueio da censura, dado que um número significativo de militares não sabiam interpretar as

mensagens que as fotografias transmitiram, fato que facilitou a publicação de algumas obras imagéticas naquele momento.

Figura 4. Nair Benedicto. Metalúrgicos ABC, Igreja Matriz São Bernardo do Campo. (São Paulo). 1980. Fonte: N Imagens

Os pesquisadores Charles Monteiro e Carolina Martins Etcheverry (2019, p.202) esclarecem que os fotojornalistas que registravam as cenas de repressão ocorridas nas vias públicas precisavam andar em grupos e com credenciais que os habilitavam "a registrar as ações em prol da informação". Além disso, trabalhar nas ruas na companhia de outros colegas de profissão significava mais um recurso de "proteção" contra a violência policial, principalmente para as mulheres fotojornalistas. Provavelmente, tal recurso justifica os registros dos mesmos movimentos ocorridos em ambientes públicos, de lugares e ângulos similares, realizados pelas fotógrafas aqui mencionadas.

Sobre a importância das agências fotográficas no contexto ditatorial, Monteiro e Etcheverry (2019, p.202) esclarecem:

> No Brasil, foram criadas cooperativas e agências de fotógrafos, que eram tanto espaços de trabalho alternativos à grande imprensa, quando de organização política e de luta pela valorização do trabalho dos fotógrafos [...]. As agências de fotógrafos propuseram novas pautas e uma nova visualidade da sociedade brasileira e latino-americana, ao invés de valorizar a teatralização do poder pelos regimes militares e seus parcos sucessos econômicos, elas passaram a cobrir os movimentos sociais, a violência policial, a marginalização dos grupos indígenas e dos negros, a falta de moradia, o crescimento

> das favelas, o empobrecimento das classes trabalhadoras, a diversidade religiosa e a riqueza da cultura popular.

Nair Benedicto, junto com Juca Martins, Delfim Martins, Ricardo Azoury e Ricardo Malta, foi uma das fundadoras da Agência F-4 em 1979, em São Paulo. Rosa Gauditano foi uma das criadoras da Agência Fotograma Fotojornalismo e Documentação, em 1987, em parceria com Ed Viggiani e Emidio Luisi.

Enquanto Benedicto registrou os trabalhadores "protegidos" dentro do templo religioso, Gauditano ainda em 1980, no meio da via pública, se misturou entre os metalúrgicos e a fumaça das bombas lançadas pela polícia. Fotografou momentos de tensão (figura 5).

Figura 5. Rosa Gauditano. *1º de maio*. São Bernardo do Campo. 1980. Fonte: Revista Zum

Sobre essa fotografia a pesquisadora Erika Zerwes destaca:

> [...] registrando o momento em que a polícia militar soltou bombas de gás contra não apenas os metalúrgicos em greve, mas também contra a população que estava ao redor da Igreja Matriz de São Bernardo do Campo e que tentava naquele momento sair em passeata comemorativa do 1˚ de Maio. Novamente chama a atenção nesta imagem a proximidade da fotógrafa com a ação e com os seus protagonistas, posicionada justamente entre as pessoas e a bomba

> de gás lançada em direção a elas, e que vai ser chutada para longe por um homem. (ZERWES, 2018.s/p.)

É notável a coragem da fotógrafa em colocar-se numa situação de risco, exposta à violência dos policiais, com intuito de possibilitar a visibilidade das pautas dos trabalhadores. Gauditano estava determinada a documentar a realidade daqueles que exigiam do "governo" condições mais justas de trabalho para conseguir sobreviver em um país marcado pelo autoritarismo militar.

Benedicto e Gauditano também tiveram um papel relevante junto ao movimento feminista daquele contexto marcado pela censura. Registaram os principais eventos protagonizados por mulheres que lutavam tanto pela redemocratização do país quanto pela igualdade de gênero.

Em 1980, ocorreu o II Congresso da Mulher Paulista que aconteceu no Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. O evento reuniu um número significativo de mulheres, além disso foi um marco muito importante para o movimento feminista brasileiro. A pesquisadora Elisabeth Cardoso (2004, p.69) explica que tanto o II quanto o III Congresso marcaram uma "ruptura do movimento feminista com os partidos de esquerda e com as questões de classe". A pesquisadora esclarece que após o II Congresso as pautas feministas se centraram nas questões que envolviam a desigualdade de gênero, deixando de priorizar a luta pela redemocratização junto aos movimentos de esquerda.

Gauditano e Benedicto estavam presentes no II Congresso. Ambas fotografaram mulheres que, assim como elas, enfrentavam o patriarcado machista no contexto ditatorial. Mas, tanto fotógrafas quanto fotografadas acreditavam que mesmo dentro daquele horror político e social, marcado por diversos tipos de violência física e psicológica, era possível lutar por dias melhores.

A imagem abaixo foi realizada por Gauditano. A mulher fotografada provavelmente está com o poder de fala. No primeiro plano da fotografia, temos a nitidez da mulher de costas com os dedos representado um V, de vitória. Tendo em vista aquele contexto, era realmente uma vitória reunir um número significativo de mulheres com intuito de refletir sobre as relações de gênero. Além de vitorioso, era ainda um ato de resistência. No segundo plano, as mulheres que escutam aparecem desfocadas na imagem, mas tinham o foco bem claro das ações que precisam realizar para conseguir respeito e garantia de direitos numa sociedade marcada pelo machismo.

Figura 6. Rosa Gauditano. *II Congresso da Mulher Paulista*. 1980. Fonte: Presença Art

Nair Benedicto e Rosa Gauditano nos mostra que o olhar de duas mulheres que vivenciaram um período histórico marcado pelo horror da ditadura militar é completamente diferente do olhar masculino, pois são realidades diferentes, fato que talvez explique a quase inexistência de limites entre denúncia e a sensibilidade estética, em algumas produções.

Os movimentos sociais, o movimento feminista e de mulheres nos é apresentado por meio do olhar destas fotógrafas que enfrentaram obstáculos como a censura, o medo da tortura, o ambiente profissional marcado pela presença masculina e tantas outras limitações que fogem ao nosso conhecimento, pois dizem da realidade particular de Gauditano e Benedicto. Elas nadaram contra a correnteza.

O filósofo francês Didi-Huberman (2015, p. 206) afirma que é necessário devolver as imagens censuradas para a "esfera pública", pois são essas que realmente precisam ser observadas. As imagens das fotógrafas aqui mencionada são de extrema relevância para a esfera pública, pois além de naquela conjuntura denunciar a falta de limites dos militares também contribui para recontar a história recente do Brasil marcado pela censura.

Aspectos conclusivos

A produção imagética realizada por fotógrafos homens no mesmo período e com a mesma temática possui maior visibilidade do que as produções das fotógrafas mulheres aqui mencionadas. Gauditano e Benedicto não tiveram o reconhecimento necessário, principalmente naquela conjuntura. Nas duas últimas décadas estudos estão sendo realizados e sinais tímidos de valorização da obra de mulheres artistas/fotógrafas começaram a surgir com mais frequência. Contudo, há muitos aspectos a serem pesquisados sobre as contribuições e produções das mulheres no contexto ditatorial brasileiro.

Diante das questões aqui tratadas acerca das produções imagéticas realizadas pelas fotógrafas no contexto supracitado, podemos flertar com a possibilidade de que Benedicto e Gauditano encontraram na fotografia o motivo de resistência, denúncia e fortalecimento para as pautas feministas, dos trabalhares e de outros movimentos populares.

Contemporâneas, mulheres e marcadas por um momento histórico conturbado. Benedicto vivenciou literalmente a dor física da tortura, Gauditano sentiu as limitações e o peso da censura, contudo ambas não se deixaram tomar pelo medo. Ao contrário, enfrentaram com uma arma de denúncia poderosa: a câmara fotográfica.

Referências

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. *A utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970*. Rio De Janeiro: Ed. FGV, 2000.

BENEDICTO, Nair. Vi ver: *Fotografias de Nair Benedicto*. Porto Alegre: Brasil Imagem. 2012.

_____. *Tinha tudo para dar errado! Por sorte, deu tudo certo*. Entrevista a Paulo Cesar Boni. Revista Discursos Fotográficos. Londrina, v.9, n.15, p. 243-262. 2013. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/viewFile/16890/pdf_11> Acesso em: 24 de outubro de 2021.

CARDOSO, Elizabeth. *Imprensa feminista brasileira pós-1974*. Dissertação apresentada ao curso de Jornalismo da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2004.

COLLING, Ana Maria. *As mulheres e a Ditadura Militar no Brasil*. In: VII CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS. A questão social no novo milênio. 2004. Disponível em:< https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/HistRev/article/view/11605/7457> Acesso em: 24 de outubro de 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devolver uma imagem*. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, pp. 205-225.

HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Scritta, 1991.

MARINHO, Arlane Gomes. *Denúncia e sensibilidade: a produção fotográfica de Nair Benedicto*. Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória. 2020. Disponível em:< http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_14371_DISSERTA%C7%C3O%20FINAL%20Arlane%20Gomes%20Marinho%20v.2.pdf> Acesso em: 23 de outubro de 2021.

MONTEIRO, Charles; ETCHEVERRY, Carolina Martins. *Fotografia e cultura visual nas ditaduras latino-americanas (1960-1980)*. Diálogos. v.23, n.3. 2019. Disponível em:< https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/48486> Acesso em: 06 de outubro de 2021.

PINTO, Celi Regina Jardim. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo. 2003.

ZERWES, Erika. *As fotografias de Rosa Gauditano e as greves do ABC no final dos anos 1970*. Reportagem para Revista de Fotografia ZUM. 2018. Disponível em:<https://revistazum.com.br/radar/rosa-gauditano-greves-abc/> Acesso em: 23 de setembro de 2021.

Como citar:

GOMES MARINHO, Arlane. Nair Benedicto e Rosa Gauditano: imagens denunciadoras.. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 790-801, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.062
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

África — imagem e semelhança de quem? Representação visual nas fotografias de Ryszard Kapuściński

Leonardo Alves Sá, Universidade de Brasília
https://orcid.org/0000-0002-9230-9237
leonardo.sa@gmail.com

Resumo

Que relação da história com a representação visual as imagens sobre a África nos impõe? É uma pergunta que reverbera de maneira transversal pela historiografia da arte e implica em uma série de desdobramentos teórico-metodológicos em que a investigação se dá a partir da operacionalização das imagens como fator sociocultural e como instrumento metodológico. Com base nas perspectivas documentais e estéticas de três imagens presentes na exposição *África en la Mirada*, concebida a partir das fotografias feitas pelo escritor polonês Ryszard Kapuściński entre 1964 e o início dos anos 2000 durante sua longa jornada pelo continente africano, aponta-se a correlação iconográfica direta entre tais fotografias e a constelação imagética que transita fora do continente africano associada à falta de informação, ao tom de exotismo e à subalternidade, que atuam como mecanismo de invisibilidade e que reduzem a dimensão humana daquelas pessoas a um estereótipo.

Palavras-chave: Imagem. Representação visual. Fotografia. África. Ryszard Kapuściński.

Abstract

What is the relationship between history and the visual representation of images about Africa? It is a question that reverberates in a transversal way through the art historiography and implies in several theoretical and methodological developments. The research is based on the operationalization of images as a sociocultural factor and as a methodological instrument. Based on the documentary and aesthetic perspectives of three images from the exhibition of photographs *Africa en la Mirada and* created from photographs taken by Polish writer Ryszard Kapuściński between 1964 and the early 2000s during his long journey across the African continent. There is a direct iconographic correlation between such photographs and the imagery constellation that transits outside the African continent. These images are associated with the lack of information, the exotic tone and the subalternity, which work as a mechanism of invisibility and which reduces the human dimension of those people to a stereotype.

Keywords: Image. Photography. Visual representation. Ryszard Kapuściński. Africa.

Esta comunicação é parte da pesquisa desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília. Um dos eixos do estudo recai sobre o modo como são construídas as imagens sobre a África que reforçam um sentido equivocado de identidade do continente e que reproduzem uma visão unívoca para um local enorme e para um grupo múltiplo de pessoas. E, antes de mais nada, deve-se assentar e reforçar o caráter antirracista deste texto, bem como o desafio e a necessidade de se manter uma postura crítica sobre branquitude tanto no meio acadêmico quanto na criação e circulação de obras visuais, justamente porque não somos alheios ao privilégio branco e ao condicionamento racista da sociedade e ao tanto que esse local nos favorece.

Quantas imagens vêm à mente quando, aqui do Brasil, pensamos na palavra África? Poucas, o nosso repertório é escasso. Boa parte destas imagens que transitam fora do continente africano estão associadas à falta de informação, ao tom de exotismo e de descoberta dos relatos de viajantes, de historiadores, dos veículos de comunicação, da produção cultural, literária e artística ao longo do tempo. O continente africano é formado por mais de 50 países, tem 30 milhões de quilômetros quadrados, três vezes maior que a Europa em extensão, e possui quase o dobro de habitantes de lá. No entanto, apesar dessa grandeza, aqui do outro lado do Atlântico vemos a imagem da África por meio de uma lupa invertida, em que reduzimos sua magnitude, suas histórias e seu povo. Tal processo de construção da representação visual comporta uma falsa equivalência em que a criação e a circulação dessas imagens é disseminada há séculos em obras visuais que reproduzem uma África subalterna, atrasada e tribal. Como se sua imensa e complexa existência se resumisse à escravidão, violência, miséria e sofrimento.

Que relação da história com a representação tais imagens nos impõe? É uma pergunta que reverbera de maneira transversal pela historiografia da arte e implica em uma série de desdobramentos teórico-metodológicos que ampliaram as possibilidades de a História da Arte operar com as imagens como fator sociocultural, de forma a extrapolar o campo das interrelações entre comunicação social, cultura e arte. Nesse espaço, a presente comunicação traça uma breve cartografia para um território sem fronteiras, cuja matriz é a imagem. Para o debate, trataremos de modo sucinto de três fotografias feitas pelo escritor polonês Ryszard Kapuściński[1] que fizeram parte da exposição *África en la Mirada*[2], promovida pela Associação de Jornalistas Europeus (APE) em colaboração com a *Fundación Diario Madrid*.

[1] Ryszard Kapuściński se projetou internacionalmente ao escrever o livro O Imperador a partir de depoimentos de empregados e ex-funcionários do reinado de Hailé Selassie na Etiópia. Publicada em 1978, a obra foi traduzida para o inglês em 1983 e traça um painel histórico a partir dos bastidores do palácio (https://www.nytimes.com/1983/05/29/books/the-dictator-s-downfall.html).

[2] Desde 1980, os herdeiros da Coroa da Espanha concedem o Prêmio Princesa das Astúrias para aqueles que alcançam feitos notáveis nas áreas da ciência, cultura e humanidades. Em 2003, Ryszard Kapuściński foi um dos contemplados. Por ocasião da entrega do prêmio, a Associação de Jornalistas Europeus organizou pela primeira vez a exposição África en la Mirada em 2003 (http://www.apeuropeos.org/africa-en-la-mirada-fotografias-de-ryszard-kapuscinski-1962-2000).

A exposição contou com 75 fotografias apresentadas em ordem cronológica e sem legendas, que foram produzidas ao longo de trinta e oito anos, entre 1962 e 2000. *África en la Mirada* foi montada quatro vezes em solo espanhol e passou por Oviedo (2003), Alicante (2006) e Madri (2005 e 2009). As fotografias da exposição fazem parte da jornada de Kapuściński pelo continente africano. Contudo, o trabalho jornalístico como correspondente internacional era o ofício que permitia que ele se mantivesse no continente africano apto a produzir um material de grande potência artística e grande valor documental.

No entanto, Kapuściński não se considerava fotógrafo e nem mesmo artista, dizia-se um repórter em busca da notícia. As suas fotografias não se prendem aos acontecimentos factuais e estão longe de registrar rupturas sociais, ação, ou grandes momentos históricos da região, como as lutas por independência do período, conflitos armados eminentes ou guerras civis. As imagens dão ênfase às experiências do forasteiro, em que o lado lírico e as questões do cotidiano suplantam a urgência da notícia e o momento de ruptura que aquela região se encontrava.

Figura 1. Ryszard Kapuściński, Sudão, 1996. Fotografia P&B. Asociación de Periodistas Europeos (APE)

A figura 1 foi feita em 1996, no auge da guerra civil sudanesa. O aspecto tribal e o caráter antropológico convergem para o viés documental da imagem. Na cena, os personagens estão reunidos em bloco e encaram o fotógrafo. Destaca-se ao centro uma mulher com um bebê no colo, vestida apenas com um colar, rodeada

por seis crianças e quatro homens adultos. As pessoas em volta dela funcionam, por oposição, como uma espécie de moldura e ressaltam a figura feminina como centro da imagem. Ao exibir um dos seios e o bebê amamentando, a fotografia posiciona a mulher como figura materna ou, ainda, no espectro de uma "ama de leite".

No curso da História, muitas pinturas, esculturas e textos foram produzidos a respeito da figura feminina, com ênfase predominante nos possíveis sentidos eróticos, religiosos, maternos, moralizantes e políticos de suas trajetórias. A iconografia dessas mulheres é bastante debatida pela historiografia porque, sem dúvida, há especificidades importantes na representação dessas personagens ao longo do tempo. bell hooks foi uma das pioneiras a questionar os modos de subjetivação do corpo da mulher negra na literatura e em produções audiovisuais que compõem nosso regime representativo contemporâneo. Em sua análise sobre cultura e representação visual, ela aponta o efeito histórico da racialização dos corpos femininos e como isso foi determinante na fabricação de imagens e imaginários atrelados aos processos de subjetivação forjados pela subalternidade[3].

Na figura 2, na base da imagem, em primeiro plano, uma criança sentada no chão, com as pernas recolhidas e escondidas embaixo da roupa folgada, de maneira que o sentido de abandono e de fragilidade se evidenciam. Em oposição, nos dois terços superiores do quadro, destacam-se do rebanho três bovinos, um deles deitado e outros dois com chifres grandes e pontiagudos, lado a lado, prestes a dominar a situação. Esses animais tensionam a imagem ao encarar quem observa foto. A criança em posição vulnerável é lida como uma presa. O olhar da criança de baixo para a cima e a boca levemente aberta fazem com que ela pareça estar prestes a passar por apuros e a iminente violência salta na imagem.

Figura 2. Ryszard Kapuściński, Etiópia, 1998. Fotografia P&B. Asociación de Periodistas Europeos (APE)

[3] hooks, bell. Olhares negros: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges.São Paulo: Elefante, 2019, p. 274.

O aspecto de abandono marca o indissolúvel entrelaçamento da carga emotiva e da fórmula iconográfica que esse tipo de imagem representa. O enquadramento dos elementos da figura fortalece o apelo emocional da imagem ao destacar a vulnerabilidade da criança. Esse aspecto formal é inseparável da dimensão plástica da imagem, cujos significados a inscrevem numa África subjugada que domina o imaginário ocidental há séculos.

As perspectivas teóricas que ampliaram as possibilidades de a História da Arte extrapolar as interrelações entre arqueologia, cultura e arte e estabelecer suas práticas próximas à antropologia foram decisivas para se perceber a imagem não como um campo de um saber fechado, mas como um campo do saber próprio[4]. Nele, é possível indicar fórmulas de representação em gestos e expressões presentes nas imagens[5] que ressoam ao longo do tempo e se repetem e circulam até os dias de hoje. Carregadas de apelo emocional, estético e simbólico, tais fórmulas podem ser vistas em diversas culturas, e são fundamentais como instrumento para compreensão iconográfica em nosso contexto de onipresença de imagens, sobretudo em meio digital.

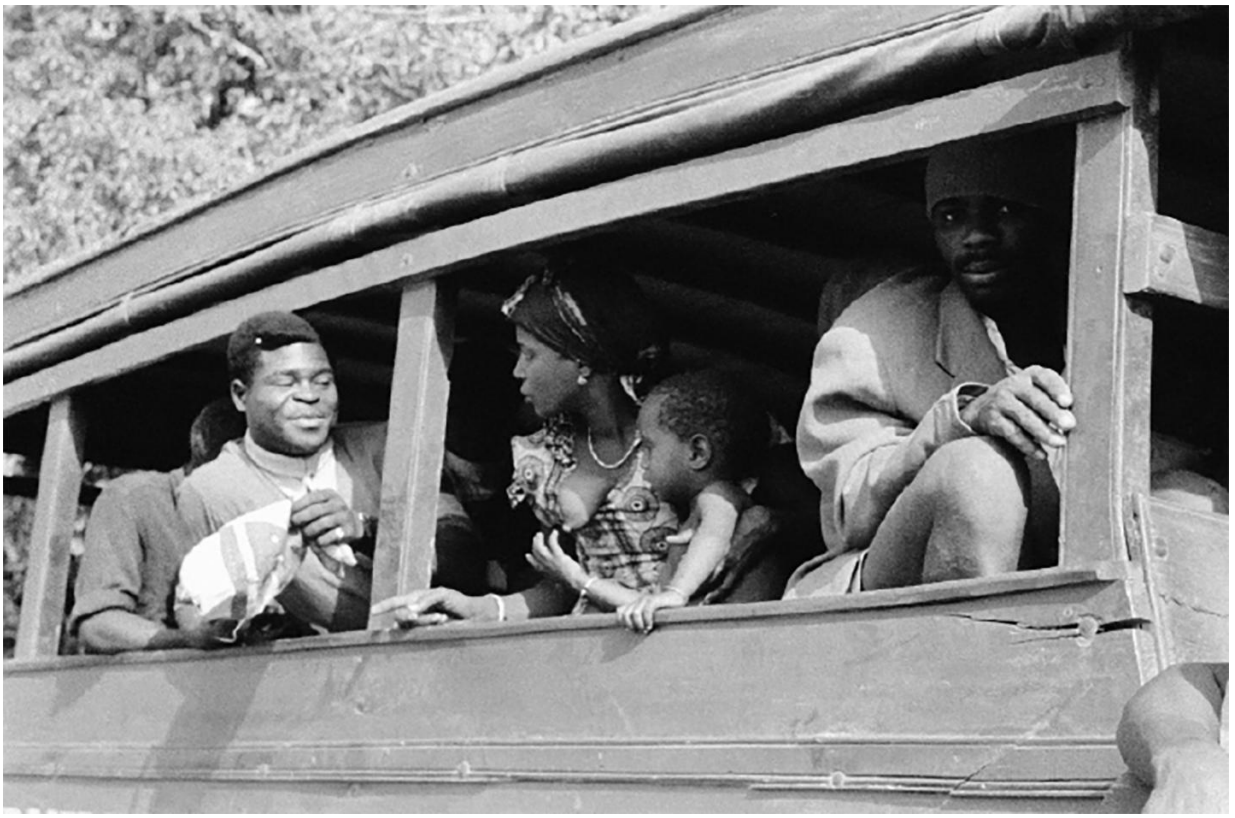


Figura 3. Ryszard Kapuściński, Ghana, 1964. Fotografia P&B. Asociación de Periodistas Europeos (APE)

[4] MICHAUD, Philippe-Alain. Aby Warburg and the imagem in motion. Tradução: Sophie Hawkes. Brooklyn, Nova Iorque: Zone Books, 2007, p. 13.
[5] WARBURG, Aby. Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências. Tradução: Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 74 e 341.

Na figura 3, o meio de transporte emoldura a imagem e separa em quadros a cena retratada. À primeira vista, pode aparentar algo de inusitado, como a criança que manuseia o bico do seio da mulher enquanto ela conversa com um homem sentado no banco de trás. Ele exibe um pequeno sorriso que pode remeter, de alguma maneira, ao desejo masculino. No lado direito, o sujeito sentado na penumbra olha diretamente para a câmera. Esse quadrante à direita é um ponto incontornável na imagem e desequilibra a harmonia da cena. As janelas recortam o instante em que a imagem foi capturada e emolduram a cena em pequenos quadros. Ontologicamente, a fotografia fragmenta a realidade e as janelas do ônibus também apresentam um recorte do instante que a imagem foi capturada e, dessa maneira, parecem se fechar em seu próprio universo.

A disposição dos elementos permite que as janelas do ônibus se transformem em microcosmos dentro da imagem fotográfica. Na esfera do simbólico, há ainda algo de autorreferencial nessa dinâmica, que faz das janelas espaços de sobrevivência da própria imagem desse meio de transporte coletivo. Enquanto o século XX fez a humanidade levantar os olhos para céu e enxergar no avião a realização de Ícaro que rasga os céus do mundo, de modo concomitante, o ônibus também se populariza, mas segue visto como a lata de sardinha, que embora também reduza distâncias, o faz a passos de tartaruga. O avião não, ele é símbolo da ruptura com o passado, aponta para o futuro e suas mil possibilidades. O ônibus simboliza o arcaico, é o avesso do moderno. Nele, estamos presos em um eterno movimento do passado.

Em *África en La Mirada* a exposição é um espaço complexo por si só, em que o jogo de presença e ausência se dá em vários níveis devido ao movimento próprio estabelecido pela curadoria através da escolha das fotos e por sua distribuição no espaço físico. Além disso, a fotografia também é um convite inesgotável à dedução, à especulação e à fantasia. Afinal, cada imagem delimita o seu próprio espaço e paralisa o tempo. Nesse estado de suspensão, não cabe falar no que não foi incluído no quadro, no que não aparece em cada foto. Quem garante o que está e o que não está lá? Esse jogo duplo de presença e ausência ao qual a fotografia nos convoca incita o devaneio e a imaginação.

No universo semântico, as três figuras chamam a atenção para o processo simbólico de construção de representações. Nessa dinâmica, a fotografia carrega em si um pequeno espelho do mundo e é capaz de fornecer uma determinada visão dele. Tal visão consiste em reunir elementos diferentes — concretos e abstratos — e fundi-los sob um ponto de vista. Ao mesmo tempo em que a fotografia informa, traz conhecimento, ela tem o poder de atuar no campo simbólico de forma direcionar tal conhecimento e restringir o objeto da imagem ao referente que esteve diante da câmera, ou seja, diante daquele único ponto de vista, daquela única representação.

Adensando o debate, bell hooks traz a dimensão da alteridade tendo como base a produção e organização sociocultural que historicamente privilegiou a figura do homem branco colonizador diante de outros sujeitos colonizados. Nesse

contexto, o imaginário colonial elabora, desde então, imagens acerca das culturas e dos corpos não-brancos, colocando-os na posição de objetos que devem ser possuídos, dominados, e apropriados. Nas dinâmicas de encontro com o outro, um dos principais aspectos que as imagens trazem é o fenômeno da exotização, cuja lógica se dá num processo em que os marcadores da diferença se dão em termos de raça e gênero[6], o que consolidou uma iconografia determinista, racista e sexista na cultura ocidental.

A fotografia se apresenta como imagem formadora de um contexto interpretativo no qual se dá a construção da significação. Colocada em perspectiva histórica, a imagem fotográfica se expressa no tempo de outros modos, já que sempre guarda consigo movimentos que contemplam seu papel na construção de sentido das imagens. Portanto, compreender a construção de sentido nas fotografias passa por camadas de expressão e de significação presentes na própria imagem e também por quem está por trás das lentes. Por isso que, por mais que tenha se esforçado para fazer o contrário, as obras de Ryszard Kapuściński atuam como tecnologias de dominação e garantia de privilégios. Partem de um local privilegiado, com voz e com eco nos quatro cantos do mundo, que suplantam e calam outras representações. Isso se dá porque a representação tem a capacidade de estabelecer modelos e concepções.

O trânsito dessas imagens extrapola o registro documental, transbordam o fascínio pela diversidade do mundo africano, a vontade de entendê-lo e mostrar aos outros uma realidade desconhecida. Porém, por mais que tentemos relativizar e dizer que Kapuściński apreendeu a geografia humana e política de um continente em uma época que existiam mais de dez mil pequenos países, reinos, uniões étnicas e federações, é impossível mudar o referencial. Sua obra não chega a romper com o que seria uma visão exótica sobre o "africano" e aquele espaço continental e acaba por reproduzir um esquema discursivo colonial próprio da branquitude. Para tentar mudar tal perspectiva, é fundamental a mudança nas relações de poder, na emancipação e reconstrução dos papéis estéticos dentro das sociedades. Dessa maneira, faz-se possível operar poéticas capazes de construir espaços de existência, tendo a imagem como mundo possível e não como rasa representação.

Corroborando o que Carl Einstein havia apontado, mesmo em artistas forasteiros sinceramente interessados no universo africano, esse enfoque seria, em boa parte, estimulado e filtrado pela valorização europeia das culturas entendidas então como "primitivas"[7]. Portanto, por mais que Ryszard Kapuściński tenha se esforçado para fazer diferente, uma total superação desse exotismo arraigado nas imagens só seria possível, segundo hooks, a partir das obras de artistas africanos que tomam para si tal tarefa.

---

[6] hooks, bell. Olhares negros: raça e representação. Tradução de Stephanie Borges.São Paulo: Elefante, 2019, p. p. 94.
[7] EINSTEIN, Carl. Negerplastik (escultura negra); organização Liliane Meffre; tradução Fernando Scheibe, Inês de Araújo — Florianópolis: Ed. UFSC, 2011p. 32.

Em meio à intensa circulação imagética nas telas, parar e discutir a respeito de três fotografias que compõe a exposição *África en la Mirada* é um dos sintomas do que ela evidencia tanto na produção quanto na circulação de imagens. Por mais que Ryszard Kapuściński e os curadores da exposição tenham se esforçado para fazer o oposto e apresentar uma verdadeira conexão com aquelas pessoas e aquele espaço, percebe-se a forte presença de imagens que caracterizam o continente africano de forma estereotipada, que reforçam a tradição ocidental europeia de apresentar a África exótica, um lugar negativo, de diferenças. Ou seja, imagens têm sido usadas para expropriar a dignidade de um povo de um continente inteiro e fazem parecer que a história dos africanos se resume à subalternidade ligada à escravidão, miséria e sofrimento.

O texto da apresentação do catálogo *África en la Mirada* nos impõe a reflexão e o questionamento a respeito do discurso sobre o mundo visível e as maneiras que ele é representado, apresentado e difundido: "ao contemplar estas maravilhosas 75 fotografias (...) sentimos um impacto bem distante dos estereótipos anestesiados, mas uma conexão com aquela presença humana que persiste tenazmente, para além do brilho da notícia"[8]. Todavia, as imagens, para além da questão estética e técnica no campo da prática fotográfica, atuam em conjunto como catalisadoras das força coloniais na produção do modo de se perceber o continente africano. O que acaba por criar e reproduzir um sistema de representação visual que, mesmo afirmando o contrário, parte da estereotipização para se encaixar em um mecanismo enciclopédico que rotula e desconsidera diferentes nuances e contextos histórico-culturais. Desse modo, preenchem lacunas semânticas e trazem a sensação de que os significados estão dados, como se existisse, no caso em questão, africanos típicos por exemplo.

Podemos nos perguntar, será que Kapuściński, um polonês, vindo de um país não colonizador, historicamente subjugado a outras nações europeias, e como jornalista que viveu na África por tantas décadas seria mesmo conivente em produzir e reproduzir esses estereótipos em suas obras? Grande parte das suas fotografias são retratos posados, com tomadas frontais, captadas com a anuência dos retratados. Os personagens são fotografados em meio à banalidade do cotidiano e, por algum instante, conectam-se com quem está por trás da câmera, perfazendo um movimento duplo em prol da imagem a ser captada. Porém, apesar da conexão entre o fotógrafo e os fotografados, as imagens falam menos dos africanos e mais da relação que Kapuściński estabelecia com as pessoas e com aqueles espaços.

As três figuras apresentadas trazem uma linguagem autoral, expressiva e despojada de tecnicismos fotográficos. *África en la Mirada* não tem todas as imagens tecnicamente bem resolvidas; há enquadramentos que pedem refilamento, algumas fotos estouradas ou ligeiramente desfocadas. Essas

[8] No original: "Al contemplar estas maravillosas 75 fotografías (…) sentimos un impacto lejos de los estereotipos anestesiados, un hilo de conexión con esa presencia humana que pervive tenazmente, más allá o más acá del esplendor de la noticia" (*África en la Mirada*, 2007, p.3).

características reforçam a pessoalidade do projeto, demarcam um posicionamento subjetivo o que, sobretudo, intercala os vários paradoxos constitutivos do continente africano vistos a partir das imagens produzidas por um forasteiro. As fotografias de Kapuściński não trazem simplesmente o que se via através das lentes da câmera. As imagens passam por um olhar condicionado pelo acumulado de representações sobre o que existia e/ou deveria existir quanto àquele lugar e àquelas pessoas que ali viviam. As fotografias partem de uma identidade construída e pré-concebida.

Como as formas de representação visual estão diretamente ligadas às questões relativas à produção de conhecimento, Valentin Yves Mudimbe considera que tal epistemologia[9] compõe um sistema de conhecimento mais amplo a respeito do continente africano e que este, no entanto, em grande parte é de matriz não-africana. Imagens, conceitos e discursos que circulam tratam de uma África mitificada, fruto de imagens eurocentradas. Mudimbe, então, aponta a urgência da desmistificação da história africana inventada apenas a partir de sua exterioridade. Tal desmistificação se faz urgente porque é a partir da imagem que se apreende que os outros se tornam diferentes: por parecerem esteticamente diferentes e não por serem tratados de forma diferente. Para Grada Kilomba é daí que a discriminação se estabelece e a diferença visual entre as pessoas se torna predeterminante como via do preconceito. A produção da diferença passa a ser explicada a partir da estética e não da politica[10]. São essas imagens que se perpetuam no imaginário com roupagens exóticas que preenchem o sentido de ser africano e que acabam por determinar todo o modo de leitura estrangeira sobre a região, mas também no próprio reconhecimento da imensa e diversa população africana.

Kapuściński era um homem europeu, lido como branco em solo africano, ou seja, um estranho. É sob essa ótica que devemos encarar suas imagens e perceber que ele pode ter se esforçado para não cair em clichês e estereótipos mas, apesar disso, acaba caindo em boa parte das, digamos, ciladas da representação. Ciladas, porque se produz e reproduz uma gama de estereótipos muitas vezes sem se dar conta. Mesmo na tentativa de se retratar determinada realidade o olhar que está por trás da câmera impõe uma série de pre-concepções que reproduzem preconceitos. Os processos de construção da representação visual comportam uma falsa equivalência e há nesta relação uma pretensão de se trazer luz à verdade, de desvendar e mostrar o desconhecido. No caso, essa tentativa de desvendamento que ocorre com a criação e circulação dessas imagens é aquele já visto e repetido há século nas produções artísticas europeias, em que as imagens reproduzem uma África subalterna, atrasada, místico e tribal. Como se sua imensa e complexa existência se resumisse à escravidão, violência, miséria e sofrimento.

[9] MUDIMBE, V. Y. A Invenção de África. Gnose, Filosofia e a Ordem do Conhecimento — Lisboa: Edições Pedago, 2013, p.76.
[10] KILOMBA, Grada. Memórias da plantação. Episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobocó, 2019, p. 181.

As imagens são parte das produções simbólicas e funcionam como instrumentos de dominação que atendem a interesses que legitimam a ordem estabelecida e cumprem, assim, uma função social e política. É daí que podemos falar no poder simbólico que as imagens exercem e como validam a subalternidade do outro. Essa instrumentalização de violência simbólica[11] assegura e legitima modos de dominação de determinados grupos por meio dos símbolos. O privilégio simbólico na produção e circulação de imagens reforça a subalternidade, os preconceitos, a violência e as relações assimétricas de todo tipo. Pela tese de Pierre Bourdieu podemos aferir que a construção da representação visual africana pautada pelas imagens produzidas por europeus corresponderia a uma violência simbólica que supõe uma falsa aquiescência por parte dos próprios representados. Definir esse tipo de violência ajuda a compreender a relação de opressão, que é histórica, cultural e imageticamente construída. Desse local é que afirmações a respeito da diferença de ordem natural e determinista surgem e circulam como verdades absolutas.

A imagem, portanto, é esse veículo da experiência figurativa capaz de construir modelos e concepções, que produz e reafirma costumes e percepções, privilegiada instância formadora de representações. Para o sentido histórico da representação visual da diferença no contexto africano, as figuras 1, 2 e 3 funcionam como mecanismos de subordinação e violência das formas de ser e de conhecer presentes no continente. As imagens da e sobre a África que vemos na obra de Ryszard Kapuściński foram criadas com base em um olhar condicionado pelo acumulado de representações, ou seja, um olhar que parte de uma identidade construída e condicionada pela colonialidade. Com isso, segundo Mariane Biteti[12], ocorre o fenômeno de deslocamento da noção de representação da diferença, tornando a representação parte da invenção do outro, forjando estereótipos muitas vezes racistas, como um suposto modo de ser africano.

No mundo impregnado pela visualidade, em que a imagem ocupa papel de destaque, o desafio passa por entender como ela atua no campo da representação visual e seu papel nas relações de poder. Há uma correlação iconográfica entre o trabalho de Ryszard Kapuściński em *África en la Mirada* e a constelação imagética que cria e reproduz um tipo de representação visual do que seria a África, de forma a reduzir sua magnitude, suas histórias e seu povo. A África presente nas fotografias de Kapuściński é um espaço simbólico e não geográfico, é uma representação entre infinitas possibilidades.

A persistência do exotismo em representações dos africanos e do continente precisam ser discutidas em vários âmbitos. De fato, as imagens por si só estimulam a possibilidade de se pensar a partir de diversas visualidades outras perspectivas de abordagem que temos sobre a representação, sobre aquela paisagem, sobre a memória e os esquecimentos ligados ao passado do continente. Para tanto, o

[11] BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A., 1989, p. 7-11.
[12] BITETI, Mariane de Oliveira. Os problemas da representação da diferença e os desafios da alteridade: um exemplo desde África; Revista Ítaca n.º 36, Especial Filosofia Africana. Rio de Janeiro: UFRJ, 2020, p. 420.

desafio passa pela descolonização das imagens em contextos culturais não ocidentalizados e, principalmente, pela questão de quem é o dono das lentes em que se geram tais imagens. Afinal, imagens também podem ser usadas para humanizar e reparar a dignidade usurpada, podem trabalhar em prol da memória e recompor o direito ao passado.

Por fim vale frisar que a produção visual e a construção de imagens da África que existe, resiste e sobrevive, emerge de outras vozes e de outros olhares que não aqueles moldados pela subjetividade europeia-ocidental, que impregna a cultura visual e a História da Arte. As fotografias de Ryszard Kapuściński se fixam como imagens que atendem ao mecanismo de poder que está atrelado aos pressupostos de dominação que atravessam o tempo e sobrevivem nos dias atuais. Por mais que a perspectiva de Kapuściński e sua relação com os africanos sejam profundamente mais densa do que se esperaria de um europeu naquelas condições, suas imagens professam o colonialismo que coloca aquelas pessoas na posição do exótico, no lugar da diferença: "é toda gente, exceto eu". Tais diferenças são classificadas sob a ótica do forasteiro e reunidas em uma mesma identidade: o "africano". Dessa forma, a representação visual funciona como mecanismo paradoxal de invisibilidade que reduz a dimensão humana daquelas pessoas a um estereótipo.

Referências

___ *Catálogo da exposição África en la mirada*. Asociación de Periodistas Europeos. Madrid: Fundación Diario Madrid, 2007, 169p. Disponível em: <www.apeuropeos.org/descargas/AfricaenlaMirada.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2022.

BITETI, Mariane de Oliveira. *Os problemas da representação da diferença e os desafios da alteridade: um exemplo desde África.* Revista Ítaca n.º 36, Especial Filosofia Africana. Rio de Janeiro: UFRJ, 2020.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução: Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989.

EINSTEIN, Carl. *Negerplastik (escultura negra)*; organização Liliane Meffre; tradução Fernando Scheibe, Inês de Araújo. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

hooks, bell. *Olhares negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges.São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação. Episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobocó, 2019.

MBEMBE, Achille. *A crítica da razão negra*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the imagem in motion*. Tradução: Sophie Hawkes. Brooklyn, Nova Iorque: Zone Books, 2007.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Tradução: Lenin Bicudo Bárbara — São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Como citar:

ALVES SÁ, Leonardo. África — imagem e semelhança de quem? Representação visual nas fotografias de Ryszard Kapuściński. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 802-813, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.063
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

A face sombria da vida e a outra face do humano

Sheila Cabo Geraldo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0001-8469-713
sheicg4@gmail.com

Resumo

Aline Motta, artista visual negra, que trabalha com diferentes práticas artísticas, como o vídeo, a fotografia e a instalação, vem pesquisando a memória de sua família, que também é a memória do colonialismo, trazendo reflexões que aprofundam a história(memória?) das relações escravocratas no Brasil. A busca pela genealogia familiar resultou em uma trilogia de vídeos que evocam o passado brasileiro. A série inclui "Pontes sobre Abismos" (2017), "Se o mar tivesse varandas" (2017) e "(Outros) Fundamentos" (2019). Neste último, que Aline filmou em Lagos/Nigéria, Cachoeira/BA e Rio de Janeiro/RJ, a artista articula na água, elemento da cosmologia iorubana de conexão espiritual, uma conexão especular, onde impossíveis reflexos transatlânticos são lançados na busca da outra face do humano.

Palavras-chave: Memória. Colonialismo. Cosmologia.

Abstract

Aline Motta, a black visual artist, who works with different artistic practices, such as video, photography and installation, has been researching the memory of her family, which is also the memory of colonialism, bringing reflections that deepen the history of slave relations in Brazil. The search for family genealogy resulted in a trilogy of videos that evoke the Brazilian past. The series includes "Bridges over Abysses" (2017), "If the sea had balconies" (2017) and "(Other) Fundamentals" (2019). In the latter, which Aline filmed in Lagos/Nigeria, Cachoeira/BA and Rio de Janeiro/RJ, the artist articulates in the water, an element of the Yoruban cosmology of spiritual connection, a specular connection, where impossible transatlantic reflections are launched in search of the other face of the human.

Keywords: Memory. Colonialism . Cosmology.

Figura 1. Aline Motta. *(Outros) Fundamentos*. Vídeo, 15:48, série de fotografias, 2017- 2019

Pensar o século em que vivemos a partir da herança do colonialismo, foi o que se propôs Achille Mbembe (2020) ao escrever o livro Políticas da inimizade. Mas foi também encontrar alternativas para sair do mundo de terror colonial e pós-colonial que caracterizou os séculos XIX e XX, mundo que vivenciamos como norma, mesmo após o movimento de descolonização. Mbembe se dedica ainda a expor de que maneira os conflitos decorrentes da descolonização engendraram guerras, sejam de conquista, de ocupação e de terror, conflitos que se tornaram, desde o final do século XX, "o sacramento da nossa época" (2020, p.13). Definitivamente, essa é a época das inimizades, que se alastraram intensamente em relações conflituosas, impulsionadas pela intolerância racial, religiosa e étnica, No Brasil reconhecemos nesse sentido – entre outras – as lutas pelas terras indígenas e quilombolas, amplamente anunciadas pelo intelectual indígena Ailton Krenak (2019).

Mas Mbembe deseja, sobretudo, pensar os fundamentos de uma "genealogia do comum", ou seja, a possibilidade de uma "política do vivente", como escreve, que ultrapasse a angústia do aniquilamento e as barreiras, ou fronteiras intransponíveis, que se tornaram formas de exclusão. Assim é que, reconhece, cada vez mais somos levados a nos perguntar "como fundar uma relação com os outros, que esteja baseada no reconhecimento recíproco da vulnerabilidade e da finitude que nos são comuns?" (2020, p.14)

Mesmo reconhecendo a força dos movimentos que se organizam para derrubar as fronteiras racistas, patriarcais, sexuais e de gênero, vivemos nos últimos anos, mundialmente, situações que exigem atenção máxima e reações contundentes, como as que aconteceram após a violenta morte por asfixia de

George Floyd, nos EUA. Entre nós, no Brasil, os ataques aos acampamentos indígenas e quilombolas, aos sem terra e sem teto, com violência diária e impune contra jovens negros periféricos das grandes cidades, como São Paulo e Rio de Janeiro, continuam, em regra, recorrentes e impunes.

O mais recente, no Rio de Janeiro, aconteceu no dia 24 de janeiro de 2022, quando o jovem Maïse Mugenyi Kabagambe, refugiado congolês de 24 anos, que vivia no Brasil e trabalhava em regime precário em um quiosque à beira da praia da Barra da Tijuca, foi assassinado a pauladas por cinco homens que discordaram de seu comportamento, ou seja, reclamar seu pagamento, que lhe era devido, por dois dias trabalhados. Mas como declarou Douglas Belchior[1] ao The Guardian Brazil (2022), esse assassinato não foi por uma discordância pessoal apenas, mas por uma guerra de extermínio racial:

> ... falei sobre a enorme mentira, o mito que se criou, de que o Brasil é acolhedor com imigrantes pretos. Moïse morreu porque há um projeto de extermínio da população preta nesse país. Há uma guerra racial no Brasil. Aqui, temos um George Floyd a cada 23 minutos, um Moïse a cada 23 minutos.

Figura 2. Experiência concreta #1 (diálogo de mãos), 2017. impressão de imagens extraídas de jornais digitais, atálogo de exposições de artes visuais e manuais de sobrevivência e caixa de compensado naval 60 x 60 x 4 cm - *foto Filipe Berndt*

[1] A George Floyd every 23 minutes': fury at refugee's brutal murder at Rio beach. The Guardian Brazil. 04 fev. 2022.Cf. https://www.theguardian.com/world/2022/feb/04/brazil-congolese-refugee-murder-racism. Acesso fev.2022.

Ódio e barbaridade são as palavras usadas para descrever as cenas assistidas por todos no jornal televisivo local. Jaime Lauriano, artista visual, havia trabalhado sobre esses espancamentos públicos de pessoas negras no Brasil. Realizou em 2017 Experiência concreta #1 (diálogo de mãos), que parte do trabalho de Lygia Clark, que une, com a fita de moebius, seus pulsos e os de algum participante, propondo a união simbiótica das pessoas, mas que também se assemelha à forma de amarradura de mãos de pessoas linchadas em espaços públicos. Usando fotografias que haviam sido publicadas em mídias virtuais, Lauriano organiza as imagens desses atos de tortura num arquivo, que nos leva a perceber esses linchamentos públicos enquanto a partilha do sensível no Brasil, que é a partilha da violência. Nós, que herdamos a violência colonial escravocrata, estamos sempre ativando memórias de experiências concretas de ódio ao outro, quase sempre negro.

A memória como resistência e união.

Aline Motta, artista visual, que trabalha com diferentes práticas artísticas como vídeo, fotografia e instalação, na busca por refundar relações de união e afeto, vem pesquisando a importância da memória nessas relações, e no caso de sua pesquisa, a importância da memória familiar, que como a da sua família, corresponde à memória do colonialismo e do escravagismo negro brasileiro.

Tendo como premissa que memória não é um exercício de relembrar o passado como ele foi, mas um exercício de arquivo e desarquivo de recordações, de acontecimentos, eventualmente submersos no esquecimento, exercício feito na urgência do presente, segundo a qual estamos sempre reconfigurando a história e a escrita da história porque estamos sempre revendo o que pode ter sido apagado ou o que reclama ser recuperado.

Com Aline, a busca pela genealogia familiar resultou em uma série de fotos e vídeos que evocam presenças e falhas do passado, que, como presenciamos hoje, continuam trazendo ao presente as relações de perversidades coloniais, agora não mais tão veladas. A artista produz várias obras-reflexões sobre o que consideramos a “face sombria da vida”, ou seja, a face de quem herdou na pele as perversidades das relações de exclusão próprias do regime escravocrata colonial. A série a que lanço aqui inclui a trilogia “Pontes sobre Abismos” (2017), “Se o mar tivesse varandas” (2017) “(Outros) Fundamentos” (2019). Trago ainda “Filha natural” (2018-2019). Nesse sentido, também é preciso ter em mente que alcançar eventos ou fatos que estejam encobertos pelo esquecimento, ou pelas falhas, no nível pessoal, coletivo ou institucional, muitas vezes exige uma disposição do historiador para o inaudito, ou para lacunas no processo de consignação, do que podemos chamar com Derrida (2001) de falhas no arquivo mnemônico, e que lança o historiador para o que Didi-Huberman, citando Warburg (2013, 25), chamou de

"modelo fantasmático" da história, um processo epistemo-metodológico aberto para pensamentos incertos e conflitantes, que aparecem como sintomas.

O primeiro trabalho que quero mencionar é "Pontes sobre Abismos". A artista escreve sobre esse trabalho:

> Este é um projeto sobre a vida. Se tudo que fazemos na vida é atravessar abismos, este projeto é sobre pontes. Pontes de palavras e imagens, pontes de busca por entendimento. Pontes sobre o Atlântico. É um projeto que fala sobre a minha família, mas poderia falar também da sua. A história se desenrola a partir de um segredo. Um segredo de avó para neta. O que é que na história de uma vida deve ser lembrado e o que deve ser esquecido? Como curamos traumas pessoais, familiares e coletivos?

Figura 3. Aline Motta. Pontes sobre Abismos. Videoinstalação em 3 canais, 08:28. Série de Fotografia, 2017

A partir de um “segredo” de família, portanto, Aline viaja à procura de vestígios de seus antepassados (mãe, avó e a bisavó Mariana). O “segredo” de sua avó é que ela, a avó, não tinha conhecido seu pai. Mariana, a bisavó da artista, havia engravidado do filho do patrão para quem trabalhava e tinha sido abandonada. De posse do nome de seu bisavô, a artista vai a terras rurais do Rio de Janeiro, a Minas Gerais, a Portugal e à Serra Leoa pesquisando arquivos públicos e privados, reescrevendo a história da formação familiar brasileira. Filha de mãe com ascendência nigeriana, negra, Aline nos conta nesse vídeo das formas de representação, sobre a identidade e pertencimento em uma sociedade marcada pelo racismo e pelo patriarcalismo coloniais. Sua ascendência negra teria sofrido um processo de esquecimento, ou de embranquecimento, não fosse seu empenho na redescoberta de sua própria história, que também é a nossa.

A segunda obra é a videoinstalação em dois canais “Se o mar tivesse varandas” que, como afirma Aline, foi construída em torno de uma impossibilidade, mas para a qual a artista cria novos versos para uma quadra portuguesa, subvertendo o sentido usual e abrindo uma possibilidade de relação, ainda que entre choques.

Se o mar tivesse varandas
a água teria gosto de terra
a paisagem seria uma arquitetura
e da praia daqui e da praia de lá
teríamos a mesma vista

Se o mar tivesse varandas
as ondas passariam recolhendo testemunhos
e a memória de uma costa
seria passada à outra
chocando-se contra as rochas (Aline Motta, 2017b)

Figura 4. Aline Motta. Se o mar tivesse varandas. videoinstalação em 2 canais, 09:11. série de fotografias, 2017

O trabalho procura criar uma ponte entre o Brasil e o continente africano à medida que as imagens dos familiares da artista surgem por sobre as águas. A água também é entendida como um veículo de histórias que muitas vezes estão ocultas, e precisam ser evocadas para se fazerem presentes. Ao banhar os retratos de seus antepassados em água, busca trazê-los de volta para seus lugares de origem, onde tudo começa e termina, em ciclos contínuos de renovação e transmutação.

O terceiro trabalho da trilogia é (Outros) Fundamentos, composto por uma série de imagens fotográficas e um vídeo realizados entre 2017 e 2019. Nas primeiras cenas do vídeo uma mulher nigeriana rema um pequeno barco enquanto a artista declama as palavras que usou para descrever *Oynbo*, uma instalação que havia montado em Lagos, em dezembro de 2017:

Figura 5. Aline Motta. (Outros) Fundamentos. vídeo, 15:48. Série de fotografias, 2017-2019

> *Oynbo* sou eu, branca, branca na Nigéria, negra no Brasil. Eu os reconheço, eles não me reconhecem. Eu me vejo neles, eles não se veem em mim. Me chamam de *Oyinbo*. Se ao menos soubessem. Se soubessem que estavam no navio comigo quando me obrigaram a partir. Eles estavam no avião comigo quando voltei. Com 200 anos de diferença. (Aline Motta, 2017-2019)

Aline filmou em Lagos, na Nigéria, em Cachoeira, na Bahia e Rio de Janeiro onde mora. A artista articula na água, elemento da cosmologia iorubana de conexão espiritual, uma conexão especular, onde impossíveis reflexos transatlânticos são lançados na busca da outra face do humano. Empreende, assim, uma estratégia para reescrever a história de seus ancestrais nigerianos que vieram para o Brasil como escravos, e cuja presença foi apagada de sua pele pela predominância branca herdada de seus avós portugueses.

O quarto trabalho que Aline desenvolveu entre 2018 e 2019 foi o vídeo Filha natural.[2] A artista parte de um levantamento documental em que há inventários, testamentos, certidões de óbito, fotografias, jornais, relatos de viajantes, boa parte deles relativos à vida, aos bens, ao sangue e à linhagem do Barão de Ubá, cuja família enriquecera às custas do tráfico e comércio de escravizados. Sobre eles,

[2] O filme hoje integra o acervo MASP.

sobre seu sangue e linhagem, porém, faltam documentos e imagens da época. Há uma enorme carência de documentos.

Figura 6. Filha Natural. Instalação Fotográfica, 15m2. Publicação, 40 páginas, 17 x 25cm. Série de Fotografias. Performance.Vídeo, 15:52min. 2018/2019

É transitando entre essa escassez de vestígios, subvertendo ou ampliando lacunas e apagamentos, deslocando sentidos dados, redirecionando o olhar e promovendo dobras entre o presente e o passado que Aline Motta tece 'Filha natural'.

O filme resulta da busca da cineasta pelos vestígios de sua tataravó, Francisca, escravizada na Fazenda de Ubá, de quem não há registro de nascimento. A artista pergunta, então: filha natural de quem? Em suas escavações, a artista encontra o atestado de óbito de UMA Francisca, não se sabe se a sua bisa. Esse nome é listado em inventários de bens, ao lado de outros escravizados. Entre tantas perguntas sem resposta e fios perdidos, Motta encontra ainda Claudia Mamede, uma líder comunitária da região, cuja avó assemelha-se à sua própria bisavó. Seriam ambas descendentes da mesma Francisca? Fabulando um parentesco possível e afirmando a ancestralidade em comum, as duas revisitam documentos, imagens e o lugar daquela violência e apagamento, carregando memórias de todas as vidas e fantasmas que não se documentaram, mas que permanecem acesas e presentes.

Referências

BELCHIOR, Douglas. The Guardian Brazil. 04 fev. 2022.
A George Floyd every 23 minutes': fury at refugee's brutal murder at Rio beach.
.
https://www.theguardian.com/world/2022/feb/04/brazil-congolese-refugee-murder-racism. Acesso fev.2022.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo. Uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019.

MBEMBE, Achille. Políticas da inimizade. São Pauto: N-1 edições, 2020

MBEMBE, Achille. Poder brutal, resistência visceral. São Paulo: n-1 Edições, 2019.

MOTTA, Aline. 2017a. Disponível em:
http://www.alinemotta.com/Pontes-sobre-Abismos-Bridges-over-the-Abyss 2017. Acesso em nov. 2021.

MOTTA, Aline. 2017b. Disponível em:
http://alinemotta.com/Se-o-mar-tivesse-varandas-If-the-sea-had-balconies. Acesso em nov.2021.

MOTTA, Aline. 2017-2019. Disponível em:
http://www.alinemotta.com/Outros-Fundamentos-Other-Foundations . Acesso em nov.2021.

Como citar:

CABO GERALDO, Sheila. A face sombria da vida e a outra face do humano. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 814-823, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.064
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Entre resistências e assimilações: arte latino-americana em exposições nos EUA

Elisa de Souza Martínez, Universidade de Brasília
https://orcid.org/0000-0002-3018-1450
e-mail: discursosutopicos@gmail.com

Resumo

Na década de 1980, projetos curatoriais buscavam, nos Estados Unidos, contribuir para a construção de um quadro plural e inclusivo, valorizando as contribuições de artistas latino-americanos e latinos em um cenário livre de estereótipos. Destacam-se as mostras Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987 (Indianapolis Museum of Art, 1987) e The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970 (The Bronx Museum of the Arts, 1988). A primeira resgatava artistas residentes e influentes na América Latina, enquanto a outra destacava a presença de artistas latino-americanos e latinos na cena artística estadunidense. Parte-se aqui de argumentos críticos para analisar a inserção da arte latino-americana na historiografia da arte estadunidense, assim como dos discursos curatoriais que se propõem a remover estereótipos consolidados por esta mesma historiografia.

Palavras-chave: arte latino-americana. exposições de artes visuais. discursos curatoriais. história da arte nas Américas.

Abstract

In the 1980s, curatorial projects in the United States sought to contribute to the construction of a plural and inclusive framework, valuing the contributions of Latin American and Latino artists in a scenario free of stereotypes. The exhibitions Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987 (Indianapolis Museum of Art, 1987) and The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970 (The Bronx Museum of the Arts, 1988) stand out. The first rescued artists who lived and were influential in Latin America, while the other highlighted the presence of Latin American and Latino artists in the American art scene. This paper analyses a group of essays by art historians and curators engaged in establishing the presence of Latin American art in the historiography of American art, as well as refusing old stereotypes.

Keywords: Latin American art. exhibitions. curatorial discourses. art history in the Americas.

Há quase um século, Jaime Torres Bodet (1902-74), poeta e diplomata mexicano, tentou responder a uma provocação: "O que deve ser a arte americana?", formulada pelos editores da *revista de avance*. Sua resposta, em 6 de setembro de 1928, ao que os editores da *revista* denominaram "preocupação americana" foi publicada em 15 de novembro do mesmo ano. Essa revista, publicada em Havana entre 1927 e 1930, era um fórum de discussões para intelectuais que viviam em países latino-americanos, e também na Europa e nos Estados Unidos. Com a provocação, seus editores buscavam estimular o debate em torno do que consideravam um problema de *alta política cultural*, que pudesse promover a superação de uma condição servil frente às tradições europeias.

Entre os temas debatidos na *revista de avance* encontra-se o da atribuição de qualidades nacionalistas a obras artísticas e literárias. Na visão de Torres Bodet, a arte americana não deveria sucumbir a "pequenos triunfos locais", efêmeros, e renunciar à possibilidade de ser universal. Afinal, argumentava, o que se produz nas Américas sempre será americano. Defendia um modo de ser ambivalente: europeu e americano, simultaneamente, e argumenta em favor de horizontes universais para a arte das Américas. Segundo ele, não haverá arte americana enquanto esta não estiver inscrita na arte europeia. Ou seja, assim como se distingue na arte produzida nas Américas o elemento europeu, para que exista arte americana é necessário que esta seja parte de um repertório universal. Opõe-se aos fervorosos discursos que enaltecem especificidades nacionais ou regionais porque crê que tudo parece conjurar-se em sentido contrário ao da particularização. Destaca aspectos como a "velocidade das comunicações internacionais", a "rápida penetração das culturas mais exóticas" e "o enfraquecimento acelerado da tradição colonial", considerando este último o "pequeno e nebuloso refúgio da americanidade do espírito" que se enfraquece em decorrência do avanço de outra americanidade, a da máquina que rapidamente o devora. Assim, afirma, caminha-se em direção a uma "universalidade extrema". Com ironia, afirma que o desafio de proclamar a existência de características comuns a manifestações de arte em todas as nações da América revelaria apenas "um excelente convite ao erro" e conclui a carta, cuja publicação é ilustrada com reproduções de uma pintura de Agustín Lazo e uma xilogravura de Gabriel Fernández Ledesma[1], com a definição do que considera ser a atitude ideal do artista americano diante do europeu:

> nem a submissão irreflexiva que mata, em quem a vê, toda a personalidade, nem muito menos a negação sistemática aconselhada por quem, exasperando-a furiosamente, queira construir, unicamente para o desfrute de sua própria ignorância, uma América sem contato com a tradição, nem portas abertas para a realidade atual. (TORRES BODET, 1928, p. 335).

[1] A escolha de obras desses dois artistas mexicanos complementa o argumento de Torres Bodet. Ambos se afastaram do que consideravam excessivamente didático e político na arte mexicana, sobretudo do muralismo mexicano.

O fantástico

Algumas décadas mais tarde, Mari Carmen Ramírez descreve no artigo *Beyond the Fantastic: Framing Identity in the US Exhibitions of Latin American Art*[2] outro cenário, distante dos questionamentos com os quais Torres Bodet se debateu. O contexto analisado por Ramírez é o do denominado *boom* de exposições de arte latino-americana e *latino* nos Estados Unidos, na década de 1980. Na abertura do texto, Ramírez associa o *boom* ao aumento da população *latino* nos Estados Unidos. Comenta, em seguida, um aspecto paradoxal nas relações dos Estados Unidos com os demais países *ao sul da fronteira*: ao mesmo tempo em que persiste o fascínio por suas qualidades exóticas, mantém-se políticas de solapamento de suas soberanias por meio de intervenções, exploração de recursos, manipulação financeira e discriminação racial. Assim, o *boom* de exposições da década de 1980 pode ser visto como mais um aspecto na política neocolonial e por trás da aparência glamorosa, com muitos eventos ocorrendo em museus de primeira linha, há um emaranhado de fatores políticos e diplomáticos, incluindo estratégias para impedir a aproximação entre países cujos interesses ameaçam a hegemonia estadunidense e favorecer a conquista de mercados latino-americanos e *latino(s)*[3]. Nesse jogo, o desequilíbrio de forças entre as duas Américas, a do sul e a do norte, se reflete no tipo de interesse que cada uma destas áreas manifesta em relação à outra. No panorama descrito por Ramírez as exposições de arte latino-americana e *latino* refletem, em termos gerais, parâmetros diferenciados de profissionalismo e de qualificação acadêmica. Por outro lado, deficiências na prática curatorial[4] em exposições de arte latino-americana e latino são associadas à indisponibilidade de bibliografia em língua inglesa, o que contribui para a cristalização de estereótipos.

Com esse diagnóstico, Ramírez cita as contribuições de Shifra Goldman em artigo publicado em 1987[5] e propõe a elaboração de uma agenda efetiva para a década seguinte, a de 1990, que ultrapassasse as denúncia da política neocolonial que haviam predominado em projetos curatoriais, concentrando-se na análise de premissas ideológicas e conceituais. Para tanto, argumentava que é necessário reconhecer *quem* articula a identidade de latino-americanos e de *latino(s)*, tendo em vista que este papel havia sido ocupado por curadores estadunidenses. A moldura conceitual desses curadores os teria levado a recorrer a modos de expor que valorizam uma incompletude, ou uma falta: essa arte dos latino-americanos e

[2] O artigo foi publicado na revista Art Journal, vol. 51, n. 4, Latin American Art (Winter, 1992), p. 60-68. Mais tarde o artigo foi republicado em MOSQUERA, Gerardo (ed.) Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America. Cambridge, MA: The MIT Press, 1996.p. 229-246. Cito aqui a segunda publicação.
[3] Neste texto, ao usar a expressão latino(s), refiro-me à expressão de identidade cultural utilizada nos Estados Unidos, que define o segmento da população que, embora residente neste país, tem antepassados em um ou mais países da denominada América Latina, incluindo Porto Rico.
[4] Considerando que essa prática é atividade necessária à realização de exposições em qualquer tipo de local.
[5] Shifra M. Goldman. "Homogenizing Hispanic Art". New Art Exhaminer (Washington, D.C.), v. 15, n.1, (set 1987) p. 30-33.

latinos é "meio europeia", "meio moderna", "meio desenvolvida", "meio indígena", etc.[6] Assim como Torres Bodet há algumas décadas, Ramírez situa a herança cultural da América Latina em seu passado colonial, inscrita e operante em parâmetros ocidentais. Em suas palavras: "(a) especificidade de seu 'modo alternativo de ser ocidental' reside na apropriação, na reciclagem ou na 'retomada' da cultura euro-estadunidense para responder às realidades latino-americanas, ou das populações de latinos nos Estados Unidos (RAMÍREZ, 1996, p. 231)."

Além de destacar para o leitor estadunidense aspectos que, em linhas gerais, podem facilitar o entendimento da heterogeneidade cultural que se apaga sob o rótulo de *latino-americano*, ou de *latino*, Ramírez afirma que o problema se origina na dissociação da produção artística de seu respectivo contexto sóciopolítico, ou na crença de que uma "vontade estética" individual possa se sobrepor os parâmetros da cultura. Também ressalta que, a partir dessa mesma crença, o papel dos curadores de exposições de museus é "prover contextos para a apresentação e a contemplação dos "mais puros impulsos poéticos e artísticos do indivíduo" (RAMÍREZ, 1990, p. 231), selecionando obras cuja qualidade estética transcende fronteiras culturais. Em resumo, os critérios de escolha acompanham padrões preordenados e preconcebidos do curador, conforme os interesses que representa e a bagagem que possui.

A importância do contexto para apresentação e contemplação de obras é evidente em exposições panorâmicas, sejam estas demonstrativas de um processo histórico evolutivo (temporal) ou de uma rede de relações sincrônicas que definem uma tendência transcultural ou trans-geográfica (espacial). Com um modelo, estruturam-se discursos curatoriais em categorias de evolução estética, geralmente inspiradas pela historiografia da arte ocidental, reunindo a produção artística dispersa no continente. Quando a expectativa de evolução prevalece, mantém-se na prática curatorial a dualidade nós/eles, em que o outro, colonizado, é classificado segundo o grau de autenticidade, que lhe é atribuído e, consequentemente, reduzem-se as manifestações artísticas latino-americanas ou *latino(s)* à condição de mera derivação.

Para demonstrar seu ponto de vista, Ramírez (1988, p. 234) analisa em seu ensaio três exposições, descritas como exemplos da "abordagem euro-estadunidense para a arte latino-americana e *latino*": *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987* - organizada pelo Indianapolis Museum of Art, em 1987; *Images of Mexico: The Contribution of Mexico to Twentieth-Century Art* – organizada pela Frankfurt Kunsthalle e apresentada nos Estados Unidos pelo Dallas

[6] A expressão é extraída do livro Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade, de Néstor García Canclini (4 ed. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008). Nesse livro, a expressão "semi", traduzida por Ramírez, refere-se a uma co-presença, simultânea e equitativa, de elementos antagônicos: europeu/indígena, tradicional/moderno, desenvolvido/primitivo, cosmopolita/provinciano. Entretanto, optei aqui por substituir "semi" pela palavra "meio", não para amenizar o significado, como de "um pouco", e sim para destacar o modo depreciativo e não equitativo com que essa co-presença pode ser nomeada em linguagem coloquial.

Museum of Art, em 1988; e *Hispanic Art in the United States: Thirty Contemporary Painters and Sculptors* – organized by the Museum of Fine Arts, Houston, em 1988.

A primeira, na qual me detenho neste texto, *Art of the Fantastic: Latin America, 1920-1987,* é, na opinião de Ramírez, a que melhor exemplifica "a tendência ao reducionismo e homogeneização que permeia as representações da identidade latino-americana" (1990, p. 235). Acrescenta que nessa mostra a identidade "foi concebida como uma essência primal, a-histórica e instintiva", algo que se articula em torno da dicotomia latino-irracional/europeu-racional. Inicialmente concebida para o Museu de Arte de Indianápolis, a exposição também percorreu outros museus[7]. Seu objetivo central era apresentar de modo didático e coeso um pequeno grupo de referências no panorama artístico da América Latina ao longo de quase sete décadas. Segundo os curadores, Holliday T. Day e Hollister Sturges (1987, p. 10), a exposição explora "um dos mais poderosos modos de expressão na cultura latino-americana, o *fantástico*", cujas raízes se encontram em uma história compartilhada: fé católica; passado colonial; heranças pré-colombianas e africanas; instituições políticas em permanente mudança; lutas por independência política, econômica e cultural da Europa e dos Estados Unidos; e, finalmente, seus isolamentos dos centros da cultura ocidental. Na visão dos curadores essas são "forças culturais" determinantes do fantástico na América Latina, temas que estruturaram a escolha de artistas e obras.

Além de partir de pressupostos conceituais que hoje são inoperantes, dos quais destaco a descrição da herança colonial na América Latina restrita apenas a influências dos países ibéricos, os curadores afirmam no Prólogo do catálogo que a mostra resgatava a arte produzida na América Latina de um período de pouca visibilidade. Apresentavam um panorama da produção de três gerações de artistas[8], tendo o fantástico como essência nativa, representadas por vinte e nove artistas residentes na América Latina. O fantástico é o lugar latino-americano na *cultura ocidental*. Ainda no Prólogo, a parte mais polêmica do texto é a afirmação de que existem na escrita da história e da crítica de arte da América Latina posturas que diferem das *do norte*, sendo estas as *científicas* e as outras *emocionais*. Segundo o texto, o crítico latino-americano "não considera necessário ser sempre tão científico quanto o crítico norte-americano" (DAY e STURGES, 1987, p. 11). Esse julgamento talvez explique a escolha do texto de abertura, assinado por Edward Lucie-Smith, e a posição periférica que ocupam, como se compusessem um tipo de apêndice, os textos críticos de autores latino-americanos, citados no índice sob a categoria geral *Another View*: Damián Bayon[9], Aracy Amaral, Raquel Tibol, Marta Traba, Miguel Rojas-Mix, Alfredo Boulton, Jorge Alberto Manrique, Guido Castillo,

[7] Museu de Arte de Indianápolis: de 28 de junho a 13 de setembro de 1987, The Queens Museum: de 10 de outubro a 6 de dezembro de 1987, Center for the Fine Arts: de 15 de janeiro a 4 de março de 1988, e Centro Cultural Arte Contemporâneo: de 25 de março a 22 de maio de 1988.

[8] Representando o Brasil, foram selecionados os artistas: Tarsila do Amaral, Antonio Henrique Amaral, Siron Franco, Alex Vallauri e Waldemar Zaidler.

[9] O título do capítulo é Another View – by Damián Bayon and Latin American writers.

Fermín Févre, Clara Diament Sujo, Roberto Pontual, Carlos Fuentes, J.C. Cobo Borda, Angel Kalenberg, José Pierre, Roberto Guevara, Teresa del Conde, Carlos Rodríguez Saavedra, Edward L. Shaw, Susana Torruella Leval, Gerardo Mosquera Guillermo Sepúlveda, Jayme Maurício, Rosa M. Brill, Myrna Soto, Laura Buccellatto, Enrique García-Gutiérrez, Sheila Leirner, Leila Driben e Marcelo Levy.

O espírito

De 29 de setembro de 1988 a 29 de janeiro de 1989 foi realizada a exposição *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*. Organizada por The Bronx Museum of the Arts, em Nova York (EUA), a mostra foi acompanhada de catálogo editado em inglês e em espanhol, bem como de uma programação de mesas redondas. Segundo o diretor do museu, Luis R. Cancel, na Introdução do catálogo, o projeto tinha como objetivos: documentar e examinar a participação de artistas latinoamericanos na vida cultural dos Estados Unidos por um período de cinquenta anos; demonstrar que a participação latino-americana tem bases amplas e inclui contribuições de artistas que geralmente não são mencionados por críticos e historiadores estadunidenses; e registrar e evidenciar a atividade cultural de artistas portoriquenhos, na qualidade de latino-americanos, tanto na ilha quanto no território continental estadunidense.

No mesmo texto, Cancel adverte que o livro não é uma obra de referência, definitiva ou completa. A ressalva é pertinente, tendo em vista que temas de menor valor na historiografia da arte estadunidense, como *arte latino-americana ou latino*, são geralmente apresentados em visões panorâmicas, como o livro *Latin American Art of the 20th Century* de Edward Lucie-Smith, o mesmo autor do texto no catálogo de *Art of the Fantastic*, com uma narrativa excessivamente reduzida e linear do panorama artístico da América Latina até 1990. A proposta curatorial parte de um objetivo integrador, considerando que não se trata de explicitar o elemento exótico enxertado na historiografia da arte dos Estados Unidos, mas sim de reparar um apagamento, nos termos em que Rodney William o define[10]. Talvez essa proposta de articulação possa justificar a maneira oscilante com que o curador emprega as expressões *Latin American Art* e *Hispanic Art*, como se fossem intercambiáveis.

A primeira questão explicitada na Introdução são os contornos, e os sentidos, do termo *presença* no discurso curatorial-institucional. Um levantamento inicial revela que milhares de artistas latino-americanos expuseram nos Estados Unidos de 1920 a 1970. Quais seriam os mais determinantes da *presença* latino-americana? Segundo Cancel, definiu-se um critério geral de seleção: cada artista incluído na mostra teve uma trajetória profissional longa e consistente nos Estados Unidos, com diversas exposições, convites para realizar trabalhos

[10] Para desenvolver o debate, proponho a leitura do livro Apropriação Cultural, de Rodney William, que integra a série Feminismos Plurais, coordenada por Djamila Ribeiro (São Paulo: Editora Jandaíra, 2020).

comissionados, bolsas e prêmios, resenhas críticas publicadas na mídia, etc. Anita Malfatti foi excluída, pois esteve nos Estados Unidos antes de 1920.

O catálogo indica seis "grupos estilísticos" ou, categorias, que correspondem a diferentes capítulos: *Mexican and Mexican American Artists: 1920-1970*, autoria de Jacinto Quirarte; *The Special Case of Puerto Rico*, autoria de Marimar Benítez; *Constructivism and Geometric Abstraction*, autoria de Nelly Perazzo; *New York Dada and New World Surrealism*, autoria de Lowery S. Sims; *The United States and Socially Concerned Latin American Art*, autoria de Eva Cockcroft; *The Latin American Presence*, autoria de Félix Angel, subdividido em *Part 1: The Abstract Spirit* , e *Part 2: Reality and Figuration;* e *"Magnet – New York": Conceptual, Performance, Environmental, and Installation Art*, com autoria de Carla Stellweg.

Com essa estrutura, pretende-se encorajar um debate de historiadores e críticos de arte para que compreendam que a produção latino-americana não se restringe à aplicação de cores fortes, gestualidade violenta, ou, ainda, à representação de temas nativistas ou folclóricos. Cancel propõe a seus colegas de ofício, historiadores da arte e curadores, incluir o trabalho de artistas latino-americanos ao abordar "tópicos formalistas" e, também, romper com a noção anterior de que a arte latino-americana apresenta uma natureza monolítica. Para tanto, a mostra e seu catálogo fornecem dados históricos e empregam-se categorias como *abstrato* e *figurativo* para conseguir mapear a diversidade que se distribui em cinquenta anos de produção artística.

Por um lado, o marco inicial, 1920, é justificado pela importância da produção artística mexicana, sua internacionalização. O limite, 1970 é apresentado como o início de um período de grande diversidade de proposições artísticas, bem como de protagonistas, difícil de ser mapeada. Entretanto, a partir de 1970 existe um tipo de crítica institucional direcionada por artistas de diferentes países da América Latina e, até mesmo, de Porto Rico, que os aproxima. Por ter sido realizada ao final da década de 1980, *Latin American Spirit* poderia ter incluído a produção artística da década anterior. Para tanto, teria que destacar conteúdos políticos, contestadores, e não apenas formais.

Cancel insere algumas referências para situar o leitor em face da inexistência de um estilo unificador e englobante para a arte latinoamericana, refutando a imagem estereotípica de um colorido desgovernado em pinceladas enérgicas, assim como representações de temas folclóricos. Para ilustrar a dificuldade em introduzir a obra de artistas latino-americanos que simplesmente tem origem em contextos que são desconhecidos de intelectuais e público estadunidenses, cita o caso de Amílcar de Castro, cujas obras passaram a ser consideradas, equivocadamente, *derivativas* da obra de outros artistas europeus e estadunidenses atuantes no mesmo período. O problema da derivação, quando associado à obra de um artista latino-americano, é visto, lembra-nos Cancel, como traço de submissão e dependência. Em seu diagnóstico, comenta, como Ramírez, que no lugar de uma bibliografia que fundamenta a apreciação de contextos

nacionais ou regionais há um predomínio de monografias de artistas latino-americanos de destaque no mercado de arte internacional.

A visão crítica, amplamente explorada pelos autores dos textos que compõem o livro-catálogo, parte da constatação de que há nos Estados Unidos a ideia preconcebida de que a história cultural da América Latina ainda não entrou no século vinte. Ou, se entrou, permanece estagnada nas propostas estéticas das vanguardas históricas europeias. Os nomes recorrentes de artistas latino-americanos mais citados são elencados no texto de Cancel, com a explícita expectativa de que a exposição no Bronx Museum possa contribuir para sua ampliação: *los tres grandes* - David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco e Diego Rivera, frequentemente citados como entidade unificada; Joaquín Torres-Garcia; Roberto Matta; Wilfredo Lam; Rufino Tamayo; Fernando Botero; e Frida Kahlo.

A exposição ilustra o que se denomina "natureza cíclica da fascinação estadunidense com a América Latina", inserindo-se também no *boom* descrito por Goldman e Ramírez. Dos temas estruturantes, ou estilos estruturantes para o discurso curatorial da mostra de 1988 no Bronx Museum, destaco "*The United States and Socially Concerned Latin American Art*", apresentado em texto de Eva Cockcroft. Inicialmente, a autora denuncia dois estereótipos recorrentes associados à América Latina: multidões marchando e revolução. Analisa, em seguida, a influência que *los tres grandes* muralistas mexicanos exerceram sobre a produção dos artistas das Américas no período entre guerras, que se contrapõe à predominância do abstracionismo como *estilo internacional*.

Para compreender o apelo do muralismo mexicano naquele momento é necessário ter em consideração a presença de Rivera no grupo cubista, em Paris. Em 1916, Diego Rivera participa em Nova York de uma exposição na Modern Gallery, acompanhado de Cézanne, Van Gogh, Picasso, Picabia e Braque. Esse prestígio se reflete na realização de sua exposição individual no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA-NY), a segunda desde sua inauguração. Nesse contexto, o muralismo mexicano apresentava um exemplo de pintura de vanguarda nacionalista, a serviço de preocupações sociais. Por sua vez, ainda que não buscassem uma revolução profunda na consciência popular, os artistas estadunidenses vivenciavam um tipo de isolamento no período subsequente à Primeira Guerra Mundial, que se intensificou com a Depressão da década de 1930, e passaram a usar a arte também como ferramenta de crítica social. Desse modo, a assimilação de influências da arte mexicana lhes permitiu "preencheu um vácuo cultural e ideológico" (COCKCROFT, 1988, p. 185). O fascínio estadunidense pelos *comunistas* mexicanos foi intenso até 1934, reverberando por várias décadas até ressurgir com maior intensidade nas obras de *Chicanos* da California, do Texas e do Novo México que, desde o final da década de 1960, se apropriaram do dinamismo das composições de Siqueiros para transmitir mensagens de valorização de identidade étnica.

Na década de 1940, a passagem do Realismo Nacionalista para a Abstração foi marcada nos Estados Unidos pelo distanciamento da pintura de conteúdo

social, a mesma que parece ainda nutrir estereótipos da arte latino-americana. Naquele período, três pintores realistas latino-americanos marcaram presença na cena artística de Nova York: Héctor Poleo, da Venezuela; Mario Carreño, de Cuba; e Antonio Berni, da Argentina. Diferentemente de seus antecessores, esses artistas se dedicavam a estudos técnicos, sem preocupações ideológicas. Também nesse período, os mexicanos passaram a se autodenominar *nacionalistas* e não mais *políticos*[11], dedicando-se à representação de temas tradicionais e à busca de referências à arte popular. No mesmo período, destaca-se o modo como Portinari "foi ao menos indiretamente afetado" (COCKCROFT, 1988, p. 191) pelo muralismo mexicano, embora "intocado pela propaganda", como afirmou Robert C. Smith (1940 apud COCKCROFT, 1988, p.191). Visto como o equivalente brasileiro de Rivera, sua obra, como a de Rufino Tamayo, pertence ao tempo em que a segunda geração de muralistas amplia suas atividades e, gradualmente, se afastava da crítica aos sistemas políticos e econômicos, confrontando-se com o crescente prestígio atribuído à abstração.

***Avance* e conclusão?**

É a partir do início da década de 1980, quando ocorre o *boom* de exposições sobre arte latino-americana descrito por Goldman e Ramírez que os movimentos de arte coletiva conquistam visibilidade ao executar obras em espaços públicos que veiculam mensagens sociais e políticas, resgatando uma herança muralista, expressionista, experimental e de valorização de identidades marginalizadas. E, mais uma vez, um novo panorama se abre. Outras exposições, além das que foram citadas neste texto, compõem um amplo horizonte histórico-crítico que busca responder, finalmente, a pergunta: "O que deve ser a arte americana?", formulada pelos editores da *revista de avance*[12] há quase um século.[13].

Referências

TORRES BODET, Jaime. *Indagación: ¿Qué debe ser el arte americano?*. *revista de avance* , La Havana, Cuba, v. 3, n. 28, 313-315, 335, set. 1928).

CANCEL, Luis R. "*Introduction*". In: THE BRONX MUSEUM OF THE ARTS. *The Latin American Spirit*, *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970*. New York: Bronx Museum of the Arts/, 1988. Catálogo de exposição. p. 7-11.

COCKCROFT, Eva. The United States and Socially Concerned Latin American Art. In: THE BRONX MUSEUM OF THE ARTS. *The Latin American Spirit*, *The Latin American Spirit: Art*

[11] Cabe aqui destacar que esta é uma afirmação superficial, apoiada na leitura do texto de Eva Cockcroft. Assim como essa autora, gostaria de sinalizar aqui que a afirmação resume um panorama muito amplo, em que o termo nacionalista é analisado. Advirto o leitor que essa ressalva é objeto de outro texto em elaboração.

[12] Ver o editorial assinado por Francisco Ichaso (1929).

and Artists in the United States, 1920-1970. New York: Bronx Museum of the Arts, 1988. Catálogo de exposição. p. 184-211.

DAY, Holliday T; STURGES, Hollister. *Prologue*. In: _____ (ed.) *Art of the Frantastic: Latin America, 1920-1987*. Indianapolis, Indiana: Indianapolis Museum of Art, 1987. p. 10-11.

ICHASO, Francisco. *Balance de una indagación*. *revista de avance* , La Havana, Cuba, v. 4, n. 38, 258-265, set. 1929).

RAMÍREZ, Mari Carmen. *Beyond the Fantastic: Framing Identity in the US Exhibitions of Latin American Art* . In: MOSQUERA, Gerardo (ed.) *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1996. p. 229-246.

Como citar:

DE SOUZA MARTÍNEZ, Elisa. Entre resistências e assimilações: arte latino-americana em exposições nos EUA. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 824-833, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.065
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

A luta contra o nazifascismo pelo taller de gráfica popular

Andréia Carolina Duarte Duprat, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
https://orcid.org/0000-0002-7103-4692
deiaduprat@gmail.com

Resumo

Desde sua criação, em 1937, os trabalhos desenvolvidos pelo Taller de Gráfica Popular (TGP) denunciaram as atrocidades da guerra e do nazifascismo. O primeiro álbum lançado pelo TGP foi La España de Franco (1938), que integrava a coleção Nuestra Lucha e continha quinze litografias de Leopoldo Méndez, Xavier Guerrero, Luis Arenal e Raul Anguiano. A obra mais significativa contra o nazismo da qual o TGP participou se intitulou El Libro Negro del Terror Nazi en Europa, publicado pelo Editorial El Libro Libre, em 1943. Após a Segunda Guerra Mundial, o TGP colaborou com o Movimento dos Partidários da Paz. Estudar a história do TGP é de grande importância para nós devido às ligações com a História da Arte no Brasil, visto que serviu de modelo para entidades voltadas às artes gráficas de caráter social fundadas no país na década de 1950, a exemplo do Clube de Gravura de Porto Alegre.

Palavras-chave: Nazifascismo. Taller de Gráfica Popular. Realismo socialista.

Abstract

Since its creation in 1937, the works developed by the Taller de Gráfica Popular (TGP) have enounced the atrocities of war and Nazi-fascism. The first album released by TGP was La España de Franco (1938), which was part of the Nuestra Lucha collection and contained fifteen lithographs by Leopoldo Méndez, Xavier Guerrero, Luis Arenal and Raul Anguiano. The most significant work against Nazism in which TGP participated was entitled El Libro Negro del Terror Nazi en Europa, published by Editorial El Libro Libre, in 1943. After World War II, TGP collaborated with the Movement of Partisans of Peace. Studying the history of the TGP is of great importance to us due to its links with the History of Art in Brazil, since it served as a model for entities dedicated to the graphic arts of a social nature founded in the country in the 1950s, such as the Clube de Gravura de Porto Alegre.

Keywords: Nazi-fascism. Taller de Gráfica Popular. Socialist realism.

O *Taller de Gráfica Popular* (TGP) foi uma entidade mexicana voltada às artes gráficas fundada em 1937. Sua trajetória foi marcada pelo envolvimento com temas políticos e sociais de âmbito nacional e internacional. O entendimento de tal postura passa pela compreensão de sua constituição e de seus antecedentes que se inserem na história de organizações de artistas do país que surgiram após a Revolução Mexicana de 1910. Nesse trabalho, trarei uma brevíssima retrospectiva das instituições que precederam o TGP a fim de demonstrar a persistente vocação para a militância política de artistas no contexto mexicano. Em seguida, enfatizarei a produção voltada à luta contra o nazifascismo.

O ímpeto de organização e de luta de artistas mexicanos – antecedentes do TGP

É provável que a primeira entidade precedente que está ligada diretamente ao TGP foi o Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escritores (SOTPE) idealizado por David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Xavier Guerrero, entre outros. O SOTPE tinha uma agenda político-estética indigenista, anti-burguesa e nacionalista, como pode ser verificado na sua publicação *El Machete*, na qual se evidencia a defesa dos direitos das comunidades indígenas, da classe trabalhadora urbana e rural (CAPLOW, 2007). Nas páginas do impresso, encontramos xilogravuras de Xavier Guerrero e de Siqueiros. Aliás. O interesse dos artistas pela gravura se intensificava na época, sendo a publicação do álbum *Via-crucis* de Jean Charlot um marco desse fenômeno.

A vida política era um fator de grande impacto nos rumos das entidades de artistas. É preciso assinalar que a produção artística imbuída dos ideais revolucionários priorizava a obra de arte pública, ou seja, de ampla visibilidade e fácil acesso, a exemplo dos murais. A gravura também cumpria os critérios devido à reprodutibilidade e por poder integrar diversos veículos. O importante era chegar à população e promover uma educação política.

Como mencionado, os acontecimentos sociais e políticos refletiam no campo cultural, e, no caso do México, eles eram conturbados naquelas décadas. Durante os anos 1910, a Revolução Mexicana mobilizou trabalhadores urbanos e rurais em uma luta contra a oligarquia tradicional. Em 1917 foi aprovada uma Constituição progressista que garantiria novos direitos sociais e políticos, mas nos anos 1920 ocorre uma mudança de conjuntura. Em 1924, estava na presidência Plutarco Elías Calles, que era muito mais ligada aos interesses da direita do que os revolucionários. Artistas, que eram próximos à esquerda, intensificaram sua mobilização, e alguns deles se filiaram ao Partido Comunista Mexicano (PCM), a exemplo de Rivera, Siqueiros e Guerrero. Uma das campanhas do PCM que contou com a participação de artistas foi o grupo *Manos fuera de Nicaragua*, que apoiava o General Augusto Sandino contra o governo autoritário de Diaz e Chamorro e denunciava a intervenção dos Estados Unidos no conflito em prol da ditadura. No

final da década de 1920, há também os protestos organizados pela *Liga Antimperialista de las Américas* e pela *Unión de Trabajadores de la Compañía Terminal*, de Veracruz, contra o assassinato de Julio Antonio Mella, companheiro da artista e militante Tina Modotti.

Naquele momento, a disseminação de ideologias fascistas no exterior e no interior do país era uma preocupação, e isso estimulava a elaboração de modos de resistência, e ingressar em partidos e organizações de esquerda era uma das maneiras mais relevantes. Além dos artistas já citados, Leopoldo Méndez, futuro fundador do TGP, filiou-se ao PCM e passou a articular diversos grupos desde então. Em 1931, ele e seus companheiros Pablo O'Higgins, Siqueiros, Luis Arenal e Juan de la Cabada formam a *Lucha Intelectual Proletaria*, no ano de 1931, que teve uma curta trajetória. Cabe notar que Diego Rivera estava afastado do PCM por apoiar Trotsky.

Em 1933, entrou em cena a *Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios* (LEAR) que congregou intelectuais de diversas vertentes do campo de esquerda. A entidade lançou o jornal *Frente a Frente*, em cujas capas por vezes se encontram fotomontagens denunciando líderes fascistas como Hitler e Mussolini. Dois anos após sua fundação, a LEAR deliberou por se alinhar às diretrizes do VI Congresso da Internacional Comunista de 1928, portanto, passou a enfatizar a luta de classes, estratégias revolucionárias e o combate ao fascismo.

No caso mexicano, o fascismo interno era protagonizado pelo grupo de extrema-direita *Alianza Revolucionaria Mexicanista* (ARM) e pelos chamados *Camisas Doradas*, que fazia as vezes de milicia atacando comunistas e trabalhadores, perseguindo e intimidando aqueles considerados inimigos. Dentro da Igreja Católica, também havia uma facção que apoiava Franco, Hitler e Mussolini (CAPLOW, 2007). Nos impressos, as organizações de esquerda denunciavam a situação.

Quanto a ações voltadas especificamente para as artes, a LEAR mantinha em sua estrutura o *Taller-Escuela de Artes Plásticas* (TEAP) proposta por Siqueiros em 1935. O TEAP funcionou como ateliê para os artistas integrantes da LEAR e como escola noturna para o público externo de trabalhadores.

Em meados da década de 1930, Lázaro Cárdenas passou a governar o país com políticas progressistas de modernização econômica e social, de retomada da reforma agrária, de investimento na educação popular, de valorização dos sindicatos, de acolhida aos refugiados e de oposição ao fascismo na Europa e no México. Por tudo isso, a LEAR manifestava seu apoio ao presidente.

Ainda sobre a luta contra o fascismo, vale destacar a participação da LEAR no congresso contra a guerra e o fascismo dos artistas americanos em Nova Iorque, em 1936, fórum da Frente Proletária para a Frente Popular. No ano seguinte, apesar de estar em plena atividade, a LEAR já dava sinais de se desfazer. Foi naquele momento que alguns de seus integrantes decidiram seguir com uma nova organização.

A formação do TGP e a luta antifascista

Em abril de 1937, Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins e Luis Arenal formaram o *Taller de Gráfica Popular*. Uniram-se a eles, Raul Anguiano, Alfredo Zalce, Xavier Guerrero, Chávez Morado, Fernando Pacheco, Ignacio Aguirre, Francisco Dosamantes, Jesús Escobedo, Isidoro O'Campo, Everardo Ramirez, Raúl Gamboa, Antonio Pujol, José Chávez Morado, Gonzalo de la Paz Pérez, Ángel Bracho (CAPLOW, 2007; MUSACCHIO, 2007). As referências estéticas do TGP provieram da arte e da gravura mexicana, em que se destaca José Guadalupe Posada. Aliás, a importância de Posada era tamanha que todo ano o TGP procurava lançar uma publicação de *calaveras*, personagens imortalizados por ele. Os muralistas foram modelos de engajamento e de linguagem visual, sendo a composição mural aplicada mesmo na menor escala da gravura. Os artistas também buscaram inspirações nas artes gráficas internacionais, principalmente, na alemã Käthe Kollwitz e, posteriormente, na gravura revolucionária chinesa.

O TGP aceitava membros das mais variadas vertentes políticas, exceto fascistas. Porém, havia pontos norteadores que eram comuns aos integrantes, ressaltando a valorização dos aspectos nacionais e indigenistas, da organização sindical (de modo geral e da própria classe artística), a luta contra o fascismo e contra o imperialismo. O seu modo de atuação consta em documentos programáticos, como o de março de 1938, em que se determina que: sua produção gráfica seria em benefício do povo mexicana; o método de produção seria coletivo; não se aceitava o fascismo (MUSACCHIO, 2007).

A primeira produção do TGP foi um calendário encomendado pela Universidad Obrera de México, creditado ao TGP e à LEAR. Nas folhas dos meses, veem-se destacadas datas de eventos políticos relacionados à história mexicana, às personalidades de esquerda e a acontecimentos recentes para a época que diziam respeito aos regimes totalitários. Por exemplo, Jesús Bracho ilustrou a folha de março com um retrato de Karl Marx em recordação de sua morte no dia 14. Para julho, Pablo O'Higgins compôs a cena do golpe armado dos generais espanhóis, representados como abutres que investem contra o povo.

Em 1938, o TGP lança o álbum *La España de Franco* (1938), que compunha a coleção *Nuestra Lucha* e continha quinze litografias de Leopoldo Méndez, Xavier Guerrero, Luis Arenal e Raul Anguiano. Somente dezenove exemplares foram impressos. Pode-se supor que o objetivo do TGP não era a difusão massiva, porém marcar uma posição contra o franquismo e alertar sobre as tendências fascistas que se alastravam na Europa. A litografia *Aprende, América ¡El fascismo amenaza a los países americanos!*, de Méndez (Fig.1), pode ser entendida como um aviso da possibilidade de o fascismo atravessar o Atlântico. Verifica-se que a linguagem caricata é empregada, principalmente, na representação dos ditadores e de seus agentes de opressão, dando um tom ridículo e ao mesmo tempo monstruoso a esses personagens. Quando se trata de construir cenas que remetem à situação de sofrimento da população, percebe-se um tratamento mais realista encontrado em

cenas dramáticas que pareceram despertar maior respeito e solenidade do seu autor ao desenhá-las, como no caso de *Se termina con la enseñanza*, na qual se vê um professor morto e seus alunos em frente à escola.

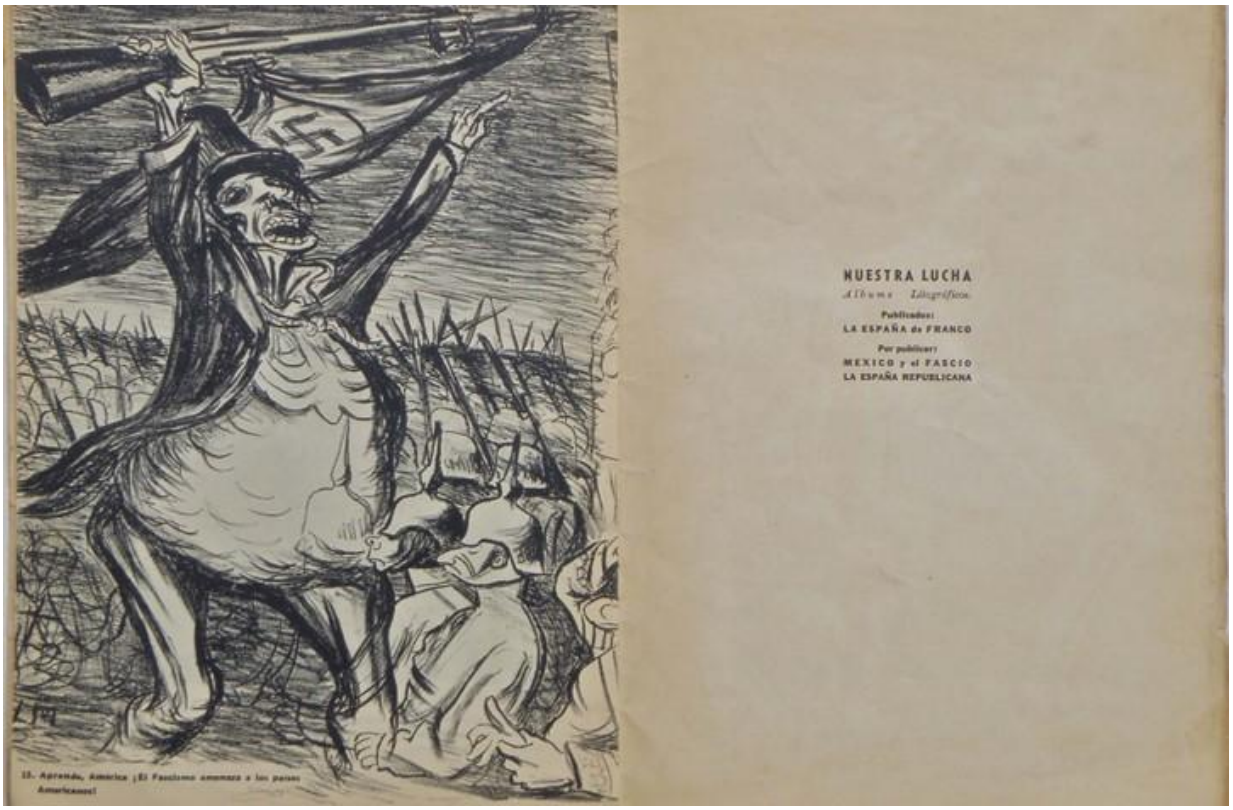


Figura 1. Leopoldo Méndez. Aprende, América El Fascismo amenaza a los países Americanos!. Litografia, 32,5 X 28,8 cm, álbum La España de Franco. Fonte: https://www.fulltable.com/vts/t/ttf/tgp/franco/l.htm

Ainda naquele ano, a entidade realizou sua primeira exposição no Sindicato dos Artistas de Chicago, nos Estados Unidos. Durante o outono, o público pôde conferir a mostra de cartazes de temática anti-nazista, no Palácio de Belas Artes, patrocinada pela *Liga Pro-Cultura Alemana*, um grupo formado por alemães exilados no México. É interessante perceber aspectos surrealistas em algumas imagens, a exemplo de *El Imperialismo y La Guerra*, e o cartaz de divulgação da conferência sobre o nazismo, ambos de Leopoldo Méndez (Fig. 2). Embora um dos maiores nomes do surrealismo fosse adepto do trotskismo, André Breton, que estava no país para se encontrar com Trotsky e Rivera, a tendência impactou na produção de artistas mexicanos de outras correntes de esquerda, incluindo stalinistas.

Figura 2. Leopoldo Méndez, El Imperialismo y La Guerra, 1938. Litografia, 24,77 X 19,69 cm

Em 1939, o TGP lançou uma série cujo tema era o extremismo interno. Nas décadas de 1920 e 1930, ocorreu a chamada rebelião dos Cristeros. Cristãos radicais se revoltaram, apoiados pelas camadas conservadora da Igreja Católica, contra o anticlericalismo do governo Calles. Assim que Cárdenas subiu à presidência, os professores das escolas rurais socialistas viraram alvo da fúria dos revoltosos. Leopoldo Méndez, impressionado pela violência das ações contra os *maestros*, produziu linóleos e litografias denunciando as barbáries que eram cometidas no interior do país. Associado ao Ministério da Educação, sete litografias acerca de assassinatos de professores foram reunidas no portfólio *En Nombre de Cristo... han asesinado mas de 200 maestros* (1939) lançado pelo Editorial Gráfica Popular. Na publicação, encontram-se um pequeno texto sobre o fato e a imagem correspondente.

Ainda nos anos 1930, exilado e ex-diretor da Bauhaus, Hannes Meyer, chegou ao México. Já em 1942, Meyer tornou-se uma espécie de gerente administrativo do TGP, e passou a coordenar, junto com George Stibi, a recém-criada editora da entidade, *La Estampa Mexicana*. Seu lançamento inaugural foi um portfólio de trabalhos de José Guadalupe Posada.

Hannes Meyer foi responsável pelo projeto do livro *El Libro Negro del Terror Nazi en Europa*, em parceria com a associação *Alemania Libre*, de exilados europeus, que tinham a experiência em impressos e mantinham seu próprio jornal

El Libro Libre. Essa foi a obra mais significativa em termos de visibilidade e de conteúdo contra o nazismo com que se envolveu o TGP. O livro foi publicado pelo Editorial El Libro Libre, em 1943, e patrocinado pelo presidente do México, Manuel Avila Camacho; pelo presidente do Peru, Manuel Prado; e pelo presidente da então Tchecoslováquia, Eduardo Benes, que teve de sair do país após a invasão nazista, em 1938.

Vinte e quatro artistas visuais e cinquenta e seis escritores colaboraram com a publicação que contou com trinta e dois trabalhos de membros do TGP. Entre os autores das ilustrações, pode-se citar o cartunista político soviético Boris Yefimov; o trio de artistas gráficos soviéticos Kukyiniksy, formado por Mikhail Kupriyanov, Porfiry Krylov e Nikolay Sokolov; Käthe Kollwitz, Ignacio Aguirre, Ángel Bracho, Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins, Alfredo Zalce e o próprio Hannes Meyer.

A principal motivação do projeto foi denunciar as ideias falsas propagadas pela Alemanha de Hitler e as atrocidades que eram cometidas. No livro, encontram-se as reproduções de 164 fotografias e 50 desenhos, selecionados por Hannes Meyer, e artigos escritos por Thomas Mann (escritor alemão), Andre Simone (escritor tchecoslovaco), Ernst Bloch (filósofo alemão), Walter Janka (comandante do Exército Popular da República Espanhola), Ana Seghers (escritora alemã), Lydia Lambert (jornalista francesa), entre outros. Os textos trazem percepções do que se passava na Europa naquele momento, as arbitrariedades do regime nazista, a invasão dos países e o pesar das pessoas.

No início da década de 1940, começaram a circular as notícias dos extermínios e do uso de câmaras de gás. Os refugiados na América obtinham fotografias e testemunhos sobre o que acontecia através de parentes e conhecidos que ficaram no Velho Continente. É possível que as fotografias, as gravuras e os desenhos desse livro tenham sido as primeiras imagens amplamente divulgadas dos campos de concentração e do Holocausto, pois registros desse tipo dificilmente sairiam da Alemanha (CAPLOW, 2007). São vários registros fotográficos das vítimas dos nazistas e dos campos de concentração, como também do Gueto de Varsóvia, onde judeus ficaram confinados sujeitos à fome e a enfermidades, sendo muitos deles enviados a Treblinka, para o trabalho forçado ou para a morte.

Em 1942, o Bund (União Geral Operária Judaica da Lituânia, Polónia e Rússia) lançou um relatório sobre as deportações em massa e os extermínios. O Vaticano também lançara um comunicado denunciando a "solução final" (CAPLOW, 2007). As notícias das prisões de judeus, comunistas, católicos, ciganos, enfim, daqueles considerados inimigos do regime nazista, chegavam às Américas.

El Libro Negro del Terror Nazi en Europa traz a seguinte dedicatória: "a todos los que murieron; a todos los que están luchando". Uma ilustração do artista flamengo Frans Masereel a acompanha, na qual se vê um esqueleto erguendo uma bandeira, guiando a multidão (Fig. 3).

Figura 3. Frans Masereel. 1943. Ilustração de El Libro Negro del Terror Nazi en Europa. Fonte: LEAL et al., 1943.

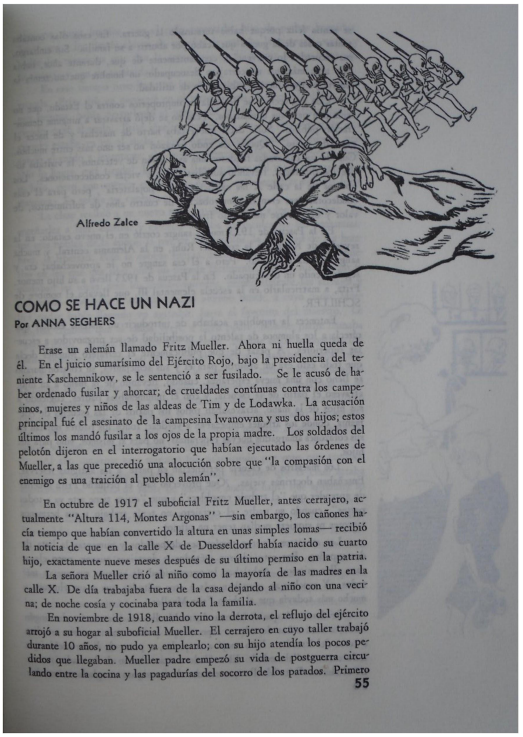


Figura 4. Alfredo Zalce. Ilustração de El Libro Negro del Terror Nazi en Europa. Fonte: LEAL et al., 1943, p.55

Quanto aos trabalhos de artistas do TGP, há alguns inéditos e outros são reproduções de imagens usadas, por exemplo, nos cartazes da Liga Pro-Cultura Alemana, que é o caso de desenho do desenho do Alfredo Zalce que ilustra o texto *Como se hace un nazi*, de Anna Seghers (Fig. 4). O artista desenhou uma mulher deitada que olha angustiada um pelotão de figuras portando máscaras de gás e

espingardas com baionetas. Ao seu lado, ela mantém uma criança sob o lençol. Anna Seghers tratou do caso de Fritz Mueller, um oficial alemão responsável pela execução cruel de aldeães. Entre seus crimes, destacou-se o caso da camponesa Iwanowna, que foi obrigada a assistir ao fuzilamento de seus dois filhos ante de morrer. Em 1938, a imagem foi estampada no cartaz da conferência sobre a mulher na sociedade nazista.

A perseguição, o assassinato e o projeto de extermínio dos judeus foram tema do ensaio do Dr. Leon Weiss e da gravura de Leopoldo Méndez. O ódio totalmente injustificado do regime nazista à minoria da população de origem hebraica chocou o autor e motivou o artista a representar a desoladora deportação de inúmeras pessoas em direção aos campos de concentração. Méndez produziu essa obra em linóleo um ano antes da publicação do livro (Fig.5). Na cena, veem-se homens e mulheres abarrotados em um vagão, vigiados por um soldado alemão, que encontram-se visivelmente abatidos. No chão, um deles está deitado, provavelmente, doente e sem forças, dando a crer que não chegaria vivo a seu destino, o que, de fato, acontecia, devido às péssimas condições de transporte, aos maus-tratos e por, em várias ocasiões, as pessoas já estarem bastante debilitadas quando capturadas e levadas aos campos.

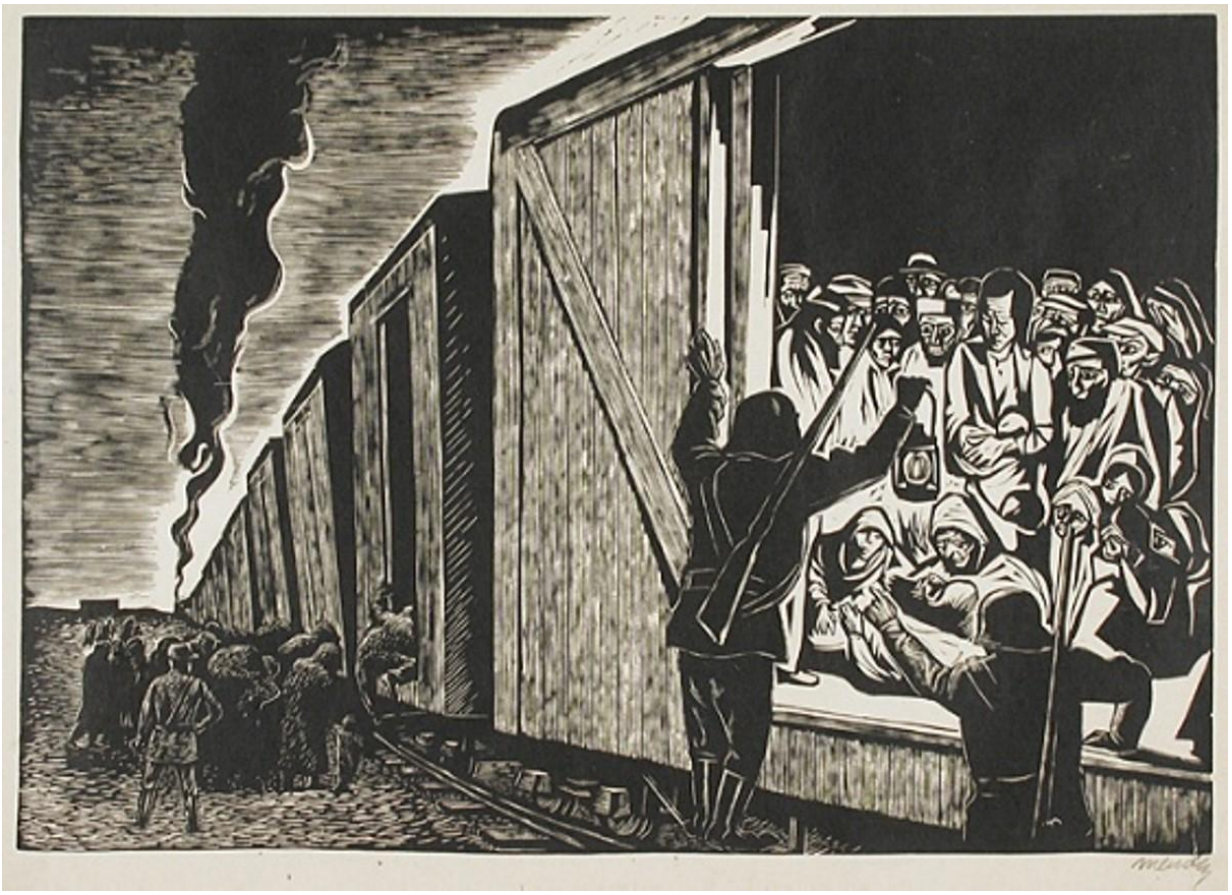


Figura 5. Leopoldo Méndez, Deportación de la muerte, 1942. Linoleogravura, 47,63 x 66,04 cm. Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Fonte: http://collections.lacma.org/node/207472

Outra obra resgatada de impressos anteriores foi “A tomada de Madri em novembro de 1936”, de Leopoldo Méndez, que originalmente foi publicada no álbum *La España de Franco* de 1938. Em *El Libro Negro*, a reprodução da litografia acompanha o texto do militante comunista espanhol Antonio Mije, intitulado *El nazismo y España*. Mije trata das ligações dos fascistas espanhóis – franquistas, falangistas – com nazistas alemães.

O término da Segunda Guerra Mundial não significou o fim da extrema-direita e da propagação do fascismo. Hitler fora derrotado, mas Franco permaneceu no poder. Os grupos de simpatizantes a ideologias autoritárias na Europa e no resto do mundo tampouco se extinguiram. A luta contra o fascismo prosseguiu na pauta do TGP. Emergiram novas frentes a se somar – o combate ao imperialismo e as campanhas pela paz. O Movimento dos Partidários da Paz era de âmbito internacional, agregava vertentes diversificadas, mas os comunistas eram seus principais organizadores. O envolvimento de intelectuais e artistas com o Movimento merece um trabalho à parte.

Considerações Finais

O TGP nasceu de uma vontade expressa de serviço à classe trabalhadora, com posicionamentos antifascista, anti-imperialista, a favor das causas populares e próximo ao socialismo, como bem apontou o pesquisador e jornalista Humberto Musacchio (2007). A importância da entidade e de suas ações sociais, manifesta em sua produção artística, não se restringiu ao México, ecoando por diversos países. Criaram-se oficinas de gravura seguindo seu exemplo nos Estados Unidos, Uruguai, Brasil, entre outros países.

O TGP foi o modelo declarado para os clubes de gravura brasileiros dos anos 1950. Os fundadores do Clube de Gravura de Porto Alegre, Carlos Scliar e Vasco Prado, tinham no TGP sua maior inspiração de entidade voltada ao trabalho artístico coletivo, comprometida em desenvolver o gosto e a formação em arte, e engajada em causas sociais, políticas e nacionais.

É possível constatar que a luta dos artistas do TGP contra o fascismo, contra o imperialismo, a favor da paz e do povo mexicano repercutiu em vários cenários e em várias regiões. Entusiasmou artistas em sua militância e difundiu uma linguagem visual que buscava ser eficiente em transmitir sua mensagem. Tratou-se da combinação do compromisso político com o compromisso profissional com a arte.

Referências

CAPLOW, Deborah. Leopoldo Méndez: revolutionary art and the Mexican print. Austin: University of Texas Press, 2007.

LEAL, Antonio Castro et al. El Libro Negro del Terror Nazi en Europa. Mexico: El Libro Libre, 1943. Disponível em: https://ia800301.us.archive.org/17/items/ElLibroNegroDelTerrorNaziEnEuropa/ElLibroNegroDelTerrorNaziEnEuropa.pdf. Acesso em: 23 jan. 2022.

La España de Franco. México D.F.: Taller de Gráfica Popular, 1938.

MUSACCHIO, Humberto. El Taller de Gráfica Popular. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Como citar:

DUARTE DUPRAT, Andréia Carolina. A luta contra o nazifascismo pelo taller de gráfica popular. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 834-844. 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.066
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

4

Iconografias políticas

A imagem de Elizabeth I através da transposição de temas e dos símbolos

Lucas Olles, Universidade Federal de São Paulo
https://orcid.org/0000-0001-7656-5137
lucas.olles@unifesp.br

Resumo

No presente artigo buscou-se o levantamento e a interpretação iconográfica de uma das representações artísticas da monarca inglesa Elizabeth I, rainha entre 1558 e 1603, período de profundas transformações sociais, religiosas e culturais. Estas obras foram elaboradas e difundidas na sociedade inglesa, por sua inter-relação na criação e manutenção do equilíbrio social, político e religioso no período da segunda metade do reinado de Elizabeth I, quando de sua excomunhão pelo Papa Pio V em 1570. Existem peculiaridades nas representações de Elizabeth I que mantêm e reproduzem de modo artístico e crescente algumas destas manifestações, fornecendo ligações entre as estruturas culturais e sociais antagônicas perante o contexto pós-Reforma.

Palavras-chave: Retrato. Elizabeth I. Iconologia. Inglaterra Tudor. Renascimento.

Abstract

In the present article, the survey and the iconographic interpretation of one of the artistic representations of the English monarch Elizabeth I, queen between 1558 and 1603, a period of profound social, religious and cultural transformations, were sought. These works were elaborated and disseminated in English society, due to their interrelationship in the creation and maintenance of social, political and religious balance in the period of the second half of the reign of Elizabeth I, when she was excommunicated by Pala Pio V in 1570. There are peculiarities in the representations of Elizabeth I that maintain and reproduce in an artistic and increasing way some of these manifestations, providing links between the antagonistic cultural and social structures in the post-Reformation context.

Keywords: Portrait. Elizabeth I. Iconology. Tudor England. Renaissance.

"Aqui existirá apenas uma Senhora e nenhum Senhor!"
Elizabeth I

Introdução

Em 2019, antes dos efeitos da Covid-19, a *National Portrait Galllery* de Londres abriu ao público a exposição "*Tudors to Windsors: British Royal Portraits*". Em 2021, após a pandemia, a extensa exibição voltou a apresentar aos visitantes as suas 150 obras – retratos de monarcas ingleses e britânicos de diferentes dinastias reinantes, no intervalo temporal proposto em seu título, ou seja, cerca de 400 anos. A exposição, sucesso de público, passou a itinerar pelo Reino Unido, o que nos evidencia sua pertinência temática, alcance social e curiosidade do público em conhecer "de perto" aqueles reis e rainhas, a maioria destes, personagens conhecidos.

A dinastia Tudor que governou a Inglaterra entre 1485 até 1603 não foi, obviamente, a primeira dinastia daquele país. Entretanto, foi a primeira que fez do retrato, enquanto gênero artístico, uma ampla ferramenta de registro e de cunhagem de sua imagem. Algumas dessas peças expostas foram concebidas por artistas que tiveram seus nomes perpetuados através dos séculos, como Hans Holbein e Antoon van Dyck, além de outros. Artistas que pintaram reis famosos e reis que foram pintados por renomados artistas. A exibição inicia com Henrique VII (o primeiro rei Tudor) e segue apresentando rostos facilmente reconhecíveis pela maioria do público, como Henrique VIII, James I ou VI, Charles I, George III, George IV, a Rainha Victória, George VI chegando até Elizabeth II (Windsor) e sua família, incluindo Diana, a Princesa de Galês e seus filhos.

Entretanto, uma obra dentre todas chama a atenção do atento visitante, já que apresenta uma volumetria discrepante e uma variação do modelo clássico de formulação de retrato e retrato de corte. E apesar de também conter camadas de elaboração e de significados, esta imagem em específico, expressa outras potências metafóricas significantes vinculadas: o chão não é apenas o chão, o fundo ou segundo plano não é simples, não se trata de um cenário palaciano ou uma pitoresca paisagem campestre. Esta imagem *parece* não ter seguido um modelo característico difundido ou ter tido um modelo-espelho *comum* em sua concepção. Trata-se de uma singularidade.

The Ditchley Portrait

Apesar de toda a magnificência e valores empregados e atribuídos ao reinado e à própria Elizabeth I, o seu contexto de vida e governo foram opostamente perigosos, violentos, repressivos, tensos, com muitos percalços, inimigos e crises, muitas vezes (se não todas) vinculadas ao seu gênero e religião. Causa e efeito. Elizabeth teve ao longo de sua vida diversos adversários, os quais podemos chamar de principais, os poderosos: rei Felipe II da Espanha, cinco reis de França, Maria Stuart - a Rainha da Escócia e nove Papas. Uma generosa e perigosa

lista. Nesta obra, todo um conjunto de dados e informações armazenadas e inseridas em profusão, passíveis de leitura e interpretação foram conjugadas em relação e interação com o retratado, neste caso, a retratada. E principalmente, esta não fora representada ou individualizada com suas reais feições físico-faciais – não por uma questão de tradição, estilo, técnica ou suporte, mas como parte de um plano maior da própria retratada, neste caso – Elizabeth I, a Rainha Virgem (1533 – 1603) representada em "*The Ditchley Portrait*".

Figura 1. Marcus Gheeraerts, *The Ditchley Portrait*, 1592. Óleo sobre tela, 241,3 x152,4 cm. National Portrait Gallery, Londres, Reino Unido. Fonte: https://www.npg.org.uk

A obra intitulada "*The Ditchley Portrait*", realizada por volta de 1592 é atribuída ao artista flamengo. Marcus Gheeraerts, o Jovem (1561/1562 – 1636) e foi, ao que tudo indica, encomendada por Sir Henry Lee (1533 – 1611), um cortesão próximo de Elizabeth e o primeiro a ocupar o cargo de "Campeão da Rainha" entre os anos 1559-1590. Lee havia *se retirado* da Corte em 1590, após ter ofendido sua majestade por viver em livre e conhecida relação com sua amante Anne Vavasour, uma dama de companhia da rainha, um escândalo não só na corte, mas em todo o país. Este retrato de grandes proporções[1], teria sido entregue como presente à Elizabeth I em um suntuoso evento regado a jogos e entretenimentos, oferecido em sua honra nos jardins da propriedade de Lee, em Ditchley (daí o título da obra), localizado nos arredores de Oxford ou ainda, no palácio próximo, em Woodstock. Com este agrado, que satisfez grandemente a presenteada, Lee foi perdoado por sua grave falta e reintegrado ao círculo próximo de Elizabeth.

O Programa Iconográfico

O que chama a atenção nesta enorme imagem e que a faz destoar do modelo retratístico de corte, não somente em "*Tudors to Windsors: British Royal Portraits*", mas de todo o modelo em voga no continente naquele momento, são estas outras potências significantes vinculadas a obra, os elementos ao redor e de interação a imagem da rainha. Esta, acha-se de pé sobre um globo terrestre cuja curvatura é visível e está, especificamente, em cima do mapa da Inglaterra, seu reino e com os pés em Oxfordshire – região de Lee em Ditchley, onde esta obra foi entregue à rainha. Desta forma, Elizabeth foi posta em desproporção dirigida, como uma deidade titânica superior – suprema. O plano de fundo, muito diverso daquele indicado por Leon Battista Alberti e do descrito por Jacob Burckhardt, é dividido em duas grandezas: ao lado esquerdo, para o lado onde a rainha se coloca de frente e na direção para onde olha, um céu azul límpido e iluminado chama a atenção; ao lado direito, um céu tétrico, escuro e cortado por raios foi deliberadamente executado atrás de Elizabeth. O significado aqui é claro, a Rainha é posta como a fonte dos bons tempos, do céu que se abre frente a sua luz e perante a sua majestade.

Se analisarmos a referência geográfica desta representação, a monarca está de costas para a Escócia e para continente europeu que jazem sob o céu furioso e negro da tempestade – da ira de Deus. Elizabeth olha para o Atlântico, para o Novo Mundo, para o inexpugnável e para o claro, sereno e iluminado horizonte a sua frente. As antigas superstições, povos e guerras – o passado – fica para trás, enquanto o futuro resplandecente segue adiante – intocável e o novo. Como uma gloriosa carranca frente a proa de um navio convocado pelo divino a desbravar e conquistar os oceanos e o mundo, Elizabeth é aqui ela própria, o farol de uma nova

[1] Possivelmente uma das maiores representações de Elizabeth I que chegou até nós, "The Ditchley Portrait" possui 241,3 x 1524 cm.

era de luz, riqueza e paz. A Era Elizabetana ou a Era de Ouro da Inglaterra. Ao menos esta era a mensagem que gostariam de transmitir. E a rainha está, segundo muitos pesquisadores, como Roy Strong, aqui também representada como "Gloriana"[2].

Na obra ofertada por Lee, existem inscrições latinas que também chamam a atenção pois diferem do modelo de retrato pela forma empregada. O que nos faz recordar as medalhas, moedas, mosaicos e pequenos objetos de representação medievais, aqueles descritos por Burckhardt, onde pequenos textos e alguns símbolos vinculativos eram o suficiente para se saber de quem se tratava o sujeito na peça, não para reconhecimento do personagem por seus traços, mas por indícios explícitos escritos e em imagem. Em "The Ditchley Portrait", da mesma forma, a rainha não fora retratada com realismo fisionômico, mas propositadamente.

Aqui, textos ou fragmentos textuais foram incluídos de forma a somar e sobrepor ainda mais significados e elementos de rápido entendimento à obra. Neste caso, as três citações, fragmentadas, podem ser interpretadas como: (à esquerda) "Ela dá e não espera"; (direita) "Ela pode, mas não se vinga", e (embaixo à direita) "Ao retribuir, ela aumenta (?)". Uma alusão ao rompimento e perdão entre o comitente e a retratada? É plausível que sim. Há ainda um soneto ao lado direito, talvez composto pelo próprio Lee e embora tenha sido recortado em algum momento no passado, pode ser quase todo reconstruído:

The prince of light, the Sonne by whom thin(gs)
Of heaven the glorie, and of earthe the (grace?)
Hath no such glorie as (...) grace to go (...)
Where Correspondencie May have no plac(e)

Thunder the Image of that power dev(ine)
Which all to nothinge with a word c(...)
Is to the earthe when it doth ayre r(...)
Of power the Scepter, not of wr(...)

This ile of such both grace (...) power
The boundless ocean (...) em (...)
P(...) p(rince?) (...) the (...)ll (...)
Rivers of thankes retourne for Springes (...)
,
Rivers of thankes still to that oc(ean) (...)
Where grace is grace above, power po(wer)[3]

[2] A alcunha "Gloriana" se deve a histórica vitória da pequena frota inglesa de navios ágeis frente a Armada Espanhola, que possuía 131 pesados galeões, ocorrida no Canal da Mancha em 6 de agosto de 1588.

[3] O príncipe da luz, o Sonne (sol?) por quem dilui (gs); Do céu a glória, e dos ouvidos a (graça?); Não tem glória como (...) Graça de ir (...); Onde a correspondência pode não ter lugar (e); Troveje a imagem desse poder div (divino?); Que transformou-se em nada com uma palavra c (...); É para o ouvido quando ocorre (....); Do poder, o cetro, não do wr (...); Esta de tal graça (...) Poder; O oceano sem limites (...) Em (...); P (...) P (príncipe?) (...) O (..) Ll (...); Rios de agradecimentos voltam para as Primaveras (..); Rios de agradecimentos ainda a esse oc (ean) (...); onde a graça é graça acima, poder (der).

Este pequeno texto poético e consagrativo alude aos poderes temporais, místicos, as virtudes e sacralidade de Elizabeth I enquanto modelo principesco; é também uma pequena oração, no sentido litúrgico, à rainha. Texto e imagem se unem em um mesmo suporte e veículo, corroborando entre si, múltiplas linguagens, a fim de informar e celebrar Elizabeth, não a mulher, mas a rainha divina e mulher imaculada, em um processo de mitificação. Esta representação de Elizabeth I, assim como muitas outras, emprega uma extensa profusão de símbolos, em programas iconográficos amplos, característicos e intencionais:

> "[...] onde o símbolo é entendido como signo e, no entanto, continua a ser uma imagem viva, em que a excitação psicológica, suspensa entre os dois pólos, nem é tão concentrada pela força coercitiva da metáfora que a transforme em ação, nem tão desvinculada pela força do pensamento analítico que se dissolva no pensar conceitual. É aqui que a imagem, no sentido da ilusão artística, encontra seu lugar."[4]

Na orelha esquerda (o lado feminino) uma esfera armilar como brinco, símbolo ao mesmo tempo cosmológico, náutico e astronômico. Na gola esquerda, um par de rosas. Na mão esquerda a rainha segura um par de luvas carmim com bordas douradas enquanto aponta para baixo com o dedo mindinho e na mão direita segura um pequeno leque preso a sua baixa cintura por um cordame vermelho com um nó ao centro. Ademais, soma-se a este programa iconográfico, aquele que talvez seja o atributo simbólico mais recorrente nas representações de Elizabeth, as pérolas. Aqui, longos e robustos colares alcançam, intencionalmente, a região pélvica da rainha.

Quanto a face e o corpo da rainha, seus traços são apresentados impassíveis e com uma solidez quase escultórica. Inclusive, seu tom de pele pálido e esbranquiçado lembram, de fato, uma obra urgida em pedra; também por sua uniformidade e pelos traços demarcados. Elizabeth está de pé, posta em leve diagonal para a direita, assim como o seu rosto, porém seus olhos estão voltados para a frente. A rainha olha fixamente a tudo e a todos que a contemplam em imagem e poder. E lembrando novamente as dimensões deste quadro, uma vez posto em repouso em uma parede, Elizabeth lançaria seu olhar de cima, do topo. Exatamente como foi representada, nas alturas sobre a Terra. Divina e intocável como em um altar.

[4] WIND, Edgar. A Eloquência dos Símbolos. São Paulo: Ed. USP, 1997, p. 83.

Um retrato sacro

E tais como as obras sacras pagãs gregas ou latinas produziam como efeito sincrético-psicológico por sua volumetria, monumentalidade e valores moralizantes atribuídos incondicionalmente, o *pathos* aqui irrompe do observador frente a obra e não da obra para aquele que a contempla. É um recurso velado, porém bem-sucedido. E podemos vislumbrar nestas singularidades (as representações de Elizabeth) um véu de sacralidade, o mesmo fenômeno que Warburg já identificara como estilo em ascensão naquele período:

> "Formulações de *pathos* da linguagem gestual chegam a penetrar até mesmo no mundo da pintura de gênero monumental religiosa que, mais que as outras, resistia intimamente isso significa no fundo que a partir do *quattrocento* foi estremecida a robusta fortaleza do realismo. Em seguida, dela assenhoreou-se, triunfando de maneira aparentemente simples, o estilo antiquizante do Alto Renascimento que, daquele momento em diante e por longo tempo dominou soberano o mundo artístico".[5]

É claro, como Aby Warburg tão bem demostrou, que cada sociedade apresenta em seu tempo-espaço diferentes *pathos* acessados por determinados gatilhos artísticos-culturais, coletivos ou não. E, assim sendo, quais seriam as emanações experimentadas pelos agentes sociais na Inglaterra Tudor a partir destas obras sacro-régias da rainha? Quais eram os seus intuitos? Eram elementos engendrados ou espontaneamente atribuídos? O quão artificial é este fenômeno de gestão da imagem real – estas singularidades? O quanto trata-se de sintomas do ordenamento hierárquico cosmológico e social tardo medieval? Respeito, moral, poder, culto, exaltação, medo ou arma?

Esta imagem, "*The Ditchley Portrait*" é a única representação pictórica em "*Tudors to Windsors: British Royal Portraits*" que apresenta um indivíduo representado de forma a-realista, ou seja, através e com uma construção pictórica que não coincide com a verdade – que não existe. Seria impossível a rainha possuir a estatura apresentada, dando a volta ao planeta em poucos passos. Além de ser incapaz de abrir os céus com a sua presença irradiadora de luz, dando as costas às bátegas. Soma-se aqui, novamente, o relevante índice de que a monarca não foi representada com a real fisionomia que teria, possivelmente, em 1592, por volta dos seus 60 anos. Então, poderíamos concluir que: 1) não estamos lidando com um retrato de corte *comum*; 2) não estaríamos se quer lidando com um retrato enquanto gênero – daquele modelo comum a Ticiano ou a Holbein e sim, analisando uma alegoria (gênero); 3) Esta obra, assim como grande parte das representações de Elizabeth I não estavam preocupadas ou objetivando, em sua

[5] WARBURG, Aby. A Presença do Antigo. Vol. I. Trad. Cássio da Silva Fernandes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2018, p. 94.

concepção primária, o realismo puro – *rafaelesco*, embora esta possibilidade estivesse acessível e; 4) trata-se de um fenômeno artístico-cultural intrínseco à aquele local e momento histórico.

Ademais, Elizabeth Tudor não está nesta obra, diferentemente das demais expostas, apenas em contato com um cenário impossível ou irreal. Nesta configuração constitutiva e com este programa iconográfico, ela própria – a Rainha da Inglaterra - é representada com atributos metafísicos e sobrenaturais, como uma nume mítica - olímpica. Desta forma, poderia o visitante ao percorrer a exposição, ao se deparar com "*The Ditchley Portrait*" e ao interpretar esta apoteótica imagem perguntar-se: estarei eu diante de uma obra sacra pagã? Seria esta imagem, com todo este conjunto simbólico, com tal profundidade e camadas de significados, um sintoma único? Seria este o ápice artístico dispare do maneirismo inglês do fim do século XVI? Teriam os curadores de "*Tudors to Windsors: British Royal Portraits*" encontrado uma agulha no palheiro dos retratos Tudor, justamente por sua formulação incomum e *sui generis*? Apenas tratar-se-ia de uma excentricidade artística engendrada por um nobre comitente arrependido de seus feitos, desejoso em reaver seu posto e graças junto à sua rainha?

Uma de muitas: o sistema de imagem Elizabetano

A tela "*The Ditchley Portrait*" é apenas uma, dentre várias imagens, que da mesma forma, apresentam Elizabeth I gloriosa e apologética significada, ou seja, não *naturale*; com arquétipos, atributos e programas iconográficos elaborados a creditar à rainha um nexo sobre-humano. Trata-se de um amplo conjunto de imagens que a partir de um determinado momento de seu reinado constituírem-se, de forma elaborada, como um trampolim para que Elizabeth se colocasse em um pedestal imagético, necessário para suportar as agruras e tensões de suas responsabilidades, de seu gênero, dos inimigos e os contextos social, político e religioso daquela temporalidade. Neste sentido, estas singularidades, ou seja, a arte - fora empregada de forma sem precedentes pelo volume e forma, parte de um sistema de manutenção da ordem sócio cosmológica hierarquizada de relações e poder:

> "As forças motrizes de uma arte viva do retrato não devem ser pesquisadas exclusivamente no artista; é necessário ter presente que entre retratista e retratado tem lugar um íntimo contato que numa época de um gosto especialmente refinado faz nascer entre os dois uma esfera de relações recíprocas, de freio e de impulso ". [6]

[6] Id., 95.

Estas imagens foram e são declaradas e profundas psicomaquias das formas compositivas, novas (re)formulações artísticas capazes de registros e expressões de tantas camadas e conjuntos de informações, conteúdo e objetivos, ao passo de sobrepor imagem, texto, sacralidade, retratística, paganismo, poder, culto e profano. Alegorias hierofânicas cognoscíveis e cognoscentes - tecidas por esta mulher feita de carne e de sangue, mas que vestida de mito se fez representar em mil faces e corpos, tal qual uma imagem de roca. Transmutando-se em uma vital chave-lastro, um *primum mobile* das tensões cosmológicas e sociais de seu presente, frente a diversas e eminentes rupturas e perigos; passando, desde a sua morte há quatrocentos anos, a figurar ciclicamente como uma construção histórica, imagética e mítica de toda uma nação e império.

Considerações Finais

Elizabeth precisou buscar padrões e direções para sua legitimação e paralelo enquanto mulher, protestante e rainha com legitimidade contestada. Então, para onde olhar e buscar estas referências conjugadoras capazes de dar lastro, mesmo que ilusório a sua autoridade? Primeiro foi para a Bíblia e depois à Antiguidade Clássica. Tratou-se de um aparelho estatal bastante extenso e versátil centrado na iconização da rainha. Quadros de variadas proporções, gravuras, sonetos e poemas, cerimonias, peças teatrais e miniaturas que foram utilizadas como propaganda da imagem real.

No fenômeno destas singularidades, a arte, teve lugar e importância política, social e religiosa como ferramenta, meio e resultado após a Reforma Protestante e principalmente depois do triênio acima indicado, em um transcurso original por sua conjuntura. A formulação cênica magnificante, própria do mundo de corte, foi praticada em diversas linguagens e suportes disponíveis à Elizabeth, inclusive a poesia, o teatro e a música. Porém, aqui nos detivemos às imagens da rainha como parte deste sistema de controle ao representar, artisticamente, a monarca associada a elementos sobre-humanos, sobrenaturais e místicos através – principalmente - da transposição de temas oriundos da Antiguidade Clássica.

Uma monarca, mulher, chefe de uma igreja nacional protestante, solteira e mesmo assim, representada junto ou como uma divindade pagã greco-romana - através de uma visualidade psicossocial de conveniência, a fim de manter o ordenamento hierarquizado e o poder monárquico:

> “A grandeza da era elizabetana era conter tanto a nova [ordem] sem romper a forma nobre da velha ordem. É aqui que a própria Rainha entra. De algum modo os Tudors inseriram-se na constituição do universo medieval. Eles faziam parte do padrão e eles mesmos se fizeram indispensáveis. Se era para preservá-los, devia ser como parte desse padrão. Era um assunto sério, não uma mera ilusão se um

> escritor elizabetano comparasse Elizabeth com o *primum mobile,* a esfera-mestre do universo físico, e se cada atividade dentro do domínio rumo aos movimentos das esferas da ordem governasse a última facção pela influência de seu recipiente."[7]

E é aqui que a biografia pode nos proporcionar subsídios para elencar algumas das importantes potências inerentes a última monarca Tudor. Elizabeth I foi: princesa; a ilegítima; a bastarda; a protestante; a órfã de mãe aos três anos de idade; teve quatro madrastas ao longo da vida: uma morreu, uma divorciada, uma decapitada e a última que sobreviveu; foi molestada; foi prisioneira na Torre de Londres e em sua própria casa; a investigada; a culta; a poliglota; a irreverente; a oradora; a baluarte de rebeliões; a bonita; a herege; a excomungada; a forte; a líder; a sensível; o modelo de Príncipe Protestante; a neta, filha e a irmã de reis; a bruxa; a chefe da Igreja Anglicana; a sovina; a rainha da Inglaterra; o mito; a virgem; e por fim e mais importante e delicado – Elizabeth era *uma mulher*.

Como mediar todo este intenso complexo contextual incidindo sobre seus corpos religioso, político e natural (nossa tese)? A arte foi, como propomos, um destes instrumentos e meios de forma nunca d'antes realizada em volume, forma e em contexto protestante. Imagens agindo como agentes-armas-respostas ao um adverso enquadramento circunstancial psicológico-coletivo.

Referências

BRIGDEN, Susan. *New Worlds, Lost Worlds*. Londres: Penguin Books, 2000.

BURCKHARDT, Jacob. *O Retrato na Pintura Italiana do Renascimento*. Trad. Cássio da Silva Fernandes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012.

_____. *A Cultura do Renascimento Italiano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte*. São Paulo: Zahar, 2011.

_____. *O Processo Civilizador*. v. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

HILTON, Lisa. *Elizabeth: Uma Biografia.* Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

TILLYARD. E. M. *The Elizabethan World Picture*. London: Pelican Book, 1958.

WARBURG, Aby. *A Presença do Antigo*. Vol. I. Trad. Cássio da Silva Fernandes. Campinas: Editora da UNICAMP, 2018.

_____. *A Renovação da Antiguidade Pagã. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Tradução: Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

[7] Tillyard. E. M. The Elizabethan World Picture. London: Pelican Book, 1958, p. 10.

WARNKE, Martin. *O Artista de Corte: Os Antecedentes dos Artistas Modernos*. São Paulo: Edusp, 2001.

WEIR, Alison. *Elizabeth the Queen*. Londres: Vintage Books, 2008.

WIND, Edgar. *A Eloquência dos Símbolos*. São Paulo: Ed. USP, 1997.

Como citar:

OLLES, Lucas. A imagem de Elizabeth I através da transposição de temas e dos símbolos. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 846-856, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.067
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

O palhaço e o presidente: trocas entre política e arte

Pedro Ernesto Freitas Lima, Universidade Estadual do Paraná
https://orcid.org/0000-0001-7580-8600
ped.ernesto.din@gmail.com

Resumo

A partir da observação da recorrência da associação do presidente Jair Bolsonaro (PL) ao palhaço Bozo nas recentes manifestações que ocorreram no país no período da pandemia de COVID-19 (2020-2021), verificamos usos - políticos e estéticos - complexos, nos quais a imagem oscila entre uma dimensão difamatória até outra de propaganda. De modo a discutir sentidos possíveis dessa associação, e considerado agenciamentos temporais complexos das imagens, propomos um cruzamento entre arte e política, História da Arte e Cultura Visual. Considerando trabalhos de alguns artistas como Paulo Meira, Laura Lima e Jomard Muniz de Britto, investigaremos como a presença do tema do palhaço na arte contemporânea pode trocar sentidos com as mencionadas imagens "Bolsonaro-Bozo" e nos indicar seus sentidos políticos possíveis.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Arte e política. Cultura Visual. Palhaço. Anacronismo.

Abstract

From the observation of the recurrence association of brazilian president Jair Bolsonaro (PL) with Bozo clown in the recent anti-government demonstrations that took place in the country during the COVID-19 pandemic period (2020-2021), we verified complex imagens uses - political and aesthetic - in which it oscillates between defamatory and propaganda dimensions. In order to discuss possible meanings of this association, and considering images complex temporal assemblages, we propose a cross between art and politics, Art History and Visual Culture. Considering works by some artists such as Paulo Meira, Laura Lima and Jomard Muniz de Britto, we will investigate how the clown theme in contemporary art can exchange meanings with the aforementioned "Bolsonaro-Bozo" images and indicate their possible political meanings.

Keywords: Contemporary art. Art and politics. Visual Culture. Clown. Anachronism.

Nas recentes manifestações que denunciam o genocídio em curso no país e reivindicam a aceleração da vacinação contra a covid-19 e o impeachment do presidente Jair Bolsonaro (sem partido), nota-se a retomada das associações entre as imagens do atual chefe do executivo e do palhaço Bozo (figura 1) – personagem criado em 1946 e ícone da cultura de massa após presença regular na televisão brasileira entre os anos de 1982 e 1992 –, algo que vem acontecendo desde pelo menos as eleições de 2018. Tal associação é complexa, uma vez que também é operada por políticos governistas, transitando entre a difamação iconoclasta e a propaganda política.

Figura 1. Manifestação contra Bolsonaro em 7 de junho de 2020, em São Paulo. Crédito da imagem: AFP. Fonte: Isto É.

Diante dessa constatação, e considerando que sentidos intercambiam-se entre distintos circuitos, propomos um cruzamento entre Cultura Visual e História da Arte: de um lado, imagens de uso político que vinculam o presidente à imagem do palhaço e, do outro, obras de arte contemporânea que operam com esse mesmo tema iconográfico. A partir desse confronto e de considerações dos atos, também poéticos, que dão a ver tais imagens e obras, investigaremos possibilidades de trocas e de ampliação de sentidos entre manifestações políticas e obras de arte contemporânea. Trata-se aqui de pensar o anacronismo enquanto método de pesquisa e questionar, como o fez Hal Foster (2021, p. 20), como obras podem prenunciar acontecimentos contemporâneos e serem transformadas por

essa "inesperada conexão". Nesse caso, Foster se referia à exposição *September 11*, realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 2011, ocasião na qual o curador Peter Eleey sugeriu sentidos relacionados ao ataque terrorista contra o World Trade Center, em 11 de setembro de 2001, em trabalhos produzidos anteriormente a esse evento.

Uma das primeiras aparições da imagem "Bolsonaro-Bozo" se deu quando a marca de roupas Cavalera lançou e comercializou, no período de pré-campanha presidencial de 2018, camiseta estampada com a imagem do então pré-candidato à presidência acompanhado dos termos "vote Bozonaro" e do número "66.666", número que identifica a besta na tradição cristã. O termo "Bozonaro" sugere que tal aproximação, além de evocar o comportamento excêntrico e caricato do candidato em sua longa carreira como vereador (1989-1991) e deputado federal (1991-2018), também aproveitava a semelhança fonética dos nomes Bozo e Bolsonaro.

O produto gerou certo debate público naquele momento, apontando para um modo de manifestação política nas redes sociais que se tornaria recorrente. Nesse caso, o vídeo que acendeu tal debate consistiu em uma filmagem em primeira pessoa na qual uma mulher narra sua entrada no MorumbiShopping, na Zona Oeste de São Paulo, em busca da vitrine onde estaria a mencionada camiseta. A cinegrafista diz que seu objetivo é verificar aquilo que entende como "ato de desrespeito" ao candidato, sobre o qual foi alertada antes por meio de mensagem recebida pelo whatsapp (CAMISETA..., 2018). A "viralização" do vídeo, jargão das redes referente à circulação popular e rápida do conteúdo, enfatizava o caráter difamatório da imagem, alimentando um comportamento vigilante e censor por parte dos simpatizantes do pré-candidato, conflitantes com noções como as de livre manifestação política e de livre mercado.

Tal associação passou a ser recorrente em outras manifestações em diferentes espaços públicos. Nos desfiles das escolas de samba da série A de 2020, no Rio de Janeiro, a agremiação Acadêmicos do Vigário Geral, cujo enredo intitulava-se *O conto do Vigário*, trouxe uma escultura que poderia ser identificada como "Bolsonaro-Bozo". Um grande palhaço trajava terno, gravata, faixa presidencial, e suas mãos representavam o característico gesto da "arminha" (SOUZA, 2020). O samba mencionava um homem que "desperta a ira em nome da fé", alusão ao uso eleitoreiro da religião e do conservadorismo moral pelo atual presidente.

Nas recentes manifestações de 2020 e 2021, no contexto da pandemia de covid-19, além das imagens "Bolsonaro-Bozo", também estava difundido o sintético enunciado de ordem "fora bozo". A obscura política pública de disseminação do vírus colocada em curso pelo presidente e seus ministros objetivando a chamada "imunidade de rebanho", como documentou e comprovou a CPI da Covid (2021), contrariou alertas de especialistas sanitários e de saúde pública sobre o grande número de mortes e o surgimento de novas variantes do vírus que esse processo resultaria (STRUCK, 2021). Tal prática genocida de atentado deliberado à saúde

pública, impulsionou a associação da imagem do presidente a representações explicitamente sombrias, como elementos relacionados ao diabo e ao nazismo. Charges e caricaturas representaram o presidente com chifres, barbicha de bode, o característico "bigode de Hitler" e, eventualmente, interagindo de diferentes modos com a suástica.

Algo que chama atenção na circulação da imagem "Bolsonaro-Bozo" são os usos que os apoiadores de Bolsonaro também fazem delas, tentando convertê-las em imagens positivas para o presidente, como o fizeram o vereador Carlos Bolsonaro e o deputado federal Eduardo Bolsonaro em fevereiro de 2020. Ambos publicaram em suas redes sociais a imagem do pai estilizado como palhaço Bozo acompanhado de texto atribuído ao cantor e compositor pernambucano Gustavo Tiné (VELEDA, 2020) (figura 2). O texto operava com uma retórica recorrente entre governistas de contrapor Bolsonaro ao ex-presidente Lula e ao Partido dos Trabalhadores (PT). Ao afirmar a condição de Bolsonaro como "palhaço" que "vive feliz, diz besteiras [...] chama o amigo de negão" e "tá na luta" para "fazer o melhor [para o país]", a postagem o comparava a um outro personagem considerado ainda pior e mais nocivo: o diabo, alusão ao ex-presidente petista, o qual "é vermelho [...] bebe que nem um gambá" e "esperneia" diante de tudo que o atual presidente faz.

Figura 2. Postagem na rede social Instagram realizada pelo perfil de Eduardo Bolsonaro, compartilhando postagem do perfil de Carlos Bolsonaro, 2020. Fonte: @bolsonarosp. Instagram, 25 fev. 2020.

Tal inversão é percebida também em intervenções feitas em pichações presentes nos espaços públicos, que transformam o "fora bozo" na expressão de incentivo "bora bozo". Ao assumirem a associação do presidente ao palhaço, buscam evidenciar como positivo aquilo que Bolsonaro performa como características pessoais: seu humor que reivindica a alcunha de "politicamente incorreto", seus atos deliberados que contestam a institucionalidade do cargo e

que são veiculados como traços de humildade e de autenticidade, entre outros. As imagens que o presidente e apoiadores produzem e veiculam em suas redes sociais, nas quais Bolsonaro aparece em reuniões com ministros e parlamentares trajando roupas como camisetas esportivas, calça de moletom e chinelo, parecem ser gestos deliberados de evocação daquilo que Mário Bolognesi (2003, p. 57) considera como característico nos palhaços: a produção da "imbecilidade" a partir da exploração da aberração da vestimenta, da incompatibilidade entre roupa e corpo. Nessas imagens, o presidente parece representar seu cotidiano profissional e pessoal simultaneamente, produzindo uma incompatibilidade deliberada entre seu próprio corpo e a "roupa" institucional do cargo que ocupa. Operando com mais uma dicotomia, o presidente tira proveito da incompatibilidade e da "imbecilidade" para se representar enquanto alguém associado ao que denomina como "nova política", em oposição à "velha política".

Alguns debatedores públicos têm argumentado que a representação "Bolsonaro-Bozo" "normaliza o absurdo" e minimiza as ações deliberadas do presidente de provocar profundos danos à saúde pública, às instituições democráticas e ao desenvolvimento econômico e social do país (FERNANDES, 2020). Entretanto, como expusemos acima, os usos políticos e ideológicos distintos dessas imagens questionam o próprio sentido do tema "palhaço", suscitando sentidos diversos além da alegria, do humor "familiar" e da ingenuidade ou loucura, aspectos que isentam o sujeito da responsabilidade sobre seus atos. À luz dessas imagens políticas, é inevitável atualizarmos o modo como olhamos para imagens que representam tema semelhante em outros contextos, entre eles o da arte contemporânea. Esse é o exercício metodológico que gostaríamos de propor ao refletirmos sobre as trocas de sentidos entre imagens políticas e artísticas não a partir de uma cronologia linear, mas de um anacronismo entre tempos.

Segundo a leitura feita por Georges Didi-Huberman da imagem como "dialética em repouso" de Walter Benjamin, o tempo da imagem não se conclui, não está circunscrito a um determinado intervalo. Ele é uma fricção entre três tempos: aquilo que vemos no presente, nesse instante, sob um relâmpago luminoso; o passado latente, em meio à penumbra; e aquilo que gera tensão e desejo, apontando para o futuro (2015, p. 127-129).

Dito isso, ganham outra dimensão trabalhos como *Marco Amador – Sessão Cursos* do artista pernambucano Paulo Meira, vídeo apresentado em 2006 (figura 3). Nele, um homem vendado, interpretado pelo artista, é colocado em perigo por um palhaço que o induz a percorrer trajetos arriscados, como penhascos, corredeiras e rodovias movimentadas.

Figura 3. Paulo Meira, Marco Amador – Sessão cursos (frame do vídeo), 2006, vídeo, 31'. Fonte: arquivo pessoal do artista.

A movimentação oscilante do homem, em uma espécie de jogo de cabra-cega, é intercalada com a piñata, outro jogo no qual o mesmo homem tenta acertar com um porrete cabeças de argila penduradas, as quais representam a fisionomia do próprio artista. Evidentemente não se trata de nos apegarmos à superfície do trabalho de Meira e fazermos um anacronismo negativo, afirmando que a obra nos fala sobre a atual situação de desnorteamento e desgoverno que vivemos. Mas sim pensarmos em sentidos possíveis para esse trabalho a partir de um olhar informado pela presença ambígua da imagem "Bolsonaro-Bozo" nas atuais manifestações políticas.

De modo geral, os trabalhos de Meira compartilham do grotesco e da soturnidade dos filmes de David Lynch, referência apontada como fundamental pelo próprio artista[1]. Essas características compõe as diversas inversões que o vídeo faz da figura do palhaço: ao invés de promover o riso, promove o terror; ao invés de ser assistido, assiste o homem em perigo; ao invés de interpretar, exerce a atividade de direção e torna o homem objeto de seu desejo. Seu riso não é um estímulo e nem é contagiante, mas uma manifestação cínica de sua certeza de que o homem vendado está enclausurado nas sombras, e por isso não se sublevará.

[1] Paulo Meira em entrevista concedida ao autor em 30 de agosto de 2018.

Essas inversões são semelhantes àquelas empregadas por Laura Lima em *Palhaço com buzina reta – monte de irônicos* (2007) (figura 4). O espectador ao passar pela obra, se surpreende com o som estridente de uma buzina. O que antes parecia escultura, objeto para o olhar, metamorfoseia-se pela ação de um performer agente. Deve-se ressaltar como a própria artista instrui a expositividade do trabalho, exigindo que o palhaço "não ocup[e] lugar de destaque no conjunto da exposição da qual faz parte. Deve estar em um lugar ignóbil, num canto, num corredor, perto de uma escada" (LIMA, 2017 *apud* RAHE, 2019, n.p.). Deve parecer algo esquecido, não pertencente ao lugar em questão e não parecer representar uma ameaça. O corpo silencioso e indefinível, totalmente oculto pelas vestes e pela máscara e posicionado com discrição é uma espécie de armadilha para os sentidos. Adquire protagonismo pela ação e pelo som que nos coloca em estado de atenção e de alerta. Exige que olhemos novamente. O palhaço torna-se ameaça, algo distinto daquilo que, a princípio, pensávamos ser.

Figura 4. Laura Lima, Palhaço com buzina reta – monte de irônicos, 2007, performance. Acervo: Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM).

Recuando algumas décadas, encontramos outros sentidos na representação do palhaço no vídeo *O palhaço degolado* (1977) do pernambucano Jomard Muniz de Britto (figura 5). O filme de quase dez minutos mostra um palhaço percorrendo e interagindo com os espaços e mobílias da recém instituída Casa da Cultura de Pernambuco, fundada em 1855 e que até 1973 havia funcionado como Casa de Detenção do Recife. Em estilo empolado e irônico, o palhaço recita um texto no qual critica o que denomina como "complexo de intelectuais", se referindo ao modo como Gilberto Freyre, Ariano Suassuna, entre outros, se colocaram como

porta-vozes da "cultura nordestina". Em determinado momento, o palhaço afirma: "Recife de todas as sofríveis promessas / [...] ontem casa de detenção: exposta em seu cruel miserabilismo / hoje casa da cultura: transposta no mais dócil folclorismo / ontem e hoje: casa de detenção da cultura" (DINIZ, 2014, p. 45).

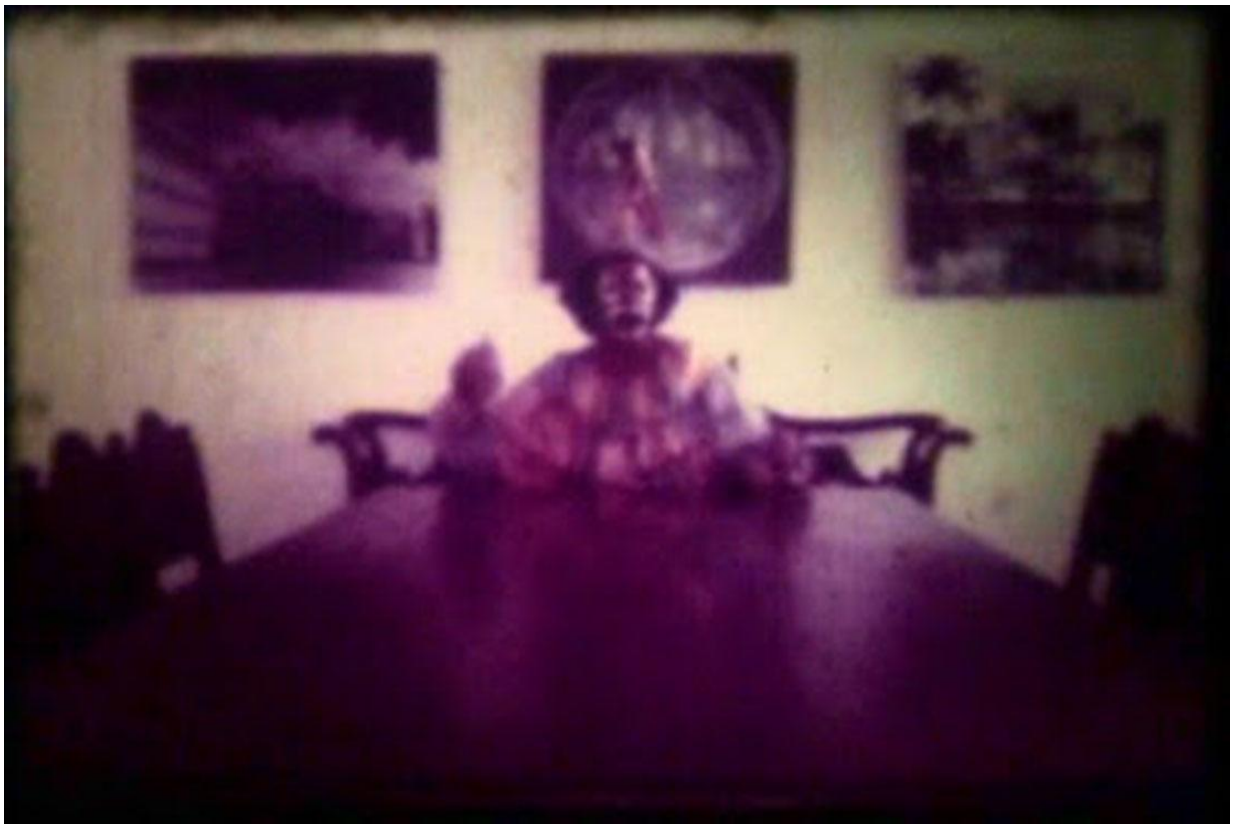


Figura 5. Jomard Muniz de Britto, O palhaço degolado, 1977, Vídeo, 9'. Acervo: Coleção MAR – Fundo Jomard Muniz de Britto. Fonte: DINIZ, 2014, p. 46.

O tom empolado de sua recitação sugere que o palhaço se coloca como um sábio, antagonista da posição, digamos burocrática, do intelectual moderno. O palhaço-sábio, como podemos denominá-lo, utiliza sua condição de excêntrico para, de modo ambíguo, ao mesmo tempo explicitar e ocultar sua apreensão crítica dos fatos. Nas artes, é recorrente o tema do palhaço, do bobo da corte, do louco, do clarividente que sabe e pronuncia aquilo que ninguém quer ouvir, utilizando sua condição excêntrica como performatividade para questionar o poder vigente e, por vezes, infligir aquilo que é socialmente aceitável. Na tradição dos palhaços, o *Clown* Branco é a versão elegante, lúcida e erudita que se contrapõe à imbecilidade do Augusto (BOLOGNESI, 2003, p. 72-76).

Enquanto o palhaço-sábio de Britto constitui um agente subversivo e questionador do *status quo*, podemos reconhecer sua versão sombria em figuras que se utilizam do comportamento excêntrico para perpetuar poderes hegemônicos vigentes, deteriorar o Estado de Direito e praticar o intolerável. Em nossos dias, ele pode se manifestar operando com a chamada *shitstorm* – o que

poderíamos traduzir para nossa expressão brasileira "jogar merda no ventilador" –, comportamento utilizado nas redes sociais, especialmente no Twitter, por políticos-palhaços autoritários e fascistoides que usam sua performance para produzir confusão, medo e testar os limites das instituições (BERARDI, 2020, p. 199). Se revestem da maquiagem e do nariz vermelho da "autenticidade", da "humildade" e da condição de "homens de bem" para tentar atenuar o intolerável e o genocídio que praticam por meio da piada e da risada.

Não nos enganemos, o palhaço, já nos mostrou Paulo Meira, Laura Lima e Jomard Muniz de Britto, não é tolo e inocente. Tal tema não deve ser apreendido a partir de um sentido único. Os trabalhos desses artistas representam palhaços que podem ser sádicos, cínicos, traiçoeiros e conscientes de suas práticas. Seus diversionismos e suas gargalhadas podem ser modos de interditar debates e reflexões, e nos arrastar para a confusão das trevas, por isso, eles devem ser responsabilizados pelos seus atos.

Referências

BERARDI, Franco. *Asfixia*: capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

BOLOGNESI, Mário Fernando. *Palhaços*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

CAMISETA da cavalera causa polêmica ao fazer sátira de Bolsonaro. *Veja São Paulo*, 28 jun. 2018. Disponível em: < https://vejasp.abril.com.br/cidades/camisa-cavalera-polemica-bolsonaro/> Acesso out. 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo:* história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DINIZ, Clarissa (org.). *Pernambuco experimental* [catálogo de exposição]. Rio de Janeiro: Instituto Odeon, 2014.

FERNANDES, Peterson. É hora de pararmos de chamar Bolsonaro de Bozo. *Revista Subjetiva*, 25 abr. 2020. Disponível em: < https://medium.com/revista-subjetiva/%C3%A9-hora-de-pararmos-de-chamar-bolsonaro-de-bozo-d39588e9e1a5> Acesso jun. 2021.

FOSTER, Hal. Vestígio traumático. In: FOSTER, Hal. *O que vem depois da farsa?*. São Paulo: Ubu Editora, 2021. p. 17-24.

LIMA, Laura. Instruções, 2017. In: RAHE, Marina Ciambra. *Performance e suas obras* – da ideia ao registro. Volume 2. Orientador: Mario Celso Ramiro de Andrade. 2019. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, 2019.

SOUZA, Rafael Nascimento de. Com crítica à Bolsonaro, Acadêmicos de Vigário Geral abre 1ª noite da Série A em 2020. *O Globo*, 21 fev. 2020. Disponível em: <

https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/com-critica-bolsonaro-academicos-de-vigario-geral-abre-1-noite-da-serie-em-2020-24265544> Acesso jun. 2021.

STRUCK, Jean-Philip. Relatório da CPI expõe "estratégia macabra" de Bolsonaro na pandemia. *Uol*, 20 out. 2021. Disponível em: < https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/deutschewelle/2021/10/20/relatorio-da-cpi-expoe-estrategia-macabra-de-bolsonaro-na-pandemia.htm> Acesso nov. 2021.

VELEDA, Raphael. Carlos e Eduardo divulgam imagem de Bolsonaro como Bozo. Entenda. *Metrópoles*, 25 fev. 2020. Disponível em: < https://www.metropoles.com/brasil/carlos-e-eduardo-divulgam-imagem-de-bolsonaro-como-bozo-entenda> Acesso jun. 2021.

Como citar:

FREITAS LIMA, Pedro Ernesto. O palhaço e o presidente: trocas entre política e arte. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 857-866, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.068
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Estrategias de visibilización: as poéticas de Voluspa Jarpa

Ramsés Albertoni Barbosa, Universidade Federal de Juiz de Fora
https://orcid.org/0000-0002-5852-9105
ramses.albertoni@ich.ufjf.br

Resumo

O artigo investiga as poéticas visuais que empreendem a leitura e a desconstrução dos arquivos oficiais a respeito das ditaduras latino-americanas nas criações da artista visual chilena Voluspa Jarpa. Ao longo de duas décadas, a artista realizou várias obras a partir dos documentos de arquivos sobre o Chile e outros países latino-americanos revelados pelos Estados Unidos, analisando o que fora apagado, censurado e rasurado, chamando atenção para a imagem resultante do documento que sofreu tais intervenções, ou seja, uma imagem que expressa tanto a "construção de visibilidades" quanto a eficácia poética e política dos usos do arquivo, criando sombras no presente. Ao pesquisar as "estratégias de disseminação" de saberes dos arquivos institucionais, Jarpa ajuiza a abordagem da representação histórica por meio das artes visuais de maneira analítica e crítica.

Palavras-chave: Voluspa Jarpa. Instalações. História. Ditaduras. Estrategias de visibilización.

Abstract

The article investigates the visual poetics that undertake the reading and deconstruction of official archives about the Latin American dictatorships in the creations of the chilean visual artist Voluspa Jarpa. Over two decades, the artist created several works based on archival documents about Chile and other Latin American countries revealed by the United States, analyzing what had been erased, censored and erased, drawing attention to the resulting image of the document that suffered such interventions, that is, an image that expresses both the "construction of visibilities" and the poetic and political effectiveness of the uses of the archive, creating shadows in the present. When researching the "dissemination strategies" of knowledge from institutional archives, Jarpa assesses the approach to historical representation through the visual arts in an analytical and critical way.

Keywords: Voluspa Jarpa. Installations. History. Dictatorships. Visibility strategies.

Estrategias de visibilización

Em 2014, o Museo de Artes Visuales (MAVI) e a Galería Gabriela Mistral (GGM), localizados em Santiago, capital do Chile, fizeram uma convocatória de curadores para a exposição *Nosotras... de la sin razón venidas*, cuja vencedora foi a crítica de arte cubana Dermis León, residente na Alemanha. O título da exposição encontra a sua inspiração e o seu título em *Almácigo*, livro póstumo da escritora chilena Gabriela Mistral, Nobel de Literatura de 1945. A GGM é a única galeria de arte estatal do Chile e estava completando 25 anos, exatamente a mesma idade da restauração democrática do país. Dessa forma, para comemorar a data, a galeria resolveu expor seu acervo, em diálogo com o acervo do MAVI, entre outubro e novembro de 2015, compostos por centenas de obras de artistas nacionais e internacionais que já se apresentaram nos espaços. A coleção foi exibida em três exposições e um catálogo que ofereceu um panorama da arte contemporânea chilena.

Sob a curadoria de León, a exposição reuniu 24 artistas mulheres no intuito de explorar a possibilidade de se retratar a história da arte chilena sem as figuras masculinas a partir das quais os modos de ler o país a arte foi sendo construída durante a ditadura do ex-presidente Augusto Pinochet, pois existe uma tendência na produção das artistas chilenas que diz respeito a uma revisão crítica da construção histórica da arte da pintura.

León criou 4 linhas curatoriais que posicionaram um conjunto de mulheres artistas dentro da narrativa da arte chilena quais sejam, "O impulso formal, desconstruindo a abstração", "Crítica da Pintura", "Memória crítica" e "Razão e sensibilidade". De acordo com a curadora da exposição *Nosotras*, a inquietação das artistas não está circunscrita tão-somente a uma crítica formal, mas se contamina com questões políticas e de revisão histórica.

Voluspa Jarpa é uma das artistas chilenas incluídas pela curadora Dermis León no grupo de crítica da pintura, pois investiga estratégias materiais e/ou conceituais que deem conta do relato do evento traumático como uma anomalia na própria linguagem, uma ruptura no texto ou na imagem. No texto *La incomodidad de una década*, escrito para o catálogo da GGM a respeito da exposição *Histeria Privada / Historia Pública* (2002), Jarpa situa o início de sua trajetória artística a partir de 1992 quando propôs como trabalho de obra para o 4º Ano de pintura, dirigido por Gonzalo Díaz na Escuela de Artes de la Universidad de Chile, uma série de pinturas, organizadas em polípticos, cujo objeto de "estudo" eram os terrenos vazios da cidade de Santiago, intitulados *Serie de los eriazos*.

De acordo com Jarpa, a paisagem "silenciosa e desolada" desses terrenos vazios lhe impressionavam, pois eram um resíduo da história dos movimentos urbanos e da história do seu país. Percebe-se nessa obra de Jarpa algumas características de sua produção posterior, sobretudo no que se refere à pesquisa por lugares esquecidos da memória, a crítica à representação pictórica e, especialmente, à relação entre história e histeria, pois os *sitios eriazos* são interpretados como o sintoma histérico somatizado na cidade. A artista estabelece

um nexo entre o lugar abandonado e o monumento histórico como duas polaridades da cidade, onde, de um lado, não há história ou ela foi apagada, por outro, há uma história exaltada, exacerbada, fantasiosa.

Entre 1992 e 1994, Jarpa trabalhou com Natalia Babarovic na execução dos cinco murais e dos dois retratos de *El sitio de Rancagua*, encomendados pela State Railways Company, em exposição permanente no hall da estação ferroviária de sua cidade natal e no Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago, capital do Chile.

Nesse mural, Babarovic e Jarpa fizeram uma pintura que dá continuidade à tradição dos murais em espaços públicos, porém, o mural segue as propostas da estética realista, ao contrário do mural tradicional que narra um conjunto de histórias e sentimentos por meio de símbolos nacionais, cujas principais referências são as antigas culturas maia e asteca, o folclore mexicano do período colonial e a arte popular. Segundo Hurtado (2021), o muralismo está presente no Chile desde 1941, a partir do mural *Muerte al invasor*, criado na escola de Chillán durante o exílio no Chile do muralista mexicano David Alfaro Siqueiros, influenciado pelo Cubismo e pelo Futurismo.

O realismo do mural de Babarovic e Jarpa exibe não uma vitória gloriosa, mas uma derrota, um massacre, conhecido como a Batalha de Rancagua, ou o Desastre de Rancagua, que ocorreu de 1º de outubro de 1814 a 2 de outubro de 1814, quando o Exército espanhol, comandado pelo general Mariano Osorio, derrotou as forças rebeldes chilenas comandadas pelo general Bernardo O'Higgins, passo decisivo para a reconquista militar espanhola do Chile. Após essa batalha, os espanhóis capturaram Santiago em poucos dias, marcando o início da reconquista da América do Sul. Deve-se atentar para a personagem, localizada no lado esquerdo do mural, cuja fisionomia tensa olha para fora do quadro, numa atitude interrogativa.

No final do século XX, junto com os artistas Cristián Silva Soura, Mónica Bengoa e Nury González e dos gestores Ana María Fernández e Ricardo Cuadros, Jarpa participou da iniciativa Muro Sur, um espaço para exposição e divulgação da arte contemporânea chilena que deu ênfase especial à produção de artistas emergentes da década de 1990. Muro Sur nasceu como um coletivo de arte após o retorno ao Chile, em 1996, de Ana María Fernández. Nessa época, o Chile estava voltando à democracia depois da ditadura Pinochet. Sendo assim, o coletivo surgiu durante um contexto de renovação democrática. O nome do coletivo advém do próprio local da primeira exposição dos artistas, a parede sul (6,00 m x 3,60 m) do apartamento de Fernández, em um prédio novo localizado no tradicional bairro da Plaza Brasil, no centro cívico de Santiago.

A partir da ótima recepção do público, Muro Sur desenvolveu um programa de 5 exposições, incluindo nomes-chave das artes visuais chilenas contemporâneas, como Eugenio Dittborn, Eduardo Vilches, Paz Errázuriz, Gonzalo Díaz e Carlos Altamirano. Em seguida, o espaço se transferiu para outro edifício onde ocorreram uma série de novas exposições, que duraram de 1996 a 2000. Com o apoio financeiro do Prince Claus Fonds, Muro Sur continuou por mais 4 anos em outro

espaço, localizado na rua Mosqueto. Muro Sur também desenvolveu projetos em outros espaços no Chile e no exterior, como exposição no Instituto de Segurança Social do Departamento Jurídico de Santiago, onde foram exibidas obras nos espaços onde se guardavam os documentos dos julgamentos da assistência social, em julho de 1998; na American Society Gallery, Nova York, exposição que fez uma conexão entre o 11 de setembro nos Estados Unidos e o 11 de setembro no Chile, em 2003; e na Bienal de Shangai, mostra com curadoria de Sebastián López que reuniu obras de diversos artistas do coletivo, em 2004.

Em 2000, Ana María Fernández decidiu voltar para a Holanda, mas o coletivo continuou suas atividades até 2004. Em 3 de outubro de 2019, Muro Sur tornou-se uma fundação com sede em Amsterdã, cujo objetivo é estimular e promover o intercâmbio cultural entre o Chile e a Holanda. Em novembro de 1999, o coletivo lançou a revista *Muro Sur Artes Visuales* expondo suas propostas em forma de manifesto. O manifesto aponta a necessidade de se criar um espaço estável que permita o desenvolvimento das produções artísticas contemporâneas que desenvolvam questões relacionadas à identidade cultural do país, pois artistas de diversas matrizes estéticas necessitam de um espaço comum de discussão, reflexão e crítica. A proposta é que se construa uma conexão e tensão entre essas diversas matrizes que se encontram dispersas. Os autores questionavam as galerias comerciais que priorizavam a tradição, não abrindo espaço para as práticas experimentais; para tanto, propunham a interseção entre o comercial e o experimental, cujo projeto era desenvolver a arte chilena de vanguarda.

O primeiro artigo da revista, sob o título *La Ilusión después de la Desilusión – A proposito de Étant donnés...*, é da artista Voluspa Jarpa. Neste texto, Jarpa empreende a leitura da última obra de Marcel Duchamp, *Étant donnés...*, compreendida como a produção artificial de uma imagem possível de uma obra-objeto elaborada a partir de um dispositivo-objeto que se torna a ilusão de um fragmento cênico. Essa última obra de Duchamp, que faz parte do acervo do Philadelphia Museum of Art, consumiu 20 anos para a sua efetivação e consiste de uma porta de madeira antiga, onde existe um par de orifícios pelo qual o espectador pode ver um cenário construído.

Em entrevista concedida ao pesquisador, considerando que a experiência estética não nasce de uma vontade, senão como uma maneira específica de apreender os fenômenos, Jarpa considera que

> Es una pregunta que puede verse desde muchos lados. Para mí la experiencia estética siempre tuvo que ver con la capacidad del proceso creativo de condensar y generar conocimientos epocales, mediante estrategias sensoriales y no solo racionales, sino que – con los sentidos – se vuelve una experiencia psíquica y emocional. Me interesa además de esta generación de conocimiento, la particularidad subjetiva y colectiva de experiencia estética. Ese movimiento que va de una o varias subjetividades que desde un

> lugar en el mundo, inventan lenguajes para objetivar esos conocimientos para los otros. Ese movimiento de lo subjetivo y colectivo y el retorno, es una trama orgánica del fenómeno de la cultura que considero más significativo de la experiencia del arte.

Ao longo de sua trajetória, Jarpa amplia a concepção de pintura, pois encontrou referências que remetiam a obras que transformam a pintura em um dispositivo de maior complexidade visual, por isso, estendeu os procedimentos da pintura a outras técnicas e fazendo sua conjugação. Durante a criação dos *eriazos* fez um exercício constante com a (des)ilusão da pintura, como forma retórica de atribuir o espaço dentro/fora da moldura, cujos marcos reais serviram para mostrar o modelo em comparação com o elemento representado e também a forma material de sair da linguagem representacional em direção ao objeto.

Em 1995, Jarpa apresentou a obra *El jardín de las delicias*, composta por 12 módulos de 2,40m por 1,50m agrupados em trípticos e dípticos, além de 10 pinturas de pequeno formato. Nesta série, os *sitios eriazos* não são os protagonistas da imagem, mas servem como comentários a respeito da cidade de Santiago e se relacionam com outros temas da obra da artista, tais como, o monumento histórico, a histeria da história e a encenação como artifício da linguagem da pintura, pois o que lhe interessa é problematizar a questão da representação, por isso se utiliza da simulação pictórica de vários procedimentos e visualidades, como a quadricromia e a relação entre a fotografia e a sua transferência para a pintura.

Inicialmente, Jarpa desenvolveu uma obra eminentemente pictórica que, no entanto, destacou o status conceitual e teórico do meio. Assim, a partir de elementos formais como cor/composição e experimentação com suportes não tradicionais, como cobertores e bandeiras, a artista investigou as possibilidades de representação e os limites da própria pintura. Posteriormente, seu trabalho transbordou o espaço pictórico tradicional para estudar as relações entre esse meio e a "objetualidade", aventurando-se assim nas instalações.

A artista observou e pesquisou os vestígios materiais entre os eventos históricos e a cidade, desenvolvendo uma série de pinturas, fotografias e técnicas gráficas, cujas referências são os terrenos baldios do Centro da cidade de Santiago. A artista começou a relacionar conceitualmente dois sistemas narrativos cunhados com fins antagônicos, quais sejam, por um lado, o relato histórico como discurso de eventos traumáticos coletivos, por outro, o discurso que funda a subjetividade da histeria, gerando o cruzamento entre Histeria e História, o que possibilita tornar visível suas linguagens, mecanismos e imagens. Por meio da questão da História e suas representações na arte, a artista se interessa pela experiência individual em tensão com os discursos públicos.

Em 2002, Jarpa apresentou a instalação *Histeria Privada/ Historia Publica*, uma série de pinturas e objetos em grande formato tendo como suporte a bandeira chilena, emblema questionado em sua forma fragmentada, sua materialidade e identidade visual alteradas, além de intervenção iconográfica

através das imagens pintadas, cujos significantes possuem densidade e espessura discursiva. Nesse trabalho, a artista procura evidenciar o desenvolvimento orgânico e as rupturas em sua obra. A disposição da instalação é descrita pela artista como um discurso de comentários fragmentados e de materiais que se contaminam, tendo, de um lado, a Sala Histórica, de outro, a Sala Histérica.

Em 2005, Jarpa apresentou o trabalho *Desclasificados* que reflete sobre a capacidade da pintura contemporânea de se referir a acontecimentos históricos do cotidiano. Para isso, a artista utilizou dois tipos de documentos, os públicos, composto por jornais, e os privados, composto por documentos desclassificados da CIA. Primeiramente, Jarpa fez uma série gráfica de pequeno formato com os arquivos desclassificados pela CIA, referentes à história do Chile entre o período de 1964 a 1990; a seguir, retirou as capas dos jornais chilenos de 11 e 12 de setembro de 2002 , onde aparecem o ataque às Torres Gêmeas, em Nova York, pintou-as em formatos ampliados e riscou os textos referentes às informações sobre o fato, submetendo a arte pictórica à imitação do documento gráfico.

O projeto *Dislocación. Biblioteca de la No-Historia*, de 2012, consiste em erigir uma biblioteca de livros da história chilena motivada a partir dos arquivos desclassificados pela CIA, abrangendo os anos de 1968 a 1991. O trabalho é a edição e a seleção que consiste na revisão de 10.000 desses arquivos que foram reclassificados, considerando o número de estudos em relação ao texto e de acordo com uma ordem cronológica e historiográfica, dividida em três períodos: 1968 - 1974, 1975 - 1981 e 1982 - 1989. Dessa forma, em razão da dificuldade de leitura dos documentos, bem como a falta de classificação histórica dos mesmos, considera-se que a sua revisão se encontra num limbo entre a imagem e a palavra.

A instalação *Histórias de aprendizagem* participou da 31ª Bienal de Artes de São Paulo, intitulada *Como (...) coisas que não existem*, em 2014, e possui uma poética labiríntica e irregular, composta, de um lado, por documentos dos arquivos da CIA sobre a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) revelados há alguns anos pelo governo dos Estados Unidos e, de outro, por documentos dos serviços secretos brasileiros produzidos durante os mandatos dos presidentes Getúlio Vargas (1951-1954) e João Goulart (1961-1964). Deste último, a artista inclui, além disso, registros sobre o exílio no Uruguai e o seu suposto assassinato na Argentina, em 1976, investigado como parte do plano coordenado entre as ditaduras do Cone Sul, conhecido como Operação Condor.

Os documentos de arquivo utilizados nessa instalação foram impressos em acetato transparente e pendurados em linhas diagonais criando um efeito inusitado, pois a sua exibição e transparência impossibilita a leitura dos documentos, criando uma barreira, o que nos remete novamente à ce(n)sura dos períodos repressores.

Na instalação *En nuestra pequeña región de por acá* (2014), exibida no Archivo de Bogotá, na Colômbia, em colaboração com o Centro de Memoria Historica, a artista organizou o espaço em três áreas: na primeira, existe uma caixa com o áudio dos discursos públicos de líderes latino-americanos mortos; na

segunda, existem móveis que remetem ao artista de vanguarda Donald Judd, cujas criações são marcadas por uma produção artística abstrata e não discursiva, e que foram reconstruídas para que dentro delas fossem inseridos os arquivos desclassificados da mesma época de Judd; na terceira, existe uma galeria com retratos públicos e retratos de morte de 26 líderes de 9 países da América Latina, gerando uma linha do tempo e uma linha geográfica.

Em 2016, a artista foi reconhecida com o Premio a la Excelencia en la Creación Artística 2016, dado por sua contribuição para o desenvolvimento das artes no Chile. Em 2019, Jarpa representou o Chile na Biennale di Venezia, pois foi selecionada, entre outros artistas, por seu projeto *Altered Views*, que critica e questiona o olhar ocidental e a noção de classe, gênero e raça.

A pesquisa artística de Jarpa centra-se na noção de trauma como um acontecimento que possibilita a invenção de uma linguagem a respeito de eventos de difícil assimilação individual e coletiva. A criação da artista se dá a partir de estratégias de visibilização, sejam elas materiais ou conceituais, que deem conta da cena traumática como uma anomalia na própria linguagem. Por meio da construção da história coletiva, construída com discursos e documentos, e a intersecção com a somatização subjetiva, construída com as imagens riscadas e apagadas, Jarpa articula sua poética na zona fronteiriça entre texto e imagem.

É sintomático, de acordo com a artista, o fato de que, antes da liberação desses documentos ao acesso público, em todos eles haja trechos que foram riscados e rasurados, portanto, a artista questiona as representações históricas em diversos sistemas da imagem, como nos *mass media* ou na arte.

Ao se apropriar dos documentos desclassificados para construir sua obra artística, Jarpa questiona os discursos cristalizados e pratica um percurso de leitura em diagonal, pois percebeu que as informações que havia sobre vários países latino-americanos surgiam embaralhadas com outras informações de forma bastante difusa. Por isso, foi necessário construir "*estrategias de visibilización*" que lhe permitissem ler todo esse material,

> [...] (que necesita una elaboración colectiva) pueda ser visto y elaborado públicamente para que otras disciplinas del conocimiento como la historia, la sociología o las leyes, por ejemplo, se hagan cargo del análisis de este material. En la obra En nuestra pequeña región de por acá circunda la pregunta de si ¿es posible cambiar el curso de la historia? Y si esto es así, ¿cuándo y cómo ocurre? Así mismo, la falta de esclarecimiento judicial, el manto de sospecha que cae sobre ellas también ha tenido consecuencias sociales y éticas en nuestros pueblos y en el desarrollo de su futuro. (JARPA, 2018, p. 2-3)

Dessa forma, ao propor a construção de visibilidades que desvendem as "sombras no presente", Jarpa trata da impossibilidade de se lidar com o trauma, pois ele é um relato arquivado e negado, e o sintoma, um arquivo cifrado.

Aos riscos dos documentos originais, a artista soma a poética de suas criações que possibilitam/impedem que o espectador tenha acesso aos documentos exibidos, podendo apenas vislumbrar os que estão em segundo e terceiro planos. Dessa maneira, experimenta-se a "possibilidade como impossibilidade", o que remete a uma promessa de revelação que, na verdade, se concretiza como repressão. Jarpa pontua que o arquivo reside num espaço poético de pura possibilidade entre o real e o irreal, pois

> Es también un intersticio confuso entre las nociones de lo público y lo privado, lo secreto y lo no secreto, lo individual y lo colectivo, lo consciente y lo inconsciente. El archivo, como concepto, nos confronta con un problema de límites y, por tanto, de ética. Remite a múltiples sentidos que afectan tanto al individuo como al colectivo [...] al bajar algunos de estos archivos, tuve una primera impresión en relación directa con el hecho mismo de la desclasificación de los documentos y su enorme cantidad. Al mismo tiempo, sufrí un segundo impacto debido a que muchos de estos documentos estaban tachados – párrafos y páginas completas borradas con líneas y bloques negros. (JARPA, 2014, p. 14-29)

Por fim, a artista se comove diante dessa informação borrada sobre a história de seu país e pensa no abismo existente entre os eventos ocorridos, a verdade conhecida e essas *borraduras*, pois só aparece a "*desfachatez de la borradura*".

Referências

ARTE SUR. Arte Sur. Disponível em: http://www.arte-sur.org/es/. Acesso em: 2 nov. 2021.

HURTADO, Juan Guillermo Bragassi. *El muralismo en Chile*: una experiencia histórica para el Chile del bicentenário. Disponível em: http://www.memoriachilena.gob.cl/602/articles-123178_recurso_2.pdf. Acesso em: 13 nov. 2021.

JARPA, V. Historia, archivo e imagen: sobre la necesidad de simbolizar la historia. *Contra Corriente*, v. 12, n. 1, 2014, p. 14-29. Disponível em: https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/download/1295/2219/. Acesso em: 20 out. 2018.

JARPA, V. Diálogos de la memoria. *Archivos para La Paz*. Seminario Internacional. Centro de Memoria Historia. Disponível em: http://centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/dialogos-memoria/ponencias/011-VoluspaJarpa.pdf. Acesso em: 20 out. 2018.

JARPA. Voluspa Jarpa. Disponível em: https://www.voluspajarpa.com/home/. Acesso em: 1 out. 2021.

MAVI. Museo de Artes Visuales. Disponível em: https://www.mavi.cl/. Acesso em: 23 fev. 2020.

MURO SUR. Muro Sur Artes Visuales. Disponível em: https://www.murosur.nl/. Acesso em: 22 mar. 2020.

Como citar:

ALBERTONI BARBOSA, Ramsés. Estrategias de visibilización: as poéticas de Voluspa Jarpa. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 823-831, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.069
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

De padres revolucionários à cirurgiões desenhistas: as luzes sombrias do século XIX

Renato Palumbo Dória, Universidade Federal de Uberlândia
https://orcid.org/0000-0002-0975-738
natopalumbo@gmail.coml

Resumo

O caráter bio e necropolítico das iconografias nem sempre é evidente, sendo maior sua eficácia quanto menos perceptível sua intencionalidade. Entre os revolucionários pernambucanos de começos do século XIX encontravam-se padres, naturalistas e desenhistas. Ambiente no qual Januário Caneca, cirurgião e professor de desenho, publica em Recife, em 1844, seu Compendio de Desenho, mencionando nele teorias fisiológicas e anatômicas vinculadas às artes - em especial o ângulo facial de Camper, a cranisocopia e frenologia de Franz Gall, e a fisiognomonia de Lavater, de grande circulação entre os séculos XVIII e XIX, e de espantosa sobrevivência no Brasil. Formulações que, advindas do iluminismo, eram eminentemente eurocêntricas e racistas, gerando iconografias que, ao classificar, hierarquizar e subalternizar determinados tipos humanos, serviam à manutenção da ordem colonial e escravocrata.

Palavras-chave: Desenho. Ensino. Eurocentrismo. Política racial.

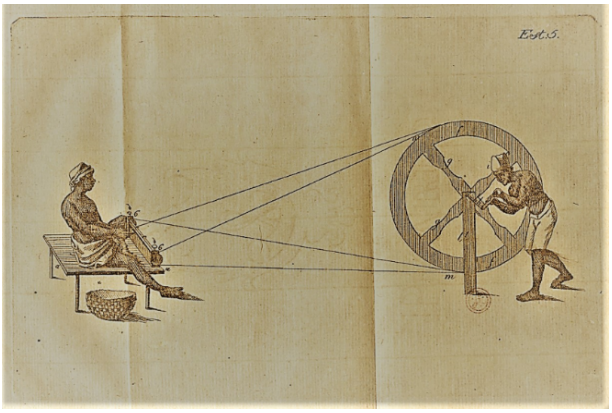
Abstract

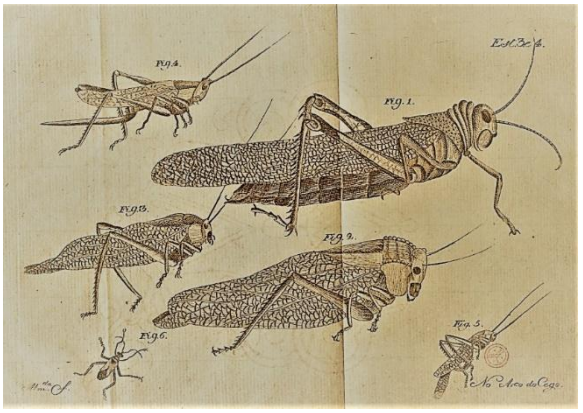
El carácter bio y necropolítico de las iconografías no siempre es evidente, siendo mayor su eficacia cuando meEl carácter bio ynos perceptible su intencionalidad. Entre los revolucionarios pernambucanos de comienzos del siglo XIX se encontraban clérigos, naturalistas y dibujantes. En ese contexto, Januário Caneca, cirujano y profesor de dibujo, publica en Recife en 1844 su Compendio de Dibujo, en el que hace referencias a teorías fisiológicas y anatómicas vinculadas a las artes (en especial Petrus Camper, Franz Gall y Gaspard Lavater); las cuales gozaron de gran circulación, y que tuvieron una espantosa sobrevivencia en Brasil. Estas formulaciones, provenientes del iluminismo, eran eminentemente eurocéntricas y racistas, generando iconografías que, al clasificar, jerarquizar y marginar determinados tipos humanos, servían como instrumento de reproducción del orden colonial y esclavista.

Keywords: Dibujo. Enseñanza. Eurocentrismo. Política racial.

Manuel Arruda da Câmara defende em 1791, em Montpellier, sua tese de medicina, *De Algumas Outras Observações que Permitem Suspeitar que o Oxigênio é a Causa das Diversas Cores dos Homens*, especulando as razões das variações de cores entre os seres. Afirmava ele que os negros nasciam claros, adquirindo a cor negra pelo "contato com o ar", e referia-se à "dissecção de um negro", em que se observara que a parte "*do órgão genital, que não estava coberta pelo prepúcio, apresentava a cor negra*", enquanto "*a parte coberta pelo prepúcio era branca*" (ALMEIDA; MAGALHÃES: 2008, sn) -acrescentando que ocorria, com os urubus, o mesmo que com os homens de pele escura: brancos, ao nascimento, mas tornando-se progressivamente negros com o tempo (ALMEIDA; MAGALHÃES: 2008, sn).

Também estudioso das técnicas agrícolas, Arruda da Câmara retorna ao Brasil em 1793, realizando expedições em busca de salitre e de vegetais úteis à "*fabricação de cordas*" (KURY: 2015, sn). Na Paraíba dedica-se ao cultivo do algodão, realizando experimentos de botânica aplicada, e em 1796 teria fundado, entre Pernambuco e Paraíba, o Aerópago de Itambé, das primeiras lojas maçônicas do país. Em 1799 publica, atento aos interesses econômicos em jogo, com a industrialização das tecelagens, sua *Memória Sobre a Cultura dos Algodoeiros* (figs.01 e 02).





Figuras 01 e 02. Manoel de Arruda Câmara, *Memória sobre a cultura dos algodoeiros*, Lisboa,1799. Biblioteca Guita e José Mindlin, USP

Simultaneamente médico, naturalista e fazendeiro, ele se valia em suas práticas da literatura ilustrada da época, e seus próprios manuscritos e publicações se faziam acompanhar por desenhos e estampas (KURY: 2015, sn). Se aventurando ele próprio pelo desenho de observação, para registrar as espécies que descobria, criticava as imagens "mal desenhadas" por não condizerem com as descrições dos naturalistas, que sem saber desenhar tinham que contar com o desenho dos pintores, que costumavam deixar de fora, contudo, detalhes fundamentais (CÂMARA: 1799, pp. 255-256).

As “luzes” de Arruda da Câmara não impediam, contudo, a exploração cotidiana, em suas plantações, de dezenas de africanos escravizados, da qual sua *Memória sobre a cultura dos algodoeiros* é reveladora. Considerando indesejável, por exemplo, um número excessivo de trabalhadores no plantio, o que podia gerar “confusão e desordem”, o autor registrava uma divisão de tarefas por gênero, sendo que, quem “*mete nos buracos a semente, comumente são negras*”, enquanto o trabalho com as enxadas e estacas era reservado aos “negros”, por serem estes “*mais ligeiros que aquelas*” (CÂMARA: 1799, pp.31-31). No descaroçamento do algodão, por sua vez, melhores eram as “escravas”, cuja destreza se devia a uma contínua prática (CÂMARA: 1799, p.69).

Fossem mulheres ou homens os escravizados, julgava-se necessário vigiá-los para evitar perdas do algodão, e “*castigar, ou repreender qualquer negligência da parte dos escravos*” (CÂMARA: 1799, p.59). Em sua racionalidade econômica o plantador-naturalista aplicava-lhes, conforme as metas de produção, prêmios ou castigos (conforme colhessem ou não o estipulado), visando estimular o trabalho nos “ânimos servis dos escravos”. Acusando-os de preguiçosos e ladrões, Arruda da Câmara anotava que, em sua fazenda, para cada libra de algodão que faltasse, seus escravizados recebiam “palmatoadas” (CÂMARA: 1799, pp.60-61).

João Ribeiro de Mello Montenegro foi desenhista em expedições de Arruda da Câmara, tornando-se seu discípulo e herdeiro intelectual. Atestando suas atividades conjuntas, e a rede de relações que se estabelecia através delas, João Ribeiro desenhou um tipo de algodoeiro que Arruda da Câmara batizou de *Azeredea pernambucana*, em homenagem ao bispo Azeredo Coutinho, criador do Seminário de Olinda. Outro homenageado foi o ouvidor da Paraíba, Antônio Felipe Soares de Andrada Brederode, a quem foi dedicado a erva aromática *Andradea brederoda*. O próprio João Ribeiro teve seu nome vinculado, por Arruda da Câmara, a mangabeira, designada por ele como sendo do gênero *Ribeirea* (KURY: 2012, pp.191-192).

Líder da insurreição de 1817, a Revolução dos Padres, João Ribeiro foi professor de desenho no Seminário de Olinda, centro irradiador das ideias políticas e científicas que chegavam da Europa. Diretor do Hospital do Paraíso, estabelece ali a Academia do Paraíso, onde, além de aulas de desenho, havia gabinetes de leitura e história natural, e se pretendiam dar aulas de física (ANDRADE: 2012, p.160). Relacionada a agrupamentos precedentes, como o Aerópago do Itambé e a Academia dos Suassunas, João Ribeiro foi acusado de transformar o Hospital do Paraíso em “escolas de desenhos” e “antro maçônico” (Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco: 1977, p.86-87), onde “aliciava” os alunos de suas aulas (Documentos históricos – Revolução de 1817, 1954, p. 63). Ativo membro do governo provisório de 1817, e provável idealizador ou desenhista da bandeira dos revoltosos, um de seus desafetos o nomeou, com ironia, como “*insigne Desenhador Lavateriano*” (Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e

Geográfico de Pernambuco: 1977, p. 94), associando seus saberes aos do fisiognomista Gaspar Lavater.

Fazendo uso de linguagem repulsiva em relação aos escravizados, Louis François de Tollenare, comerciante francês de algodão que testemunhou os acontecimentos de 1817, registrou em seus diários que uma das principais hesitações dos revolucionários foi definir como a população negra estaria representada, em um sistema eleitoral que privilegiaria proprietários de terras, tendo por isso que desmentir boatos de que os escravos seriam libertos (MELLO: 2004, p.52). Assim, com a tranquilidade rompida pelas agitações dos "negros", "*amedrontados quando soldados embriagados os querem recrutar*", Tollenare reparava que as procissões seguiam normalmente, com imagens de Cristo em tamanho natural e representações da Virgem e de Santo Antônio ladeadas por jovens "*mulatas e mestiças* [que]*, vestidas de gaze, cobertas de plumas e de flores, representam bem grotescamente os anjos*" (TOLLENARE: 1905-1906, pp.204-205).

Seu olhar estranhava, portanto, uma alteridade que lhe era inassimilável, com as figuras angelicais representadas por jovens afrodescendentes lhe surgindo como disformes e grotescas. Admirando-se também das "irmandades dos pretos" e das imagens de São Benedito, "um santo negro" (TOLLENARE: 1905-1906, p.205), desde sua chegada em Recife o francês esteve obcecado com a presença africana, anotando, já ao desembarque, que "*uma chalupa tripulada por oito negros, nus exceto as tangas, foi um espetáculo novo para mim e uma grande festa para a gente da equipagem*" (TOLLENARE: 1905-1906, p22).

Confuso diante da alteridade de belezas insubmissas à sua ordenada visão de mundo, Tollenare via nas jovens negras os traços "*dos graciosos desenhos que nos transmitiram os artistas gregos, e dos quais os nossos modernos procuram se aproximar*" (TOLLENARE: 1905-1906, P.129). Quanto aos homens negros notava, neles, fisionomias "altivas ou ferozes", como de cavalos que, "mordendo os freios", pensassem em se soltar, se admirando em não haver nenhum cuidado "*contra as tentativas que possam fazer*", sendo-lhe espetacular "*ver estes grandes latagões musculosos ocupados a fiar algodão no fuso: é Hercules em casa de Omphale*" (TOLLENARE: 1905-1906, p.25). Retornando às analogias clássicas, estes fortes homens negros a fiar lhe invocavam, assim, a imagem de Hercules submisso à Ônfale, rainha da Lídia, que tinha entre seus prazeres contemplar o herói escravizado, e por vezes vestindo roupas femininas, a trabalhar com o fuso. Fascinante pelas inversões de papéis sexuais que propõe, em um jogo pleno de pulsões eróticas, o tema de Hércules escravo de Ônfale foi representado em inumeráveis obras desde a antiguidade, sendo muitas suas possíveis leituras (fig.03).

Figura 03. Peter Paul Rubens: *Hércules et Omphale*, 1602-1605. Óleo sobre tela, 278 X 215cm.. Museu do Louvre, Paris.

Preponderava em Tollenare, contudo, o pragmatismo, aconselhando ao europeu em visita ao Brasil que adquirisse um "*negro novo e o formasse à sua vontade*", pois ao fim de alguns meses já haveria algum lucro nisso. Para as negras, mesmo libertas, havia usos que o francês não se envergonhava em indicar, com a possibilidade de se alugar "*negras e mulatas livres*" para servir como "concubinas", e ainda que considerando "desagradável" o "*serviço de toda esta gente de cor*", pelo "*cheiro nauseabundo que espalham*", Tonellare admitia a conveniência de se "*habituar-se a ele*", havendo pessoas que até sentiam prazer com o odor dos negros: "*são os homens que preferem as caricias das negras às das brancas*" (TOLLENARE: 1905-1906, p.249). Animalizando-os, Tollenare comparava a dedicação de alguns escravizados por seus proprietários com a relação entre um cão e seu dono: "*que resiste à ingratidão e aos maus tratos, amizade tenaz e atraente de que se veem tão poucos exemplos entre os homens*" (TOLLENARE: 1905-1906, p.144).

Em 1817, após uma derrota militar, o Padre João Ribeiro suicida-se. Seu corpo é esquartejado pelas forças coloniais, e sua cabeça exposta no centro de Recife. Tudo parecia, então, voltar ao normal, e os portugueses se vingavam dos mulatos e crioulos que durante a revolução "*diziam que eram todos iguais, e que haveriam de se casar com brancas das melhores*". Vencidos, "mulatos, forros e crioulos" agora recebiam "*trezentos, quatrocentos, quinhentos açoites*", e "murchos", "*já tiram o chapéu aos brancos, e nas ruas apertadas passam para o meio para deixar passar os brancos*" (MORAES: 1937, p. 127).

Compêndio de Desenho, Recife, 1844

Januário Alexandrino da Silva Rabelo Caneca (1808 – 1850) era irmão de Frei Caneca, líder da Confederação do Equador enforcado em 1825, no Recife, e de quem publicaria, postumamente, algumas obras.[1] Cirurgião do exército, responsável pela vacinação contra a cólera em Recife e no Rio Grande do Norte[2], tendo escrito uma *Memória sobre a Cholera-morbus* em 1832 (além de uma *Notícia acerca de um casal que procriou alternadamente filhos mudos e com fala*), Januário Caneca atuou também como jornalista e professor de desenho no Liceu Pernambucano, instituição derivada do Seminário de Olinda.

Tendo circulado pelos mesmos ambientes que o irmão, e sido aluno do Padre João Ribeiro no Seminário de Olinda ou na Academia do Paraíso, entrou em contato com ideias e publicações que, anos depois, fizeram-se presentes no *Compendio de Desenho* que imprime em 1844; talvez a primeira publicação do gênero organizada por um brasileiro. De caráter erudito, expressando sobrevivências acadêmicas e iluministas, seu título completo era *Compendio de*

[1] Em 1835 Januário Caneca oferecia a venda um livro sobre retórica organizado por Frei Caneca, que imprimiria em "benefício da família de seu falecido Pai", convidando os interessados à "loja do Sr. Bandeira do rapé, Rua do Cabugá" (Quotidiana fidedigna, A - periódico político, moral, literário e noticioso: 1835, sn).
[2] Termo da sessão extraordinária da Câmara do Recife, 6 de junho de 1824 (MELLO, 2001, p. 626).

Desenho para se aprender com perfeição a desenhar ao natural e a retratar fielmente, baseado em perspectiva, em ótica, e nas observações dos mais celebres naturalistas, físicos, fisiologistas e pintores.

Anunciada como segunda edição, e mencionando um anexo com 86 figuras (não localizadas), a obra elencava os autores de que se servia, exibindo a pretensa universalidade de conhecimentos de Januário Caneca. Incluíam-se ali, entre outros, o naturalista francês Georges-Luis Leclerc (o Conde de Buffon), Charles Le Brun, Giovanni Battista della Porta, Leonardo da Vinci e Nicolas Poussin. Destacavam-se, entre estes, os nomes de Petrus Camper, Franz-Joseph Gall e Gaspard Lavater, cujas teorias, associadas às belas artes, obtiveram grande sucesso entre fins do século XVIII e começos do XIX – sendo sintomático que em 1837, ao se pretender transformar o Liceu de Pernambuco em estabelecimento de ensino superior, se houvesse considerado a possibilidade de incluir a frenologia de Franz Gall como disciplina curricular.

Em seu manual de desenho Januário Caneca se valia; ao indicar os meios de retratar os indivíduos segundo seus tipos nacionais, sexos, idades, profissões e temperamentos; das ideias de Camper, Gall e Lavater, sendo as imagens contidas nas obras desses autores uma referência do universo visual com a qual o autor pernambucano se comunicava. Amparados no célebre Buffon, para quem as regiões mais adequadas à espécie humana eram as de clima temperado, entre 40 e 50 graus de latitude, nas quais estariam os seres mais proporcionados, "*belos e bem feitos*", servindo como modelo e medida "*com a qual contrastar todos os demais matizes de cor e beleza*"' (KURY: 2012, p.168), algumas das formulações destes autores eram claramente sexistas e racistas, como as do "ângulo facial de Camper" e, em Franz Gall, a pretensão de, através da frenologia ou cranioscopia, decifrar personalidades, capacidades e inclinações pelos formatos das caixas cranianas e de outros aspectos anatômicos dos indivíduos – determinando diferenças entre o "normal" e o desvio patológico (figs. 04 e 05).

Figuras 04 e 05. Petrus Camper: *The conexion between the science of anatomy and the arts of drawing, paiting, statuary,* Londres, 1794. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Honoré de Balzac menciona Gall em seu *Código de pessoas honestas ou a arte de não se deixar enganar por patifes*, de 1825, referindo-se aquele que é "*ladrão por gosto, cuja desgraça o Dr. Gall provou, mostrando que seu vício é fruto de sua organização mental*" (BALZAC:1825, p.12). O Arquivo Público de Pernambuco possuí um exemplar, publicado em Paris em 1810, do *Anatomia e fisiologia do sistema nervoso em geral e do cérebro em particular - com observações sobre a possibilidade de reconhecer várias disposições intelectuais e morais do homem e dos animais, pela configuração das suas cabeças*, de autoria de Franz-Joseph Gall e seu discípulo, Johann Gaspar Spurzheim. Seu 'atlas' de imagens, de grande qualidade gráfica, está muito desgastado, com manchas e marcas de uso deixadas ao longo do tempo.

O suíço-alemão Gaspar de Lavater pretendia interpretar as características e propensões humanas através de indícios corporais e exteriores, como a silhueta ou caligrafia dos indivíduos, e suas obras tiveram ampla repercussão. De sua autoria, a Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, conserva uma edição parisiense de 1820, em 10 volumes, com centenas de ilustrações, de *A arte de conhecer os homens pela fisionomia* (fig.06), cujo sucesso fez com que seus conteúdos se tornassem parte do repertório das conversações e jogos de salão das elites ilustradas do período, sendo mencionados por Balzac, que invocava o sistema de Lavater como único meio seguro de prevenirmo-nos contra todo tipo de fraudadores e embusteiros (BALZAC: 1825, p.109).

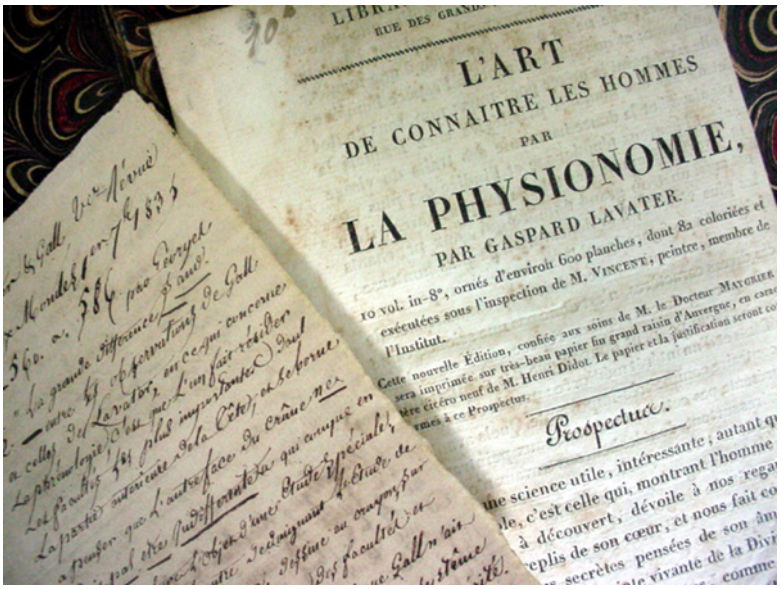

L'ART
DE CONNAITRE LES HOMMES
PAR
LA PHYSIONOMIE,
PAR GASPARD LAVATER.
Prospectus.

Figura 06. Prospecto e manuscrito sobre *L'Art de connaitre les hommes par la physionomie*, de Gaspard Lavater (Paris, 1820). Biblioteca da Fundação Joaquim Nabuco, Recife.

Um aparelho lavateriano para desenhar silhuetas se converteria mesmo em divertimento social, ao qual as pessoas se submetiam com medo e excitação, podendo ali ver revelada "*alguma horrível enfermidade da alma*", mas, também "*qualidades positivas e inesperadas*" (STOICHITA: 2000, pp.160-165). Apesar dos

divertimentos que propiciava, a própria vida de Lavater estava cercada de "*neuroses, suicídios e exorcismos*", havendo aspectos obscuros em sua metodologia, ligada a vertentes e práticas ocultistas, com seu enorme sucesso se devendo, também, ao fato dela ser uma espécie de "prática de adivinhação" disfarçada, sendo ler a silhueta de um indivíduo uma forma indireta de se ler, também, sua "sombra" (STOICHITA: 2000, p.168).

Sendo, por outro lado, um sistema "anatômico-moral", a fisiognomonia servia aos reformadores sociais como guia para discernir qualidades, defeitos e aptidões nos indivíduos, resvalando para a filantropia em um estranho amor ao próximo, já que amar o outro era, também, "desmascará-lo". Estranho e desigual amor, com o olhar lavateriano sempre pronto em perceber os "*traços morfológicos que marcam as fisionomias grotescas que atribui aos camponeses, aos estúpidos e aos imbecis*", e, de outro lado, em exaltar as qualidades dos "*rostos cheios e laboriosos dos burgueses de Zurique que são um verdadeiro hino facial à glória das classes médias*".

Assim, em uma época em que a industrialização crescente pressupunha, também, uma necessária normatização dos sentidos, a fisiognomonia ligava-se a um processo de "*naturalização das classes sociais*" (COURTINE; HAROCHE: 1988, p.120-121), antecipando as práticas eugenistas, com Lavater chegando a propor que se retirassem as crianças dos pais que tivessem alguma deformidade para educá-los em uma "*instituição pública bem orientada; pô-los depois em circunstâncias que favoreçam a prática da virtude e, finalmente, casá-las entre si*" (COURTINE; HAROCHE: 1988, p.121).

Na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro há, por sua vez, um exemplar de 1794, publicado em Londres, de *Os trabalhos do saudoso professor Camper sobre a conexão entre a ciência da anatomia e as artes do desenho, pintura, estatuária, etc. &* [...]*em dois livros contendo um tratado sobre a diferença natural de características em pessoas de diferentes países e períodos de vida; e na beleza, como exibido na escultura antiga, com um novo método de esboçar cabeças, características naturais e retratos de indivíduos, com precisão, etc. ilustrado com dezessete estampas*.

Algumas conclusões

No Brasil de começos do século XIX se temiam as rebeliões raciais, tanto pelas insurreições dos escravizados e sucessos quilombolas como pelos então recentes acontecimentos no Haiti, havendo pânico entre a população branca, especialmente entre portugueses e outros residentes europeus, sendo evidente a tensão "*entre brasileiros brancos e gente de cor*" (MELLO: 2004, p.124-125). Os próprios movimentos independentistas estavam atravessados por questões raciais, sendo patentes os conflitos da instauração, no Brasil de começos do XIX, de uma

perspectiva política e cultural moderna, cuja racionalidade técnica e científica já trazia, em si mesma, a barbárie de formulações que naturalizavam uma perspectiva civilizatória autoritária e excludente.

O processo de submissão colonial, por sua vez, não seria duradouro sem um sistema didático que instaurasse uma "*aprendizagem do ser colonizado via violência e esquecimento de* si", tornando-se urgente, hoje, a "*emergência de desaprender do cânone*" (RUFINO: 2021, p. 22-23). Conteúdos como os do manual de Januário Caneca, organizando e fornecendo sistemas visuais normativos através do ensino do desenho, continuaram a circular no Brasil dos séculos XIX e XX, em publicações ainda hoje acessíveis em diferentes regiões, indicando uma ativa irradiação e sobrevivência, como uma edição brasileira de *A arte do pintor* de Camille Bellanger[3], de 1910, ainda apontando o famigerado ângulo facial de Camper como meio de se "*reconhecer e estabelecer cientificamente o nível relativo das faculdades intelectuais nos animais*" (BELLANGER: 1910, pp.217-219), e, em 1939, em pleno Estado Novo, com a primeira edição do *Manual prático de desenho* de Renato Silva, que também oferecia, como conteúdo válido, o mesmo ângulo de Camper, em uma escala que começava pelas "cabeças antigas", passava pelas "raças" caucásica, amarela e negra, e descia ao gorila e ao cão (SILVA, 1945, sn).[4]

Conteúdos que representavam os tipos humanos através do desenho, mas também os classificava hierarquicamente, unindo a linguagem das ciências a das artes, e foram fundamentais à globalização do experimento colonial, lubrificando variadas engrenagens de domesticação, dominação e exploração do 'outro'. Conteúdos que, ao estabelecer sistemas simbólico-visuais pretensamente neutros e universais, propagavam entre vasto público valores estéticos que atuavam na percepção e comportamento coletivo dos corpos, afirmando a superioridade de uns e subalternizando 'outros'. Valores tanto mais eficazes quanto menos percebidos em sua dimensão política.

Sendo urgente descolonizarmos nosso olhar - descolonização que é mesmo uma "questão de cura" (RUFINO: 2021. P. 28) - as violências das práticas e discursos coloniais aqui apontadas indicam-nos as muitas sombras da modernidade, nas quais se confunde civilização e barbárie, tendo sido a circulação das imagens em questão instrumento essencial à organização eurocêntrica, hierárquica e racista da sociedade brasileira.

Referências

ALMEIDA, Argus Vasconcelos de; MAGALHÃES, Francisco de Olive*ira. As "Disquisitiones" do naturalista Arruda da Câmara (1752-1811) e as relações entre a Química e a Fisiologia no final do Século das Luzes*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Química, 2008. Consultado em

[3] Consultado na Biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre.
[4] Recentemente encontrei, na Seção de Iconografia da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, uma edição de 1966 da mesma obra, recomendada pela Secretaria de Ensino do Rio de Janeiro, e contendo ainda como conteúdo válido o ângulo facial de Camper.

https://www.scielo.br/j/qn/a/VGqvrMgW6QQ7z4tzQPBrxGK/?lang=pt. Último acesso em 12 nov. 2021.

ANDRADE, Breno Gontijo de. A Guerra das Palavras: cultura oral e escrita na Revolução de 1817. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

BALZAC, Honoré de. *Code de gens honnêtes ou l'art de ne pas êtres dupe des fripons*. Paris: Chez J-N. Barba, 1825.

BELLANGER, Camille. A arte do pintor. Rio de Janeiro / Paris: H. Garnier, Livreiro-Editor, 1910 (Biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre).

CÂMARA, Manuel Arruda da. *Memória sobre a cultura dos Algodoeiros, e sobre o methodo de o escolher, e ensacar, etc. em que se propõem alguns planos novos, para o seu melhoramento, oferecida a S. A. Real, o Príncipe Regente Nosso Senhor – por Manuel Arruda da Câmara, formado em medicina, e filosophia, e sócio de varias academias, etc. impressa de ordem do mesmo senhor por fr. Joze Mariano da Conceição Velloso.* Lisboa: Na Officina da casa Litteraria do Arco do Cego, MDCCLXXXXIX [1799].

CAMPER, Petrus. *The works of the late professor Camper on the conexion between the science of anatomy and the arts of drawing, painting, statuary*[...]. London, C. Dilly, 1794 (Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro; Iconografia).

COURTINE, J.-J. & HAROCHE, C. História do rosto. Lisboa: Teorema, 1988.

Documentos históricos – Revolução de 1817, vol. CIV. Rio de Janeiro, Ministério de Educação e Cultura/Biblioteca Nacional – Divisão de Obras Raras e Publicações, 1954, p. 63.

GALL, F. J. & SPURZHEIM, G. *Anatomie et physiologie du système nerveaux en général et du cerveau en particulier – avec des observations sur la possibilité de reconnaitre pluisieurs dispositions intellectuelles et morales de l'homme et des animaux, par la conguration de leurs têtes*, par F. J. Gall et G. Spurzheim. Atlas. Paris, chez F. Schoell, rue des Fossés. S.Germain – L'Auxerrois, 1810 (Arquivo Público do Estado de Pernambuco, Recife).

KURY, Lorelai. O naturalista Veloso. São Paulo: Revista de História, Jan-Jun 2015. Disponível em https://www.scielo.br/j/rh/a/XmQWyLJYFdZg8tSvR4TdzMb/?lang=pt. Último acesso em 12 nov. 2021.

KURY, Lorelai. Manuel Arruda da Câmara: a República das Letras nos sertões. In: Idem (org.). Sertões adentro: viagens nas caatingas, séculos XVI a XIX. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2012.

LAVATER, G. *L'art de connaitre les hommes par la physionomie*[...]. 10 vols. Paris, Depélafol, 1820 (Biblioteca da Fundação Joaquim Nabuco; Obras Raras. Recife).

MELLO, Evaldo Cabral de. A outra independência: o federalismo pernambucano de 1817 a 1824. São Paulo: Editora 34, 2004

MELLO, Evaldo Cabral de (org.). *Frei Joaquim do Amor Divino Caneca*. São Paulo, Editora 34, 2001.

MORAES, Mello, *Brasil Reino e Brasil Império.* (Série 5ª. BRASILIANA - BIBLIOTHECA PEDAGÓGICA BRASILEIRA LEMOS BRITO. A Gloriosa Sotaina do Primeiro Império (Frei Caneca). São Paulo: COMPANHIA EDITORA NACIONAL, 1937.

Quotidiana Fidedigna, A – periódico político, moral, literário e noticioso, O. Recife. Tomo II, n. 272, Quinta-feira, 17 de dezembro de 1835. Disponível em http://memoria.bn.br/pdf/812935/per812935_1835_00272.pdf. Último acesso em 17 nov. 2021.

Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico de Pernambuco. Ns. 29 e 30. Redição Facsimilar. Recife: MEC, 1977.

RUFINO, Luiz. *Vence-demanda: educação e descolonização*. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

TOLLENARE, L.F. *Notas dominicaes, tomadas durante uma residência em Portugal e no Brasil durante os anos de 1916, 1817, 1818 (parte relativa à Pernambuco).* Recife: Instituto Histórico e Geográfico Pernambucano, 1905-1906 (Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin, Universidade de São Paulo).

SILVA, Renato. *Manual prático de desenho*. Rio de Janeiro: Tipografia Nilópolis, 1945.

STOICHITA, Victor. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela, 2000.

Como citar:

PALUMBO DÓRIA, Renato. De padres revolucionários à cirurgiões desenhistas: as luzes sombrias do século XIX. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 876-887, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.070
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

De Antonil a Portinari: olhares sobre o agigantamento dos pés e mãos nas representações da população negra

Rosemeri Conceição, Universidade Federal do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0002-3769-7804
rosechacal@gmail.com

Resumo

Este artigo enceta um diálogo entre as imagens textuais presentes na obra Cultura e Opulência do Brasil (1711) de Antonil e o quadro O Lavrador de Café, de Cândido Portinari (1934). A partir das reflexões trazidas por Walter Benjamin e Walter Mignolo levantamos algumas possibilidades sobre os elos e permanências existentes nestas representações, com o intuito de contribuir para os debates sobre a desconstrução e transcendência das estruturas coloniais que construíram, no imaginário brasileiro um lugar de subalternidade para a população negra.

Palavras-chave: Portinari. Negros. colonialidades. representações.

Abstract

This article begins a dialogue between the textual images present in the work Cultura e Opulência do Brasil (1711) by Antonil and the painting O Lavrador de Café, by Cândido Portinari (1934). Based on the reflections brought by Walter Benjamin and Walter Mignolo, we raised some possibilities about the links and permanencies that exist in these representations, in order to contribute to the debates on the deconstruction and transcendence of colonial structures that built, in the Brazilian imagination, a place of subordination for the black population.

Keywords: Palavra-chave Portinari; Black people; colonialities; representations.

Introdução

O diálogo proposto por este artigo[1] é fruto da influência que algumas imagens constroem em nossas mentes. Chegam já com cores, cheiros e sentimentos; inculcam memórias que agem no terreno do cognitivo e do afetivo[2]. A obra *Cultura e Opulência no Brasil*[3], publicada pelo jesuíta italiano João Antônio Andreoni, sob o pseudônimo de André João Antonil, é certamente uma destas.

Na apresentação da obra somos informados que ele nasceu na região da Toscana e aos 18 anos ingressou na Companhia de Jesus, em Roma. Veio para o Brasil em 1681, tendo se instalado em Salvador (BA). Durante a sua carreira dentro da ordem jesuítica, passa por vários cargos – mestre de noviços, reitor do Colégio de São Salvador, visitador e provincial do Brasil. Morreu em Salvador (BA).

O texto datado de 1711, reúne tantas informações sobre as riquezas, os modos de viver e pensar na Colônia Portuguesa que foi confiscado e destruído pelas autoridades ultramarinas. O livro traz em quatro partes, informações sobre as principais atividades econômicas da colônia (cana-de-açúcar, tabaco, mineração e pecuária). No original digitalizado pela Biblioteca Nacional lemos:

> Cultura e opulência do Brazil, por suas drogas e minas: com varias noticias curiosas do modo de fazer o Assucar, plantar e beneficiar o Tabaco; tirar Ouro das Minas; e descubrir as da Prata; e dos grandes emolumentos que esta Conquista da America Meridional dá ao Reyno de Portugal com estes, e outros generos, e Contratos Reaes[4].

A riqueza de detalhes é tamanha que a Coroa Portuguesa considerou inoportuna a disseminação de informações estratégicas sobre as riquezas do Brasil, incluindo os dados supracitados, bem como a localização das minas de ouro e prata, que logo após sua publicação, no início do século XVIII, a edição foi proibida e a tiragem destruída. As funcionárias da Biblioteca Nacional relatam a existência de apenas sete peças conhecidas no mundo, pois. só se salvaram os exemplares que tinham sido doados antes da proibição, e poucos se preservaram até hoje. A importância da obra, sempre citada como fundadora da História Econômica do Brasil, foi reconhecida pela concessão do Selo Memória do Mundo- Brasil da Unesco[5] e por isso é considerado a obra fundadora do estudo da economia brasileira.

---

[1] Na construção deste artigo contamos com a ajuda da Profa. Dra. Julie Brasil e do Prof. Ms. Licius Bossolan a quem agradecemos a leitura cuidadosa, o incentivo e as indicações bibliográficas.

[2] Estas observações sobre o papel das memórias cognitivas são feitas por Ulpiano Beserra de Meneses. Os museus e as ambiguidades da memória. Conf. 10o. Encontro Paulista de Museus – Memorial da América Latina / 18.07.2018.

[3] Antonil, André João, 1650-1716 Cultura e opulência do Brasil / André João Antonil. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013.

[4] ANTONIL, João. Cultura e Opulência do Brasil. Disponível em: Cultura e opulência do Brazil, por suas drogas ... (bn.br). Acesso em: 12-12-2021.

[5] Obra fundadora da economia brasileira recebe o selo Memória do Mundo – Brasil. Biblioteca Nacional, 17-11-2015. Disponível em: Obra fundadora da economia brasileira recebe o selo Memória do Mundo – Brasil | Biblioteca Nacional (bn.gov.br)

Para o campo da História Social, ela fornece dados que possibilitam estudos sobre relações familiares, questões de gênero e da instituição escravista. Sobre o funcionamento desta, há uma parte específica, onde lemos inúmeros aconselhamentos necessários aos senhores de engenho, para que estes tivessem um bom desempenho em suas funções. Ele, em poucas palavras, sintetiza seu pensamento: "os escravos são as mãos e os pés do senhor do engenho, porque sem eles no Brasil não é possível fazer, conservar e aumentar fazenda, nem ter engenho corrente[6]".

Estes e outros referenciais fortaleceram visões estruturantes da sociedade brasileira e ensejaram uma vertente historiográfica na qual a imagem dos africanos e seus descendentes escravizados ficou restrita à sua dimensão de corpo semovente, objeto destinado às atividades da empresa colonial. Enquadram-se neste grupo, os trabalhos de Florestan Fernandes e Fernando Henrique Cardoso, dentre outros. Se este enfoque foi dominante até os anos 80, o avanço das técnicas de pesquisa permitiu paulatinamente o abandono do conceito de *escravo-coisa*- defendido pelos autores supra citados - pelo de *escravo-sujeito* trazido por historiadores da cepa de João Reis e Eduardo Silva, Sidney Chalhoub e Robert Slenes, para ficarmos apenas com três.

Conforme destaca Martha Abreu Esteves[7], a partir de então tornou-se impossível pensar a ação de escravizados (atenção à nomenclatura) sem levar em conta suas relações familiares, festas religiosas, irmandades e batuques, concepções sobre liberdade e direitos, apreendendo sua humanidade em meio aos conflitos sociais travados. Foram decisivos também trabalhos como de Célia Marinho Azevedo que escrevendo de dentro de fontes, coletadas em arquivos até então pouco acessados, lançou luz sobre o imaginário das elites e consequentemente sobre a força de uma população muitas vezes descrita como passiva e desorganizada.

Os anos seguintes, especificamente os anos 90 e início do atual milênio, trouxeram novas problematizações, desta vez concernentes ao Pós Abolição. Coube agora à historiografia enfatizar o papel desempenhado por nossas elites, locupletadas nos espaços de ciência e justiça, na adoção, formatação das teorias raciais importadas da Europa e dos Estados Unidos[8] para manter o grupo recém chegado à igualdade de direitos, submerso em outras distinções e hierarquizações.

Um estudo de fôlego, foi escrito pelo economista e sociólogo Carlos Vainer, que enumera pacientemente um conjunto de políticas radicalizadas empreendidas pelo Estado Brasileiro, de meados do século XIX até JK. Na sua abordagem o advento da liberdade e a subsequente igualdade jurídica são descritas como ápice dos pensamentos que relacionavam as populações negras e indígenas ao fracasso. De Oliveira Vianna à Constituição de 1934, subsiste o mesmo pensamento:

---

[6] op. cit. p. 39.

[7] Para uma abordagem da historiografia da escravidão ver Cultura negra vol. 1 : festas, carnavais e patrimônios negros / Organização de Martha Abreu, Giovana Xavier, Lívia Monteiro e Eric Brasil. – Niterói : Eduff, 2018. p. 7.

[8] Estas discussões foram feitas por Lilia Schwarcz, O Espetáculo das Raças. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

> *À pergunta formulada - com quem formar a nacionalidade e o corpo de trabalhadores? - a resposta foi clara: com imigrantes. Nossas elites e seu Estado, pelo menos até os anos 50, recusaram-se a ver na população nativa, uma base sólida para construir a nação, ocupar o território e conformar uma força de trabalho disciplinada e produtiva. (...). Havia um extraordinário consenso acerca da incapacidade do trabalhador nacional: O partido majoritário, o desqualificava com base em seus atavismos étnicos. A herança indígena, o vocacionava para o nomadismo, incompatível com a civilização; a herança negra, tornava-o incompetente para o esforço continuado que vem da previdência e do cálculo econômico racional*[9].

Sem dúvida, em cenário de disputas intelectuais tão acirradas a figura a figura de artistas, jornalistas escritores e afins, ganha cada vez mais destaque.

Ao analisar a participação dos intelectuais no Governo Vargas, Monica Pimenta Velloso[10], demonstrou como naqueles anos construiu-se uma nova imagem de intelectual, distante dos habitantes da Torre de Marfim, citada por Machado de Assis, e próximo da imagem de indivíduos de ação, interessados em contribuir para o grande projeto de construção nacional, ao lado do Estado. Neste bojo estes ajudaram a estruturar dois postulados centrais do pensamento político autoritário: o primeiro, de entender a sociedade como ser imaturo, indeciso e, portanto, carente de um guia capaz de lhe apresentar normas de ação e de conduta; segundo, a necessidade de intervir na formatação da população que integraria a nação, assim como na seleção de imagens e memórias definidoras.

A autora também adverte que, malgrado opiniões contrárias, a ligação entre o Modernismo e Estado Novo foi uma invenção do regime, que se apropriou do evento modernista como um todo uniforme, não distinguindo as várias correntes de pensamento que a integraram. Para ela, deve-se destacar somente a presença de um grupo: o dos verde-amarelos, composto por Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia e Plínio Salgado.

O mesmo cuidado interpretativo devemos ter no campo das Artes. O Modernismo traz em seu bojo o afastamento do academicismo que marcou a arte brasileira no período do Império e dos anos iniciais da Primeira República, mas vai em busca da exploração de técnicas e temáticas artísticas que buscam a composição do caráter nacional, eivado também de crítica social.

[9] Citado por Carlos Vainer, Estado e Raça no Brasil. Notas Exploratórias. Estudos Afro-Asiáticos, n. 18. 1990.p. 105.
[10] Ver Monica Pimenta Velloso, Os intelectuais e o Estado Novo. Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo. Rio de Janeiro/Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

As imagens para a investigação das aproximações e /ou distanciamentos destes paradigmas, podem ser encontradas na produção de Cândido Portinari[11], mais especificamente na obra *O Lavrador de Café*.

Figura 1. Di Cavalcanti, Título: O lavrador de café, Data: 1934 Técnica: Óleo sobre tela Dimensões: 100 x 81 x 2,5 cm, Créditos da Imagem: João Musa, Fonte: https://masp.org.br/acervo/obra/o-lavrador-de-cafe

[11] Sobre o pintor temos as seguintes informações: Candido Portinari[nota 1][1] (Brodowski, 29 de dezembro de 1903 — Rio de Janeiro, 6 de fevereiro de 1962) foi um artista plástico brasileiro. O Projeto Portinari possui em seu acervo documental, os principais documentos de identidade pessoais do pintor. Em nenhum deles figura o sobrenome "Torquato". Certidão de Nascimento, Atestado de Óbito, Certidão de Casamento, Registro de Identidade, todos os passaportes, etc., registram o seu nome completo como apenas "Candido Portinari". Portinari pintou mais de cinco mil obras, de pequenos esboços e pinturas de proporções padrão, como O Lavrador de Café, até gigantescos murais, como os painéis Guerra e Paz, presenteados à sede da ONU em Nova Iorque em 1956, e que, em dezembro de 2010, graças aos esforços de seu filho, retornaram para exibição no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Candido_Portinari

Nome marcante da Arte Brasileira, Portinari tem merecido grandes estudos. Para a finalidade deste artigo, consultamos a Dissertação de Mestrado de Hebe Camargo Bernardo[12], para a qual a autora empreendeu uma criteriosa análise da obra Café de 1935, bem como de seus estudos preparatórios que datam de 1934-1938 partes estas introduzidas em desenhos preparatórios, painéis e afrescos, cada uma dentro do contexto histórico social do pintor marcados na década de trinta.

O trabalho de grande sensibilidade, vai em busca da reconstituição do mundo que cercava o autor. Como ela mesma enfatiza, foram decisivos para sua pesquisa a história dos negros e imigrantes na cultura, trabalhadores daquela cultura e elementos das preocupações sociais de Portinari.

Sua pesquisa permite - contando com a ajuda de outros textos magistrais, como de Annateresa Fabris e Aracy Amaral- demonstrar a linguagem de um pintor social dentro deste recorte temporal da década de trinta. Ela adverte que neste período, de 1930 até finais de 1935, a função social era amplamente discutida e reavaliada.

Camargo credita à simplicidade da vida em Brodowski, a materialização das características artísticas principais do pintor. Para ela, foi das trocas com os trabalhadores de sua terra e do ritmo do cotidiano interiorano que adveio a inspiração para ocupar um lugar genuíno em na arte nacional.

Ainda segundo a autora, o objetivo não seria incitar uma revolução na sociedade, mas sim marcar o lugar dos trabalhadores rurais formados por negros, mestiços e imigrantes, pessoas humildes, da terra, que ajudavam e desenvolviam o Brasil no processo econômico. E ela vai além:

> Os trabalhadores nasceram da ação reflexiva de um novo tempo que despontou na perspectiva da arte nacional e Café, despontou em 1935 como uma grande consagração para o artista alvo de polêmica e questionamentos críticos em função de sua vocação muralista. O artista concentrou-se em captar as peculiaridades da realidade social do momento exaltando e ampliando a figura do homem trabalhador[13].

E Camargo segue enaltecendo a opção social do autor, descrito como arauto de um novo modelo da arte:

> *Neste sentido, posso compreender que a arte moderna rompe com o tradicional, com as formas fascinantes e mostra o que de fato ocorre com o real, no caso de Portinari, a situação do homem no*

[12] Ver BERNARDO, Hebe de Camargo, 1962- Os trabalhadores do Café: análise de uma obra de Portinari. São Paulo, Universidade Estadual Paulista, Dissertação de Mestrado, 2012.

[13] Bernardo, Hebe de Camargo, Os trabalhadores do Café: análise de uma obra de Portinari / Hebe de Camargo Bernardo. - São Paulo, 2012. p. 65. Na Dissertação há um Capítulo intitulado: "O trabalho do negro na cultura do café".

> *campo, a colheita do café, o comando do capataz similar ao trabalho escravo. Estes elementos faziam parte da tônica estabelecida, ou seja, das complexidades do sistema capitalista, da relação da mais valia. Da sujeição do homem ao trabalho, da submissão em consequência da necessidade de sobrevivência*[14].

Longe de negar o teor de denúncia contido na obra de Portinari, aliás muito bem enfatizado por seus biógrafos e estudiosos em geral, cabe compreendê-la, pela riqueza de elementos que guarda, a partir de uma leitura dialética.

Tomamos o método emprestado de um dos teóricos mais visitados do século XX, Walter Benjamin. Entendemos, pois, a dialética como o método de compreensão no qual a presença simultânea de elementos contraditórios, que se determinam reciprocamente numa dinâmica transformadora, pode estar presente nessas relações. Ademais, é necessário entender a historicidade como é indissociável da existência das imagens dialéticas, marcadas pela articulação entre momentos distintos no tempo.

Para alguns estudiosos da obra do escritor, o que há de específico na concepção benjaminiana da dialética é a sua valorização do olhar, que implica no entendimento de que o presente é o tempo da vivência, por intermédio das imagens do passado (da rememoração), da experiência dialética da temporalidade, da relação contraditória entre passado e presente. Ou seja, aceita-se a natureza anacrônica das imagens, enquanto justaposição de temporalidades, mitos e memórias diversas[15].

Como exercício pictórico para analisar o *Lavrador de Café*, trazemos a seguinte descrição:

Em primeiro plano, temos um homem negro com uma enxada nas mãos e plantações ao fundo. A pessoa é retratada com os braços e pés maiores que o resto do corpo, o que para alguns, demonstra a aproximação de Portinari com o Expressionismo. A seu lado, há uma árvore decepada, talvez indicar o desmatamento que já se anunciava naquela época, extinção da fauna e flora brasileiras.

Ao fundo temos os pés de café, disposto de maneira a indicar que já estão indo em direção ao local de escoamento, encontrando-se também com os montes de grãos também ao fundo, o que pode suscitar a ideia de superprodução. Fechando estes planos, temos o olhar emblemático do cafeicultor que fita o horizonte e expressa preocupação. Outro elemento marcante que passa distante do trabalhador, impondo um plano perpendicular à obra é o trem, meio de transporte utilizado para exportação do café para diversos países.

Identificamos na obra, pelo menos, a articulação de 03 momentos distintos no tempo:

---

[14] BERNARDO, p. 68.

[15] Para melhor entendimento destas noções consultamos: COELHO, Cláudio Novaes Pinto Coelho / PERSICHETTI, Simonetta. Benjamin. O método da compreensão e as imagens. Líbero – São Paulo – v. 19, n. 37-A, p. 55-62, jul./dez. de 2016. Agradecemos ao Prof. Lícius Bossolan(EBA-UFRJ) pela indicações.

O primeiro pode ser percebido na presença de objetos como a enxada e as vestes, em grosso tecido de algodão, calça e camisa justa e curta; alegorias[16], plenas de valores simbólicos que ilustram os atavismos ao passado, em diálogo direto com o pensamento de um administrador de fazendas.

O segundo é encontrado nas proporções e na modernidade insinuada. A imagem robusta, enorme, firme colocada em verticalidade no centro, se liga diretamente à terra, com a qual seus pés e mãos se confundem, fruto da cor marrom que as relaciona, na mesma palheta de cores. Ao longe, disposta na verticalizada, o trem, passando como o tempo dos Anos 30; momento da modernidade, das máquinas agrícolas que se opõem à enxada.

Podemos nos colocar diante do *O Lavrador de Café*, a partir da desterritorialização da imagem e do tempo que exprimem sua historicidade. Assim, num terceiro tempo, jogaríamos sobre ela o tempo das Colonialidades, tal qual proposto pelo que vem sendo descrito como Decolonial, Pós Colonial ou ainda Giro Colonial.

Esta noção teórica, que guarda suas raízes no pensamento do teórico martinicano Frantz Fanon e seguida por outro teóricos, permite-nos ler o advento da Modernidade, - iniciada com a ocupação pela Europa de espaços distantes do globo, ao longo dos séculos XVI e XIX - como um projeto constituído a partir de bases que implicaram no estabelecimento de uma régua a partir da qual foram separados o Ser e o Não Ser. Uma sequência infinita de polarizações a partir da qual serão identificadas as ideias de lícito/ilícito, moral/imoral, civilidade/primitivo, racional/bestial, humano/não humano[17].

Coube a Walter Mignolo[18] estabelecer um método de identificação destas polarizações, demonstrando como elas se instituíram, sob o aspecto de nós culturais que separam o imperial e o colonial. O autor tece detalhadamente uma hierarquia estética (a arte, a literatura, o teatro, a ópera) que, através das suas respectivas instituições (os museus, as escolas das belas artes, as casas de opera, as revistas lustrosas com reproduções esplêndidas de pinturas), administra os sentidos e molda as sensibilidades ao estabelecer as normas do belo e do sublime, do que é arte e do que não é, do que será incluído e do que será excluído, do que será premiado e do que será ignorado.

[16] Esta observação está presente na obra de Hebe Camargo Bernardo.
[17] GROSFOGUEL, R. What is racism? In Journal of World-Systems Research. Vol. 22, nº1. University of Pittsburgh, 2016. p. 9-15.
[18] MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Trad.: Marco Oliveira. RBCS Vol. 32, número 94, junho/2017. P. 12.

Representações e poder

Nos últimos anos alguns trabalhos têm se dedicado a examinar como as interseções supracitadas se fizeram presente em movimentos específicos. Um exemplo instigante vem da Dissertação de Monica Cardim que analisou a representação do negro no Brasil no século XIX a partir de retratos produzidos pelos estúdios fotográficos de Alberto Henschel (1827-1882), entre 1866 e 1882. Sua investigação partiu da hipótese de que aquelas imagens, não somente carregaram convenções pictóricas contemporâneas, algumas até anteriores à própria invenção da fotografia, mas também, e principalmente, materializam estereótipos, característicos da representação da alteridade.

Através de criteriosa interpretação das fontes, Cardim penetra no jogo de poder que envolvia aquela produção imagética: o tino comercial e o fato do Retratista vir de uma nação vista como mais influente no jogo político, proporcionaram crescimento econômico vertiginoso. Em poucos anos, ele abriu estúdios em importantes cidades do Império brasileiro: Recife, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo, construindo uma clientela composta por deputados, professores, negociantes e cônsules, entre outros membros da elite. Rede de sociabilidade que lhe rendeu, em 1874, o título de fotógrafo da Casa Imperial.

Os liames que nos interessam surgem a partir de outra constatação da autora. Para ela, tal crescimento deve ser creditado também ao fato de sua construção imagética reverberar os interesses das elites locais, ela esclarece:

> Assim como outros fotógrafos europeus do período, Henschel produziu uma extensa série de retratos de pessoas negras no Brasil, utilizando o mesmo formato dos retratos de brancos: o popular *carte-de-visite*. Também a pose dos seus retratados brancos e negros trazem, ao primeiro olhar, bastante semelhança. Cabe observar, no entanto, diferenças significativas no que diz respeito à identificação, direção do olhar, posição da cabeça e exposição do perfil[19].

Por conseguinte, mais uma vez, as grandes diferenças estariam nos detalhes. A alteridade subjaz nos valores simbólicos socialmente atribuídos. Tudo é construído de maneira que os retratos de pessoas brancas apresentem indivíduos, ao passo que certos retratos de negros exponham tipos humanos. Para concluir, Cardim afirma que os retratos de negros produzidos pelos estúdios de Henschel materializaram as expectativas das elites do período que, diante da iminente abolição da escravatura no Brasil, buscavam revelar a inferioridade do negro a partir de suas supostas características exóticas e selvagens. Essa estratégia visava comprovar a inaptidão do negro para o trabalho livre assalariado, mas o mostrava

[19] CARDIM, op. cit. p. 6.

domesticado, de modo a não afugentar a desejada imigração de brancos europeus para o país.

Estamos então diante de uma imagética que supostamente dignifica, mas na verdade deprecia, cumprindo perfeitamente a função de contribuir para a compreensão do Brasil como paraíso racial.

Conclusão

Ao longo deste artigo defendemos que os homens robustos de Portinari possam ser lidos como seres impregnados das marcas da violência colonial e pós-coloniais. Inferimos, também, que este traço peculiar atribuído a pés e mãos não possa passar despercebido.

Camargo, em passagem supracitada, aproxima o trabalho do capataz, presente nos painéis do pintor, ao que acontecia no tempo da escravidão. Sem saber, ela retoma Antonil, invocado no início deste texto, mas se cala quanto à maneira diversa como os dois grupos de homens são representados. Ignora a racialidade presente na obra: a mão que ordena e aquela que executa.

Se em outras obras do mesmo período, cabem às mamas carregar o aspecto de animalidade, aqui essa é concedida aos pés: símbolo do mimetismo à terra, disformes, bestiais, nus. Enfim, incapazes de caber no grande símbolo da liberdade: os sapatos.

Referências

ANTONIL, João. Cultura e opulência do Brazil, por suas drogas ... (bn.br). Disponível em: Cultura e opulência do Brazil, por suas drogas ... (bn.br)

BERNARDO, Hebe de Camargo, 1962- Os trabalhadores do Café: análise de uma obra de Portinari. São Paulo, Universidade Estadual Paulista, Dissertação de Mestrado, 2012.

CAMARGO, Ralph – Portinari desenhista/ Idealização, conceituação, pesquisa, coordenação e edição Ralph Camargo. Rio de Janeiro: Museu de Belas Artes [São Paulo]: Museu de Arte de São Paulo,1977.

CARDIM, Mônica. Identidade branca e diferença negra: Alberto Henschel e a representação do negro no Brasil do século XIX. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto Coelho / PERSICHETTI, Simonetta. Benjamin. O método da compreensão e as imagens. Líbero – São Paulo – v. 19, n. 37-A, p. 55-62, jul./dez. de 2016.

COSTA, Luciano Bernardino da. Imagem dialética, imagem crítica; um percurso de Walter Benjamin à George Didi-Huberman. V ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH / UNICAMP 2009.

Cultura negra vol. 1: festas, carnavais e patrimônios negros / Organização de Martha Abreu, Giovana Xavier, Lívia Monteiro e Eric Brasil. – Niterói: Eduff, 2018.

GERALDO, Sheila Cabo O corpo negro e as marcas da violência colonial e pós-colonial.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador, EDUFBA, 2008.

GROSFOGUEL, R. What is racism? In Journal of World-Systems Research. Vol. 22, nº1. University of Pittsburgh, 2016. p. 9-15.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Trad.: Marco Oliveira. RBCS Vol. 32, número 94, junho/2017.

Obra fundadora da economia brasileira recebe o selo Memória do Mundo – Brasil. Biblioteca Nacional, 17-11-2015. Disponível em: Obra fundadora da economia brasileira recebe o selo Memória do Mundo – Brasil | Biblioteca Nacional (bn.gov.br)

VAINER, Carlos. Estado e Raça no Brasil. Notas Exploratórias. Estudos Afro-Asiáticos. Número 18. 1990.

VELLOSO , Mônica Pimenta. Os intelectuals e a política cultural do Estado Novo. Rio de Janeiro/Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

Como citar:

CONCEIÇÃO, Rosemeri. De Antonil a Portinari: olhares sobre o agigantamento dos pés e mãos nas representações da população negra. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 888-898, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.071
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

“A mão do povo brasileiro” (1969): Diálogos entre Lina Bo Bardi e Antonio Gramsci

Vitor Gomes, Universidade Federal do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0002-0202-663
vitorhenriquegomes90@gmail.com

Resumo

O objeto desta análise trata da exposição “A mão do povo brasileiro”, idealizada pela arquiteta ítalo-brasileira Lina Bo Bardi para compor uma das galerias do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1969. Através desta exposição em particular pode-se observar por parte da arquiteta a defesa por uma equivalência entre o que era visto tradicionalmente pela história da arte como arte erudita e arte popular. A partir disso, a hipótese principal desta análise repousa na ideia de que o posicionamento de Lina Bo em relação ao tema supracitado está diretamente associado ao seu posicionamento político, estando em diálogo com o pensamento do filósofo italiano Antonio Gramsci, a quem, segundo apontam alguns pesquisadores, ela leu. Logo, busca-se entender como ela construiu sua visão política e como isso impactou em seus projetos e na sua relação com o campo da história da arte.

Palavras-chave: Curadoria. Arte Popular. Lina Bo Bardi.

Abstract

The object of this analysis is the exhibition “A Mão do Povo Brasileiro”, conceived by the Italian-Brazilian architect Lina Bo Bardi to compose one of the galleries of São Paulo Museum of Art (MASP), in 1969. In this particular exhibition, the architect defends an equivalence between what was traditionally seen by the art history as high art and popular art. From this, the main hypothesis of this analysis rests on the idea that Lina Bo's position in relation to the aforementioned theme is directly associated with her political position, which is in dialogue with the thought of the Italian philosopher Antonio Gramsci, who, according to some researchers, was read by her. Therefore, we seek to understand how she developed her political vision and how this impacted her projects and her relationship with the art history.

Keywords: Curatorship. Popular art. Lina Bo Bardi.

Introdução

Posto que os museus e as exposições de arte contribuem para a criação de narrativas diversas no campo da história da arte, entende-se que, na atualidade, faz-se cada vez mais necessário pensar esses temas com profundidade. Em outros termos, compreender o modo como certas mostras foram realizadas e os diálogos que estabeleceram com o contexto artístico e cultural de sua época pode auxiliar na compreensão dos discursos vigentes naquele período e como eles se proliferaram. Esse movimento é importante, pois, hoje, fala-se de uma necessidade de revisão da história e da historiografia da arte, que se compuseram, também, a partir de certos apagamentos históricos.

Levando isso em consideração e tendo em vista o cenário nacional, existem alguns momentos que merecem destaque na medida em que contribuem para a criação de uma "mitologia" do que seria a arte brasileira. Os anos 1950 e 1960 parecem ser um desses períodos tanto pela criação e proliferação de museus modernos nas principais capitais do país quanto pela própria conjuntura política, que exigia do sistema artístico uma série de reflexões. Cabe lembrar que em 1964 houve o golpe militar e o início da ditadura, que, entre outras coisas, impactaram na feitura e na circulação das produções artísticas.

Nesse contexto, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), por exemplo, ilustra esse processo. Criado em 1947 por personalidades como os empresários Assis Chateaubriand (1892-1968) e Pietro Maria Bardi (1900-1999), ele vinha não apenas para se estabelecer como um espaço de discussão artística, mas para, igualmente, estreitar as relações entre o que seria a arte brasileira e a história da arte hegemônica. Isso fica evidente com a exposição do acervo do museu, realizada em 1968, já em seu novo endereço na Avenida Paulista, que através de suportes específicos, conhecidos como "cavaletes de cristal", expôs produções feitas no eixo entre Europa e Estados Unidos, sobretudo pinturas.

Contudo, é neste mesmo museu que, um ano depois, em 1969, se observou uma outra exposição, responsável por tensionar a relação entre popular e erudito: tratava-se de "A mão do povo brasileiro", idealizada por Lina Bo Bardi (1914-1992) junto de Pietro Maria Bardi, seu marido, e Martim Gonçalves (1919-1973) e Glauber Rocha (1939-1981), seus colegas de trabalho na Bahia[1]. Ocupando o primeiro andar do MASP à época, esta mostra se tornou emblemática uma vez que apresentava na instituição objetos entendidos como objetos de arte popular/artesanato, em contraposição à exposição dos cavaletes, que ocupava o andar de cima do museu. Logo, entende-se que nesse mesmo museu é produzida uma exposição que cria uma ruptura com a "mitologia" a respeito da arte brasileira supracitada.

Tendo como objetivo entender melhor como os discursos de um dado período, articulados através da figura do curador ou da curadora, contribuem para a

[1] Em 1959, Lina Bo Bardi muda-se para Salvador, na Bahia, para trabalhar na reconstrução do Solar do Unhão e na criação do Museu de Arte Moderna da cidade. É nesse contexto que ela inicialmente trabalha com Martim Gonçalves e Glauber Rocha.

escrita da história da arte e compreendendo que há uma diferença de tratamento entre as exposições mencionadas – a ser mais aprofundado mais adiante – opta-se por "A mão do povo brasileiro" como objeto do presente estudo. Faz-se necessário mencionar que as discussões aqui apresentadas são parte da pesquisa de mestrado do autor.

Diálogos entre lina bo bardi e antonio gramsci

Primeiramente, no que concerne à biografia de Lina Bo Bardi, faz-se essencial dizer que, nascida em Roma no ano de 1914, ela cresceu numa Itália que havia sido destruída ao longo da Primeira Guerra Mundial e que viu a ascensão do fascismo nas décadas seguintes, sendo ela testemunha das profundas e violentas transformações que a cidade em que morava sofreu. Após se formar na Faculdade de Arquitetura de Roma, em 1940, Lina Bo, por não concordar com o pensamento arquitetônico da capital, que era fascista e conservador, opta por se mudar para a cidade de Milão e, nesse novo contexto, acaba conhecendo o arquiteto e designer italiano Gio Ponti (1891-1979), com quem vem a trabalhar.

Precisamente, a visão de Ponti a respeito do artesanato e da arte popular, construída a partir de uma nova acepção do design moderno, impactou profundamente a arquiteta, que já a partir desse momento passa a defender o caráter artístico desses objetos e uma equivalência entre eles e o que era tradicionalmente entendido como arte erudita, o que foi ainda mais aprofundado conforme ela foi se posicionando politicamente[2].

É em 1946, logo após se casar com Pietro Maria Bardi, que ela se muda para o Brasil, chegando primeiro na cidade do Rio de Janeiro e depois mudando-se para a cidade de São Paulo, onde veio a falecer em 1992. Em escritos, Lina Bo Bardi comenta o seu fascínio pelo Rio de Janeiro, dizendo que inicialmente ela torcia para ficar na cidade, "mas o dinheiro estava em São Paulo" (BARDI apud FERRAZ, 2018, p. 12).

> Chegada ao Rio de Janeiro de navio, em outubro. Deslumbre. Para quem chegava pelo mar, o Ministério da Educação e Saúde avançava como um grande navio branco e azul contra o céu. Primeira mensagem de paz após o dilúvio da Segunda Guerra Mundial. Me senti num país inimaginável, onde tudo era possível. Me senti feliz, e no Rio não tinha ruínas (BARDI apud Ferraz, 2018, p. 12).

Essa visão idealizada e romântica não apenas do Rio, mas do Brasil como um todo, foi um elemento que a acompanhou nas décadas seguintes, sendo um eixo importante para a compreensão de seus trabalhos, visto que ao mesmo tempo em

[2] Lina Bo Bardi dizia-se de esquerda, tendo dado, eventualmente, declarações de que seria stalinista, ainda que muito provavelmente de maneira irônica, visto que Stalin já era, nessa época, criticado pela própria esquerda marxista.

que ele os potencializa também cria contradições. Em 1951, Lina Bo se naturaliza brasileira, muito provavelmente impulsionada por esse encantamento.

Poucos anos depois, em 1958, ela se muda para Salvador, na Bahia, a pedido do então governador, trabalhando na cidade até 1964. Destaca-se que este período foi fundamental para sua formação e atuação, pois possibilitou um contato mais profundo dela com a arte popular/artesanato, ao mesmo tempo em que lhe consolidou como uma curadora/gestora cultural. Contudo, durante sua vivência no Brasil, foram dois os campos pelos quais Lina Bo Bardi ficou mais conhecida: a arquitetura e o design.

De fato, ainda que atualmente ela seja apresentada a partir da história da arte majoritariamente como uma arquiteta, é de igual importância sempre destacar que a sua contribuição artístico-cultural para este campo vai além dessa exclusiva atuação. Concomitantemente, existe a preocupação de Lina Bo – e de outros profissionais da área – com questões como a cultura, a educação e a museologia, que em sua concepção estão intimamente ligadas, figurando em parte considerável de seus escritos.

Talvez tenha sido justamente essa preocupação que a tenha aproximado do filósofo italiano Antonio Gramsci (1891-1937), havendo indícios, como aponta a pesquisadora Silvana Rubino, organizadora do livro *Lina por escrito,* de que ela teria lido trabalhos seus, como *Cadernos do Cárcere* e *Il Materialismo Storico e la filosofia di Benedetto Croce*, por exemplo. De nacionalidade também italiana, Gramsci foi um dos grandes filósofos marxistas do século XX e quando o fascismo tomou a Itália, especificamente, ele foi perseguido e preso, pois já se dedicava à vida política e à disseminação do pensamento marxista, sobretudo, dentro da classe trabalhadora. É nesse contexto que escreve seu livro mais famoso – o já mencionado *Cadernos do Cárcere* –, com textos que vão de 1926 até 1937, ano de sua morte.

Antes disso, em 1919, ele criou junto de seus companheiros do partido, o jornal *L’ Ordine Nuovo*, que ficou conhecido como o jornal dos operários turinenses, devido à proximidade entre Gramsci e esse grupo. É sobretudo a partir dessa experiência que o autor vai entender os trabalhadores como sujeitos ativos, diferenciando-se de seus colegas, que defendiam que os intelectuais tinham o papel de instruí-los.

O historiador Lorenzo Afano revela que, segundo a perspectiva do filósofo, “A relação entre os intelectuais e as massas deveria, sim, ser “educativa”, mas o ensino e a cultura deveriam movimentar-se em ambas as direções: dos trabalhadores aos intelectuais e vice-versa, para construir uma real pedagogia política de massa” (AFANO, 2020). Através dessa compreensão, ele se dedicará aos estudos a respeito da cultura popular e desenvolverá a ideia de Nacional Popular.

Aproximando objetivamente Lina Bo Bardi de Antonio Gramsci, Julieta González, curadora do MASP que trabalhou na reencenação de “A mão do povo brasileiro”, em 2016, disse o seguinte:

> Do ponto de vista ideológico, Bo Bardi foi particularmente influenciada pelo conceito de Nacional Popular, de Antonio Gramsci, que apontava a emergência de uma vontade coletiva nacional-popular alcançada apenas por intermédio da participação das massas na vida política e cultural. Trabalhando no campo da cultura, e tendo forte convicção no exercício desta e em seu potencial impacto em outras esferas da vida pública, Bo Bardi interessava-se por promover uma relação entre os intelectuais e a base popular. (GONZÁLEZ, 2016, p. 42).

No que diz respeito à tensão entre popular e erudito propriamente dita, faz-se necessário recuar no tempo para compreender se sempre houve essa dinâmica. Isso porque, ao que parece, essa discussão está muito atrelada aos últimos séculos, sendo difícil reconhecer tais categorias ao longo da história da arte em outros contextos político-econômicos. A respeito disso, vários pesquisadores comentaram e teceram análises importantes, sendo o crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981) um deles. No texto “Arte culta e arte popular”, logo na introdução, ele diz o seguinte:

> Na realidade, essa é uma diferença que aparece na época moderna. Na arte primitiva, nas pinturas rupestres das cavernas de Altamira, por exemplo, não podemos distinguir a parte reservada à arte erudita da parte que seria popular (...). A diferenciação entre ambas nasce com a sociedade capitalista, com a formação da burguesia, com a divisão da sociedade em classes. Nela se expressa a dominação ideológica e de classe da burguesia (que se identifica com a arte erudita) sobre as classes dominadas e sobre a arte popular de origem camponesa ou proletária. É, portanto, natural analisar essa distinção dentro do contexto da luta de classes (PEDROSA, 2015, p. 537).

De fato, o Renascimento se caracteriza como uma fase de mudanças consideráveis no contexto europeu, o que inclui o campo das artes visuais. É precisamente nesse momento que a burguesia em ascensão vai se aliar aos artistas, sobretudo para que, através da encomenda de retratos, possam se destacar frente à sociedade em que se encontravam. Entre outras coisas, observa-se aqui também o início de uma transição na temática das produções artísticas, que deixam de comunicar às pessoas questões religiosas para abordarem então questões cada vez mais individuais.

Sendo assim, entende-se que essa “categorização” da arte entre popular e erudito é útil apenas para a burguesia, que encontra no acesso e no conhecimento deste último um mecanismo de distinção de classes: trata-se, portanto, da criação de um determinado capital cultural. Em outras palavras, no capitalismo, as artes podem estar subordinadas ao interesse de um grupo específico, que detém os meios de produção. Mais do que isso, os objetos de arte ganham um valor de troca,

atendendo à demanda do mercado. “Para isso, conta com a colaboração dos museus, destinados a ‘consagrar’ a obra colocada em suas salas, o que faz subir às nuvens o preço de outras do mesmo autor ou do mesmo estilo” (PEDROSA, 2015, p. 539), além da própria crítica e da história da arte, que contribuem para a legitimação de alguns trabalhos em detrimento de outros.

Cabe dizer que Lina Bo Bardi estava ciente dessa relação. Ainda que muito próxima de figuras da elite, seu posicionamento político permanecia marxista; logo, seu entendimento em relação a essas questões também passava pela luta de classes e, nesse sentido, se aproximava da leitura de Pedrosa. Essa contextualização faz-se necessária porque, ao que tudo indica, as motivações para a exposição “A mão do povo brasileiro” envolviam um desejo de transformação político-social[3].

Desse modo, associar a figura de Lina Bo a Gramsci parece coerente, pois, em linhas gerais, antes de se tomar, através de uma revolução socialista, o Estado e seus equipamentos centrais (Governo, militares, etc.), como defendia Josef Stalin (1878-1953), por exemplo, Antonio Gramsci se preocupava, antes, com a questão nacional como um todo e os demais sistemas/mecanismos que a constituem. Ou seja, para ele era fundamental a existência de uma esquerda marxista que atuasse no âmbito cultural – assim como a arquiteta fez. Dessa maneira, observa-se que, na trajetória dela, o Nacional Popular vai sendo construído não apenas de forma meticulosa, mas, principalmente, de modo gradativo, visto que, na curadoria, ela começa com um estado (Bahia), avança para uma região (Nordeste) e chega, finalmente, no nacionalismo (Brasil), ainda que existam limites para o seu entendimento desses territórios por ser estrangeira.

Com isso, parece razoável reconhecer que há uma questão ideológica que atravessa não apenas os projetos curatoriais da arquiteta, mas também toda a sua vida, motivando-a. Reitera-se que, ao que parece, é a partir desse ímpeto que a arquiteta desenvolverá “A mão do povo brasileiro”, em 1969.

A mão do povo brasileiro (1969)

De início, cabe comentar que, a essa altura, Lina Bo Bardi já havia desenvolvido projetos que tratavam da questão popular na arte brasileira, como o de “Bahia no Ibirapuera” (1959) e “Nordeste” (1963), de modo que a temática trabalhada encontrava ressonância em suas pesquisas curatoriais há pelo menos dez anos. Além disso, ela já estava à frente do MASP e da construção de sua nova sede desde 1965, desenvolvendo para o espaço projetos variados e adquirindo experiência em projetos curatoriais.

Dito isso, a ideia com “A mão do povo brasileiro” era realmente recolher objetos de lugares variados, abrangendo todas as regiões do país. Na minuta de apresentação da exposição para a imprensa, redigida já em 1969, mas antes de sua abertura, consta, inclusive, uma chamada para que todos aqueles que tivessem

[3] Assim como outras exposições idealizadas por ela nos anos anteriores e nas décadas seguintes, com a mesma temática.

objetos que se caracterizassem como objetos de arte popular brasileira os emprestassem ao museu, objetivando ampliar ao máximo o escopo da pesquisa. Além disso, foi feito contato com instituições e coleções diversas para garantir a pluralidade das peças que seriam então apresentadas[4].

Nesta mesma minuta, é possível encontrar certos blocos temáticos, que correspondem à pretendida distribuição das peças na mostra. Entre eles, destacam-se os seguintes: instrumentos de trabalho, tecidos e rendas, peças do vestuário, mobiliário e brinquedos. Com esse recorte, evidencia-se tanto uma aproximação dos objetos de arte com a noção de trabalho quanto uma valorização das artes aplicadas – que, nesse contexto, correspondem às produções mais diretamente ligadas à indústria. Além disso, numa tentativa de aproximação mais direta com meios tradicionais das artes como a pintura e a escultura, podem ser vistos ex-votos, quadros e carrancas.

Deter-se na tipologia dessas peças parece fundamental visto que, na história da arte hegemônica, estes itens eram apresentados por termos bastante preconceituosos, tais como "arte primitiva" e/ou "arte naif", cuja significação seria algo como "arte ingênua". Nesses casos, o que está implícito é que é ingênuo, porque não está subjugado aos tradicionais cânones das produções europeias e norte-americanas, sendo a leitura crítica feita realmente depreciativa e indicando que essas produções estão à margem do discurso padrão da disciplina.

Trazendo também para o debate o aspecto geográfico, não é por acaso que estes trabalhos pertenciam ao Sul Global. O que se entende como arte popular/artesanato existe, evidentemente, na Europa e nos Estados Unidos, mas há a particularidade de se estar sendo elaborada no Brasil, o que atribui outras camadas de sentido para as peças apresentadas.

No texto do catálogo da reencenação da exposição, produzido em 2016, Adriano Pedrosa, diretor artístico do MASP, analisou esse tema, fazendo um panorama dele ao longo do século XX, e pontuou que:

> É interessante levar em conta que o Brasil e a América Latina, nesse debate, são considerados "outros", "eles", ao lado da África e da Ásia – tanto o chamado artista popular quanto o artista moderno ou contemporâneo são outros na perspectiva eurocêntrica naquele momento (PEDROSA, 2016, p. 35).

Dessa maneira, a tensão existente entre arte popular e arte erudita parece pouco proveitosa para a construção de uma história da arte brasileira uma vez que, se a diferença entre essas categorias, como se entende nesta pesquisa, reside fundamentalmente numa questão de classe social, numa conjuntura macropolítica e global, o Brasil encontra-se a priori na periferia do mundo, logo, pode-se entender que os trabalhos aqui elaborados, salvo exceções, se encontram à margem da

[4] A respeito destes documentos, eles se encontram no catálogo da reencenação de "A mão do povo brasileiro" em 2016. Aqui, destaca-se a dificuldade de acessar outros documentos e arquivos devido à pandemia do COVID-19.

história da arte hegemônica. Porém, na prática, essa tensão existe e precisa ser analisada porque a elite econômica e intelectual do país reproduziu – e reproduz – a lógica colonial em escala nacional. Para isso, elas se valeram, inclusive, dos termos "arte primitiva" e "arte naif", por exemplo.

Por conseguinte, todas essas questões encontravam ressonância na expografia apresentada. Isto é, se observa que a montagem da exposição não se estabelece a partir da assepsia e pretensa neutralidade do cubo branco, mas sim através de uma maior opacidade e distribuição das peças em grandes volumes, respeitando, de fato, o seu caráter popular. Cabe lembrar que Martim Gonçalves, que trabalhava com cenografia, também assinou esse projeto curatorial, conferindo à galeria do MASP uma atmosfera específica. Nesse sentido, os objetos são distribuídos de acordo com as temáticas citadas anteriormente em suportes de madeira, que lembravam palanques, e em grande quantidade, objetivando atribuir ao espaço um caráter de feira livre, que seria o local onde, de fato, a maior parte destes itens seriam encontrados originalmente.

Nesse ponto é possível criar paralelos com a exposição dos cavaletes de cristal de 1968, no sentido de que, novamente, as peças apresentadas serão expostas de forma aberta. Ou seja, deslocadas das paredes do museu e distribuídas de modo que o público possa circular livremente pela galeria, fazendo um percurso menos rígido e, ainda que em tese, dessacralizando-as. Essa estratégia está diretamente associada com a proposta político-pedagógica de Lina Bo Bardi, visto que um de seus principais interesses é, justamente, apresentar os objetos de arte como um trabalho, tirando deles a sua "aura" (BARDI, 2015, p. 136). E isso se aplica tanto para o que se entende como arte erudita quanto à arte popular.

Conhecer os visitantes e entender o modo pelo qual eles se relacionavam com esses objetos parece então algo fundamental para Lina Bo, havendo ainda ao final da exposição um formulário de pesquisa para que eles respondessem[5]. Nele, perguntava-se 1) os seus dados pessoais (idade, gênero, endereço, grau de instrução, residência/cidade e profissão), 2) se a pessoa tinha o hábito de visitar exposições, 3) como ela soube da mostra, 4) qual o gênero de arte que ela mais apreciava, 5) se ela achava que nessa mostra havia obras de arte e quais seriam, 6) quais peças haviam causado impressão e 7) qual a seção da exposição que ela mais havia gostado. Em um contexto mais amplo, essas perguntas sinalizam o desejo por um mapeamento do público da instituição.

Não há uma resposta definitiva para essas perguntas – nem as feitas pela arquiteta nem as levantadas agora nesta pesquisa. Isso porque os espectadores das exposições de Lina Bo Bardi eram sujeitos ativos, de modo que a experiência se constrói no longo prazo.

[5] Tal formulário também se encontra no catálogo da exposição.

Considerações finais

Por fim, faz-se necessário estabelecer algumas ponderações sobre a exposição, afinal, apesar do engajamento de Lina Bo Bardi, existem certos limites associados à sua figura, ao contexto em que ela estava produzindo e até mesmo à época em que ela estava inserida, merecendo esse último ponto o devido cuidado para evitar anacronismos. Com isso, não se objetiva diminuir o seu trabalho, mas lançar outro olhar sobre ele e colocá-lo em perspectiva com os debates contemporâneos.

Sendo assim, o primeiro tópico destacado reside no próprio título escolhido para a mostra por Pietro Maria Bardi, marido da arquiteta. Ao nomear como “A mão do povo brasileiro” uma exposição com tanta força e potencial crítico, perde-se de vista num primeiro momento o caráter intelectual dessas produções para valorizar exclusivamente o fazer manual, que evidentemente as constitui, mas não é capaz de sintetizá-las. Isso encaminha a discussão para uma visão idealizada, e em certa medida paternalista, do que seria a produção popular brasileira.

Ainda: Lina Bo Bardi trabalhava conjuntamente com Pietro Maria Bardi num museu co-idealizado por Francisco de Assis Chateaubriand, duas figuras associadas à elite financeira do país. Logo, por detrás de seus projetos havia um nítido interesse institucional, igualmente ditado por essas figuras, que dialogava com o interesse econômico do mercado de arte. Não é por acaso que há uma separação espacial tão nítida entre a exposição do acervo propriamente dito – de longa duração e que ocupava o segundo pavimento – e a que foi tratada nesse texto – de curta duração e que se localizava no primeiro pavimento: assim, cada uma se encontrava no seu respectivo lugar no MASP, sem que houvesse necessariamente uma interação entre elas, fora aquelas aqui mencionadas. Ambas eram representações de como as elites entendiam, ou podiam entender, o que era a exposição permanente de um acervo de obras-primas da história da arte mundial e a exposição temporária de peças produzidas por trabalhadores, na maior parte anônimos.

Isso se percebe pela própria constituição do acervo do museu, que não absorveu essas peças. De fato, a maioria delas parecia pertencer a outras coleções, porém não houve, ao que tudo indica, sequer um trabalho de aquisição de itens parecidos, de modo que a memória dos objetos expostos foi preservada apenas através de documentações da época, salvo poucas exceções que vieram a incorporar o acervo pessoal do casal Bardi. Logo, o que estava implícito no discurso institucional era que, apesar dos esforços de Lina Bo Bardi e de seus colaboradores, os trabalhos de arte que poderiam ser incorporados à coleção do MASP – e consequentemente catalogados, preservados e pesquisados – seriam aqueles associados à história da arte hegemônica, sendo pinturas em sua maioria e algumas esculturas.

Contudo, as pesquisas de Lina Bo Bardi sobre o presente tema não cessaram nessa mostra. A arquiteta realizou nas décadas seguintes uma série de outras

exposições que abordaram esse conteúdo e lhe permitiram aprofundar ainda mais as questões aqui levantadas, entendendo-se então "A mão do povo brasileiro" como uma genealogia de suas pesquisas. No MASP, em 1975, ela fez "Repassos", em parceria com o pintor Edmar José de Almeida, sobre o trabalho das tecedeiras do Triângulo Mineiro. No Sesc Pompeia, em 1982, "O design no Brasil: história e realidade" e "Mil brinquedos para a criança brasileira", junto de Pietro Maria Bardi, Marcelo Ferraz e Marcelo Suzuki em ambas.

Referências

ALFANO, Lorenzo. Gramsci, um revolucionário de carne e osso. Disponível em: <https://jacobin.com.br/2020/01/gramsci-um-revolucionario-de-carne-e-osso/>. Acesso em: 22/01/2022.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2018.

GONZÁLEZ, Julieta. Quem não tem cão caça com gato. In: PEDROSA, Adriano (org.); TOLEDO, Tomás (org.). *A mão do povo brasileiro, 1969/2016*. São Paulo: MASP, 2016.

PEDROSA, Adriano (org.); TOLEDO, Tomás (org.). *A mão do povo brasileiro, 1969/2016*. São Paulo: MASP, 2016.

PEDROSA, Mário. Arte culta e arte popular. In: MAMMI, Lorenzo (org.). *Mário Pedrosa*: Arte Ensaios. São Paulo: Cosac Naif, 2015.

RUBINO, Silvana. Lina, leitora de Gramsci. In: PEDROSA, Adriano (org.); TOLEDO, Tomás (org.). *A mão do povo brasileiro, 1969/2016*. São Paulo: MASP, 2016.

Como citar:

GOMES, Vitor. "A MÃO DO POVO BRASILEIRO" (1969): Diálogos entre Lina Bo Bardi e Antonio Gramsci. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 899-908, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.072
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

O nacional orquestrado: imagens de Carlos Gomes

Fanny Lopes, Universidade Estadual de Campinas
https://orcid.org/0000-0002-5086-2384
lopes.fanny@gmail.com

Resumo

A morte agonizante e pública do compositor Antonio Carlos Gomes, em 1896, abriu caminho para a consolidação de sua imagem como emblema nacional ao longo da Primeira República. Este texto tem como objetivo analisar a constituição de uma iconografia gomesiana no período, refletindo sobre os mecanismos culturais e os sentidos que atravessam as principais representações do compositor, as múltiplas funções e agenciamentos destas obras, bem como incongruências e ruídos latentes aos discursos por elas estabelecidos.

Palavras-chave: Carlos Gomes. Primeira República. Iconografia política brasileira. Monumentos públicos escultóricos. Pintura histórica.

Abstract

The agonizing and public death of the composer Antonio Carlos Gomes, in 1896, paved the way for the establishment of his image as a national emblem throughout the First Republic (1889-1930). This text aims to analyze the constitution of a Gomesian iconography in the period, reflecting on the cultural mechanisms and meanings that cross the composer's representations, the multiple functions and assemblages assumed by these works, as well as the incongruities and dissonances.

Keywords: Carlos Gomes. First Brazilian Republic. Political iconography. Public monuments. Historical painting.

Propõe-se, neste trabalho, um breve exame acerca da formação de uma *iconografia gomesiana* no contexto da Primeira República no Brasil[1]. Em 1896, a morte agonizante e pública do maestro campineiro Antônio Carlos Gomes, abriu caminho para uma série de reelaborações de sua figura como emblema da nação. Da alegórica cena de seu leito de morte, rodeado por retratos de membros da elite republicana do Pará, ao destaque ocupado no pano de fundo apoteótico do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, passando pelos monumentos escultóricos criados em Campinas e em São Paulo em sua homenagem, trata-se um conjunto de obras expressivo e multiforme, cuja análise potencializa questões relacionadas a formatação de uma iconografia política nacional. Criadas em diferentes contextos, estas obras foram concebidas, não obstante, a partir de crenças compartilhadas no ideário nacional e em noções de civilização e progresso. Transmutado em herói, o compositor foi celebrado como "um arquétipo de valores e aspirações coletivos"[2] num período em que o novo regime carecia de ícones próprios.

O trecho que lemos a seguir, retirado de uma crítica de João do Rio publicada na revista Kosmos em 1904, dá o tom da questão:

> O *Guarany* é uma opera predestinada. Só por si fez a reputação do Brasil musical, só por si deu a conhecer a muita gente a existencia de uma terra chamada Brasil. Talvez Carlos Gomes tenha na sua obra copiosa e inspirada paginas mais trabalhadas que a protophonia do *Guarany* porém, quasi o nosso hymno, faz o que até hoje nem os diplomatas fazem nem o governo quer fazer — a propaganda do Brasil civilisado, culto e artista[3].

Referindo-se a Carlos Gomes e, em particular, a *O Guarany,* o escritor comentava, poucos anos após a morte do maestro, que a protofonia de abertura da ópera era por assim dizer "quase o nosso hino". Aliás, uma rápida pesquisa aos jornais de época permite constatar a enorme frequência com que a peça de Gomes era executada em cerimoniais públicos de todo tipo. O crítico exaltava Gomes, especialmente por ter feito a mais contundente propaganda de um Brasil civilizado, culto e artístico que jamais haveríamos experimentado. Vencer no Teatro Scala, em Milão, era façanha inolvidável que por si só justificava a honrosa posição de Gomes no panteão cívico nacional.

Na cultura oitocentista, a popularidade desfrutada pelos compositores viu crescer um movimento no qual agendas políticas diversas apropriaram-se/apoiaram-se na idolatria dirigida a estas figuras, bem como no próprio culto a cultura, entendida como veículo fundamental para o progresso.

---

[1] As questões que motivaram este texto são parte de pesquisas para o doutorado, em andamento, acerca da produção de monumentos públicos no contexto da Primeira República, sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Coli na Universidade Estadual de Campinas (bolsista CNPq).

[2] CARVALHO, J. M. de. A Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p.15.

[3] João do Rio. O mez no theatro. Kosmos, Rio de Janeiro, n. 9, set. 1904, n.p.

Talvez os casos mais emblemáticos – amplamente ancorados por uma cultura visual – sejam de os Verdi e Wagner, no contexto, respectivamente, do nacionalismo político italiano e germânico, mas Gomes fez a vez de ícone cultural no Brasil. Se hoje a ópera e a música erudita ocupam um papel muito mais restrito no âmbito cultural, parece-nos revelador, no entanto, que os segundos iniciais da abertura de *O Guarany* ecoem ainda no imaginário social dos brasileiros, lembrada não como parte da ópera de Carlos Gomes, mas por sua bem-sucedida e longeva instrumentalização pelo Estado através, neste caso, do programa de rádio *Voz do Brasil*.

No entanto, é oportuno lembrar que as relações entre Carlos Gomes e a sociedade republicana nos anos que antecederam a morte do maestro foram marcadamente tensas e contraditórias. Com a proclamação, ainda em 1889, o campineiro foi convidado a compor o que se planejava ser o novo Hino Nacional do país, e recusou[4]. O convite era indubitavelmente uma prova de fogo para atestar a lealdade do famoso músico ao regime. Não existe consenso na historiografia para o quanto as dificuldades vividas pelo compositor em seus anos finais podem ser atribuídas ao conflito político com o regime republicano[5], mas é certo que Gomes enfrentou algumas vexações públicas e dificuldades para conseguir uma colocação de trabalho entre Rio de Janeiro e São Paulo[6], o que por fim o impeliu a aceitar a proposta para dirigir um conservatório a ser fundado em Belém do Pará.

O historiador da arte Carlos Lima Júnior interroga em sua tese as contradições do convívio de símbolos do Império na formação de uma nova visualidade da República, ressaltando que mesmo figuras como Deodoro da Fonseca, o fundador do regime, mantinham uma imagem ambiguamente conectada ao Império[7]. No caso de artistas como Carlos Gomes, mas bem poderíamos agora estar falando de Pedro Américo ou Victor Meirelles, a forte conexão com o mecenato imperial punha em xeque suas posições face ao novo governo.

---

[4] VIRMOND; MARIN; TOLEDO. Destruindo o mito e construindo o homem: revendo Antônio Carlos Gomes. Ictus, vol. 9, n.1 (2008), p.63.

[5] A historiadora Denise Scandarolli procura redimensionar a ideia de uma perseguição política e queda de popularidade de Gomes com o advento da República, expondo a boa recepção de suas últimas óperas no Brasil e o prestígio com que o músico era frequentemente referido na imprensa, a despeito do que afirmaram frequentemente os biógrafos do compositor. Sobretudo Scandarolli assinala que as críticas negativas recebidas por Gomes foram em grande medida pautadas por problemas estéticos que antecediam o período republicano. Não obstante, o principal embate estético, envolvendo a renovação musical a partir de um modelo wagneriano revestiu-se de dimensões políticas patentes. Como esclarece a musicóloga Lenita Nogueira, republicanos de primeira hora ligados ao Conservatório do Rio de Janeiro, como o compositor Leopoldo Miguez, acreditavam "que a obra de Richard Wagner apontava para o futuro", enquanto Gomes e sua obra corresponderiam a um modelo retrógrado, perdido no passado imperial. SCANDAROLLI, Denise. Ópera e representação histórica na obra de Carlos Gomes. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008, p. 227. NOGUEIRA, Lenita W. M. Música e política: o caso de Carlos Gomes. ANPPOM, 15°Congresso 2005, p. 245-246.

[6] NOGUEIRA, L. op.cit., p. 245.

[7] Ver: LIMA JR, Carlos Rogerio. Marianne à Brasileira: imagens republicanas e os dilemas do passado imperial. Tese (doutorado em Estética e História da Arte) - Universidade Estadual de São Paulo/USP, 2020.

Contudo, se em vida Gomes havia se tornado uma presença incômoda nos círculos da política cultural do novo regime, com a sua morte, o seu corpo e sua imagem foram rapidamente reclamados pelas mais diversas instâncias do poder.

As reconfigurações sociopolíticas do país com o federalismo impactaram o sistema artístico de diversos modos. Intensificava-se a importância de iconografias locais[8] e multiplicavam-se os núcleos promotores de arte. A própria presença de Carlos Gomes em Belém do Pará, onde viria a falecer, é um sintoma deste cenário. Também no âmbito regional surgiram as primeiras obras de caráter monumental em homenagem ao compositor.

Figura 1. Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi. *Últimos dias de Carlos Gomes*, 1899, óleo sobre tela, 224 cm x 484cm, Museu de Arte de Belém, Belém/PA.

A pintura histórica *Os últimos dias de Carlos Gomes* é, neste sentido, exemplar (figura 1). A obra foi executada em Roma pelos pintores italianos Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi, figuras bastante atuantes nas encomendas oficiais em Belém e Manaus da emergente elite da borracha[9]. O quadro é povoado por uma dezena de retratos de figuras vestidas formalmente, entre casacas, fardas ou ainda a batina do bispo do Pará. Apenas Carlos Gomes, ao

[8] CHRISTO, Maraliz. A Pintura de História no Brasil do século XIX: panorama introdutório. ARBOR, 185 (740), p. 1160.
[9] Sobre a pintura e a atuação de De Angelis e Capranesi no país, ver: FIGUEIREDO, Aldrin M. de. O museu como patrimônio, a república como memória: arte e colecionismo em Belém do Pará (1890-1940). Antíteses, v. 7, 2014, p.20-42. OLIVEIRA, Emerson. Últimos dias de Carlos Gomes: do mito "gomesiano" ao "nascimento" de um acervo. Revista CPC, São Paulo, n. 4, maio/out. 2007, p. 87-113.

centro, veste pijamas brancos. O contraste evidencia os sentidos da cena, a visita ao maestro moribundo por cidadãos ilustres da república paraense. Uma narrativa melodramática se desdobra, silenciosamente, a partir dos objetos. No primeiro plano, um piano, uma partitura entreaberta, uma cadeira vazia. Ao fundo, paralelamente, entrevemos a cama do maestro, prenúncio de seu leito de morte. Posicionado entre estes objetos, Gomes é representado sentado sobre uma *chaise*, apoiando-se num travesseiro, com uma manta repousando em seu colo. É uma imagem dignificada, mas frágil, enfatizando-se, deste modo, o zelo despendido por estes homens ao assistir o herói pátrio em seus momentos finais.

A cena inverossímil, o realismo fotográfico dos retratos, a austeridade das poses e o espaço superpovoado causam um estranhamento imediato: são indisfarçadas evidências das ambições hiperbólicas da obra, que, em certa medida, constrangem o espectador. Um poemeto satírico intitulado *Coisas do politico christão,* publicado na ocasião da inauguração da pintura, ironizava a presença na representação da figura do bispo que estivera fora do Estado durante toda a convalescência de Gomes:

Fui tambem ver o portentoso quadro,
Sublime e rica tela primorosa,
Do De Angelis trabalho grandioso,
De pintura, bela obra magestosa!

Dizem que foi o todo idealisado,
Por uma meditada convenção,
Afim de que mostrasse ser trabalho
Do partido politico christão.

Razão porque apparece bem patente,
A figura do chefe do bispado,
Que n'essa occasião, diz a verdade,
Encontrava-se fora deste Estado!

E, assim a rica, sublimada téla,
Que traduz do Mestre o ultimo momento,
Deixa de ser uma verdade historica.
O terrivel, maldito engrossamento![10]

A crítica seguramente não ignorava o caráter fundamentalmente alegórico da composição, mas ao apontar o esforço de se inserir o bispo na cena, criticava-se não somente um falseamento histórico, mas sobretudo como este gesto explicitava as relações de poder que motivaram a obra.

É oportuno interrogar os sentidos que transpassam esta pintura, que, ao primeiro olhar, parece tão episódica e circunscrita a esfera local. Os eventos são

[10] Bandolim. Coisas do politico christão. Republica, Belém do Pará, n. 170, 19 set. 1899, p. 1.

bem conhecidos, Carlos Gomes foi contratado para dirigir o conservatório que se estava criando em Belém a convite de Lauro Sodré, então governador do estado do Pará – que vemos no sentado ao lado de Gomes no retrato[11]. Antes mesmo de desembarcar no Brasil, recebeu o diagnóstico funesto e sua condição de saúde agravou-se rapidamente. A partir disso, as notícias de seu prolongado padecimento passaram a circular pelo país. Nos periódicos esses últimos dias do maestro foram acompanhados com apreensão pela população de todos os estados. Além disso, a pauta com frequência foi politizada e assumiu ares exaltados e de mau gosto, questionando-se a capacidade de do Estado do Pará para oferecer os melhores tratamentos ao compositor, especulando-se sobre sua remoção para o Rio de Janeiro ou São Paulo[12].

Quando Gomes faleceu, imediatamente anunciou-se em Belém a intenção de se erigir um monumento em sua memória[13]. A opção não por uma estátua pública, mas por uma pintura histórica destinada a intendência municipal, potencializou as possibilidades de transformar a homenagem numa verdadeira alegoria da elite republicana paraense, que agenciava, portanto, os meses de exposição desfrutados pelo estado e afirmação do zelo despendido pelos paraense ao assistir o compositor em seus momentos finais – que se contrapunha, nas entrelinhas, ao descaso ou desprezo das sociedade sudestina que havia desterrado o músico.

Por fim, como foi idealizado, o quadro apontava/reconhecia o forte imaginário social constituído entorno dos ritos funerários do compositor[14]. De fato, as representações fúnebres de Carlos Gomes compõem um conjunto profuso e significativo de imagens: a máscara mortuária, o registro do leito de morte, litografias celebratórias publicadas nos periódicos de época, as fotografias dos cortejos fúnebres posteriormente transformados em cartões postais, obras efêmeras produzidas para as exéquias, culminando nos diferentes projetos para um monumento tumular[15]. Ao lado de odes, hinos, crônicas e toda a sorte de homenagens, consumava-se a representação de uma piedosa admiração ao compositor.

A sociedade paulistana reclamou o direito de sepultar o compositor em sua cidade natal. Este fato teve ainda consequências importantes para a consolidação da imagem de Gomes como ícone cívico, pois prolongou suas exéquias espacial e temporalmente. O périplo do corpo do maestro incluiu cerimônias litúrgicas e

[11] FIGUEIREDO, A. op.cit., p. 30-31

[12] Sabe-se que um médico foi enviado com financiamento do estado de São Paulo para acompanhar o tratamento do compositor. Além disso, os detalhes sobre os procedimentos foram discutidos na imprensa. Numa carta publicada no jornal O Paiz de 21 de julho de 1896, lê-se: "Exmos. Srs. Redactores, termino estas linhas continuando a dizer que o ilustre enfermo Carlos Gomes, se vem ao Rio de Janeiro tratar-se pelo meu systema de tratamento, ainda se pode curar radicalmente (...)". Dr. Nicolas Rossas Torres. O Paiz, Rio de Janeiro, n. 04310, 21 jul. 1896, p. 3.

[13] Pará. O Commercio de São Paulo, São Paulo, n. 1113, 13 nov. 1896, p. 1.

[14] O artigo de Emerson Oliveira examina mais detidamente os significados da representação da "bela morte" de Gomes dentro de uma narrativa civil edificante. OLIVEIRA, E. op.cit.

[15] Uma coleção bastante expressiva destas representações pode ser consultada no Museu Carlos Gomes, parte do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas.

cortejos realizados em Belém, Rio de Janeiro, Santos, antes do corpo seguir em cortejo para Campinas.

Apenas em 1905, após uma tortuosa gestação que não nos caberá aprofundar neste texto, foi inaugurado em Campinas o *Monumento túmulo a Carlos Gomes*, obra do escultor Rodolfo Bernardelli[16] (figura 2). Entre outros aspectos, a comissão enfrentou dificuldades para financiar o projeto e foi forçada a simplificar os seus planos. Na ocasião da inauguração, a obra foi descrita como bela e digna, embora – à revelia dos esforços e da qualidade do escultor – tacanha, simplória[17]. Nas entrelinhas criticava-se assim a falta de apoio, ou de entusiasmo, de setores da oligarquia republicana campineira ao projeto.

Figura 2. Rodolfo Bernardelli. *Monumento túmulo a Carlos Gomes*, 1905. Bronze e granito, faPraça Bento Quirino, Campinas/SP. Fonte: Acervo CCLA/Campinas.

Escolheu-se inserir o *Monumento túmulo de Carlos Gomes* numa praça recém-criada com a demolição do antigo Paço Municipal e Cadeia pública, terreno considerado o marco zero da cidade. A obra é composta por duas figuras principais: o retrato de Gomes como maestro, posicionado sob um pedestal de base quadrangular em granito e uma alegoria denominada Campinas. Esta figura tem

[16] O processo de elaboração do monumento foi abordado nos trabalhos de: DIAS, Mariza G. Monumento tumular do maestro Carlos Gomes na cidade de Campinas. Anais do Seminário EBA 180 anos, Rio de Janeiro, 1996, p. 254-272. SILVA, Maria do Carmo C. da. Rodolfo Bernardelli, escultor moderno: análise da produção artística e de sua atuação entre a Monarquia e a República. Tese (doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

[17] Note-se, a exemplo disto, o comentário desfavorável de por Silio Boccanera Junior ao mencionar o monumento numa das biografias mais referenciada de Gomes, publicada ainda em 1904: "A princípio Bernardelli (...) imaginou um a obra de grandes dimensões e de mais alta concepção; mas os recursos da comissão popular deram apenas para o que passamos a transcrever ...". BOCCANERA JR., Silio. A Bahia a Carlos Gomes (1879-1896). Bahia: Typ. Bahiana, p. 80-81.

uma evolução particularmente interessante no projeto. Nas diferentes maquetes e esboços para a obra, a figura alegórica em *pendant* ao compositor transitou entre representações da Glória, da Inspiração, da História e, por fim, a solução que de fato agradaria a comissão, uma personificação da própria cidade. Criou-se uma figura bastante hierática, que apoia uma das mãos a um cetro e, com a outra, ergue ramos de louro em homenagem ao compositor. Um vestido de mangas bufantes remetia a moda corrente na virada do século, contudo idealizado a partir de um inverossímil tecido leve e drapeado, cuja referência parece classicizante. Este vestido é preso por um cinturão sobre o qual vê-se a fênix, símbolo presente no brasão da cidade. Ainda decompondo o brasão, Bernardelli atribuiu a figura uma coroa mural e inseriu em seu manto estampas mimetizando ramos de café.

De certo modo podemos justapor estes elementos bairristas do processo de criação e concepção do monumento, ou seja, a subscrição restrita aos campineiros, a localização escolhida, e a invenção de uma alegoria a Campinas, aquela galeria de retratos da pintura implantada no Salão do Conselho Municipal no Palácio da Independência em Belém do Pará.

Já no eixo central do poder político da Primeira República, ao que se entende, a capital federal e a capital paulistana, as propostas de um monumento a Gomes não vingaram de imediato. Havia contudo um terreno em que a proliferação de representações do maestro era tão-somente natural: os teatros. Fachadas e interiores de diversos teatros no Brasil possuem retratos de Carlos Gomes e/ou representações de cenas de suas óperas nos seus programas decorativos, isto, naturalmente, mesmo antes de seu falecimento.

E mesmo assim, cabe notar, que no Teatro Municipal de São Paulo, em construção nos anos de 1900, as homenagens ao compositor são surpreendentemente discretas. Destaca-se em particular o seu retrato em um alto-relevo no formato de um medalhão posicionado no alto do proscênio. Já no caso do Teatro Municipal carioca o projeto do pintor Eliseu Visconti para o Pano de Boca do palco contemplou o compositor de maneira sublime. Respondendo a um tema imposto pelos comitentes[18], Visconti criou uma cena apoteótica denominada *A Influência das Artes sobre a Civilização* (figura 3). O painel foi desenvolvido entre 1905 e 1909, coincidindo, portanto, sua concepção com o ano da inauguração do monumento de Bernardelli em Campinas. Enquanto as duas obras até o momento analisadas configuram expressões locais, regionais, o Pano de Boca compõe um discurso muito mais audacioso que articula o nacional a valores pretensamente universais, alinhando a cultura no Brasil aos seus referenciais univocamente eurocêntricos.

[18] CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Les Artistes Bresiliens et "Les Prix de voyage en Europe" A la fin du XIXe siècle: vision d'ensemble et etude approfondie sur le peintre Eliseu d'Angelo Visconti (1866-1944). Tese (Doutorado) – U. F. R. d'Histoire de l'Art et Arqueologie, Pantheon Sorbonne, Université Paris I, Paris, 1999, p. 236.

Figura 3. Eliseu Visconti. *A Influência das Artes sobre a Civilização*, 1906-1908. Pano de Boca para o palco do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Fonte: Projeto Eliseu Viscoti.

Em meio a dezenas de retratos de homens da cultura nacional e mundial (sem surpresas, as figuras femininas aparecem apenas nos papéis de alegorias e de "figurantes"), Carlos Gomes triunfa em destaque, representando o ponto mais alto da expressão artística nacional. Vemos o compositor venerado, carregado num andor por figuras que representam os heróis de suas óperas. O seu rosto, em perfil, é emoldurado por duas bandeiras nacionais que flamejam sobrepostas. Beethoven que é carregado a sua frente, reclina o corpo para observar o cortejo de Gomes – evocando a fraternidade e continuidade de um no outro e afirmando o lugar do compositor brasileiro neste panteão dos maiores da história da música.

A gigantesca pintura faz alusões as representações tradicionais de cortejos triunfais de inspiração romana, e, em particular, ao desenvolvimento deste tema em pinturas decorativas da Europa Moderna[19]. A composição de Visconti evoca as experiências contemporâneas das multidões urbanas. Diante da enorme pintura temos a impressão de presenciar uma festa popular – algo carnavalesca, o que não

[19] Idem, p. 236.

escapou aos críticos da época. A evocação visual deste coletivo massificado, reforçada pela inserção de figuras populares, custou a obra uma recepção conturbada, com críticas de teor inequivocamente político e racial[20]. A presença, por sinal muito discreta, de figuras negras, posicionadas ao fim do cortejo, foi bastante questionada por supostamente ferir a imagem do Brasil. Criticou-se frequentemente o "bizarro consórcio de símbolos e reminiscências históricas"[21] e pela proeminência das figuras do Império (compreensível, tendo em vista que a composição foi imaginada como uma cena nos Campos Elísios e, deste modo, circunscrita ao culto aos mortos). Embora estas polêmicas tenham pouco resvalado na posição ocupada em cena por Gomes, uma crítica publicada na coluna *Artes e Artistas* do jornal O Paiz, tocava bem na ferida:

> (...) há [na obra] um erro e uma injustiça, quando afirma que Carlos Gomes é o maior músico que o Brasil possuiu dentro de sua época de formação nacional.
> Carlos Gomes foi, é certo, o único brasileiro aplaudido em teatros estrangeiros, mas como músico não pode ser classificado acima de Leopoldo Miguez (...)."[22]

A menção a rivalidade com Leopoldo Miguez representa uma dissonância significativa na recepção da obra para a questão que se propõe neste texto, pois este foi o músico que disse sim ao pedido negado por Gomes para a composição de um novo Hino (pouco mais tarde convertido no *Hino a Proclamação da República*). Miguez assumiu ainda a direção do Instituto Nacional de Música, posição que Carlos Gomes, sabia-se bem, almejara. Eliseu Visconti produziu uma das mais contundentes homenagens a Carlos Gomes da Primeira República, mas fica bastante evidente pelos debates que envolveram a obra como a arena cultural da capital era particularmente desafiadora.

Uma homenagem a Carlos Gomes estava aprovada na Câmara Municipal da cidade de São Paulo desde 1909, mas a empreitada contava com recursos escassos e pouca movimentação pelos membros de sua comissão até às vésperas do centenário de Independência do Brasil, quando membros da colônia italiana assumiram a iniciativa, dispensando inclusive o uso dos fundos preexistentes para criar uma subscrição na qual unicamente contribuíram italianos e seus descentes[23].

Foi escolhido o escultor genovês Luigi Brizzolara, que angariou encomendas importantes em sua passagem por São Paulo, após se destacar no concurso para o *Monumento à Independência do Brasil* em 1920. O *Monumento a Carlos Gomes* (figura 4 e 5) seria posicionado na praça lateral ao Teatro Municipal de São Paulo, no

[20] SERAPHIM, Miriam N. Os percalços e a polêmica do pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Anais do 36°CBHA, Campinas, 2016, pp. 426-440.
[21] O Paiz, 13 jul. 1909, p. 4. Citado por: SERAPHIM, op.cit., p. 439.
[22] O Paiz (Artes e Artistas), n. 08735, 2 set. 1908, p. 21.
[23] LOPES, Fanny. Cenografia e Paisagem Urbana: um estudo de caso na cidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012, p. 68-69.

Parque do Anhangabaú, o grande cartão postal da cidade naqueles anos. O artista concebeu um conjunto monumental de doze estátuas, distribuídas em três diferentes planos no terreno. No conjunto, o retrato do compositor é ladeado por representação da *Música* e da *Poesia*, enquanto nos planos inferiores distribuem-se estátuas personificando as principais óperas do compositor, bem como duas alegorias a *Monarquia Italiana e a República Brasileira*. Todas estas organizavam-se em torno de uma fonte monumental na qual vemos ainda uma representação da *Glória* galopando três cavalados alados que simbolizam *a Travessia do Atlântico por Gomes*.

Figura 4. Luigi Brizzolara. Glória a Travessia do Atlântico, Monumento a Carlos Gomes, 1920-1922. Bronze. Praça Ramos de Azevedo, São Paulo. Fonte: Acervo da família Graffigna-Brizzolara.

Assim como observou-se com a criação da Campinas de Bernardelli, as alegorias possuíam um papel vital para os monumentos escultóricos na tradição oitocentista, provendo a partir de signos reconhecíveis os mais variados discursos. O conjunto de Brizzolara apresenta uma narrativa eloquente que põe em evidência o próprio ato da travessia e o estreitamento das relações entre a Itália e o Brasil na contemporaneidade. É um elogio retórico as relações fraternais estabelecidas a partir do triunfo dos filhos pátrios em terras estrangeiras, a exemplo de Carlos Gomes, mas também de Brizzolara, e principalmente em consonância com a

narrativa almejada pelos membros da colônia italiana, que ansiavam por sua consolidação nos espaços sociopolíticos brasileiros.

Figura 5. Cartão postal: Vista de conjunto do Monumento a Carlos Gomes, circulado em 1925. Fonte: Sampa Histórica.

Concluindo, sem ignorar a amplitude da cultura visual que se conformou em torno de Carlos Gomes – representado em inúmeros bustos, pinturas, cartões e selos postais, litografias e medalhas, dentre outros – optou-se, neste artigo, pela análise de obras com dimensões e ambições monumentais, dirigidas à discursos político-identitários variados. Dos sentimentos de orgulho bairrista campineiros/paulistanos, à expressão de uma cultura cosmopolita e transnacional, a imagem do artista ao longo da Primeira República mostrou-se suficientemente elástica, conciliadora e comovente, e, deste modo, efetiva para seus usos como parte do culto cívico almejado.

Referências

BOCCANERA JR., S. *A Bahia a Carlos Gomes* (1879-1896). Bahia: Typ. Bahiana, 1904.

CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CAVALCANTI, Ana M. T. *Les Artistes Bresiliens et "Les Prix de voyage en Europe" A la fin du XIXe siècle: vision d'ensemble et etude approfondie sur le peintre Eliseu d'Angelo Visconti*

(1866-1944). Tese (Doutorado) – U. F. R. d'Histoire de l'Art et Arqueologie, Pantheon Sorbonne, Université Paris I, Paris, 1999.

CHRISTO, M. A Pintura de História no Brasil do século XIX: panorama introdutório. ARBOR, 185 (740), pp. 1147-1168.

DIAS, Mariza G. Monumento tumular do maestro Carlos Gomes na cidade de Campinas. *Anais do Seminário EBA 180 anos*, Rio de Janeiro, 1996, p. 254-272.

FIGUEIREDO, Aldrin M. de. O museu como patrimônio, a república como memória: arte e colecionismo em Belém do Pará (1890-1940). *Antíteses*, v. 7, n.14, 2014, p.20-42.

LIMA JR, Carlos R. *Marianne à Brasileira: imagens republicanas e os dilemas do passado imperial*. Tese (doutorado em Estética e História da Arte) - Universidade Estadual de São Paulo/USP, 2020.

LOPES, F. Dois Monumentos a Carlos Gomes na Primeira República. *Encontro de História da Arte*, Campinas, SP, n. 14, , 2019, p. 757–771. DOI: 10.20396/eha.vi14.3416.

LOPES, F. *Cenografia e Paisagem Urbana: um estudo de caso na cidade de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012, p. 68-69.

NOGUEIRA, Lenita. Música e política: o caso de Carlos Gomes. *ANPPOM*, 15º, 2005, p. 243-249.

OLIVEIRA, Emerson. Últimos dias de Carlos Gomes: do mito "gomesiano" ao "nascimento" de um acervo. *Revista CPC*, São Paulo, n. 4, maio/out. 2007, p. 87-113.

SCANDAROLLI, Denise. *Ópera e representação histórica na obra de Carlos Gomes*. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008

SERAPHIM, Miriam N. Os percalços e a polêmica do pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Anais do 36ºCBHA, Campinas, 2016, p. 426-440.

SILVA, Maria do Carmo Couto da. *Rodolfo Bernardelli, escultor moderno: análise da produção artística e de sua atuação entre a Monarquia e a República*. Tese (doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

VIRMOND; MARIN; TOLEDO. Destruindo o mito e construindo o homem: revendo Antônio Carlos Gomes. *Revista Ictus*, vol. 9, n.1 (2008), p. 57-72.

Como citar:

LOPES, Fanny. O nacional orquestrado: imagens de Carlos Gomes. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 909-921, 2022 (2021).
ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.073
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

A Minimal Art e a política de diplomacia cultural estadunidense nos anos 1960

Guilherme Moreira, Universidade de Brasília
https://orcid.org/0000-0002-6679-5649
guilherme.tcha@gmail.com

Resumo

Este artigo investiga a dimensão política da Minimal Art considerando os pressupostos plásticos e teóricos que caracterizaram este movimento artístico em diálogo com o projeto de diplomacia cultural estadunidense nos anos 1960. Consideramos, pois, a hipótese de que o trânsito de obras vinculadas à Minimal Art, sobretudo em exposições nacionais e internacionais financiadas pelo governo estadunidense, estiveram em clara relação com a política de expansão cultural dos Estados Unidos no contexto da Guerra Fria.Partindo de uma investigação de documentos relacionados à trama receptiva em torno da mostra na 8ª Bienal, que reuniu obras de artistas como Donald Judd, Frank Stella, Larry Bell e Robert Irwin, este artigo busca analisar a maneira pela qual a abstração geométrica da Minimal tornou-se um dispositivo de fortalecimento e circulação do ideário nacional estadunidense.

Palavras-chave: Minimal Art. Diplomacia Cultural. Trânsito de Modelos. Brasil e Estados Unidos da América. Anos 1960.

Abstract

This paper investigates the political dimension of the Minimal Art movement considering its theoretical and visual characteristics in dialogue with the United States cultural diplomacy project in the 1960's. Thus, we consider the hypothesis that the transit of artworks linked to the Minimal Art movement, specially in national and international exhibitions financed by the United States government, have been in direct tie to the politics of cultural expansion within the context of the Cold War. Starting from an investigation of documents related to the reception thread around the 8th São Paulo Bienal, that reunited works of Donald Judd, Franks Stella and Larry Bell, this paper analyzes how geometric abstraction such as Minimal's became an instrument of circulation of the United States national ideology.

Keywords: Minimal Art. Cultural Diplomacy. Transit of Models. Brazil and the United States of America. 1960s.

Minimal Art, Política e Dissenso

Em 1965, a Minimal Art e, em grande parte, as tendências abstratas e conceptualistas que eclodiram na paisagem artística estadunidense dos anos 1960, passavam por um intenso crivo da crítica especializada, do público e, certamente, do mercado. A Minimal, em especial, ensejou a articulação de um intenso e profícuo debate crítico e teórico que ajudou a formular seu próprio processo de historicização e inscrição histórica. Embora saibamos, hoje, que obras preambulares da Minimal tenham participado da 8ª Bienal de São Paulo, em 1965, cabe lembrarmos que os artistas, a crítica e o curador Walter Hopps (1932-2004), comissário responsável pela delegação estadunidense e pela presença destas obras no certame brasileiro, ainda tateavam novos modelos classificatórios, buscando articular novas unidades de sentido para as experimentações que surgiam em Nova York nos anos 1960.

Foi neste contexto de disputas e inserções que Hopps organizou a exposição para a 8ª Bienal de São Paulo. Cabe notarmos que, embora sua perspectiva curatorial obedecesse a uma visão estratégica de circulação de novas tendências artísticas que cultivava a partir de uma intensa pesquisa e coleta de trabalhos de artistas emergentes na cena estadunidense dos anos 1950 e 1960, as escolhas de Hopps para a representação de seu país no evento brasileiro foram notadamente atravessadas por demandas políticas específicas, incluindo sua própria indicação para o comissariado. É igualmente importante pontuarmos que, sua percepção para tendências artísticas emergentes o permitiu apenas vislumbrar uma determinada Minimal, em plena ebulição, diferentemente de como a conhecemos atualmente, sedimentada por décadas de revisão historiográfica.

Portanto, com a missão de apresentar a mais recente produção artística de seu país, Hopps escolhera seis artistas emergentes da cena artística nas décadas de 1950 e 1960, três deles radicados em Nova York e os outros três na Califórnia, todos chancelados pela figura sênior de Barnett Newman (1905-1970). Dos artistas novaiorquinos, Hopps trouxera para o certame brasileiro obras de Donald Judd (1928-1994), Frank Stella (1936) e Larry Poons (1937). Dos artistas californianos, foram escolhidas obras de Robert Irwin (1928), Larry Bell (1939) e Billy Al Bengston (1934). Excetuando os trabalhos de Bengston e Poons, cujas pesquisas visuais vinculavam-se, respectivamente, à *Cool Art* da Costa Oeste e aos grupos dissidentes do Expressionismo Abstrato, as obras de Stella, Judd, Irwin e Bell dialogavam mais intimamente com as tendências da abstração geométrica e da tridimensionalidade que eclodiram nos Estados Unidos na década de 1960.

Em *The Dream Colony: A Life in Art* (2017), sua autobiografia publicada postumamente, Hopps reconta sua trajetória, destacando pontos importantes de sua atuação curatorial, em especial o evento brasileiro de 1965. Hopps relembra que

> Em 1965, me foi oferecida a chance de ser o comissário para o pavilhão americano na Bienal de São Paulo. Alan Solomon, quem eu

> conhecia, havia sido o comissário para a Bienal de Veneza de 1964 e me recomendara. Eu aceitei de uma vez. Estava louco para conhecer o Brasil. Naqueles dias, a Bienal era operada pela *United States Information Agency*. Havia alguns clientes realmente difíceis escondidos naquela agência; era um disfarce para muitos agentes da CIA. A Bienal caía em sua categoria cultural, uma espécie de programa benigno de propaganda.[1]

Ainda que escreva este relato anos após seu trabalho junto à Bienal de São Paulo, Hopps introduz uma sutil ironia a seu discurso. O *programa benigno* a qual se refere diz respeito à política de diplomacia cultural adotada pela *United States Information Agency* (USIA)[2] que, em 1963, assumiu o lugar até então ocupado pelo Museu de Arte Moderna de NY (MOMA-NY) na coordenação das representações para as bienais internacionais. Em *Art, Politcs and Dissent*, livro de 1999, após uma breve entrevista com Hopps, Francis Frascina nos apresenta uma perspectiva mais explícita do curador quanto a participação da USIA nas Bienais Internacionais, dizendo o seguinte:

> Hopps relembra o alto teor político dessas exposições e as posiciona à luz das complexidades de seus próprios interesses centro-esquerdistas e sua história de atividade vanguardista na *Ferus Gallery* [...]. Na época a verba girava normalmente em torno de meio milhão de dólares; no caso de São Paulo foram $ 400.000 [...]. De acordo com Hopps, na administração de [Lyndon] Johnson, grandes quantias de dinheiro eram colocadas à disposição da USIA permitindo a participação do país nas bienais de Veneza, em anos pares, e nas de São Paulo, em anos ímpares.[3]

Ora, uma agência do governo, que lida com assuntos diplomáticos e gestão da informação, certamente possui interesses bem delineados quando se trata de uma atuação junto a instituições culturais e eventos artísticos internacionais. Neste caso, a política de diplomacia cultural era a grande demanda que atravessava o projeto de Hopps, considerado o contexto da Guerra Fria em que acentuadas tensões ensejavam a criação de alianças econômicas e políticas entre os Estados Unidos os países da América Latina. Embora Hopps tivesse uma visão suficientemente clara sobre seus interesses pessoais, fossem eles afetivos, políticos e/ou mercadológicos (Irwin, Bell e Bengston eram representados pela *Ferus Gallery*, galeria fundada por Hopps em 1957 em parceria com o artista Edward Kienholz), havia, também, uma demanda política que via nas bienais de São Paulo

[1] HOPPS, 2017, p.177, tradução nossa.
[2] Fundada em 1953 pelo presidente Dwight D. Eisenhower, a United States Information Agency (USIA) era uma agência governamental devotada à "diplomacia pública", em suma, destinada a comunicar os ideais estadunidenses para o público estrangeiro.
[3] FRASCINA, 1999, p.42, tradução nossa.

e de Veneza a possibilidade de fortalecer alianças através da difusão de uma dada imagem de progresso artístico, cultural, técnico e científico.

Primeiramente, é necessário destacarmos uma importante distinção que Hopps estabelece em sua escolha curatorial. Há um diálogo explícito que o curador busca fortalecer entre artistas novaiorquinos e californianos. À época, Hopps havia deixado a sociedade na *Ferus Gallery* e aceitado o convite para a direção artística do *Pasadena Art Museum*, museu público localizado na Califórnia, onde organizara importantes exposições, como as retrospectivas de Kurt Schwitters (1887-1948), em 1962, e de Marcel Duchamp (1887-1968), em 1963. Essa distinção era necessária por dois motivos. Hopps não poderia organizar uma exposição da representação estadunidense apenas com artistas californianos, era importante, primeiro, engendrar algum vínculo com artistas novaiorquinos, uma vez que o mercado simbólico de arte em nova York já se apresentava suficientemente consolidado e perene, enquanto que a cena artística contemporânea na Califórnia estava erguendo suas bases. Em segundo lugar, o intenso trabalho que Hopps desenvolvera na Califórnia, na busca por promover jovens artistas locais, desde a criação da sua primeira galeria, a *Syndell Studio*, aberta em 1952, até sua entrada no *Pasadena Art Museum*, em 1962, de certo modo o compelia a incluir os californianos em seu projeto, colocando-os em pé de igualdade com a força das tendências artísticas de Nova York.

Na abertura do catálogo da delegação estadunidense para 8ª Bienal, organizado especialmente para o evento, Hopps afirma o seguinte:

> Dentro da diretriz geral desta exposição como um todo, as obras de Larry Bell, Billy Al Bengston, Robert Irwin, Donald Judd, Larry Poons e Frank Stella (cujas carreiras artísticas são mais recentes que as de Newman) representam produções de grande variedade individual. Coincidentemente, além de Newman, três desses artistas (Judd Poons e Stella) residem e trabalham em Nova York, os outros três (Bell, Bengston e Irwin) residem na área de Los Angeles.[4]

Certamente não é uma coincidência que a metade do grupo de jovens artistas escolhidos por Hopps residisse em Nova York. Mais a frente, em vários momentos do texto de apresentação e da introdução do catálogo, o curador reitera a ideia de que "em conjunto esses sete pintores não representam uma escola ou frente organizada de atividades" afirmando a crescente "relutância da parte dos artistas em aceitar denominações caracterizando estilos" (HOPPS, 1965, p.3). Embora Hopps deixe explícita essa recusa em apresentar uma escola ou estilo (ainda sem nome), o nexo entre os trabalhos é constituído de outra maneira, a partir de uma aproximação marcadamente formal. Essa perspectiva formalista não veio sem críticas. E a mais expressiva delas partiu exatamente de Newman, em uma carta endereçada ao curador que dizia o seguinte:

[4] HOPPS, 1965, p.3

> ...Foi impressão minha de que você organizou uma espécie de trem, repleto de obras de jovens artistas de alta estima, os quais, não sendo muito conhecidos, precisavam de mim como locomotiva. No entanto, ao invés de locomotiva, transformei-me apenas na engrenagem de uma máquina formalista.[5]

Essa abordagem formalista de Hopps, em que procura estabelecer nexos formais entre as obras dos jovens artistas e um nexo genealógico com a abstração inclassificável de Newman, fazia parte de uma metodologia que o curador californiano já havia adotado em exposições anteriores à frente da *Ferus Gallery* e do *Pasadena Art Museum*, tornando-se um dos responsáveis pela exposição e promoção da emergente produção artística californiana vinculada ao retorno do *assemblage* na Costa Oeste ao convocar as obras de Schwitters e Duchamp. Insistimos nesse ponto, para compreendermos a maneira pela qual obras preambulares da Minimal Art estiveram presentes no contexto da 8ª Bienal de São Paulo, sob quais critérios elas foram reunidas e quais os elementos que condicionaram sua recepção no contexto artístico brasileiro.

Figura 1. Donald Judd, *Sem Título*, 1963. Madeira entintada, 49,5 x 114,3 x 77,4cm. Judd Foundation.

[5] NEWMAN, 1990, p.186, tradução nossa

Figura 2. Donald Judd, *Sem Título (à Susan Buckwalter)*, 1964. Ferro galvanizado, alumínio e laca, 76,2 x 358,14 x 76 cm. San Francisco Museum of Modern Art.

De Judd, artista expoente da Minimal Art, Hopps escolhera seis obras. Em 1960, sua investigação visual deslocou-se consideravelmente para o que ele chamava de *literalidade do espaço pictórico*, adotando materiais de fatura industrial e incorporando-os em suas obras. Judd aderiu às dimensões industriais do material, aplicando uma espessa camada de tinta a óleo vermelho cádmio, por vezes conferindo textura à superfície dos objetos com areia e introduzindo materiais na composição, como o metal e a madeira. *Sem* Título, de 1963 (figura 1), que esteve presente na 8ª Bienal de São Paulo, se relaciona claramente com algumas das características primordiais elencadas pelo artista em *Specific Objects* (apesar de não citar explicitamente nenhum de seus trabalhos no texto). Nela, percebemos o emprego do vocabulário geométrico não-referencial, com suas formas elementares, estabelecendo um diálogo específico com a tridimensionalidade sem, contudo, vincular-se a uma categoria artística pré-concebida.

Quando Judd deu início à redação de *Specific Objects*, por volta de 1963, estava observando o desenvolvimento das experimentações artísticas em Nova

York em torno da tridimensionalidade, instigado por obras que não eram "nem pintura e nem escultura" (JUDD, 2006, 96). Essa qualidade cambiante dos trabalhos que ali surgiam, sem dúvida o levou a redigir essa pequena exposição de conceitos-chave os quais o artista — cuja a atuação como crítico de arte já se fazia notória à época — formulou, para melhor descrever e analisar a conjuntura artística que inevitavelmente se manifestava ao seu redor. Conceitos como tridimensionalidade, ao invés de escultura, especificidade, em detrimento de pureza, e não-referencialidade a fim de pontuar o tratamento não-ilusionista do espaço, que era um espaço alegadamente real, foram as principais noções que nortearam a argumentação do artista

Judd procurava manter um claro distanciamento entre suas obras e a crescente discussão política que envolvia a década de 1960. Como lembra Frascina,

> Para Judd, era importante que sua atividade política fosse mantida em paralelo a sua atividade artística. [...]. O artista discute sua busca pela arte no interior de uma política de isolamento e, em paralelo, sua recusa a engajar em eventos contemporâneos começou a mudar ao longo dos anos 1960.[6]

Frascina prossegue em seu texto afirmando que, diante das crises da década de 1960, sobretudo a luta dos Direitos Civis e a intensificação do debate em torno da Guerra do Vietnam, fizeram o artista juntar-se aos protestos contrários à guerra. No entanto, sua produção, permanecia apartada dessa esfera política por, segundo o artista, "seu trabalho se desenvolveu a ponto de não se deixar se afogado por outros interesses" (FRASCINA, 1999, p.138). Segundo Frascina, essa política de isolamento da arte pode ser lida como um mecanismo de reclusão que encontra abrigo no argumento modernista da autonomia. Para mantê-las seguras, resistentes, o artista distanciara suas obras de seu engajamento político, potencializando sua atuação crítica justamente por seu silêncio.

De acordo com Frascina, essa política de isolamento, ou de oposição, engendrada por Judd e pelos artistas minimalistas está, segundo o pensamento de Hal Foster, justamente em sua "crítica vanguardista da convencionalidade da arte" (FRASCINA, 1999, p.146). Para Foster, diferentemente da Pop Art (que, junto à Minimal, ofereceu respostas concomitantes aos problemas da década de 1960), a Minimal resistiu

> Tanto à grande arte quanto à cultura de massa, para readquirir uma autonomia transformadora da prática estética, mas seu efeito preponderante é permitir que essa autonomia se disperse num campo ampliado da atividade cultural. [...]. No caso do minimalismo, a autonomia idealizada da arte é alcançada, mas principalmente para ser corrompida, destruída, dispersa.[7]

[6] FRASCINA, 1999, p.138, tradução nossa
[7] FOSTER, 2014, p.73

Neste sentido, a noção de autonomia é utilizada e corrompida justamente na "nova ordem de produção em série" (FOSTER, 2014, p.73), em suma, na composição serializada trabalhada por grande parte dos artistas minimalistas. *Sem Título (à Susan Buckwalter) (figura 2),* de 1964, constitui um dos primeiros trabalhos em que Judd introduz o metal como elemento principal de suas obras, antes relegado às bordas ou a poções meramente estruturais dos trabalhos de madeira (por vezes escondido no interior dos objetos). Nesta obra, que esteve presente no certame brasileiro de 1965, Judd justapõe e dialoga diferentes tipos de metais, explorando suas diferentes texturas, criando uma espécie de enfileiramento de quatro caixas de ferro galvanizado, de aproximadamente 80 cm cada, com um intervalo de 10 cm entre as peças, cujas arestas superiores permanecem interligadas por uma barra oca de alumínio pintado perpassando toda a extensão horizontal da estrutura.

Figura 3. Larry Bell, *A casa de Larry Bell (Parte II)*, 1963, vidro e metal, 64,2 x 64,2 x 64,2 cm. Coleção Privada.

Dos artistas da Costa Oeste escolhidos por Hopps para participar da 8ª Bienal de São Paulo, destacamos, aqui, Larry Bell. As caixas de Bell mediam entre vinte e sessenta centímetros, e Hopps escolhera justamente aquelas em que o artista trabalhava com materiais cujas características dialogavam com a cultura automobilística da Califórnia. Bell utilizava uma técnica de revestimento de vidro à vácuo, criando superfícies com padrões geométricos translúcidos de efeito esfumado, majoritariamente em formatos cúbicos, geralmente apoiadas em pedestais de vidro ou de metal. A subcultura de automóveis e das pranchas de *surf* tornou-se característica do estado da Califórnia, na década de 1960, sobretudo na cidade de Los Angeles. Inevitavelmente, a produção experimental dos jovens artistas uniu-se a esse movimento cultural, que rapidamente tomou conta do estilo de vida da cidade.

É neste contexto que o trabalho de Bell se desenvolve. Na verdade, Bell participava de um grupo de artistas, em sua maioria associados com a *Ferus Gallery*, denominado *Finish Fetish*, o qual focava na produção de trabalhos artísticos em diálogo aberto e direto com a cultura do surf, com os diversos matizes do Oceano Pacífico que banha a Costa Oeste dos Estados Unidos, com o céu aberto e a luz natural peculiar de Los Angeles e, definitivamente, com a cultura automobilística que cada vez mais fascinava os jovens artistas dessa região. e *A casa de Larry Bell (Parte II)*, de 1963 (figura 3), alinhava-se, segundo Hopps, a um certo empirismo absoluto defendido pelo curador nos textos reunidos no catálogo especial da delegação estadunidense.

O fascínio pelas culturas automobilística e do surf, não apenas da perspectiva de Bell, mas dos artistas vinculados ao *gravitas* da *Ferus Gallery* e do *Finish Fetish*, é discutido por Frascina à luz de uma atmofesra altamente masculina, em que os artistas, paradoxalmente, permaneciam "comprometidos com uma variedade de tradições modernistas e outras subculturas (desde a Beatnik, às motocicletas, automóveis estilizados e caça)", adicionando que Irving "Blum também relembra o efeito dos artistas ligados a uma cultura *macho*, obcecados por ciclismo e surf.[8]

Frascina nos aponta que, no círculo da *Ferus*, existiam dois tipos de artistas: os *lumberjacks*, assim denominados pelo poeta David Meltzer, mais interessados por esse universo masculinizado, e os artistas com personalidade mais etérea, menos incisiva. Bell encaixava-se nesse segundo grupo, "produzindo esculturas abstratas que se tornaram associadas à ênfase no material, na forma e estrutura, no início do Minimalismo" (FRASCINA, 1999, p.28, tradução nossa). E, no entanto, como reconta Frascina, suas posições políticas anti-guerra, por exemplo, tornavam-se mais evidentes a partir de sua atuação nos protestos organizados pela *Dwan Gallery*, em 1965, em clara oposição à postura libertária e pró-guerra dos artistas adeptos da cultura *macho*, os ditos *lumberjacks*.

[8] FRASCINA, 1999, p.26-27, tradução nossa

Minimal Art e a Política de Diplomacia Cultural

Esta era, portanto, a trama artística engendrada por Hopps para a representação estadunidense na 8ª Bienal de São Paulo. A política de diplomacia cultural que, certamente, propiciou a escolha de Hopps para o comissariado, tinha em seus termos uma visão clara do que se pretendia ser mostrado no certame brasileiro. E as obras vinculadas à Minimal Art aparecem, aqui, como dispositivos dessa demanda política.

Em 1960, a USIA, lançara o programa *Art In Embassies*, em parceria com o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA-NY) e a *Woodward Foundation*, cujo objetivo compreendia o envio de obras de artistas nascidos ou radicados nos Estados Unidos para 110 residências de embaixadas e chancelarias ao redor do mundo. Em um artigo de capa publicado no *New York Times* em julho de 1965— portanto, meses antes da abertura da 8a Bienal de São Paulo —, a crítica de arte Grace Glueck chamou atenção para o papel da arte e da cultura em missões oficiais do estado, afirmando ser este um programa que

> Fez da arte americana o rigor das missões dos Estados Unidos no exterior. “Você pode chamá-la de diplomacia cultural”, disse a Sra. Estes Kefauver, consultora de belas artes do Departamento de Estado e coordenadora das atividades do programa Arte nas Embaixadas. “Ao oferecer evidencia concreta da arte produzida nos EUA, o programa fortalece nossa imagem cultural”.[9]

A especificidade dessa diplomacia cultural, como bem cita Estes Kefauver no trecho acima, era a exigência da presença da recente produção artística dos Estados Unidos caracterizada, em grande maioria, por trabalhos da Pop, da Op Art e das tendências abstratas. Essa relação entre agência estatal, instituição museal e coleção privada fizeram das obras verdadeiros dispositivos de poder nas mãos do governo estadunidense, na medida em que desejava-se apresentar e “exportar” uma dada imagem de progresso, criatividade, inventividade e, acima de tudo, de vanguarda intelectual e artística, por meio de trabalhos vinculados às tendências da abstração geométrica e da nova figuração. Para isso, era necessário eleger quais elementos dessa cultura deveriam ser exportados, por assim dizer, considerando o lugar e a maneira a qual eles seriam apresentados. Como nos lembra Dária Jaremtchuk, “as participações nas bienais de Veneza e de São Paulo transformaram-se em verdadeiras vitrines políticas no cenário da Guerra Fria.” (JAREMTCHUK, 2012, p.1593).

A escolha de Walter Hopps para o comissariado da delegação estadunidense na 8ª Bienal de São Paulo era mais que propícia, reforçando a hipótese de que havia, nessa escolha, não só uma admiração pelo trabalho do curador, mas a impressão de que Hopps não se desviaria do enunciado político pressuposto pela

[9] GLUECK, 1965, p.1, tradução nossa

diplomacia cultural. Segundo Frascina, em a escolha do curador californiano obedecia aos mesmos critérios da política de diplomacia cultural do programa *Art in Embassies*, visto que Hopps tornara-se um grande articulador de trabalhos de artistas das novas tendências da década de 1960, com obras da abstração geométrica e da *Pop Art* estadunidense.

Figura 4. Vista das obras de Donald Judd na exposição da Delegação estadunidense para 8ª Bienal de São Paulo, reconstituída nas galerias da *National Collection of Fine Arts* do *Smithsonian Institution em* Washington D.C., 1966. Cedida pelo *Smithsonian Institution Archives.*

A exposição apresentada no certame brasileiro, fora reconstituída nas galerias da *National Collection of Fine Arts* do *Smithsonian Institution em* Washington D.C., em 1966 (figura 4). Nessa ocasião, o crítico de arte Hilton Kramer publicara uma crítica elogiosa ao trabalho de Walter Hopps, afirmando que

> A seleção de Hopps representa, com muita precisão, um dos problemas centrais da arte contemporânea — e não somente neste país, mas ao redor do mundo industrialmente avançado. É a liberdade, energia e inteligência com as quais os artistas americanos agora perseguem este estreito reino de pesquisa estética que os fazem objeto de inveja e inspiração a seus pares estrangeiros, particularmente entre as gerações mais jovens. E é precisamente às

> novas gerações que exibições como a mostra de São Paulo são mais significativas.[10]

O comentário de Kramer acerca da grande contribuição da arte estadunidense para o "mundo industrialmente avançado", deixa claro um discurso de progresso industrial e cultural que, ao ser reiterado, reforça as próprias bases de legitimação que o sustenta. Ao destacarmos esse discurso, não podemos deixar de mencionar a obra de Donald Judd que, aqui, é convocada a carregar, em sua própria fatura industrial e serializada, a ideia de desenvolvimento industrial, de vanguarda técnica, artística e cultural.

Em vista disso, é possível compreendermos de que maneira as inclinações de Hopps para a nova produção artística de seu país estiveram diretamente relacionadas à presença de trabalhos vinculados às novas tendências da abstração geométrica estadunidense na 8a Bienal de São Paulo. Como observou Anne Cauquelin, a respeito da atuação embreante do galerista Leo Castelli (1907-1999) — cujas obras da coleção pessoal estiveram presentes no bojo da representação estadunidense na 8a Bienal de São Paulo — "para ser eficaz, uma rede deve estender, tornar-se praticamente mundial. Para fazer a arte norte-americana ser conhecida nos Estados Unidos, era preciso dar essa volta pelo estrangeiro" (CAUQUELIN, 2005, p.124). E para a maioria dessas obras, a 8ª Bienal de São Paulo foi a primeira grande parada.

Referências

CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FRASCINA, Francis. *Art, politcs and dissent*: aspects of the art left in the sixties America. Nova York: Manchester University Press, 1999.

FOSTER, Hal. O retorno do real. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GLUECK, Grace. Home-grown art blossoms in U.S. missions. *New York Times*, Nova York, 06 jul. 1965. Capa, p.1, L40.

HOPPS, Walter. Representação dos Estados Unidos da América. Califórnia: Museu de Arte de Pasadena, 1965. Arquivo Histórico Wanda Svevo. Tombo: 1842.
HOPPS, Walter e TREISMAN, Deborah. The dream colony: a life in art. New York: Boomsbury, USA, 2017.

JAREMTCHUK, Dária. A Bienal de São Paulo no contexto da guerra fria. *In* Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2012, p. 1589-1604. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/ artigo_s6_dariajaremtchuk.pdf. Acesso: 19/06/2018

[10] KRAMER, 1966, p.22L, tradução nossa

KRAMER, Hilton. U. S. art from São Paulo on view in Washington. *New York Times*, Nova York, 29 jan. 1966, p. L22.

Como citar:

MOREIRA, Guilherme. A Minimal Art e a Política de Diplomacia Cultural Estadunidense nos anos 1960. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 922-934, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.074
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Mito ilusório, encarnação e imagem-sacrifício na busca por uma iconografia política

Reginaldo da Rocha Leite, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0001-6900-6548
rochaleitereginaldo@yahoo.com

Resumo

Em tempos sombrios falsos mitos são criados. Nossa comunicação tem por escopo refletir sobre a edificação da "imagem-sacrifício", na pintura brasileira oitocentista, com base nos estudos de Didi-Huberman publicados em *L'image ouverte: motifs de l'incarnation*. Visualizamos "sintomas", com base em trabalhos de Pedro Américo e Antônio Parreiras, que revelam dois pontos básicos. Primeiro, a abordagem da imagem como anacrônica, edificada por "metamorfoses" e "montagens". Segundo, em tempos de crise, mitos imaginários são criados, e com eles a ilusão de um novo Brasil, forte, patriota e, sobretudo, político-cristão. A retórica falaciosa do "Verbo encarnado" – Deus acima de todos.

Palavras-chave: Mito. Metamorfose. Iconografia. Política. Sacrifício.

Abstract

In dark times false myths are created. Our communication aims to reflect on the construction of the "image-sacrifice" in nineteenth-century Brazilian painting, based on studies by Didi-Huberman published in *L'image ouverte: motifs de l'incarnation*. We visualized "symptoms", based on works by Pedro Américo and Antônio Parreiras, which reveal two basic points. First, the approach to the image as anachronistic, built by "metamorphoses" and "assemblies". Second, in times of crisis, imaginary myths are created, and with them the illusion of a new Brazil, strong, patriotic and, above all, Christian-political. The fallacious rhetoric of the "Incarnate Word" – God above all.

Keywords: Myth. Metamorphose. Iconography. Politics. Sacrifice.

Em tempos sombrios falsos, mitos são criados.

No correr de nossa pesquisa de pós-doutoramento – sobre anacronismo em pinturas marianas oitocentistas – nos deparamos com um grupo de conceitos desenhados por Georges Didi-Huberman (1953), como "encarnação" e "metamorfose", fato condutor à reflexão em nosso período de interesse, o século XIX[1].

Diante de telas brasileiras oitocentistas de cunho heróico, observamos o surgimento de mitos ilusórios edificados sob viés histórico-político, e em inúmeros casos, sob liturgia político-cristã. Ao visualizarmos tais obras, um problema salta aos olhos: como e por que o mito heróico cristão é encarnado? Outro questionamento também nos parece relevante: por que em tempos sombrios falsos mitos são criados?

Com base nos questionamentos acima, acreditamos que a iconografia política brasileira, em fins do século XIX, torna presente "o ausente desejável" e suscita, pelo *pan de peinture*[2] que "vemos e que nos olha", medo, terror e reverência na interlocução da "necessidade do sofrer" da personagem do trágico.

Diante da Imagem e do Não-saber: o Pano Visual como Objeto

Em meio ao caos pandêmico – acompanhado de desqualificações da ciência e pesquisa, constantes insultos aos valores éticos e morais e, sobretudo, desapreço pela vida – nos vemos diante do esquartejamento do humano no Ser. O terror social é atual, mas não abordaremos a atualidade. Discutiremos o momento de crise – articulador de reflexões visuais da política – que destrói para construir, que esquarteja para eleger e dignificar seus heróis, mitos e falsos mitos.

Olhar para o passado será nossa missão. Tratar do pensamento iconográfico republicano, escopo. Observar, não de esguelha, os efeitos da metamorfose e da imagem-sacrifício. Para tal, nos debruçaremos no livro *L'image ouverte: motifs de l'incarnation,* de Didi-Huberman. A obra citada tem sua publicação original na França em 2007 e, até o momento, não possui tradução para o nosso idioma, tampouco lançamento previsto no Brasil. Entretanto, o livro tem sua gênese em 1986, quando Didi-Huberman escreve o artigo *Chair, symptôme, overture* – "Carne, sintoma, abertura" – para o colóquio *Georges Bataille dans les années trente: le politique et le sacré*, em janeiro daquele ano. Tal artigo é um dos oito capítulos que compõem a obra publicada em 2007.

> O não-saber desnuda. Essa proposição é o ponto culminante, mas deve ser entendida assim: desnuda, portanto eu vejo o que o saber

[1] A pesquisa citada é uma das frentes de trabalho do grupo de estudos "*Studiolo*: Estudos em História da Arte da Antiguidade à Primeira Época Moderna", supervisionado pela Professora Doutora Maria Berbara, sediado no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da UERJ e vinculado ao Diretório dos Grupos de Pesquisa do CNPq.

[2] Pan de peinture é utilizado por Georges Didi-Huberman para caracterizar trabalhos bidimensionais sob pigmentação, isto é, afresco, óleo s/tela, marouflage, têmpera, etc.

> ocultava até então, mas se eu vejo eu sei. De fato, eu sei, mas o que eu soube, o não-saber o desnuda novamente[3].

Assim como Georges Bataille (1897-1962), Didi-Huberman se depara com o complexo ato do saber diante do objeto visual. Segundo o docente e pesquisador parisiense[4], o historiador da arte é envolvido pelo não saber sobre o objeto artístico. Um possível "decifra-me ou te devoro". E é esse estado inquietante, provocante e perseguidor, que conduz o profissional a produzir um "certo saber" e o convida a trabalhar numa nova investigação. Assim, estar diante da imagem – uma obra em abertura – é a oportunidade para ir além do visível e dialogar com o ente sobrevivente. Dessa forma entendemos a pintura como objeto visual, ou seja, aquele que se impõe ao simples campo do visível/legível.

Em *L'image ouverte*, a busca do "visual", daquilo que está além do visível, parte da tradução do "ver" – "*le mot voir est encore um refus de regarder*" ("a palavra ver é ainda uma recusa de olhar"). Para Georges Didi-Huberman, a visualidade do que está além do visível mostra-se fora do caráter binário – proposto por Erwin Panofsky (1892-1968) – de análise iconográfica alicerçado pela dualidade excludente. Segundo o francês, ao "ler" uma imagem, Panofsky se atém ao significado dos atributos para identificar as personagens da composição. Esta postura "sintética", do "isto é" ou "isto não é", é vista como limitadora por Didi-Huberman.

Entretanto, Panofsky sinaliza, em suas análises, a verificação de elementos constantes que configuram ou determinam as possibilidades de concepção da imagem, interferindo diretamente em sua interpretação iconográfica. Com isso, ao examinar a presença dos tipos ideais à representação consolidados pela Tradição, semelhanças e apropriações de bases criativas são destacadas.

Este é um ponto conflitante na crítica de Didi-Huberman, pois a visão analítica de Panofsky não busca somente classificar personagens, mas traçar as tipologias do documento visual. E neste caso, os dois historiadores são convergentes. Pois, Didi-Huberman parte da ideia que estudar os antigos faz-se necessário em qualquer período histórico, porque a imagem é sobrevivente. Segundo ele, os objetos visuais transcendem ao seu tempo e carregam consigo a fotografia da sua época. Assim como o historiador da arte alemão observa os tipos, o estudioso francês dialoga com os sintomas.

Portanto, para Didi-Huberman, o não-saber do historiador da arte, a partir do pano visual[5], não se configura apenas nas leituras iconográfica e iconológica do

---

[3] BATAILLE, Georges. L'expérience intérieure, O.C., vol. V, 1943, p. 66. – In: DIDI-HUBERMAN, Georges. Devant l'image, Paris: Minuit, 1990, p. 05. Na edição brasileira (traduzida por Paulo Neves): DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem, São Paulo: Editora 34, 2013, p. 07.

[4] Georges Didi-Huberman, historiador da arte francês, nascido em Saint-Étienne, professor e pesquisador desde 1990 da École des Hautes Études em Sciences Sociales, em Paris. Por conta das suas pesquisas escreveu 53 obras publicadas na França, algumas traduzidas para o português e lançadas no Brasil.

[5] Pano Visual é um conceito utilizado por Didi-Huberman para denominar as diferentes linguagens visuais, independente da técnica empregada. Portanto, pano visual pode ser óleo s/tela, afresco, mosaico, marouflage, têmpera s/madeira, construção, objeto, escultura, relevo, etc.

objeto, mas, sobretudo, pela apreciação dos sintomas, que o levarão à construção de um certo saber visual.

Numa das obras de Didi-Huberman, lemos que "os livros, muitas vezes, são dedicados aos mortos"[6]. Tal pensamento é engendrado para ilustrar a atitude de outro estudioso, Johann Joachim Winckelmann (1717-1764) que dedicou sua publicação *História da arte* à produção da Antiguidade. Segundo entendimento de Didi-Huberman, cronologicamente a Antiguidade morrera, mas não a necessidade de estudar a obra dos antigos.

No ambiente acadêmico do Rio de Janeiro, o ensino da arte e a produção visual oitocentistas apresentam o mesmo eixo condutor – a assimilação e apropriação dos antigos – seja pelas teorias elaboradas na Antiguidade e/ou das tipologias visuais configuradas no período. A Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, detentora do controle oficial da formação e produção artísticas durante o século XIX, prima por metodologias rígidas alicerçadas na observação e cópia das obras antigas – moldagens das esculturas da Antiguidade pertencentes aos museus europeus, modelos planos de referência como gravuras e desenhos, e estudo das pinturas dos mestres da Tradição. Com isso, verificamos o alinhamento entre o pensamento de Didi-Huberman e o escopo artístico do século XIX, no tocante ao estudo dos antigos, pois em ambos a imagem mostra-se sobrevivente e ultrapassa os limites do seu tempo histórico.

É no universo do "anacronismo da imagem" que se concentram Didi-Huberman e o pensamento artístico-pedagógico da Academia Imperial de Belas Artes. Para o francês, o ato de produzir a visualidade dialoga, primordialmente, com o tempo. Portanto, estar diante do pano visual é necessariamente estar de frente ao tempo anacrônico, na relação presente-passado, ponto nodal que se configura na iconografia política republicana do Brasil. Com isso, entendemos que encarnar o anacronismo, por meio do "ausente desejável", é a ferramenta estrutural na edificação do mito ilusório e sedutor do trágico visual. Para esclarecer tal hipótese é fundamental visitar *L'image ouverte*.

Iconografia Política e Imagem-Sacrifício no Brasil Republicano

L'image ouverte: motifs de l'incarnation traz aos olhos dos leitores e pesquisadores, do âmbito da imagem, um leque de possibilidades e inquietações que circundam a emoção – moção em tempos sombrios. E um dos conceitos elencados na obra é o denominado "metamorfose", comumente observado na iconografia política das últimas décadas do século XIX.

[6] DIDI-HUBERMAN, Georges. A Imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg, Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.17.

Figura 1. Rodolfo Amoedo, *O Último Tamoio*, 1884. Óleo s/tela, 180 x 260 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Crédito da imagem: Arthur Gomes Valle. Disponível em:.dezenovevinte.net

A "metamorfose" se caracteriza pela busca de um elemento simbólico do passado, que será sintoma de uma imagem posterior, anacrônica em sua relação tema-tempo. Em nossa produção de tendência romântico-indianista, por exemplo, encontramos a "metamorfose" como alicerce de algumas imagens, como a criada por Rodolfo Amoedo, "O Último Tamoio", de 1884 (Fig.1) – pintura-literária de cunho trágico que exalta o índio como herói e o assemelha ao Cristo crucificado. O homem indígena morto tem seu corpo estruturado, devidamente depositado sobre a areia, para figurar o herói trágico bíblico, a "encarnação do mito cristão", "o Verbo encarnado".

Figura 2. Ângelo Agostini, *S/título,* 04/08/1877. Ilustração da Revista Ilustrada, Rio de Janeiro. Crédito da imagem: Gustavo Piqueira. Disponível em: PIQUEIRA, Gustavo. *Primeiras impressões: o nascimento da cultura impressa e sua influência na criação da imagem no Brasil.* São Paulo: Martins Fontes, 2020, p.201.

Algo semelhante ocorre na obra de Ângelo Agostini (Fig.2). Na imagem, um indígena europeizado carrega a cruz durante sua Paixão – o peso da humanidade sobre o ombro – ao materializar a "metamorfose temática". Ali se encontra o índio-herói, o trágico Cristo nacional.

Segundo a Poética de Aristóteles, o herói trágico é o defensor de um ideal desmedido, a *hamartia* – que é entendido como um erro que levará o herói à queda. A *hybris* faz parte do julgamento do herói, ou seja, é o crime do excesso e do ultraje à ordem estabelecida. E a *diké*, é o próprio juízo – representado na figura da deusa grega da justiça, de mesmo nome[7]. Estes três conceitos gregos caracterizam a trajetória do herói, que de forma anacrônica, está presente em diferentes momentos e períodos históricos, possibilitando assim, a configuração da "metamorfose" temática. O herói daquele contexto ganha o vulto do Cristo em sua Paixão por meio do *pathos*. É o que nos cabe verificar no campo da iconografia política oitocentista.

> A apresentação do sofrimento como simples sofrimento nunca é a finalidade da arte, mas, como meio para seu fim, ela lhe é extremamente importante. (...) O ser dos sentidos deve sofrer, profunda e violentamente, deve haver *pathos* para que o ser da razão possa manifestar sua independência e se apresentar como atuante. (...) O *pathos*, portanto, é a primeira e indispensável exigência feita ao artista trágico, a quem é permitido levar a apresentação do sofrimento o mais longe possível sem prejuízo de uma finalidade última, sem reprimir sua liberdade moral[8].

Em 1792, Friedrich Schiller (1759-1805) descreve a relevância do "saber representar" o *pathos* como elemento de interlocução na compreensão da retórica visual e a "necessidade do sofrer" para a personagem do trágico. No mesmo texto, acrescenta que os artistas franceses apenas floreiam o sofrer, e que somente os gregos antigos souberam materializar o "ser patético", ou seja, aquele que é movido pelo afeto.

> "Em sua Paixão, Cristo sofreu dores amargas e desprezo humilhante para nos proporcionar benefícios de imenso valor." (VARAZZE, 2003, p.319). Jesus, o Cristo, é ultrajado, morto, ressuscitado, cultuado, celebrado, e acima de tudo, um herói trágico, simbólico e

[7] O mito do herói é o mais comum e o mais conhecido em todo o mundo. É encontrado na mitologia clássica da Grécia e de Roma, na Idade Média, no Extremo Oriente e entre as tribos primitivas contemporâneas. [...] Ouvimos repetidamente a mesma história do herói de nascimento humilde mas milagroso, provas de sua força sobre-humana precoce, sua ascensão rápida ao poder e à notoriedade, sua luta triunfante contra as forças do mal, sua falibilidade ante a tentação do orgulho (hybris) e seu declínio, por motivo de traição ou por um ato de sacrifício "heróico", no qual sempre morre. – HENDERSON, Joseph L. "Os Mitos antigos e o homem moderno". In: JUNG, Carl G. O Homem e seus símbolos. Rio de Janeiro: Harper Collins Brasil, 3ª Ed. 2016, p.142.

[8] SCHILLER, Friedrich. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. A Imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg, Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.180.

personificado à sua imagem e semelhança, como um conceito abstrato, ao longo dos séculos em múltiplas narrativas metamorfoseadas. E assim ocorre quando nos encontramos diante da tela em *marouflage* de Antônio Parreiras (1860-1937) – *Visão de Tiradentes ou O Sonho da liberdade* (Fig.3) – ao entendermos que o protagonista da cena recebe a modelagem de um novo Jesus Cristo.

Figura 3. Antônio Parreiras, *Visão de Tiradentes ou O Sonho da Liberdade*, 1926. Óleo s/tela, 286 x 574 cm. Antigo Conservatório de Música de Belo Horizonte. Crédito da imagem: Arthur Gomes Valle.

O autor, um fluminense oriundo da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, questionador em atitudes, crítico ao extremo no que tange a formação artística do século dezenove e insubmisso às regras tradicionalistas do campo visual. Um homem que vivencia embates constantes e é admirado por grande parte da crítica de arte oitocentista, Antônio Parreiras. Crítica esta, de caráter nacionalista, cientificista e progressista, que se estrutura sob o pensamento do Positivismo francês, assim como nossa República Federativa.

Tensões, querelas críticas e conflitos internos fazem da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro, nas últimas décadas do século dezenove, palco de uma crise artística pautada nos embates entre Tradição e teorias progressistas herdadas da França. Olhares cientificistas distanciam-se do rigor acadêmico estabelecido em modelos do passado. Dessa forma, experiências impressionistas e da pura visualidade, assim como as representações alegóricas simbolistas, e a construção do imaginário político-republicano ganham espaço entre os pintores no Rio de Janeiro.

Esse novo "temperamento artístico" agrega-se aos ideais republicanos e à busca de elementos simbólicos construtores de um imaginário político-visual, os quais são traduzidos, principalmente, por alegorias de Pedro Américo e Antônio Parreiras.

O painel de Antônio Parreiras, produzido em 1926 para o antigo Conservatório de Música de Belo Horizonte, é encomendado ao pintor niteroiense em 1925, pelo então Presidente do Estado das Minas Gerais Dr. Melo Viana. Tal encomenda dá-se no ato da entrega da pintura do *plafond* do Palácio da Liberdade, que substituiria um outro painel que havia sido destruído.

O artista elabora uma composição de grandes dimensões para homenagear a relevante figura do Tiradentes. Figura esta que é resgatada para personificar a memória de nossos heróis nacionais. Porém, é preciso buscar uma referência de extremo impacto e persuasão. O herói Joaquim José da Silva Xavier deve encarnar o herói trágico cristão. A ausência de iconografia do século dezoito – assim como a inconsistência das informações escritas acerca de Tiradentes – deixa livre a invenção física do herói, cujo "retrato" imaginário é associado ao Cristo como uma "jogada de marketing político".

Na obra de Parreiras, Tiradentes é inserido na atmosfera cenográfica do Jardim de Getsêmani, local onde Jesus tem a visão da prefiguração do seu destino trágico – a Paixão – por meio de um anjo que lhe apresenta a metáfora do cálice da agonia. A aparição não porta um cálice como símbolo do sofrimento do herói, mas traz consigo dois elementos causadores do martírio e morte de Tiradentes – a corda ao pescoço e a espada nas mãos – representação simbólica do enforcamento e esquartejamento do protagonista. Além de trabalhar a fisionomia de Tiradentes baseada num programa iconográfico já existente, o pintor enfoca os objetos que impulsionam a morte do herói, para que o espectador tenha uma leitura didática da imagem. Parreiras torna clara a semelhança dos dois episódios – a metáfora do cálice da agonia trazido pelo anjo a Jesus, na prefiguração da Paixão, e os artigos motivadores da morte de Tiradentes portados por sua visão.

Após a manifestação da Visão, Tiradentes aceita sua missão intransferível. Estende a mão direita em sinal de juramento e traz a mão esquerda colada ao peito, para externar conformidade e devoção à pátria. Tal postura aborda os princípios que determinam o destino do herói, ou seja, o desfecho da Tragédia enquanto espetáculo: *hybris, hamartia* e *diké*. É o aviso da punição justa que Ele sofrerá (*hybris*), diante da queda por conta da defesa de seu ideal (*hamartia*), a liberdade do seu povo. Na tela de Parreiras o ambiente é nebuloso. Ele representa um herói santificado, alheio às situações mundanas em seu olhar fito no infinito, restrito apenas à conformação e ao cumprimento do trágico destino.

Apesar dos críticos da arte brasileira de fins do século dezenove rechaçarem a iconografia cristã, como semântica inadequada aos fins nacionalista e moderno para o campo da pintura, é por meio de tal temática que se constrói o imaginário republicano do Brasil e que seu protagonista é concebido – Tiradentes, o Cristo da nação.

Pedro Américo, ao pintar o "Tiradentes esquartejado" (Fig.4) recorre à semântica do horror, da morte do herói, da materialização do "Cristo morto" como artifício retórico. Na tela, o espectador se depara com o ápice da Paixão, a imagem de um "Jesus" fragmentado por nós, de um Tiradentes punido para garantir nossa

liberdade e com um mito nacional construído como arcabouço de uma República. O herói está nu, desprovido de bens materiais – como o crucificado.

Figura 4. Pedro Américo, *Tiradentes Esquartejado*, 1893. Óleo s/tela, 270 x 165 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora. Crédito da imagem: Arthur Gomes Vall.

O Cristo brasileiro tem o corpo que sangra sobre o sudário de suas vestes e apresenta a tipologia do herói morto como recurso de representação – o braço que "tomba" do corpo – já visto em "A Morte de Marat" de Jacques-Louis David (Fig.5). Esse código visual, o "tipo" ideal à representação – é um dos pilares retóricos da encenação do *pathos* e indício da morte do mártir. A "tragicidade", como desfecho da Paixão, é o principal ingrediente utilizado por Pedro Américo.

Portanto, a imagem do Tiradentes morto e esquartejado, não é uma imitação extrema da Paixão do Cristo, mas "presença encarnada" – criada a partir do *pathos* e martírio da carne. Sob processo de "abertura", a "metamorfose do tema" ou a "metamorfose do mito" configura a "presença do ausente desejável" e o anacrônico espetáculo trágico.

Diante do "pano visual" de Pedro Américo, o espectador encontra-se diante do tempo anacrônico e da criação do mito ilusório sob a "presença" de alguém que se oferece em sacrifício. Que ousa romper a linha imaginária do "proscênio", ao

diluir a quarta parede do palco italiano e introduzir sua dor nos pensamentos de quem o vê. O mito santificado, o Verbo encarnado, encontra-se como no retábulo de uma igreja, em adoração e contemplação pelos fiéis. Sem fantasiar as palavras, o *pathos* do protagonista discursa. Aflição e dor se refletem em quem o observa.

Figura 5. Jacques-Louis David, *A Morte de Marat*, 1793. Óleo s/tela, 165 x 128 cm. *Musées Royaux des Beaux-Arts*, Bruxelas. Crédito da imagem: Alphabetum Edições Multimídias.

Do "corpo glorioso" escorre o "sangue figural" – sintoma de irrupção e encarnação, o miraculoso sangue do Cristo – que consagra a categoria de relíquia sacra ao sudário manchado.

A partir de todos os conceitos aqui elencados, conclui-se que a República trouxe ao povo seu herói trágico, um mito ilusório, edificado pela ideia da "imagem-sacrifício" com intenção de persuadir, convencer, emocionar. Uma construção simbólica e devocional. Imagens que envolvem e despertam a "*expérience intérieure*" como sintoma do dilaceramento, do esquartejamento do Ser. Imagens "encarnadas" em "metamorfose" emergente. Imagens que despertam "fantasmas" que não se prendem ao tempo e sobrevivem até a atualidade, em evocações da retórica falaciosa "Deus acima de todos".

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão*, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das almas: o imaginário da República no Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image ouverte: motifs de l'incarnation*. Paris: Gallimard, 2007.

_____. *Quelle émotion! Quelle émotion?*. Paris: Bayard, 2013.

_____. *Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. *A Imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. *Povo em lágrimas, povo em armas*. São Paulo: N-1 edições, 2021.

DUQUE-ESTRADA, Gonzaga. *A Arte brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1955.

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror: quatro ensaios de iconografia política*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

JOVER, Manuel. *Cristo na arte*. Lisboa: Difel, 1994.

LEITE, Reginaldo da Rocha. "A Pintura de Temática Religiosa na Academia Imperial de Belas Artes: uma abordagem contemporânea". In: RIBEIRO, Marília Andrés (Org.) *XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte,* Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

_____. "A Prática da Cópia no Ensino Artístico Acadêmico: revisão crítica e análise da metodologia pedagógica". In: RIBEIRO, Maria Isabel Branco e RIBEIRO, Marília Andrés (Org.) *XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

_____. "A Relevância das Retóricas Visuais na Formação Artística Brasileira". In: *Revista Eletrônica de Artes Visuais 19 & 20*, Rio de Janeiro, outubro de 2007. (Disponível em: www.dezenovevinte.net).

_____. "O Estudo dos Estados da Alma na Formação do Pintor na Academia Imperial de Belas Artes". In: *Revista Eletrônica de Artes Visuais 19 & 20*, Rio de Janeiro, julho de 2010. (Disponível em: www.dezenovevinte.net).

_____. "A Representação da Paixão do Herói Trágico: o caso de Antônio Parreiras em Tiradentes no Getsêmani". In: *Revista Eletrônica de Artes Visuais 19 & 20*, Rio de Janeiro, dezembro de 2020. (Disponível em: www.dezenovevinte.net). (doi.org/10.52913/19e20.xv2.08)

_____. *Quando a palavra é o gesto e a imagem emoção: considerações sobre as paixões na formação do pintor acadêmico*. Rio de Janeiro: Drago Editorial, 2021.

MILLIET, Maria Alice. *Tiradentes o corpo do herói*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MOHR, Gerd. *Dicionário dos Símbolos: imagens e sinais da arte cristã***.** São Paulo: Paulus, 1994.

PANOFSKY, Erwin. *The Life and art of Albrecht Dürer*, Princeton: Princeton University Press, 1955.

_____. *Peinture et Dévotion en Europe du Nord*, Paris: Flammarion, 1997.

_____. *Significado nas Artes Visuais*, São Paulo: Perspectiva, 2002.

PASTOUREAU, Michel e DUCHET-SUCHAUX, Gaston. *La Bible et les Saints: guide iconographique*, Paris: Flammarion, 1988.

PEREIRA, Sonia Gomes. *Arte brasileira no século XIX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2008.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea: vida dos santos*. Tradução Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Como citar:

DA ROCHA LEITE, Reginaldo. Mito ilusório, encarnação e imagem-sacrifício na busca por uma iconografia política. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 935-946, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.075
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Tiradentes e os pica-paus

Paulo Cesar Ribeiro Gomes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
https://orcid.org/0000-0003-4661-6882
oluapgomes@gmail.coml

Resumo

A tela “Prisão de Tiradentes” (1914), de Antônio Parreiras (1860-1937), representa um raro momento de bravura na expressiva iconografia do herói da República. O conhecimento do contexto político-sociológica do Rio Grande do Sul, no momento de sua aquisição (década de 1910), nos leva a entendê-la como uma peça de iconografia política, com duplo valor artístico e simbólico, relevantes para a compreensão de suas estratégias visuais de legitimação junto às instituições políticas e sociais.

Palavras-chave: "Prisão de Tiradentes". Antônio Parreiras. Iconografia política. Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul.

Abstract

The painting “Prisão de Tiradentes” (19140, BY Antônio Parreiras (1860-1937), representes a rare moment of bravery in the expressive iconography of the hero of the Republic. The knowledge of the political-sociological context of Rio Grande do Sul, at the time os its acquisition (1910’s), leads us to understand it as a piece of political iconography, with double artistic and symbolic value, relevant to the understanding of its visual strategies of legitimation with political and social institutions.

Keywords: "Prisão de Tiradentes". Antônio Parreiras. Political iconography. Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul.

Tudo muda com o ponto de vista.
Machado de Assis, *in* "Memorial de Aires"

Da capo

Em 1912, Borges de Medeiros, então na Presidência do Estado encomenda, diretamente ao pintor Antônio Parreiras, entre outras telas de caráter histórico local, uma intitulada " Prisão de Tiradentes" (Figura 1) que, curiosamente, foge completamente à temática local. Machado de Assis (2021, p. 132) escreveu que "Umas coisas nascem de outras, enroscam-se, desatam-se, confundem-se, perdem-se, e o tempo vai andando sem se perder a si."[1] Se parto do Bruxo do Cosme Velho, não o faço por preciosismo, ou por falta de ponto de partida, mas por entender que por trás de histórias mal contadas escondem-se motivações, e razões, que não poderiam ser explicitadas, fosse por pudor ou por cautela.

Figura 1. Antônio Parreiras (1860–1937). *Prisão de Tiradentes*, 1914. Óleo sobre tela, 180 x 282 cm. Museu Júlio de Castilhos, Porto Alegre, RS. Fotografia não creditada.

[1] MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. "Esaú e Jacó". São Paulo: Martin Claret, 2012.

Isso posto, vamos a algumas perguntas: 1. Por que adquirir uma pintura que trata de um assunto nacional, mesmo que em evidência naquele momento, visto que as outras encomendas em curso, estavam todas vinculadas à história local? 2. Há, ou havia, alguma relação não clarificada para nós, da razão de encomendar um quadro, a partir de um *modelo,* de assunto tão distante das preocupações locais daquele momento? 3. Se havia uma razão, ou relação, qual seria e por que ela não foi explicitada ou, sequer, citada?

O contexto sócio político

Para tratar da encomenda, em 1912, é necessário identificar, mesmo que sumariamente, os contingenciamentos políticos e ideológicos. À luz dos fatos históricos, após a memória da *Guerra dos Farrapos*, sufocada pelo Império, temos agora a lembrança recente da *Revolução Federalista* (1893), que dividiu a política local entre facções, os *maragatos* e os *pica-paus*. Esses no poder, no governo progressista de Borges de Medeiros (1898-1908) e de seus sucessores do PRR - *Partido Republicano Rio-Grandense* (ao menos até a *Revolução de 1930*), ideologicamente pautado pelas ideias de ordem, moralidade, civilização e progresso, que reforçou esses valores por meio de um substancial projeto de aquisições artísticas.

Depois de praticamente um século de conflitos armados – *Guerra da Cisplatina* (1817-1828), *Revolução Farroupilha* (1835-1845), *Guerras Platinas* (1849-1852) e *Guerra do Paraguai* (1864-1870), *Revolução Federalista* (1893-1895) – e do prolongado ostracismo político (TRINDADE & NOLL, 1991, p.27), finalmente o Rio Grande do Sul encontra-se em um momento favorável para dar atenção à sua própria constituição socioeconômica[2].

Trindade e Noll[3] (1991, p. 29) esclarecem que "A formação de uma elite política letrada, em termos regionais, se fará presente apenas no final dos gabinetes de conciliação (1853-1857), quando a geração que completou seus estudos no Brasil passa a assumir posições de mando." [4] Serão esses liberais do PRR

[2] Em 1900 o Estado tem uma população de 1.149.070 habitantes, majoritariamente branca (70,16%), católica (86,64%), mas ainda com um índice baixo de alfabetização (32.5%). Mas o índice eleitoral é elevado, e nas eleições de 1906, chega a 1,4% da população economicamente ativa (TRINDADE & NOLL, 1991, p. 14 e segs.), índice esse considerado elevado se comparado ao resto do país (0,81%). Complementando esse quadro geral da situação, é importante atentar para a representatividade política do Estado nas instâncias da federação, que eram reduzidíssimas no Império, e que terá nos primeiros anos da Primeira República (1889-1910) um crescimento considerável, indicando o crescimento assombroso que ocorrerá no período subsequente, entre 1910 e 1930 (TRINDADE & NOLL, p. 25, Apud Love, 1975). Os dados apresentados por Trindade & Noll (1991, p. 28) são esclarecedores da situação da inferioridade local frente ao resto do país no II Reinado: a quinta população, a quinta riqueza, nenhum ministro e, índice que nos interessa especialmente, praticamente nenhum estudante matriculado em Coimbra!

[3] TRINDADE, Hélgio; NOLL, Maria Izabel. "Rio Grande da América do Sul: partidos e eleições (1823-1990) ". Porto Alegre: Editora da Universidade/Sulina, 1991.

[4] A situação terá uma nova conformação com a chegada dos republicanos ao poder no Estado tendo, entre seus principais mentores, Júlio de Castilhos, Assis Brasil e Alcides Lima, todos egressos da Faculdade de Direito de São Paulo (TRINDADE & NOLL, 1991, p. 40).

que implantarão o modelo de governo do estado, fortemente calcado em rígida disciplina militar e ancorado no rigor do positivismo[5].

João Cruz Costa[6] (1967, p. 347) escreve que as correntes de ideias no Brasil nos primeiros anos do século XX

> Além do esteticismo vago e eclético, predominam ainda: o positivismo; o evolucionismo, nas suas formas darwinista e evolucionista que parece tomar vulto em virtude de uma atitude cientificista; o ecletismo, 'que mais extensos e mais profundos raios encontrou na alma brasileira', na expressão de Clóvis Beviláqua; e a corrente das ideias católicas. Seria possível, pois – cremos – dizer que até 1914 essa é a situação da inteligência brasileira.

Foi o momento no qual, a par das reformas de base, predominaram as preocupações sociológicas. Desse modo,

> É o positivismo que vai encaminhar [...] a inteligência brasileira para as preocupações que mais parecem adequadas à sua índole, como são as sociológicas. Uma vez ainda verifica-se que a inteligência brasileira se dá melhor, se assim podemos dizer, melhor condiz, com o trato de problemas concretos. Isso é assim, porque as questões mais gerais estão contidas em problemas concretos e vivos, porque tal tarefa se nos impõe com insistência, antes de nos lançarmos a elucubrações mais larga e profundas. E não se diga que essa tarefa é inglória e nela o vencido é o que alguns chamam de Espírito... (CRUZ COSTA, p. 352)

Ainda dentro da mesma questão, Ronaldo Herrlein Jr[7]. (2004, p. 175-176), ao estudar as questões das transições econômicas do campo local, informa que "Tratamos de fundamentar a hipótese de que a sociedade gaúcha experimentou um processo peculiar de transição para as relações capitalistas de produção, com características divergentes da transição nas regiões brasileiras agroexportadoras cujo desenvolvimento econômico assentara-se no latifúndio escravista. " Isso nos leva a questionar as motivações da encomenda estatal de uma tela de temática nacional e entender as suas razões.

A encomenda

[5] Desse modo a situação anterior ao período no qual o estado adquire a tela de Parreiras é resultante da nova ordem social e econômica herdada do castilhismo, caracterizada por [...] um sensível crescimento populacional, maior no planalto serrano e bastante mais baixo na campanha e litoral, com a redução da importância econômica da campanha e sua indústria charqueadora de exportação e com a explosão da zona colonial – principalmente a alemã – responsável pela alteração do perfil produtor do estado, passando da pecuária de abate para a policultura, que valeria, para o Rio Grande dessa época, o epíteto de 'celeiro do Brasil'. (TRINDADE & NOLL, 1991 p. 43).

[6] CRUZ COSTA, João. "Contribuição à história das Idéias no Brasil". Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2ª edição, 1967.

[7] HERRLEIN JR. Ronaldo. "A transição capitalista no Rio Grande do Sul, 1889-1930: uma nova interpretação. " Economia e Sociedade, Campinas, v. 13, n. 1 (22), p. 175-207, jan./jun. 2004. https://www.eco.unicamp.br/images/arquivos/artigos570/Herrlein.pdf)

A tela "Prisão de Tiradentes" (1914), de Antônio Parreiras (1860-1937), hoje no *Museu Júlio de Castilhos* (RS), que representa um raro momento de bravura na volumosa iconografia do herói da Independência do Brasil tem, a nosso ver, uma vinculação político-sociológica com o contexto político do Rio Grande do Sul, naquele momento de sua aquisição. Compreender o esse contexto, em 1912, implica em identificar os contingenciamentos políticos e ideológicos: no primeiro, por ser um item a mais na celebração nacional do novo herói republicano (de quem Parreiras foi um dos maiores provedores) e, no segundo, por ter implicações com o imaginário dos governantes.

A situação do Brasil, durante o governo Campos Sales (1898-1902), que corresponde ao período prévio da encomenda da pintura, foi marcado por dificuldades econômicas, deflação e recessão. Jeffrey D. Needell[8] (1993, p. 38), informa que "Os estados que saíram fortalecidos foram exatamente aqueles dotados de melhor organização política e maior número de deputados – São Paulo, Minas Gerais e Rio Grande do Sul." Sobre as reformas sociais implantadas, ainda conforme o mesmo autor,

> Como resultado, realizou-se uma evolução sob os auspícios da elite: as mudanças foram contidas pela hierarquia e a reforçaram. [...] o século XIX brasileiro foi um período de consolidação para o novo país, que reafirmou sua condição colonial, sob a direção conjunta dos representantes das elites nacionais: fazendeiros, comerciantes, financistas e outros empresários do complexo agroexportador. [...]. Alta cultura e alta sociedade desempenharam papel ativo na reprodução desta herança sociocultural básica. Veremos que, sob a república, até mesmo aqueles membros da elite mais representativos das mudanças na economia e na função política [do Rio] recriaram um meio aristocrático. (NEEDELL, 1993, p. 41)

Esse contexto complexo de reformas econômicas e sociais, conforme o autor citado, contaram com a importante participação da elite intelectual que, a par das reformas de base, implementaram uma efetiva reforma cultural. Dentre essas reformas, no caso do Rio Grande do Sul, a *Biblioteca Pública*[9] tem um grande destaque. O projeto do edifício, e os seus recheios, estão dentro daquilo que Needell destaca, ao afirmar que a vivência desse novo tempo se dava também dentro das instituições, pois os gestores "[...] definiram o edifício como uma série de quadros a serem percebidos por aqueles que o percorressem. " (p. 63), corresponde exatamente ao perfil da nova biblioteca. Trata-se, na verdade, de uma atitude que

[8] NEEDELL, Jeffrey D. "Belle Époque Tropical". São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
[9] O presente artigo dá continuidade a um anterior, intitulado "Sobre a coleção de obras de arte da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul", apresentado no XII Seminário do Museu D. João VI - VIII Colóquio Internacional Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX, realizado em agosto de 2021, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, cujos Anais estão no prelo.

Needell chama de “brasileiros com máscara francesa”, ou seja, “A máscara acabava moldando os traços e afetando a visão do usuário. ” (p. 66). Mas tudo isso tinha um propósito, pois, “No entanto, enquanto tomavam essas medidas práticas (reformas), também compartilhavam com outros membros das elites e dos setores médios a paixão pelas mudanças simbólicas. ” (p. 67). Se era uma apropriação de modos estrangeiros, para consolidar a posição elevada de seus mentores (p. 138), era também uma forma de, em um mundo em constante movimento, “[...] conservar ou ganhar posições, [...] valores [que] estavam entre as poucas coisas que indicavam a continuidade e legitimação decorrentes da tradição e da identificação com o poder. ” (p. 142)

Uma pergunta

Figura 2. Antônio Parreiras. *Estudo para Prisão de Tiradentes*, 1910. Óleo sobre madeira, 64 x 35 cm. Museu Antônio Parreiras, Niterói, RJ. Fotografia não creditada. Fonte: Wikimedia Commons

Sobre o contexto da aquisição de a “Prisão de Tiradentes”, Antônio Parreiras, em sua autobiografia[10], escrevendo sobre as encomendas para o Rio Grande (não explicitando a data, mas que corresponde, evidentemente ao ano de 1912), afirma que “Satisfeito com o trabalho por mim executado, adquiriu ainda, para o Palácio

[10] PARREIRAS, Antônio. “História de um pintor contada por ele mesmo: Brasil-França, 1881-1936. ” Rio de Janeiro, Niterói Livros, 1999.

da Biblioteca de Porto Alegre, o meu quadro histórico – *Prisão de Tiradentes*, e confiou-me a decoração do salão de festas do Palácio Presidencial"[11] (PARREIRAS, 1999, p. 146)

A questão que se impõe é a absoluta ausência de qualquer menção às razões da aquisição, melhor ainda, não há qualquer justificativa para a aquisição dessa tela, tirando, evidentemente, o possível mercenarismo de Parreiras, dado que só podemos inferir à luz das críticas recebidas por ele, como a de Lima Barreto, que escreveu: "Paisagista de algum valor, mas mascate como o diabo, o Sr. Parreiras deu um dia para pintar quadros históricos, nus e outras coisas por fotografias. Nunca se viu uma coisa assim, tão errada, tão estúpida e tão sem senso. [...]" E ainda, "A coisa pior que há aqui, de charlatões a rústicos, são os pintores. Eles não têm nenhum ideal, nenhuma concepção artística, nada o que dizer nas telas: são uns simples copistas de pouco ou algum talento, que forçam o Estado ou o governo a comprar-lhes os quadros por preços fabulosos [...]. " (Apud SALGUEIRO, 2002, p. 17).

O estudo apresentado como peça de convencimento (Figura 2), é quase idêntico a pintura, em ponto maior, que será entregue em 1915. Oportunismo de Parreiras, apresentar aos gaúchos o mártir da inconfidência num momento de bravura? E vestido de modo semelhante a um soldado republicano local? É Parreiras quem melhor nos informa sobre suas relações com o Rio Grande na viagem em 1912, informações que merecem cuidado, visto que sua autobiografia tem muito de hagiográfica e auto elogiosa.... Mas, diz o pintor que, após chegar em Porto Alegre, entrou em conflito com o engenheiro encarregado das obras do Palácio Piratini, que

> Infelizmente para ele e felizmente para mim, havia em Porto Alegre um homem que não pensava assim, cujo prestígio extraordinário se impusera pelo seu real merecimento e incontestável honestidade. A este homem, ao qual o Estado do Rio Grande deve seu enorme desenvolvimento e Porto Alegre a sua extraordinária beleza como cidade moderna, me dirigi expondo a minha justa aspiração. E pelo Dr. Borges de Medeiros fui atendido a despeito da má vontade do tal secretario e engenheiro de pontes e calçadas formado em Paris. Fui encarregado de pintar a grande tela *Proclamação da República Rio-Grandense*. " (PARREIRAS, 1999, p. 145)

A ambição dos quadros históricos de Antônio Parreiras[12], que resultou numa série numerosa de obras espalhadas por todas as unidades da novíssima República, é o resultado de um projeto pessoal do artista. Escreve ele que:

> Dos artistas brasileiros até o presente fui eu quem maior número de quadros históricos executei. Eles deviam constituir um pequeno

[11] Esclarecemos que, a despeito da declaração do artista, essa última encomenda ocorreu somente em 1915.
[12] Ver nota 5.

> compêndio da História do Brasil conforme me aconselhou o meu grande amigo Rocha Pombo quando lhe mostrei os definitivos *croquis* dos quadros históricos que tinha executado, tal o rigor da documentação que neles encontrou. (PARREIRAS, 1991, p. 253)

Sobre as imagens de Tiradentes

Figura 3. Décio Villares. *Tiradentes*, 1890. Litografia, 46 x 27 cm. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. Imagem não creditada.

A volumosa iconografia do Mártir da Independência tem seu início[13] nas imagens produzidas por Décio Villares (Figura 3), no seu projeto de constituir um imaginário para a nascente República. Seu "Tiradentes", datado de 1890, de algum modo consolida a "figura" do mártir. A imagem, segundo nota de Maria Alice Milliet[14] (2001, p. 140), foi editada pela Igreja Positivista do Brasil e distribuída durante o desfile comemorativo do 21 de abril de 1890, no Rio de Janeiro.

[13] Essa ainda é uma hipótese a ser confirmada. Segundo Elio Gaspari, "O primeiro Tiradentes, com barba, apareceu num busto de 1881, mas ele se perdeu. Um ano depois, o abolicionista republicano Luís Gama comparou-o a Jesus Cristo. Os martírios fundiram-se em 1890, num desenho de Décio Villares e no traço do grande jornalista Angelo Agostini, pai da "Revista Illustrada". O Tiradentes de Agostini ecoa o "Cristo carregando a cruz", do pintor Van Dyck (1599-1641). (Jornal do Comércio, 23/08/2020). Disponível em:
https://jc.ne10.uol.com.br/impresso/elio-gaspari/2020/08/11966016-o-rosto-de-tiradentes.html)
[14] MILLLIET, Maria Alice Milliet. "Tiradentes: o corpo do herói". São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Figura 4. Pedro Américo. *Tiradentes esquartejado*, 1893. Óleo sobre tela, 270 x 165 cm. Museu Mariano Procópio, Juiz de Fora, MG.Imagem não creditada. Fonte: Wikepedia

Será em 1893 que Pedro Américo, com seu "Tiradentes esquartejado" (Figura 4), consolidará definitivamente a imagem de mártir de Joaquim José da Silva Xavier. Trata-se de uma denúncia contundente do abuso do governo imperial português, plasmada em uma imagem truculenta e, por que não dizer, profundamente desagradável. Nenhum artista posteriormente irá tão longe, nem em termos plásticos, nem em narrativos. Todos, sem exceção, optam por figurações menos violentas.

Isso pode ser confirmado, por exemplo, em "O Martírio de Tiradentes"[15], de Aurélio de Figueiredo (1893), que opta por uma imagem edificante do mártir no catafalco. Essa imagem irá avançar (ou recuar?), na tela "Resposta de Tiradentes à comutação da pena de morte"*, de* Leopoldino de Faria (1890/99) (Figura 5) e ainda na de Eduardo de Sá[16] (1921), de evidente inferioridade plástica, nas quais à figura do mártir são agregados outros valores morais e éticos, como a abnegação, a fraternidade, e a fidelidade aos pares e aos princípios da Inconfidência Mineira. Na sequência, podemos arrolar ainda as propostas modernistas de Cândido Portinari[17] (1948) e de Alberto da Veiga Guignard[18] (1961), ambas de inegável valor artístico, mas anódinas, enfatizando antes o enforcamento enquanto evento, mas sem agregar outros elementos de crítica ou comentários, restringindo-se àqueles meramente narrativos.

[15] FIGUEIREDO, Aurélio de. O martírio de Tiradentes, 1893. Óleo sobre tela, 57 x 45 cm. Museu Histórico Nacional, RJ.
[16] SÁ, Eduardo de. Leitura da sentença dos Inconfidentes, 1921. Óleo sobre tela, 197 x 338 cm. Museu Histórico Nacional, RJ.
[17] PORTINARI, Cândido. Tiradentes, 1948. Têmpera sobre tela, 309 x 1.767 cm. Memorial da América Latina, SP. Imagem (detalhe) disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3357/tiradentes-painel-detalhe
[18] GUIGNARD. A. V. Execução de Tiradentes, 1961. Óleo sobre madeira, 60 x 80 cm. Coleção Sergio Fadel, Rio de Janeiro, RJ.

Figura 5. Leopoldino de Faria. *Resposta de Tiradentes à comutação da pena de morte,* 1890/99. Óleo sobre tela, 47,5 x 62,3 cm. Museu Histórico Nacional, RJ. Foto não creditada Fonte: Google Arts and Culture.

Mas o nosso Tiradentes, como ele se apresenta? Maria Alice Milliet[19] (2001, p. 95) em seu ensaio sobre Tiradentes, ao analisar a tela, afirma que nela

> O que sobressai é a valentia de Tiradentes, qualidade tradicionalmente apreciada pelos gaúchos. O estudo foge à tipologia já definida, habitualmente reduzida à efígie do herói ou aos acontecimentos decorrentes da sentença. Mostra a reação do inconfidente à voz de prisão, seu último ato em liberdade. Não é um acovardado que se entrega. É um valente, que enfrenta a autoridade de arma na mão. [...] A perpetuação da memória do primeiro imperador, os republicanos contrapõem a figura de Tiradentes, símbolo da formação de uma consciência nacional e republicana. Retórica e imagem caminham juntas. ”

[19] Ver nota 14.

Observando a figura do mártir, aqui um herói, observamos que ele se veste bem, como um burguês do século XVIII, com calças ajustadas, botas, camisa branca, cintado de vermelho e com uma gravata característica da época. Na verdade, um lenço amarrado à volta do pescoço. Um lenço branco....

Figura 6. José Wasth Rodrigues. *Joaquim José da Silva Xavier, vestido com o uniforme de alferes da tropa paga de Minas*, 1940. Óleo sobre tela, medidas não informadas. Museu Histórico Nacional, RJ. Foto não creditada. Fonte: Wikipedia

A prisão do Alferes Joaquim José foi objeto de inúmeras especulações e narrativas fantasiosas, ficando praticamente impossível determinar o que é verdade e o que é invenção. Dados concretos informam, segundo Felipe Lucena[20], que ele foi preso, pelo tenente Francisco Vidigal, na antiga Rua dos Latoeiros (atual rua Gonçalves Dias, no Rio de Janeiro), em maio de 1789. Oscar Valporto[21] (2020) escreve que

> Depois de receber armas de aliados cariocas, Tiradentes escondeu-se na casa de um amigo na Rua dos Latoeiros. Foi nesta casa que, na noite do dia 10 de maio, um regimento militar enviado pelo vice-rei e comandado pelo tenente Francisco Vidigal capturou o alferes que, mesmo com um bacamarte e duas pistolas, não reagiu. A Rua dos

[20] LUCENA, Felipe. "História da Rua Gonçalves Dias, onde Tiradentes foi preso". Disponível em: https://diariodorio.com/historia-da-rua-goncalves-dias-onde-tiradentes-foi-preso-3/. Acesso: 08/06/2021. Diário do Rio, 21/04/2021.
[21] VALPORTO, Oscar. "#RioéRua: uma viagem com Tiradentes." Projeto COLABORA. Publicada em 20 de abril de 2020. Acesso em: 07/06/2021. Disponível em: https://projetocolabora.com.br/ods11/rioerua-uma-viagem-com-tiradentes/

> Latoeiros era assim chamada em 1789 porque reunia muitos ferreiros e lojas de ferragens.

A imagem que ficou para a posteridade é a do Alferes Joaquim José da Silva Xavier forjada, em 1940, por José Wasth Rodrigues (Figura 6) e baseada em pesquisa sobre uniformes militares. Ela destoa completamente da pintada por Parreiras, pois esse veste-se de modo muito assemelhado aos soldados republicanos do PRR, os chamados pica-paus. Sobre a gravata, ela não é, necessariamente, uma gravata, tal como entendemos hoje, mas um pedaço de pano branco, um lenço enrolado no pescoço. Voltaremos a isso.

Uma interpretação

Para ajudar a explicar por que entendo essa imagem como uma imagem política, pois é inevitável especular sobre esse possível aspecto na obra em questão, mesmo que isso não esteja explicitado, destaco, do ensaio "Para que serve a iconografia política?", de Christian Joschke[22], um curto trecho. Escreve Joschke que

> Além dessa qualidade de transposição, *a iconografia política postula que as imagens não são redutíveis a manifestações simbólicas de uma visão de mundo*, bem como que elas não são a parcela visível de tendências sociais e económicas profundas. *Mais poderosas do que meras ilustrações do desenvolvimento histórico, elas participam da criação da realidade política.* O retrato de um monarca pode contribuir para estabilização da monarquia; a destruição de sua efígie é um crime contra o regime; a *damnatio memoriae* serve para condenar um indivíduo, seus descendentes e seu partido. *A imagem é um ato."* (destaques meus)

Conformando a ideia de que a imagem é um ato e de que ela participa da criação da realidade política, voltemos a gravata (ou lenço branco). Cabe especular, considerando todas as possibilidades apontadas, que a gravata branca de Tiradentes se equipara, ou equivale, ao lenço branco, símbolo dos pica-paus, depois chimangos, na verdade a sua marca registrada, em oposição ao lenço vermelho dos seus opositores, os maragatos, conforme podemos ler no blog "Linha Campeira" (2019), para confirmar a hipótese: "O que deu o apelido de pica-paus aos republicanos não foi somente o lenço, mas sim toda a aparência de seu uniforme. A calça e a parte de cima eram azuis, com detalhes em branco e o quepe era vermelho com divisas brancas. Tal qual o passarinho."[23]

---

[22] JOSCHKE, Christian. "Para que serve a iconografia política? ". Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ha/joschke.htm#_edn4, Acesso em 07/06/2021.

[23] "Maragatos e Chimangos". Linha Campeira (Blogspot), 16 de janeiro de 2019. https://linhacampeira.com/maragatos-chimangos-e-pica-paus-entenda-de-uma-vez-por-todas/. Acesso em 08/06/2020.

O destino errático de "A Prisão de Tiradentes"

Conforme vimos, a pintura, recebida em 1915, permaneceu na *Biblioteca Pública do Estado* até a sua transferência, em data incerta[24] para o recém-criado *Museu de Arte do Rio Grande do Sul*. Na sequência ela foi permutada com o *Museu Júlio de Castilhos*. Estudo de SILVA, MINUZZI & MURATORI (2010) informa que, na falta de documentação que justificasse o ato, aventam a possibilidade de que a troca se deu por uma questão de "tipologia de museu", sendo, portanto, a tela de Parreiras considerada mais "histórica" do que "artística". A retirada da tela da *Biblioteca Pública do Estado* deixou um vazio inaceitável no *Salão de Conferências*, para onde foi comprada e de onde não deveria ter saído, visto sua simbologia estar intrinsecamente atrelada ao imaginário político da época encarnado no espaço a que foi destinada.

Considerações finais

As perguntas apresentadas no início desse artigo podem, somente em parte, serem respondidas. Às duas primeiras, por que adquirir uma tela de assunto nacional e, ainda, sobre as razões disso, podemos inferir que se Tiradentes representa o velho ideal de liberdade, trazido para o novo regime republicano, ele não aparece aqui no Rio Grande do Sul somente como o antigo herói, mas um herói dentro do novo regime sócio-político-econômico local. Ele é a encarnação contemporânea do ideal aguerrido e virtuoso dos farrapos e dos revolucionários locais. Trata-se, aqui, evidentemente de uma leitura pessoal, imbricada no complexo contexto local. Entendo que a aquisição dessa *Prisão de Tiradentes* foi um modo de articular expectativas regionais à necessidade de ficar alinhado ao contexto nacional. Nesse contexto não poderia faltar a figura do Mártir da Independência – o herói mítico da República –, mas contextualizado na história local. Um herói caraterizado pela fidelidade aos seus princípios de liberdade e independência e aos seus correligionários. Esse é o mesmo espírito que marcou a *Guerra dos Farrapos* e a recentíssima *Revolução Federalista*, mantidos como bandeira identitária local, enfatizando o espírito aguerrido e independentista dos gaúchos na República.

E não por acaso, mas de propósito, e aqui talvez respondamos à terceira pergunta, a pintura não foi colocada no *Palácio Piratini*, a sede do governo político, mas na nova *Biblioteca Pública do Estado*, sede do pensamento intelectual dos governantes. O fato dela estar destinada à *Biblioteca Pública*, um local marcado

[24] Entre 1953 e 1955, período da reforma do sistema cultural do Rio Grande do Sul, coordenado por Ado Malagoli, à frente da Divisão de Cultura.

pelo dístico "Por aqui circula o espírito do mundo", que coroa a porta de entrada da sede, que foi forjado por Vitor Silva, seu diretor e mentor intelectual, nos remete ao já tradicional debate local, elaborado na pergunta "O que é o gaúcho: realidade, construção histórica, invenção ou legado literário?" (2010, p. 49), da professora e pesquisadora Joana Bosak.[25]

Outra hipótese a ser considerada é a da possibilidade de que a encomenda da imagem de Tiradentes seja um resgate local do mártir da Independência, vítima das arbitrariedades do Império. Não a figura do herói cantado por Castro Alves, em "Gonzaga ou a Conjuração de Minas", no qual Tiradentes aparece como um Cristo na multidão (MILLIET, 2001, p. 81), mas como um herói solitário, tão solitário quanto os heróis da *Guerra dos Farrapos*. Esse deslocamento do herói, trazendo-o para o contexto local será complementado (no mesmo ano de 1912) pela aquisição, para o *Instituto Livre de Bellas Artes* da tela "Christo"[26], do mesmo Antônio Parreiras, uma figura solitária e meditativa que complementa a imagem do herói mineiro numa chave local.

Encerramos essas considerações trazendo, novamente, Machado de Assis, em mais uma frase esclarecedora. Escreve ele, em "Esaú e Jacó"[27] (2021, p. 215), a propósito do contado no seu complexo romance, que "Não era verdade, mas não é a verdade que vence, é a convicção. [...] mas se a verdade acerta com a convicção, então nasce o sublime, e atrás dele o útil. "

Referências

BOSAK, Joana. "De Guaxos e de Sombras: um ensaio sobre a identidade do gaúcho". Porto Alegre: Dublinense, 2010.

CRUZ COSTA, João. "Contribuição à história das Idéias no Brasil". Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2ª edição, 1967.

GASPARI, Elio. "O rosto de Tiradentes". Jornal do Comércio, 23/08/2020. Disponível em: https://jc.ne10.uol.com.br/impresso/elio-gaspari/2020/08/11966016-o-rosto-de-tiradentes.html). Acesso em 11/01/2021.

HERRLEIN JR. Ronaldo. "A transição capitalista no Rio Grande do Sul, 1889-1930: uma nova interpretação. " Economia e Sociedade, Campinas, v. 13, n. 1 (22), p. 175-207, jan/jun. 2004. Disponível em: https://www.eco.unicamp.br/images/arquivos/artigos/570/Herrlein.pdf) Acesso em 12/12/2020.

JOSCHKE, Christian. "Para que serve a iconografia política? ". Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/ha/joschke.htm#_edn4, Acesso em 07/06/2021.

[25] BOSAK, Joana. "De Guaxos e de Sombras: um ensaio sobre a identidade do gaúcho". Porto Alegre: Dublinense, 2010.
[26] Antônio Parreiras. "Christo", 1907. Óleo sobre tela, 124,5 x 128,5 cm. Imagem disponível em https://www.ufrgs.br/acervopbsa/acervo-do-instituto-de-artes-ufrgs/christo/?perpage=12&order=DESC&orderby=date&taxquery%5B0%5D%5Btaxonomy%5D=tnc_tax_17&taxquery%5B0%5D%5Bterms%5D%5B0%5D=243&taxquery%5B0%5D%5Bcompare%5D=IN&pos=0&source_list=term&ref=%2Facervopbsa%2Fautor_%2Fparreiras-antonio%2F
[27] Ver nota 1.

LIMA BARRETO, Afonso Henrique de. “Os Pintores”, Correio da Noite, 05/03/1915. In SALGUEIRO, Valéria. “A arte de construir a nação – pintura de história e a Primeira República”. CPDOC/FGV Estudos Históricos, Arte e História, n. 30, 2002/2. Disponível em: https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2170/1309 Acesso em 10/06/2020.

LINHA CAMPEIRA (BLOG). “Maragatos e Chimangos”, 16 de janeiro de 2019. Disponível em: https://linhacampeira.com/maragatos-chimangos-e-pica-paus-entenda-de-uma-vez-por-todas/. Acesso em 08/06/2020.

LUCENA, Felipe. “História da Rua Gonçalves Dias, onde Tiradentes foi preso”. Diário do Rio, 21/04/2021. Disponível em: https://diariodorio.com/historia-da-rua-goncalves-dias-onde-tiradentes- foi-preso-3/. Acesso em 09/01/2022.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. “Esaú e Jacó”. São Paulo: Martin Claret, 2012.

MILLIET, Maria Alice. “Tiradentes: o corpo do herói”. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 85.

NEEDELL, Jeffrey D. “Belle Époque Tropical”. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PARREIRAS, Antônio. “História de um pintor contada por ele mesmo: Brasil-França, 1881-1936. ” Rio de Janeiro, Niterói Livros, 1999.

SILVA, Ana Celina Figueira da; MINUZZO, David Kura; MURATORI, Eliane. “A Prisão de Tiradentes”. In MURATORE, Eliane; POSSAMAI, Zita**.** “Imagens & Artefatos: estudos sobre o acervo do Museu Júlio de Castilhos”. Porto Alegre: UFRGS, 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/16130516/Imagens_and_Artefatos_estudos_sobre_o_acervo_do_Museu_Julio_de_Castilhos. Acesso em 10/06/2020.

TRINDADE, Hélgio; NOLL, Maria Izabel. “Rio Grande da América do Sul: partidos e eleições (1823-1990). ” Porto Alegre: Editora da Universidade/Sulina, 1991.

VALPORTO, Oscar. “#RioéRua: uma viagem com Tiradentes. ” Projeto COLABORA. Publicada em 20 de abril de 2020. Disponível em: https://projetocolabora.com.br/ods11/rioerua-uma-viagem-com-tiradentes/. Acesso em: 08/01/2022.

Como citar:

RIBEIRO GOMES, Paulo Cesar. Tiradentes e os pica-paus. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 947-961, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.076
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Objetos de tortura, coisas perturbadoras: a arte do abjeto e os artifícios da dor

Marize Malta, Universidade Federal do Rio de Janeiro
https://orcid.org/ 000-002-0559-0658
marizemalta@eba.ufrj.brl

Resumo

No intuito de resgatar o lado perverso da humanidade, pretendemos com esse texto refletir sobre os objetos de tortura desenvolvidos ao longo dos tempos, indagar seus usos e suas formas, perceber suas materialidades e imagens, suas eficiências nos corpos, modos de exibição e de institucionalização e dar atenção a uma sorte de coisas que, diante de sua plasticidade e agência, remete-nos ao conceito de objetos do mal violentos, elementos perturbadores e à contraposição da coisa decorativa ou sublimação da forma, permitindo-nos rever a visão canônica do mundo.

Palavras-chave: Objetos de tortura. Dor. Abjeto. Perturbação. Arte.

Abstract

In order to rescue the perverse side of humanity, we intend with this text to reflect on the objects of torture developed over time, investigate their uses and forms, perceive their materialities and images, their efficiencies in bodies, ways of display and institutionalization and pay attention to a variety of things that, given their plasticity and agency, lead us to the concept of violent evil objects, disturbing elements and the contrast of the decorative thing or the sublimation of form, allowing us to review the canonical view of the world.

Keywords: Torture objects. Pain. Abject. Disturbance. Art.

Para causar dor

As punições e torturas sempre acompanharam a humanidade, mostrando que tempos sombrios foram tão presentes e conviveram com os de paz, iluminação, prosperidade. De espetáculos públicos para demonstração de poder dos reis, perseguições a hereges, até às prisões com vigilância ininterrupta e suplícios entre quatro paredes, sujeitos criminosos ou desobedientes, contra os mandos de seus senhores ou contrários aos regimes políticos ou desfavoráveis às crenças ideológicas ou religiosas dominantes, foram alvo de inúmeras admoestações corporais e inventos que procuraram causar novas formas de dor.

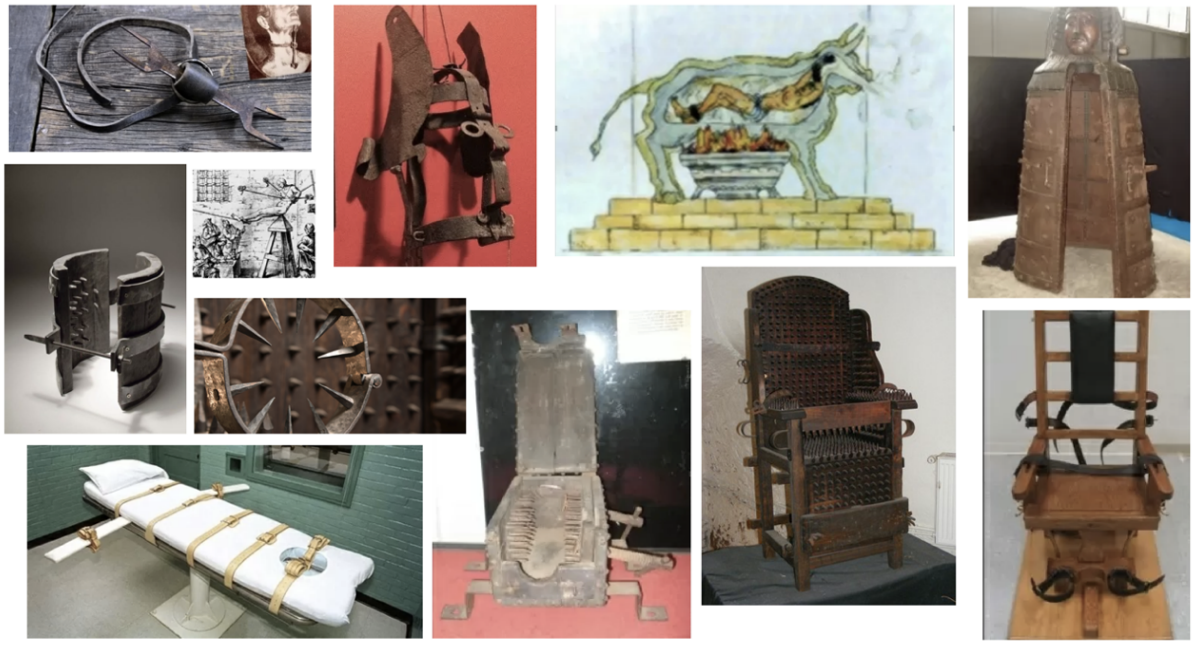


Figura 1. Objetos de tortura. Montagem da autora a partir de imagens do acervo de vários museus de tortura.

Sangue, sofrimento e flagelação do corpo foram impingidos a muitos homens e mulheres, decorrentes de ações espúrias e repugnantes, que insistimos em não querer lembrar. Violências decorrentes de afrontas que punham em jogo a relação de poder entre dominadores e dominados foram realizadas especialmente pela figura do carrasco, algoz intrépido, especialista em causar punição e dor e a usar com perícia certos artefatos para ações ignóbeis específicas. Postado em um cadafalso ou no interior de uma cela, a irascível condição de executor sempre demandou o emprego de certos objetos – os objetos de tortura (fig. 1). Se em determinadas circunstâncias, o acusado poderia ser vítima de sua própria arma do crime, foram desenvolvidos muitos outros troços para lhe causar dor, transformando a coisa em sujeito do sofrimento e o corpo do condenado a objeto de padecimento.

Com o tema do colóquio "A arte em tempos sombrios", buscamos resgatar o lado perverso da humanidade, refletindo sobre os objetos de tortura desenvolvidos ao longo dos tempos, seus usos e suas formas, suas materialidades e imagens, suas eficiências nos corpos, modos de exibição e de institucionalização. Ao dar atenção a uma categoria de coisas que, diante de sua plasticidade e agência, remete-nos ao conceito de objetos do mal, que visam a maldade e são violentos, confrontamo-nos com elementos perturbadores e à contraposição da coisa decorativa ou sublimação da forma, permitindo-nos rever a visão canônica do mundo.

Objetos para dor

Dentre os variados artefatos para tortura ou castigo há basicamente duas modalidades. Aqueles que imobilizam a vítima a determinadas atitudes ou a humilham e outros que ferem, às vezes causando a morte. Na primeira modalidade se inserem as algemas, berlindas ou troncos, máscaras da vergonha, cintos de castidade; outros, na segunda perspectiva, para a dor, estão relacionados a certas ações, como açoites, apedrejamentos, "purificação" dos pés, inquisições, mutilações, esmagador de seios, estiramento, aperto, penetração, perfuração. Existem outras ações para a execução da vida, como esquartejamento, combustão, enforcamento, crucificação, empalação, decapitação, fuzilamento, eletrocussão. Alguns artefatos receberam nomes específicos: berço de Judas, burro espanhol, cadeira elétrica, cadeira inquisitória, caixa de pregos, cavalete, forquilha do herege, garrote, injeção letal, mesa de evisceração, pera da angústia, quebra-joelhos, rato na gaiola, roda alta, touro de bronze, virgem de Nuremberg ou donzela de ferro. Enquanto artifícios foram imaginados para causar a morte com muita dor, outros se destinaram a provocar sofrimento para que a vítima confessasse seus delitos, os objetos de tortura propriamente ditos[1].

A relação entre carrasco, público e vítima não era sempre passiva, incorrendo, por vezes, em levantes que poderiam subverter a condenação, pondo em jogo a noção de humanidade e de relações de poder. Contudo, no século XIX, a punição se transformou em disciplinarização do corpo, como bem lembra Michel Foucault[2], com a criação de vários mecanismos que pretendiam separar o criminoso do público, os quais não se restringiram aos presídios, mas em todas as áreas em que o controle sobre o corpo produtivo fosse necessário. Assim, o Estado assumia um poder "benevolente" de corrigir e reformar, o que implicava a manutenção das punições. E isso garantiu a permanência dos objetos tiranos e brutais. Olhando para esses objetos e suas performances e pelo uso que alguns artistas contemporâneos deles fizeram diretamente ou subliminarmente, a questão em pauta é pensar

[1] No Museu de Instrumentos Medievais de Tortura, em Praga, na República Tcheca, há 66 tipos de artefatos listados. Disponível em: https://www.museumtorture.com/collection-torture-instruments/. Acesso em dez. 2021.
[2] FOUCAULT, Michel. Vigiar e punir. História da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes, 1987.

sobre as poéticas de denúncia e da potência da perturbação do olhar pelo objeto abjeto.

Algumas dessas coisas, pela circulação de suas imagens, são identificadas iconograficamente como objetos criados para castigos, a exemplo dos chamados troncos ou chicotes para os escravizados desobedientes. Outras, diante de seu uso secreto ou antigo, desprendem-se de um entendimento imediato, mas basta ter uma parte perfurante, espetos e lâminas que já antevemos sua agência do mal, normalmente taxados como coisas demoníacas, mas a favor dos cristãos, a princípio, "benevolentes" desde que crentes e fiéis aos preceitos cristãos ditados pelas interpretações vigentes do cristianismo ou às leis impostas para a ordem.

Figura 2. Pêra da angústia, 1800-1900. Aço cinzelado, 13,5 (h) x 7cm (l), França. Fonte: Photo (C) RMN-Grand Palais (Musée de la Renaissance, château d'Ecouen) / Adrien Didierjean.

Estamos aqui diante de algo oposto à fruição desinteressada do belo, por mais que algumas peças possam ter formas de interesse estético. A pêra da angústia (fig. 2), por exemplo, que remete ao formato de pêra ou de sino, sem a campânula maciça e sem o badalo, só faz soar o som abafado do sufocado. As incisões vegetalistas na superfície ou os recortes da empunhadura em volteios delicados ou representando esfinges, em nada autenticam sua atuação. O prazer de olhar se confronta com o pavor da dor e cabe somente ao carrasco admirar seu objeto de tortura, um olhar decorativo-sádico. Por mais que fosse criada para ser

introduzida à boca, foi utilizada em outros orifícios, especialmente para punir sodomitas, homossexuais, mulheres, bruxas e fanáticos. Seu mecanismo de expansão, acionado por manivela, rasgava a cavidade e ainda promovia graves infecções. Sua identificação nominal suaviza seu efeito, remetendo a uma fruta doce que satisfaz a fome e a angústia que pode causar, sendo esta a menor das consequências, pois é pela dor que age impiedosamente. A remissão à fruta não só corresponde ao formato, mas à parte do corpo por onde a comida é ingerida e de onde a voz é emanada: "a vida humana seria bestialmente concentrada na boca: a fúria faz com que os homens ranjam os seus dentes, enquanto o terror e o sofrimento atrozes a transformam no órgão dos gritos dilacerantes"[3].

Materialidades da dor

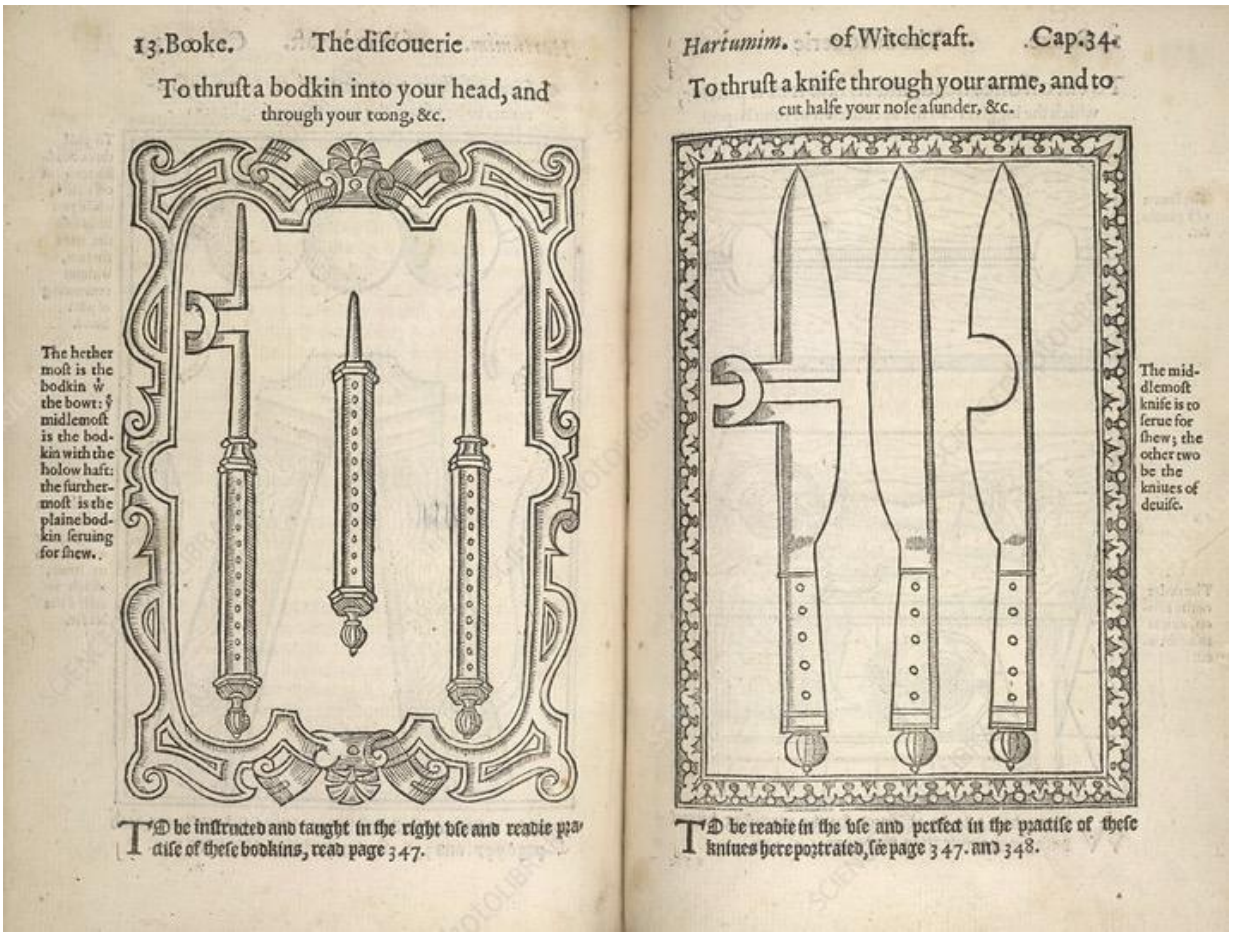


Figura 3. Reginald Scot. *The discoverie of witchcraft*. London: Richard Cotes, 1584. Fonte: British Museum.

[3] PEQUENO, Fernanda. Georges Bataille, o olho e a economia: a arte como despesa improdutiva. Concinnitas, Rio de Janeiro, v.2, n.24, p.1-26, dez. 2014, p.4.

Apesar de poder se encontrar várias materialidades para objetos de tortura, o metal geralmente predominou, contribuindo com sua dureza, agudeza e resistência, podendo ser facilmente resfriado ou aquecido até a incandescência. Desde as armas brancas, especialmente o aço foi o material elegido para cortar, perfurar, amputar, cuja frágil pele humana não oferecia a menor resistência. Os metais ainda serviram a objetos para imobilizarem corpos por meio de algemas, coleiras, correntes, infatigáveis e invioláveis na reação de qualquer tentativa de serem rompidos, artefatos que contrariamente ao intuito de melhorar o bem-estar da humanidade, foram pensados para causar humilhação, castração, imobilização e dor. Inúmeros instrumentos de metal foram considerados criações de bruxas (fig. 3), correspondendo às maldades com que eram identificadas as suas ações, portanto configurando-se como objetos demoníacos, coisas do mal por essência. O mal que imaginaram retornaria em mesma medida ou em piores condições quando da caça às bruxas, ocasionando a invenção de outros instrumentos metálicos para imolar os que não eram tementes a Deus.

São peças que nos instigam a rever a passividade dos objetos, pois "coisas fazem coisas conosco, e não apenas coisas que gostaríamos que fizessem"[4]. Sua função apesar de utilitária não é de amparar uma operação benevolente, de promover prazer aos olhos, ou ser humilde e modesto[5], mesmo que um objeto de tortura artisticamente construído pudesse ser categorizado como arte decorativa[6]. Mas, ao contrário, sua forma tem a estratégia de provocar dor, dor real, forçando as fronteiras entre regimes visuais predominantes na história da arte e os efeitos corporais provocados, portanto invocando outros sentidos a ultrapassar a percepção da forma e a considerar que o abjeto, conforme lembra Bataille[7], também é parte inerente da experiência e da linguagem humanas.

Como enfrentar leitos, destinados originalmente ao descanso e ao prazer, na sua versão para tortura, a exemplo do leito de Procusto ou da mesa de esticar corpo? Como abordar cadeiras, destinadas a representação de poder e ao acolhimento do corpo para uma posição mais confortável, quando possuem pregos, circuitos elétricos, artifícios para causar dor ou matar? Mesmo que não tenhamos passado pela experiência com esses móveis sádicos, o corpo reage pela memória da pele espetada, cortada e ferida (quem nunca esfolou o joelho, cortou o dedo ou tomou uma injeção?). Os objetos de tortura invadem cruelmente as sensações do corpo por meio do olho da pele. Invariavelmente é sua produção de presença[8] que emerge para avaliar sua performance, suas materialidades de comunicação, a agência de suas formas e mecanismos. Sua operação de gerar

[4] MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas. Estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013, p.141.
[5] *Ibidem*, p.123.
[6] No Museu Nacional da Renascença da França, onde se encontra um exemplar da pera da angústia, o objeto é categorizado como "objetos diversos", o que pode ser considerado um ato de rejeição ao seu efeito visual decorativo. Classificação disponível em: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010105289. Acesso em: dez. 2021.
[7] BATAILLE, Georges. Oeuvres complètes, t. II. Paris: Gallimard, 1970, p. 54-69.
[8] Cfme. GUMBRECHT, Hans Ulrich. Produção de presença. O que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto/ Ed. PUC-Rio, 2010.

desconforto rasga nossa percepção, deflagrando a consciência da fragilidade da pele e do corpo, da sutil linha que separa morte e vida e da violência praticada em indivíduos castigados e do incontrolável medo da dor.

A observação visual do objeto de tortura é a primeira ameaça a provocar reação do corpo. Ele precisa antecipar a dor que vai provocar para constranger a vítima, mas é na proximidade incontornável que seu sentido, realmente sentido pelo corpo, é alcançado. O objeto passa a fazer parte do corpo do torturado, sendo a materialidade do significante o próprio meio da significação da dor. A presença é real e nesse sentido não há distância entre o sujeito e o mundo dos objetos. Corpo e objeto se fundem como materialidades coisificadas. E a vítima alcança plena consciência de sua substancialidade e de sua limitação em controlar a coisa. Na condição de torturado, a imaginação fica em suspenso. É a cultura da presença que se põe no espaço e tempo presentes porque se a forma pode sugerir a dor, é somente na sua tarefa que é possível "a prática de tornar presentes coisas que estão ausentes e ausentes coisas que estão presentes"[9].

O corpo e a presença da dor

Em plena década de 1970, Frederico Moraes dizia que o "corpo é o motor da obra"[10]. A partir dessa outra maneira de enfrentar as obras contemporâneas, podemos nos contaminar com a postura de encarar as obras de tortura do passado, no sentido de pensá-las de modo atualizado. Se o corpo começou a se fazer presente nas atividades artísticas e na sua recepção, logo em consideração a um corpo político, social, real, isso nos leva a refletir quantos corpos foram vítimas dos objetos cruéis cujas recepções passavam por outras modalidades de "observadores". Se os Acionistas Vienenses[11], na década de 1960, inauguraram performances que ensaiavam autodestruição de seus corpos, artistas mulheres como Gina Paine e Marina Abramovic, nos anos 70, incitaram o público a perceberem a fragilidade social dos corpos femininos por meio de suas potentes propostas de flagelação e violência contra elas mesmas ou ofertadas ao público a fazê-las. As gerações subsequentes levaram seus corpos a construírem uma poética do inaceitável, perturbador e ameaçador[12], desenvolvendo uma poética do abjeto[13] ou do mórbido[14]. Nem sempre, contudo, os objetos perfurantes e cortantes estiveram em ação nos corpos em performatividade, mas em remissão às

[9] Ibidem, p.109.
[10] MORAES, Frederico. Contra a arte afluente: o corpo é o motor da "obra". Vozes, Rio de Janeiro, v. 1, n.64, p.45-59, jan./fev. 1970.
[11] PIANOWSKI, Fabiane. O corpo como arte: Günter Brus e o acionismo vienense. Revista Observaciones Filosóficas, Madrid, n. 5, p. 1-16, 2007. Disponível em: http://www.observacionesfilosoficas.net/ocorpocomoarte.html. Acesso em: nov. 2021.
[12] LUCIE-SMITH, Edward. *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 256.
[13] FOSTER, Norman. O retorno do real. Concinitas, Rio de Janeiro, v.2, n.8, p.163-186, jul. 2005.
[14] LOBACHEFF, Geórgia. A arte mórbida dos anos 90. Jornal da tarde de São Paulo, São Paulo, 29 ago. 1994.

memórias e às aflições desconcertantes do que provocam. É o caso de Nazareth Pacheco com seus vestidos e bijuterias com navalhas, anzois e giletes e móveis com agulhas[15]. São objetos que torturam e fascinam o olhar simultaneamente, colocando o corpo, com pele e olho, como agente dos sentidos.

Em movimento que trata do corpo dos outros, o artista novaiorquino Andres Serrano[16] iniciou sua carreira com imagens de defuntos em necrotérios na década de 1990. Em projeto na década de 2010 visitou várias cidades europeias para colher imagens relacionadas à tortura, tanto em acervos e campos de concentração quanto peças medievais de tortura e depoimentos de torturados. As grandes fotografias expostas de dispositivos e lugares de tortura ainda se somam ao registro de experiências de torturas com voluntários[17]. Os objetos são apresentados em imagens cercadas por uma aura de mistério e dramaticidade, apesar de inertes[18]. Utilizando-se dos capuzes para representar o aprisionado, alerta o quanto muitos torturados não visualizaram os algozes e os instrumentos de tortura, estando, pois com os outros sentidos a cargo da percepção da dor, mesmo que fosse o tato o principal sentido a ser admoestado. Mas também houve muitas máscaras para torturadores, de modo a não serem identificados e se vestirem da personagem executora, revestindo o ato de anonimato, assim, podendo ser qualquer um o algoz ou a vítima. Nas fotografias de Andres Serrano, somos nós a sermos convidados a assistir à perturbação dos perturbados (as vítimas) e dos perturbadores (os objetos), sem que seja necessária a presença do executor, instaurando o efeito do *punctum* conforme Barthes[19] que mobiliza nossas feridas e perversidades, pois sem identificar as vítimas e os carrascos, somos forçosamente colocados nos seus lugares.

Objetos tiranos e brutais, eles são tão transtornantes que costumam ficar longe das exibições na sua objetualidade, exceto se destinados a museus específicos que se voltam a reunir esses objetos para um acervo que intenciona preservação do ponto de vista histórico ou antropológico[20]. Na sua grande maioria,

---

[15] PEREIRA, Hiáscara Alves. O corpo na poética de Nazareth Pacheco na década de 1990. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes)–Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012.

[16] As obras de Andres Serrano podem ser visualizadas pelo site do artista. Disponível em: https://andresserrano.org/. Acesso em nov. 2021.

[17] TERZIYSKA, Yoli. Andres Serrano: Exhibition review. Adres Serrano: Torture. After Image, California, v.46, n.2, p.59-66, jun. 2019.

[18] A exposição "Andres Serrano. Torture" foi apresentada entre 2016 e 2017 em galerias e museus de arte contemporânea em Londonderry, na Irlanda, em Paris, Nápoles, Houston, Nova Iorque e Amsterdã. As imagens das exposições podem ser acessadas em: https://andresserrano.org/exhibitions. Algumas fotografias da série Torture podem ser visualizadas em: https://andresserrano.org/series/torture.

[19] BARTHES, Roland. Oeuvres complètes, Tome V. Paris: Éditions du Seuil, 2002, p.809.

[20] Na cidade medieval de Rothenburg, na Alemanha, há o Museu do Crime Medieval (Mittelalterliche Kriminalmuseum). Em Bruges, na Bélgica; em Toledo, na Espanha; em Zagrebe, na Croácia; San Gimignano, na Itália, intitulam-se Museu da Tortura. Há outros especializados em torturas medievais, como em Talinn, na Estônia; em Chicago, nos Estados Unidos; em Praga, na República Tcheca; em Amsterdã, na Holanda. No site do Museu Medieval da Tortura (Mittelaterliches Foltermuseum) - em Rüdesheim, Reno, Alemanha, o público é noticiado de que instrumentos poderá encontrar: "Na exposição didaticamente preparada você pode ver, entre outras coisas, pelourinho, forca, escada de extensão, parafuso de joelho, garra de peito, garfo herege, guilhotina, trava de boca de ferro, cinto Saint Elms, parafusos de crânio, ferros de mão e perna, colar de espinho, gola de espinho, cinto de castidade, parafuso de polegar, prensa de cabeça, pescoço violino, pêndulo, cegonha, grade de três barras, pelourinho, máscaras de vergonha, roda, garrote, tenaz, cadeira de interrogação,

os museus tratam de objetos tanto para tortura quanto execuções, especialmente da Idade Média e se localizam em cidades que preservam o patrimônio de um tempo longínquo. Por outro lado, se as barbáries continuaram até os dias de hoje nem sempre os acervos acolheram as atualizações dos objetos de tortura, restringindo-se a utensílios que ficaram num passado distante. De um modo geral, as expografias costumam fazer uso de estratégias didáticas para mostrar seus usos, seja por meio de gravuras antigas ou bonecos submetidos às posições nas coisas de tortura, apresentando sus formas de uso. Em certos museus, o visitante é convidado a experimentar uma réplica, sem naturalmente ser submetido à dor. Noutros casos, a exposição de objetos de tortura é proposta por um museu itinerante, cuja exposição temporária incita a curiosidade dos espectadores extemporâneos[21]. Em termos conceituais, as exposições eternizam mais o poder dos algozes e dos objetos do que das vítimas, dando a ideia de que muitos corpos foram passivos e submissos aos castigos, caso de objetos usados em escravizados africanos no Brasil, visíveis em alguns museus que preferem narrar o sofrimento sem positivar revoltas e levantes contra os abusos de poder.

O medo da dor

Ameaçadores, especialmente pelo medo da dor que podem impingir, provocam uma divisão da humanidade em quem tem medo e quem não tem medo. Suas formas e materialidades precisam ser assustadoras para deflagrar o medo antes de serem usadas. O medo é antecedente da ação, de modo a ameaçar pela imagem a operação que pode provocar. Nesse sentido, observamos o quanto o medo rege a humanidade como poderoso agente de dominação e quanto existem pessoas que têm medo que o medo acabe, como já lembrou Mia Couto[22], lembrando da positividade do medo.

De todo modo, com todo o medo, os objetos de tortura funcionam como "elemento perturbador"[23], feito materialidades de dores informes. Se são concretamente coisas, as tarefas em que atuam e os efeitos que provocam são quase inverificáveis, invisíveis. Por mais que alguns objetos de tortura já tenham sido classificados museologicamente, sua potência beira ao inclassificável. É pelo que neles há de informe que podemos acessar o que provocaram nos corpos, resgatando presenças nas ausências, visto que a dor não pode ser visibilizada, só sentida.

---

gaiola suspensa, berço de Judas, cremalheira, espada do carrasco, machado" [tradução nossa]. Disponível em: http://www.foltermuseum.com/index_de.html. Acesso em: dez. 2021.

[21] Mostra Internacional de Instrumentos Medievais de Tortura, apresentada em 2004 na galeria Erich Herbert Will, na cidade de União da Vitória, ao sul do Paraná. Conforme reportagem, o museu itinerante levou mais de uma década para ficar completo. Os objetos circulam pelo mundo desde 1985 e já receberam a visita de mais de um milhão de pessoas. Disponível em: http://g1.globo.com/pr/campos-gerais-sul/noticia/2014/10/exposicao-traz-40-objetos-de-tortura-usados-na-idade-media-para-o-parana.html. Acesso em: nov. 2021.

[22] COUTO, Mia. Comemorar o medo. Apresentação oral em Conferências do Estoril, Portugal. 7min 44s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5xtgUxggt_4. Acesso em dez. 2021.

[23] BATAILLE, Georges. La notion de dépense. In: Oeuvres complètes, t. I. Paris: Gallimard, 1970, p.318.

Museus e acervos com esses objetos reificam a tortura e pouco anunciam as sobrevivências e ultrapassagem dos medos que provocaram as coisas expostas. A condição da fragilidade humana é posta à prova, ao mesmo tempo que extravasa sua potência para a maldade, já que ela é capaz de tantas atrocidades. Deveríamos estar sendo ameaçados cotidianamente com a lembrança dos objetos de tortura, como propõe o artista Killian Scarr[24], que inventa construções tridimensionais que remetem a objetos de tortura, engenhocas que sugerem a maldade, mesmo que não atuem para isso. Ao nos atormentarmos, assumimos posição de incômodo e de alerta para, ainda que não querendo saber dos detalhes, estarmos vigilantes contra as humilhações e violências impetradas contra pessoas que subvertem crenças e credos daqueles que estão no poder.

Os instrumentos de tortura mudaram. Hoje os linchamentos e suplícios se traduzem mais comumente em *fake news*, cancelamentos, *cyberbullying* praticados pelas redes sociais. Abstratos na sua materialidade original, os objetos viraram imagens e estratégias de discurso com divulgação de memes agressivos, marcação de pessoas em cenas constrangedoras, envio de mensagens difamatórias. O corpo é afetado por dentro, na sua subjetividade, e a pele, no máximo suando, continua íntegra. Mas se essas torturas virtuais se generalizam, voltar os olhos para os objetos de tortura é nos fazer refletir sobre a própria ação de torturar que implica numa relação obtusa do dominante e do dominado, cujo algoz se utiliza da crueldade como artifício de imposição de humilhação, violando o corpo a partir de uma política do desejo da não resistência do outro, da sua completa subjugação. Desse modo, temos que insistentemente clamar: – "Tortura nunca mais!". E quando expressarmos nosso terror diante de tantas crueldades, ele não se esvaia numa expressão vazia e momentânea, mas nos conscientize e que deflagre nossa indignação em ação para que os artefatos e meios de humilhação e flagelo só sejam objetos de estudo de desvios do passado, ao mesmo tempo que saibamos que a dor e o medo fazem parte da humanidade e precisam ser muito mais expostos, vistos e falados do que têm sido até agora. É no mínimo respeitoso para com todas e todos aqueles que foram alvo das absurdas torturas. E que a história da arte seja mais condescendente com todas as formas de sobrevivência e encare as cascas que desejam encobrir todo o mal e os tempos sombrios, na consciência de que o medo é modo de sobrevivência. É real e está presente.

Referências

BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes*, Tome V. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

BATAILLE, Georges. La notion de dépense. *In*: *Oeuvres complètes,* t. I. Paris: Gallimard, 1970.

[24] As esculturas de Killian Skarr podem ser acessadas pelo site do artista. Disponível em: https://www.killianskarr.com/sculpture. Acesso em: nov. 2021.

BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes,* t. II. Paris: Gallimard, 1970.

COUTO, Mia. *Comemorar o medo*. Apresentação oral em Conferências do Estoril, Portugal. 7min 44s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5xtgUxggt_4. Acesso em: dez. 2021.

FOSTER, Norman. O retorno do real. *Concinitas*, Rio de Janeiro, v.2, n.8, p.163-186, jul. 2005.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir. História da violência nas prisões*. Petrópolis: Vozes, 1987.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença. O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/ Ed. PUC-Rio, 2010.

LOBACHEFF, Geórgia. A arte mórbida dos anos 90. *Jornal da Tarde de São Paulo*, São Paulo, 29 ago. 1994.

LUCIE-SMITH, Edward. *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MITTELALTERLICHES FOLTERMUSEUM. Disponível em: http://www.foltermuseum.com/. Acesso em: nov. 2021.

MITTELALTERLICHES KRIMINALMUSEUM. Disponível em: https://www.kriminalmuseum.eu/. Acesso em: nov. 2021.

MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas. Estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

MORAES, Frederico. Contra a arte afluente: o corpo é o motor da "obra". *Vozes*, Rio de Janeiro, v. 1, n.64, p.45-59, jan./fev. 1970.

MORAES, Marcelo Jacques de. *A incerteza das formas*. Rio de Janeiro: 7 Letras/ Faperj, 2017.
MORAES, Marcelo Jacques de. Georges Bataille e a formação do abjeto. *Outra Travessia*, Florianópolis, n.5, p.107-120, 2º semestre de 2005.

PEQUENO, Fernanda. Georges Bataille, o olho e a economia: a arte como despesa improdutiva. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, v.2, n.24, p.1-26, dez. 2014.

PEREIRA, Hiáscara Alves. *O corpo na poética de Nazareth Pacheco na década de 1990*. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes)–Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012.

PIANOWSKI, Fabiane. O corpo como arte: Günter Brus e o acionismo vienense. *Revista Observaciones Filosóficas*, Madrid, n. 5, p. 1-16, 2007. Disponível em: http://www.observacionesfilosoficas.net/ocorpocomoarte.html. Acesso em: nov. 2021.

SCOT, Reginald. *The discoverie of witchcraft*. London: Richard Cotes, 1584.

SERRANO, Andres. *Andres Serrano. Torture*. Disponível em: https://andresserrano.org/series/torture. Acesso em: nov. 2021.

SKARR, Killian. *Killian Skarr, passion for pain*. Disponível em: https://www.killianskarr.com/. Acesso em: nov. 2021.

TERZIYSKA, Yoli. Andres Serrano: Exhibition review. Adres Serrano: Torture. *After Image*, California, v.46, n.2, p.59-66, jun. 2019.

TORTURE MUSEUM (MUZEUM ÚTRPNÉHO PRÁVA). Disponível em: http://www.museumtortury.cz/. Acesso em: dez. 2021.

WHITE, Matthew. *O grande livro das coisas horríveis: a crônica definitiva das cem piores atrocidades da história*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

Como citar:

MALTA, Marize. Objetos de tortura, coisas perturbadoras: a arte do abjeto e os artifícios da dor. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 962-973, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.077
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Imagem, ornato e poder: como operam os signos de autoridade em móveis historicistas?

Lucas Cavalcanti, Universidade Federal do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0001-5844-8631
lucas.scavalcanti@gmail.com

Resumo

Móveis historicistas são objetos artísticos que sobrevivem como imagens do passado. Neste estudo, a partir de uma mesa de centro de gosto Luis XVI, analisaremos os símbolos de poder e força que serviram como critérios para definição de um gosto e que, ainda hoje, reverberam significados e interpretações. Através da análise estilística e pormenorizada, apontaremos como imagens ornamentais em móveis seculares podem servir à manutenção de um status-quo, tornando-se discurso estético de permanência e estabilidade.

Palavras-chave: Mobiliário. Imagem. Ornamento. Soft Power. Semióforo.

Abstract

Historicist furniture are artistic objects that survive as images of the past. In this study, from a Louis XVI center table, we will analyze the symbols of power and strength that served as criteria for defining a taste and that, even today, reverberate meanings and interpretations. Through stylistic and detailed analysis, we will point out how ornamental images in secular furniture can serve to maintain a status-quo, becoming an aesthetic discourse of permanence and stability.

Keywords: Furniture. Image. Ornament. Soft Power. Semiophore.

Móveis historicistas são imagens cristalizadas que se deslocam entretempos. Tempos que se dobram sobre si mesmos e, necessariamente, guardam modos de se relacionar, sentir e produzir a realidade. A imagem é testemunha e produtora desses tempos criadores, operando enquanto registro e dispositivo que permite tocar o que está ausente.

Logo, a imagem é representação e simulação do real e dos seres que nele participam. A imagem substitui e sintetiza um ser, dentro de um tempo.

Trabalhar com móveis historicistas, então, significa tocar estes seres ausentes, mas que fundaram gostos, padrões estéticos e estilos. Leituras de um passado que podem estar baseadas no onírico (rococó), na experimentação (ecletismo), ou no poder (estilo império), por exemplo. É no entendimento de que móveis historicistas são objetos-imagens em constante movimentação, que pretendemos apresentar este trabalho, convidando a pessoa que lê a perceber como a partir de diversos ornatos e modos de apresentar imagens, o discurso do rei, dominador e organizador da vida social, é reforçado nas artes decorativas. Utilizaremos como estudo de caso, a mesa em estilo Luis XVI, que pertenceu a Miguel Calmon.

Para tratar da imagem nos baseamos em Didi Huberman, Emanuel Alloa e em Panofsky, e concebemos esta como produto que dissemina e declina-se sobre si mesmo em formas plurais. A imagem, neste entendimento é uma, mas também múltipla, pois referencia outras existências. Ela provoca e produz algo, permite tocar o que não se apresenta no momento. Os móveis, neste sentido, também são uma presença-ausência, uma vez que podem evocar a existência de seus proprietários, as múltiplas histórias de uma época, as referências de vários povos. São objetos semióforos (POMIAM, 1984). Em suas superfícies, que também são camadas de significados, o discurso do soberano é reforçado através de símbolos de vitória, como os ornatos de folhas de acanto; das iniciais de um chefe de estado, que marcam uma presença em ausência, e os próprios retratos de monarcas, que exibem a imagem idealizada do dirigente.

Um discurso que se estrutura num eterno voltar a si mesmo, ainda que em trânsito de experimentação de outras vidas, outras histórias. As imagens, neste momento, vinculam-se à retórica, ao ato incisivo de disparo de emoções. São códigos para uma motivação: persuadir pelo belo, pelo harmônico e pelo valor do passado. Os ornatos, nesta abordagem, são imagens que tocam a alma e se fiam dessa relação imagem-essência para se garantir nas correntes do tempo. Estabelecem conexões de gênero, de discurso, e também de poder, uma vez que reconhecer repertórios de outras épocas é distinguir-se socialmente.

É na repercussão dessas imagens, que gostos são moldados e uma tradição social paulatinamente ganha consistência. A decoração, a moda, a etiqueta da vida social seria construída a partir de uma rede de influências de uma sociedade pautada no prestígio social e que admite este como prerrogativa para uma boa vida (ELIAS, 2001).

Neste entendimento, nos apropriamos do conceito de *soft power* (NYE, 2004), próprio do campo de estudo das relações internacionais, enquanto explicação para a maneira como figuras de estado e/ou instituições políticas influenciaram as escolhas de outros. Esta influência, direta ou indiretamente, é realizada sobretudo no âmbito cultural, ditando comportamentos, interesses e gostos. Trazendo para o campo artístico, problematizamos a questão dos objetos de poder como influenciadores de performances no espaço. A posse destes objetos significava cultura e prosperidade, o que caracterizaria os lugares que ocupam como espaços de poder.

Dessa maneira, o presente trabalho pretende discutir a performance de poder, contida nos ornamentos e cenas da mesa de centro em estilo Luís XVI, pertencente à Coleção Calmon, e hoje sob a salvaguarda do Museu Histórico Nacional (MHN). Adicionalmente, iremos comparar este móvel com outros exemplares encontrados em casas de leilões internacionais, que também possuem a mesma estratégia discursiva, de reforço de autoridade de seus proprietários.

Buscaremos assim, compreender a maneira como estes objetos artísticos tornados signos, operaram discurso de força política e autoridade tanto aos imperadores e monarcas representados, quanto aos que possuíram tais objetos posteriormente. Utilizando como metodologia a análise estilística e pormenorizada de códigos decorativos presente nas peças, comparando-os com modelos apresentados em tratados e manuais do século XIX, iremos decifrar os motivos recorrentes e as formas predominantes no discurso imagético de poder. Logo, iremos compreender o gosto de uma sociedade e os valores almejados por esta, a partir de seus padrões estéticos e de sua cultura visual.

Ornar para ordenar

Ornar consiste em uma atitude artística de conferir beleza a um objeto. Segundo D. Rafael Bluteau, no *Diccionario da Lingua Portugueza* (1789), ornar também é compor com “flores *rhetoricas* o discurso”, enfeitando corpos através da indumentária e adornando colunas e capiteis com caneluras, vegetalismos e enrolamentos. James Trilling (2001) reforça que o ornamento ultrapassa intenções funcionais e destina-se ao prazer visual, devendo ser considerado como uma das categorias fundamentais da arte, acompanhado da pintura, da escultura e da arquitetura (Figura 1).

Figura 1. Heinrich Dolmetsch, Ornamentação de paredes, tetos e objetos em estilo renascença na Itália e na França, 1898. Pintura parietal com motivos de grotescos, mascarões e seres alados; reprodução de técnicas de pinturas esmaltadas sobre metal e cerâmica; destaque para trabalho com embutidos de marfim em madeira de ébano na mesa ao centro. Dimensões. Ohio State University Library. Impresso por K. Hocbdanz, Stuttgart. Internet Archive.

Ao se justificar na instância do prazer visual, pode-se dizer que a ornamentação é uma categoria artística que considera a percepção do objeto e a resposta emocional. Neste momento, resgatamos os escritos de Górgias (485 a.C – 380 a.C) lidos por Marie-Pierre Noël (2018), que dizem: "O *logos* e a *opsis* afetam igualmente a *psichê*, produzindo a cada vez um *pathos*" (NOËL, 2018, p. 29), ao que podemos substituir por "A palavra (própria do discurso – *logos*) e a imagem (própria da visão – *opsis*) afetam igualmente o espírito (*psichê*), produzindo a cada vez um sentimento (*pathos)*".

Neste entendimento, ornar é ação moralizante, uma vez que objetiva provocações na alma com o intuito de desencadear reações e posturas individuais. E, sendo assim, pode ser comparado ao discurso de persuasão, ou discurso retórico. Acerca disso, Manuel Alexandre Junior (2012) assinala:

> Retórica é, pois, uma forma de comunicação, uma ciência que se ocupa dos princípios e das técnicas de comunicação. Não de toda a comunicação, obviamente, mas daquela que tem fins persuasivos. Não é, pois, fácil dar à retórica uma só definição. Quando dizemos que ela é a arte de falar bem e arte de persuadir, a arte do discurso ornado e a arte do discurso eficaz, estamos simplesmente tentando estabelecer a relação entre duas maneiras de definir a retórica, de ligar o ornamento e a eficácia, o agradável e o útil, o fundo e a forma (ALEXANDRE JUNIOR, 2012, p. 20).

Logo, é razoável admitir a retórica como modo de compreender a função do ornamento, estando ela comprometida com a produção de emoção. Isto posto, o que se extrai da relação entre ornato e discurso é a dinâmica entre forma e conteúdo, cuja primeira tem por objetivo o deleite e o encantamento, enquanto o segundo almeja a verdade. Sendo assim, um discurso, um móvel ou uma arquitetura serão plenamente funcionais *se e somente se* forem agradáveis, com suas partes constituintes completamente aderidas, cuja adesão será fornecida pelo ornamento (SNODIN & HOWARD, 1996).

Esta junção das partes, mediada pela ornamentação, também será responsável por conferir significados aos objetos, ou seja, denotar função simbólica às coisas. Logo, a composição ornamental engendra sentidos que identificarão os objetos, individualizando-os por meio de motivos. Sendo assim, o ornamento é código imagético que caracteriza corpos, superfícies e coisas. Produto do que se entende por ordenar, tornar aprazível e convincente que se vincula a atitude retórica de persuadir e produzir emoções.

Ornamentar, portanto, é classificar segundo uma regra justa, clara e que pretende ser seguida. As imagens ornamentais de poder regulam, dessa forma, as existências e o comportamento das pessoas. Operando dentro de um sistema que justifica suas ações, imagens-ornatos, ornatos-imagens produzem modos de ver o mundo, afetam e seduzem os seres, convocando-os para um rito. É a manutenção do estado das coisas, é o poder-brando de comunicar e persuadir o outro de que sua realidade produzida é boa e bela, devendo ser seguida.

Joseph Nye (2004), cientista político estadunidense que se dedica a estudar os modos de dominação de nações, a partir da habilidade destas em influenciar para seus benefícios outras nações, aponta que uma maneira eficaz de adquirir e manter o poder é utilizar a cultura e o modo de vida como modelo. Para o autor, o *soft power* é um instrumento de controle, sem precisar fazer uso da coerção, contudo atingindo aspectos subjetivos de desejo e de gosto. Sendo assim, definir o gosto e criar uma estética baseada em valores morais e de reforço de um status quo é um modo sutil de exercer o poder.

O poder está na centralidade dos discursos e no funcionamento da sociedade, sendo capaz de influenciar o comportamento das pessoas. Logo, sua existência depende da conjuntura e sua manutenção se dá na capacidade de

afetar, atrair, seduzir e persuadir. Poder produz modos de vida na realidade e padrões de gosto.

Compreendemos, então, o gosto como algo que só pode ser descrito através de metáforas, mas que sua definição é imprópria, uma vez que esbarra no conhecimento do belo, que não se apresenta em essência na realidade sensível (AGAMBEN, 2020). Dito isto, o gosto opera no prazer construído por julgamentos. Os ornamentos são aplicados tendo em vista a disseminação de um gosto monárquico que exalta o poder divino, militar e político do rei.

A imagem do soberano

A vida privada e a vida pública do rei eram fundidas em uma só, o que tornava o espaço doméstico e os objetos que o compunham parte fundamental da manutenção do poder do soberano (ELIAS, 2001). As imagens reproduzidas do monarca também eram meticulosamente trabalhadas, e é dessa maneira que Hyacinthe Rigaud (1659-1743)[1] desenvolve uma estética retratística de códigos de magnificência, força e estabilidade. Interessante destacar a maneira pela qual o poder elege a arte, incumbindo-a da elaboração de um repertório estético que sintetize os valores morais da coroa e que pudesse ser rapidamente lido por outrem.

Figura 2. Louis-Bertin Parant; H. Poitevin; Vivian Denon, Tampos e pernas das mesas de centro, século XIX. Madeira com embutidos e motivos de glorificação a líderes, em sequência: Alexandre (O Grande), Luis XV e Napoleão. Dimensões. Palácio de Buckingham; Kodner Galleries Inc; Musée de Malmaison. The Royal Collection Trust; LiveAuctioneers; Fondation Napoléon.

A imagem representada, sendo assim, se transfigurava em uma ideia, uma alegoria. Esta alegoria, enquanto um dispositivo da invenção que conduz a

[1] Retratista de maior destaque na corte de Luís XIV, no período XVII-XVIII, responsável por elaborar os retratos do monarca (MARINS, 2007).

analogias e intepretações, pauta-se em um discurso retórico que objetiva a brevidade, a clareza e a verossimilhança (HANSEN, 1986). Desta maneira, metáfora, alegoria e ornamentação constituem um mesmo modo de fazer uma imagem, que por sua vez se propõe ao discurso simbólico.

É desta maneira que atributos como o cetro invertido na mão direita, a mão esquerda na cintura ou portando um chapéu, um tamborete à esquerda e o trono à direita, além dos reposteiros atrás que dão destaque à figura do soberano são códigos constantemente repetidos com a intenção de demarcar a suntuosidade do rei. A imagem do rei, portanto, opera em um devir-fluxo contínuo, cuja representação em equipamentos móveis traduz um discurso histórico ornado, que não nasce, mas recomeça continuamente (DIDI HUBERMAN, 2013). O reforço da imagem, em seus mais variados suportes (Figura 2), resultaria numa cultura do domínio pela convenção social.

Os objetos ornamentados de Luís XIV eram concebidos para glorificação de sua imagem, as representações do rei "tomavam seu lugar" e garantiam sua presença mística nos lugares em que estava ausente. Acerca disto, Burke (2009) aponta:

> Objetos inanimados também representavam o rei, em especial suas moedas, que traziam sua imagem e por vezes seu nome (o *louis* de ouro valia cerca de 15 libras). No mesmo caso estavam seu brasão e seu emblema pessoal, o sol. E também seu leito, ou a mesa posta para sua refeição, mesmo que ele estivesse ausente. Era proibido, por exemplo, portar chapéu na sala em que a mesa do rei estava posta (BURKE, 2009, p.20).

A onipresença do rei é garantida por essas imagens, que não só o representam fisicamente, atribuindo-lhe qualidades de uma forma perfeita, como também garantem aua presença espiritual. Leon Battista Alberti (1404-1472), em seu tratado sobre a pintura, já oferecia as regras para uma boa representação do modelo humano, que deveria ser concebido com rigorosa fidelidade anatômica e expressiva coerência quanto a posição social da personagem (LICHTENSTEIN, 2019).

Mesas: discursos de apoio e persuasão pelo gosto

Das muitas significações que emanam do mobiliário, as mais recorrentes em exemplares musealizados e casas de leilões internacionais são as que dizem respeito ao poder. Sejam objetos com cenas de monarcas, ou os que possuem códigos ornamentais historicamente construídos para representar a suntuosidade de reis e imperadores, estes objetos lançam nos espaços que participam demarcações de distinção social.

Muitos destes objetos, compreendidos como semióforos, trazem em sua visualidade a memória e a importância social de quem os possuiu. São formas, então, sobreviventes no tempo, que, através de sua exibição, perpetuam a existência de seus proprietários, seus papéis sociais e suas influências históricas.

Figura 3. Quentin; Manufacture Nationale de Sèvres; Le Bertren, Mesa de centro de Miguel Calmon, hoje pertencente ao MHN junto a outros dois exemplares semelhantes encontrados em casas de leilões internacionais, século XIX. Aproximadamente 80cm x 85cm. Reserva Técnica do MHN; 1stDibs; 1stDibs.

As mesas, classificadas como móveis de apoio, tem por princípio à função de utilidade, ou seja, de servir para realização de refeições, serviços e escrita, todavia, existem aquelas que se destinam à função de aparato, servindo à visualidade.

A mesa de centro de Miguel Calmon du Pin e Almeida (1879-1935) é um móvel de aparato ao gosto Luís XVI (Figura 3), produzida durante o século XIX, na França. Apesar de receber assinatura de "Quentin", a autoria deste objeto ainda não foi comprovada. Junto com outros dezoito móveis, dos mais variados gostos e estilos (D. João V, Regência, de gosto renascentista etc.) e que pertenceram a Calmon, esta peça é uma das centenas que perfazem a coleção mobiliária do Museu Histórico Nacional, tendo como tema principal a exaltação da figura de um dirigente político.

A mesa foi doada pela viúva de Miguel Calmon, Alice da Porciúncula Calmon du Pin e Almeida, em 6 de janeiro de 1936, sob a garantia da instituição de que esta estaria exposta permanentemente em uma sala homônima a seu marido. Neste espaço, estariam outros 509 objetos, como joias, leques orientais e europeus,

armas, pinturas, dentre outros[2]. Contudo, atualmente o objeto encontra-se na Reserva Técnica do MHN e a sala já não mais existe.

A mesa com tampo circular ricamente elaborado, é rebaixada ao centro, de onde se destaca um grande medalhão de porcelana de Sévres com efígie de Luís XVI em traje de coroação, cercado por dezessete bustos femininos que correspondem às damas da corte e um brasão da Casa de França. No brasão são representados dois ramos de louro, cinco flores-de-lis douradas e uma coroa real. Segundo o Dossiê SIGA n. 688 do MHN, os nomes das mulheres representadas são grafados em letras douradas, já semi-apagados, sendo eles: Maria Antonieta, Madame Royale, Duquesa de Borgonha, Madame du Barry, Madame de Bourbon, Madame de Genlis, Duquesa do Maine, Madame de La Fayette, Mademoiselle de Sombreuil, Madame Victoire, Madame Savoie, Madame Louise, Duquesa de Angoulême, Madame de Montesson, Madame Delfina, Madame de Lemballe e Madame Elisabeth.

As damas da corte (Figura 4) desempenhavam papel importante na constituição daquela sociedade, com seus leques e máscaras, que escondiam as grandes emoções, participavam do teatro de autocoerção, traduzida como "boa maneira", e de veneração ao homem detentor do poder regulatório. Além das damas da corte, os senhores da nobreza, os ministros e secretários de Estado colaboravam com a estruturação de instituições do poder monárquico (ELIAS, 2001).

Figura 4. Manufacture Nationale de Sèvres, Louis-Bertin Parant, Damas da corte, brasão da Casa de França, comandantes e filósofos da antiguidade, século XIX. Retratos de outros personagens importantes para a conjuntura da época, referendando a figura central do rei/imperador. 81cm x 78cm; 92,4 x 104 cm. 1stDibs; The Royal Collection Trust.

[2] Além dos objetos, foram doados 1650 livros de obras raras, que constituíam uma espécie de brasiliana, pela viúva de Pedro Calmon. Alice Calmon além de doar os objetos e livros também foi a responsável por decorar a Sala Miguel Calmon (MUSEU HISTÓRICO NACIONAL, 1940; 1941).

A ornamentação que emoldura as damas da corte é de motivo vegetalista, com ramicelos dourados e palmetas, cercando a figura do monarca e dos dezoito pequenos medalhões elípticos. Complementado o bronze dourado, que predomina no tampo, é aplicada a cor azul em volta do medalhão central e dos medalhões adjacentes.

Uma coluna torneada de madeira de tonalidade escura (provavelmente ébano)[3], em forma de balaústre, com fuste em formato de pera decorado com folhas de acanto douradas, apoia o tampo. Logo abaixo, no bulbo central, é aplicado uma cercadura em óvulos em bronze dourado, em que se conectam três pernas em console também ornadas com folha de acanto douradas. As folhas de acanto representam a resistência e a superação do reinado frente aos problemas. O rei, escolhido por Deus, seria a pessoa mais capacitada a conduzir o povo a uma vida de paz e prosperidade.

De igual modo, os ramicelos em forma de arabesco, também expressavam uma sintetização da beleza da natureza em formas delicadas. Formas, estas, que realçam o valor do detalhe, do trabalho minucioso e da boa composição. Além dos ramicelos, também são utilizados os ornatos de palmeta e de flor-de-lis.

A palmeta é um símbolo oriental, proveniente da Assíria, sendo largamente utilizada por gregos durante os séculos V e IV a.C. Seu desenho remete à palmeira, que simboliza terra fértil e abundância de água (oásis). De modo geral, a palmeta pode ser compreendida como signo de fertilidade e vida, algo caro para um rei que deseja perpetuar seu domínio (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2015).

Por sua vez, a flor-de-lis, é um dos símbolos, senão o mais importante, associado à monarquia francesa. Deriva da estilização do lírio, da flor de lótus e da íris selvagem, em um cacho de três pétalas, sendo uma central ereta e as outras duas dobradas para fora. Sua utilização também se deu nos âmbitos religioso (representando a fé, a sabedoria e a cavalaria, além da referência com a Santíssima Trindade e com o emblema de Virgem Maria) e militar – pela semelhança das pétalas com pontas de lança, denotando poder e força. Para o autor Georges Duby (1993), na conjuntura da sociedade medieval, as três pétalas corresponderiam às três camadas sociais do medievo: plebeus, nobreza e clero. Seu significado, quando associado a corte, é de perfeição, luz e vida.

Todo o conjunto é sustentado por um soco maciço de madeira, trabalhado em curvas que arrematam a projeção das pernas. A mesa de centro mede aproximadamente 80 cm de altura e 80,5 cm de diâmetro.

[3] Não foi possível afirmar que a madeira é de ébano pois não obtemos acesso ao objeto analisado, uma vez que este encontra-se em local de difícil acesso dentro da Reserva Técnica do MHN. Nossas análises, portanto, foram baseadas nas informações disponíveis na ficha documental do objeto e nas fotografias contidas no dossiê SIGA. n.688 da instituição.

Conclusão

Através do uso do anacronismo como método de observação de permanências e deslocamentos das imagens, procuramos com este estudo transitar entre os vários tempos da arte, no intuito de observar aspectos de convergência, ou aquilo que se repete: padrões de intenção, discursos e modelos reprodutores de gosto. Notamos que, tal qual a pintura, o mobiliário - objeto das artes decorativas - se insere no sistema artístico como paradigma estético de demarcada relevância.

Neste sentido, a ornamentação garante a eficiência do discurso estético uma vez que permite a identificação de características relevantes para o tema de autoridade e poder, por exemplo. Observa-se, ainda, a resistência desses objetos que são sobretudo visuais, na contemporaneidade, como signos de existências de personagens outros, que não àqueles que estão representados graficamente. Neste sentido, a mesa de centro de Miguel Calmon, apesar de trazer como imagem central a figura de Luis XVI, resgata também a memória de um estadista influente na sociedade carioca do século XX, sintetizando seu gosto e preferências estéticas.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Gosto*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

ALLOA, Emmanuel (Org). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BLUTTEAU, Rafael. *Diccionario da Lingua Portugueza*. 1789.

BURKE, Peter. *A fabricação do rei*: a construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. São Paulo: José Olympio, 2015.

DIDI HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DOLMETSCH, Heinrich. *Historic styles of ornament*. London: Batsford, 1898.

DUBY, Georges. *France in the Middle Ages:* 987-1460: from Hugh Capet to Joan of Arc. New Jersey: Wiley-Blackwell, 1993.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria*: construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Atual, 1986.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura - vol. 6*: a figura humana. São Paulo: Editora 34, 2019.

MARINS, Paulo. *Nas matas com pose de reis*: a representação de bandeirantes e a tradição da retratística europeia. I: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), n. 44, p. 77-104, fev. 2007.

MESQUITA, Antonio Pedro. *Retórica – Tomo 1*: coleção de obras completas de Aristóteles. Lisboa: WMF Martins Fontes, 2012.

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Volume 1. Rio de Janeiro: MHN, 1940. Disponível em: http://docvirt.com/docreader.net/MHN/9517, Acesso em 8 Jan 2022.

_____. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Volume 2. Rio de Janeiro: MHN, 1941. Disponível em: http://docvirt.com/docreader.net/MHN/9517, Acesso em 8 Jan 2022.

NOEL, Marie-Pierre. Peithô e Pathos em Górgias. In: COELHO, Maria Cecília. *Retórica, persuasão e emoções*: ensaios filosóficos e literários. Rio de Janeiro: Relicário, 2018.

NYE, Joseph. *Soft power*: the means to success in world politcs. New York: Public Affairs, 2004.

PÉREZ, Abelardo. *La palmeta*: imagen, divisa y encarnación de Oriente. In: Revista de Arqueolgía, n° 305, Madrid, 2006.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: Enciclopédia Einaudi. Portugal: Imprensa Nacional, 1984.

SNODIN, Michael; HOWARD, Maurice. *Ornament*: a social history since 1450. London: Yale University Press, 1996.

TRILLING, James. *The language of ornament*. London: Thames & Hudson, 2001.

Como citar:

CAVALCANTI, Lucas. Imagem, ornato e poder: como operam os signos de autoridade em móveis historicistas?. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 974-985, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.078
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

A forma e o grito dos livros de Artur Barrio, Marcelo Brodsky e Marta Marta Minujín

Daniela Queiroz Campos, Universidade Federal de Santa Catarina
https://orcid.org/0000-0002-9681-0977
camposdanielaqueiroz@gmail.com

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo analisar três obras de três diferentes artistas latino-americanos. Sua problemática parte da exposição Soulèvement, curada pelo filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman. Na mencionada exposição, foram montadas imagens de diferentes tempos que apresentaram gestos, movimentos e formas desse dizer, ou melhor, desse gritar "não". Tais imagens abordaram os chamados gestos de levantes. No entanto, esta investigação parte não de um gesto, mas de uma forma. Da forma dos livros. Para cumprir tal designo, foram selecionadas três obras que abordam de maneira extremamente crítica os regimes ditatoriais latino-americanos a partir dessa forma dos livros, sendo elas: Livro de Carne (1977) de Artur Barrio, Condenados da terra (1999) de Marcelo Brodsky e Parthenon de livros (1983) de Marta Minujín.

Palavras-chave: Soulèvement. Artur Barrio. Marcelo Brodsky. Marta Minujín. Livros.

Abstract

This work analyzes three works of art by three different Latin American artists. The proposition arises from the exhibition Soulèvement, curated by the philosopher and art historian Georges Didi-Huberman. The mentioned exposition aggregated images from various times that present gestures, movements, and ways of saying - better described as shouting - "no". Such images addressed the so-called uprising gestures. However, this investigation starts not from a gesture but a form. From the form of books. To fulfill this purpose, three works were selected that approach extremely critically the Latin American dictatorial regimes based on this form of books, namely: Livro de Carne (1977) by Artur Barrio, Condenados da terra (1999) by Marcelo Brodsky, and Parthenon of Books (1983) by Marta Minujín.

Keywords: Soulèvement. Artur Barrio. Marcelo Brodsky. Marta Minujín. Books.

Levantar-se contra

Levantar-se contra o estado de coisas que nos oprime. Imagens de diferentes tempos apresentaram gestos, movimentos e formas desse dizer, ou melhor, desse gritar "não". Georges Didi-Huberman, na exposição *Soulèvement,* apresentou muitas dessas imagens, como o desenho *No harás nada con clamar* (1817) de Francisco Goya (1746-1828) e os fotogramas do filme *O Encouraçado Potemkin* (1926) do cineasta soviético Seguei Eisenstein (1898-1948). Estas imagens abordam gestos de levantes.

A exposição itinerante foi montada em seis diferentes cidades, de seis diferente países, tendo elas tido lugar respectivamente: na *Galerie Jeu de Paume* (Paris/França), no *Museo Nacional d'Art de Catalunya* (Barcelona/Espanha), no *Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero* (Buenos Aires/Argentina), no *SESC Pompéia* (São Paulo/Brasil), no *Museo Universitario de Arte Contemporánea* (Cidade do México/México) e na *Galerie de l'Université du Québec à Montréal et la Cinémathèque Québécoise (*Québec/Canadá*).*

Segundo o filósofo e historiador da arte que curou – ou como ele próprio costuma dizer, montou – à mostra, *Soulèvement* não se trata apenas de uma exposição. Constitui um grande projeto de pesquisa que está sendo abordado nos seminários ministrados por Georges Didi-Huberman quinzenalmente na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS) de Paris, numa série de livros intitulada *Ce qui nous soulève* publicados pela editora *Minuit*, e em conferências.

Na exposição, bem como no primeiro seminário dedicado à temática ministrado no auditório do *Institut National d'histoire de l'arts* (INHA) no dia primeiro de fevereiro de 2016 a questão parece partir de uma exposição anterior, apresentada no *Museo Reina Sofía* de Barcelona no ano de 2010: *Atlas ¿Como llevar o mundo a costas?* Ou melhor dizendo, a questão parece ter partido de um personagem, o personagem waburguiniano por excelência: o Atlas. O Titã Atlas que após a derrota mítica, com seu irmão Prometeu, foi condenado por Zeus à carregar o peso do mundo sob as costas (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.16). E esse foi justamente o ponto de partida. O momento em que Atlas abdica seu milenar fardo. Momento em que Atlas disse não, e que decidiu lançar para longe o peso do mundo que carregou duramente sob suas costas.

Uma das primeiras imagens da exposição *Soulèvement* apresenta justamente este gesto de basta. Dois desenhos, traçados por um artista bastante recorrente na obra de Didi-Huberman, Francisco Goya. A primeira dessas imagens apresenta não um titã grego, mas um homem comum, um carregador (*O carregador)*. A segunda imagem, nos dá a impressão de ser uma sequencia, na qual um homem que levanta seus braços em direção ao alto (*No hará nada con clamar*) e parece ter atirado para bem longe o fardo que carregava. A exposição montou centenas de imagens que nem sempre apresentaram da mesma maneira o *Soulèvement*, o levante. Algumas vezes ele o foi assim literal, como em Goya, ou na prancha *Klage* do *Bilderatlas Mnemosyne de* Aby Warburg. Por outras ele o foi

alegórico, como a sacola vermelha que voa no azul do céu, da obra *Patriota* (2002) de Dennis Adams (1948).

Cada uma das obras que comporão a exposição, as aulas e as conferências apresentaram imagens de revolta. Tais imagens foram desenhadas, pintadas, esculpidas, montadas, fotografadas por homens e mulheres que atravessaram tempos difíceis, tempos sombrios. "Os "tempos sombrios" só são tão sombrios por baterem na nossa cara, comprimirem nossas pálpebras, ofuscarem nosso olhar. Como fronteiras que se impõem em nosso próprio corpo e pensamento" (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.15).

O Livro de Carne de Artur Barrio

Na primeira exibição de *Soulèvement*, na Galeria *Jeu de Paume* de Paris, Georges Didi-Huberman apresentou uma fotografia d'*O Livro de Carne* (1977) do artista luso-brasileiro Artur Barrio (1945-). *O Livro de Carne* que foi pela primeira vez exposto naquela mesma cidade, na mostra *Vitrine pour l'Art Actuel,* algumas décadas antes. Esta consistia numa vitrine situada justamente em frente ao renomado *Musée National d'Art Moderne do Centre Georges Pompidou*. No mesmo ano de 1977, o referido o museu adquiriu *O Livro de Carne* e o incorporou ao seu acervo.

Num período em que o Brasil atravessava uma Ditadura Militar (1964-1985), Barrio cortou um pedaço de carne no formato de um livro e fatiou sangrentas páginas. As páginas de carne não tornavam legíveis uma história, mas emanavam o fedor e a podridão dos tempos sombrios pelos quais o país atravessava.

Artur Barrio nasceu em Portugal, viveu durante anos em Luanda, mas começou a residir no Brasil em 1955 (SARBENBERG, 2011, p.27). Anos depois, em 1967, na cidade do Rio de Janeiro estudou artes, na instituição que constitui a reverberação da AIBA: a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA). O artista expôs ativamente tanto no Brasil, quanto no exterior. Ainda sublinho que, "Apesar da trajetória intensa e da produção original ao longo de trinta anos, trata-se, curiosamente, de um artista do século XXI [...] (SARBENBERG, 2011, p.27). Pois, foi neste século que Barrio entra efetivamente num chamado circuito internacional de arte. Por exemplo, ele expõe na Documenta de Kassel no ano de 2002 e teve uma exposição dedicada às suas obras no *Stedelijk Museum Voor Actuele Kunst* de Gent, Bélgica, no ano de 2005 (SARBENBERG, 2011, p.44).

Segundo Adolfo Navas, "A entrada de Artur Barrio no mapa da arte brasileira é muito semelhante a uma fissura, uma falha geológico-artística na territorialidade da época, já que supõe um corte profundo, quase abismal" (NAVAS, 2002, p.2017). Barrio produziu interessas e renomadas obras que problematizaram a terrível Ditadura Militar pela qual atravessou o Brasil. Entre tais obras uma das mais

destacadas se chama *Trouxas Ensanguentadas* (1970), todavia elegi aqui escrever sobre *Livros de Carne* (1977-1978) em virtude de seu formato.

Figura 1. Artur Barrio, Livro de Carne, 1978. Instalação/Fotografia. Fonte: DIDI-HUBERMAN. Soulèvement. Paris: Gallimard, 2016.

A obra *Livros de Carne* não consistia uma fotografia, mas numa instalação pela primeira vez apresentada no ano de 1977. Nas palavras do próprio Barrio "O registro do meu trabalho através de fotos, filmes etc., é encarado apenas pelo sentido de informação, divulgação do mesmo, sendo que nunca sua totalidade. Já que fotos, etc., nunca registram todos os aspectos de uma sua pesquisa" (BARRIO, 1981, p.1). Sendo assim, a fotografia de seu *Livro de Carne* constitui apenas uma documentação de uma grande pesquisa e de uma instalação apresentadas na década de 1970. O que vemos na *figura 1* não é o *Livro de Carne* de Barrio, mas um registro, uma fotografia que documentou o que foi aquela pesquisa e instalação um tanto perecível.

Barrio cortou um pedaço de bife no formato de um livro, fatiou páginas de carne e expôs. Como resposta orgânica, em contato direto com o oxigênio a carne putrificava e o livro precisava ser trocado de três em três dias. O resultado era carne podre. "O caráter profundamente perturbador e ilógico desse livro é que de fato, e em última instância, jamais poderá ser definitivamente lido, interpretado, muito menos publicado – apenas vivido" (PEDROSA, 1998, p.108).

> A leitura desse livro é feita a partir do corte/ação da faca do açougueiro na carne com o consequente seccionamento das fibras/fissuras, etc., etc., assim como nas diferentes tonalidades e colorações. Para terminar é necessário não esquecer das temperaturas, do contato sensorial (dos dedos), dos problemas sociais etc. etc.... Boa leitura. A.A. Barrio (1979)

Segundo Ligia Canongia, é uma ironia suprema fazer um *Livro de Carne* (1978/79). Pois, o livro constitui o local do saber "[...] da legitimação do conhecimento e da força do Logos; a carne como matéria bruta viva, puramente sensorial e pulsante. *O Livro de Carne* é uma tentativa de planejar o "implanejável", de compor o "incomponível"" (CANONGIA, 2002, p.197). Desta maneira, Barrio, em suas páginas de carne mostrava o caráter a perecível das palavras, das ideias, das histórias. Nas páginas de carne ele nos deu a ver e não a ler a história ditatorial brasileira. A ver a carne aberta, o sangue e a podridão. As páginas de papel que na sociedade ocidental tiveram como objetivo conservar as memórias, as histórias, as imagens. As páginas de carne de Artur Barrio que não intentavam preservar nada daquilo que estava sendo vivenciado.

Los Condenados de la tierra **de Marcelo Brodsky**

Vinte anos depois de Artur Barrio, o artista argentino Marcelo Brodsky (1954-) expôs outros livros, agora livros de papel. Marcelo Brodsky teve formação em fotografia no *Centro Internacional de Fotografia de Barcelona*. Naquela mesma cidade espanhola viveu e estudou na década de 1970 em virtude do exílio ocasionado pela Ditadura Militar Argentina (1966-1973). Marcelo Brodsky pode ser considerado um dos destacados artistas latino-americanos da atualidade, é fotografo e artista multimídia. Foi justamente com fotografias que se iniciou no campo das artes, mas se destaca ao longo da carreira por sua obra multimídia que têm como principal mote os direitos humanos e a memória.

Uma de suas mais conhecidas obras integram o projeto intitulado de *Buenas Memorias*, que foi exposto na *Pinacoteca do Estado de São Paulo* no ano de 2012. Nele, o artista apresentou uma fotografia de sua turma do Colégio Nacional de Buenos Aires. Na fotografia do ano de 1967 foi escrevendo o destino de seus companheiros dos alhures bancos escolares, sendo que muito deles foram mortos pelo Regime Militar na Argentina (MOLINA, 2015, p.107).

Contudo, neste artigo problematizo a instalação *Os Condenados da terra* (1999) justamente por apresentar não apenas a forma, mas também a materialidade de livros. Na instalação, Brodsky deu a ver fragmentos de livros em meio a terra. O artista expôs livros que durante a ditadura militar argentina – na década de 1970 – haviam sido enterrados. Eles foram enterrados no jardim da casa de Nélida Valdez e Oscar Elissamburo na cidade de *Mar del Plata*. Brodsky apresentou os livros desenterrados sobre a terra que os desgastou. "Esses livros ficaram numa tumba, enquanto o sepultamento foi negado aos mais de 30.000 desaparecidos durante o regime militar argentino" (SELIGMANN-SILVA, 2014, p.41).

As páginas de livros constituem na sociedade ocidental, desde o medievo que "inventou" o códex, o lugar do guardar histórias. A memória é reativada pelas

páginas escritas de um livro. As páginas de papel expostas por Brodsky evocam justamente o conhecimento que se desejou enterrar durante o regime militar. Na tumba estavam os livros "Condenados da terra" de Franz Fanon, "A revolução teórica" de Max, entre muitos outros. Ou seja, se enterrou justamente o que se queria esquecer, o que se desejou não dar memória.

Figura 2. Marcelo Brodsky, Os Condenados da terra, 1999. Fotografia, 20,7 x 30,3 cm. Fonte: marcelobrodsky.com

Como bem salientou Márcio Selligman-Silva (2014), o sepulcro foi negado à milhares de corpos mortos durante aquele mesmo regime político. Os corpos de homens e mulheres que foram presos, torturados e mortos não tiveram direito ao túmulo. O filme *O Filho de Saul* (2015) do jovem diretor húngaro László Neme (1977-) tem como mote uma espécie de epopeia, na qual Saul Ausländer pretende dar sepultura ao seu filho. Explico, o personagem era um prisioneiro judeu no Campos de Concentração de Auschwitz, membro do *Sonderkommando*, que passa grande parte da trama roubando, escondendo e tentando dar sepulcro ao corpo de uma criança, o qual finalizamos o longa sem saber se era ou não o seu filho. Em carta redigida ao diretor do filme, e publicada sob o título *Sortir du Noire* (2016), Didi-Huberman reconhece que Saul é uma espécie de anti-herói que não luta pelos vivos. Saul luta pelo morto, sua saga consiste em dar sepultura ao corpo daquela criança morta. Negação da sepultura que era na Antiguidade o cúmulo da ofensa ao morto (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 36). Se aos presos políticos foram

negados o direito do sepultamento, às suas famílias foram negados até mesmo os corpos dos seus mortos.

O Panteão dos Livros de Marta Minujín

Outra artista argentina fez dos livros o constructo de sua obra. Marta Minujín (1943) não apresentou um sepultamento de livros, mas edificou um monumento feito deles. Ela construiu um *Parthenon de Livros* (1983) com mais de 20.000 títulos também censurados durante a ditadura militar argentina e os expôs na Avenida Nove de Julho da cidade de Buenos Aires. A artista remontou a obra na Documenta de 2017. Com a poética que lhe é própria, Minujín problematizou o monumento público através de um objeto da vida cotidiana.

Minujín é uma das mais destacadas artistas conceituais e da performance da América Latina. Nascida na cidade de Buenos Aires, estudou no *Instituto Nacional de Arte Universitária*, como também frequentou outras instituições de belas artes argentinas. Ganhou prêmios, bem como algumas bolsas de estudos, as quais possibilitaram algumas de suas estadas em Paris e em Nova York.

Os livros não foram os primeiros objetos a partir dos quais Minujín edificou seus monumentos. No anos de 1979, ela construiu, em plena Avenida Nove de Julho de Buenos Aires, *O Obelisco de Pão Doce* (1979). Tratava-se de uma estrutura em metal de 30 metros de altura no formato de um dos mais conhecidos monumentos argentinos: o Obelisco. Este foi erguido no ano de 1936 na icônica Praça da República, mais precisamente entre o cruzamento da Avenida Nove de Julho com a Rua Corrientes. Praça está que durante o século XIX abrigava uma igreja dedicada à São Nicola e local que, no ano de 1812, foi pela primeira vez hasteada a bandeira argentina na cidade de portenha.

O Obelisco de Minujín não foi erguido com cimento e pedra branca, como aquele constructo do século XX. Mas, de metal e pão. Uma estrutura metálica gigantesca foi preenchida por 30 mil pães doces, que foram então entregues ao público. A artista problematiza assim a noção de monumento público, abordou um símbolo da identidade nacional através da lente da vida cotidiana. Minujín pegou de empréstimo a forma e o local do monumento arquitetônico argentino e introduz uma materialidade efêmera, neste caso comestível. Conjugou, desta maneira, a sobrevivência ao efêmero. Ou seja, a memória que deseja ser evocada através de um movimento público à efemeridade de um alimento – que se não é ingerido, é perecível, como a carne podre de Barrio. O retorno da democracia à Argentina em 1983, alimenta o interesse de Minujín em revisitar as convenções e autoridade da escultura e arquitetura pública e a motivou a criar seu próprio monumento à liberdade de expressão.

Figura 3. Marta Minujín, *Parthenon of Books, Friedrichsplatz*, Kas 2017.Instalação. Aço, livros e folhas de plástico. 19,5 x 29,5 x 65,5 m Fotografia de Roman März. Fonte: Documenta 14

Quatro anos após o seu obelisco comestível, Minujín constrói uma de suas mais emblemáticas obras também na Avenida Nove de Julho da capital argentina. O monumento agora não era o famoso Obelisco argentino, mas o Parthenon grego. Edificação que teve como designo ser o templo ofertado à deusa grega Atena. Na Antiguidade, o constructo em mármore branco do Monte Pentélico, da Ática, fez parte do programa construtivo de Péricles para a Acrópole de Atenas. Erguido durante o século V a.C. e com o projeto de Calícrates e Ictinos afamou-se também em virtude das obras escultóricas oferecida à deusa Atena, em especial pelos frisos jónicos de Fídias (480 – 430 a.C).

O Parthenon de Minujín espacialmente é menor do que o grego. A instalação tinha uma estrutura metálica que media 30 metros de profundidade por 15 metros de altura. Todavia, o que especialmente mais diferencia as duas obras é a materialidade, os mármores da Ática foram substituídos por livros em língua espanhola. Foram cerca de 20.000 volumes de livros empacotados individualmente em sacos plásticos que davam forma e evocavam às alhures colunas e frontão.

Os livros que deram forma ao monumento de Minujín foram títulos censurados durante ditatura militar. Se Marcelo Brodsky nos deu á ver alguns desses títulos enterrados, Minujín fez o movimento contrário. Seus livros não foram em direção à terra, mas em direção ao céu. É como se Marcelo Brodsky exibisse como todos aqueles volumes foram escondidos, como o regime ditatorial desejou

que um número significativo de títulos apodrecessem e se decompusessem em meio a terra. Marta Minujín exibe, ou melhor, comprova que nisso aquele regime falhou. Em sua obra os livros são sublevados. "Quem se levanta quando há um levante? E o que se levanta quando as pessoas fazem um levante?" (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p.23). Aqui, ou melhor no ano de 1983, quem se levantou foi uma artista, e ela levantou livros, muitos e muitos livros.

Os livros da artista começam a contar outras histórias, ou melhor, eles passam a contra as mesmas histórias mas a partir de uma visualidade outra. Os livros são aqui os elementos de supervivência e que se elevaram contra aquela barbárie. Minujín edificou um lugar de cultura com os mesmos objetos que foram negados por aquele estado de barbárie. As páginas escritas por Jorge Luiz Borges, Michel Foucault, Jean-Paul Sartre, Sigmund Freud edificaram um monumento da cultura contra à barbárie que perseguiu, torturou e aniquilou com a vida de milhares de argentinos e latino-americanos. Os livros são os elementos de cultura, contra aquele estado de barbárie que foram os regimes militares latino americanos.

Mas não nos esqueçamos que o que escreve Georges Didi-Huberman sobre Auschwitz, com base nos escritos de Walter Benjamin, de certa feita também cabe para os regimes ditatoriais latino-americanos: "[...] que o lugar de barbárie foi possibilitado – uma vez que foi pensado, organizado, sustentado pela energia física e espiritual de todos aqueles que nele trabalharam negando a vida de milhões de pessoas – por determinada cultura [...]" (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p.20).

Por fim, sinalizo que o Parthenon de Atenas foi muito provavelmente eleito por Marta Minijín como forma de seu monumento de livros, pois em nossa sociedade ele foi atrelado à cultura letrada e à filosofia. Contudo, na Antiguidade seu designo era outro, era um tempo. Foi erguido como oferenda à deusa Atena. A edificação, bem como as demais obras que a compunham, a partir do século XIX foi percebida como obra de arte. Boa parte dos frisos e dos conjuntos escultóricos que outrora fizeram parte do templo, atualmente estão expostos em museus. Palavra que significa a casa das musas. Por exemplo, os relevos joicos – modernamente denominados de *Mármores de Elgin* – desde o século XIX compõe o acervo do *Brith Museum*. Relevos estes que não foram esculpidos para serem vistos por olhos humanos, mas para os olhos da deusa Atena. Tanto que ficavam a quase 20 metros de altura. Tais imagens marcam o paganismo, sobre o qual Aby Warburg tanto buscou perceber as sobrevivências.

Marta Minijín elegeu a forma do Parthenon por ele evocar um monumento de cultura letrada em nossa sociedade. Concordamos que na Antiga Grécia ele não foi construído com tal designo, também concordamos que suas imagens à época eram privadas aos olhos humanos. Contudo, para ver é preciso saber ver mais (DIDI-HUBERMAN, 2020). Se Minijín edifica seu Parthenon de livros para olhos humanos, estes olhos também não tiveram acesso nem as imagens, nem aos textos do interior daqueles livros. E não seria essa a sobrevivência do paganismo na obra?

Da formas e das páginas dos livros

Ao finalizar o pequenino, e não menos importante, texto ensaístico "Cascas", Didi-Huberman recorre à etimologia da palavra, como lhe é de costume. Casca em língua francesa, *écorce,* vem da palavra *scortea*, que constitui a extensão medieval e significa "casco de pele". Em língua latina clássica existiam duas palavras, de sutil distinção, para designar casca. A primeira, o *córtex*, que designava a camada mais superficial. E a segunda, a *liber*. *Córtex* e *liber* deram nome aos objetos tão necessários para escrever as memórias humanas, construídas a partir de superfícies, lascas de celulose retiradas das "[...] árvores, onde vêm reunir-se as palavras e as imagens. Coisas que caem de nosso pensamento e denominamos livros. Coisas que caem de nossos dilaceramentos, cascas de imagens e textos montados, fragmentos em conjunto" (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.73).

A partir dessas lascas de celulose que configuram o lugar que nossa sociedade elegeu guardar suas memórias, para escrever suas narrativas e para imprimir ou traçar suas imagens. As formas dos livros nos evocam tudo isso. Contudo, as três obras desses três artistas aqui analisadas nos apresentam livros dos quais as palavras e as imagens foram privadas ao expectador. Os livros de Minujín foram empacotados em plásticos e pendurados num constructo de metal. Os livros de Brodsky, por sua vez, foram apresentados numa tumba, em seu sepulcro. E, o livro de Barrio era feito de carne que objetificava a purificação. As formas dos livros dessas três obras evocam o que por um determinado tempo histórico foi negado, censurado, enterrado e até queimado. Mas como o desejo, como bem finalizou Freud em sua *Interpretação dos Sonhos* (FREUD, 2019), é incapaz de morrer por completo.

Referências

BARRIO, Artur. *Registro de Trabalho*. Rio de Janeiros: Edições FUNARTE, 1981.

CANONGIA, Ligia. Barrio Dinamite. In:_ (org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo Edições, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. *Diante do tempo. História da Arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2015.

_____. *Imagens a pesar de tudo*. São Paulo : Editora 34, 2020.

_____. *Soulèvements*. Paris : Éditions Gallimard/Jeu de Paume, 2016.

_____. *Sortir du noir*. Paris: Minuit, 2016.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MOLINA, Fulvia. Arte, Memória e Direitos Humanos. In: *Revista Lua Nova*. São Paulo, 99, p.101-115, 2015.

NAVAS, Adolfo Montejo. A constelação Artur Barrio (inscrições). In: CANANGIA, Ligia (org.). *Artur Barrio*. Rio de Janeiro: Modo Edições, 2002.

PEDROSA, Adriano. Artur Barrio. In: HERKENHOFF, Paulo e PEDROSA, Adriano (curadores). *XXVI Bienal de São Paulo. Exposição de arte contemporânea brasileira: um e/entre outro/s*. São Paulo: A Fundação, 1998.

SARDENBERG, Ricardo. *Arte contemporânea do século XXI. 10 artistas brasileiros no circuito internacional*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2011.

SELLIGMAN-SILVA, Márcio. Sobre o anarquivamento? um encadeamento a partir de Walter Benjamin. In: *Revista Poiesis*, n.24, p. 35-58, Dezembro de 2014.

Como citar:

QUEIROZ CAMPOS, Daniela. A forma e o grito dos livros de Artur Barrio, Marcelo Brodsky e Marta Marta Minujín. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 986-996, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.079
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

A Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e a Igreja de Santo Antônio: dois casos da expressão do estilo barroco em Natal (RN)

Fabíola Cristina Alves, Universidade Federal do Rio Grande do Norte
https://orcid.org/0000-0002-7779-3219
fabiola.cristina.alves@ufrn.br

Resumo

Este artigo apresenta brevemente a história da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos construída em 1714 e da Igreja de Santo Antônio (Igreja do Galo) erguida em 1766, ambas localizadas na cidade do natal, capital do rio Grande do Norte (RN). Destaca-se as singularidades estéticas do estilo barroco presentes nesses tempos. Procura-se comparar e discutir como as estruturas de poder se relacionam com a expressão das formas, traçando considerações sobre a sobrevivência do valor patrimonial dessas igrejas.

Palavras-chave: Barroco. Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Igreja de Santo Antônio. Arte no Rio Grande do Norte.

Résumé

Cet article présente brièvement l'histoire de l'église Notre-Dame du Rosaire des Noirs construite en 1714 et de l'église de Saint-Antoine (L'église du Coq) construite en 1766, toutes deux situées à Natal, capitale du Rio Grande do Norte (RN). Il met en évidence les singularités esthétiques du style baroque présentes à cette époque. Il cherche à comparer et à discuter de la relation entre les structures de pouvoir et l'expression des formes, décrivant les considérations sur les zones de valeur patrimoniale de ces églises.

Mots-clés: Baroque. Église Notre-Dame du Rosaire des Noirs. L'église Saint-Antoine. L'art dans le Rio Grande do Norte.

Notas sobre a expressão do estilo barroco em Natal (RN)

Durante o século XVIII, o contexto norte-rio-grandense foi marcado pela experiência colonial, assim como em outras regiões da América Portuguesa. No período colonial oitocentista, havia uma escassez de templos católicos na capital da capitania[1], a cidade de Natal apenas possuía a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Apresentação fundada em 1599. Foi nesse contexto que surgiu a Irmandade do Rosário dos Pretos na capital do Rio Grande do Norte (RN), marcando a expressão devocional dos homens de cor, negros e libertos convertidos à religião de origem cristã, quando ocorreu em 1714 a construção da Igreja da Nossa Senhora do Rosário dos Pretos (figura1). Vale observar que a associação desse grupo étnico e leigo carece de dados e fontes mais precisos acerca de sua história no contexto local, contudo, sabe-se que não foi um caso isolado, no mesmo período outras irmandades formadas pelo mesmo grupo foram criadas no interior do estado, nas cidades de Caicó e Seridó (RN), bem como em diversas cidades do Brasil, como Salvador, Olinda, Rio de Janeiro, entre outras.

Figura 1. Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, Natal (RN), 2021. Foto: Fabíola Alves.

[1] A capitania do Rio Grande do Norte passou a ser subordinada à Pernambuco em 1701, ela possui uma dinâmica econômica mais acomodada em relação à produção de cana de açúcar, com pouca exploração mais intensa em fazendas de gados. Ainda o comércio de escravos ocorria em Pernambuco. Ver: SOUZA, Viviane Oliveira de. Uma análise do surgimento do barroco Potiguar e Paraibano: semelhanças e discrepâncias entre as igrejas do "Galo" e de "São Francisco". (Monografia). João Pessoa: UFPB, 2006.

Pode-se entender que a conversão dos sujeitos desse grupo à religião católica como mais uma das consequências da experiência colonial e das histórias transatlânticas. Observa-se igualmente que parte dessa experiência ocasionou em processos de sincretismo[2]. Nas palavras de Francisco Isaac D. de Oliveira:

> As igrejas católicas foram utilizadas no período colonial pelas comunidades negras de variadas nações africanas, esses escravos interagiam no campo e na cidade, e em Natal podemos encontrar o mesmo fenômeno, a igreja do Rosário congregava homens e mulheres, negros livres e cativos, nesse sentido, a igreja se convertia num lugar seguro, onde os frequentadores escravos podiam fortalecer seus laços fraternos e familiares dentro de um sistema estruturalmente perigoso para esses, além de poderem realizarem seus cultos religiosos em prol do bem comum de seus frequentadores. (OLIVEIRA, 2019, 199).

Ademais, pode-se compreender que as associações religiosas de homens de cor, negros e libertos como uma forma de mobilização diante de várias esperas das relações de poder, significando inclusive a presença organizada desse grupo dentro da estrutura social, política e religiosa do contexto. Vale observar que segundo os estudos de Antonia Aparecida Quintão dos Santos Cezerilo (2002) essas associações realizavam tanto atividades religiosas quanto ações de carácter social, como assistência aos desprovidos, auxílio aos enfermos e enterro aos homens escravizados que eram descartados pelos senhores. Além disso, atuavam contra as más condições de trabalho impostas pelos senhores, havendo casos de auxílio à compra da carta de alforria.

Portanto, a criação da Irmandade do Rosário de Pretos em Natal, ainda no início do século XVIII, pretendia ampliar as forças desse grupo dentro do contexto, de forma estratégica, representando "[...] um espaço de relativa autonomia negra [...] construíam identidades sociais significativas, no interior de um mundo às vezes sufocante e sempre incerto" (REIS, 1996, p. 4). Nessa perspectiva, a construção da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos pode ser entendida como um marco dessa autonomia. Erguida em 1714, foi construída expressando o estilo da arte barroca de maneira singular, mas também simbólica. A igreja apresenta uma arquitetura que apesar das alterações sofridas ao longo dos séculos, mantém aspectos condizentes com modelos artísticos e arquitetônicos do estilo barroco e coerente com o seu fenômeno global, isso quando entendemos o barroco como uma categoria histórica que teve uma ampla circulação de modelos no contexto da experiência colonial. A Igreja do Rosário dos Pretos foi o segundo templo católico

[2] Segundo Oliveira (2019, 207-8): "O sincretismo religioso foi um processo desigual entre as culturas envolvidas, existindo contribuições do conquistador e contribuições dos povos conquistados. No caso brasileiro, podemos ter duas visões sobre sincretismo, tanto a que considera como um ato de domesticação, por parte do colonizador português, como forma de controle dos povos escravizados; como também podemos interpretar como forma de resistência dos negros escravos na colônia americana".

construído na cidade de Natal no Bairro da Cidade Alta, região da Ribeirinha e nas proximidades do Rio Potengi.

Segundo Oliveira (2019) essa localização foi considerada por Câmara Cascudo uma região privilegiada.

> Para Cascudo "é a igreja mais bem situada (...) erguida num cômodo, recebe o primeiro olhar do rio, na palpitação dos seus barcos e aviões trepidantes." (p. 101. 1999). Mas como uma igreja destinada ao culto sincrético poderia ter uma vista e localização tão privilegiados? Pois estamos cercados por uma sociedade escravista, repleta de pré-conceitos étnicos e de cor e moral expostos à rua. (OLIVEIRA, 2019, p.206).

Evidentemente, como bem nota Francisco Isaac D. de Oliveira (2019) a avaliação de Câmara Cascudo é anacrônica, o folclorista considerou a região em relação às atividades que lhe eram contemporâneas e não à vida natalense do século XVIII. Por outro lado no contexto colonial, a localização da igreja foi estratégica para isolar o trânsito dos fiéis negros e pardos nas mediações mais afastadas para a época, sobretudo, durante o horário das missas, quando a sociedade que fequentava a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Apresentação circulava do outro lado da cidade. De acordo com Oliveira (2019, 206) "[...] a permissão para a construção da igreja do Rosário se dá para além das fronteiras urbanas, tanto que a igreja é construída com seu frontispício voltada para o rio e de costas para a catedral velha[3] ", assim essa logística de organização espacial coroborou para a segregação racial.

Ainda no contexto colonial e um pouco mais de meio século depois, outro templo em estilo barroco foi construído na capital do Rio Grande do Norte, trata-se da Igreja de Santo Antônio com fundação datada em 1766, o terceiro a ser erguido, popularmente conhecida por Igreja do Galo[4] (figura 2).

A construção do templo ocorreu lentamente, por partes e recebendo ampliações durante décadas, consta que a conclusão findou-se nos meados 1850. Inicialmente, a igreja "[...] recebeu o nome de Santo António dos Militares, o consistório era utilizado como sede do Quartel da primeira companhia policial da cidade, que passou a funcionar ali desde 4 de novembro de 1862 [...]" (MOREIRA, 2004, p. 33). Além dos usos devocionais e litúrgicos, a igreja também serviu de alojamento para o corpo policial na terceira década de 1800. O templo atendeu as práticas e necessidades da Irmandade de Santo Antônio dos Militares, a qual

[3] Trata-se da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Apresentação.

[4] Segundo Maria Alves Barbosa (2008, online): "A Igreja de Santo Antônio destaca-se dos demais templos da cidade pelo seu porte e sua beleza, constituiu-se em um bom exemplar da arquitetura barroca, em Natal. A Igreja de Santo Antônio é também chamada de Igreja do Galo porque nela existe um galo que serviu de identificação da igreja, o galo foi presente do Capitão – Mor Caetano da Silva Sanches, devoto de Santo Antônio que governou a capitania, de agosto de 1791 a março de 1800. Na igreja funciona o Museu de Arte Sacra, o qual foi criado em 1989. Possui rico material religioso, com peças datadas dos séculos XVII e XX.

detinha de recursos econômicos, *status* social e político de destaque para a sociedade natalense do século XIX. Segundo Câmara Cascudo "[...] havia uma tabela de contribuição estabelecida de acordo com a hierarquia militar" (CASCUDO apud MOREIRA, 2006, p. 36).

Figura 2. Igreja de Santo Antônio, Natal (RN), 2021. Foto: Fabíola Alves.

A Igreja de Santo Antônio esteve vinculada à outras funções sociais ao longo do tempo, a saber:

> Primeiramente com quartel, em seguida como colégio, pois no antigo prédio do convento instalou-se o Colégio Diocesano Santo Antônio, fundado no dia 2 de março de 1903. Em 26 de dezembro de 1929, o colégio passou para a direção da Congregação dos Irmãos Marista. A partir de 1938, quando o colégio transferiu-se para a sua nova sede, as instalações da igreja passaram para os frades capuchinhos. (BARBOSA, 2008, *online*).

Atualmente, a igreja se mantém sob responsabilidade dos frades capuchinhos, incorporando o Convento de Santo Antônio. Além disso, na lateral do prédio do templo encontra-se o Museu de Arte Sacra, este sob a gestão pública do

governo estadual. A arquitetura da Igreja de Santo Antônio, apesar da construção ocorrer por partes ao longo da passagem do século XVIII e XIX, apresenta características do estilo barroco na fachada, incluindo retábulos de madeira com trabalhos em talha. Esses estão bem conservados e apresentam ornamentações com folhagens de acanto e motivos florais sem douramento. Vale notar que os retábulos barrocos são considerados outra singularidade desse estilo no contexto da sua globalização e circulação na América portuguesa colonial.

Ao contrário da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, a localização da Igreja de Santo Antônio é próxima à Igreja Matriz de Nossa Senhora da Apresentação, portanto, circunscrita dentro do espaço que pode ser entendido como nobre e central, geralmente reservado ao trânsito da elite tanto no período do século XVIII quanto no século posterior.

Considerações finais

Tanto a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos quanto a Igreja de Santo Antônio apresentam características típicas do estilo barroco, expressando adaptações próprias ao contexto econômico da capitania do Rio Grande Norte, uma vez que seus aspectos materiais e estéticos são modestos em relação à manifestações do barroco de outras igrejas da região do nordeste, a exemplo da Igreja de São Francisco[5], localizada na cidade vizinha de João Pessoa na Paraíba. Apesar disso, ao pensar o contexto da cidade do Natal, a Igreja de Santo Antônio em comparação à Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos apresenta aspectos estéticos e materiais que expressam na sua história e formas a desigualdade social do período colonial vivenciada pela sociedade norte-rio-grandense.

Atualmente, observa-se que apesar das restaurações ocorridas nessas igrejas durante os anos de 1980, quando ambas passaram a ser bens tombados, a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos em 1987 e a Igreja de Santo Antônio em 1983, infelizmente, nota-se certa ausência de uma política de preservação patrimonial mais duradoura. Inclusive a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos vem sofrendo com arrombamentos e roubos de artefatos[6] e em 2021 um conjunto escultórico criado e instalado em homenagem à cultura afro-brasileira foi vítima do contexto de insegurança patrimonial[7] que causou a destruição do mesmo. Ainda que essa realidade exista, vale destacar que o trabalho em prol da memória e da construção da história da arte norte-rio-grandense segue procurando superar os desafios enfrentados.

[5] A Igreja de São Francisco (PB) em estilo barroco (e/ou rococó) começou a ser construída em 1589 e concluída em 1788. Apresenta trabalhos de talha dourada no seu interior, azulejos em estilo português e pinturas de forro. É uma edificação monumental, a qual diferencia-se em proporção, sofisticação e detalhamento em relação às igrejas natalenses aqui estudadas.
[6] Ver: Igreja é arrombada 3 vezes em 30 dias em Natal - 06/05/2021 - Notícia - Tribuna do Norte
[7] Ver: Igreja de Natal remove estátuas por riscos de acidente - 28/09/2021 - Notícia - Tribuna do Norte e Estátuas da Igreja do Rosário foram retiradas para evitar maiores danos, explica Arquidiocese (saibamais.jor.br)

Referências

ÁVILA, Affonso. Barroco mineiro - glossário de arquitetura e ornamentação. Belo Horizonte : Fundação João Pinheiro. Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.

BARBOSA, Mariana Alves. Um roteiro turístico religioso para Natal/ RN. In: Anais XVI Semana de Humanidades, Natal, 2008. Disponível em: XVI Semana de Humanidades (ufrn.br) (acesso: 05/10/2021).

FABRINO, Raphael João Hallack. Guia de Identificação de Arte Sacra. Raphael João Hallack Fabrino. IPHAN – 2012.

GALVÃO LEITE, Maria Raquel. Lunário Potiguar Edificado - Inventário de Tipologias Construtivas de Igrejas do Rio Grande do Norte. (Mestrado). Programa de Pós Graduação em Metodologias de Intervenção no Património Arquitectónico, Portugal, 2019. Disponível em: 133176_T-6-4-21-2_TM_02_P.pdf (up.pt) (acesso: 03/10/2021).

MOREIRA, Smally Galvão. A influência barroca nos templos religiosos da cidade do Natal/ RN. (Monografia). Natal: UFRN, 2004. Disponível em: Labim: A influência barroca nos templos religiosos da Cidade do Natal/RN: um estudo da sua estratificação social. (ufrn.br) (acesso: 05/10/2021).

OLIVEIRA, Francisco Isaac D. A Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos como espaço de memória. In: REVISTA RELICÁRIO, Uberlândia, v. 6 n. 12, 2019. Disponível em: Vista do A IGREJA DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DOS PRETOS COMO ESPAÇO DE MEMÓRIA (museudeartesacrauberlandia.com.br) (acesso: 01/10/2021).

SANTOS CEZERILO, Antonia Aparecida Quintão. Irmandades Negras: outro espaço de Luta e resistência (São Paulo: 1870- 1890). Annablume: São Paulo, 2002.

SOUZA, Viviane Oliveira de. Uma análise do surgimento do barroco Potiguar e Paraibano: semelhanças e discrepâncias entre as igrejas do "Galo" e de "São Francisco". (Monografia). João Pessoa: UFPB, 2006. Disponível em: Labim: Uma análise do surgimento do barroco Potiguar e Paraibano: semelhanças e discrepâncias entre as igrejas do "Galo" e de "São Francisco" (ufrn.br) (acesso: 05/10/2021).

REIS, João José. Identidade e Diversidade Étnicas nas Irmandades Negras no Tempo da Escravidão. In: Tempo, Rio de Janeiro, vol. 2, n°. 3, 1996.

Como citar:

CRISTINA ALVES, Fabíola. A Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e a Igreja de Santo Antônio: dois casos da expressão do estilo barroco em Natal (RN). *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 997-1003, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.080
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Irmã Corita, arte, ativismo e fé como instrumentos

Paulo Silveira, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
http://orcid.org/0000-0001-7891-0619
paulo.silveira@ufrgs.br

Resumo

Reavaliada em anos recentes, a norte-americana Frances Elizabeth Kent (1918-1986), freira rebatizada como Mary Corita e chamada de Sister Corita (Irmã Corita), da Ordem das Irmãs do Imaculado Coração de Maria (Immaculate Heart of Mary), Los Angeles, surpreende como artista, ativista, educadora com causa e promotora da justiça social, do amor, da paz e da espiritualidade. Corita Kent se fixa na arte pop internacional como uma de suas representantes mais atuantes. Sua produção artística, especialmente em serigrafia, comprometida durante anos com os direitos civis, a tolerância e a fé católica, e os obstáculos que surgiram, são os objetos circunstanciados deste artigo.

Palavras-chave: Corita Kent. Sister Corita. Irmã Corita. Ativismo. Pop Art.

Abstract

Reassessed in recent years, the North American Frances Elizabeth Kent (1918-1986), a nun renamed Mary Corita and called Sister Corita, of the order of the Sisters of the Immaculate Heart of Mary, Los Angeles, surprises as an artist, activist, educator with a cause and promoter of social justice, love, peace and spirituality. Corita Kent is fixated on international pop art scene as one of its most active representatives. Her artistic production, especially in serigraphy, committed for years to civil rights, tolerance and the Catholic faith, and the obstacles that arose, are the objects of this article.

Keywords: Corita Kent. Sister Corita. Activism. Pop Art. Contemporary art.

A produção artística de uma freira norte-americana, Irmã Corita, voltou a receber atenção crescente, embora paulatina, após período do que poderíamos identificar como de certo escamoteio crítico. Talvez os filtros do círculo cultural, que determinam padrões de validação, não tenham ainda a pressa de acolhimento que julgamos necessária. Ser mulher e ativista em tempo e espaços notáveis de participação em reivindicações sociais parece não ter sido suficiente, pelo menos em certo momento, para suplantar as forças ou desatenções que a deixaram de lado, talvez por, entre outros fatores, possuir uma bagagem não exatamente aplaudida pela chamada alta cultura do final do século XX: ter como causas a fé em Cristo e em Maria. Para uma artista, essas credenciais possivelmente não ajudariam a abrir portas na historiografia das belas-artes.

O ativismo prevê e aceita bem, filosófica e instrumentalmente, a propaganda a serviço de doutrinas e causas ideológicas, políticas, estudantis, trabalhistas, partidárias, antibelicistas, antirracistas, ecológicas etc. Porém, a divulgação de uma ideia, crença ou religião pode ser tão mais problemática quanto mais se aproxima do terceiro termo, a religião, possível motivo de dificultação da empatia. A pergunta já foi respondida e a resposta é sim, arte e ativismo são compatíveis com a razão católica. Mas dizer que a causa é "católica" pode ser mais excludente do que ser "cristã", já que esta segunda abstração foi melhor acolhida ou consumida pela contracultura (no século XXI muito menos, uma reação ao atrevimento político e anti-intelectual de parte dos movimentos evangelizadores). Embora celebrada internacionalmente, foi reencontrada no século XXI. Reestudada para além da mera curiosidade, entre outros motivos também graças aos esforços de ampliação da tolerância em geral e da identificação das práticas socialmente engajadas, Kent se fixa no panteão da arte *pop* internacional como uma de suas representantes mais programáticas e ativas. Entretanto, não é raro que tarde a ser conhecida por pessoas interessadas na história da arte contemporânea. Apesar de atualmente haver muita informação disponível sobre ela na rede, pesquisas reconheceram que essa "artista mulher do século XX tem sido relativamente negligenciada", como reconhecido no resumo da tese de Barbara Loste (2000), que retoma essa situação mais adiante, alertando que reconhece que a "arte produzida por freiras corre o risco de ser negligenciada, perdida ou simplesmente esquecida" (p. 49, citando Dan Paulos[1]).

> Além disso, muitos artistas e críticos de arte rejeitaram, não gostaram ou simplesmente negligenciaram sua arte completamente. Suas serigrafias ou eram muito devocionais e "melosas" para alguns gostos (Hughes, 1993)[2] ou simplesmente permaneceram desconhecidas. (LOSTE, 2000, p. 121).

[1] Refere-se à pesquisa do escritor e artista Daniel Thomas Paulos, *Behold the women*. Albuquerque, NM: Saint Bernadette Institute of Sacred Art, 1998.
[2] A versão consultada da tese não apresenta esse autor e obra nas referências.

As dúvidas de pesquisa parecem ter persistido:

> O que há sobre Corita e sua época que as torna memoráveis e relevantes hoje? Por que seu trabalho foi relativamente esquecido pelos historiadores da arte e pelo cânone hierárquico católico? As realizações de Corita ainda são oportunas [...]? Quem era Corita, independentemente do hábito, carisma e notoriedade?" (LOSTE, 2000, p. 176).

Frances Elizabeth Kent (1918-1986), mais tarde a freira[3] rebatizada como Sister Mary Corita (Irmã Mary Corita) ou simplesmente Sister Corita, além do hoje usual Corita Kent, surpreende como artista, educadora, líder em seu grupo, ativista e promotora da paz, da justiça social e do amor à espiritualidade, extremamente carismática em seu círculo. Nasceu em Iowa, estado da região Centro-Oeste dos Estados Unidos, também chamado de Meio-Oeste norte-americano, uma mulher branca de pais com origem irlandesa e holandesa. Quando tinha um ano e meio a família mudou para Vancouver, no Canadá, e aos cinco anos para Los Angeles. Lá permaneceria até 1980, contribuindo para a particular relevância artística e cultural da Costa Oeste.

Em 1936, Kent entrou na ordem das Irmãs do Imaculado Coração de Maria, IHM (Immaculate Heart of Mary), assumindo o novo nome de Mary Corita. Recebeu formação no Otis College of Art and Design e no Chouinard Art Institute (futuro California Institute of Arts), porém obtendo bacharelado em artes no Immaculate Heart College, IHC, em 1941, e mestrado em história da arte na University of Southern California, em 1951. Durante o mestrado, teria se aproximado da serigrafia graças a esforços próprios e a aulas iniciais de María de Sodi Romero (ou María Sodi de Ramos Martínez, viúva de Alfredo Ramos Martínez, considerado "pai do modernismo mexicano"). Como professora de artes do IHC e como artista, Kent ganharia destaque crescente nos anos seguintes.

Sisters of the Immaculate Heart of Mary foi um instituto religioso católico de ensino para mulheres. Sua origem é catalã, de meados do século XIX, separando-se da congregação espanhola em 1924. Em Los Angeles, destacaram-se sua faculdade, Immaculate Heart College (1916-1981), e escola, Immaculate Heart High School and Middle School (fundada em 1906; independente a partir de 1970), orgulhosa de sua história: "Algumas mulheres do Imaculado Coração foram pioneiras em profissões não acostumadas a ter mulheres", como informa sua divulgação[4]. Nos anos 1950 o Immaculate Heart College passaria ser "simultaneamente celebrado e criticado pelo seu ambiente educativo progressista"[5], sobretudo sob a presidência da

[3] A palavra freira é o feminino de frei e sinônimo de irmã. Pertence a uma ordem religiosa ou congregação, atendendo sua missão ou carisma (dom divino concedido à religiosa para o bem da comunidade), e professando votos de pobreza, obediência e castidade. Ver:
https://formacao.cancaonova.com/igreja/catequese/qual-a-diferenca-entre-freira-irma-e-madre/.

[4] Ver: https://www.immaculateheart.org/about-ih/history.

[5] Um eco dessa pujança pode ser avaliado pelo lançamento, em janeiro de 2021, no Sundance Film Festival, do documentário *Rebel Hearts*, proposição e coprodução de Shawnee Isaac-Smith e direção de Pedro Kos, com duração de 99

madre-geral Anita Caspary, ou Irmã Mary Humiliata (1915-2011), mestre e doutora em Inglês e ativista dos direitos das mulheres. Um de seus maiores destaques foi o seu departamento de arte, especialmente nos anos 1960, que tornar-se-ia legendário, especialmente sob as coordenações sucessivas das Irmãs Magdalen Mary (Margaret "Maggie" Martin, ou simplesmente Sister Mag) e Corita. As palestras organizadas traziam convidados notáveis, como Buckminster Fuller, Leonard Stein, John Cage, Alfred Hitchcock, Saul Bass, Herbert Bayer, Jean Renoir, entre outros, alguns acusados de "comunistas" por críticos conservadores (AULT, 2007, p. 122, nota 4). Certamente souberam usar o benefício de a instituição estar localizada em Los Angeles.

No decorrer dos anos 1950, como professora do IHC, a efetividade dos métodos de ensino de Kent, associados à intensidade de seu envolvimento com as alunas e colegas, ao seu altruísmo e às práticas sociais, tornaria suas classes e atividades muito procuradas. Como artista, sua produção, especialmente em serigrafia, tem forte propulsão. Sua obra está em muitas coleções e sua atividade é muito bem documentada (inclusive por filmes e vídeos). Seus primeiros trabalhos com divulgação têm inspiração diretamente religiosa, com figurações que guardam influências expressionistas, com componentes que podem ter origem na ilustração gráfica, sobretudo o uso da cor. No avançar dos anos 1950, a presença do texto, primeiro com uma formatação algo decorativa, passa a ser intensificada, passando rapidamente a experimentar a palavra como elemento imagético primordial.

Os anos 1960 emolduram uma verdadeira explosão. A força que atinge com a serigrafia é notável, inserida com decisão nos princípios da estética da visualidade sessentista. Hoje, graças a releituras, percebe-se que sua linguagem contribuiu diretamente para a maioridade da arte *pop*, usando-a como instrumento e, em retorno, a ela agregando um singular vigor ético. Seus trabalhos, vitualmente todos, assumem compromisso direto com os direitos civis, com os protestos antibélicos (especialmente a guerra do Vietnam), contra a fome e a pobreza, contra o racismo e os preconceitos, a favor da paz e da justiça social, em construções ou elocuções associadas à contracultura, apoiados em suas intensas convicções – pregação do amor, da tolerância e da fé católica –, que exaltava vivamente. Era ativista resoluta. Pelo seu programa, os trabalhos precisariam ser acessíveis no custo e na mensagem, democráticos e funcionais em suas tarefas comunicacionais. Sobre sua circunstância ou condição face à conjuntura que a cercava, quando perguntada, respondia que a diferença básica entre uma freira e qualquer mulher era apenas a profissão.

Apesar dos avanços sugeridos pelo Concílio Vaticano II, entre 1962 e 1965, buscando modernizar a igreja, o que estimulava as irmãs, os obstáculos ressurgiram mais fortes, a ela e a suas colegas. A Ordem e sua faculdade eram

minutos. Os trabalhos de produção teriam durado cerca de 20 anos, incluindo a obtenção de mais de 50 entrevistas com ou sobre as freiras, "mulheres subversivas e arrasadoras", para uns, ou "mulheres arrogantes que não devem ser toleradas", para outros.

consideradas liberais e contestadas pela Arquidiocese de Los Angeles. O arcebispo, cardeal James Francis McIntyre (1886-1979), prelado notável e controverso, sobretudo por suas posturas francamente conservadoras e direitistas, não apoiava integralmente os movimentos de direitos civis e acusava a faculdade de ser comunista e blasfema. Especula-se que o número de títulos acadêmicos das docentes no IHC seria, naquele momento, maior do que a soma de todos os títulos de padres do Condado de Los Angeles. Seriam, portanto, aos olhos do clero local uma ameaça.

A luta do IHC e sua mantenedora por mais independência e abertura foi notável. As irmãs eram efetivamente vigorosas em suas atitudes e transparentes em suas proposições. Questões de ciência política, por exemplo, compareciam às aulas. Em celebrações como o Dia de Maria (*Mary's Day*, festa da Imaculada Conceição, 8 de dezembro), por décadas sem alteração, em 1964 toda a coreografia mudou para algo próximo de um *happening*, envolvendo mais de 1.600 participantes (KENT; STEWARD, 2008, p. 186): as pessoas marchavam, cantavam e dançavam cirandas ao ar livre com as irmãs, "como hippies", algumas com guirlandas de flores na cabeça, sob o tema da fome mundial, usando referências e imaginário de supermercado, lado a lado com enunciados "de Kennedy, King, Gandhi, Papa João XXIII e outros".

As irmãs – cada vez mais consideradas rebeldes – participavam, e às vezes organizavam, atividades e movimentos pela paz ou de protesto. Há registro em fotografia e vídeo de participação de freiras em marchas pelos direitos humanos, inclusive as de Selma, em 1965. Os testes para modernização das vestes, incluindo uso de peças seculares adequadas às novas ambições profissionais, impacientavam os avessos ao progressismo. E especificamente o dinamismo de Corita, então a mais famosa freira dos Estados Unidos, por estar dentro do campo religioso e receber atenção da imprensa, era insuportável para o conservadorismo. Até mesmo os cartões de Natal confeccionados por Kent exasperavam o cardeal McIntyre. Em 1967, uma assembleia geral das irmãs do IHC decidiu, pelo voto, prosseguir na luta por maior arbítrio em suas decisões. O arcebispo tentou, com maior pressão, impedir as irmãs de lecionarem na arquidiocese, por conta do que considerava "tendências esquerdistas" e abandono de algumas rotinas da disciplina tradicional. Foi dado um ultimato a elas, com anuência da Santa Sé. A censura final levou a maioria das irmãs a optar pela dispensa dos votos; de 380 freiras, cerca de 65 submeteram-se à Igreja, reposicionando-se em conventos tradicionais; as demais 315 seguiram sua líder, a irmã Anita Caspary, e formaram uma organização não católica alternativa[6]; Corita logo se afastaria em definitivo. Em 1970 seria estabelecida a Immaculate Heart Community, leiga, hoje "uma comunidade cristã ecumênica sem muros, comprometida com [...] fé, esperança, ação", "pela paz e

[6] "The Immaculate Heart Rebels", revista *Time*, 16/02/1970, em matéria recuperada a partir de https://web.archive.org/web/20071001001430/http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,904171,00.html. Acesso em: 30/12/2021.

justiça para todas as pessoas, com foco nas artes, mulheres, imigração e meio ambiente"[7].

Em reflexões publicadas em 1968, "Art and beauty in the life of the sister" ("Arte e beleza na vida da irmã"), Kent, ainda vinculada ao IMH, reiterava seus pensamentos, que incluíam a arte e as circunstâncias que a emolduram, em esforço de aproximação à concepção teórica de si mesma:

> Este é um tempo de questionamentos para o homem, um tempo em que temos sido forçados a perceber novamente a singularidade das pessoas e coisas à medida que se contorcem para fora das categorias e definições. Talvez algumas intuições sobre o processo da arte sejam esclarecedoras para esta época. [...] a experiência estética permite que todas as nossas faculdades humanas sejam absorvidas no ambiente do presente [...]. A singularidade nos confunde porque não existem regras para guias. [...] Em certo sentido, essa confusão é um deleite porque nos coloca em contato com aquele aspecto da realidade que é descrito como singularidade – o fato de que nada acontece duas vezes da mesma maneira em todos os aspectos. (KENT; COX; EISENSTEIN, 1968, p. 7).

Ciente de sua circunstância religiosa, prossegue:

> Hoje o homem está impaciente em muitos campos – na teologia, bem como nas outras ciências – com demasiadas definições que compartimentalizam antes mesmo que ele saiba o que há para ser colocado em compartimentos. [...] Ele deve então dar um salto criativo que imagine ou reconheça a possibilidade de coisas que não aconteceram antes, e então prosseguir para torná-las realidade no campo do fazer ou do compreender. O artista-cientista ou o artista-criador-de-imagens se exercita no salto. Arte significa ir a um endereço em que ninguém nunca esteve antes. O artista deve possuir um tipo de resistência, uma disposição para correr riscos, para estar sempre incerto [...]. Frederico Fellini [...] afirma que a incerteza é um atributo fundamental para quem pretende progredir. E John Cage [...] fala sobre o erro como a falha em ajustar o preconceito à realidade. (KENT; COX; EISENSTEIN, 1968, p. 7).

Kent entende que para o artista, mesmo em constante convivência com a incerteza, será mais fácil progredir, com menos erros, do que quem negligencia a intuição. Para ela, seria do "fazer tudo novo a cada vez" a possibilidade de dar o "salto mágico". Não haveria regras "sobre como saltar para o novo". Porém, como educadora, reconhece ou propõe princípios básicos "sobre o salto", a partir de observações. Propõe como seis os fundamentos sobre o saltar: (1) "o artista está

[7] Para histórico atualizado e outras informações sobre a Immaculate Heart Community, em Los Angeles, ver https://www.immaculateheartcommunity.org/. Ver também o sítio do Corita Art Center em: https://www.corita.org/.

sempre rodeado de pessoas e coisas específicas"; (2) "o artista percebe de vez em quando coisas novas – invenções, descobertas, atitudes etc. – e então ele é forçado a reorganizar suas visões (ajustar do preconceito à realidade)"; (3) os rearranjos são suas obras; (4) os rearranjos estão sujeitos ao mesmo processo, a reorganizações e novas produções; (5) "outras pessoas além do artista percebem os rearranjos", os nomeiam, são registrados e formam "uma história de estilos" substituídos por novos; e (6), "outras pessoas não percebem novas invenções, mudanças de atitude etc." e introduzem as contingências não artísticas.

> Elas não estão envolvidas em reorganizar as coisas e, portanto, não são muito simpáticas com o processo ou os resultados dos rearranjos. Gostariam que as coisas continuassem como estavam. Ficam nervosas com a mudança. (Este fundamento da arte pode ser chamado de presença de não arte, que também é um fator para o artista reconsiderar em seu rearranjo.) (KENT; COX; EISENSTEIN, 1968, p. 8).

Em 1968, Corita estava afastada da chefia do departamento de arte do IHC, em ano sabático, acolhida por sua amiga Celia Hubbard, em Massachusetts, no extremo oposto de seu país. Com a atuação crescente nas causas sociais, especialmente contra a Guerra do Vietnã, com insônia, exausta, no meio da convulsão social que a cercava (como os assassinatos de Martin Luther King Jr. e John Kennedy) e da mudança pessoal já prenunciada, em agosto renunciou formalmente do cargo de professora e à sua ordem religiosa. Em setembro mudou-se para Boston. Recusou-se, em entrevistas, em detalhar sua decisão. Sofria com a desaprovação e os bloqueios da arquidiocese, com sua pressão direta e infame e a aquiescência da Igreja. Era identificada como rebelde, mas não era uma extremista e pode ter sofrido além do para ela tolerável com a tensão com a Igreja e as acusações habitualmente reducionistas das vilanias de patrulhamentos. Após o afastamento, seu trabalho não abandonaria o senso de "urgência moral" (LOSTE, p. 181). Práticas mais suaves retornaram, como a execução de aquarelas ao ar livre. Aos amigos Corita confidenciava seu sofrimento, que "às vezes se sentia maltratada, incompreendida e usada", que "ficava enojada, deprimida e atormentada por insônia" e por problemas de saúde (p. 186). Mulher, anticonformista, freira católica e ex-freira católica, uma combinação penosa.

Kent criou entre 700 (DACKERMAN, 2015, p. 15) e mais de 800 serigrafias (outras fontes). Como artista, mulher e personalidade singular, obteve atenção e foi aplaudida, inclusive por veículos populares. Em dezembro de 1966 o jornal *Los Angeles Times* a apontou como uma das nove mulheres do ano.[8] Naquele momento, o jornal informa, Mary Corita já teria serigrafias no Metropolitan Museum, Museum of Modern Art, County Museum of Art e Library of Congress,

[8] Edição de 13/12/1966, p. 69. A promoção Los Angeles Times Women of the Year Silver Cup foi realizada de 1950 a 1977, quando foi considerada superada.

Estados Unidos, e na Bibliothèque Nationale, em Paris, e participado de 150 exposições. Em 1967, foi capa da revista *Newsweek*, ilustrando a matéria "The nun: going modern", e a *Harper's Bazaar* a incluiu na lista "100 American Women of Accomplishment", de americanas com grandes realizações[9].

As gravuras de Kent recorrem frequentemente a construções que integrem ou tensionem, com convicção e veemência, elementos que compõem o programa estético e discursivo envolvido: afirmação da cor como princípio instintivo de eloquência; intensidade das áreas impressas e objetividade dos espaços com ou sem impressão (quando cabível); aparente simplicidade nas decisões de preparação de matrizes; espetacularidade (jamais espetaculosidade) da peça, não importando a dimensão; e comunicabilidade. A emulação de texturas, marca das primeiras serigrafias, passa a ser rara no corpus majoritário de trabalhos, ressurgindo quando uma imagem apropriada da mídia permite ou exige. A dimensão comunicacional é praticamente sem reservas. Não há acanhamento nos enunciados. As cópias não são numeradas, pois servem a causas e não à vaidade ou ao comércio; eventualmente podem receber assinatura.

As palavras e fragmentos textuais, ocasionalmente longos, são notáveis pelas suas origens. Um rápido exame aponta presenças religiosas e laicas: fragmento de oração navajo, saudações hindus, excertos de orações cristãs, salmos e versículos de João, Mateus, Marcos; fragmentos de poemas de Walt Whitman, E. E. Cummings, Juan Ramón Jiménez, Berthold Brecht; trechos de discursos de Martin Luther King Jr, Jawaharlal Nehru, Lyndon B. Johnson; versos de John Lennon e Paul McCartney; excertos de James Joyce, Friedrich Nietzsche, D. H. Lawrence, Henry David Thoreau, Antoine de Saint-Exupéry, Lewis Carroll; bordões da Chevrolet, Pepsi-Cola, General Mills; detalhes de revistas como *Newsweek* e *Life*.

Entre os muitos trabalhos com recursos comerciais de supermercados que costumam ser citados por pesquisadores, há soluções extremamente singulares. Em *That they may have life* ("Para que tenham vida"), 1964, o título é uma referência a uma fala de Jesus em *João 10:10*, "O ladrão vem apenas para roubar, matar e destruir; eu vim para que tenham vida e a tenham plenamente"[10]. Na parte inferior, dois textos: "É ruim não saber o que fazer quando tem cinco crianças em volta de você chorando por algo para comer, e você não sabe onde conseguir, e não sabe com que meios começar a conseguir. [...]. Esposa de mineiro de Kentucky" e "Há tantas pessoas famintas que Deus não pode aparecer para elas exceto na forma de pão. Gandhi". Um letreiro em maiúsculas vermelhas atravessa a gravura: "Enriched bread", pão enriquecido. O fundo, com formas azul, vermelho e branco, tem como referência a embalagem do pão Wonder Bread. Círculos brancos, áreas não impressas, fazem as vezes de hóstias.

[9] Certamente passível de críticas como referência, por ser pouco relevante para o campo artístico, é forçoso reconhecer que o significado mundano embutido na escolha de uma revista popular deve ser considerado.
[10] Ou "O ladrão não vem senão para roubar, matar e destruir; eu vim para que tenham vida e a tenham em abundância", entre outras versões.

Ainda mais lembrado é *The juciest tomato of all*, também de 1964. Sua superfície é dominada pela palavra *tomato*, tomate, dividida em duas partes em maiúsculas, "TOM" e "ATO", uma sobre a outra, em vermelho, amarelo e laranja; o branco é vazado nas áreas de cor. A concepção remete à Del Monte Foods, multinacional californiana, e seu slogan "Os tomates mais suculentos de todos". O longo texto manuscrito é uma carta de Samuel A. Eisenstein, professor de inglês e escrita criativa no Los Angeles City College:

> Se nos é apresentado um cartaz que declara que os tomates Del Monte são os mais suculentos, não é profanação acrescentar: "Maria Mãe é o tomate mais suculento de todos". Talvez seja isso que se queira dizer quando a gíria diz: "Ela é um pêssego" ou "Que tomate!" [...] Não somos enganados. Nós ansiamos pelo totalmente embalado, o círculo que é tão suculento e perfeito [...]. Ansiamos pela [...] mesa sobrecarregada de coisas boas [...]. Desejamos o coração que transborda pela aceitação do generoso, do real e não do sintético, da braçada de flores que continua o peito, dos dedos que fazem uma bênção perfeita. Não há irreligiosidade na alegria [...].[11]

O trecho que contém a frase "Mary Mother is the juiciest tomato of them all", Maria como o tomate mais suculento, está posicionado sobre a barra da letra A de *tomato*. É um retrato notável e inesquecível, a partir da linguagem visual do capitalismo, sem a imagem da fruta. Em seu lugar, ou da efígie, a enorme palavra "tomate", signo instrumentalizado como enunciado e sacralizado.

Após o afastamento da comunidade, vivendo na costa leste, o trabalho de Corita Kent (nome que decide manter) aumenta em comunicabilidade, com maior apoio em texto e imagens mais diretas, frequentemente retiradas da imprensa. É um período de consolidação institucional. Em 1971, realiza trabalho comissionado que viraria atração turística, a pintura mural *Rainbow Swash*, que recobre um grande tanque da Boston Gas Company, naquele ano a maior superfície pictórica do mundo com direitos autorais. Em 1983, produziu painéis *outdoor* para a organização Physicians for Social Responsibility,[12] com o título *We can create life without war* ("podemos criar vida sem guerra"). No mesmo ano, o serviço postal a procurou para a criação de um selo; a versão proposta de *Love* não foi aceita de imediato, sendo aprovada apenas quatro anos depois, com cerca de 700 milhões de exemplares; pode ser considerada uma de suas últimas obras.

Aos 56 anos, em 1974, recebeu o primeiro diagnóstico de câncer, de ovário, e em 1986, de fígado. Faleceu aos 67 anos, em 18 de setembro de 1986.

Muitas exposições retrospectivas lembraram o talento de Kent. Entretanto, é possível suspeitarmos de certa subapreciação da produção californiana, o que a

[11] Carta de Eisenstein para Corita, escrita após participar e se comover com uma festa do Mary's Day. Ver também, e especialmente, KENT; GALM, 1977, p.109-111.
[12] A organização Physicians for Social Responsibility (Médicos pela Responsabilidade Social), foi fundada em 1961, em Boston, para lutar contra a proliferação nuclear. Hoje atua também a favor de causas climáticas e ambientais.

localizaria como fenômeno regional, muito mais do que a reconhecer como uma das pioneiras da arte *pop* internacional. Entretanto, duas grandes propostas expositivas, entre outras, reconheceram, com competência e desenvoltura, que a partir da segunda metade do século XX, Los Angeles e região reuniam pujança, relevância e vigor criativo extraordinários. Mas o reconhecimento de Kent seguiu titubeante. No Centre Pompidou, *Los Angeles 1955-1985: naissance d'une capitale artistique*, 2006, "primeiro evento desta magnitude dedicado à arte em Los Angeles", foi soberba, com uma quantidade notável de obras e documentos que embasbacavam o público menos informado com produções que estavam a décadas à frente de seus olhos. Porém, segundo o catálogo, uma única serigrafia de Corita teria estado em exposição, *Who come out of the water*, 1966 (p. 148; 371); ao lado da reprodução do trabalho, uma foto mostra Corita, de costas.

Kent teve ainda menos sorte no catálogo geral de *Pacific Standard Time: Los Angeles Art, 1945*-1980, do Getty Research Institute e J. Paul Getty Museum. O registro acompanhou a exposição *Pacific Standard Time: Crosscurrents in LA Painting and Sculpture, 1950-1970*, em Los Angeles e Berlim, entre 2011 e 2012. Há apenas uma menção casual a Kent, em comentário sobre mostra de Marshall Berman na Exodus Gallery: "junto com o trabalho da gravadora, educadora e pacifista irmã Corita Kent" (p. 96). Em mostras posteriores associadas a iniciativas angelenas ou nacionais, ela receberia plena atenção, estimulando a recepção internacional. Atualmente, com a crescente divulgação em rede, além de lançamento de um qualificado documentário cinematográfico em *streaming*, sua memória pode estar sendo acolhida por campos afins, como percebido na pequenina mostra *Pioneras del Diseño*, 2021, no mercado de La Ribera, em Bilbao, Espanha. Integrando proposta de alunos da Escuela de Arte y Superior de Diseño de Euskadi, País Basco, era constituída por 20 cartazes didáticos apresentando pioneiras do *design*, um deles sobre Kent.[13]

Percebendo a contradição entre fama e desconhecimento – e aqui faço um relato pessoal –, em 2011 incluí Kent em um exercício para alunos de História da Arte, juntamente com outros atores, instituições ou situações que tivessem escassa ou nenhuma bibliografia em português (exercitando a tradução instrumental). Nenhum aluno a conhecia, e o grupo que se ocupou da tarefa pesquisou e apresentou à classe um belíssimo e entusiasmado trabalho. Para eles era o novo, mas não deveria ser. Kent não figurava em livros canônicos sobre a arte *pop* e nas principais publicações acadêmicas sobre artistas mulheres. Talvez não seja injusto pensar que seu programa religioso possa ter ensejado preconceito crítico ou uma barreira de apreciação. Freiras não parecem ter sido contempladas profundamente pela cultura, salvo casos notáveis, como a alemã Hildegarda de Bingen (1098-1179) e a mexicana Juana Inés de la Cruz (1651-1695), escritoras.

[13] Tratava-se de eleição por estudantes, o que ajuda a pressupor ou desculpar inclusões e ausências. Outros nomes poderiam ter sido lembrados. Por exemplo, atuando na mesma região e quase no mesmo período, Sheila Levrant de Bretteville talvez não merecesse ser esquecida. Sobre a mostra em Bilbao, ver https://www.idarte.eus/es/bbdw21-exposicion-pioneras-del-diseno/ e https://ainhoasarda.wixsite.com/my-site.

No entanto, com tantas exposições e textos e imagens em profusão na internet, parece justo investigar o paradoxo de haver no círculo da arte simultaneamente muita gente aplaudindo e muita gente ainda desconhecedora da rica biografia de Corita Kent.

Referências

ANDRÉANI, Vanina. *Corita Kent*: Ordres et Contre-culture. *Switch (on Paper)*, Nice, 13 Dec 2018. Disponível em: https://www.switchonpaper.com/portrait/artiste/corita-kentordres-et-contre-culture/. Acesso em: 24 nov. 2021.

AULT, Julie. *Come alive! The spirited art of Sister Corita*. London: Four Corner's Books, 2006.

CORITA, Sister. *Footnotes and headlines*: a play-pray book. New York: Herder and Herder, 1967.

DACKERMAN, Susan (ed.). *Corita Kent and the language of pop*. Cambridge: Harvard Art Museums, 2015.

GRENIER, Catherine (ed.). *Los Angeles (1955-1985)*: birth of an art capital. Paris: Centre Pompidou; Éditions du Panama, 2006.

KENT, Corita; GALM, Bernard. *Corita Kent*: Interviewed by Bernand Galm. Series Los Angeles Art Community: Gropi Portrait. Los Angeles: University of California, 1977. Manuscrito. Disponível em: https://archive.org/details/coritakentoralhi00cori/page/n5/mode/2up?view=theater. Acesso em: 24 nov. 2021.

KENT, Corita; STEWARD, Jan. *Learning by heart*: teachings to free the creative spirit. 2. ed. New York: Allworth Press, 2008. 1. ed.: 1992.

KENT, Sister Mary Corita; COX, Harvey; EISENSTEIN, Samuel A. *Sister Corita*. Philadelphia: Pilgrim Press [United Church Press], [1968].

LOSTE, Barbara Marianne. *Life stories of artist Corita Kent (1918-1986)*: her spirit, her art, the woman within. 2000. (Doutorado em Filosofia) – School of Education, Gonzaga University, Spokane, WA, 2000. 219 p. Arquivo PDF (Comutação Bibliográfica).

Como citar:

SILVEIRA, Paulo. Irmã Corita, arte, ativismo e fé como instrumentos. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1004-1014, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.081
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Aniconismo revisitado: os Neopentecostais e a destruição de imagens católicas

Clara Habib De Salles Abreu, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0003-0576-0968
e-mail: clara.habib.hca@gmail.com

Resumo

O artigo em questão busca questionar as motivações profundas para os recentes ataques iconoclastas dos Neopentecostais contra imagens católicas. Com frequência, testemunhamos o princípio do aniconismo, fundamentado pelo Segundo Mandamento, sendo utilizado como justificativa para a destruição de imagens católicas, principalmente de Nossa Senhora Aparecida. As motivações mais profundas para tais ataques, entretanto, vão desde o medo do "poder da imagem", passando por uma lógica de disputa de mercado até uma intolerância religiosa motivada por racismo.

Palavras-chave: Iconoclastia. Neopentecostalismo. Aniconismo.

Abstract

This paper looks for the deeper motivations for the recent iconoclastic attacks by Neo-Pentecostals against Catholic images. We often witness the principle of aniconism, which is based on the Second Commandment, being used as a justification for the destruction of Catholic images, mainly of Our Lady of Aparecida. The deeper motivations for such attacks, however, range from fear of the "power of image" to racism-motivated religious intolerance, including market competition.

Keywords: Iconoclasm. Neo-Pentecostalism. Aniconism.

Em agosto de 2021, duas capelas da cidade de Itatim na Bahia foram invadidas e tiveram suas imagens destruídas. Segundo o padre que administrava as capelas, a destruição foi cometida por um homem que carregava uma bíblia nas mãos, questionava a fé dos católicos e repetia incessantemente a expressão "*santo não fala*"[1]. Mas em primeiro lugar, nos perguntamos: como e por que a imagem de um santo falaria? É consenso entre a maioria das pessoas que uma imagem inanimada não teria a capacidade de falar. Ainda assim, não é de hoje a crença no poder atribuído às imagens e os testemunhos de eventos nos quais imagens ajudaram a vencer batalhas, choraram, sangraram e até mesmo falaram.

A hagiografia de São Francisco de Assis, por exemplo, nos conta que o jovem Francisco, em meio a uma crise espiritual, foi buscar conforto dentro de uma igreja praticamente em ruínas em sua cidade natal. Ao se prostrar diante do crucifixo da Igreja de São Damião e começar a orar, a imagem teria milagrosamente interagido com Francisco e falado com ele, o chamando para reformar a sua Igreja. Mesmo que tais experiências visionárias e a religiosidade popular nos fornecessem ao longo dos séculos eventos nos quais atestamos a atribuição de grande poder às imagens, a ortodoxia católica sempre fez um enorme esforço para estabelecer as diretrizes do culto às imagens, deixando claro que o poder não estaria nelas mesmas, mas sim nos seus protótipos.

No cisma religioso que afetou a Europa do século XVI, tais embates se acirraram e os reformistas se opuseram a qualquer tipo de abordagem milagrosa no culto das imagens. O culto às imagens encontrou um dos seus mais ferrenhos opositores em Calvino. De acordo com Calvino, não seria lícito representar Deus nem as coisas divinas, pois, além de não serem permitidas pelas Escrituras, como analisaremos adiante, as imagens desfigurariam a glória divina e falseariam a verdade. Além de ter condenado a fábrica da arte sacra em si, Calvino ainda denunciou abusos cometidos pelos artistas, por exemplo, quando criticou o modo pelo qual os pintores representavam os trajes de Maria: "*E assim é: as prostitutas se vestem com mais modéstia em [trajes] carmesins do que a Virgem nas imagens dos templos dos Papistas*."[2]

A questão mais grave, segundo o discurso de Calvino, era a percepção de que a representação de caráter sacro estimularia nos fiéis a superstição e a idolatria. Para Calvino, as imagens eram coisas frívolas que necessariamente levavam à superstição e, pior, à idolatria, visto que a honra que os católicos destinavam a elas só poderia ser destinada a Jesus Cristo.

No entanto, Calvino não se opunha a todos os tipos de imagem, visto que considerava as artes como dons de Deus. De acordo com ele, seria permitido representar somente as coisas do mundo humano.

---

[1] Capela cenário do filme 'Central do Brasil' é vandalizada em ato de intolerância religiosa na Bahia. G1, Bahia, 20 de ago. de 2021. Disponível em < https://g1.globo.com/ba/bahia/noticia/2021/08/20/capela-cenario-do-filme-central-do-brasil-e-vandalizada-em-ato-de-intolerancia-religiosa-na-bahia.ghtml> Acesso em: 22 de jan. de 2022.

[2] CALVINO, J. Por que não é lícito atribuir a Deus qualquer figura visível, e por que todos os que recorrem a imagens se revoltam contra o verdadeiro Deus. In: LICHTENSTEIN, J. A Pintura: Textos essenciais, vol. 2 A Teologia da Imagem e o Estatuto da Pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004, p. 60.

> Conclui-se, portanto, que se pode pintar ou entalhar apenas as coisas que se veem com os olhos, a fim de que a majestade de Deus, que é por demais elevada para a visão humana, não seja corrompida por fantasmas que não lhe convêm de maneira alguma. Quanto ao que é lícito pintar ou entalhar, existem as histórias, para que possam ser recordadas, ou ainda, figuras, animais, cidades, países. [...] E, entretanto, é notório que quase todas as imagens existentes no papado são assim [deleitosas], pelo que é fácil notar que elas se dirigem não ao juízo tranquilo e refletido, mas a uma tola e desarrazoada cobiça. Por hora nada direi sobre quão despropositadas elas são, sobre os absurdos que nelas se veem e a licença com que os pintores e entalhadores fazem gracejos ridículos [...][3]

Assim, nas regiões protestantes da Europa, de modo geral, os artistas passaram a investir mais em outros gêneros como o retrato, as cenas de gênero e as naturezas-mortas. Além das já citadas mudanças temáticas, a Reforma Protestante também desencadeou mudanças no mercado de arte. Os pintores perderam um dos seus maiores mecenas, a Igreja, e tiveram que comercializar seu trabalho. Se antes os artistas recebiam uma encomenda e fabricavam a obra, a partir da Reforma, na maioria das vezes, eles fabricavam a obra e depois a colocavam à venda. Exceto pelos retratistas, geralmente empregados das cortes monárquicas.

Para além das mudanças na temática das obras e no mercado de arte, a história testemunhou uma série de surtos iconoclastas principalmente nas regiões que se tornaram calvinistas. Nos Países Baixos, por exemplo, a fúria dos iconoclastas foi responsável pela destruição de inúmeras imagens católicas no evento conhecido como *Beeldenstorm*, termo que podemos traduzir como "chuva de estátuas". Em menor escala, a iconoclastia protestante acontece até hoje, mas o protestantismo contemporâneo possui versões muito diferentes do protestantismo histórico.

Das 95 teses de Lutero até os dias atuais, o que entendemos como "Protestantismo" passou por diversas transformações e ganhou inúmeras correntes. Dentre estas correntes está o Neopentecostalismo, que faz parte da terceira onda do Pentecostalismo que teve ênfase no Brasil a partir da década de 1970 e cujo maior expoente atualmente é a Igreja Universal do Reino de Deus. O principal mote do Neopentecostalismo é a guerra espiritual contra o mal, personificado, principalmente, através da figura do Diabo. Dentre outras características marcantes está o fato de o Neopentecostalismo ser menos ascético e sectário do que outras correntes protestantes, se organizando a partir de uma lógica empresarial que visa o lucro econômico e aceitando, por exemplo, práticas

[3] CALVINO, J. op. cit. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline. op. cit. p. 63.

consideradas "místicas" como a cura através dos dons do Espírito Santo e despossessão demoníaca.

Na guerra contra o mal, muitas vezes, outras religiões com suas práticas e imagens são consideradas pelas novas correntes do Protestantismo como o próprio inimigo a ser combatido e a iconoclastia frequentemente praticada por seus representantes funciona como uma arma nesta batalha. De modo geral, vemos ataques iconoclastas direcionados a templos e imagens do Catolicismo e de religiões de matriz africana como a Umbanda e o Candomblé.

Um ataque contra uma imagem de Nossa Senhora Aparecida, cometido pelo pastor da Igreja Universal Sérgio Von Helder, em rede nacional pode ser considerado como um evento marcante em termos de iconoclastia protestante contemporânea no Brasil. No dia 12 de outubro de 1995, em seu programa "Despertar da Fé", transmitido ao vivo pela Rede Record, Von Helder deu chutes na imagem enquanto criticava seu alto valor econômico e proclamava a sua inutilidade.

> [...] nós estamos mostrando às pessoas que isso aqui não funciona, isso aqui não é santo coisa nenhuma [...] 500 reais - 5 salários mínimos - custa no supermercado essa imagem, e tem gente que compra! Agora se você quiser uma santa mais barata, você encontra até por 100 [...]. Será que Deus, o Criador do universo, pode ser comparado a um boneco desse, tão feio, tão horrível, tão desgraçado?[4]

O evento causou um escândalo midiático, além de um processo criminal e um afastamento de Von Helder para os Estados Unidos. Apesar de menos impactantes, eventos similares nunca cessaram de acontecer e têm ganhado cada vez mais destaque nos últimos anos.

Em janeiro de 2017, por exemplo, a pastora Zélia da Igreja Nova Aliança de Botucatu foi filmada destruindo uma imagem de Nossa Senhora Aparecida bem aos moldes de Von Helder. Enquanto ela martelava a imagem da santa, um grupo de fiéis orava proferindo aleluias e versos como: "*Senhor Jesus querido ó pai amado, eu não aceito outro Deus a não ser o senhor*"[5] e

> [...] quebra toda obra contrária. Ó glória. [...] Essa obra, senhor, que foi feita pelas mãos do inimigo senhor, agora está sendo quebrada senhor meu Deus e meu pai, em nome de Jesus. Que o seu nome, senhor, vai ser honrado e glorificado. [...] Toda honra e toda Glória seja dada a ti senhor. [...] Está quebrada em nome de Jesus. Aleluia.[6]

---

[4] Dia 12/10/1995 o Chute na santa - um chute no estômago. YouTube, 12 de out. de 2016. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QiNJ8mQU6g8&t=60s> Acesso em: 22 de jan. de 2022.
[5] Vídeo de Pastora quebrando imagem de Nossa Senhora em Botucatu causa polêmica. YouTube, 11 de jan. de 2017. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=U7nbDhbLacs> Acesso em: 22 de jan. de 2022.
[6] Idem.

Em entrevista para um veículo de comunicação local, a pastora Zélia afirmou ter quebrado a imagem "*em nome de Jesus*" por ser seguidora da "*Palavra*". Com uma bíblia nas mãos, ela citou livremente uma passagem retirada do Livro do Êxodo. Segundo Zélia,

> Como seguidora da palavra eu tenho que honrar a palavra do meu Deus. [...] E ele diz no livro né, que nós não devemos fazer para nós nem imagens de fundição e nem adorá-las. Então eu não adoro [...]. [...] eu prego que eu não adoro a idolatria.[7]

De maneira semelhante, em abril de 2021, o Pastor Miguel Moreira do município de Santo Antônio da Platina no Paraná quebrou e queimou uma imagem de Nossa Senhora Aparecida enquanto proferia as seguintes palavras

> Isto aqui não é benção na casa de ninguém [...] queimamos no nome de Jesus este espírito que estava destruindo a família deste irmão que estava sofrendo, o espírito das trevas, o espírito da maldição. Nós não aceitamos está queimado, destruído no nome de Jesus.[8]

É importante observar que na fala do pastor, imagem e protótipo se confundem, e, deste modo, ele atribui um poder (no caso maligno) àquela imagem, fenômeno que iremos analisar posteriormente a partir das teorias de Bredekamp e Freedberg.

Notícias similares se acumulam nos veículos de comunicação, tornando tarefa difícil catalogar os eventos ocorridos nos últimos anos. Percebemos que o princípio do aniconismo está, teoricamente, na raiz de todos esses ataques, uma vez que eles, em uma primeira vista, se justificam pela crença na Lei Mosaica de que não seria permitido representar a Deus e adorar ídolos materiais. Retornemos então às sagradas escrituras para entender melhor o princípio do aniconismo e como ele marcou as três grandes religiões monoteístas, inclusive, o Cristianismo.

No que diz respeito à imagem, as grandes religiões abraâmicas monoteístas (Judaísmo, Cristianismo e Islamismo) tinham como base inicial a ideia, fundamentada principalmente pelo Segundo Mandamento recebido por Moisés, de que não se poderia representar plasticamente as coisas divinas. O maior destes tabus se encontrava na possibilidade de representar o próprio Deus, pois ele seria único, invisível e incircunscrito. Tal postura em relação às imagens pode ser denominada como "aniconismo".

---

[7] Pastora que quebrou imagem de santa pede desculpas. YouTube, 12 de jan. de 2017. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=anIFxPzpOg8> Acesso em: 22 de jan. de 2022.
[8] Pastor quebra imagem de Nossa Senhora em ritual e queima cacos. Redação RIC Mais, 2 de abr. de 2021. Disponível em < https://ricmais.com.br/seguranca/pastor-quebra-imagem-de-nossa-senhora-em-ritual-e-queima-cacos> Acesso em: 22 de jan. de 2022.

> Não farás para ti imagem esculpida de nada que se assemelhe ao que existe lá em cima nos céus, ou embaixo na terra, ou nas águas que estão debaixo da terra.
>
> Não te prostrarás diante desses deuses e não os servirás, porque eu, Iahweh teu Deus, sou um Deus ciumento, que puno a iniquidade dos pais sobre os filhos até a terceira e a quarta geração dos que me odeiam, mas que também ajo com amor até a milésima geração para com aqueles que me amam e guardam os meus mandamentos.[9]

Ironicamente, enquanto Moisés estava no Monte Sinai recebendo os Mandamentos, seu povo construía um novo ídolo a ser adorado. Segundo a narrativa do Êxodo, em resposta à impaciência dos hebreus com a demora de Moisés, o sacerdote Arão recolheu todo o ouro do povo e mandou construir um Bezerro de Ouro[10]. Enquanto isso, Moisés, avisado por Deus da infidelidade do seu povo, desce e, então, no clímax da narrativa, quebra as Tábuas da Lei, destrói o Bezerro de Ouro e pune os idólatras.

Podemos dizer que em suas raízes o Cristianismo era uma religião anicônica. Como então, ele teria se tornado, essencialmente, uma religião de imagens? Os teólogos utilizaram o princípio da Encarnação para legitimar a representação de Deus. Cristo encarnou como homem, e sabemos que o homem foi feito à imagem e semelhança de Deus. Deste modo, podemos por comparação inferir a imagem de Deus. Nesse sentido, as Epístolas de Paulo se tornaram argumentos de grande importância em defesa da imagem.

> Tende em vós o mesmo sentimento de Cristo Jesus: Ele, estando na forma de Deus não usou de seu direito de ser tratado como um deus mas se despojou, tomando a forma de escravo. Tornando-se semelhante aos homens e reconhecido em seu aspecto como um homem abaixou-se, tornando-se obediente até a morte, à morte sobre uma cruz.[11]

Portanto, a partir do momento no qual Deus se circunscreveu na carne passou a ser possível e justificável representá-lo através de uma imagem humana. Tal princípio permitiu que a imagem florescesse no contexto do Cristianismo. Ainda assim, o princípio do aniconismo voltou para assombrar o Cristianismo sempre que se fez necessário, sendo a motivação inicial para a destruição das imagens como aconteceu nas querelas iconoclastas do Império Bizantino, na Reforma Protestante e atualmente através da iconoclastia Neopentecostal.

---

[9] ÊXODO (20: 1-6). In: A BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2019, p. 130.
[10] ÊXODO (32: 1-35). In: A BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2019, p. 148-150.
[11] FILIPENSES (2:5-8) In: A BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2019, p. 2048-2048.

Para o Neopentecostalismo, a narrativa do Bezerro de Ouro passou a ser exemplar e o Segundo Mandamento se tornou, assim, uma justificativa para combater a idolatria através de posturas iconoclastas diante das imagens de outras religiões. Como podemos ver, um mote comum entre os novos iconoclastas Neopentecostais é o clamor de que estão destruindo imagens "*em nome de Deus/Jesus*" e que aquelas imagens são desprovidas de poder. Para além do aniconismo, entretanto, percebemos que no âmago da destruição das imagens do "inimigo" encontramos um programa de intolerância religiosa, um medo do que essas imagens poderiam acarretar no contexto da já citada guerra contra o mal, e uma irônica confirmação do seu poder. De outro modo, se os novos iconoclastas religiosos realmente acreditassem que tais imagens são desprovidas de poder, qual seria a razão para destruí-las?

Horst Bredekamp, em seu livro "Teoria do acto icónico"[12], identifica um fenômeno de substituição entre corpo e imagem que aconteceria frequentemente como fundamentação para explicar, dentre outras coisas, a destruição de imagens.

> Na substituição, os corpos são tratados como imagens e as imagens como corpos. [...] A recíproca substituição de corpo por imagem encontra-se na origem de processos que vão desde a ilustração do sagrado e da natureza, passando pelo iconoclasmo, até as questões icônicas da política e do direito e, ainda, à guerra das imagens. Na sua vertente tanto produtiva quanto destrutiva, estes processos são mais atuais do que nunca.[13]

A teoria de David Freedberg também endossa tal fenômeno. De acordo com o autor,

> Repetidamente, censura e iconoclastia comprovam a ameaça que parece advir do pensamento de que há vida – um corpo vivo – em uma imagem feita de matéria morta. Sua habilidade de se tornar viva – ou de ser vivificada – parece inescapável. Subjacente a todos estes atos é o esforço para silenciar a imagem, para deixar claro que ela não está viva e não voltará a falar, ver ou agir.[14]

Sendo assim, seria atribuído um poder à imagem que traria uma contradição ao fenômeno iconoclasta. Ainda segundo Bredekamp, a iconoclastia

> [...] reforça o que recusa e rejeita: afirma que as imagens são inanimadas mas, ao aniquilá-las como se de criminosos, traidores ou hereges se tratassem, reconhece-lhes a vida, ainda que para logo de

[12] BREDEKAMP, H. Teoria do acto icónico (trad. A. Mourão). Lisboa: KKYM, 2015.
[13] Ibid., p. 131.
[14] FREEDBERG, D. O medo da arte: como a censura se torna iconoclastia. Revista Concinnitas, v. 22, n. 42 (2021), p. 31.

> seguida a suprimir. Avaliado pelo grau da sua atividade perante a imagem, o iconoclasta revela estar mais influenciado por ela do que aquele que venera as imagens.[15]

Deste modo, ironicamente, o iconoclasta ao mesmo tempo destrói e empodera a imagem do inimigo como podemos atestar, por exemplo, a partir da destruição da imagem de Nossa Senhora Aparecida pelo pastor Miguel Moreira citada anteriormente.

Arthur Valle, em seu texto "Religiões Afrobrasileiras, Cultura Visual e Iconoclastia"[16], no qual ele analisa ataques iconoclastas direcionados a imagens de religiões afrobrasileiras, nos relembra outra interpretação do aniconismo que também pode ser aplicada aos ataques iconoclastas direcionados às imagens católicas. Valle aponta a possibilidade de interpretar o Segundo Mandamento através de uma lógica de disputa territorial e cita uma passagem do livro dos Números para fundamentar tal hipótese.

> Quando tiverdes atravessado o Jordão, em direção à terra de Canaã, expulsareis de diante de vós os habitantes da terra. Destruireis as suas imagens esculpidas, todas as suas estátuas de metal fundido, e demolireis todos os seus lugares altos. Tomareis posse da terra e nela habitareis, pois vos dei esta terra para a possuirdes.[17]

Segundo Valle,

> Aqui, o Segundo Mandamento deixa de significar a simples proibição da produção de imagens para se tornar um imperativo que legitima "limpar" o mundo das imagens e dos "moradores da terra" que as produziram, e para os quais elas são importantes signos de identidade e de pertencimento ao local.[18]

No caso do Neopentecostalismo, marcado por uma dinâmica empresarial que visa o lucro econômico, como citamos anteriormente, esta interpretação do aniconismo e a iconoclastia que lhe é subjacente podem ser consideradas ferramentas utilizadas na disputa por um mercado religioso e na batalha pelo arrebanhamento de fiéis.

Para além destes debates, não é possível deixar de admitir o caráter racista contido em tais destruições. Observamos que no caso da destruição de imagens católicas, as imagens de Nossa Senhora Aparecida são as que sofrem ataques iconoclastas com mais frequência, nos levando a cogitar a possibilidade de tal intolerância religiosa ser fomentada por um racismo estrutural e cultural.

---

[15] BREDEKAMP, H. Op. Cit., p. 157.
[16] VALLE, A. Religiões Afrobrasileiras, Cultura Visual e Iconoclastia. Revista Concinnitas, v. 21, n. 37 (2020), pp. 140-162.
[17] NÚMEROS (33: 52-53) In: A BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2019, p. 252.
[18] VALLE, Op. Cit., p. 161.

Deste modo, constatamos que o princípio do aniconismo vem sendo revisitado pelos Neopentecostais unicamente como uma primeira camada para justificar os atos contemporâneos de iconoclastia contra imagens católicas. Em última instância, tais ataques iconoclastas podem ser entendidos através da combinação de diversas motivações, dentre elas o medo de um suposto inimigo personificado nas imagens do outro, a disputa por fiéis e pelo mercado religioso visando poder e lucro econômico e o racismo estrutural presente em nossa sociedade.

Referências

A BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2019.

BREDEKAMP, H. Teoria do acto icónico (trad. A. Mourão). Lisboa: KKYM, 2015.

CALVINO, J. Por que não é lícito atribuir a Deus qualquer figura visível, e por que todos os que recorrem a imagens se revoltam contra o verdadeiro Deus. In: LICHTENSTEIN, J. A Pintura: Textos essenciais, vol. 2 A Teologia da Imagem e o Estatuto da Pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004

FREEDBERG, D. The power of images. Study in the history and theory of response. Chicago e Londres: University of Chicago, 1991.
FREEDBERG, D. O medo da arte: como a censura se torna iconoclastia. Revista Concinnitas, v. 22, n. 42 (2021), pp. 23-52.

VALLE, A. Religiões Afrobrasileiras, Cultura Visual e Iconoclastia. Revista Concinnitas, v. 21, n. 37 (2020), pp. 140-162.

Como citar:

HABIB DE SALLES ABREU, Clara. Aniconismo revisitado: os Neopentecostais e a destruição de imagens católicas. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1015-1023, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.082
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Anita Garibaldi em Belo Horizonte: representações do feminino em disputa

Rita Lages Rodrigues, Universidade Federal de Minas Gerais
https://orcid.org/0000-0001-9821-4864
ritalagesrodrigues@gmail.com

Resumo

Em 21 de setembro de 1913, inaugura-se um monumento a Anita Garibaldi, de João Bassi, em Belo Horizonte, cidade que contava com extensa comunidade italiana. Entrecruzando-se os caminhos percorridos pela escultura no solo urbano da capital mineira e as narrativas presentes em jornais sobre a personagem, busca-se analisar as representações vigentes da mulher Anita Garibaldi nas primeiras décadas do século XX, abordando-se, sob uma perspectiva temporal estendida, alguns monumentos mais contemporâneos. A figura de Anita aparece ora como a grande heroína, ora como a mulher que não representa um ideal de feminilidade a ser seguido. Da heroína mítica à mulher com condutas e moral questionáveis, são muitas as Anitas e obras que representam estas disputas nos lócus urbanos.

Palavras-chave: Monumentos Públicos. Representações do feminino. Belo Horizonte. Espaço urbano. Anita Garibaldi

Abstract

On september 21, 1913, a monument to Anita Garibaldi was inaugurated in Belo Horizonte, city that had an extensive italian community. Through the path made by the sculputure in the capital of Minas Gerais and the newspapers' narratives about the character, we seek to analyse the Anita Garibaldi representations during the first decades of XXth century, including some more contemporary monuments. The figure of Anita Garibaldi appears sometimes an a great heroine, sometimes as a woman who does not represent an ideal of femininity to be followed. From the mythical heroine to the woman with questionable behavior and morals, there are lots of Anitas and monuments that represent these representation's disputes in urban *locus*.

Keywords: Public monuments. Feminine representatios. Belo Horizonte. Urban space. Anita Garibaldi

Em 21 de setembro de 1913, inaugura-se o monumento a Anita Garibaldi, do escultor João Bassi, na Praça da Estação, um dos locais de maior visibilidade em Belo Horizonte, cidade que contava com extensa comunidade italiana: um busto de Anita sobre um pedestal de mármore que tem em sua base um alto-relevo em bronze representando a passagem do Rio Canoas pela brasileira. Alguns anos depois, é fixado em uma via lateral do Parque Municipal, não estando mais em lugar de centralidade. Em seguida, em virtude da construção de um viaduto, é colocado em uma pequena ilha, sem nenhum destaque, no mesmo Parque. Ao pesquisarmos jornais contemporâneos à instalação da escultura, percebe-se que várias cidades brasileiras receberam monumentos homenageando a heroína. A grande maioria das reportagens é laudatória, no entanto, há alguns jornais conservadores que questionam a catarinense como modelo a ser seguido. Assim, podemos perceber as representações de Anita refletindo a partir de autoritarismos e preconceitos e também a partir de resistência a estes. Com o entrecruzamento dos caminhos percorridos pela escultura no solo urbano da capital mineira e das narrativas presentes em jornais sobre a personagem, busca-se analisar as representações possíveis da mulher Anita Garibaldi nas primeiras décadas do século XX e, sob a perspectiva de uma temporalidade estendida, pretende-se perceber as continuidades de disputas em torno à sua representação até o século XXI. Em 2019, em Imbituba, Santa Catarina, inaugurou-se uma nova escultura desta personagem tão retratada em peças de teatro, filmes, romances, minisséries, narrativas jornalísticas. Sua presença foi efetivada em mármore, bronze e matéria no território de várias cidades no Brasil e na Itália, sendo relembrada por sua participação como companheira de Garibaldi no processo de unificação da Itália e por suas lutas no Brasil. A partir de imagens forjadas por meio de cânones característicos da arte urbana e monumental do século XIX, em um continuum histórico de obras antigas e novas que ocupam espaços urbanos, em conjunto com a análise das narrativas jornalísticas sobre a retratada, pretende-se mostrar como a figura de Anita aparece ora como a grande heroína, ora como a mulher que não representa um ideal de feminilidade a ser seguido. Da heroína mítica à mulher com condutas e moral questionáveis, são muitas as Anitas e obras que representam estas disputas nos lócus urbanos.

Interessa-nos aqui pensar a presença deste corpo-bronze no território da cidade no início do século XX e as disputas que acontecem em torno à sua escultura, a partir de visões de mundo distintas sobre esta representação-corpo-mulher-revolucionária e os embates simbólicos e materiais em torno à sua existência. Para tanto, é fundamental refletirmos sobre a centralidade de sua presença na Praça da Estação no momento de sua inauguração e a posterior desterro no próprio território da cidade. Devido à pandemia de COVID-19 que assolou o mundo nos anos de 2020 e 2021 e que continua, não foi possível realizar pesquisas nos arquivos da cidade de Belo Horizonte. Optou-se, então, por fazer a pesquisa na hemeroteca digitalizada do Arquivo Nacional, sendo a principal fonte o periódico juiz-forano O Pharol.

A personagem retratada na obra nasceu em Santa Catarina, no ano de 1821, batizada com o nome de Ana Maria de Jesus Ribeiro. Casou-se adolescente, aos 14 anos, costume comum no século XIX, com Manuel Duarte de Aguiar. Anita, aos 18 anos, conheceu Garibaldi, que havia atravessado o Atlântico para lutar na Revolução Farroupilha. Na narrativa vigente eles se apaixonaram, seguindo para o Uruguai em 1942, onde se casam e têm filhos, e, em 1847, viajam para a Europa, onde Anita faleceu em 1949, em Ravena, na Itália. É fundamental refletirmos sobre o caráter transgressor da existência de Anita, revolucionária, que vai viver uma outra vida na Itália, como companheira daquele que é considerado o heroi da unificação italiana, Giuseppe Garibaldi.

Figura 1. João Bassi. Busto de Anita Garibaldi. 1913. Bronze. s/d. Acervo. Fotografia da autora do artigo.

Sobre as inúmeras representações de Anita, podemos perceber na literatura, no teatro na ópera, criações e reflexões sobre a personagem. A imagem que possuimos de Anita é marcada, em grande parte, pela visão de Garibaldi sobre a companheira, deixada em seus diários:

> As Memórias de Garibaldi são, praticamente, a fonte primeira da história de Anita. Nelas, o revolucionário constrói a imagem de sua companheira como uma mulher-soldado, uma pessoa corajosa com

> princípios claros de igualdade e justiça, uma espécie de guerreira-nata e destemida nos campos de batalha. Nesse sentido, ele edifica o mito heroico de Anita, destacando que ela é uma mulher que irrompe no espaço público como vencedora e atua no espaço masculino como se fosse o seu próprio universo. Essa figura de Anita é repetida pelos demais historiadores depois dele que corroboram a solidificação da heroicidade de Anita Garibaldi. (RIBEIRO, 2010, p. 09)

Na literatura e nos monumentos, a principal representação da Anita com a qual nos deparamos é a da Anita Heroica. No busto (figura 01) e no relevo (figura 02) que ocupam o espaço de Belo Horizonte, encontramos ecos da representação de herois na tradição escultórica: os bustos no espaço urbano representam figuras que seriam de relevo, políticos, imperadores, presidentes, literatos, heróis. No relevo encontramos a heroína em clássica representação do herói sobre o cavalo, remetendo a imagens dos heróis damas o que chama atenção na imagem é o movimento revolto, representando um momento de ação na vida da heroína italo-brasileira.

O mito Anita Garibaldi, como heroína das duas nações, Brasil e Itália, é construído ainda no século XIX no contexto da imigração italiana para o Brasil e vai encontrar lugar no território urbano de cidades brasileiras no início do século XX, em cidades onde a imigração italiana fazia-se fortemente presente. É o momento da criação de heróis nacionais na Itália e no Brasil e a personagem vem cumprir bem este papel, em especial na construção da ideia de República no Brasil, ao ser a heroína da Revolução Farroupilha que representou uma luta por ideais republicanos, ainda que derrotada, no Sul do Brasil. E no caso da Itália, ela é a jovem e revolucionária esposa do heroi unificador da península. Na Itália, monumentos são erigidos em homenagem à companheira do grande herói nacional, colocando a representação de Anita em um entre-lugar nacional, em duas nações, configuradas inicialmente no século XIX e cuja própria construção do nacional estava em constante transformação.

Anita torna-se uma representante desta relação Brasil-Itália, um espelho, uma vez que foi a brasileira que saiu do Brasil que algumas décadas depois passa a receber um enorme contingente de italianos. Anita é construída como um mito para aproximar os dois países, mas sua representação é objeto de disputa. Esta percepção do território da cidade em disputa, é cara aos estudos urbanos. Ao debruçar-nos sobre os conflitos presentes na (1) representação de Anita Garibaldi em diversos meios e nos (2) deslocamentos do monumento pelo território de Belo Horizonte, podemos refletir sobre as práticas sociais presentes na preservação do patrimônio, em uma perspectiva microscópica que serve para observarmos a urbe como um espaço público em disputa. Busca-se, assim, a partir de um monumento em disputa, tecer reflexões sobre o modo como se opera a construção social do

espaço público, a partir de representações distintas dos sujeitos que dão sentido e agem sobre o espaço público.[1]

Figura 2. João Bassi. Relevo representando a travessia do Rio Canoas. 1913. Bronze. s/d. Acervo. Fotografia da autora do artigo.

Assim como nosso corpo percorre espaços da cidade, paisagem e passagem, como nos ensinou Antonio A. Arantes, o busto-relevo-Anita também percorreu o espaço da cidade, mas congelou-se em um espaço-tempo estendido ao habitar por quase um século a Ilha dos Amores no Parque Municipal. Para chegar à Anita Garibaldi é necessário transpor uma ponte, uma ponte que leva aos Amores. No espaço urbano, a história e o mito da personagem retratada encontram-se na presença-matéria-urbana. O Parque Municipal, previsto inicialmente pela linhas do chefe da Comissão Construtora da Nova Capital Aarão Reis e sua equipe para ocupar mais do dobro do espaço que hoje ocupa, representa o tempo das primeiras décadas da cidade.

[1]Estas reflexões sobre o território urbano e suas disputas em torno à paisagem são baseadas e inspiradas no livro Paisagens Paulistas de Antonio Augusto Arantes (2000)

Os espaços da cidade e seus monumentos são partilhados sensivelmente pelos cidadãos da urbe, aqui evoca-se Jacques Rancière que assim define o seu conceito:

> Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamento a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2005, p. 15)

Como se deu a partilha do monumento de Anita pelos seres humanos habitantes da cidade?De início, aponta-se a disputa em torno à heroína que se materializa no deslocamento da obra pela cidade.

O sensível de Rancière encontra-se no campo político, de partilha dos significados. Política e estética encontram-se no mundo de hoje sob a perspectiva de Rancière. De acordo com ele, após a crise da arte, acrescento, a crise da arte ocidental como havia sido compreendida pelo Ocidente, a captação pelo discurso, a generalização do espetáculo ou a morte da imagem consistem em "indicações suficientes de que, hoje em dia, é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história." (RANCIÈRE, 2005, p. 12) Podemos acionar o passado para perceber na escultura em questão as batalhas travadas em torno à representação de Anita.

Como apresentado por Roberto da Matta em seu livro A Casa e a Rua, "Há também espaços transitórios e problemáticos que recebem um tratamento muito diferente. Assim, tudo o que está relacionado ao paradoxo ou ao conflito ou à contradição – como as regiões pobres ou de meretrício – fica num espaço singular. Geralmente são regiões periféricas ou escondidas por tapumes." (DA MATTA, 1997, p. 45) No caso da cidade de Belo Horizonte, o espaço singular encontrado para colocar a escultura, a região periférica, na área central da cidade, foi o Parque Municipal e o monumento fica, assim, ilhado no centro da cidade

Mulheres e urbe[2]

O corpo-bronze-busto-relevo aqui retratado é um corpo-mulher-significado ocupando espaços em disputa. Ao corpo-mulher-carne interditam-se espaços urbanos assim como ao corpo-bronze. Michelle Perrot já nos apontou caminhos sobre a moral burguesa e os espaços permitidos às mulheres na cidade, o espaço urbano e o lugar das mulheres. O espaço público político, masculino por excelência, e o espaço público urbano, cujas mulheres públicas são, por excelência, as prostitutas, personagens à margem da sociedade e não por acaso cantadas por Baudelaire e pontos de reflexão de Benjamin. A liberdade de Anita, ao tornar-se uma mulher livre em sua escolha por um novo companheiro – uma das interpretações possíveis de sua existência – é aquela que rompe com o padrão familiar, aproximando-se da representação da prostituta de moral duvidosa e de vida sexual livre.

Nas primeiras décadas da capital, outras representações traziam o corpo feminino, algumas apresentando corpos semi-nus, com os seios à mostra,, para o espaço urbano de Belo Horizonte: Três Graças, Moça mirando-se no espelho d'água, A Deusa das Águas, Estação: Verão, Estação: Outono e Estação: Primavera, imagens que não representam mulheres com identidade de destaque, são esculturas simbolistas, em que aspectos de feminilidade apresentam-se em mármore com panejamentos transparentes que deixam à mostra as formas femininas. O deslocamento de algumas dessas obras também ocorreu ao longo do tempo na cidade, como é o caso das obras representando as estações, inicialmente criadas para comporem o espaço da Praça da Estação por ocasião da sua remodelação em 1920.

> "Em 1963, com as obras da Avenida dos Andradas, a praça reduziu em 15m os dois módulos dos jardins franceses. E começou a peregrinação das peças pela cidade. Essa situação ganhou até um nome: "dança das esculturas". Em 2008, diz Michele, quando o CDPCM aprovou o projeto de restauro dos jardins da praça, autorizou também a colocação das réplicas para manter a paisagem referencial do espaço e garantir a conservação dos originais. E definiu que as 10 deveriam ser restauras e instaladas em local aberto à visitação pública e cobertos." (WERNECK, 2013)

O corpo feminino nu de algumas esculturas foi também objeto de censura e disputa:

[2]Esta pesquisa insere-se em um trabalho que se iniciou no ano de 2021, a partir do estudo sobre corpos femininos e suas representações no espaço urbano de Belo Horizonte. Além das representações de mulheres em esculturas, monumentos, será também analisado, em uma perspectiva temporal mais estendida, manifestações de artistas contemporâneas, em especial performances, no espaço público da cidade.

> "Outro caso interessante envolvendo nudez é o das esculturas de mulheres que sustentavam a iluminação dos jardins da Praça da Liberdade. Elas tiveram que ser retiradas de lá em 1924, por ordem do palácio dos governo, a pedido da primeira-dama da época. Atualmente, uma delas pode ser vista no centro de um lago no Parque Municipal", comenta Clotildes Avellar.(BRANT, 2015)

De acordo com a pesquisadora, a obra hoje presente no Lago do Parque Municipal, um nu de corpo inteiro, foi retirado de um espaço político central, a Praça da Liberdade, em frente ao Palácio do Governador, para ser instalada no meio de um lago onde o corpo nu não pode ser visto de perto.

De 1957 é a escultura Monumento à Mãe Mineira, situada também no Parque Municipal, com linhas mais simplificadas, mas trazendo o simbolismo da representação da mãe, com um filho no colo. Também no Parque Municipal existe, atualmente, uma réplica em resina da Vitória de Samotrácea, em lugar de muito mais destaque que as demais esculturas que representam corpos femininos. Outra escultura, datada de 2006, representando uma mulher real, é a da escritora Henriqueta Lisboa, em outra geografia da cidade, na região do Bairro Savassi, uma escultura em tamanho natural, sem pedestal e que se confunde com os transeuntes da cidade. Há também uma escultura em frente ao Banco do Brasil na Rua Rio de Janeiro, no centro, e as esculturas de Auguste Zamoysky, Nu, de 1943, e de Alfredo Ceschiatti, O Abraço, também de 1943, assim como a obra Figura Alada de José Pedrosa, de 1947, que ocupam os jardins do Museu de Arte da Pampulha, em outra região da cidade.

Sobre o deslocamento de Anita, quem nos fala é a historiadora Clotildes Avellar.

> "Ela acabou sendo levada para um lugar de pouca visibilidade; praticamente esconderam a Anita junto ao portão da antiga avenida Tocantins (hoje avenida Assis Chateaubriand), dentro do Parque Municipal. Mais tarde, em 1929, após a construção do Viaduto de Santa Tereza, o busto foi levado para a Ilha das Garças, hoje Ilha dos Amores, que foi totalmente remodelada à francesa, especialmente para recebê-la" (BRANT, 2015)

Breve incursão sobre imagens de Anita pela imprensa

Em breve nota do jornal Correio da Semana, encontramos uma perspectiva contraditória sobre a brasileira. Por um lado, a consagração dos feitos da heroína, por outro a condição feminina do lar como sendo

> Na Historia Patria, quando a Republica era o sonho acariciados dos heroicos filhos dos campos esmeraldinos do Sul, veremos Annita Garibaldi commandando uma bateria collocada em ponto estrategico e perigoso afrontando corajosamente as balas mortíferas que dizimavam as hostes republicanas do Piratinim.
> A coragem do grandioso martyr, cuja estatua gigantesca parece desafiar os alterosos pincaros do Itacolomy, foi imitada por Barbara Helesdora.
> Mas para que recorrer a Historia, que nem todos conhecem, si temo prova frisante de quanto ella é util no lar? (CORREIO, 1913, p.2)

Em outra reportagem, intitulada *A heroina dos dois paizes*, à Annita Garibaldi, é dedicada uma "justa homenagem". A narrativa apresenta uma Annita que havia sido impedida de se casar com Garibaldi por seus pais, e obrigada a se casar com João Gonçalves. (CORREIO, 29 de junho de 1913, p. 02.)

Nas duas primeiras décadas do século XX, a partir de uma pesquisa no jornal juiz-forano O Pharol, pode-se constatar o grande número de homenagens por meio de propostas de monumentos a ela em cidades brasileiras. Alguns efetivamente erguidos e sobre outros não há notícia.

Na breve nota "A estatua de Annita Garibaldi" de 1913, informa-se que "o sr. deputado Celso Bayma apresentou à Camara um projeto autorizando o governo a mandar entregar á comissão incumbida da erecção de uma estatua na cidade do Rio de Janeiro em homenagem á Annita Garibaldi, a quantia de trinta contos de reis como auxílio." (O PHAROL. 06 de setembro de 1911. p. 01) Assim como no Rio de Janeiro, no Rio Grande do Sul acontecia movimento similar: "Brevemente chegará ao Rio Grande do Sul, a estatua, adquirida por subscrição entre os membros da colonia italiana naquelle Estado, representando José Garibaldi e Annita Garibaldi." (O PHAROL, 23 de maio de 1912. p. 01.) Em Campinas, o mesmo movimento buscando homenagear a brasileira: "Cogita-se em Campinas de erigir um monumento á memoria de Annita Garibaldi." (O PHAROL, 14 de agosto de 1909. p. 02) Assim como em São Carlos do Pinhal "Communicam de S. Carlos do Pinhal, S. Paulo, que foi collocada solemnemente, no jardim público daquella localidade uma lapide de homenagem a Annita Garibaldi, correndo a festa com muito enthusiasmo, sendo proferidos discursos patrioticos." (O PHAROL, 23 de abril de 1910. p. 02) A construção do monumento de Belo Horizonte também é anunciado: "O monumento de Annita Garibaldi será erguido na Praça da Estação, em Bello Horizonte, no local onde se encontra o coreto, bastante próprio pelo espaço que offerece a festejos populares e em evidente destaque pela belleza do jardim que o circunda á margem do rio." (O PHAROL, 23 de maio de 1913, p. 01)

Os monumentos dedicados a Annita na Itália, datam ainda do século XIX, como nos aponta o jornal O Pharol, de 1889: "De carta escripta por um brasileiro, natural de Laguna, ora em viagem na Italia, extrahiu o *Jornal do Commercio*, de Porto Alegre, os seguintes trechos relativos à heroina brasileira Annita Garibaldi e á estatua que lhe foi erigida em Ravena." (O PHAROL, 17 de novembro de 1889, p. 02.)

Na Revista FonFon, noticiou-se a inauguração da escultura, com reproduções fotográficas e descrição do momento de inauguração do monumento oferecido à cidade pelo Dr. Fausto Ferraz e sua esposa D. Alzira Ferraz em homenagem à "memória da imortal heroína brasileira". Assistiram a solenidade o coronel Bueno Brandão (Presidente do Estado), secretários do governo, Dr. Olynto de Magalhães (então prefeito), congressistas estaduais, etc. "O ilustre homem de letras, Virgílio Varzea, leu um belo discurso sintetizando a epopéia garibaldiana no Brasil e na Itália. Em nome da colônia italiana falou o jornalista Donato Donati".(ANNITA Garibaldi, 1913)

O conflito sobre a imagem no espaço urbano, com uma ação conservadora de um grupo da Igreja Católica é objeto de notícia no periódico O Pharol: "A União Popular Catholica distribuiu hoje pelas ruas da capital um boletim concitando o povo a não comparecer no dia 20 á inauguração do busto de Annita Garibaldi." No entanto, abaixo deste pequeno trecho, o jornal aponta a reação ao boletim distribuído pela União Popular Catholica: "A mocidade das escolas por isso promove uma passeata amanhã, protestando contra o procedimento daquella associação catholica." (O PHAROL, Juiz de Fora, 19 de setembro de 1913, p. 01)

Por fim, consegue-se apreender críticas à profusão de monumentos consagrados à Anita no trecho que se segue:

> Em janeiro próximo será inaugurada no sul do paiz mais uma estatua de Annita Garibaldi. Está regulando...E dizer-se que Euclydes da Cunha ainda não tem nenhuma! (O PHAROL, 25 nov. 1919, p. 01)

Assim, deve-se à trajetória não convencional de vida de Anita que pode ser retratada ora como a grande heroína, ora como a mulher que não representava o ideal de feminilidade, em duas nações que buscavam construir heróis nacionais, este lugar de representação em disputa.

Em busca de Anita

Laguna, Imbituba, Florianópolis, em Santa Catarina, Campinas e São Carlos do Pinhal em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Ilha Madalena na Sardenha; Cesenatico na Italia, são alguns exemplos de cidades que homenagearam Anita. As representações de Anita atravessam o século XX e atravessam o século XX e continuam a existir e repovoar o território urbano ainda hoje, com velhas ou novas esculturas. Anita representa aquela que não ficou confinada, que não cedeu às "formas de confinamento, de enclausuramento das mulheres" que "são muitas: o harém, o quarto das mulheres do castelo feudal retratado por Jeanne Bourin num romance recente, o convento, a casa de estilo vitoriano, o bordel." (PERROT, 2015, p. 136). O caminho percorrido pelo monumento de Anita em Belo Horizonte pode nos levar a constatar como Pitágoras, "Uma mulher em público está sempre fora do

lugar" (PERROT, 2015, p. 136), mas deve nos obrigar a acrescentar, por isso é fundamental a luta para a mudança do espaço público, abandonando as interdições por gênero.

Referências

ARANTES, Antonio Augusto. *Paisagens Paulistanas*. Transformações do espaço público.Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.

BRANT, Ana Clara. Por trás da esculturas presentes , há casos de censura e perseguição. Portal Uai, 14 jun. 2015. Disponível em: https://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2015/06/14/noticia-e-mais,168651/por-tras-das-esculturas-espalhadas-por-bh-ha-casos-de-censura-e-perse.shtml Acesso em: 30 janeiro de 2022.

PERROT, Michelle. *Os excluídos da História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.

_____. *Minha História das Mulheres*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2015.

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

_____. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed 34, 2009.

RIBEIRO, Fernanda Aparecida Anita Garibaldi coberta por histórias, Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista. 2010. 227 f.

WERNECK, Gustavo. Conheça as estátuas nômades das quatro estações em Belo Horizonte. *Estado de Minas*, 17 mar. 2012. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2012/03/17/interna_gerais,283964/conheca-as-estatuas-nomades-das-quatro-estacoes-em-bh.shtml Acesso em 30 janeiro de 2022.

Periódicos consultados em busca no site Hemeroteca Digital – BNDigital

Correio da Semana. Queluz, 29 de junho de 1913. N. 17. p. 02. Rabiscos ao Messias.

Monitor Mineiro. Guaranésia, Minas Gerais. 6 de março de 1946. p. 01. Amor Sublime.

O Pharol. Juiz de Fora, Minas Gerais. 25 de novembro de 1919. p. 01. Chumbo fino...

O Pharol. Juiz de Fora, Minas Gerais. 29 de setembro de 1910. p. 02. Divagazioni italiana.

O Pharol. Juiz de Fora, Minas Gerais. 17 de novembro de 1889. p. 02. Brasileira notavel.

O Pharol. Juiz de Fora, Minas Gerais. 05 de agosto de 1909. p. 01. A Heroina dos dois paizes.

O Pharol. Juiz de Fora, Minas Gerais. 14 de agosto de 1909. p. 02. Annita Garibaldi.

O Pharol. Juiz de Fora, Minas Gerais. 23 de abril de 1910. p. 02.

O Pharol. Juiz de Fora, Minas Gerais. 24 de fevereiro de 1911. p. 02.

O Pharol. Juiz de Fora, Minas Gerais. 06 de setembro de 1911. p. 01.

O Pharol. Juiz de Fora, Minas Gerais. 23 de maio de 1912. p. 01.

O Pharol. Juiz de Fora, Minas Gerais. 23 de maio de 1913. Annita Garibaldi. p. 01.

O Pharol. Juiz de Fora, Minas Gerais. 19 de setembro de 1913. Da Capital de Minas. p. 01.

Como citar:

LAGES RODRIGUES, Rita. Anita Garibaldi em Belo Horizonte: representações do feminino em disputa.. Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1024-1035, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.083
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Sob a luz da arte amazônica

Daniella Villalta, Pesquisadora independente
https://orcid.org/0000-0003-2783-100X
danvita@gmail.com

Resumo

O objetivo desse artigo é indicar como a Amazônia peruana foi representada pela fotografia e pelas artes visuais, e como se relacionou com os vários recortes ideológicos que sofreu a partir do século XIX, passando pelas transformações ocorridas durante o século XX, e apresentando algumas perspectivas sobre o cenário atual. A obra de Pablo Amaringo será ressaltada por criar itinerários transculturais que colocaram em comunicação a arte amazônica e um público urbano interessado nessas obras. Ele soube pintar, sobretudo, um mundo que explorou a experiência xamânica com seres comuns e seres divinos que pertencem à sabedoria particular da ayahuasca, abrindo caminhos para novos pintores e novas representações da Amazônia.

Palavras-chave: Arte Amazônica. Amazônia. Imagens políticas. Pablo Amaringo. .

Abstract

The objective of this article is to indicate how the Peruvian Amazon was represented by photography and the visual arts, and how it was related to the various ideological cuts that it suffered from the 19th century, through the transformations that took place during the 20th century, and presenting some perspectives on the current scenario. The work of Pablo Amaringo will be highlighted for creating transcultural itineraries that brought Amazonian art and an urban public interested in these works into communication, and knew how to paint, above all, a world that explored the shamanic experience with common beings and divine beings that belong to the particular wisdom of the ayahuasca, opening the way for new painters and new representations of the Amazon.

Keywords: Amazon Art. Amazon. Political images. Pablo Amaringo. .

Introdução

O objetivo deste artigo é indicar como a Amazônia peruana foi representada pela fotografia e pelas artes visuais, e como se relacionou com os vários recortes ideológicos que sofreu a partir do século XIX, passando pelas transformações ocorridas durante o século XX, e apresentando algumas perspectivas sobre o cenário atual. A obra de Pablo Amaringo será ressaltada por criar itinerários transculturais que colocaram em comunicação a arte amazônica e um público urbano interessado nessas obras; ele soube pintar, sobretudo, um mundo que explorou a experiência xamânica com seres comuns e seres divinos que pertencem à sabedoria particular da ayahuasca, abrindo caminhos para novos pintores e novas representações da Amazônia.

Para Christian Bendayán (2020, informação verbal[1]) a arte amazônica é muito diversa e existiu desde sempre. Os povos amazônicos sempre estiveram ligados à arte como se pode observar a partir do Petróglifo de *Pusharo* e *Cumpanamá*, que mostram a presença de seres como o jaguar e as plantas que aparecem em toda a arte de extração amazônica peruana. São muitas as linguagens, histórias e narrativas e suas interligações dão forma a essa arte, já que na selva tudo se liga a tudo. O autor também aponta que

> En esta tierra seductora, por donde exploradores, misioneros, investigadores, aventureros y busca fortunas, han pasado y se han asentado, han surgidos registros artísticos desde perspectivas occidentales llevadas a cabo com múltiples fines. Desde la elaboración de mapas y paisajes con el cometido de integrar estos territorios a distintas conquistas, la ilustración de estúdios botánicos en busca de especies a ser exportadas, hasta la representación exótica de pobladores que despertaría la atención sobre un nuevo mundo urgido de ser civilizado e integrado a un proyecto de Estado (BENDAYAN, 2017.p.1).[2]

As produções imagéticas sobre os povos amazônicos são atravessadas pelos traços coloniais e sua violência e sempre estiveram pautadas por ideologias políticas, interesses civilizatórios e de dominação. Desde as narrativas de sua conquista até as concepções atuais de resistência contra coloniais, tais imagens estão ligadas às relações que grupos sociais estabelecem com elas e podem ser pensadas como meios imaginais que produzem ou modificam nossas imagens mentais. Aqui não se trata de pensar a imagem como uma atividade geral da percepção sensível ou da produção de imagens internas, mas pensar no espaço social e se concentrar no *como* isso se dá, já que é no *como* que ela se constitui

[1] Christian Bendayán. *Arte Amazónico: afluentes, corrientes y creciente*. Curso *on line* pela plataforma *Zoom*. *Británico Cultural*. 10h/a. BCPERU, Lima. Agosto e setembro de 2020.
[2] Christian Bendayán. AMAZONISTAS Artes visuales sobre la Amazonía peruana en el siglo XXI. Peru: Ministerio de Cultura, 2017.

como imagem que é percebida através da produção social de preconceitos melhorativos ou pejorativos, e que vêm de fora. No caso da arte peruana, historicamente, há discursos marcados pela incorporação desse vasto território ao imaginário colonial, outros que exaltam a Amazônia e sua gente, mas excluem os artistas amazônicos dessa produção de imagens, resultando em uma apresentação da Amazônia sem a Amazônia, mas há aqueles que fazem valer a crítica e reafirmam a importância da visão dos *amazonistas* sobre o tema. Para Vidarte&Bendayán (2019, informação oral[3]), atualmente, essa arte é uma espécie de ponte que tem permitido apresentar a Amazônia, suas culturas e seus valores, através de eventos como exposições ou espetáculos midiáticos, ou a partir de projetos que saíram para o estrangeiro e permitiram a divulgação de artistas amazônicos, mas ainda assim, é um fenômeno recente.

Antes da pintura, a fotografia e os postais

No final do século XIX, a fotografia serviu como ferramenta documental inicial no processo de conquista e incorporação do território amazônico ao imaginário colonial. No momento em que o governo peruano tinha urgência em defender seus limites no território amazônico, especialmente frente ao Equador, à Colômbia e ao Brasil, era preciso reconhecer os povos que estavam dentro deles, e gerou-se o primeiro imaginário amazônico peruano. Conforme Vidarte (2016, p. 52), dentro dele explorou-se a ideia de *el pueblo sin tempo*. Segundo diz, "*se trata de la visión que propone a la Amazonía como un territorio sin historia previa. El objetivo al construir a la Amazonía de esta manera es sustentar la incursión de la misión civilizadora peruana*[4].

As fotografias, depois transformadas em cartões postais, reproduziram massivamente imagens de um discurso teatralizado que exotizava os indígenas, forjando um projeto civilizatório ao vesti-los para as fotos; outros enfatizam a imagem do homem branco que se lança heroicamente na tarefa de enfrentar a natureza selvagem desses povos. Serviram também à propaganda da conquista deste território amazônico para o Peru, demarcando o espaço entre bárbaros e civilizados. Bendayán (2017, p.11) diz que

> Postales y cartas de visita fueron editadas en las primeras décadas del siglo xx a partir de fotografías de habitantes amazónicos, las cuales se comercializaban masivamente, en ellas prevalecía la exotización, incluso con la elaboración de imágenes trucadas,

[3] Vidarte, Giuliana; Bendayán, Christian. Conferência: De las representaciones históricas, a las autorepresentaciones contemporáneas en el Perú (1868-2019). Centre de Colloques du Campus Condorcet, Paris, 2019.
[4] VIDARTE, Giuliana. Un nuevo imaginario para la Amazonía peruana: la práctica artística de César Calvo de Araújo y Antonio Wong (1940-1965). Dissertação de Mestrado em História da Arte, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2016.

acompañadas de rótulos como “Indios chunchos”, “Salvajes del Amazonas” o “Indios antropófagos”.[5]

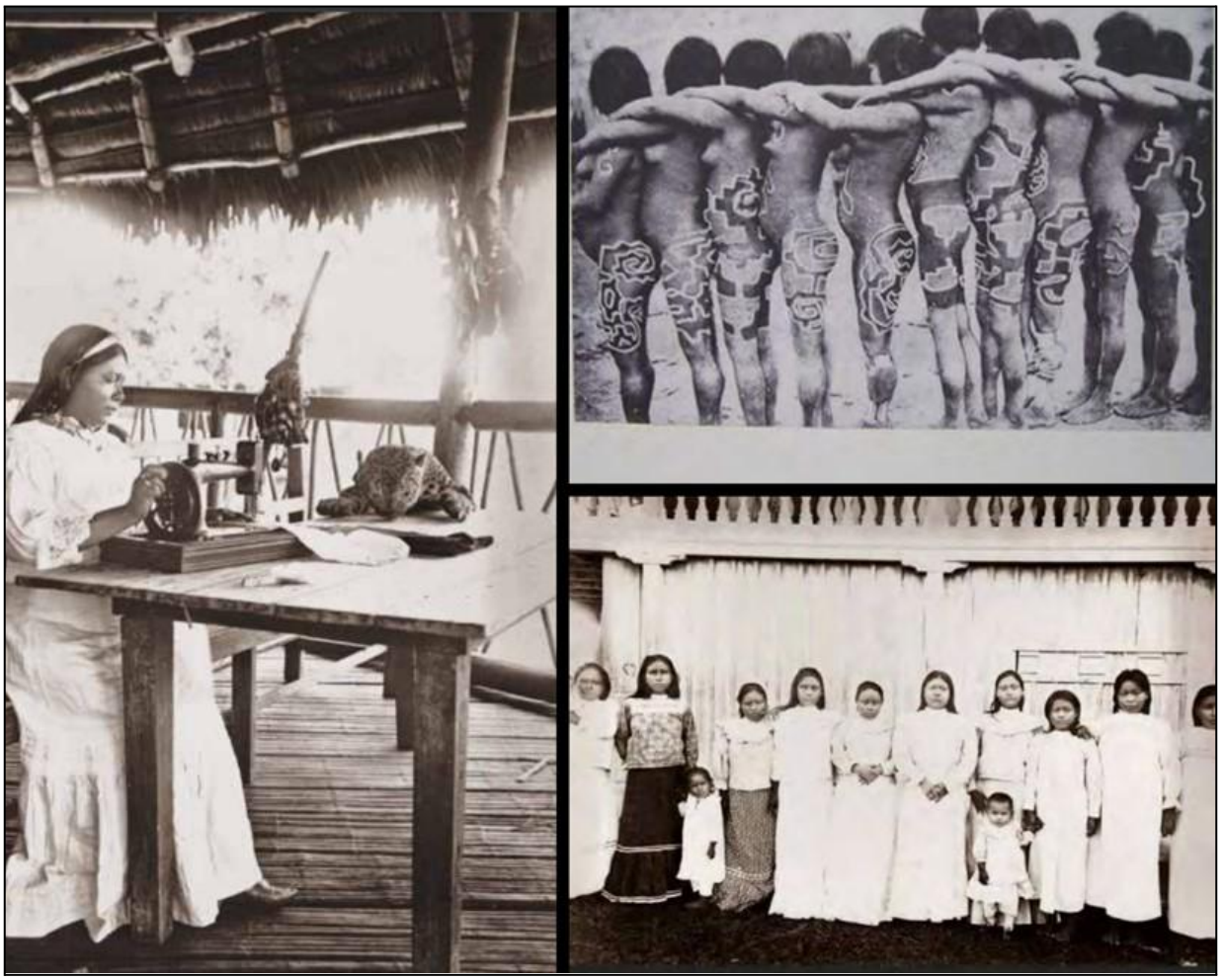


Figura 1. À esquerda, *La india huitota Julia cosiendo a máquina*, 1912. 11.1 x 16.7 cm. Acima, *Muchachas boras con pinturas corporales*, 1912. Fotografia.1912. Abaixo, *Huitotas civilizadas*.1912. 6.3 x 11.1 cm. Fotografia.1912. Todas as imagens do álbum de fotografia: *Viaje de la Comisión Consular al río Putumayo y afluentes: agosto a outubro de 1912*. Alberto Chirif, Manuel Cornejo Chaparro, Juan de la Serna Torroba, coordenação.

Ainda na primeira década do século XX, junto ao *boom* da extração e comercialização da borracha amazônica, as fotografias e os postais continuavam a circular imagens dos indígenas de forma anônima, sem rosto ou mostrados de costas. Há ainda imagens como de mulheres indígenas vestidas de forma *civilizada*, com a roupa que ela produziu em uma máquina de costura (Vidarte & Bendayan, 2019). Vidarte (2016, p. 54), reforça que

[5] Bendayan. Op.cit, p.11.

> Luego, durante la "guerra de imágenes" del boom cauchero la imagen parece transformarse literalmente en un medio transparente —y no por su capacidad de ser "espejo de la realidad"— pues sobre ella es posible ubicar casi cualquier contenido y convertirla en prueba, para defender los intereses del Estado, de los caucheros peruanos, o de los caucheros colombianos y, además, de los expedicionarios extranjeros, que muchas veces toman las imágenes de otros, sin afirmar autoría, como estrategia para construir su supuesto conocimiento de la realidad de la región.[6]

Arte Amazônica em Iquitos

O olhar oficial, desejoso de incorporar a Amazônia ao imaginário nacional, encontrou na celebração do *Cuarto Centenario del Descubrimiento del Amazonas* em 1942, a ocasião perfeita para realizar uma grande exposição em Lima, no ano seguinte, sobre a região.

> [...]Se puede concluir que la muestra, a través de los seis pabellones que la conformaban, termina repitiendo los tópicos que hasta entonces se atribuían a la Amazonía (Herrera, 2016) presentándola como un espacio riquísimo en recursos naturales que deben ser explotados e industrializados en vías del desarrollo, como una región poblada por seres que requieren ser civilizados bajo dogmas occidentales, ensalzando la labor de conquista y evangelización, así como la presencia militar en sus tierras, tomando estas como gestas que ayudaron a integrarla al Estado. Y lo que resulta probablemente más grave, asumiendo que se trata de una tierra sin historia, negando el valor de sus tradiciones, mitos, lenguas originarias y todo conocimiento de los hombres y mujeres amazónicos que por miles de años ha mantenido el equilibrio de su ecossistema (Bendayan 2017, p. 12).[7]

Na mesma época, na região de Loreto, uma outra representação dos indígenas feita por artistas visuais amazônicos se inicia. Depois de muito se exacerbar a ideia de indígenas selvagens, uma geração vai tomar a representação indígena, transformá-la e renovar o imaginário sobre a Amazônia. Ante a imagem deteriorada do indígena, esses artistas se diziam os únicos representantes com direitos de mostrar com verdade o que é o amazônico, saindo das ideias de *paraíso do diabo* ou *inferno verde* e transformado esse olhar, não só através da pintura, mas da literatura, cinema e música. Entre eles, artistas visuais como César Calvo de Araújo, Américo Pinasco e Victor Morey, que segundo Bendayán (2013)[8], buscavam

[6] Vidarte. Op.cit., p.54.
[7] Bendayán. Op.cit., p. 12.
[8] Bendayan, Christian; Don Pablo, el Maestro. In: VILLAR, Alfredo. Usko Ayar: la escuela de las visiones. Lima: PetroPeru, 2013.

pintar o intenso colorido da selva, o brilho do seu céu e rios, a calidez de sua frondosa vegetação e de sua gente em retratos e paisagem que decifravam uma realidade ditada por aquilo que a luz desenha nos olhos. Quanto a isso, para Vidarte (2016) na década de 1940,

> [...] una nueva generación de artistas, que pretende devolverle a esta región una representación digna, contraria a la imagen del salvaje fiero que décadas atrás el gobierno central patrocinó en su concepción y difusión, con el fin de justificar una tarea "civilizatoria" desde la cual los barones del caucho escudaban sus abusos sobre las poblaciones indígenas. En esos años, los pintores César Calvo de Araújo y Américo Pinasco, junto al fotógrafo y cineasta Antonio Wong Rengifo proponen una representación reivindicativa de las sociedades amazónicas y en especial del sujeto indígena. Esta autorepresentación amazónica es puesta en escena mediante diversas exposiciones y eventos culturales, en Lima y varias ciudades del Perú, así como en otros países como EEUU, Colombia y Brasil. El reconocimiento internacional adquirido por Calvo de Araújo resulta elemental para la difusión de un discurso que enfatiza la importancia de la Amazonía para el país, pero además plantea la urgencia de que el Estado otorgue mayor apoyo al desarrollo de las comunidades y pueblos amazónicos (Vidarte, 2016, apud Bendayán, 2017.p.12).[9]

Figura 2. À esquerda, Cesar Calvo de Araujo, *Retratos de indígenas*, década de 1940. À direita*, Mujer tatuada*, década de 1940. Postal. *Swiss Foto Estudio*.

[9] Vidarte, 2016 apud Bendayán, op. cit. p. 12

Suas obras partem de estratégias como a de representar as pessoas mestiças da Amazônia como cidadãos que são parte do Estado peruano, e que com ele colaboram. Mas, os pesquisadores apontam que há uma dose de estetização dos cidadãos em suas tarefas diárias, e, apesar de defenderam uma imagem veraz da vida amazônica em suas pinturas, não identificam seus retratados, e isso é reforçado nos títulos generalizantes das obras: *mulher com cacau*, *vendedor de frutas, chefe indígena* etc. O Estado se aproveita desse discurso de valorização do indígena como estratégia para atrair turistas. Em paralelo, os postais, ainda a serviço do Estado, já não retratavam mais o selvagem e incorporou aos seus objetivos, o projeto de exploração artística da imagem estereotipada de uma mulher amazônica sensual, sexualizada e erótica que reforça a ideia da Amazônia como lugar de prazer.

Arte Visionária Amazônica: as visões da ayahuasca

Por volta dos anos de 1970, surgiu no departamento de Ucayali, uma pintura amazônica concentrada em representar uma realidade mais além do visível ou palpável. Essa é uma pintura

> que supera la percepicion de los sentidos, que penetra em el universo interior de cada ser, em sus sueños y pensamentos. Uma realidade que se conserva em la memoria y que no abarca solo el passado, sino también lo que vendrá: la realidade de las 'visiones'. Así, como las aguas de los distintos rios se unen pero no se mezclan, cada Pueblo amazónico posee su particular cosmovision y arte, de modo que em Iquitos (Loreto) la pintura dotó de magia a realidade de la vigília y em Pucallpa (Ucayalli) la pintura desperto a la realidade la magia de los sueños (Bendayan, 2013, p.7).[10]

Amaringo se destaca nesse cenário e suas obras floresceram no encontro entre as artes indígena, a vida ribeirinha - e o vegetalismo ayahusqueiro nela presente -, e a cultura ocidental e são apontadas como grandes agenciadoras do interesse popular pela *ayahuasca* (que havia sido desperto já na década de 1980 com o início do turismo da ayahuasca em curso e de modo mais particular, uma década antes, com o interesse de jovens pesquisadores ocidentais em conhecer as plantas mágicas da floresta amazônica), e se intensificou a partir da publicação do livro *Ayahuasca Visions*, feito em parceria com Luis Eduardo Luna, em 1991.[11] Essa pintura é fruto da experiência vivida pelos artistas mestiços ligados ao vegetalismo peruano e suas práticas xamânicas ou ainda pelos artistas indígenas, ambos

[10] Bendayán. op. cit. p. 7.
[11] Luis Eduardo Luna, Pablo Amaringo. Ayahuasca Visions: The Religious Iconography of a Peruvian Shaman. North Atlantic Books, 1991.

contando com a força narrativa das imagens para fazer suas pinturas testemunhais. Belaunde (2011, 2019, informação verbal) aponta que há uma vocação subversiva do sujeito diante das concepções hegemônicas ocidentais. Ela reforça essa ideia apontando que

> Amaringo é uma dobra que responde à questão da colonização econômica com a intervenção aguda na Amazônia e que gerou pobreza e violência. Uma dobra que dentro do movimento histórico da colonização reflete sobre as nossas epistemologias, pois o artista estabelece uma relação com o Ocidente através de um sujeito que se constrói como essa dobra sobre os ocidentais e ao mesmo tempo mostra a complexidade dos mundos amazônicos e das cosmologias do vegetalismo Belaunde (2019).[12]

Figura 3. Da esquerda para direita, de cima para baixo, respectivamente, Pablo Amaringo, *The tree powers*,1986; *Vision of the snakes*, 1987; *Acero Punta*, 1896; *The vision of the planets*, 1986 Guache sobre papel especial. Luis Eduardo Luna, Pablo Amaringo. *Ayahuasca Visions: The Religious Iconography of a Peruvian Shaman*. *North Atlantic Books*, 1991.

Bendayan (2019)[13] afirma que a partir da representação do xamã e da pintura visionária, começa uma produção que vai ter muito impacto não só sobre o Peru, mas fora dele. Com uma marca que vai se chamar Arte Amazônica Visionária, Amaringo rompe com uma representação realista e trabalha com um olhar subjetivo. A imagem do indígena amazônico vai se mesclar com a do mestiço, mais universal, pois o artista não vai trabalhar somente com a tradição da ayahuasca.

[12] Belaunde. Informação verbal. Banca de defesa de tese. Villalta, Daniella. Pablo Amaringo e as imagens do invisível. EBA/UFRJ, 2019.
[13] Vidarte&Bendayán. op. cit., 2019.

Sua obra abriu portas para uma linguagem que vai permitir aos artistas indígenas, posteriormente, representar aquela forma a partir da qual compreendem a realidade, suas realidades paralelas, seus muitos mundos. Há uma grande importância para a autorrepresentação e a mudança das imagens artísticas contemporânea no cenário das artes indígenas no Peru.

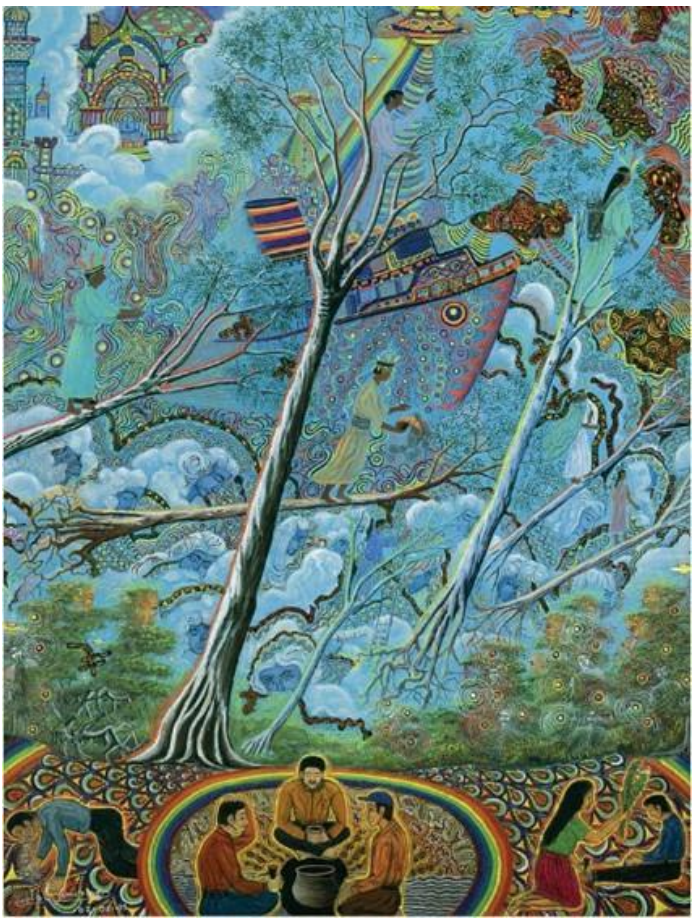


Figura 4. Pablo Amaringo, *Ila – Arbol Magico*, 2001. Guache sobre papel Arches, 57x76 cm. Howard Charing, Peter Cloudsley, Pablo Amaringo. *The Ayahusca visions of Pablo Amaringo.* Canadá, *Inner Tradicion*, 2011. Figura 5. Pablo Amaringo, *Angeles Avatares*, 2006. Guache sobre papel Arches, 46x61 cm. Howard Charing, Peter Cloudsley, Pablo Amaringo. *The Ayahusca visions of Pablo Amaringo.* Canadá, *Inner Tradicion*, 2011.

Os motivos de suas pinturas se entrelaçam e desdobram em cenas que retratam as cerimônias com ayahuasca e os três reinos da cosmogonia amazônica: água, da terra e do céu com seus seres respectivos, a rica diversidade das plantas *mestras* e seus *donos*, as múltiplas dimensões do tempo e do espaço, os espíritos que ensinam os desenhos às mulheres indígenas, a pele da *boa* e as tramas que a recobrem, além de mestres ocidentais e anjos. Apesar de ser possível visualizar um mapa dos elementos contextuais presentes nos rituais do vegetalismo mestiço peruano, alguns autores advertem que sua obra não pode ser considerada um retrato do xamanismo indígena ou mesmo do vegetalismo mestiço. Esses temas geram um *blend* entre *cosmogonia amazônica, folclore e esoterismo europeu,*

metafísica moderna e arquétipos coletivos e, portanto, pode parecer muito eclético para ser considerado representativo do vegetalismo e menos ainda do xamanismo amazônico. Mas quanto ao ecletismo da obra de Amaringo, é importante ressaltar o que diz Labate (2011)[14], que ele soube agregar esses e outros elementos da cultura ocidental como *poderes*, que foram incorporados à sua produção artística, que propõem um diálogo entre a cultura amazônica, mestiça, ribeirinha e a cultura ocidental. Seu maior aporte radica em como sua obra vai abrir as portas das artes indígenas peruanas para o mundo.

Artistas amazônicos e as representações da Amazônia no cenário atual das artes no Peru

A nova pintura figurativa peruana foi gestada na Amazônia nos últimos quarenta anos em meio a mudanças sociopolíticas abrangentes. Contra a tendência de se adotar uma identidade mestiça homogeneizante, os novos pintores afirmaram a riqueza e a diversidade de suas ancestralidades ameríndias, mas não pretenderam mantê-las intactas e sim gerar uma nova relação com as cidades através das artes visuais. Essa pintura funda-se na apropriação, por parte dos jovens escolarizados, dos procedimentos de enquadramento, composição, desenho, cor e perspectiva apresentados nas ilustrações dos livros da escola e da Igreja, e nos cartazes de propaganda dos estabelecimentos comerciais habitualmente administrados pela população mestiça. Essas técnicas figurativas de fora foram moduladas pelo olhar indígena e combinadas às técnicas gráficas ameríndias aprendidas com os parentes, no dia a dia e nos rituais do ciclo de vida e do xamanismo (Belaunde, 2016. p. 613)[15].

Giuliana Borea (2021), aponta que o cenário atual da arte amazônica no Peru é orientado pelo trabalho de novos artistas que refletem sobre suas comunidades e lugares de pertencimento a partir de suas lendas, ou de sua capacidade de se atualizar em novos territórios ou ainda sobre interculturalidade e produção artística. Como diz,

> El trabajo de una generación líder de artistas indígenas contemporáneos de la Amazonía - Rember Yahuarcani, Harry Pinedo / Inin Metsa y Brus Rubio - que explora las prácticas indígenas de construcción del lugar y sentido de pertenencia. A través de su trabajo abordan cuestiones de política espacial y conexiones ecológicas, migración, cosmopolitismo y las actuales condiciones de vida, desafiando los estereotipos que fijan a las personas indígenas

[14] Beatriz Labate. Ayahuasca Mamancuna merci beaucoup: Internacionalização e diversificação do vegetalismo ayahuasqueiro peruano. Tese de Doutorado, Antropologia, Universidade Estadual de Campinas, 2011.
[15] Belaunde, Luisa Elvira. Donos e pintores: plantas e figuração na Amazônia peruana. Mana (UFRJ. Impresso), v. 22, p. 611-640, 2016.

en territorios lejanos y las perspectivas reduccionistas sobre el arte (BOREA, 2021, p. 3).[16]

Figura 6. À esquerda Rember Yahuarcani. *La creación del mundo*, 2007. Tintas naturais e acrílico sobre casca de árvore (Ilanchama), 219 x 145cm. Catálogo de exposição. *Centro Cultural de Documentación y Experimentación Artística (CCDEA)*, 2021.
À direita Harry Pinedo/Inin Metsa. *Comunidad intercultural de la inmigración*, 2016. Acrílico sobre lienzo, 130 x 90 cm. Colección Miguel A. López. Catálogo de exposição. *Centro Cultural de Documentación y Experimentación Artística (CCDEA)*, 2021.

Considerações finais

As representações da Amazônia, através de fotografias, desenhos ou pintura sempre atenderam às ideologias políticas e estéticas sobre a região, ora a partir da formulação do discurso de sua conquista, ora pelas diversas formulações de identidades amazônicas baseadas nas paisagens naturais e humanas, mas também a partir da construção do discurso de resistência cultural e política à ocidentalização realizado pelas novas gerações de artistas. Durante o século XX, essas representações sofreram mudanças com as propostas de artistas amazônicos. As produções artísticas contemporâneas no Peru, a partir do início do século XXI, têm reescrito o discurso sobre a Amazônia a partir de uma nova geração de artistas ligados ao território e aos seus conflitos, cujas obras são marcadas pelo

[16] BOREA, Giuliana. Construyendo el lugar construyendo el mundo, tres artistas indígenas amazónicos: Rember Yahuarcani Harry Pinedo/Inin Metsa Brus Rubio. Catálogo de exposição. Centro Cultural de Documentación y Experimentación Artística (CCDEA) Amazonart Project, Beca Marie Skłodowska-Curie Departamento de Sociología, Universidad de Essex Art Exchange, Universidade de Essex, 2021.

amor à terra e pela luta em defesa da Amazônia. O termo *Amazonistas*[17] é utilizado por alguns pesquisadores peruanos para identificar os artistas dessa geração, e para falar de uma prática que valoriza a região amazônica como um espaço para investigar e pensar o país em seu conjunto. Não é uma categoria hegemônica ou fechada, mas um novo e múltiplo espaço de exploração para os artistas.

Um dos maiores aportes artísticos de Pablo Amaringo, é ter chegado a uma linguagem pictórica que permite descrever a concepção de mundo amazônica onde a realidade é um conjunto de realidades, como observa Bendayan (2013)[18]. Ele foi capaz de codificar em suas telas um vasto repertório com os conhecimentos que adquiriu em suas experiências com o xamanismo amazônico da ayahuasca. Munido de uma habilidade especial para ensinar, - *um brilhante pedagogo* – foi o *maestro* de uma nova geração de pintores que estão integrados ao mercado da arte, expõem suas obras em outros países, dão oficinas e *workshops* tanto na Amazônia como em outros lugares do mundo e promovem essa arte. As *apresentações* de Amaringo para a Amazônia, seus povos, mitos, lendas, conhecimentos e biodiversidade criam pontes e permitem que um público urbano se aproxime dessa arte. Sua pintura cria uma forma de ver a Amazônia, com novos modelos de figuração e paisagismo. Quando criticado pelo excesso de cores, pela falta do ponto de fuga ou pelo uso de detalhes ele respondia veementemente: - *essa é a minha Amazônia!* Artistas como Amaringo, afirmam o movimento, a sobreposição, a multiplicidade e o embate político por meio das imagens, promovendo um olhar para a Amazônia sem o atravessamento de interlocutores, cujo resultado estético renova sua iconografia política.

Referências

BELAUNDE, Luisa. *Visión de espa cios en la pintura chamánica del sheripiare asháninka Noé Silva Morales Mundo Amazónico* 2: 365-377, 2011.

____. Donos e pintores: plantas e figuração na Amazônia peruana. Mana (UFRJ. Impresso), v. 22, p. 611-640, 2016.

____. Informação verbal. Banca de defesa de tese. Villalta, Daniella. Pablo Amaringo e as imagens do invisível. EBA/UFRJ, 2019.

BENDAYÁN, Christian. *Don Pablo, el Maestro*. In: VILLAR, Alfredo. *Usko Ayar: la escuela de las visiones*. Lima: PetroPeru, 2013.

____. *Arte Amazónico: afluentes, corrientes y creciente*. Curso *on line* pela plataforma *Zoom*. *Británico Cultural*. 10h/a. BCPERU, Lima. Agosto e setembro de 2020.

____. *AMAZONISTAS Artes visuales sobre la Amazonía peruana en el siglo XXI*. Peru: *Ministerio de Cultura*, 2017.

[17] Bendayán. Op.cit. 2017.
[18] Bendayán. Op.cit. p. 7.

BOREA, Giuliana. *Construyendo el lugar construyendo el mundo, tres artistas indígenas amazónicos: Rember Yahuarcani Harry Pinedo/Inin Metsa Brus Rubio.* Catálogo de exposição. *Centro Cultural de Documentación y Experimentación Artística (CCDEA) Amazonart Project, Beca Marie Skłodowska-Curie Departamento de Sociología, Universidad de Essex Art Exchange*, Universidade de Essex, 2021.

LABATE, Beatriz Caiuby. *Ayahuasca Mamancuna merci beaucoup*: Internacionalização e diversificação do vegetalismo ayahuasqueiro peruano. Tese de Doutorado, Antropologia, Universidade Estadual de Campinas, 2011.

VIDARTE, Giuliana. *Un nuevo imaginario para la Amazonía peruana: la práctica artística de César Calvo de Araújo y Antonio Wong (1940-1965)*. Dissertação de Mestrado em História da Arte, *Pontificia Universidad Católica del Perú*, 2016.

____; BENDAYÁN, Christian. *De las representaciones históricas, a las autorepresentaciones contemporáneas en el Perú* (1868-2019). *Centre de Colloques du Campus Condorcet*, Paris, 2019. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=sxawhs422RQ, acessado em 10 e 11/jan/2022.

Como citar:

VILLALTA, Daniella. Sob a luz da arte amazônica. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1036-1048, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.084
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Monumento às Bandeiras: iconografias políticas, intervenções e identidades em disputa

Ana de Gusmão Mannarino, Universidade Federal do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0001-9720-9502
ana.mannarino@eba.ufrj.br

Resumo

O Monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret, e as recentes intervenções artísticas que vem sofrendo levantam discussões acerca dos valores e ideais de nação que o monumento sintetiza, tanto no que diz respeito a sua concepção original nos anos 1920, como nas reações contemporâneas que provoca. Entendemos o monumento como uma síntese plástica que procura atuar nas relações entre passado, presente e futuro. Relaciona-se, desse modo, com a História e com a História da Arte, entendidos como instrumentos epistemológicos da colonização, meios para afirmação de projetos de poder e dominação. O monumento tem também, contudo, o potencial de servir como suporte para reações a tais projetos, subvertendo seu sentido original e evidenciando a importância da arte na definição das identidades culturais – um permanente campo de disputas.

Palavras-chave: Monumento às Bandeiras. Intervenções artísticas. Modernismo Brasileiro. Identidade nacional. Dominação cultural.

Abstract

Victor Brecheret's Monument to the Bandeiras (colonial explorers) and the recent artistic interventions that it has been undergoing raise discussions about the values and ideals of nation the monument synthesizes, both in terms of its original design in the 1920s and in the contemporary reactions it provokes. We understand the monument as a plastic synthesis that seeks to intervene in the relations between past, present and future. It is thus related to History and to the History of Art, understood as epistemological instruments of colonization, means for affirming projects of power and domination. The monument also, however, has the potential to serve as a support for reactions to such projects, subverting its original meaning and highlighting the importance of art in the definition of cultural identities – a permanent field of disputes.

Keywords: Monument to the Bandeiras. Artistic interventions. Brazilian Modernism. National identity. Cultural domination.

Figura 1. Victor Brecheret, Monumento às Bandeiras, 1953. Escultura em granito, 12 x 50 x 15m.

A arte brasileira, a partir da independência, principalmente a partir da segunda metade do século XIX até meados do século XX, nas suas obras mais emblemáticas, assim como a história da arte no Brasil, são imbuídas de um projeto identitário de nação que reforça as relações de poder e dominação vigentes. A partir de um estudo de caso, o Monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret, e as recentes intervenções que vem sofrendo em manifestações e protestos, propomos uma reflexão sobre a tensão que os monumentos escultóricos, "iconografias políticas" por excelência, concentram na atualidade, e como essa tensão se relaciona a uma necessidade de revisão da história da arte e do papel que ela vem desempenhando desde o século XVIII até aqui. Monumentos públicos são representações de poder que frequentemente procuram consolidar narrativas legitimadoras das relações de dominação estabelecidas. Atuam no espaço, ao demarcar um determinado território emprestando-lhe significado simbólico, e atuam sobretudo no tempo histórico, ao elegerem, no presente, um passado que se quer perpetuar para o futuro. No século XX, o Monumento às Bandeiras trouxe o tema do colonizador bandeirante, destacando um passado comum que, sob o verniz de democracia racial, simbolizaria a união nacional e a conquista do território. É, a um só tempo, documento de cultura e de barbárie, ao celebrar a

submissão e o genocídio de povos originários produzidos pelo processo civilizatório que representa. O exemplo do Monumento às Bandeiras e suas intervenções contemporâneas são parte de um movimento cultural mais amplo, que envolve não apenas as iconografias políticas mas também as narrativas da história da arte e as cada vez mais frequentes iniciativas no sentido de sua revisão. A história da arte como instrumento epistemológico da colonização relaciona-se não apenas à dominação europeia sobre suas colônias mas também à formação dos estados-nação. Propomos, aqui, a partir desse monumento e suas recentes intervenções, pensar a arte e sua história como, por um lado, a expressão de uma visão dominante, que classifica e hierarquiza diferentes culturas e sistemas de conhecimento. E que constituem, por outro lado, processos fundamentais na definição de identidades culturais, tornando-se um permanente campo de disputas.

Monumentos públicos modernos, entendendo nesse conjunto monumentos escultóricos concebidos e instalados nas ruas das grandes cidades brasileiras sobretudo no fim do século XIX e início do século XX, sintetizam plasticamente uma série de valores e procedimentos que as concepções da história da arte, como disciplina, desde a sua consolidação no século XVIII, vem reforçando e contribuindo para que se perpetuem. Valores ligados à formação dos estados-nação, a uma concepção homogênea de "povo" ou "raça" (MICHAUD, 2017), e a uma concepção histórica eurocêntrica e teleológica, indissociável do par modernidade/colonialidade.

Discutir os monumentos e o que eles representam equivale, em muitos sentidos, a discutir a construção de uma história nacional, e, também de uma história da arte, à qual se adequam e a cujas concepções românticas correspondem. O monumento público é uma unidade plástico-representativa de valores ou de autoridade que tem dimensão histórico-temporal. Segundo Argan, tem "função retórica e persuasiva" e sua qualidade fundamental relaciona-se a:

> sua razão e sua função representativas: o monumento tem sempre um conteúdo ou um significado ideológico e, como representa a estabilidade de certos valores ideais, é sempre expressão de um princípio de autoridade e de seu fundamento histórico.
> [...]
> A estátua é também um *monumentum*, isto é, um objeto que conserva a memória e identifica em um passado já histórico um modelo ou um exemplo para o presente e o futuro. (ARGAN, 2004 : 84-85)

Seu objetivo portanto é condensar passado-presente-futuro construindo um nexo entre eles. Assim como a história, ele constrói no presente uma memória do passado e procura conduzir um certo modo de se imaginar o futuro.

O Monumento às Bandeiras, de Victor Brecheret, é exemplar nesse sentido. Finalizado apenas em 1953, por ocasião do quarto centenário de São Paulo, foi concebido na sua primeira versão, em 1920, ainda como uma maquete, no contexto do modernismo paulista. Celebra um determinado passado colonizador, em que heróis locais – os bandeirantes – convertem os povos originários em "brasileiros", pela dominação cultural, religiosa e, se preciso for, pela violência. Nas palavras de Menotti del Picchia, a São Paulo dos anos 1920 é "berço de um futurismo racial, industrial, econômico – é o berço do futurismo cultural" (AMARAL, 1976 : 117). O Monumento projeta um ideal de união cultural, condizente com o ideário do modernismo paulista, ao qual se liga um projeto de união racial, em uma raça futura homogênea, brasileira, que pode ser associada à ideia de mestiçagem, da qual o bandeirante é um representante, em oposição ao colonizador europeu. É um monumento moderno portanto, também, no sentido em que Dussel concebe a ideia de modernidade – em que o etnocentrismo europeu supõe também sua outra face, a América, periferia dominada, quando necessário, pela força:

> Se a Modernidade tem um núcleo racional *ad intra* forte, como saída da humanidade de um estado de imaturidade regional, provinciana, não planetária, essa mesma Modernidade, por outro lado, *ad extra*, realiza um processo irracional que se oculta a seus próprios olhos. Ou seja, por seu conteúdo secundário e negativo mítico, a Modernidade é justificativa de uma práxis irracional de violência (DUSSEL, 2005 : 29).

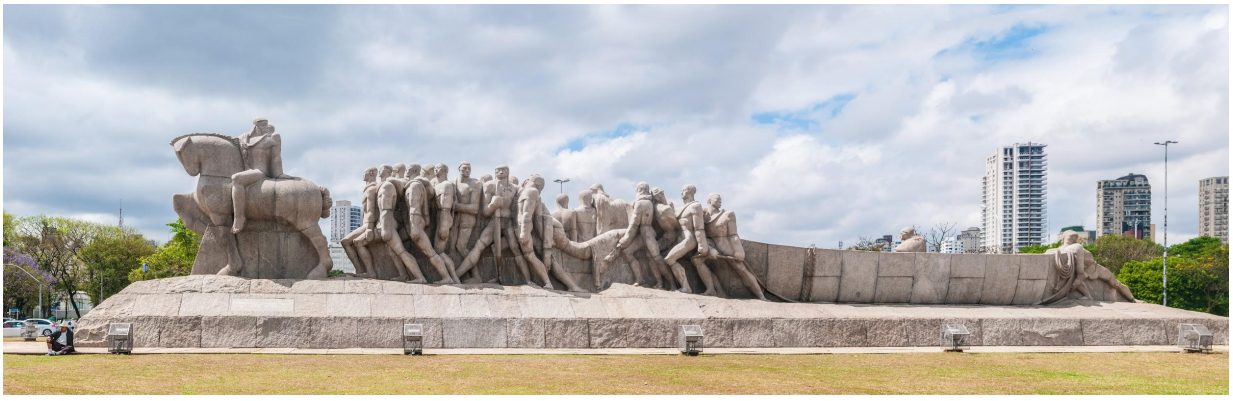


Figura 2. Victor Brecheret, Monumento às Bandeiras, 1953. Escultura em granito, 12 x 50 x 15m. Foto: Wilfredo Rodríguez. Fonte: Wikimedia.

Para Dussel, a civilização ocidental se auto descreve como superior e vê sua dominação como natural e necessária, justificando a violência no caso da resistência dos povos vistos como "primitivos" ou "inferiores". A civilização ocidental referida por Dussel, no caso que analisamos aqui, expresso nas bandeiras e sua celebração, corresponde aos ideais não de um colonizador estrangeiro, mas das classes dominantes nascidas na antiga colônia que, nas palavras de Viveiros de Castro, são o novo Senhor da nova Nação, e precisam:

> afirmar sua europeidade (sua cristianidade, seu letramento, sua "cultura") para poder negar esses direitos aos índios; mas é preciso

> negá-la para poder fazer valer seu direito à nova terra virada "nação", isto é, Estado – para poder subordinar os povos indígenas. (VIVEIROS DE CASTRO, 2017 : 6)

O Monumento às Bandeiras sintetiza, plasticamente, não apenas o ideal de nação preconizado pela elite paulistana, como expos Tadeu Chiarelli no artigo *O doutor e os monumentos* (CHIARELLI, 2019), mas também, na história escrita com imagens que o monumento desempenha, condizente com um modo de proceder caro à História da Arte Ocidental como disciplina, nas suas finalidades e interesses a que serve. A História da Arte carrega sentidos que ultrapassam os meramente estéticos – sentidos que contribuem de modo fundamental, nas palavras de Donald Preziosi, para:

> a concepção, fabricação e manutenção dos estados-nação modernos (originalmente os Europeus, subsequentemente, todos os outros) e das identidades, coletivas e individuais que são encenadas como suporte e justificativa para essas entidades políticas. (PREZIOSI, 2009 : 2, tradução nossa).

O papel da História da Arte ocidental, como integrante das tecnologias epistemológicas do colonialismo, é parte da perspectiva eurocêntrica do conhecimento. De acordo com Aníbal Quijano, tal perspectiva baseia-se na

> elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus.[...] os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e consequentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais. (QUIJANO, 2005 : 107-108).

Na perspectiva eurocêntrica, A História da Arte, ao selecionar, classificar, agrupar objetos em conjuntos correspondentes às diferentes culturas e etnias, estabelece, ao mesmo tempo, uma hierarquia entre elas, que tem na cultura produzida na Europa ocidental o seu posto mais alto. E essa hierarquia se dá em uma dimensão temporal, na noção de História que passa a predominar no Ocidente a partir do século XVIII, associada a uma ideia de raça e uma escala de dominação: os povos a serem colonizados, assim como sua arte e cultura, são considerados primitivos e a eles corresponderia a um estado de natureza, um passado a ser superado. À Europa, sua arte e sua cultura, corresponderiam a razão e a modernidade, o telos da História.

A História da arte contribui portanto, nas suas hierarquias implícitas, para reforçar a ideia etnocêntrica da superioridade natural da cultura europeia, que passaria assim a ser a meta aspirada por todos os demais povos, justificando a colonização e a dominação. Na perspectiva eurocêntrica, a hierarquia que se

estabelece, segundo Quijano (2005), reconhece o Oriente como o outro do Ocidente, mas os povos africanos e ameríndios não são nem ao menos o seu outro, eles são simplesmente os não-europeus. Ou, nós acrescentamos aqui, para usar uma categoria recorrente na história da arte, os "não-ocidentais".

Essas considerações são fundamentais para se pensar o que tem sido a história da arte em um país como o Brasil, e o que ela pode vir a ser, assim como para se pensarem os períodos em que a arte brasileira se propôs a refletir sobre ela mesma, como é o caso do modernismo brasileiro e suas pretensões em sintetizar uma identidade nacional, período que o Monumento às Bandeiras integra.

Apesar de contribuir para a dominação epistemológica e reforçar as relações de poder e dominação globais desde a modernidade, é preciso reconhecer o papel desempenhado pela arte e sua história na definição de identidades culturais. As manifestações artísticas têm sido um espaço de resistência de povos indígenas e de origem africana nas Américas, e, mais recentemente, museus e instituições culturais têm se voltado a cada vez mais para produções oriundas de grupos subalternizados. A história da arte, assim como outros campos do conhecimento comporta visões diversas e contraditórias, e, mesmo tendo sido historicamente uma ferramenta colonial, pode ser apropriada como um elemento de reflexão e transformação.

Quando as narrativas nacionalistas e seus projetos de dominação se condensam em um monumento público, é como se um passado perturbador insistisse em se atualizar no presente. No Monumento às Bandeiras, esses esforços que se perpetuam no presente reforçam uma identidade que celebra a imposição pela força de um grupo dominante sobre os demais. No entanto, as recentes intervenções sobre o Monumento às Bandeiras estão em consonância com a afirmação de Quijano,:

> a existência de um forte Estado central não é suficiente para produzir um processo de relativa homogeneização de uma população previamente diversa e heterogênea para produzir assim uma identidade comum e uma forte e duradoura lealdade a tal identidade. (QUIJANO, 2005 : 119)

Elas trazem à tona um sentido do monumento lembrado por Argan:

> Na forma do monumento, enfim, se encontram no presente a história-autoridade, que se dá na memória e na experiência do passado, e o futuro-possibilidade, que se dá na imaginação. (ARGAN, 2004 : 86)

O Monumento às Bandeiras tem sido assim também um suporte para se imaginar outro futuro e a impossibilidade de se manter a identidade que ele propõe originalmente. Alguns exemplos são a intervenção em tinta verde, amarela

e avermelhada feita em 2016, anonimamente, tratado pela imprensa como 'vandalismo'; a intervenção do grupo de ação e aparelhamento, que trouxe representações de caveiras e correntes para o entorno do monumento, em 2020; a projeção da animação *Brasil terra indígena* de Denilson Baniwa, sobre o conjunto escultórico, feita também em 2020.

Figura 3. Autor desconhecido, Intervenção no Monumento às Bandeiras, 2016. Foto: Rovena Rosa/ Agência Brasil. Fonte: Época Negócios, 30/09/2016.

Figura 4. Grupo de Ação e Aparelhamento, Sem título (Intervenção no Monumento às Bandeiras), 2020. Fonte: Instagram @marcelozocchio.

Figura 5. Denilson Baniwa, Brasil, Terra Indígena (animação – Intervenção no Monumento às Bandeiras), 2020. Foto: Francio de Holanda. Fonte: Revista Arte!Brasileiros 30/07/2021.

São momentos em que a potência da imagem e a impossibilidade de controle sobre ela e seus significados se tornam evidentes. A ameaça que a pintura representava para Platão (PREZIOSI, 2009) a ponto de ser excluída da república está justamente nessa possibilidade dela conter o oposto da intenção que originalmente simboliza. Ela pode conferir poder aos que a idealizaram, mas pode também ser o aglutinador de reações que propõem outras formas de imaginar o futuro.

Retomando a citação de Benjamin apresentada como ponto de partida para a discussão desta mesa, “todo documento de civilização é um documento de barbárie” (BENJAMIN, 1994 : 225), destacamos aqui a ambiguidade de um monumento como este. Nas palavras da ativista indígena Naiara Tukano, sobre os monumentos que homenageiam os bandeirantes

> Para retirar o véu da ilusão heroica, é preciso incluir a voz de todos os silenciados. Vamos sacar as armas de Borba Gato e de Martin Bugreiro lembrando: quantos índios foram caçados, assassinados e esquartejados? Quantas cabeças e orelhas foram cortadas, para premiar estes heróis brancos? E isso continua acontecendo. Ontem era o colonizador que nos matava, hoje são os mineradores, fazendeiros e plantadores de soja. Vamos etiquetar os nomes das empresas e grandes corporações ou dos deputados e bolsonaristas

> que querem matar índios. Vamos pintar os monumentos com cores, adornos e seres mitológicos, como a Cobra Grande, para que ela possa engolir a memória das violências transformando na cura que a humanidade tanto precisa. É urgente que as violências sistêmicas da colonização sejam expostas. (TUKANO, 2020)

Assim, os monumentos têm também esse efeito, inverso daquele para o qual foram concebidos. Testemunho, a um só tempo de civilização e de barbárie, com o intuito de celebrar e legitimar o poder que se institui pela violência, é também uma recordação do genocídio ainda em curso, e um propulsor para atos de resistência. Essas intervenções são um convite à discussão que extrapola portanto as dimensões do monumento. Se estendem às narrativas da história e da história da arte, que têm a cada vez mais sido debatidas pelas próprios artistas e suas obras.

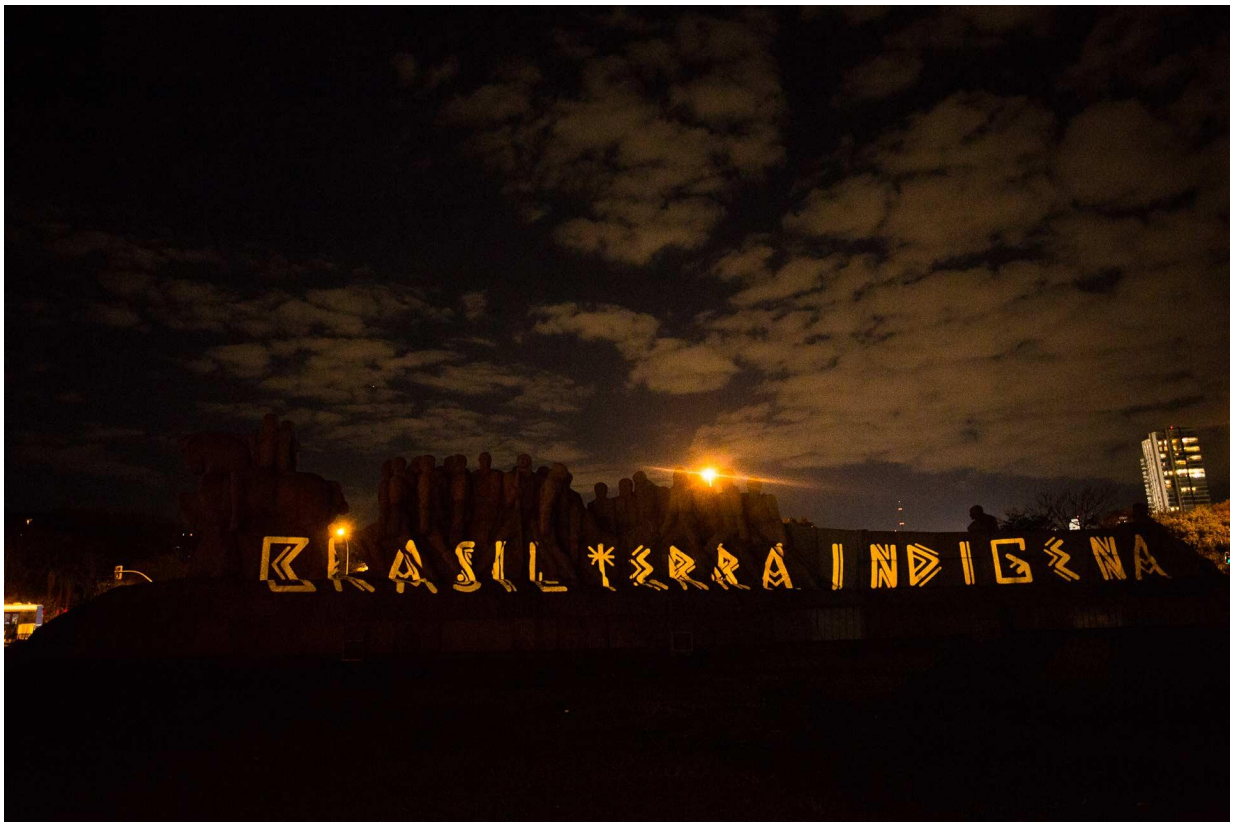


Figura 6. Denilson Baniwa, Brasil, Terra Indígena (animação – Intervenção no Monumento às Bandeiras), 2020. Foto: Coletivo Coletores. Fonte: Revista Rosa 10/11/2020.

Referências

AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco.* São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1994.
CHIARELLI, Tadeu. O doutor e os monumentos. In: *Arte!brasileiros*. 18 de dezembro 2019. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/opiniao/conversa-de-barr/o-doutor-e-os-monumentos/>. Acesso em 31 de jan. de 2022.

DUSSEL, Enrique. Europa, modernidade, eurocentrismo. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

MICHAUD, Éric. *Las invasiones bárbaras.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017.

PREZIOSI, Donald. *The Art of Art History: a critical antology*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

TUKANO, Naiara. Fake news da colonização. In: *Arte!brasileiros*. 10 de julho de 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/fake-news-da-colonizacao-monumentos-povos-indigenas/>. Acesso em 31 de jan. de 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os involuntários da pátria: elogio do subdesenvolvimento. In: *Cadernos de Leituras / Série intempestiva*. Belo Horizonte: Chão de Feira, 2017.

Como citar:

DE GUSMÃO MANNARINO, Ana. Monumento às Bandeiras: iconografias políticas, intervenções e identidades em disputa. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1049-1058, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.084.1
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

A linguagem monumental em Brecheret: uma leitura do Monumento às Bandeiras

Andrea Augusto Ronqui, Universidade de São Paulo
https://orcid.org/0000-0001-6496-7315
andrearonqui@usp.br

Resumo

Esta análise propõe uma leitura do Monumento às Bandeiras de Victor Brecheret a partir da identificação de elementos da linguagem monumental do muralismo italiano dos anos de 1930, particularmente a de Mario Sironi. Para promover a imagem de uma Itália moderna, o Regime Fascista fez amplo uso das mídias de massa e das exposições internacionais, nas quais Sironi colaborou ativamente com sua linguagem monumental, de figuras vigorosas, cenários atemporais, alegorias e símbolos, que acaba se tornando a linguagem representativa do Regime. Brecheret volta para o Brasil em 1936, quando retoma o projeto por iniciativa do Movimento Bandeira, que compartilha com o Fascismo muitos valores que estarão nas bases da reelaboração do monumento. A plástica monumental presente nas obras desse período reflete esses valores, fazendo deste Monumento um retrato do contexto sociopolítico em que foi produzido.

Palavras-chave: Fascismo. Bandeirismo. Monumento. São Paulo. Arte e política.

Abstract

This analysis proposes a reading of Victor Brecheret's Monumento às Bandeiras based on the identification of monumental language elements of 1930s Italian muralism, particularly Mario Sironi's. To promote an image of a modern Italy, the Fascist Regime made extensive use of mass media and international exhibitions, in which Sironi actively collaborated with his monumental language, of vigorous figures, timeless scenarios, allegories and symbols, which ended up becoming representative language of the Regime. Brecheret returns to Brazil in 1936, when he resumes the project on Bandeira Movement's initiative, which shares with Fascism values that would form the basis for a re-elaboration of the monument. The monumental plastic present in the works of this period reflects these values, making this Monument a portrait of the sociopolitical context in which it was produced.

Keywords: Fascism. Sculpture. Monument. São Paulo. Art and politics.

O projeto do Monumento às Bandeiras de Victor Brecheret (1894-1955) foi retomado num momento histórico em que contexto político e artístico se entrecruzam de forma significativa. No período entreguerras, o meio artístico paulista esteve em estreito contato com a Itália, por contar com enorme população de imigrantes italianos, o que deu à cidade e à produção artística um caráter singular. Naquelas duas décadas, o muralismo adquiriu enorme relevância na Itália fascista e teve em Mario Sironi (1885-1961) o maior expoente dessa prática. A partir de uma análise formal, foram encontrados no Monumento elementos da linguagem monumental de Sironi, os quais se tornaram mais evidentes a partir do entendimento de que a reformulação do projeto em 1936 foi pautada pelo Movimento Bandeira, que possuía raízes não distantes do regime de Mussolini.

A produção artística europeia do entreguerras reflete o chamado "Retorno à Ordem", fenômeno europeu iniciado com a Primeira Guerra Mundial, marcado pela recuperação das tradições nas artes. Na Itália, a principal manifestação desse fenômeno foi o *Novecento Italiano*, um grupo de sete artistas, entre eles Mario Sironi, reunidos em torno de Margherita Sarfatti (1880-1961), jornalista e crítica de arte que teve um papel fundamental na articulação cultural do Fascismo. O grupo se alarga e adquire escala nacional, a partir da "Mostra do *Novecento Italiano*" de 1926, quando esse rótulo torna-se sinônimo de arte moderna italiana e é assim que seria promovido em inúmeras exposições no exterior, até 1930.

Os artistas do *Novecento* buscam suas referências na arte da antiguidade clássica, nos mestres do Renascimento e pré-Renascimento, nas visualidades regionais, buscando a reabilitação de valores tradicionais. A afinidade entre os valores do *Novecento* e aqueles do ideário fascista não é fortuita: na base de ambos encontramos o nome de Sarfatti, "fascista de primeira hora" cujo relacionamento com Mussolini ia da esfera pessoal à institucional[1]. Nas reuniões que a jornalista promovia em sua casa, defendia o resgate dos valores clássicos da arte sem desprezar as conquistas das vanguardas, no que veio a denominar "classicismo moderno". Sironi também seria um dos artistas mais ativos do grupo de Sarfatti, com quem tinha uma amizade que duraria a vida toda.

O *Novecento* deixaria de existir já no início da década de 1930. Nesse momento, Mussolini começa a "abandonar a palavra escrita como instrumento de persuasão para voltar-se a um tipo de propaganda mais sofisticado, realizado com vários meios, que invadiu os espaços da vida pública e privada"[2], como se refere Emily Braun, destacando os meios de comunicação de massa. Entre estes, as exposições nacionais e internacionais cumprem um papel fundamental, como

[1] Sarfatti foi autora da primeira biografia de Mussolini, publicada em 1925, e foi *ghost writer* de alguns de seus discursos, além de ter tido uma relação íntima com o *Duce* por muitos anos. MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Classicismo moderno.* Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP. São Paulo: Alameda, 2016, p. 108.
[2] BRAUN, Emily. Mario Sironi. Arte e política in Italia sotto il fascismo. Turim: Bollati Bolinghieri, 2003 (1° edição: 2000), p. 170.

grandes eventos voltados ao grande público[3], que visavam promover a Itália como uma nação forte, próspera e moderna, afirmando o poderio fascista.

A empreitada dá enorme impulso à arte mural. Sironi, que já tinha uma longa carreira como pintor e já se destacava como caricaturista político do jornal de Mussolini, *Il Popolo d'Italia*[4], no final da década de 1920 passou a ser chamado para realizar a direção artística dos pavilhões em exposições. Para o suporte de grandes dimensões, traz suas experiências tanto do *Novecento* – figuras vigorosas e sumárias, sem traços fisionômicos, com ombros largos, braços e pernas grandes – quanto das caricaturas políticas – em particular, o uso de alegorias e símbolos. Dessa forma, sua linguagem visual consolidou-se como a linguagem representativa do Regime, na Itália e no exterior.

Na década de 1930, o artista desenvolve sua concepção da arte mural como a "pintura social por excelência", que teria a função de educar as massas. Em 1932, Sironi publica o artigo "Pintura mural"[5], celebrando a pintura mural como meio para promover o "ideal mediterrâneo, solar, do ressurgimento do afresco, do mosaico, da grande arte decorativa" e a recuperação da tradição italiana sobre a "dominante arte francesa". Esses fundamentos seriam amadurecidos em 1933, quando Sironi publica o "Manifesto da pintura mural"[6], assinado com Massimo Campigli, Carlo Carrà e Achille Funi, três artistas que também atuaram com esse suporte.

Os artistas modernistas do Brasil da década de 1920, estando em intercâmbio frequente com a Europa, têm como referência as linguagens modernas no momento em que estas refletiam o "Retorno à Ordem". Essas vertentes traziam elementos que serviam bem aos propósitos do modernismo do Brasil, relacionados à busca por uma identidade nacional, como a valorização do figurativismo e das visualidades regionais, as representações de figuras locais etc. Além disso, enquanto os modernistas de 1922 entraram em contato com o "Retorno à Ordem" via Escola de Paris, a partir do final daquela década o meio artístico paulista veria intensificar o contato com o *Novecento*, por meio dos artistas italianos que vinham para cá e dos artistas brasileiros descendentes que mantinham contato com a terra natal.

A trajetória de Victor Brecheret se insere nos dois contextos: nasceu na Itália; aos nove anos de idade veio para o Brasil; estudou em Roma de 1913 a 1919; e entre 1921 e 1936 morou em Paris, um período de idas e vindas entre São Paulo e a Europa. No período de estudos em Roma, frequenta o estúdio do escultor Arturo Dazzi (1881-1966), onde tem contato com a produção do croata Ivan Mestrovic

[3] Alguns exemplos são o pavilhão italiano na Internationale Presse-Ausstellung de Colônia (1928) e a Mostra da Imprensa Italiana na Exposición Internacional de Barcelona (1929). Em território nacional, cumpriam esse papel as Quadrienais de Roma (a partir de 1931) e as Trienais de Milão (a partir de 1933), além da própria Mostra da Revolução Fascista em 1932.
[4] A atuação como ilustrador do Il Popolo d'Italia foi tão prolífica que podem ser encontrados muitos desenhos com a sua linguagem, porém assinadas por outros nomes menos conhecidos. É o caso de uma ilustração de capa de uma edição da Rivista Illustrata del Popolo d'Italia de 1935, um grupo de soldados em marcha, em estilo sironiano.
[5] "Pittura murale", Il Popolo d'Italia, 1o de janeiro de 1932. In: Pontiggia, Elena (org.). Mario Sironi. Scritti e pensieri. Milão: Abscondita, 2000, p. 21.
[6] Por razões estilísticas, a redação do texto é atribuída a Sironi. Cf. "Manifesto della pittura murale", La Colonna, dezembro de 1933, apud Pontiggia, 2000, op. cit., p. 43.

(1883-1962), dois artistas que tiveram reverberações na sua produção do período romano. Ainda entra em contato com as obras dos italianos Arturo Martini[7] (1889-1947) e Adolfo Wildt (1868-1931), que viriam a ser centrais na produção escultórica do período fascista.

Quando volta de Roma, trava amizade com os modernistas paulistas e realiza a maquete para o concurso do Monumento às Bandeiras, em 1920. No âmbito das comemorações do Centenário da Independência que aconteceriam em 1922, o Monumento foi pensado por Brecheret a partir da sugestão de Menotti del Picchia (1892-1988) de criar um monumento que rendesse homenagem aos bandeirantes, já então identificados como os antepassados dos paulistas. A intenção declarada de Picchia era que o povo de São Paulo pudesse relembrar "os heróis de sua terra"[8], entretanto, a ideia de construir um monumento em homenagem a figuras tidas como "paulistas" para celebrar a independência do Brasil continha em si uma pretensão maior: conferir a São Paulo um papel protagonista na história do país.

O projeto original de 1920 acabou não sendo realizado e a imagem que conhecemos hoje é o resultado de uma reelaboração iniciada em 1936, quando Brecheret retorna ao Brasil definitivamente. A década de 1930 trouxe uma sucessão de eventos conturbados, que constituíram o ambiente político que fomentou a retomada do monumento. A ascensão de Getúlio Vargas (1882-1954) em 1930 e a insatisfação de São Paulo com os interventores federais culminaram nos confrontos daquela que ficou conhecida como a Revolução Constitucionalista de 1932, da qual os paulistas saíram derrotados. Em 1936, o governador Armando de Sales Oliveira decide retomar o projeto de Brecheret, visando recuperar algum protagonismo político para São Paulo.

A retomada é incentivada por Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo (1895-1974), que tinham acabado de fundar o Movimento Bandeira, após dissociarem-se de Plínio Salgado[9] (1895-1975) quando este cria a Ação Integralista Brasileira, por sua vez espelhada no Fascismo italiano. O rompimento derivara de algumas divergências. Enquanto o Integralismo queria um Estado forte e centralizado, o Bandeirismo defendia o federalismo com autonomia para os governos estaduais; o primeiro era contra a liberdade individual, a segunda era pela valorização do indivíduo. Cassiano Ricardo via o Integralismo como uma imitação grosseira do Fascismo e, portanto, um estrangeirismo a ser combatido, diferente da Bandeira que, para ele, vinculava-se a uma tradição exclusivamente nacional.

Mesmo com essas diferenças, porém, Integralismo, Bandeirismo e Fascismo assemelhavam-se muito entre si, a começar pela própria definição como terceira via em oposição ao comunismo e à democracia liberal. Ambos prezam pela disciplina, a hierarquia, a autoridade e as tradições, valores que norteiam a busca de

[7] Martini ainda colaboraria frequentemente com Sironi, sobretudo nos anos de 1930.
[8] Menotti del Picchia apud Batista, Marta Rossetti. Bandeiras de Brecheret. História de um monumento (1920-1953). São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1985.
[9] Juntos, os três intelectuais haviam criado o Movimento Verde Amarelo, movimento literário de caráter conservador e nacionalista.

Cassiano Ricardo por eventos e personagens que remetessem às origens da história nacional. Dessa forma, o Movimento Bandeira reivindica a realização de um monumento em homenagem àqueles personagens responsáveis pela expansão do território brasileiro, projetando a figura do bandeirante como protagonista da fundação da Nação.

Naquela década, a proximidade com o contexto italiano ganha estímulo quando Francisco Prestes Maia (1896-1965) assume a prefeitura e promove em São Paulo um projeto de modernização urbana, num momento em que a política no Brasil não escondia sua simpatia pelos regimes autoritários europeus. O projeto da gestão Prestes Maia não apenas adotava conceitos de urbanização dos governos autoritários dos anos 1920 e 1930[10], como contou com a atuação de Marcello Piacentini (1881-1960), protagonista da arquitetura moderna italiana sob o Regime Fascista. Piacentini orientou os projetos do Edifício Matarazzo (1935-1938) e do Palácio dos Bandeirantes (1938), e elementos da arquitetura monumental reverberaram em projetos de outros arquitetos, como o Estádio do Pacaembu (1938-1940) e o complexo do Monumento ao Soldado Constitucionalista de 1932 (1934-1954), em São Paulo.

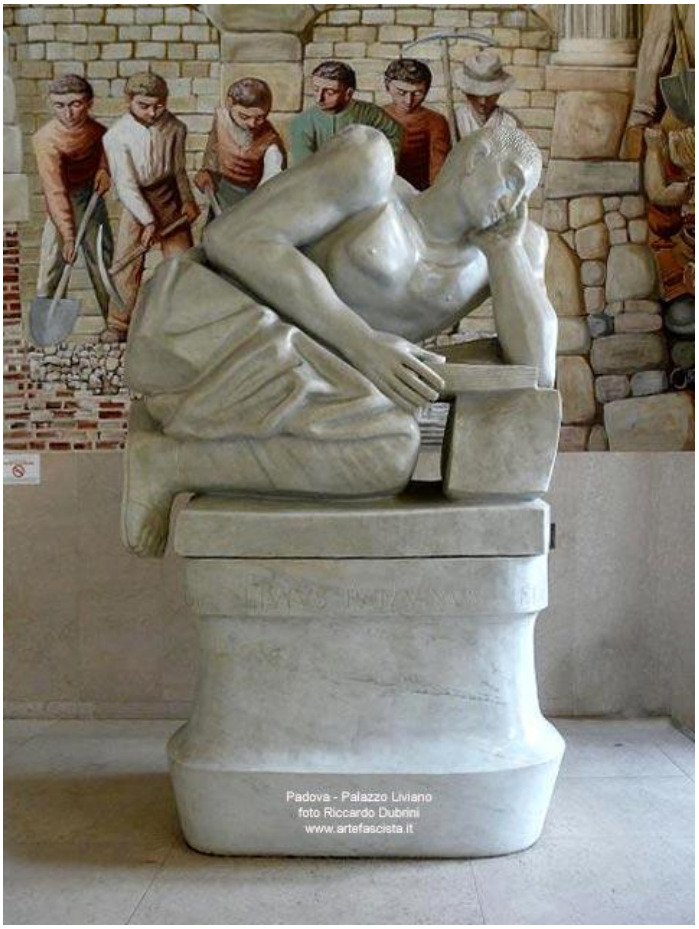


Figura 1. Arturo Martini, Tito Lívio, 1941. Mármore. Palazzo Liviano, Pádua. Foto: Riccardo Dubrini. Artefascista.it.

[10] PECCININI, Daisy. Brecheret: a linguagem das formas. São Paulo: Instituto Victor Brecheret, 2004, pp. 126-127.

Assim, no seu retorno, Brecheret encontrava um contexto político que favorecia a recepção de uma linguagem monumental. Desde o início dos anos de 1930, sua pesquisa escultórica vinha abandonando uma orientação graciosa e lírica, predominante na década anterior, para adquirir uma experimentação pluridirecional[11]. A partir de sua volta ao Brasil, o artista passa a adotar as figuras monumentais, caso das duas *Graças* (1940, bronze, Galeria Prestes Maia) e *Depois do Banho* (Figura 1), no que Peccinini chama de uma primeira fase brasileira (1936 a 1940)[12]. Segundo a autora, duas grandes questões interessam-lhe nessa fase: propor uma iconografia escultórica brasileira que envolvesse tipos europeus, africanos e indígenas; e adotar elementos da escultura arcaica grega, que para Brecheret é a base clássica para sua escultura moderna[13].

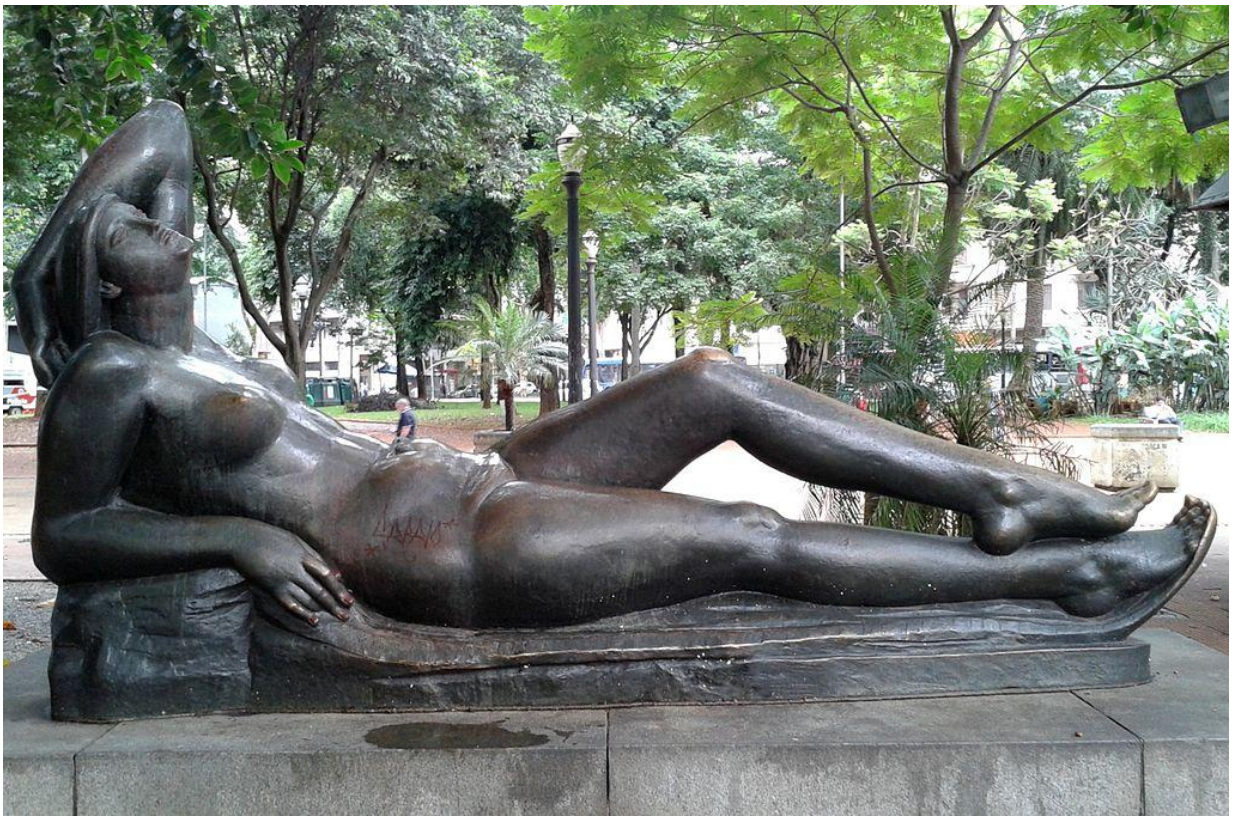


Figura 2. Victor Brecheret, Depois do banho, 1940. Bronze. Largo do Arouche, São Paulo. CC BY-SA 4.0. via Wikimedia Commons.

Por sua vez, reverbera nas obras de Sironi a admiração pela arte etrusca. Contemporaneamente ao período arcaico grego, na península itálica a Etrúria realizara uma produção escultórica notável, recuperada em grande parte a partir da

[11] Ibid., pp. 88-89.
[12] Ibid., p. 128.
[13] Peccinini relaciona Brecheret a Aristide Maillol (1861-1944), por esse interesse pelo "moderno clássico". É interessante que esse conceito também o aproxima do "classicismo moderno" do Novecento de Sarfatti. Cf. PECCININI, op. cit., p. 128.

descoberta do Apolo de Veio em 1916, com uma nova guinada no início dos anos 1930[14]. Estudos sobre a cultura etrusca ganhariam entusiastas entre intelectuais e artistas modernos, como Sironi, que considerava que aquela civilização havia tomado um caminho autônomo em reação ao estilo grego dominante, mantendo características próprias e singulares, e cujas distorções estilísticas eram a expressão de uma submissão voluntária a um poder maior[15]. Além disso, o artista reconhecia "expressões espontâneas e originárias, ao mesmo tempo nacionais e populares"[16], representando a antiguidade autêntica da península italiana. Como vemos, para Sironi, o desejo de resgatar a estatuária etrusca tem um sentido que passa pela linguagem visual e atinge o plano ideológico, buscando a conexão dos italianos modernos com a grande civilização do passado que habitara aquele território. Já no caso de Brecheret, o interesse pela arte arcaica grega reside somente no seu valor plástico, que se exprime em suas obras nas formas simplificadas e nas poses hieráticas.

No Monumento às Bandeiras, a dimensão ideológica relacionada ao território está no tema. Quando retorna ao Brasil, o escultor encontra uma continuação dos debates sobre a busca por uma identidade artística nacional, acrescidos de outras duas questões: o aspecto social da arte, quanto aos temas e à fruição[17], e a demanda pelo resgate das raízes da nação, que existia no ideário do Bandeirismo e pautou a retomada do projeto do Monumento. Na análise de George Seabra Coelho[18], Cassiano Ricardo recupera os bandeirantes como desbravadores do território nacional, reforçando a exclusividade do papel bandeirante, ancestral do paulista, na construção da nação.

Trata-se de um processo similar àquele em que Mario Sironi, desejoso de criar uma identidade nacional coesa, recorre ao imaginário de um passado glorioso da península, que vai da civilização etrusca ao Império Romano. O artista elabora cenários atemporais, que preenche com arquétipos (o trabalhador rural, o pescador, a banhista, o operário) e alegorias (a Itália, a Arquitetura, a Agricultura), criando uma ambientação que forja no passado, presente e futuro, a primazia do povo italiano.

Esse tempo mítico é identificado por Coelho na narrativa de Cassiano Ricardo para o mito do bandeirante, que cria a sensação do eterno presente[19], que figura no Monumento às Bandeiras. Assim, o mito da *italianità* pode ser o equivalente poético do Bandeirismo, no qual os bandeirantes são forjados como

[14] BRAUN, op. cit., p. 252.
[15] Emily Braun analisa detidamente a obra de Sironi nas suas relações com o fascismo. Ibid., pp. 252-253.
[16] Braun traz ainda outras análises sobre a afinidade desses artistas com a arte etrusca. Bianchi Bandinelli afirma que esta tem um caráter popular e coletivo, à frente do individualismo da retratística romana. Ibid.
[17] ZILIO, Carlos. "A questão política no modernismo". In: FABRIS, Annateresa. Modernidade e modernismo no Brasil. Porto Alegre: Editora Zouk, 2010, p. 101.
[18] COELHO, George Leonardo Seabra. O Bandeirante que caminha no tempo: apropriações do poema "Martim Cererê" e o pensamento político de Cassiano Ricardo. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 2015.
[19] Ibid., p. 253.

heróis fundadores, originários, protagonistas do passado, atuantes no presente – os paulistas – e líderes que guiarão a nação a um futuro grandioso.

A mensagem política de Armando Sales e Cassiano Ricardo reforça a imagem de um povo organizado hierarquicamente, sob um comando forte[20]. A hierarquia e o culto à autoridade, dois valores caros ao Fascismo, caracterizam os baixos-relevos que Sironi criou para a fachada do edifício construído por Giovanni Muzio em 1938 para ser a nova sede do *Il Popolo d'Italia*. Na composição da fachada superior[21], as figuras se reúnem em volta da alegoria da Itália, a maior do conjunto, que empunha o gládio, espada curta de dois gumes usada pelas legiões romanas. No alto, cabeças de soldados remetem aos caídos da Primeira Guerra; na lateral, arquétipos de trabalhadores, representados com suas ferramentas. As figuras musculosas de aspecto severo e a iconografia bélica elaboradas em escala monumental amplificam a mensagem de grandeza de um povo que tem suas raízes num passado épico. Há, portanto, um processo de mitificação desse passado que, ao ser colocado na fachada de um edifício moderno, é atualizado, plasmando no presente a supremacia de outrora.

O baixo-relevo da sacada na porção inferior sintetiza essa ideia do povo que marcha em direção à Nação, atendendo ao seu chamado. A figura da Itália fica no centro do retângulo, enquanto os soldados e homens comuns que caminham para ela formam dois conjuntos ritmados de pessoas.

O edifício do *Il Popolo d'Italia* marca o ápice do estilo *Novecento* na arquitetura milanesa naquele final da década de 1930. Um artigo da revista O Cruzeiro, publicado em dezembro de 1938, fala do início da construção da nova sede do jornal do *Duce*. Numa seção com ares de coluna social, entre comentários lisonjeiros ao Regime, referindo-se à Marcha sobre Roma como "a Revolução", o texto menciona o projeto como de autoria "do arquiteto João Muzio e do pintor Mario Sironi"[22]. O edifício foi inaugurado em 1942, já em plena guerra e após o apoio do Brasil aos Aliados, portanto é difícil dizer se Brecheret teria visto esses painéis.

Já o mosaico *L'Italia corporativa*, antes de ter sido instalado no interior do mesmo edifício, foi concebido e exposto na Trienal de 1936 em Milão e, no ano seguinte, na Exposição Internacional de Paris, dois eventos de grande repercussão. A Itália aqui é representada entronada e circundada de figuras que representam vários grupos sociais do povo italiano, além de diversas alegorias e símbolos, entre os quais se antecipam elementos do baixo-relevo da fachada.

No período parisiense, Brecheret esteve em estreito contato com o meio artístico local, no momento em que se manifestam os efeitos do "Retorno à Ordem". Para os artistas residentes ali, não deve ter passado despercebida a atuação do regime de Mussolini no campo das artes. As figuras vigorosas e a ambientação heroica, que Sironi transpôs das telas para periódicos de grande

[20] Ibid., pp. 131-132.
[21] Imagens da fachada e do mosaico podem ser vistas na página Lombardia Beni Culturali. Disponível em <https://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/3m080-00096/>. Acesso em 15/1/2022.
[22] "Um grande acontecimento". O Cruzeiro. 17 de dezembro de 1938.

circulação e para o suporte arquitetônico em pavilhões de feiras internacionais e edifícios públicos[23], compõem a linguagem monumental que acaba se tornando a principal expressão do Fascismo.

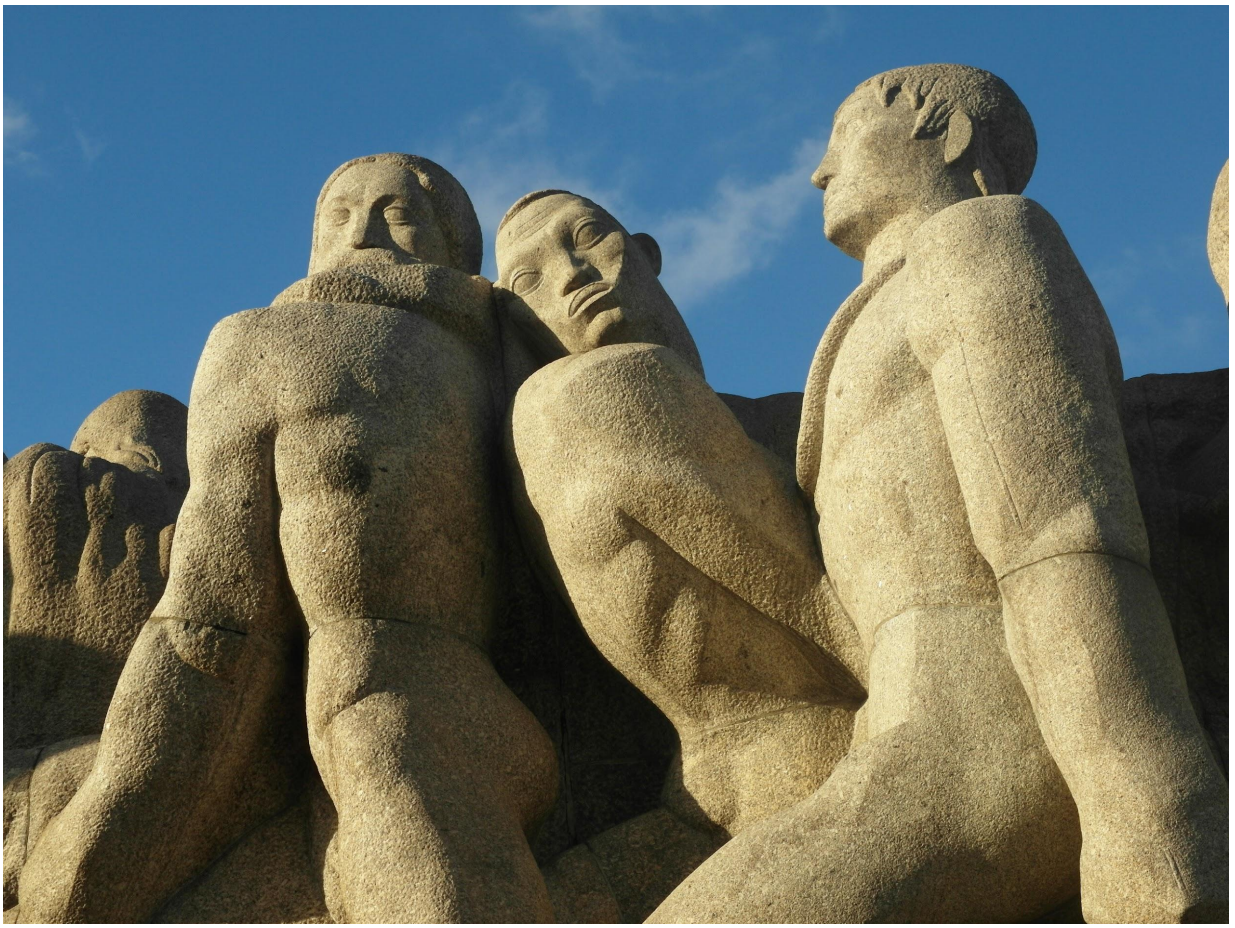


Figura 3. Victor Brecheret, Monumento às Bandeiras (detalhe), 1936-1953. Granito. Acervo da Unesp.

No Monumento às Bandeiras, é evidente a potência das figuras que formam a caravana de Brecheret, de ombros larguíssimos, mãos, braços e pernas volumosos. Na maquete de 1920, essa dimensão heróica se expressa pela dramaticidade dos gestos, pela musculatura ressaltada das figuras e pela inclinação dos corpos para frente. No projeto de 1936, sua força se expressa na potência dos volumes, em figuras hieráticas de traços sumários, abandonando as linhas sinuosas do período parisiense. É curioso que, no Memorial Descritivo da maquete, Brecheret descreva as figuras como "seres vigorosos, hieráticos nas suas posturas"[24], já que é na reelaboração da década seguinte que o escultor

[23] Além do já citado mosaico "L'Italia Corporativa [A Itália corporativa]", que pode ser visto atualmente no Palazzo dell'Informazione em Milão, outro exemplo é o mural "L'Italia tra le arti e le scienze [A Itália entre as artes e as ciências]", de 1935, que se encontra no auditório da Universidade La Sapienza de Roma.
[24] "Memorial Descritivo da maquete do Monumento das Bandeiras". Papel e Tinta, SP e RJ, jul. 1920. Col. IEB USP. Apud Batista, Marta Rossetti, op. cit. p. 29.

potencializa essas características, transformando seus personagens em pequenos colossos.

Figura 4. Victor Brecheret, Monumento às Bandeiras (detalhe), 1936-1953. Granito. Foto da autora.

Marta Rossetti ressalta o interesse de Brecheret nas possibilidades plásticas da canoa, dos cavalos e da massa compacta formada pela caravana em arrancada, que permite explorar "o dramático, o heroico e o ritmo"[25]. Num estudo sobre Mario Sironi, o historiador Flavio Fergonzi aponta que os temas do cavalo e do cavaleiro atraem o artista porque permitem que ele explore "o tema modernista da síntese dos volumes"[26].

Os pontos que aproximam o Monumento às Bandeiras à linguagem monumental sironiana começam, portanto, na análise formal, mas encontram ressonância tanto no contexto político em que os dois artistas se encontram quanto nos seus valores de ofício e suas referências visuais. Esta análise inicial pretendeu, principalmente, levantar tais similitudes, muito presentes entre os discursos do Movimento Bandeira – que nortearam a versão do Monumento às Bandeiras modificada a partir de 1936 – e o código de valores que o Regime Fascista adotou como base para sua doutrina, para compreender como esses dois artistas souberam transformá-los em linguagem plástica lançando mão da monumentalidade e da potência dos volumes. Enquanto o mito de origem do povo italiano atualiza o passado heroico no imaginário criado por Sironi, as supostas origens da nação brasileira se mitificam na figura do bandeirante, promovido como

[25] ROSSETTI, op. cit., pp. 131-132.
[26] FERGONZI, Flavio. Ficha da obra Un cavalo bianco, altri cavalli e altri cavalieri. In: TOSINI PIZZETTI, Simona (org.). Sironi metafisico. L'atelier delle meraviglie [catálogo de exposição]. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2007, p. 74.

herói e identificado como o ancestral do paulista. Brecheret soube reproduzir a atmosfera atemporal que atinge a esfera do mito, o qual não tem compromisso com a realidade ou com a história, mas apenas com seu próprio conjunto de crenças e valores, que lhe atribuem significado e sentido. Guardadas as especificidades de cada artista, a ambos interessavam as possibilidades de explorar as soluções plásticas e os temas humanos, a despeito das contingências políticas de seus comitentes. Ainda assim, em ambos o caráter político foi determinante para a realização das obras e adquiriu outros significados conforme o momento histórico[27].

Referências

BATISTA, Marta Rossetti. *Bandeiras de Brecheret*. História de um monumento (1920-1953). São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1985.

BRAUN, Emily. *Mario Sironi*. Arte e politica in Italia sotto il fascismo. Turim: Bollati Bolinghieri, 2003 (1° edição: 2000).

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

COELHO, George Leonardo Seabra. *O Bandeirante que caminha no tempo: apropriações do poema "Martim Cererê" e o pensamento político de Cassiano Ricardo*. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 2015.

FABRIS, Annateresa. *Modernidade e modernismo no Brasil*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2010.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Classicismo moderno. Margherita Sarfatti e a pintura italiana no acervo do MAC USP*. São Paulo: Alameda, 2016.

PECCININI, Daisy. *Brecheret: a linguagem das formas*. São Paulo: Instituto Victor Brecheret, 2004.

PONTIGGIA, Elena. *Mario Sironi*. La grandezza dell'arte, le tragedie della storia. Milão: Johan & Levi, 2015.

PONTIGGIA, Elena (org.). Mario Sironi. Scritti e pensieri. Milão: Abscondita, 2000.

VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira; CHIARELLI, Domingos Tadeu. "O Monumento às Bandeiras como processo do presente ao passado". *Quiroga*, n° 16, julho-dezembro 2019, pp. 36-51.

"Um grande acontecimento". *O Cruzeiro*. 17 de dezembro de 1938.

[27] Para um estudo sobre usos da imagem do monumento por artistas da nossa contemporaneidade, cf. VIRAVA, Thiago Gil de Oliveira; CHIARELLI, Domingos Tadeu. "O Monumento às Bandeiras como processo do presente ao passado". Quiroga, n° 16, julho-dezembro 2019, pp. 36-51.

Como citar:

AUGUSTO RONQUI, Andrea. A linguagem monumental em Brecheret: uma leitura do Monumento às Bandeiras. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1059-1070, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.085
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Sombras iconoclastas: revisão de monumentos em obras de Regina Silveira

Marco Túlio Lustosa de Alencar, Universidade de Brasília
https://orcid.org/0000-0002-4030-5584
marcotulioalencar@gmail.com

Resumo

Presenciamos nos dias de hoje uma onda de remoção de estátuas correlacionadas, entre outros enfoques, ao racismo sistêmico, ao genocídio de populações autóctones e à colonização. O iconoclasmo atual é uma das faces de tendência mais ampla e complexa de repensar índices públicos da história. Realizadas a partir do final dos anos 1980, obras de autoria de Regina Silveira fazendo uso de sombras distorcidas, no entanto, suscitaram reavaliações de mitos históricos nacionais e acrescentaram considerações de teor político a monumentos situados em São Paulo. Esses trabalhos problematizam o intento apologético das estátuas e mostram que a revisão de monumentos pode se dar sob várias estratégias, inclusive no interior dos espaços de exposição.

Palavras-chave: Iconoclastia. Monumentos. Regina Silveira. Sombras. Perspectiva.

Abstract

Nowadays, we are witnessing a wave of statues removal from public spaces due to their correlation to systemic racism, native populations genocide and colonization. The current iconoclasm is one side of a broader and more complex trend of rethinking public signs of history. However, late 1980s works of art by Regina Silveira, using distorted shadows, have induced to a reflection of political nature on Brazilian historical myths and prompted re-evaluations of monuments located in São Paulo. The artist's works question the statues' apologetic intent and reveal that monuments revisioning can take place under several strategies, even inside the exhibition spaces.

Keywords: Iconoclasm. Monuments. Regina Silveira. Shadows. Perspective.

Monumentos existem há milênios e, em várias ocasiões, a história tem registrado fenômenos iconoclastas sendo um dos episódios mais conhecidos a querela das imagens em Bizâncio, movimento político-religioso a partir do século VI que perdurou por mais de cem anos. Em 2020, voltamos a presenciar uma onda de destruição, remoção e vandalização[1] de estátuas – associadas, entre outros enfoques, ao racismo sistêmico, genocídio de populações originárias e à colonização –, notadamente nos Estados Unidos, em meio aos protestos iniciados após a morte de George Floyd[2], embora ocorresse em diversos países.

O iconoclasmo atual é uma das faces de tendência mais ampla e complexa de rever os índices públicos da história que alcança não apenas monumentos, memoriais, bustos, murais, placas, efígies e signos, mas edifícios, retratos, vitrais e demais obras de arte, decoração de interiores, logradouros, bandeiras, selos, canções e até logomarcas.

Movimentos como o *Black Lives Mattter*, fortalecido pelos atos que se seguiram ao assassinato de Floyd, acabaram por expandir a compreensão sobre as atrocidades de toda espécie imbricadas na biografia de muitos homenageados em monumentos fincados nas ruas das cidades. Esses atos repercutiram em vários setores e, como resultado das mobilizações, por exemplo, temos assistido a uma "revitalização parcial" de grandes museus marcados por uma "base colonialista", bem como pela "hierarquia racialista de quase todos os seus funcionários" (FOSTER, 2021, p. 11) – efeito decorrente ainda de ações dirigidas, representadas pelo *Occupy Museums* e o *Decolonize This Place*, entre outras.

Nos ensaios no livro *O que vem depois da farsa?*, Hal Foster aborda vários acontecimentos que se sucederam à crise financeira de 2008, até o período Trump, escrevendo sobre "formulações extremas" dos artistas, "em face do atual regime de guerra, terror e vigilância, assim como de desigualdade extrema, desastre climático e disrupção midiática" (2021, p. 8-9). Mais adiante, refere-se aos dias de hoje como uma "época de insistentes contestações do teor racista de muitas estátuas públicas" (p. 104) – mostras dos efeitos dessa situação estão por toda parte.

Conforme Jorge Coli (2020, p. B-11), as estátuas "possuem uma presença poderosa, animada por forças afirmativas que se querem eternas. Encarnam convicções, de modo material e expressivo. São simbólicas e impositivas" e, consequentemente, "também concentram ódios". Por sua vez, Daniela Sandler[3] acrescenta que os monumentos "não são apenas o dedo em uma ferida que não cicatrizou: são ícones que legitimam e naturalizam uma violência contínua" (2020, p. B-10).

Coli ainda argumenta que o passado coletivo não é uma ficção e se todas "as estátuas que julgamos ofensivas" forem eliminadas, "reformaremos o passado"

[1] Embora venham sendo usados reiteradamente para descrever as ações, alguns termos possuem carga semântica que contribui, muitas vezes, para desviar o foco do real propósito das manifestações.
[2] Homem negro de 48 anos de idade que morreu depois de ser sufocado por mais de oito minutos por um policial branco, em maio daquele ano, na cidade de Minneapolis (Minnesota).
[3] Professora de arquitetura e história urbana na Universidade de Minnesota, autora de Counterpreservation: Architectural Decay in Berlin since 1989 (Cornell University Press).

(2020, p. B-11). Sandler concorda que uma perspectiva revisionista adiciona problemas ao quadro e poderia favorecer, como manifestado em situações anteriores de negação (o Holocausto é uma delas), tentativas enviesadas de reescrever a narrativa da história. No entanto, defende:

> A questão dos monumentos não se resolve apenas pensando na história – a sequência de fatos e suas narrativas –, mas também na memória, ou seja, como indivíduos e sociedades entendem, transformam e utilizam a experiência histórica. (SANDLER, 2020, B-10)

Considerando os pontos colocados para discussão estimulados pela interpretação coetânea dos monumentos, os dois autores discorrem sobre qual seria a destinação mais adequada para as estátuas instaladas em logradouros públicos. Sandler (2020, p. B-10) acredita que "entender por que e por quem foram erigidas ajuda a questionar se devem continuar onde estão, da forma que estão", uma vez que, ao contrário das plantas, não irrompem sozinhas no asfalto. Desse modo, sugere: "Em vez de focar a demolição de monumentos (...), talvez devêssemos procurar sinais da construção de uma história mais crítica, atos que continuam movendo a memória social para o presente e o futuro".

Ao passo que Jorge Coli (2020, p. B-11) propugna ser "importante que as gerações futuras saibam e sintam como a história foi violenta", pois, "protegê-las disso é expô-las à repetição do mal". No seu entendimento, peças de menores dimensões "são facilmente levadas para os museus, que não são cemitérios", mas, locais "nos quais o passado retoma vida para mostrar seus horrores e tentar fazer com que eles não se repitam". Ou seja, é a favor de mantê-los como documentos em espaços específicos destinados a contar a história.

Para as estátuas de grande porte, Coli pressupõe o surgimento de "belas ideias" (p. B-11), indicando projeto de intervenção urbana, proposto pelo artista Waldo Bravo (1960) e o antropólogo Antonio Carlos Fortis, que sugeriu prender com correntes e *enjaular* o monumento ao bandeirante Manuel Borba Gato (1649-1718), com 10 metros de altura, mais três do pedestal, fixado no bairro paulistano de Santo Amaro, projeto do escultor Júlio Guerra (1912-2001).

Embora a interpretação historiográfica recorrente seja a de que foram responsáveis por levar desenvolvimento e produzir riquezas, as bandeiras, incursões com o objetivo de colonizar o interior do país, resultaram em um sem número de mortes de índios e negros e no recrudescimento da escravização.

Nos moldes das manifestações iconoclastas mais recentes registradas em várias partes do mundo, em julho de 2021, a estátua, que tem sido alvo de polêmicas[4], foi incendiada. Várias declarações contra e a favor do protesto – assumido pelo movimento intitulado Revolução Periférica – partindo dos mais

[4] "Contra a maioria absoluta", Coli revela gostar da estátua, afirmando que "seu excelente escultor não era um imbecil e soube transformar o projeto heroico num bonecão ou fantoche, criando um antimonumento" (2020, p. B-11).

diferentes grupos sócio-políticos inseriram reflexões ao contexto das homenagens públicas e ao papel simbólico dos homenageados.

Em artigo a propósito da ação, sublinhando o gigantismo do monumento de Santo Amaro, entre outras questões, o jornalista Guilherme Soares Dias[5] (2021, p. B-3) observa que a capital paulista "tem apenas uma estátua que homenageia uma mulher negra: a mãe preta, no Largo Paissandu", cujo autor é o mesmo Júlio Guerra do monumento a Borba Gato. Ele ainda confronta este último à estátua que celebra o líder negro Zumbi dos Palmares (1655-1695): "É minúscula e passa quase despercebida".

Símbolos do poder

Refletir sobre o passado exige atenção a um conjunto de aspectos relacionados à "recepção, interpretação e à transformação" (SANDLER, 2020, p. B-10) desses monumentos, que podem ser alcançados utilizando-se diversas estratégias. Por intermédio de operações de caráter perspectivista – com eficiente uso de sombras –, trabalhos da artista Regina Silveira (1939) colocaram em evidência e promoveram *reavaliações* de dois marcos históricos, ambos de autoria do escultor Victor Brecheret (1894-1955), situados em São Paulo: a *colossal* estátua equestre de Duque de Caxias (inaugurada em 1960), localizada na Praça Princesa Isabel, região central da cidade, e o *Monumento às Bandeiras* [Figura 1], encomendado em 1922 e concluído em 1953, no Parque do Ibirapuera.

Figura 1. Victor Brecheret, *Monumento às Bandeiras*, 1953, granito de Mauá, 11 x 8,4 x 43,8 m. Parque do Ibirapuera, São Paulo. Fonte: História das Artes

[5] Organizador da Caminhada São Paulo Negra e fundador do Guia Negro.

Tido como um dos "cartões postais" da maior cidade do país, o monumento de Brecheret foi concebido como uma ode ao progresso. À frente, conduzindo o grupo, estão representados homens brancos, enquanto negros e índios, atrás, são retratados como trabalhadores braçais.

Monudentro [Figura 2], instalação de 1987 de autoria de Silveira, exibida na exposição coletiva *A Trama do Gosto*, realizada no Pavilhão da Bienal de São Paulo, questionou essa noção apologética.

Figura 2. Regina Silveira. *Monudentro*, 1987, vinil adesivo, 160 m^2, Exposição *A Trama do Gosto*, Fundação Bienal de São Paulo. Fonte: Regina Silveira

Porém, não era a primeira vez que a artista problematizava o monumento. Dez anos antes, havia usado o conjunto escultórico numa fotomontagem da série *Brazil Today: Natural Beauties* na qual combina o icônico *Monumento às Bandeiras* com imagens de um cemitério de automóveis [Figura 3].

Figura 3. Regina Silveira, *Brazil Today*: *Natural Beauties* (1977), serigrafia sobre cartão postal, 10,5 x 15 cm.Fonte: Regina Silveira

Já a estátua erigida para exaltar o patrono do exército [Figura 4] – que, na avaliação de Jorge Coli (2020, p. B-11), é o "despropósito de um heroísmo que pousa sobre um pedestal absurdamente alto" – foi apropriada em duas ocasiões. Em ambas, o Duque de Caxias – como ficou mais conhecido Luís Alves de Lima e Silva (1803-1880) – aparece na forma de uma "sombra monstruosa" (LEVIN, 1995, p. 230). O militar, entre outras batalhas, esteve à frente da Guerra do Paraguai que, estima-se, matou cerca de 300 mil paraguaios e 100 mil brasileiros.

Figura 4.Victor Brecheret, *Monumento a Duque de Caxias* (1960), bronze, 15,88 x 41,0 x 13,20 m (sem o pedestal), São Paulo (SP). Postal da década de 1970, editado pela Edicard. Fonte: Sampa Histórica

Criada em 1994, a obra *The Saint's Paradox* [*O Paradoxo do Santo*] foi exibida inicialmente no nova-iorquino El Museo del Barrio [Figura 5]. Convidada a interagir com uma peça da coleção permanente do museu estadunidense, Regina Silveira escolheu uma estatueta guatemalteca em madeira colorida (sem identificação de autoria) representando São Tiago Maior[6], patrono dos espanhóis conquistadores e índios convertidos.

O pequeno objeto foi posto sobre uma base[7] pintada de branco à frente da sombra gigante do *duque* que parece ser gerada a partir da estatueta [Figura 5] com o objetivo, segundo Walter Zanini (1995, p. 172), de "produzir um comentário à cumplicidade dos poderes religioso e militar para o domínio da América Latina no período colonial".

A crítica Kim Levin (1995, p. 230) reforça que a pequena estátua do santo montado sobre um cavalo "é uma representação tosca, similar a um brinquedo", contudo, ao contrapô-la à sombra agigantada do monumento militar equestre, a artista enfatiza que a "pequena figura, historicamente, não era tão inofensiva quanto parecia".

[6] Conhecido também como Santiago, o corpo do apóstolo de Jesus teria sido enterrado em Compostela, na Espanha, país do qual é padroeiro, bem como da Guatemala, Chile e Nicarágua.
[7] No caso do pedestal sob a obra de Brecheret, as medidas são 25,28 x 6,70 x 11,51 m.

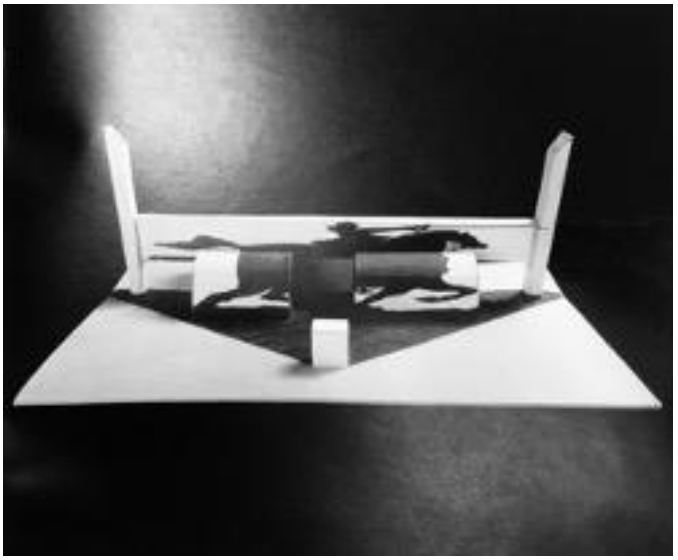


Figura 5. Regina Silveira, *The Saint's Paradox* (1994), tinta industrial, base e santo em madeira (detalhe), 96 m^2, exposição *Recovering Popular Culture*, El Museo del Bairro, Nova York (EUA). Fonte: (MORAES, 1995: p. 234)

Idealizado em 1995 como um projeto para o Memorial da América Latina, *O Enigma do Duque* [Figura 6] não saiu da maquete. O trabalho – intervenção efêmera sobre a Biblioteca Latino-Americana – não recebeu o aval do arquiteto Oscar Niemeyer (1907-1912), autor do complexo cultural, "um local que remete tanto para a reavaliação de alguns mitos históricos quanto para a busca da união dos países latinos", na visão de Angélica de Moraes (1995, p. 49).

Figura 6. Regina Silveira, *O Enigma do Duque* (1995), maquete de projeto para o Memorial da América Latina, São Paulo (SP), 30 x 42 x 15 cm. Fonte: (MORAES, 1995: p. 53)

Sombras eloquentes

Antes do recrudescimento das ações iconoclastas, os trabalhos de Regina Silveira reexaminaram a pertinência desses dois monumentos de cunho histórico-artístico – alegorias do poder – fundando-se em procedimentos estabelecidos em códigos difundidos e aperfeiçoados a partir do Renascimento que denotam tridimensionalidade no plano bidimensional, mediante a sugestão de volume e profundidade, e possibilitam a manipulação da realidade

representada. Nesses exercícios, nos quais a artista projeta sombras distorcidas, o *truque* da perspectiva ressurge atualizando as renovações que vêm sendo promovidas neste campo da arte no âmbito da discussão ininterrupta entre presente e passado. Para Angélica de Moraes,

> O projeto ganha densidade de notação dramática quando somado a conteúdos paródicos e a intenções políticas. Sombras como revelação das forças em jogo por trás da versão oficial dos fatos, silhuetas como imitação burlesca dos bastidores do poder (...). (MORAES, 1995, p. 14)

Por motivos notadamente políticos – mesmo propósito que os levam a estarem nos espaços onde se encontram –, monumentos vêm sendo reinterpretados em várias direções. De um modo geral, além de provocar intensos debates sobre a perpetuação desses objetos nos sítios em que estão localizados, os protestos recentes também despertaram o interesse para obras públicas cuja carga simbólica permaneceu invisível durante longo período. Produzidas em décadas que precederam os acontecimentos hodiernos, os trabalhos de Silveira proporcionaram um *retorno* às duas estátuas paulistanas – suscitando a reavaliação de figuras e episódios históricos carregados de contradições.

Fazendo uso de sombras, por assim dizer, repletas de sentido, e, em razão disso, eloquentes, nessas obras, a artista discute alguns mitos que estão na base da formação da nação brasileira e acrescenta novas considerações de teor político às obras. "Suas instalações questionam os poderes de apropriação da representação, a aura de obras-primas distantes, o poder colonizador europeu e a particular qualidade transformadora de uma visão colonizada", comenta Levin (1995, p. 227).

Sobre *Monudentro*, a autora observa que, ao inverter as diagonais do conjunto, que "repetidas expressam um ímpeto que avança" e cujas formas "são uma metáfora visual do progresso", a artista "desloca a enorme sombra do monumento em sentido contrário para questionar a natureza do progresso" (1995, p. 230). Enquanto nas duas obras em que discute o monumento a Duque de Caxias, a artista subverte a colocação da espada, que na estátua equestre está empunhada em riste, bem acima da cabeça do militar, para uma posição de ataque, na horizontal.

Já completa seis décadas a trajetória, reconhecida dentro e fora do país, da porto-alegrense Regina Silveira. Nesse período, ela experimentou uma pluralidade de procedimentos, lançando mão de vários recursos, inclusive meios eletrônicos, para dar seguimento a pesquisas sobre processos de reprodução da imagem, que não param de se expandir. Na 34ª Bienal de São Paulo[8] apresentou um trabalho inédito – um labirinto de painéis de vidro transparente que pareciam ter sido perfurados por balas – e o conjunto de sua obra integrou retrospectiva[9] no Museu

[8] Intitulada "Faz escuro mas eu canto", de 4 de setembro a 5 de dezembro de 2021.
[9] Parte da rede de expansão da Bienal de São Paulo.

de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), instituições atreladas ao seu percurso como artista, pesquisadora e professora. O título da exposição – *Outros Paradoxos* – foi inspirado na instalação *O Paradoxo do Santo*, incorporada em 1998 à coleção do museu. Com a obra caracterizada por sua sombra *monumental*, na avaliação de Zanini, a artista "alcançou uma de suas soluções de maior impacto visual" (1995, p. 172).

As sombras, por motivos diversos, marcam a produção de Silveira contribuindo para evidenciar a vertente paródico-irônica presente em muitos trabalhos nos quais objetos não estão presentes – estratégia empregada para apresentar algo *real*, mesmo sem exibi-lo – como na série *In Absentia M. D.*, de 1983, dedicada a Marcel Duchamp (1887-1968), representando famosos *ready-mades*, ou na própria instalação *Monudentro*, em que a sombra denota a correlação entre o motivo e a silhueta.

Em *The Saint's Paradox*, entretanto, como constata Adolfo Montejo Navas (2012, p. 41), a artista "introduz um objeto real, precisamente para desmenti-lo na sombra":

> Se trata de uma obra de conciencia latino-americana, que ironiza los poderes religioso y militar, a través da la correspondencia desigual entre uma pequeña estatuilla del santo Santiago (...) y toda una inmensa silueta de escultura ecuestre del Duque de Caxias (militar brasileño que comandó la Guerra contra Paraguay) como sombra del santo. (NAVAS, 2002, p. 58)

Na análise de Kim Levin (1995, p. 231), os objetos ausentes de Regina Silveira "jamais são insignificantes", ao contrário, "têm provocado implicações sociais e políticas". E citando Susana Torruella Leval, curadora-chefe do El Museo del Barrio por quarenta anos, a crítica considera que o trabalho da artista – com suas deformações da perspectiva – "nos força a recompor a realidade, projetando o que falta da versão oficial".

Revisão silenciosa

Em sua pesquisa permanente sobre as possibilidades da representação, um dos elementos mais importantes para Silveira está consignado na relação com as sombras, que alcançam variadas escalas, inclusive aproximando algumas obras – caso de *Monudentro*, *O Paradoxo do Santo* e *O Enigma do Duque* – das proporções de grandes peças da estatuária urbana. Além disso, esses trabalhos carregam forte conotação política, outro componente intrínseco à sua produção. Lembra Walter Zanini:

> Os jogos, estratégias ou estruturas de poder, a questão ambiental e o sistema da arte tornaram-se abordagens constantes da artista, que foi a fundo na caracterização de significantes e na análise de questões flamantes, conduzidas pelo seu irreverente espírito de questionamento. (ZANINI, 1995, p. 154)

A massa formada pelas silhuetas em diferentes tamanhos – que estão na essência da poética visual contestadora de Silveira – é responsável por deflagrar reflexões relativas a aspectos sociais, à tradição e à política. Ao refutar a narrativa oficial de fatos amplamente consolidados utilizando sombras distorcidas, a artista mostra que as ações para repensar os sinais públicos da história não se resumem a sair pelas ruas das cidades destronando, incendiando ou decapitando estátuas. Também podem ocorrer silenciosamente no interior dos espaços expositivos, como fez Regina Silveira ao *transpor* as duas obras públicas de Brecheret para o *cubo branco*, subsequentemente empreendendo a *desconstrução* do monumento militar e do conjunto escultórico das bandeiras cujos objetivos sempre foram o mesmo: serem, de fato, um panegírico.

Referências

COLI, Jorge. História corrigida. In: *Folha de S. Paulo*. Ilustríssima, p. B-11, 16 ago 2020.

DIAS, Guilherme Soares. Por que homenagens a escravocratas devem sumir. In: *Folha de S. Paulo*, p. B-3, 26 jul 2021.

FOSTER, Hal. *O que vem depois da farsa?*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

LEVIN, Kim. Art in Absentia. In: MORAES, Angélica de (org.). *Regina Silveira: Cartografia da Sombra*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

MORAES, Angélica de (org.). Sob a pele das aparências. In: MORAES, Angélica de (org.). *Regina Silveira: Cartografia da Sombra*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

NAVAS, Adolfo Montejo. Cuando las sombras hablan. In: *Lápiz: Revista Internacional de Arte*. n. 182, p. 52-61, Madri: abr. 2002.

NAVAS, Adolfo Montejo. *O Outro Lado da Imagem e Outros Textos (A Poética de Regina Silveira)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.
SANDLER, Daniela. Derrubar para lembrar. In: *Folha de S. Paulo*. Ilustríssima, p. B-10, 16 ago 2020.

ZANINI, Walter. A aliança da ordem com a magia. In: MORAES, Angélica de (org.). *Regina Silveira: Cartografia da Sombra*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

Como citar:

LUSTOSA DE ALENCAR, Marco Túlio. Sombras iconoclastas: revisão de monumentos em obras de Regina Silveira. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1071-1081, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.086
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Massimo Campigli e a cultura material etrusca sob o regime fascista

Renata Dias Ferraretto Moura Rocco, Universidade de São Paulo
https://orcid.org/0000- 0001-8335-9622
renatarocco78@gmail.com

Resumo

Em sua autobiografia o artista naturalizado italiano Massimo Campigli tem como ponto chave para suas criações seu encontro com a cultura material etrusca em 1928 numa visita ao museu de Villa Giulia em Roma. Embora não tenha emprestado elementos apenas dessa cultura visual antiga, a ideia de um artista "arcaico" e "etrusco" funcionou tanto como índice de modernidade de sua produção, quanto, ajudou-o no pós-II Guerra a desvincular-se de uma produção ligada ao regime fascista. Contudo, estudos demonstram que cultura visual etrusca foi abraçada pelo regime, integrando a genealogia de uma história italiana que tinha como ápices a Roma antiga e o regime fascista. Portanto, embora as pinturas de Campigli possam parecer desconectadas dos valores do regime, elas não o são. O objetivo deste texto é discutir sua produção à luz de seus testemunhos, fortuna crítica e literatura recente.

Palavras-chave: Massimo Campigli. Cultura Material Etrusca. Arte Moderna Italiana. Regime Fascista. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Abstract

In his autobiography the naturalized Italian artist Massimo Campigli presents as a key point for his artistic creations his encounter with the Etruscan culture during a visit to the Villa Giulia museum in Rome in 1928. Although not only borrowing elements from this ancient visual culture, the idea of an "archaic" and "Etruscan" artist worked as an index of modernity for his production, and also helped to detach him from a production linked to the fascist regime in the post-World War II. However, studies demonstrate that Etruscan visual culture was embraced by the regime, being part of the genealogy of a history which had as its apex the ancient Rome and the regime. Thus, although Campigli's paintings may seem disconnected from the regime values, they are not. The aim of this text is to discuss his production in the light of his testimonies, critical fortune and recent literature.

Keywords: Massimo Campigli. Etruscan Culture. Italian Modern Art. Fascist Regime. Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo.

Na Bienal de Veneza de 1948 ao artista alemão naturalizado italiano Massimo Campigli (Berlim, 1895 - Saint Tropez, 1971) é dedicada uma sala especial que continha uma retrospectiva de sua trajetória com óleos que contemplavam um arco temporal de quase 20 anos, entre 1929 a 1948[1]. Ele tinha um corte específico que eliminava toda a produção do artista do decênio anterior, a qual, por sua vez, o aproximava seja ao Novecento italiano criado pela crítica de arte italiana Margherita Sarfatti ligada ao fascismo[2], seja ao purismo francês da década de 1920[3]. Logo, com essa operação estratégica a sala especial do artista contava com obras que traziam plasticamente elementos de culturas visuais antigas, incluindo aquela da civilização etrusca.

Construía-se assim uma genealogia para sua trajetória como artista, pautada por elementos considerados arcaicos e antigos, sem qualquer relação com o regime, o que realmente não teria lugar numa bienal que, após anos fechada por conta da II Guerra Mundial, reabria suas portas com um claro programa de recuperação das vanguardas históricas, que haviam sido execradas pelos regimes totalitários, em especial, o nazismo. Nas palavras do presidente da Bienal de Veneza, Giovanni Ponti, aquela bienal, dava pela primeira vez depois da guerra "uma visão tão ampla e completa" [4] do que havia sido criado pelos "maiores artistas da idade moderna", desde o primeiro movimento de reação contra a academia. E afirmava "esse panorama naturalmente se alarga e se estende à arte italiana que demonstra sua força e vitalidade tanto no início da renovação como nas várias tendências, tradicionais, renovadas ou revolucionárias."[5]

Nesse contexto, a sala de Campigli conta com texto de apresentação do historiador da arte italiano Umbro Apollonio, que de imediato diz que é difícil não ver a intervenção regulatória da inteligência nos artistas e que, no caso de Campigli, seu recurso imediato é o museu, sua origem cultural em que elementos formam uma "espécie de pré-história em que ele registra suas fantasias lúdicas"[6]. Apollonio faz ainda questão de esclarecer que embora Campigli tivesse como base de sua pintura, os retratos Fayum, a arte egípcia, etrusca, pompeiana, isso não estava ligado à poética do Novecento – embora pudesse parecer-, mas sim, a uma forma de fantasiar o ideal. Ao final do texto ele afirma que o interessante na

---

[1] Relação das obras em:
http://asac.labiennale.org/it/passpres/artivisive/annali.php?m=227&c=I&a=377298 (acesso: 13/05/2020).
Algumas das questões apontadas neste texto foram mais detalhadamente desenvolvidas pela autora em: "Massimo Campigli: entre a pulsão pelo antigo e a crônica de seu tempo", *Figura: Studies on the Classical Tradition*, *9* (1), 149–180 (disponível em: https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/15558
Agradeço a Eva e Marcus Weiss pelo apoio à esta pesquisa e à Marina Barzon.
[2] Sobre o Novecento Italiano e a atuação de Sarfatti, veja-se: MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Classicismo Moderno: Margherita Sarfatti e a Pintura Italiana no Acervo do MAC USP. São Paulo: Alameda, 2016.
[3] Sobre o purismo, veja-se: BATCHELOR, David; FER, Briony; WOOD, Paul. Realismo, Racionalismo, Surrealismo - A Arte no Entreguerras. São Paulo: Cosac Naify, 1ª Edição-1998, pp. 03-30.
Para uma discussão aprofundada sobre a produção de Campigli veja-se: WEISS, 2015.
[4] Todas as traduções são nossas.
[5] CAT. EXP. XXIV Biennale di Venezia, 1948, p. IX.
[6] Idem, p. 33.

produção de Campigli é justamente descobrir a sua "graça decorativa", a qual sustentava com fidelidade[7].

A partir desse texto, percebemos que há três pontos fundamentais com relação à produção pictórica do artista: o distanciamento do Novecento italiano; a importância de sua origem cultural e a relação com o museu; e o seu aspecto decorativo. Esses pontos se coadunam tanto com os objetivos mais amplos da mostra -no que diz respeito a um apagamento de vínculos com regimes totalitários-, quanto com aqueles da representação italiana, que trazia os mestres modernos cujas obras eram aquelas tradicionais, renovadas ou revolucionárias.

A produção de Campigli talvez pudesse ser lida na chave de uma arte atemporal, que não fosse nem tradicional, nem revolucionária, mas que passasse ao largo, por seu estreito diálogo com culturas visuais antigas e com o museu, esse lugar que era o guardião dos elementos sobreviventes dessas mesmas culturas. Ser visto como um artista que era fiel a uma "graça decorativa" também cooperava com seu distanciamento de produções ligadas ao regime fascista, sobretudo em seu caso, que nos anos 1930 foi um artista signatário do manifesto da pintura mural, explicitamente fascista e que proclamava que a arte devia ter uma função educativa e social[8].

É crível pensar na participação de Campigli na construção do discurso sobre sua sala na Bienal de Veneza, se não diretamente, certamente por meio de outros escritos publicados a seu respeito e dos textos que ele próprio escrevia. Campigli era um hábil gerenciador de sua carreira, controlando e editando o que se escrevia sobre sua produção, o que deixava muitas vezes pouca margem para novas interpretações e discussões a respeito de suas criações.

Cerca de 2 anos depois dessa exposição Campigli, que já gozava de prestígio internacional (França, Holanda, Estados Unidos) e contava com obras vendidas para o Brasil[9], começa a escrever sua autobiografia que viria a ser publicada sob o título de *Scrupoli* em 1955. Nela, narrada retrospectivamente para dar conta de sua história como artista, há vários elementos presentes em publicações análogas de outros italianos contemporâneos ao artista lançadas antes ou concomitantemente[10], como: o tom confessional; a exclusão de qualquer vínculo com o regime; a importância da infância na sua produção; as profissões exercidas; os artistas que tomou como referência; e um momento chave, divisor de águas, que distinguiria para sempre toda a sua produção que faria depois. No caso de

[7] Idem, p. 34.
[8] "Manifesto della Pittura Murale", La Colonna, dez.,1933, pp. 11-12.
Uma das maiores expressões de tal vinculação do artista seria a realização do afresco da Universidade de Pádua em Liviano, feito entre 1939 e 1940.
[9] Para o casal Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, para a formação do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo.
[10] Como a de Gino Severini, por exemplo. Uma análise introdutória comparativa pode ser vista em: ROCCO, Renata Dias Ferraretto Moura, "Organizando A Posterioridade: Notas Sobre As Autobiografias Dos "Italianos De Paris" Massimo Campigli e Gino Severini", V Encontro de Pesquisas em História da Arte, 2020 (EPHA - PPGHA - EFLCH – UNIFESP), no prelo.

Campigli, esse divisor seria o encontro que teve com a cultura visual etrusca, como ele explica[11]:

> A influência que mais sofri foi da arte etrusca, que em 1928 deu uma volta na minha pintura. Eu conhecia arte etrusca como qualquer outro. Mas no Museu Arqueológico de Florença toda minha atenção tinha ido até a arte egípcia e para uma arte que não fosse precisa e geométrica não tinha olhos. Apenas em 1928 em uma visita a Roma ao Museu de Villa Giulia estava plenamente pronto a me apaixonar à primeira vista. [...] Reconheci-me nos etruscos. Com a ajuda de um pouco de poesia se leva subitamente em casos parecidos a se dizer 'essa vida eu já vivi' [...] (naturalmente também naquela vez teve grande parte da minha paixão pela mania de museus).

De fato, ao analisarmos o conjunto de suas criações a partir desse ano até meados dos anos 1950, fica evidente que incorporam elementos plásticos de objetos e esculturas produzidas por essa civilização, o que não exclui os empréstimos de outras culturas visuais mediterrâneas. Um exemplo direto dessa expressão poderia ser encontrado numa obra como *Os Noivos* do MAC USP, 1929 (Fig. 01), que nos faz lembrar a escultura do Sarcófago dos Esposos, peça funerária presente tanto no Museu de Villa Giulia em Roma[12] quanto no Museu do Louvre em Paris[13], ambos visitados por Campigli.

Vemos de imediato duas figuras que podemos, pelo título, entender que se tratem de um casal de noivos. Essa chave de leitura nos faz pensar no Sarcófago dos Esposos e o fato das figuras serem realizadas com um contorno em cor terra, converge para a lembrança da argila, matéria-prima justamente do sarcófago.

Não se sabe em qual ambiente interno as figuras representadas estão localizadas, mas elas estão imóveis. A figura masculina olha para o espectador e a figura feminina olha para algum outro ponto fora da tela. Um aspecto interessante é que embora Campigli tenha provavelmente se inspirado em elementos da produção etrusca, ele dá um acabamento altamente moderno para a superfície da tela, uma vez que os corpos (com exceção do braço da figura masculina) são apenas contornados enquanto que, nos rostos, há toda uma superfície pintada, sendo que em alguns pontos, ele imprime uma sugestão de sombreado. Ou seja, o elemento gráfico encontra-se com aquele mais pictórico, e ao fazer tudo isso empregando a têmpera, o artista adiciona mais uma camada discursiva ao ligar-se com essa antiga técnica do renascimento. Tal junção de elementos antigos e contemporâneos em uma pintura de caráter figurativo, poderia nos fazer pensar nessa obra sob o guarda-chuva do fenômeno do "Retorno à Ordem" na Itália, em que há uma busca pela "classicità moderna"[14].

---

[11] CAMPIGLI, 1955, pp.31-32.
[12] A imagem da peça em: https://www.museoetru.it/opere/sarcofago-degli-sposi. Acesso em 24/09/21.
[13] A imagem da peça em: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010298046. Acesso em 24/09/21.
[14] Sobre isso veja-se: MAGALHÃES, 2014, p. 80.

As obras de Campigli, contudo, trazem algumas diferenças se comparadas a boa parte das pinturas feitas na Itália e na França sob esse fenômeno. A começar pela escolha do tema dos noivos, que não era tão usual quanto os retratos, as paisagens, as naturezas-mortas, a maternidade e os personagens da *commedia dell'arte*.

Além disso, ao empregar atributos da cultura visual etrusca ele se diferenciaria das referências mais recorrentes no meio italiano, notadamente Giotto e Piero della Francesca. Quase como se Campigli se voltasse a modelos pré-gramaticais, antes dos primitivos e renascentistas italianos e sua tratadística[15].

No caso de *Os Noivos*, Campigli faz exatamente o mesmo procedimento dos artistas desde as vanguardas, de apropriação de outras culturas visuais–fenômeno do Primitivismo-, só que ao invés de buscar suas fontes na África ou na Oceania, parte da civilização etrusca. Mas ainda que no caso de outras pinturas (muitas do mesmo ano, inclusive) ele incorporasse elementos de outras civilizações, como a egípcia (como em *Mulheres a Passeio*, 1929, MAC USP) e a micênica (como em *Três Mulheres*, 1940, MAC USP)[16], o que ele enfatiza em seu escrito autobiográfico, assim como aqueles que escrevem a seu respeito, é a relação com os etruscos. Essa operação tinha duplo sentido para o artista. Se por um lado respondia ao seus anseios mais profundos de ligação com a Itália[17], por outro, ajudava-o a conferir originalidade à sua produção no seio da Escola de Paris, cidade em que morava quando pintou a obra e onde expunha junto ao grupo dos "Italianos de Paris"[18].

Assim, Campigli usa a mesma metodologia de seus contemporâneos da Escola de Paris, mas toma fontes ainda mais remotas do que as deles. E seu testemunho, embora extraído de um manuscrito não publicado em vida, ajuda a iluminar a questão[19]:

> E que também tenha contribuído, no reconhecer-me nos etruscos, ainda que estivesse em Paris, a nostalgia da Itália? De longe, se é levado a condensar a pátria em símbolos (...) a arte etrusca também é um belo símbolo da Itália para quem vive na modernidade de Paris.

[15] Contudo, vale dizer que muitas obras do artista desses anos são estruturadas a partir da proporção áurea. Em Nuovi Scrupoli, Campigli afirma que a seção áurea não devia ser buscada, mas surgia do trabalho (CAMPIGLI, 1995, p. 147).
[16] Para análise das obras do artista pertencentes ao MAC USP veja-se: ROCCO, Renata Dias Ferraretto Moura, Pinturas de Massimo Campigli no MAC USP, op. cit.
[17] Campigli era alemão de nascença e não italiano. Ele leva ao túmulo esse segredo, mas seu filho Nicola descobre um manuscrito décadas depois com essa "revelação". O conteúdo desse manuscrito seria publicado em Nuovi Scrupoli em 1995. Seus esforços para se naturalizar italiano começam quando ele muda de nome e se voluntaria a lutar na I Guerra Mundial do lado italiano a fim de obter a cidadania. Estudiosos que se debruçam sobre o artista inevitavelmente apontam a dimensão psicológica, inconsciente, de busca de suas origens, nesse empréstimo de elementos de culturas visuais antigas. Um dado importante é que se até os anos que estamos discutidos, o artista trabalharia com as referências citadas, mais adiante ele buscaria nos astecas, maias, aborígenes, africanos, novas fontes. Novamente isso será frisado como uma questão com relação às suas origens.
[18] Sobre o assunto veja-se: FERRARIO, Rachele. Les italiens: sette artisti italiani alla conquista di Parigi. Turim: UTET, 2017.
[19] CAMPIGLI, 1995, p. 123.

Para se ter uma ideia da boa recepção de Campigli, em maio de 1929, o artista teve uma individual na galeria de Jeanne Bucher em Paris e obteve sucesso de crítica e de público[20]. Era reconhecido como "autenticamente italiano" e "diretamente inspirado pelos etruscos"[21]. Dois anos depois, a crítica também lhe é favorável em Nova York por conta de sua exposição individual na galeria de Julien Levy em 1931. Falava-se de sua produção ligada a uma "tendência de retorno ao antigo", justificada em seu caso por sua origem italiana, com elementos etruscos e romanos, dando uma ideia de afresco, o que tornava sua produção muito individual[22].

O entusiasmo pelos etruscos, contudo, não foi uma exclusividade de Campigli. Embora ele afirmasse em sua autobiografia que não recomendava que outros se inspirassem nos etruscos porque era uma questão pessoal sua[23], estudos recentes como o de Martina Corgnati, demonstram muito bem que no início do século 20 há uma forte onda de revalorização dessa cultura[24]. Ela explica que esse tipo de retomada era algo que ocorria de tempos em tempos desde o século 15, e que no século 20 tem grande expressividade, dentre artistas como Arturo Martini, Marino Marini, Anthonietta Raphael, Dino Basaldella, mas também influxos no campo da literatura, da fotografia e do cinema. Andrea Avalli fala do marco que foi a revelação das esculturas em Veio pelo arqueólogo Giulio Quirino Giglioli, que, em 1919, escreveu apresentando-as menos como resultado de uma escavação profissional, do que como uma epifania das divindades arcaicas da nação[25]. No mesmo ano, Giglioli as exporia no Villa Giulia, do qual seria diretor entre 1919 e 1923.

Durante o regime fascista a etruscologia ganhou espaço, sendo institucionalizada como disciplina acadêmica autônoma daquela da arqueologia clássica, foi objeto de congressos nacionais e internacionais, povoou páginas de revistas e foi alvo de publicações[26]. Etruscólogos renomados como Pericle Ducati e Giglioli ingressaram no partido fascista. E a cultura material etrusca, até pelo menos a promulgação das leis raciais na Itália em 1938[27], foi abraçada pelo regime e seus agentes como cultura mediterrânea partícipe da genealogia de uma história de Roma, a cidade "mito"[28].

---

[20] CAT. EXP. Massimo Campigli, 1994, p. 202.
[21] E. Tériade, "Les expositions: Campigli", L'Intransigeant, 10 jun. 1929, p. 5; "Les expositions à Paris et ailleurs: Massimo Campigli", Cahiers d'Art, 4, mai. 1929, p. XVII.
[22] "On View in the New York Galleries", Parnassus, vol. 3, 8, 1931, p. 41. Disponível em: www.jstor.org/stable/770560 (Acesso em 18/05/2020).
[23] CAMPIGLI, 1955, p. 33.
[24] CORGNATI, 2018. Também segundo Andrea Avalli, não são apenas os italianos que recuperam os etruscos, há estudiosos, escritores, artistas, políticos alemães, franceses e ingleses que ajudam a criar um debate europeu no entreguerras (AVALLI, 2019).
[25] AVALLI, 2019.
[26] CALANDRA, 2017; AVALLI, 2019/2020.
[27] De acordo com HAACK (2016) a partir de meados dos anos 1930 a origem dos etruscos como verdadeiramente italiana é posta em xeque.
[28] GIARDINA, 2008, p. 57.

São significativas as palavras de Alessandro Martelli, representante do governo fascista, no I Congresso Internacional Etrusco, em 1928[29]:

> A arte decorativa dos etruscos continua e ocorre através da dos romanos [...]. Ambos passam então pela Idade Média, para dar alimento e caráter ao maravilhoso despertar cultural do Renascimento. Portanto, as fundações do poderoso edifício erguido pelas civilizações latina e italiana, mas muitas vezes interrompido pelos acontecimentos da história, são etruscas.

Arqueólogos e críticos de arte contribuiriam com essa teorização em que se traçava uma espécie de continuidade étnica e estética entre a Antiguidade, a arte medieval e renascentista da Toscana, até a arte produzida sob a Itália fascista, tendo nos escultores Martini e Marini dois de seus maiores expoentes[30].

O estudioso Maurizio Harari fala que a reflexão sobre os etruscos teria enorme peso durante cerca de 30 anos, ou seja, entre a apresentação de esculturas etruscas no Villa Giulia em 1919 e sua publicação por Giglioli, do mesmo ano, e a emblemática publicação em Palinodia em 1942 em que o arqueólogo Ranuccio Bianchi Bandinelli, deu adeus ao exercício de uma crítica à arte etrusca e itálica e à sua associação ao regime, com os quais havia contribuído[31].

A partir do final da II Guerra Mundial, arqueólogos como Massimo Pallottino deixam de lado essa vinculação, propondo uma versão europeísta dos etruscos ao mesmo tempo que a civilização etrusca continua a ser fonte de inspiração para alguns artistas. Alguns críticos continuam a se debruçar sobre o assunto, como o renomado Emilio Cecchi[32] que faz um curta metragem "Vita e Morte degli Etruschi" [Vida e Morte dos Etruscos] em 1947, e em 1955 há a grande "Mostra dell'Arte e della civiltà etrusca" [Mostra de arte e da civilização etrusca], com curadoria de Pallottino, que itinera por Zurique, Milão, Colônia, Oslo e Paris com mais de 400 peças advindas da cultura etrusca, suscitando tanto as boas críticas[33] quanto negativas como aquelas do historiador e crítico Roberto Longhi, que desmoralizava a produção dos etruscos pela ausência de um respeito às regras, ordem e proporção tal qual empregadas pelos gregos, além de afirmar que: "... [os artesãos etruscos] não [são] cultos o suficiente para ser pelo menos educados; não [são] incultos o suficiente para permanecer ingênuos..."[34]

---

[29] Florença, 27 de abril de 1928, apud HARARI, 2012, p. 405.É importante frisar que alguns autores como Vincenzo Bellelli, reforçam que apesar dessa relação estabelecida por figuras ligadas ao regime, os estudos sobre os etruscos puderam ser desenvolvidos, na grande parte dos casos, sem a ambição de chegar a reconstruções histórico-culturais. Ou seja, que não tinham um caráter ideológico muito forte, ainda que respeitassem fortemente o regime (BELLELLI, 2016)
[30] AVALLI, 2019.
[31] HARARI, 2012, p. 405.
[32] CORGNATI, 2018, p. 120.
[33] Segundo Pallottino, a partir dessa exposição os etruscos viram "moda" novamente entre os artistas, em tendências de indumentária e mesmo no campo do colecionismo privado (PALLOTTINO, Massimo, 1995, apud, CORGNATI, 2018, p. 134).
[34] LONGHI, Roberto, 1955, apud, CORGNATI, 2018, p. 133.

Mas é justamente esse aspecto anticlássico que, segundo Harari, pode ter servido anteriormente como elemento de fascínio pelos etruscos, porque suas criações podiam representar uma espécie de arte “africana da Itália”, se pensarmos no fenômeno do primitivismo citado.

Como dito, tomar de empréstimos estilemas de produções de civilizações antigas teve certamente muitas camadas de sentido para Campigli. Mas é inegável que, por mais que o artista e aqueles que se debruçaram sobre sua produção, tenham reafirmado seja a dimensão a psicológica de sua busca por origens mais remotas, seja por sua tentativa de encontrar uma linguagem que o distinguisse de outros artistas, Campigli não foi alguém à margem das movimentações do regime. Basta que nos lembremos que, além de trabalhar com produção mural, foi participante de exposições do Novecento e travou contato com Sarfatti. Se sua intenção ao começar a trabalhar com referências etruscas a partir de 1928 não era aquela de estar em consonância com os valores propagados pelo Regime, ele acabou, de toda forma, participando dessa celebração da italianidade mais ampla e se beneficiou disso, tanto na Itália quanto na França.

Nesse sentido, não é demais lembrar das palavras do crítico de arte polonês Waldemar George, que morava em Paris, onde gozava de grande sucesso, e que por ocasião da mostra na galeria de Campigli na galeria de Bucher, refere-se a ele como um "poeta do cálculo", que tinha criado à sua imagem um novo universo onde os mitos encontram espaço ao lado da ciência, do espírito crítico e das inquietações modernas, e cuja obra foi uma "vingança" do "gênio do Sul"[35]. Ora, essa “vingança” nada mais é do que uma tomada de posição italiana em Paris. Mas essa não se dava apenas no campo das artes visuais, mas também naquele político, como confirmam as atividades de George, um declarado simpatizante do fascismo italiano e de Mussolini.

Com o final da Guerra e do regime, embora a associação de Campigli não fosse tão direta quanto aquela de outros artistas como Mario Sironi, era necessário eliminar qualquer possibilidade de vínculo político. Como vimos, isso ganha impulso na sua sala antológica na bienal de 1948 e atinge seu ápice, por assim dizer, em *Scrupoli*, ao reafirmar sua relação com os etruscos depois da epifania na visita ao Villa Giulia.

A potência desse seu discurso viaja, saindo do eixo Europa-Estados Unidos e chega ao Brasil, mais especificamente São Paulo no início dos anos 1950[36]. Cerca de um ano depois da publicação de *Scrupoli*, páginas inteiras ou trechos seus são reproduzidos em artigos de jornais. Nos anos imediatamente seguintes, ele invariavelmente aparece como um mestre da pintura italiana, que encontrou uma via muito particular para suas criações. O crítico de arte e pintor Quirino da Silva afirma que Campigli “...tem uma linguagem toda sua. Ouviu [...] longínquas vozes,

[35] GEORGE, Waldemar, “Massimo Campigli (Galerie Jeanne Bucher)”, La Presse, 03 jun. 1929, p. 02.
[36] Seu nome é recorrente em artigos de jornais em 4 ocasiões: 1ª e 3ª bienais de São Paulo (1951 e 1955), Exposição Dez Anos de Pintura Italiana no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (1957) e individual na galeria Sistina, São Paulo (1960).

mas que já se perderam no fundo dos séculos. [...] [ele] fala a sua linguagem com o seu próprio vocabulário, sem contudo, procurar esconder a beleza do passado."[37] Mário Pedrosa diz que o artista era um "...mestre mundialmente conhecido pela finura de seu gosto e seu deliberado anacronismo, de sabor etrusco..."[38]

Se voltarmos a *Os Noivos*, fica claro que uma análise plenamente pautada em aspectos formais, ou ainda, que toma como fonte inquestionável o discurso do próprio artista, não se sustenta. É preciso olhar por outras lentes, porque apenas o "sabor etrusco" não basta.

Referências

AVALLI, Andrea. "La question étrusque dans l'Italie fasciste", *Anabases*, 29, 2019.

_____. *La questione etrusca nell'Italia fascista*. Tese de Doutorado. Gênova, Università degli studi di Genova, 2019/2020.

BELLELLI, Vincenzo,"Le ricerche sulla religione etnisca fra la prima e la seconda guerra mondiale, con particolare riferimento alla situazione italiana", in *Les Étrusques au temps du fascisme et du nazisme*. Pessac: Ausonius Éditions, 2016.

CALANDRA, Elena. "Massimo Campigli e La Folgorazione Per L'arte Etrusca", in *Anais Museo Claudio Faina***,** vol. XXIV, Orvieto, 2017.

CAMPIGLI, Massimo. *Nuovi Scrupoli*. Turim: Umberto Allemandi, 1995.

CAMPIGLI, Massimo. *Scrupoli*. Veneza: Cavallino, 1955.

CAT. EXP. *Massimo Campigli*, MANTURA, Bruno; FERRARIS, Patrizia (org). Milão: Electa, 1994.

CAT. EXP. *XXIV Biennale di Venezia*. Veneza: Edizioni Serenissima, 1948.

CORGNATI, Martina. *L'ombra lunga degli etruschi. Echi e suggestioni dell'arte del Novecento*. Monza: Johan & Levi, 2018.

GIARDINA, Andrea. "O mito fascista da romanidade", *Estudos Avançados***,** 22 (62), 2008.

HAACK, Marie-Laurence. "Conclusion. La crise de l'étruscologie de l'époque du fascisme et du nazisme", *Les Étrusques au temps du fascisme et du nazism*. Pessac: Ausonius Éditions, 2016.

HARARI, Maurizio. "Etruscologia e Fascismo", *Athenaeum, Studi di Letteratura e Storia dell'Antichità***,** Università di Pavia, vol. 100, 2012, pp. 405-418.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM*: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil. Tese de livre-docência. São Paulo, MAC USP, 2014.

[37] SILVA, Quirino da, "Dez Anos de Pintura Italiana", Diário da Noite, 20 jan. 1958.
[38] PEDROSA, Mário. "Mostra de Pintura circulante", Jornal do Brasil, 30 mar. 1957.

WEISS, Eva. *Massimo Campigli. Kunst aus Obsession***.** Tese de Doutorado**.** Munique, Universität Basel, 2015.

Como citar:

DIAS FERRARETTO MOURA ROCCO, Renata. Massimo Campigli e a Cultura Material Etrusca sob o Regime Fascista. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1082-1091, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.087
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

A arte italiana sob o Fascismo a partir da crítica de Mário Pedrosa

Rodrigo Vicente Rodrigues, Universidade de São Paulo
https://orcid.org/0000-0003-3879-9500
rodrigo.vicente.rodrigues@usp.br

Resumo

Junção indissociável em Mário Pedrosa, a crítica de arte e a militância política de esquerda caminham lado a lado em sua trajetória. Tendo tido o primeiro de vários exílios durante o Estado Novo, este muito próximo ao fascismo, Pedrosa já se põe como antagonista deste, ligando-se à Frente Única Antifascista. Porém, observa a arte moderna italiana com bons olhos, mesmo que o fascismo lhe tenha sido o pano de fundo por mais de vinte anos. Assim, a proposta desta comunicação é verificar como o crítico interpreta a ligação entre arte e fascismo durante o ventennio, na Itália, e como isso reverbera aqui, levando-se em conta, também, a enorme aversão que tinha por governos totalitários e perda das liberdades (mesmo no bloco socialista) que, contudo, não limita a priori o modo como enxerga a arte que desponta sob o fascismo.

Palavras-chave: Mário Pedrosa. Arte Moderna Italiana. Fascismo. Política das artes. Crítica de arte brasileira.

Abstract

An inseparable junction in Mário Pedrosa, art criticism and left-wing political militancy walk side by side in his trajectory. Having had the first of several exiles during the Estado Novo, very close to Fascism, Pedrosa already positions himself as its antagonist, joining the Frente Única Antifascista. However, he observes the modern Italian art with good eyes, even though fascism has been its background for more than twenty years. Thus, the purpose of this text is to verify how Pedrosa interprets the connection between art and fascism during the ventenium in Italy and how it reverberates here, taking into account, also, the enormous aversion he had for totalitarian governments and the loss of freedom (even in the socialist bloc), which, however, does not limit a priori the way he sees the art that emerges under fascism.

Keywords: Mário Pedrosa. Modern Italian art. Fascism. Art and Politics. Brazilian art criticism.

Introdução: Pedrosa e a política

Pensando em Mário Pedrosa, fica claro que a política foi uma constante em sua vida. Para Antonio Candido, era um "socialista singular", que tinha por bases um marxismo não dogmático, dando-se "liberdade intelectual" e desprezando as "ideias feitas"[1], tanto na crítica de arte como na política, algo que lhe valeu a expulsão de vários núcleos:

> Primeiro a ruptura com a tradição social herdada [...]; depois, a expulsão do PCB ao tomar o partido de Trotski; mais tarde, a ruptura com a própria proposta marxista, diante da evidência de sua transmutação em ideologia pelo stalinismo [...].[2]

Porém, pode-se dizer que há a permanência de uma base marxista em Pedrosa e o distanciamento da burocracia russa, que, com o stalinismo, transformara-se em algo assustador para a própria esquerda[3]. Em 1953, o crítico dirá:

> Toda essa gente se considera russa acima de tudo. Para ela, o elemento dinâmico, a força motriz do processo histórico-político não é mais, conforme o marxismo, a "classe operária", mas "a nação dirigente russa".[4]

Assim, salienta-se como Pedrosa foi visto em muitos momentos como *persona non grata* justamente por não professar discursos prontos, sendo, já desde fins dos anos 1920, "maltratado simultaneamente pela polícia e pelos militantes stalinistas do PC"[5]. Na arte, isso seria sentido quando, ao contrário de muitos dos rebentos do PC soviético, defende a linguagem moderna e mesmo a abstração – estando à frente da 6ª bienal, tenta a vinda de uma delegação russa centrada nas vanguardas do início do século XX, que o stalinismo relegara ao ostracismo.

Contrário a dirigismos no pensamento, segundo Marques Neto, a decisão de cancelar a viagem à antiga União Soviética, ainda na década de 1920, deveu-se aos ecos que lhe chegavam do Leste[6], não ficando na Alemanha somente por causa da

[1] CANDIDO, Antonio. Um socialista Singular. *In:* MARQUES NETO, J. (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001, p. 16.
[2] MARTINS, Luciano. A utopia como modelo de vida. In: MARQUES NETO, J. (org.). Mário Pedrosa e o Brasil. São Paulo: Perseu Abramo, 2001, p. 30.
[3] GULLAR, Ferreira. Entre Sócrates e Dionísio. In: VÁRIOS AUTORES. Mário Pedrosa – 100 anos. São Paulo: Memorial da América Latina, 2000, p. 25.
[4] PEDROSA, Mário. Consequências da morte de Stálin. O Estado de São Paulo, São Paulo, 15 abr. 1953, p. 5.
[5] MARTINS, op. cit., p. 31.
[6] MARQUES NETO, J. C. O jovem intelectual e os primeiros anos de militância socialista. In: MARQUES NETO, J. (org.). Mário Pedrosa e o Brasil. São Paulo: Perseu Abramo, 2001, p. 91.

saúde, mas como uma decisão ponderada sobre o que acontecia no bloco socialista – Lélia Abramo[7] e Karepovs[8] o ratificam.

Pensando na conjuntura que ensejou o primeiro exílio de Pedrosa – na década de 1930 –, é fácil perceber os pontos de contato entre a ditadura instaurada por Getúlio Vargas e a de Benito Mussolini. Junta-se àquela o "fascismo tropical" dos integralistas no período. Nesse contexto, mais do que um "revolucionário de gabinete", o pernambucano foi um homem de ação, e a atmosfera pós-1930 foi o primeiro grande pano de fundo para comprová-lo: em fins de 1934, na Praça da Sé paulistana, houve confronto com os integralistas no qual Mário foi ferido; também se deve lembrar que atuou n'*O Homem livre*, braço da Frente Única Antifascista, o que o coloca diretamente contra a política italiana instaurada na Marcha sobre Roma e que reverberava no Brasil através de Getúlio e dos integralistas; além disso, como contraponto à ideologia da URSS, surge, em 1945, o *Vanguarda Socialista*.

Tendo em vista a repulsa de Pedrosa por ideias prontas e observando-se a arte italiana que desponta sob o fascismo, há que se levar em conta o grande espírito do crítico, que não se deixa permear por discursos panfletários que poderiam tirar aos artistas italianos do período seus méritos por causa do regime que os englobava, deixando para trás as limitações das tradições interpretativas da esquerda que tentavam "buscar o substrato social nutrindo a forma"[9] para, daí, valorar a obra de arte. Se Pedrosa opta por uma heterodoxia na ação política[10], o mesmo ocorre em relação à arte.

Fascismo e arte

A arte italiana do século XX se desenvolve grandemente no *ventennio fascista*, mostrando-se também como reflexo dos intentos do *duce*, dado que muito da arte moderna que se fez então estava no registo do retorno à ordem que se inicia, *grosso modo*, a partir da I Grande Guerra e que tem um grande ápice na década de 1920, momento de ascensão de Mussolini.

Assim, há uma espécie de convergência dos discursos fascistas que evocavam os mitos da *romanità* e *italianità* como recuperação das glórias do antigo Império Romano e as propostas artísticas que passam a despontar grandemente na década de 1920; um ponto contundente disso é a atuação do *Novecento*[11] ao redor da figura de Margherita Sarfatti, que tinha por proposta, conforme define a própria teórica, criar uma *moderna classicità*[12], ou seja, um

[7] ABRAMO, Lélia. Uma chama revolucionária. In: MARQUES NETO, J. (org.). Mário Pedrosa e o Brasil. São Paulo: Perseu Abramo, 2001, p. 20.
[8] KAREPOVS, Dainis. Pas de politique Mariô!. Cotia:Ateliê Editorial/São Paulo: Perseu Abramo, 2017.
[9] Ibidem, p. 81.
[10] GARCIA, Marco A. Mário Pedrosa: pensador socialista. In: MARQUES NETO, J. (org.). Mário Pedrosa e o Brasil. São Paulo: Perseu Abramo, 2001, p. 154.
[11] O próprio nome do grupo evoca a arte da alta tradição renascentista de forma inconteste.
[12] MART ROVERETO. Margherita Sarfatti Il Novecento Italiano nel mondo, 2018. Disponível em: http://www.mart.trento.it/sarfatti. Acesso em 06 jul. 2021.

modernismo que, não negando as conquistas modernas, bebesse nas fontes clássicas da arte mediterrânea. Nesse sentido, chama-se à cena uma retórica classicizante, que tinha sobretudo nos gregos antigos e no Renascimento (italiano por excelência) os grandes motes da poética desenvolvida por pintores como Mario Sironi, Achille Funi e outros; o *Novecento*, então, ganha grande proporção justamente por causa de "finalidades extraculturais de interesse político" que se ligam à poética dos pintores por ele representados[13]. Sarfatti, sendo ela mesma uma grande defensora do fascismo, promove o grupo, inclusive trazendo mostras deste a países sul-americanos.

Ao contrário da Alemanha, que perseguiu o modernismo sob a alegação de que se tratava de uma "arte degenerada", e do realismo socialista da União Soviética, a Itália fascista, não tinha propriamente uma arte de regime, isto é, não criou uma proposta artística *oficial* que o representasse; o que ocorreu, contudo, é que, tal qual o título do volume primeiro de textos de Pedrosa organizados por Otília Arantes, há uma "política das artes", ou seja, a arte nunca está apartada das grandes questões políticas que permeiam o tempo-espaço em que floresce.

Assim, a Itália fascista, que era uma espécie de arqueologia simbólica das glórias da Península, vale-se da arte daqueles artistas que, com o tempo, passam a ser denominados *Novecento Italiano*, pois há a aproximação dos discursos de ambos, ainda que não oficialmente ligados entre si. De qualquer forma, não se pode esquecer a ligação pessoal que Sarfatti mantinha com Mussolini, o papel fundamental que teve na definição e propagação da *moderna classicità* e seu intento de transformá-la num reflexo da nação desejada pelo fascismo. Além disso, Mussolini pessoalmente participa da mostra do *Novecento* em 1926.

Apesar de não tratar do *Novecento*, Pedrosa foi um atento observador da arte italiana[14]. Sendo um crítico que trabalhou sobretudo em periódicos, teve por ensejo para enfocá-la as mostras que vieram ao Brasil, sobretudo as organizadas por Bardi, no Rio de Janeiro, em 1946 e 1947, e várias outras posteriormente. O que cabe aqui salientar é o modo como ele não se limitou ao observar artistas que se aproximaram do fascismo como um demérito artístico *a priori*, mesmo com a longa bagagem de militante de esquerda que tinha. Como grande parte do modernismo italiano se desenvolve e se propaga sob domínio fascista, o regime aparece em vários momentos na crítica de Pedrosa, mas de modo pulverizado. Porém, verificando-se as várias vezes que o aborda, pode-se delinear o modo como o crítico o encarava.

É perceptível que Pedrosa dificilmente fala da vida pessoal dos artistas para lhes interpretar as obras (exceto em casos muito específicos); sem cair num formalismo raso, muitas vezes o que se destaca na sua crítica é a análise das obras, ainda que dialogando com outros contextos maiores. No caso dos artistas italianos,

[13] MAZZARIOL, Giuseppe. Pittura Italiana Contemporanea. Bergamo: Istituto italiano d'arte grafiche, 1961, p. 30, tradução nossa.
[14] Ver: RODRIGUES, Rodrigo V. Mário Pedrosa e a Arte Moderna Italiana. 2021. 203f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – PGEHA, USP, São Paulo, 2021.

quando se pensa no regime fascista, o crítico fala de apenas três artistas ligando-os às conjunturas políticas: Mario Sironi, Alberto Burri e Giorgio Morandi (afora Marinetti), até onde pudemos verificar. Os dois primeiros são pintores que estiveram do lado fascista, ao passo que Morandi é visto como um antagonista dele.

Mario Sironi é um dos artistas que participam do *Novecento* e, ainda que seja um dos grandes estandartes da ligação com o fascismo, Pedrosa observa sua obra sem necessariamente vê-la como reflexo do regime (mesmo que as facetas, muitas vezes, sejam indissociáveis). Nesse sentido, o crítico dirá, em 1947, que "o celebrado desenhador de *Popolo d'Italia*[15]" era um "grande artista sob qualquer regime e em qualquer clima", mesmo que lhe custasse proclamá-lo[16]. Dez anos depois, lamenta sua ausência na mostra *Dez anos de pintura italiana*[17], tomando-o por um artista já sedimentado na tradição artística italiana do período.

Outro pintor ligado ao fascismo (mas completamente diferente de Sironi no que diz respeito à poética) e tratado por Pedrosa é Alberto Burri, que é visto como um artista multifacetado, que teve várias "fases" e que conseguira lograr êxito no mundo artístico da segunda metade do século XX, isto porque teria começado a pintar depois da experiência da II Grande Guerra. Pedrosa afirma que ele fora filiado ao Partido Fascista[18] e, diferentemente do que faz em relação a outros artistas, interpreta sua produção como fruto das conjunturas de vida, dizendo que a guerra o tirara dos eixos e o tornara um "inadaptado à paz, isolado, até se encontrar na pintura", sendo por isso um fruto do segundo pós-guerra[19]. Porém, antes, estivera na África, ligando-se ao imperialismo fascista tanto cantado por Marinetti e pelos futuristas. De qualquer forma, no texto monográfico *Burri, ou a antipintura vitoriosa*[20]*,* Pedrosa parece ser muito mais crítico em relação ao sistema das artes, no qual Burri passa a ser bem-sucedido comercial e simbolicamente, do que pensando em sua ligação com o fascismo e atuação na guerra. Ou seja, isso não é colocado como um demérito do artista.

Por fim, aparece Giorgio Morandi como um contraponto: ele é visto por Pedrosa como um grande antagonista do fascismo, o que se colocaria materialmente nas suas obras, evolução poética e *modi vivendi* e *operandi*. O crítico lhe dedica um texto e o visita antes da criação da Bienal de São Paulo (da qual o bolonhês participaria por várias vezes), em fins da década de 1940, já demonstrando ter apreço pelo artista que classifica como um "rebelde que atravessou o fascismo [...] heroicamente solitário, de um individualismo ferozmente anárquico", sendo um "intransigente revolucionário"[21]. Pedrosa afirma que, em 1948 (ano em que vence o prêmio de pintura na Bienal de Veneza), o próprio Morandi lhe

[15] Jornal político fundado por Mussolini e para o qual também contribui Sarfatti.
[16] PEDROSA, Mário. Os italianos – sobretudo os jovens. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 25 mai. 1947, p. 31.
[17] Idem. Dez anos de pintura italiana. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 03 dez. 1957, p. 6.
[18] Idem. Modernidade cá e lá – Textos escolhidos 4. ARANTES, Otília (Org.). São Paulo: Edusp, 2000, p. 247.
[19] Ibidem, p. 247.
[20] Ibidem, p. 247-254.
[21] Ibidem, p. 94.

dissera que, durante o fascismo, "boicotavam a sua pintura[22] porque os corifeus do regime queriam assuntos do dia, glorificação [...]"[23].

Depois, completa:

> Na época do fascismo [Morandi] era nome banido. A pomposidade da "estética" mussolinesca não admitia sua pintura [...]. E sobretudo tudo era feito sem ênfase, sem grandiloquência [...]. Se já houve artista que tivesse "torcido o pescoço à eloquência", este artista é Giorgio Morandi [...]. Na sua maneira humilde, silenciosa, foi ele o maior resistente ao fascismo, às potências violentas da época[24].

De qualquer forma, sublinha-se que, não obstante o fato de o fascismo ter utilizado a arte como modo paradiplomático de se aproximar de outras nações (o que também ocorre na redemocratização da Itália), Pedrosa o viu como uma limitação nas trocas culturais com o ambiente internacional, o que pode ser questionado através de contrapontos importantes, como a vinda da *Nave Italia* aos portos da América do Sul já em 1924 e o fato de *O Nascimento de Vênus*, de Botticelli, ter saído uma única vez da Itália para ser levada aos EUA no mesmo ano em que Sarfatti professa palestra no MoMA[25], numa clara aproximação entre o modernismo que ela gostaria de elevar e a ligação deste com a arte da tradição italiana. Além disso, outros pontos podem ser evocados: as próprias exposições do *Novecento* na América do Sul, várias exposições de arte italiana na Europa e nas Américas[26], a atuação dos "Italianos de Paris"[27], a importância da Bienal de Veneza dentro do contexto fascista e, no Brasil, a presença da Itália nas exposições do Estado Novo e na do Cinquentenário da Imigração Italiana.

Na década de 1940, Pedrosa afirma:

> A grande nação latina, saída agora das garras de Mussolini, é a primeira vez que nos surge sem as cadeias e na pureza de sua expressão estética. Ela ressurge para o mundo como um povo que enfim derruba o muro de incompreensão, de preconceitos, de antipatias e hostilidades que a tirania erguera para separá-la de nós, que aprendemos a amá-la, e quase dela desesperamos.[28]

---

[22] A pesquisa em curso de Victor Murari dará novas nuances ao pretenso apartamento de Morandi em relação ao sistema de artes fascista. A tese se intitulará Entre a crítica e a forma: reflexões sobre as obras de Giorgio Morandi na coleção do acervo MAC-USP, do PGEHA-USP (orientação de Ana Magalhães) e tem previsão de depósito para jul. 2022.
[23] Ibidem, p. 222.
[24] PEDROSA, op. cit, p. 221.
[25] MAGALHÃES, Ana. Classicismo, Realismo, Vanguarda. Pintura Italiana do Entreguerras. In: Seminário Internacional Modernidade Latina, 2013. São Paulo. Anais. São Paulo: MAC-USP, 2013.
[26] Sobre o assunto, ver: FABI, C. Arte e propaganda: a identidade do regime nas mostras de arte no exterior, 1935-1937. In: Seminário Internacional Modernidade Latina, 2013. São Paulo. Anais. São Paulo: MAC-USP, 2013.
[27] Ver: ROCCO, R. O caso dos "Italianos de Paris" no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo". RHAA, nº 20, jul-dez 2013, Campinas: Unicamp, 2013.
[28] PEDROSA, Mário. Exposição de pintura italiana antiga. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 20 nov. 1946, p. 13.

Em texto posterior, lê-se:

> O fascismo trancou a grande nação do convívio do mundo, e hoje, quando nos defrontamos com seus artistas mais representativos, no domínio da pintura, sentimos a alegria de quem revê a terra natal, pura, radiosa e linda como a sonhávamos, depois de uma longa ausência.[29]

E completa:

> O fascismo foi uma muralha chinesa em torno não somente dos melhores artistas, como [também] em torno de tudo quanto o gênio italiano tem de autêntico durante esse longo interregno em que um histrião reinou sobre o país como um megalomaníaco.[30]

Percebe-se, portanto, que Pedrosa interpretava a arte italiana do período fascista à sombra deste. Porém, observa-se que, não obstante a militância política e sua constante luta pela liberdade, seja política, seja artística, procurou em muitos momentos julgar a produção artística da Itália sem lhe tirar o mérito por florescer sob o jugo de Mussolini.

Apesar disso, há um deslocamento muito grande quando se observa o modo como o crítico interpretou a atuação de Marinetti (e, por conseguinte, o seu futurismo). A ligação ideológica entre as posições do teórico do movimento e as que regiam o fascismo é clara a um primeiro olhar. Pedrosa, contudo, trata do futurismo de modo elogioso em dois textos da década de 1950, sendo eles: *Futurismo, romantismo modernizante* e *Orfismo e Futurismo*, este último pertencente ao *Panorama da Pintura Moderna*. O primeiro parte das posições de Rodolfo Pallucchini para classificar o futurismo como uma espécie de romantismo porque, contrariando a tradição italiana que se centrava na racionalização de teor clássico/renascentista, os vanguardistas teriam colocado o acento criativo na *intuição*, apartando-se do "dogma do classicismo, o arqueologismo da arte dominante na Itália"[31]. No segundo texto supracitado, Pedrosa tece grandes elogios a artistas italianos que, no início do século XX, conseguiram contribuir de forma decisiva para o advento do modernismo europeu, equiparando-os, por exemplo, aos artistas do ambiente francês, muitas vezes mais lembrados (ainda que vários italianos também tenham vivido na Paris de inícios do século XX).

Décadas depois, poucos antes de seu falecimento (ocorrido em 1981), em 1975, Pedrosa escreve o famoso *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*, passando a defender a não tentativa de alcançar o desenvolvimento dos países do Norte, mas a possibilidade de fazer da nossa própria realidade a força para que algo novo nascesse. Nesse denso texto, o futurismo aparece, ainda que não de forma explícita, na figura do seu grande teórico, Marinetti, quase como um braço do fascismo e de

[29] Idem, 1947, p. 31.
[30] Ibidem, p. 31.
[31] Idem, 2000, p. 211.

modo extremamente negativo. O percurso argumentativo de Pedrosa parte da conclusão de que a arte dos "burgueses imperialistas", por fim, mostrava-se muito mais como um capricho fútil do que como um desejo de fazer dela um mecanismo emancipatório do ser humano. Essa arte, que "se consome a si mesma"[32], já era vista por Walter Benjamin em "pleno triunfo do fascismo", já que, em 1936, o filósofo da Escola de Frankfurt interpretava o manifesto de Marinetti sobre a atuação italiana na Etiópia como uma revelação perfeita da arte pela arte e o "coroamento da máxima *fiat art* [sic]*, pereat mundus*"[33]. Partindo de Benjamin, é-nos dito que a humanidade se distanciara de si mesma, criando na própria destruição um gozo estético[34], e a arte de então caminhava inexoravelmente para o ocaso.

Pedrosa evoca os artistas da arte corporal, nos quais a autodestruição e a autoflagelação eram a negação de "toda estética" e teriam uma proposição ética, querendo esses artistas "edificar pela destruição"[35] frente à "era dos extremos"[36] em que viviam e sendo um indício do esgotamento da arte que vinha dos centros hegemônicos. Assim, as últimas décadas do século XX se mostrariam como o fim de um caminho que pediria uma nova arte, a de "retaguarda" (de que Pedrosa trataria também em 1978)[37], que viria não do centro, mas da periferia.

Como contraponto aos artistas da arte corporal, Marinetti aparece ligado ao fascismo. Tendo uma atitude "claramente sádica", o italiano de Alexandria e seus seguidores cantavam "de gozo ao espetáculo da destruição dos negros da Abissínia"[38]. Conclui-se que, ainda que não ataque diretamente o futurismo, o crítico, já com idade avançada, fazia um "balanço" da arte do século XX, no qual Marinetti passa a ser visto de forma extremamente negativa, já que fascismo e futurismo se retroalimentaram mutuamente.

Além disso, para quem conhece os muito manifestos futuristas, a produção literária de Marinetti e sua atuação política e nos conflitos bélicos no *primo novecento*, fica clara a ligação entre a arte de vanguarda que propunha e a destruição "sádica" observada por Pedrosa, de modo que, quando se pensa nos textos da década de 1950 e no *Discurso,* observa-se um grande deslocamento do julgamento em relação à atuação do teórico e "fundador" do movimento futurista; se a arte por ele proposta estava intrinsecamente ligada à sua atuação política, pode-se inferir que a crítica de Pedrosa ecoaria também nessa arte.

[32] Idem, PEDROSA, Mário. Política das Artes – Textos escolhidos 1. ARANTES, Otília (org.). São Paulo: Edusp, 1995, p. 338.
[33] Idem, op. cit., p. 338.
[34] PEDROSA, op. cit., p. 338.
[35] Ibidem, p. 338.
[36] HOBSBAWM, Eric. A era dos extremos – o breve século XX. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
[37] "Variações sem tema ou a arte da retaguarda" In: PEDROSA, M. Política das artes. São Paulo: Edusp, 1995, p. 341-347.
[38] PEDROSA, op. cit., p. 338.

Considerações finais

Tendo em vista a longa trajetória de Pedrosa, juntamente a seu pendor no sentido de uma esquerda libertária, e aquilo de que o regime fascista se ocupou no que tange às trocas culturais e a arte que despontava sob seu jugo, percebemos que seria incoerente se Pedrosa defendesse tal regime ou equiparasse tal arte a ele simplesmente. Assim, dado o grande espírito do crítico, o fascismo não foi impeditivo para valorizar a arte italiana que muitas vezes se ligava aos discursos do *duce*. Contudo, observa-se que a maturidade convidou o pensador a fazer um balanço da arte do século XX (não só a italiana), vendo um ocaso anunciado que não se poderia retardar, mas que, por isso, pedia nova e outra arte, que viria dos países do Sul. Assim, há um redimensionamento da atuação de Marinetti (e do futurismo, consequentemente), num deslocamento do modo como passa a ser interpretado. Mais do que negação, a crítica de Pedrosa é proposição, já que nunca abandona o desejo quase utópico de ligar arte e vida, a liberdade artística àquela política.

Referências

ABRAMO, Lélia. Tiros na Praça da Sé: Mário Pedrosa contra os integralistas. *In:* Vários autores. *Mário Pedrosa – 100 anos*. São Paulo: Memorial da América Latina, 2000.
_____. Uma chama revolucionária. *In:* MARQUES NETO. (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

AMARAL, Aracy. Mário Pedrosa: um homem sem preço. *In:* Vários autores. *Mário Pedrosa – 100 anos*. São Paulo: Memorial da América Latina, 2000.

ARANTES, Otília. Mário Pedrosa e a tradição crítica. *In:* MARQUES NETO. (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

CANDIDO, Antonio. Um socialista singular. *In:* MARQUES NETO. (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

COSTA, Iná C. A educação pela arte segundo Mário Pedrosa *In:* Vários autores. *Mário Pedrosa – 100 anos*. São Paulo: Memorial da América Latina, 2000.

FABI, C. Arte e propaganda: a identidade do regime nas mostras de arte no exterior, 1935-1937. *In:* Seminário Internacional Modernidade Latina, 2013. São Paulo. *Anais*. São Paulo: MAC-USP, 2013.

GARCIA, Marco A. Mário Pedrosa: pensador socialista. *In:* MARQUES NETO. (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

GULLAR, Ferreira. Entre Sócrates e Dionísio. *In*: VÁRIOS AUTORES. *Mário Pedrosa – 100 anos*. São Paulo: Memorial da América Latina, 2000, p. 25.

HOBSBAWM, E. *Era dos extremos* – O breve século XX. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

KAREPOVS, Dainis. *Pas de politique mariô!*. Ateliê Editorial/Perseu Abramo, 2017.

MACHADO, João. A coragem de começar de novo. *In:* MARQUES NETO. (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

MAGALHÃES, Ana. Classicismo, Realismo, Vanguarda. Pintura Italiana do Entreguerras. *In:* Seminário Internacional Modernidade Latina, 2013. São Paulo. *Anais*. São Paulo: MAC-USP, 2013.

MARQUES NETO. C. O jovem intelectual e os primeiros anos de militância socialista. *In:*

MARQUES NETO. (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

MARTINS, Luciano. A utopia como modelo de vida (fragmentos de lembrança de Mário Pedrosa. *In:* MARQUES NETO. (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

MART ROVERETO. Margherita Sarfatti Il Novecento Italiano nel mondo, 2018. Disponível em: http://www.mart.trento.it/sarfatti. Acesso em 06 jul. 2021.

MAZZARIOL, Giuseppe. *Pittura Italiana Contemporanea.* Bergamo: Istituto italiano d'arte grafiche, 1961.

PEDROSA, Mário. Exposição de pintura italiana antiga. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 nov. 1946, p. 13.
_____. Os italianos – sobretudo os jovens. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 mai. 1947, p. 31.

_____. Consequências da morte de Stálin. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 abr. 1953.

_____. Dez anos de pintura italiana. *Jornal do Brasil.* Rio de Janeiro, 03 dez 1957, p. 6.

_____. *Política das artes* – Textos escolhidos 1. ARANTES, O. (Org.). São Paulo: Edusp, 1995.

_____. *Modernidade cá e lá* – Textos escolhidos 4. ARANTES, O. (Org.). São Paulo: Edusp, 2000.

SALZSTEIN, Sônia. Mário Pedrosa, crítico de arte. *In:* MARQUES NETO. (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

SINGER, Paul. Mário Pedrosa e o *Vanguarda Socialista*. *In:* MARQUES NETO. (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

Como citar:
RODRIGUES, Rodrigo Vicente. A arte italiana sob o Fascismo a partir da crítica de Mário Pedrosa. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios,* Evento virtual, CBHA, n. 41, p.1092-1101, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.088
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Iconografia política entre monumentos e selos aéreos do Brasil nos anos 1920

Vera Pugliese, Universidade de Brasília
https://orcid.org/0000-0001-8101-4751
verapuglisese@gmail.com.

Resumo

O artigo associa elementos do Monumento aos Heróis da Travessia do Atlântico, de Ottone Zorlini, e da série de selos postais aéreos “Homenagem aos Próceres e à Primazia Aeronáutica Brasileira”, ambas de 1929. A pesquisa problematiza balizas classificatórias do campo da história da arte, a partir dos estudos de Aby Warburg sobre a simbólica estatal, que atentavam para a intimidade entre os selos postais como veículos alados e o monumento histórico. A tônica do artigo envolve o mote da conquista do céu, numa iconografia política infiltrada pelo pathos imperial antigo, à época da ascensão do fascismo na Itália e de processos de monumentalização de personagens e fatos históricos, sob uma afirmação nacionalista e de modernização no Brasil, com significativas contradições.

Palavras-chave: Selos Aéreos Brasileiros. Monumento. Iconografia Política. Aby Warburg. Fascismo.

Abstract

The article associates elements of Ottone Zorlini’s "Monument to the Heroes of the Crossing of the Atlantic" and the series of aerial postage stamps "Homage to the Proceres and the Brazilian Aeronautical Primacy", both from 1929. The research problematizes classificatory parameters in the field of art history, from Aby Warburg's studies on state symbolics, that paid attention to the intimacy between the postage stamps as winged vehicles and the historical monument. The keynote of the article involves the motto of the conquest of heaven, in a political iconography infiltrated by ancient imperial pathos, at the time of the rise of Fascism in Italy and processes of monumentalization of characters and historical facts, under a nationalist and modernization affirmation in Brazil, with significant contradictions.

Keywords: Brazilian aerial postage stamps. Monument. Political iconography. Aby Warburg. Fascism.

O presente artigo[1] envolve um monumento aéreo e um conjunto de selos postais emitidos no final dos anos 1920. Estudiosos de diferentes áreas como a história, a museologia e a semiótica[2], indicam diferentes funções para os selos, a econômica, incluindo, além da função administrativa, o mercado filatélico; a informativa, relacionada a mensagens portadas por eles; as funções mnemônica e celebrativa, relacionadas à necessidade de rememorar e/ou comemorar e fatos e feitos históricos, efemérides, eventos nacionais ou internacionais, e, finalmente, personagens históricas, às vezes heroicizadas. Finalmente, simbólica, especificada pela função estatal, que provém de seu escopo político-cultural, tendo o Estado como emissor, o que o vincula a um "sistema de símbolos institucionais"[3], responsável por propagar insígnias, ideias, e valores, inclusive ideológicos.

Os selos ainda corporificam três elementos constituintes do sentido da história da arte manifestos como suas *vocações*. Uma é a do colecionismo e da exponibilidade, para além da filatelia e o mercado; outra, de portar mensagens, sobretudo de cunho político-ideológico, identificatórias e da construção do que seria uma ideia de Nação; finalmente, a vocação de demandar tipologias, morfologias, taxonomias da imagem na dimensão hermenêutica da história da arte.

Se todas implicam afetos coletivos em processos de historicização e monumentalização, a terceira, diz do que é próprio da imagem e que reporta às tradições escultórica e pictórica no que tange gêneros artísticos – vínculo ou filiação a temáticas como retratística, paisagem e pintura histórica –, além de processos de criação da imagem, questões da fotografia, da comparatividade e associações entre imagens e problemas da reprodutibilidade técnica de massa.

Embora o envio de mensagens e encomendas, bem como a construção de monumentos, nos remetam ao menos à Antiguidade, a criação do selo adesivo pré-tarifado em 1840, integrou uma reforma do sistema postal britânico, vinculado à unificação mundial de sistemas de medição de tempo, pesos e medidas até o final do XIX, como marca imperial pelo mundo sob a lógica neocolonial sob interesses político-econômicos[4].

Diante da ascensão do fascismo na Itália e da organização do nazismo nos anos 1920, assistiu-se ao tensionamento de forças de direita no Ocidente, envolvendo o surto ultranacionalista em países que passavam a se utilizar de imagens de massa para se afirmar política e economicamente, implicando reacomodações geopolíticas. Aby Warburg estudava tal fenômeno quando promoveu a criação do selo *Idea vincit* (1926), aconselhando Otto Heinrich

[1] Trata-se de um desdobramento da pesquisa de Pós-Doutorado na École des Hautes Études en Sciences Sociales, com bolsa FAP-DF (2019-2020) e de Fomento do CNPq (2017-2021). Ela parte da investigação sobre o selo *Idea vincit* de Warburg-Strohmeyer (PUGLIESE, 2020) e se relaciona a outros recortes da presente pesquisa, um deles apresentado no Congresso do CAIA, em 2021, e em Pugliese (2022).
[2] Cf. MARSON, 1989, p. 14-15; ALMEIDA, C.; VASQUEZ, 2003; SOUZA, 2006, p. 25, 29, 47; SALCEDO, 2010, p. 110-116; PUGLIESE, 2022.
[3] SALCEDO, 2010, p. 111.
[4] PUGLIESE, 2020, p. 372-373.

Strohmeyer na realização de uma gravura e nas últimas Pranchas do *Bilderatlas Mnemosyne*, onde se constata sua compreensão da simbólica estatal no processo de formação de símbolos nacionais na República de Weimar.

Esses estudos privilegiavam seu olhar sobre os selos como veículos alados que transitam pelo mundo e sobre o monumento histórico, intimidade entrelaçados como objetos de investigação em uma iconografia política. No Brasil, durante a República Oligárquica, conformava-se a monumentalização de personagens e fatos históricos em diferentes suportes materiais, que se consagrariam, na Era Vargas, como afirmação nacionalista e moderna, com significativas contradições.

Em condições incipientes e ambíguas, a aviação comercial brasileira surgiu em 1927, junto ao correio aéreo e aos selos aéreos, eivado de interesses econômicos estrangeiros, em uma rede de relações entre modernidade, urbanidade, industrialismo e incrementação de meios de transporte e comunicação, implicando a utopia da conquista do céu e publicização mediática de travessias.

Travessias entre o bronze e o papel

Impresso em Berlim para a Viação Aérea Rio-Grandense - VARIG, o selo *Condor* (figura 1) inaugurava uma série de monocromáticos em 1927, sobrepondo o pássaro andino estilizado ao núcleo da bandeira brasileira.

Figura 1. Selo *Sindicato Condor,* Serviço Postal Aéreo do Brasil, 1929. (ALMEIDA; VASQUEZ, 2003, p. 102)

Em 1929, surgia a primeira série temática: "Homenagem aos Próceres e à Primazia Aeronáutica Brasileira" (figura 2), que aqui entendemos ser constituída por duas subséries que compartilham qualidades formais. Uma se dedica a precursores e pioneiros da aviação brasileira e mundial mediante as efígies de Bartholomeu de Gusmão, Augusto Severo e Alberto Santos Dumont como figuras históricas e, a outra, os atos heroicos ou invenções tecnológicas de Gusmão, Severo, Dumont e João Ribeiro de Barros[5].

Figura 2. Série "Homenagem aos Próceres e à Primazia Aeronáutica Brasileira", selos emitidos a partir de 1929.

Este último foi homenageado pela travessia Genova-São Paulo, concluída em 1° agosto de 1927, após a chegada de Francesco de Pinedo e Carlo del Prete, em fevereiro deste ano, em um monumento erigido por Ottone Zorlini em 1929. Patrocinado pela Sociedade Dante Alighieri, o *Monumento aos Heróis da Travessia do Atlântico* (figura 3a) foi alvo de controvérsias desde a implantação junto à Represa de Guarapiranga, no então município de Santo Amaro, onde os dois hidroaviões pousaram.

As polêmicas se deviam, em especial, à coluna coríntia proveniente do Monte Capitolino, no Foro Romano, oferecida a São Paulo por Benito Mussolini para homenagear a travessia da tripulação italiana, e de dois *fasci* em bronze[6], um deles

[5] Para detalhamento de cada um, cf. PUGLIESE (2022).
[6] A presença dos fasci e sua ligação com o fascismo até hoje é alvo de controvérsias, uma vez que outros monumentos no Brasil e Exterior, além sinetes, moedas e medalhas etc. incorporavam esse símbolo em conexão com a antiga Roma, anteriormente ao fascismo.

envolvido por um relevo com a Loba Capitolina e, o outro, pela esfera celeste do sinete e bandeira brasileiros (figuras 3b-c).

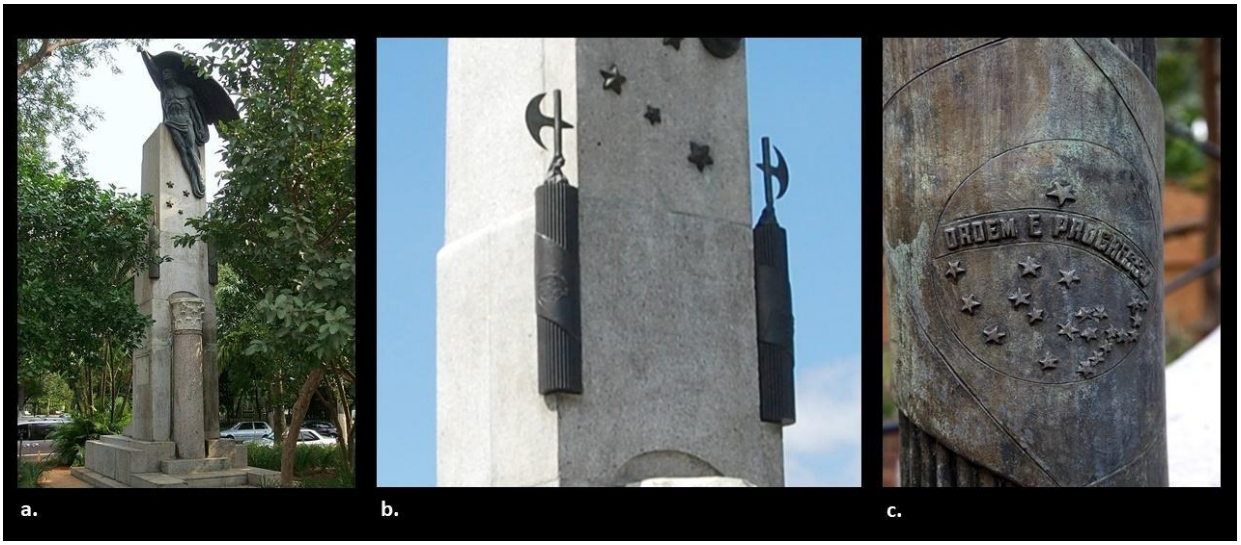


Figura 3a. Ottone Zorlini (1891-1967), *Monumento aos Heróis da Travessia do Atlântico*, 1929, aprox. 9m: escultura em bronze = 380 x 300 x 80 cm; pedestal revestido em granito = 680 x 130 x 180 cm, Pç. Nossa Senhora do Brasil, São Paulo (hoje na Av. João de Barros, Socorro, São Paulo-SP). Fonte: Wikimedia Commons.
Figura 3b. Pormenor dos *fasci*. Fonte: Formarte
Figura 3c. Pormenor do *fascio* esquerdo. Fonte: Wikimedia Commons.

Devido à crescente simpatia ao fascismo e à emergência, em 1932, da Ação Integralista Brasileira[7], o monumento encimado pela expressiva *Vitória Alada* do escultor ítalo-brasileiro, que aludia ao mito icárico para exacerbar a conquista do céu pela cultura técnica moderna, evocava o que Warburg nomeou *pathos* do vencedor, no *Painel 7* do *Bilderatlas*[8].

Durante a Segunda Guerra, os *fasci* foram retirados, mas o local do monumento era periférico em relação ao centro da capital paulista. Mas em 1987, Jânio Quadros, então prefeito e sempre afeito à atenção midiática, mandou transferir o monumento para um local de grande visibilidade no bairro Jardim América, o que gerou intensa polêmica na imprensa, que noticiava atos de "pichação" e vandalismo contra ele[9]. Após a restauração, o monumento retornou ao atual distrito do Socorro, em 2010.

Preocupado com trânsitos de imagens, temas, suportes materiais, passando pela pintura sobre tela, tapeçarias e gravuras, além dos modos de produção entre regiões europeias[10], não é de estranhar a atenção de Warburg com fotografias em jornais, selos e folhetos publicitários. Ele estabeleceu funções e tipologias dos selos, sobretudo em relação com monumentos, como o *Monumento a Bismarck* (1906)

[7] Partido ao qual Barros se filiaria em 1935, tornando-se vereador de São Paulo em 1936.
[8] WARBURG, 2019, p. 50-53; RAULFF, 2003, p. 112.
[9] CIDADE DE SÃO PAULO, 2009.
[10] WARBURG, 2018, p. 227.

de Hugo Lederer[11], percebendo no selo a potência de evocação de forças políticas vinculadas à conjuntura de sua produção e circulação, mas também, a problemas de legibilidade e legitimidade da imagem.

Quanto ao nexo forma/conteúdo, a eficácia do selo estaria infiltrada por sobrevivências de imagens oficiais do passado a partir de contextos culturais distintos. Daí Warburg reconhecer em imagens do fascismo a "brutalização de um antigo símbolo" romano[12], reportando-se à ambiguidade alienante na Alemanha da recepção da simbólica da República de Weimar, na qual habitavam antigas imagens romanas e germânicas[13], que exalavam o "*pathos* imperial"[14] que ele reconheceu no Arco de Constantino, abordado no *Painel 7* do *Bilderatlas*.

Mas se o selo é tratado estritamente mero suporte iconográfico, mensagem verbo-visual ou fonte histórica por diferentes áreas, Warburg percebeu seu valor na história da arte crítica que propunha e que transgredia fronteiras disciplinares e epistêmicas que a limitavam[15]. Suas investigações nos instigam a perceber nelas sobrevivências de antigas fórmulas de *pathos*, numa simbólica que autolegitima o Estado como emissor, para projetar uma construção de modernidade que envolve operações atributivas e conceituais de nacionalismo, identidade, historicização e monumentalização de personalidades e "fatos" que se pretende exaltar, disseminar, repetir.

Essas prerrogativas e procedimentos são inscritos no conceito de "tradições inventadas" de Eric Hobsbawm[16], ainda que filtrado pelas críticas sobre os mitos de origem e narrativas nacionalistas[17] e pelo questionamento da consciência e legitimidade da noção de tradição[18], além dos conceitos warburguianos de *Pathosformeln* e de *Nachleben* der *Antike*. Estes acionam diferentes modelos de tempo e evidenciam que ao buscar *resgatar* próceres e primazias do passado para exaltar heróis nacionais, essas imagens fazem, inconscientemente, emergir por suas frestas outros conteúdos e formas concorrenciais e agonísticas e revelam problemas relativos a inversões de polaridade[19].

É o caso daquelas dos vôos de Ícaro e *Phaéton*, que Warburg tratou no *Painel 4* do *Bilderatlas* e que, cujas vitórias implicaram suas quedas, o que justificaria o expressivo esforço do Ícaro de Zorlini, ao tentar se desvencilhar das forças terrenas em direção ao alto. Talvez por isso encontremos sob a bandeira no selo do alemão impresso pelo Condor Syndikat[20] a máxima *Per aspera ad astra*,

[11] RAULFF, 2003, p. 114.
[12] Ibidem, p. 101-102.
[13] Ibidem, p. 88-90; PUGLIESE, 2022.
[14] GOMBRICH, 1970, p. 265; WARBURG, 2018, p. 224.
[15] WARBURG, 2013, p. 475
[16] HOBSBAWM, 2008a.
[17] BHABHA 2000, p. 49; HALL, 2006, p. 55, 72.
[18] BANN, 1994, p. 20.
[19] PUGLIESE, 2022.
[20] Trata-se de uma subsidiária da Deutsche Luft Hansa (criada em 1926, a partir de duas companhias existentes), cotista da VARIG, que operava na América do Sul, ainda que irregularmente, desde 1924.

que remonta à ancestralidade romana na *Eneida*[21] (19 a.C.) de Virgílio, à sombra das asas da ave-símbolo da América do Sul, que ecoaria a águia imperial germânica, a qual voltava a ser exaltada pelos nazistas na Alemanha à época[22].

Aproximo, então, a noção oitocentista de monumento histórico que assume um novo valor como patrimônio cultural[23], à ideia de que amiúde a "tradição inventada" como símbolo estatal se torna alvo do conflito nele projetado devido à sua simbolicidade[24], envolvendo seus valores e motivações, formas, escalas, materiais, atributos iconográficos e estéticos, posturas estatuárias, localização, visibilidade e representações identitárias. Tampouco pode-se desprender seu plano de legibilidade e legitimidade, oferecido por diálogos formais ou temáticos que o monumento mantém com a história da arte face às suas tipologias, morfologias e critérios classificatórios. Tais relações são indissolúveis no monumento, seja uma miniatura de papel ou um corpo de pedra ou bronze envasado na cena pública, com suas exigências poéticas ou a subsunção a modelos que reportam a cunhagens colonialistas, e como se dá o diálogo entre as marcações políticas e uma pretensa autonomia da imagem, além da relação espacial que um monumento produz com o tecido urbano, especialmente em espaços de memória.

Quando, a partir da percepção de Warburg[25] do selo como epidiascópio, vinculou-se à sua percepção de que recortes, ampliações e montagens fotográficas, para além de deslocamentos de ponto-de-vista, permitem problematizar o estatuto da imagem nas colisões de diferentes tempos, numa operação dionisíaca que se imiscui na fisiologia da imagem, como no *Bilderatlas*. Ele confrontou a escala das *monumentais* cabeça, mãos e espada do *Monumento a Bismarck*, mediante fotografias, a diminutos selos como o da cabeça de Goethe[26]. Isso considerou a imagem no selo não *apesar*, mas *em* sua materialidade e ao exercer suas diferentes funções, ao circular entre fronteiras de diferentes ordens, reativando *Pathosformeln*.

Partindo da percepção de Warburg de que a simbólica do avião como imagem de poder é extremamente recorrente como tema de selos no período Entreguerras, a partir das mitificações da Primeira Guerra, eles polarizam os *astra* e os *monstra* que o humano incorpora. Daí a presente investigação rastrear elementos dessa simbólica, quanto à afirmação nacionalista, nos primeiros selos aéreos e monumentos destinados, além de seu valor de uso, se podemos dizer, em uma presunção de valor de culto.

---

[21] Cujo sentido "adversos caminhos conduzem às estrelas" provém dos cantos IX 641 e XII 892–93 e, posteriormente, do Hercules Furens (antes de 54 d.C.), de Sêneca (II 437) (PUGLIESE, 2022).
[22] PUGLIESE, 2022.
[23] CHOAY, 2001, p. 125.
[24] 2008b, p. 20-21.
[25] 2001, p. 25. Aparelho óptico que projeta imagens opacas sobre uma superfície refletora. Cf. MICHELS; SCHOELL-GLASS (2001, p. 86).
[26] RAULFF, 2003, p. 114.

Figura 4. Selos aéreos: a. *Aeroplano*, Série U.S. Parcel Post stamps, 1912; b. *Curtiss Jenny*, 1918; c. Freie Stadt Danzig, 1921; d. Correio Aéreo Alemão, 1919.

Identifica-se aqui a modelagem de um tipo iconográfico emblemático do selo aéreo (figura 4) que se disseminou pelo mundo, impondo o reconhecimento de uma imagem emblemática do selo aéreo. Nele, a imagem de um aeroplano em vôo centraliza uma paisagem natural ou urbana é vista através de uma janela/moldura com inscrições[27], com a qual o próprio Warburg dialogara no *Idea vincit*, e que era exaltada no selo do piloto brasileiro homenageado pelo *Monumento da Travessia*.

Condições formativas

O exame da "Homenagem aos Próceres e à Primazia Aeronáutica Brasileira" e a constatação de um *topos* iconográfico do selo aéreo no Entreguerras impôs uma imersão no universo filatélico face a balizas morfológicas, tipológicas e temáticas dos selos modernos (desde 1840).

Em "Rua de uma única", Walter Benjamin[28] associou uma linguagem estatal própria dos selos, que seduz o olhar, desde a infância, com praias, reis e aventuras em miniaturas do mundo. Conjugamos tal percepção à da proximidade e da lonjura do olhar em relação a um objeto mediante artefatos ópticos que ampliam, diminuem, decupam, mas também recompõem novas possibilidades do ver até então indisponíveis. Tais procedimentos podem ser potencializados por operações de comparatividade de imagens mediante a justaposição de fotografias que alteram escalas e relações entre objeto e olhar, e desierarquizam imagens, conforme Benjamin comentou em "Paris Capital do século XIX"[29], o que permite aproximar a noção benjaminiana de montagem à lógica associativa do *Bilderatlas*.

[27] Cf. PUGLIESE, 2022.
[28] 1994, p. 57-60.
[29] DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 48-49.

Essa nova sensibilidade vincula-se à quebra da lógica de categorias de linguagem artística históricas na modernidade. Ao conceituar o campo expandido da escultura na Arte Contemporânea, Rosalind Krauss[30] indicou o elo entre a escultura e a "lógica do monumento" e ressaltou propriedades morfológicas desde a recorrência da estatuária até a desvinculação de elementos constituintes que lhe doavam uma legibilidade calcada em convenções culturalmente construídas que, uma vez modificadas pelas vanguardas históricas, alterou-se a relação escultura/monumento.

Tais associações permitem indagar sobre a complexidade das condições formativas do selo. Uma das questões que requerem atenção sobre a aproximação entre eles e monumentos é a tipologia, implicando a representação de governantes – a começar pelo inaugural *Penny Black*, em 1840, com a efígie da rainha Vitória –, bem como símbolos e insígnias estatais como brasões, bandeiras etc. Contudo, a representação da/do monarca ou presidente e, daí, de heróis nacionais, pode manifestar-se em efígies, mas não exclusivamente. Há o caso de sua inserção em uma cena histórica, remontando ao gênero da *peinture d'histoire*, e, na longa duração, ao marco ocidental e clássico da pintura helênica[31]. Mas a tradição pictórica permite recortar e secularizar detalhes que passam a figurar como índices de personalidades e passagens históricas/mitológicas e até de *personificações* de virtudes, valores e ideias, como ocorre na tradição escultórica, que proliferam em monumentos.

Na Europa ocidental, a *effigies* carrega sua marca de imagem cuja semelhança *original* fora estampada por contato, cunhada desde máscaras mortuárias e *imagines clipeatae* [32], e depois retratos obtidos por um ato de imitação, donde seu privilégio posterior de referir-se aos retratos funerários de corpo inteiro, nas esculturas jacentes medievais. Nada mais coerente, portanto, que nomear como efígie estátuas monumentais, bem como bustos, hermas cabeças, desde a Antiguidade grecorromana até os relevos em metal em moedas e medalhas modernas de governantes e outros/as dignatários/as, que, frequentemente, invadiam as fronteiras republicanas dos governos modernos[33]. Por derivação, denominam-se efígies os bustos e cabeças em selos, que, como notou Warburg, têm em sua genealogia moedas, medalhas e sinetes, donde a abertura para pensar o selo como um monumento em miniatura[34], mas cuja visibilidade é oferecida pelo trânsito de imagens.

Mas, se ou primeiros 3 selos da primeira série temática de aéreos brasileiros exibem efígies[35], no que entendo ser a subsérie "Próceres", a outra subsérie,

[30] KRAUSS, 1984, p. 131.
[31] GOMBRICH, 1985; PUGLIESE, 2022.
[32] PLINE, 1997, p. 13-15.
[33] PUGLIESE, 2022.
[34] MICHELS; SCHOELL-GLASS, 2002, p. 89.
[35] Com amparo legal, apenas chefes de Estado poderiam figurar em imagens oficiais, à exceção de líderes religiosos e heróis altamente consagrados, como era o caso de Santos Dumont. Provavelmente a inexistência de um selo com a efígie de João de Barros nessa série, segundo a práxis.

"Primazia", composta por 5 selos, se relaciona ao mencionado tipo iconográfico. Para ele, convergem o gênero pictórico da paisagem, estabelecida como fundo identificatório de regiões/nações, o conceito da pintura de história evocando um *fato* histórico – que remete a feitos mitológicos como a conquista do céu mediante a engenhosidade humana – e a estrutura composicional determinada pela distância do avião no espaço celeste e do fundo natural urbano no espaço terreno, que reporta ao gênero razoavelmente recente dos meios de transporte. Este, é marcado pela Revolução Industrial e protagonizado inicialmente pelo trem, que atravessa terras virgens *conduzindo a humanidade à civilização* e, por derivação, barcos a vapor, automóveis e aeronaves, exaltados contra fundos atributivos.

Mas se Warburg menciona tal tipo no *Idea vincit*[36] [figura 5], rompe com ele ao suprimir a moldura, que, de tão evidente nos selos, tenderia a se tornar invisível para a história da arte, não fossem advertências sobre a importância dos atributos acessórios e parergonais nas obras de arte. Em intensos traços expressionistas, na gravura de Warburg-Strohmeyer, com a inscrição da *ideia vitoriosa* evocativa da ascese da Idea platônica e humanista no aeroplano que decola desde um hangar estilizado (figura 5). Apenas o vestígio da moldura resiste na inscrição inferior, com os sobrenomes dos Ministros do Exterior da França, Inglaterra e Alemanha, signatários dos Tratados de Locarno, de 1925, que intencionavam a paz europeia. Mas se a gravura evoca o moderno domínio das forças celestes mediante a razão técnica, Warburg estava consciente de que a imagem do avião carregava a força polar do mergulho no caos que a modernidade também representava em sua potência bélica, capaz de novamente submergir o mundo na barbárie.

Figura 5. Otto H. Strohmeyer, *Idea vincit*, 1926, linóleo, 20 x 29,8 cm, The Fogg Art Museum, Harvard University. Fonte: Moderna Museet

[36] MICHELS; SCHOELL-GLASS, 2002, p. 89.

Trânsitos de modelos

Figura 6a. Selo *Jahú*, Ribeiro de Barros,1929, 19 x 30 mm. Fonte: Postalfilatelia.
Figura 6b. O. Zorlini, pormenor do *Monumento aos Heróis da Travessia do Atlântico*, 1929. Fonte: 2.bp.blogspot.

Irredutível a uma vinheta gráfica, a moldura, que é objeto de uma história subjacente à pintura, *contém* a cena do vôo do aeroplano, conectando-se aos mesmos gêneros pictóricos que subsistem na imagem central. O estudo de sua função nos selos (figura 4), revelou uma inelutável intimidade com elementos estruturantes da emblemática e heráldica, cujas insígnias são pertinentes às investigações warburguianas acerca das simbólicas estatais da Alemanha e da Itália. Excedendo a incorporação de inscrições referentes às funções do selo, a moldura articula a hierarquia da composição heráldica com referências a gêneros, morfologias e tipologias da tradição plástica ocidental[37], doando a esses pedaços de papel impresso, em si desprovidos de dignidade, as insígnias estatais do poder institucionalizado, enquanto oferecia um acesso à apreensão da mensagens. Assim, oferecia uma base de legitimidade, mas também de legibilidade a essas imagens volantes.

[37] Para o detalhamento das análises formais, vide Pugliese (2022).

Com tantas mediações, o selo que mostra o pouso de Barros na então Capital Federal (figura 6a) indica a conquista do céu. Mas ao invés de adotar uma estrutura contemporânea para exaltar a novidade do fato histórico da travessia, a imagem do moderno paradoxalmente remonta há séculos de tradição artística europeia com a qual, pretensamente, o Brasil queria romper. Evidencia-se, então, na respectiva série, mais uma vez, a importação de modelos europeus também nos trânsitos de imagens pela via da circulação dos selos.

É nesse sentido que colocamos a questão de que o monumento em questão (figura 6a), erigido no mesmo ano desses selos, não é apenas europeizante, mas crivado de um deliberado retorno ao antigo verossimilmente envasado no nacionalismo italiano e, talvez, apenas parcialmente consciente de seu próprio retorno à Roma Imperial, que o regime fascista então exalava em seu ultranacionalismo. Malgrado sua intenção altiva libertária vinculada à modernidade, o moderno Ícaro que coroa a estrutura tronco-piramidal, acima da constelação-símbolo do Brasil, divide a atenção com a coluna romana. Ainda que seja um vestígio arqueológico doada pelo ditador fascista, ela não deixa de evocar a prática dos *spolia* que tem no Arco de Constantino seu símbolo epitômico.

Em que pese a flagrante diferença entre a série filatélica e o monumento, eles parecem compartilhar, subterraneamente, certas latências do passado, em uma dimensão deliberada, visando acessar a dignidade de antigas simbólicas estatais europeias, mas, subjacente a ela, deixava emergir perigosas forças que turvavam a iconografia política brasileira de fantasmagorias que também assombrariam a Era Vargas, prestes a começar.

Referências

ALMEIDA, C.; VASQUEZ, P. K. *Selos postais do Brasil*. São Paulo: Metalivros, 2003.

BANN, S. *As invenções da* história: ensaios sobre a representação do passado. São Paulo: Editora da UNESP, 1994.

BENJAMIN, W. Rua de mão única. In: *Obras Escolhidas*, v.2, 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, 9-69.

BHABHA, H. K. *Nation and Narration*. London: Routledge, reimpr., 2000.

CHOAY, F. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: UNESP, 2003.

CIDADE DE SÃO PAULO, Subprefeitura Capela do Socorro. Notícias. Conheça a história do monumento "Heróis da Travessia do Atlântico". 27/07/2009. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/capela_do_socorro/noticias/?p=2150.

DIDI-HUBERMAN, G. *Devant les temps*. Paris: Minuit. 2000.

GOMBRICH, E. H. *Aby Warburg: An intelectual biography*. Londres: Warburg Institute, 1970.

GOMBRICH, E. H. Reflexões sobre a "revolução grega". *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 123-155.

HALL, S. *Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro, 2006.

HOBSBAWM, E. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBSBAWM, E. J.; RANGER, T. (orgs*.). A invenção das tradições*. 6 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 2008a: 9-23,.

HOBSBAWM, Eric. A produção em massa das tradições. In: HOBSBAWM, E. J.; Ranger, T. (orgs.). *A invenção das tradições*. 6 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008b, p. 271-316.

KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984, p. 87-93.

MARSON, I. A. *Selos comemorativos: fragmentos da história do Brasil*. São Paulo: Empresa das Artes, 1989.

McEWAN, D. "*Idea Vincit*", la volante e vittoriosa Idea. Una commissione artistica di Aby Warburg. Cieri Via, C.; Montani, P. (Eds.). *Lo sguardo di Giano*. Torino: Nino Aragno, 2004, p. 345-376

MICHELS, K. ; SCHOELL-GLASS, C. Aby Warburg et les timbres en tant que document culturel. *Protée*, 30(2), 2002, p. 85-92. Disponível em: https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2002-v30-n2-pr535/006734ar/.

PLINE L'ANCIEN. *Histoire Naturelle* [Vol. 35], Paris: Belles Lettres, 1997.

PUGLIESE, V. Sobre o selo de Aby Warburg: fronteiras, trânsitos e retornos. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 4, n.3. set., 2020, 359-384. Disponível em: https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4738.

PUGLIESE, V. *Per aspera ad astra*: os primeiros selos aéreos brasileiros sob um olhar warburguiano. *Imagem: Revista de História da Arte*, PPGHA/UNIFESP, São Paulo, v.1, n.1., 2022, no prelo.

RAULFF, U. Der aufhaltsame Aufstieg einer Idee. Warburg und die Vernunft in der Republik. *Wilde Energien: Vier Versuche zu Aby Warburg*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2003, p. 72-116.

SALCEDO, D. A. A ciência nos selos postais comemorativos brasileiros: 1900-2000. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Pernambuco/UFPE, Recife, 2010. https://attena.ufpe.br/bitstream/123456789/3624/1/arquivo94_1.pdf.

SOUZA, H. C. Os cartões de visita do Estado: a emissão de selos postais e a ditadura militar brasileira. Dissertação (Mestrado em História) - IFCH/UFRGS, Porto Alegre, 2006. Disponível em: https://attena.ufpe.br/bitstream/123456789/3624/1/arquivo94_1.pdf.

WARBURG, A. (2001). Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. Com Introdução de Gertrud Bing e Fritz Saxl. In: MICHELS, K; SCHOELL-GLASS, C. (Eds.) *Warburg, Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, vol. 7. Berlin: Akademie Verlag.

WARBURG, A. A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara. *A renovação da Antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Contraponto. 2013, p. 453-513.

WARBURG, A. Mnemosyne. O Atlas das Imagens. Introdução. In: Fernandes, C. S. (Org.). *A presença do Antigo. Escritos inéditos*. Campinas: Ed. Unicamp, 2018, p. 217-229.

WARBURG, A. *L'Atlas Mnémosyne*. Paris: L'Écarquillé, 2019.

Como citar:

PUGLIESE, Vera. Iconografia política entre monumentos e selos aéreos do Brasil nos anos 1920. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1102-1115, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.089
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

5

Ateliê como refúgio

A solitude de Zaluar como exercício em seu ateliê - 20 anos

Angela Ancora da Luz, Universidade Federal do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0001-7112-7373
angelaancoradaluz@gmail.com

Resumo

Esta comunicação tem como objetivo apresentar o artista e professor Abelardo Zaluar no período em que atuou como catedrático na Escola Nacional de Belas Artes e foi cassado pelo AI-5, ficando afastado da universidade de 1968 até 02 de junho de 1980, quando foi anistiado e retornou à universidade.Trata-se de refletir sobre a solitude do artista, como uma atitude de isolamento que se auto impôs para mergulhar em suas convicções mais profundas, no âmbito de seu ateliê.. Não manifestou nenhum sentimento de amargura ou de revolta, pois a solitude que experimentou veio alimentada por sentimentos positivos.. Seu discurso de reintegração é um desabafo, uma aula e um incentivo para as novas gerações.

Palavras-chave: Abelardo Zaluar. Atelier. Solitude . Serigrafia . Modernidade.

Abstract

This artircle have the objective, to present the artist and professor Abelardo Zaluar, during the period in which he served as a professor at the Escola Nacional de Belas Artes and was removed from his post in the university from 1968 until June 2, 1980, when he was amnestied and returned to the university. It is a question of reflecting on the artist's solitude, as an attitude of isolation that he imposed on himself to delve into his deepest convictions, within the scope of his studio. the solitude he experienced was fueled by positive feelings. His reintegration speech is an outburst, a lesson and an incentive for the new generations.

Keywords: Abelardo Zaluar. Atelier. Solitude . Serigraphy. Modernity.

Segundo Paul Tillch, a solitude é o exercício de preservação de nossa individualidade, de nossa unidade, podendo ser uma solidão fundamental. Zaluar praticou está solitude, mergulhando em seu ateliê para sentir-se senhor de suas escolhas. A solitude é um estado de isolamento positivo, uma opção que não decorre de um estado depressivo. Abelardo Zaluar optou pela solitude, um ato voluntário de preservação de sua identidade, de sua arte e de suas convicções, logo após ter sido aposentado pelo Ato Institucional número 5 de 13 de dezembro de 1968.

Ele foi apontado como subversivo, juntando-se a Mário Barata e Quirino Campofiorito, seus colegas na Escola de Belas Artes e assim foi aposentado por força do AI-5, durante os governos militares.

A partir de então mergulhou em seu ateliê vivendo de acordo com sua ética, pois, segundo Sören Kierkegaard, a escolha ética possibilita a vida como construção contínua. Seu ateliê torna-se seu universo e seu refúgio. O silêncio é a sua voz, sua arte se potencializa enquanto propaga a força de ser moderno, opondo-se aos padrões de rigor da norma e da forma cultivados pela Escola de Belas Artes, este, segundo alguns, o verdadeiro motivo de sua aposentadoria.

Afastado da Escola volta-se para seu ateliê. Sua decepção era a mais comum, segundo Kierkegaard, pois era "não poder ser ele próprio", mas nunca foi a mais profunda pois, ainda segundo o filósofo, "a forma mais profunda de decepção é escolhermos ser outro, antes de nós próprios." Zaluar manteve-se fiel a tudo que acreditava.

Sua carreira foi brilhante. Em 1959 ganhou o Prêmio Leirner de arte contemporânea, da Galeria das Folhas em São Paulo. Ele era o grande artista moderno da ENBA, como então se chamava a escola. Tornou-se catedrático em 1957, aos 33 anos e era muito ativo na defesa das vanguardas artísticas, o que contrastava com o pensamento dominante da escola, que lutava pela manutenção da academia em seus pilares tradicionais. Havia, consequentemente, o antagonismo de duas forças: a ideológica e a estética. Zaluar se irmanava aos ideais de uma nova ordem na arte, mantendo-se conservador na política. Pelo que ouvi de meus colegas, quando em 1970 comecei a frequentar a Escola de Belas Artes era a de que Zaluar era um homem tranquilo, mas de espírito inquieto. Muitos o descreviam como *"rempliz de soi même"*, mas seus alunos o admiravam. Conheciam um outro lado dele, uma vez que dividiam o mesmo espaço, exatamente este em que mergulhava em sua solitude. A sala de aula era uma espécie de ateliê em que lecionava. Todos descreviam como um "quase laboratório". Mesas limpas, um cinzeiro à disposição dos alunos em cada grupo de mesas, pois naquela ocasião era permitido fumar e material organizado coletiva e individualmente. Diziam que ele era amigo, um bom ouvinte, mas sempre reservado.

Seu ateliê sempre foi um refúgio, o lugar da solitude, mas não de sua solidão. Foram 11 anos fora da Escola e cerca de 20 anos em silêncio, uma vez que, ao retornar, se manteve discreto e reservado e assim foi até sua morte em 16 de

dezembro de 1987, quando, após sofrer um acidente de carro veio a falecer. Por estranha ironia soubemos que voltava para casa, tarde da noite, após jantar com seu marchand e acertar detalhes da exposição que faria nos Estados Unidos.

Seu retorno à Escola de Belas Artes se deu após a Lei de Anistia (Lei nº 6.683, de 26 de agosto de 1979) em sessão solene da congregação em 02 de junho de 1980. Estavam presentes além de Zaluar, Quirino Campofiorito e Mário Barata. Na ocasião eu fazia parte do corpo da Egrégia Congregação e me tornei testemunha na sessão solene. Voltarei ao assunto mais à frente.

Durante o tempo em que durou seu afastamento da escola, ele se dedicou inteiramente à produção de sua obra Deixou aos poucos a figuração, os grafismos, as aquarelas iniciais, o desenho e os nanquins e os foi substituindo por abstrações geométricas realizadas em técnicas mistas, utilizando tinta acrílica, grafite e colagem, na maioria das vezes. Foi neste percurso que encontrou a estética e a técnica pela qual se consagraria. A serigrafia e o abstracionismo geométrico.

Manteve sempre, ao lado de suas convicções democráticas, a identidade de ser brasileiro, buscando inspiração em nossas raízes, produzindo uma obra inteiramente pessoal, conforme analisou a curadora Denise Mattar. Na exposição *Abelardo Zaluar – Rigor e Sensualidade*, aberta ao público em 7 de dezembro de 2010, na Caixa Cultural do Rio de Janeiro. Ela observou o desenvolvimento de sua produção, enfatizando a transição da figuração à abstração geométrica, procurando revelar a incorporação das linhas do barroco mineiro (emoção) à assepsia do rigor das formas geométricas, que, segundo a curadora, a incorporação dos elementos "produziu uma obra na qual o rigor se aliou à emoção".

Depois de seu desligamento da escola, Zaluar se voltou inteiramente para seu ateliê. A solitude que exercitou o fez cada vez mais produtivo, sua obra falava por ele e transmitia a contenção racional e a emoção que sempre experimentou. Era o discurso da cor e da forma, da emoção e da razão, como se quisesse fundamentar este estado de privacidade,

> Zaluar, Abelardo*:* "Condição de quem se isola propositalmente ou está em momento de reflexão e de interiorização."

Quando iniciei meu curso na Escola de Belas Artes ouvi uma história interessante. Contaram-me que, certa vez, numa das manifestações estudantis que lotavam a Cinelândia, a força policial chegou para levar os estudantes rebeldes e, como era de costume, eles correram para o abrigo da Escola, local em que não poderiam ser presos. Acontece que o então Diretor, Gerson Pompeu Pinheiro, havia determinado que os portões não poderiam ser abertos. Naquele dia o diretor estava ausente e Zaluar, valendo-se de sua autoridade como catedrático, foi até o portão, mandou que fosse aberto e conduziu os estudantes pelo corredor do porão até a rua México, quando todos lograram se evadir. Contaram-me que Gerson nunca esqueceu. Nunca pude comprovar a veracidade dos fatos desta história oral, mas era voz comum entre todos os estudantes de meu tempo.

Na sessão solene da congregação, com a presença de Zaluar, Mario Barata e Campofiorito, somente Zaluar fez discurso. Após as palavras de Onofre de Arruda Penteado, que fez algumas reflexões sobre o que propunham os professores modernos na década de 1960, Zaluar tomou a palavra e, com voz calma e fala pausada, iniciou seu discurso.

> Zaluar, Abelardo: "Caros amigos e colegas. Volto a esta Escola que aprendi a frequentar e amar desde os meus vinte anos de idade [...] Mas uma Escola, uma Nação, não configuram abstrações ou entidades estáticas; elas são constituídas, além de espaços físicos, tempo e lugar, de gente, de pessoas humanas. Em certo momento de minha vida na Escola, pessoas promoveram meu afastamento, colocando-me na marginalidade do magistério oficial; coisa própria dos momentos anormais. Tive que aceitar a irrecorribilidade do Ato, mas não aceitei a injustiça e violência do fato. Mas após vinte anos de afastamento, eis-me aqui de volta, mercê da ação de outras pessoas que houveram por bem desfazer o Ato por outrem cometido. Sob um modo de ser calmo e moderado abrigo em meu espírito inquietações e necessidades de renovar e progredir que não foram bem interpretadas. Infelizmente"!

Durante os últimos vinte anos de vida, mergulhado em seu ateliê, Zaluar buscou, na angústia, a possibilidade de liberdade capaz de formar, pois, segundo Kierkegaard ela destrói tudo que é transitório, revelando as ilusões e sonhos que continuaram a alimentá-lo.

Referências

TERRA, Carlos G. (Org), Arquivos da Escola de Belas Artes, Número 17, Publicações EBA, RJ, 2006

ATA da congregação da Escola de Belas Artes – seção ordinária de 2 de junho de 1980

Como citar:

ANCORA DA LUZ, Angela. A solitude de Zaluar como exercício em seu ateliê - 20 anos. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1117-1120, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.090
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

O ateliê como espaço de sobrevivência da memória

Luísa Kiefer, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
https://orcid.org/0000-0003-0405-3524
lukiefer@gmail.com

Resumo

O que acontece com o ateliê quando o artista já não está? Se entendemos o ateliê como um local de refúgio, de pensamento e de experimentações, é certo afirmar que, na ausência do artista, ele torna-se morada da memória. Transforma-se em um guardião silencioso da história, em um espaço de resistência e de sobrevivência da trajetória que o habitou. A partir do estudo de caso do Atelier das Pedras, local de trabalho da artista Gisela Waetge (1955-2015), o presente artigo propõe pensar os diferentes tempos que habitam o espaço de trabalho.

Palavras-chave: Ateliê. Memória. Catalogação. Gisela Waetge. Arte Contemporânea.

Abstract

What happens to the studio when the artist is no longer there? If we understand the studio as a place of refuge, thought and experimentation, it is right to say that, in the absence of the artist, it becomes a place of memory. It becomes a silent guardian of history, a space of resistance and survival of the trajectory that inhabited it. Based on the case study of Atelier das Pedras, the workplace of the artist Gisela Waetge (1955-2015), this article proposes to think about the different times that inhabit the atelier.

Keywords: Studio. Memory. Cataloguing. Gisela Waetge. Contemporary Art.

No segundo semestre de 2015, entrei pela primeira vez no ateliê da artista Gisela Waetge. Até então, essa casa tinha sido sempre o ateliê da minha mãe. Lá, enquanto minha mãe estava viva, não era apenas o seu local de trabalho, mas também o seu espaço de refúgio quando queria escapar da rotina cotidiana.

Começo dessa forma para deixar claro, desde o princípio, a minha relação com a artista. Se por um lado, em minha aproximação, é impossível ignorar o laço sanguíneo e o afeto presentes, por outro, é minha formação como jornalista e pesquisadora que me permite – e me autoriza – a adentrar esse espaço com um olhar investigativo.

Paulista de nascimento, Gisela Waetge mudou-se para Porto Alegre em 1980, quando casou-se com o arquiteto Flávio Kiefer. Recém-formada em arquitetura pela Universidade Mackenzie, foi na capital gaúcha que iniciou sua carreira como artista plástica. Ao longo dos anos 1980, estudou desenho e pintura com Zorávia Bettiol, Vasco Prado, Regina Silveira, Michael Chapman, Karin Lambrecht e Heloísa Schneiders da Silva. Em 1988, realizou a sua primeira exposição individual no Museu de Artes do Rio Grande do Sul (MARGS), em Porto Alegre.

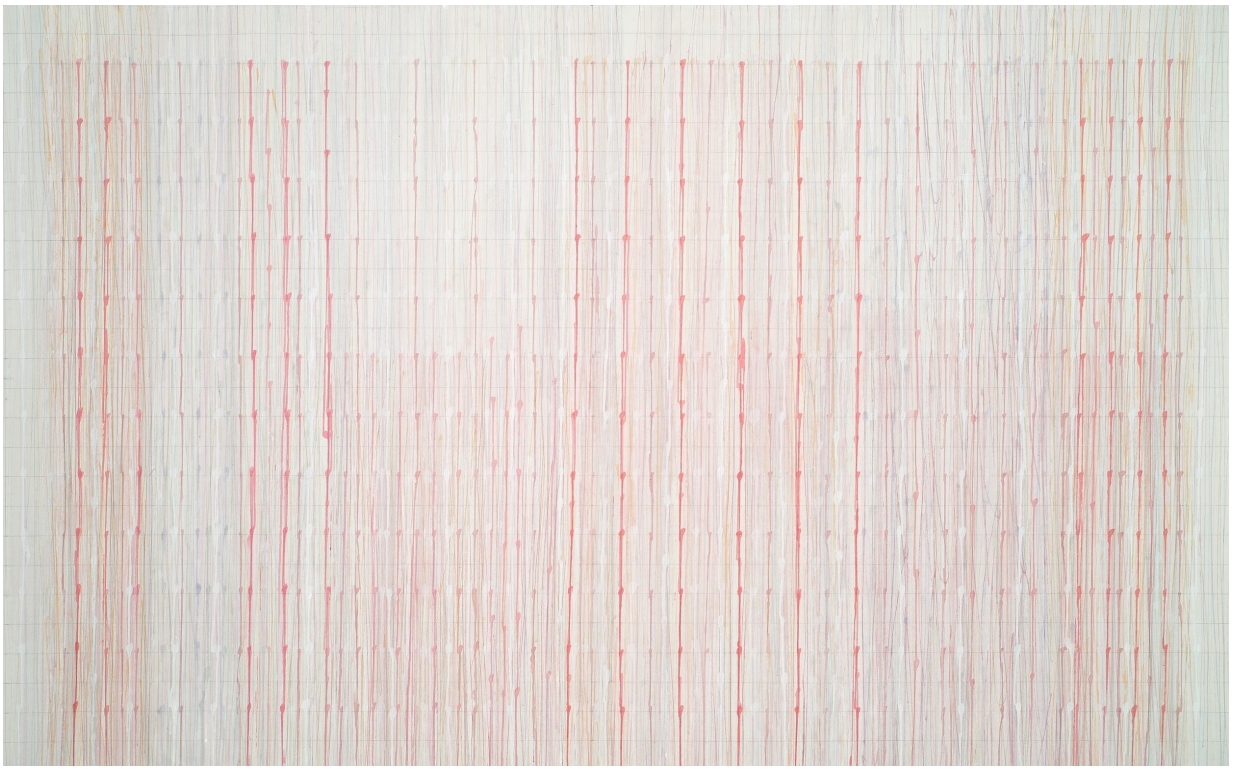


Figura 1. Gisela Waetge, Série Receptáculo, 2005. Grafite e pigmento em base acrílica sobre tela, 117 x 189 cm. Fabio Del Re.

Sua obra é marcada pela experimentação com papéis – de seda, quadriculados, milimetrados, impressos; pela presença de uma malha ortogonal por sobre a qual a pintura ou o desenho se organiza e acontece; o uso de pigmentos acrílicos, com aguadas e sobreposições de camadas; os pontos, as linhas

e os escorridos; as relações matemáticas; o rigor e o acaso; o raciocínio lógico e a contemplação.

Ao longo dos mais de 30 anos em que produziu ativamente, participou de inúmeras exposições coletivas e realizou diversas exposições individuais, no país e no exterior. Em 1991, participou da XXI Bienal de São Paulo. Em 2001, suas obras foram apresentadas no núcleo Vertente Construtiva: a arte e suas estruturas, da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, com curadoria de Frederico de Morais. Em 2005, participou da V Bienal do Mercosul, com curadoria de Paulo Sérgio Duarte e Gaudêncio Fidelis. Em 2010, integrou a coletiva Tripé Paralelo 30, ao lado dos artistas Rommulo Vieira Conceição e Túlio Pinto, no Sesc Pompeia, em São Paulo. Suas obras fazem parte de coleções públicas e privadas.

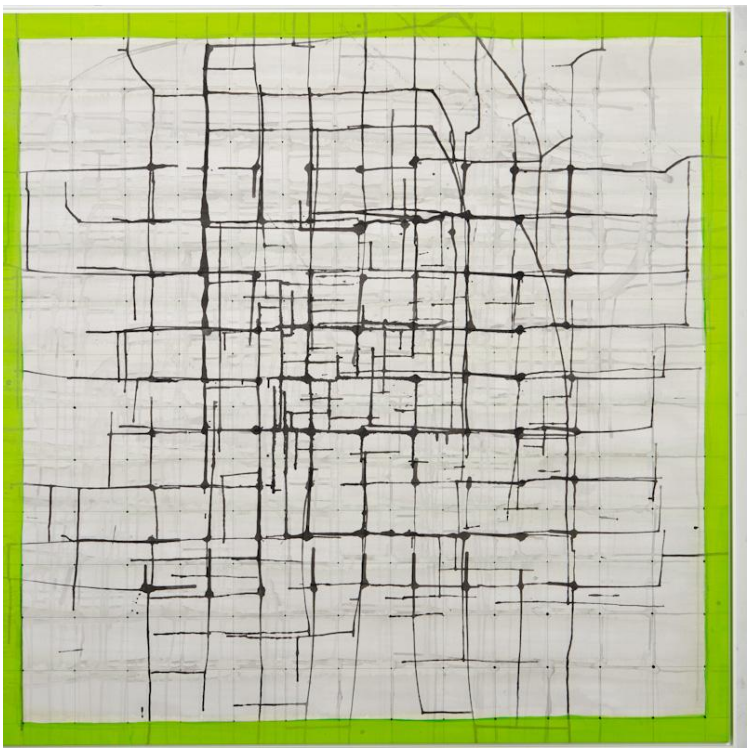


Figura 2 Gisela Waetge, Sem Título (Campos de Energia), 2011. Tinta acrílica, grafite e nanquim sobre tela, 130 x 130 cm. Fabio Del Re.

Gisela faleceu em agosto de 2015, aos 60 anos de idade, deixando um extenso legado artístico, composto por mais de 1300 obras, entre pinturas, desenhos, gravuras, objetos tridimensionais, livros de artista e escritos. Todo este material está armazenado em seu antigo ateliê, um imóvel de dois andares, construído no ano 2000, no bairro Chácara das Pedras, em Porto Alegre. É sobre esse espaço e a relação travada com ele após a sua morte que irei discorrer daqui para a frente.

O que acontece com o ateliê quando o artista já não está? Como podemos pensar este espaço, outrora vivo e pulsante, local de produção e de reflexão, quando o artista que o ocupava morre? O que precisa ser preservado e de que forma? Como guardar e manter aquilo que é necessário sem criar um mito em

torno da figura do artista e do próprio espaço de trabalho? Estas são algumas das questões que tenho me debruçado ao longo do trabalho de catalogação do acervo de Gisela e que trago para reflexão nesta comunicação.

Em 1964, Lucas Samaras apresentou a obra Room#1, na Green Gallery, em Nova York. Nela, o artista reconstituiu seu ateliê-quarto – com roupas, obras em processo, livros lidos ou que estavam sendo lidos, escritos, notas biográficas. Para Samaras, o objetivo do trabalho era criar uma imagem dele mesmo tão completa quanto poderia ser sem a sua presença. O espaço do artista sem o artista foi o cenário que encontrei no Atelier das Pedras.

Figura 3. Atelier das Pedras, 2018. Luísa Kiefer

Projetado por Kiefer, o local foi construído seguindo um programa muito simples para abarcar as atividades de Gisela: no térreo ficaria a oficina de patchwork (técnica que a artista ensinava desde os anos 1990), o acervo de obras de arte, a copa e os serviços; no segundo pavimento um ateliê de pintura – uma sala preferencialmente quadrada, com um pé-direito generoso e abundante iluminação natural.

Em 2015, após o seu falecimento, comecei um lento processo de organização do espaço. A primeira coisa foi tentar entender tudo o que ele guardava, de forma

física; o que representava, de forma imaterial; e o que representaria dali para a frente, com a artista ausente. Distribuídos pelo espaço estavam: roupas, jalecos, chinelos, louças, livros, catálogos, folhetos, tintas, pincéis, lápis de cor, canetas dos tipos mais variados, pigmentos, materiais e ferramentas de desenho, réguas, compassos, cadernos, papéis, diários, agendas, livros de artista, anotações, esboços, rabiscos, obras inacabadas, obras cujo processo fora interrompido no meio – isso sem falar em todo o material de costura, que era igualmente numeroso.

Há uma responsabilidade implicada em lidar com o espólio de um artista, afinal trata-se de um momento de tomar decisões por alguém que já não está, mas cuja obra tem-se interesse de que permaneça viva e ativa no circuito da arte. Quando existe um espaço especialmente dedicado à prática do artista, este também deverá, pelo menos em um primeiro momento, ser entendido como parte do seu legado, já que carrega inúmeras informações e camadas de tempo acerca da carreira que foi erguida a partir dali.

Se levarmos em consideração que o Atelier das Pedras foi criado como espaço de produção de Gisela; que, durante 15 anos, foi palco de suas atividades artísticas e profissionais; que, ali, ao longo do tempo, foram produzidos os trabalhos que vemos expostos em museus e galerias; então, o casa, sem a presença da artista, é um lugar que guarda essas memórias. A morte do artista confere novo significado ao seu ateliê.

O crítico de arte irlandês Brian O'Doherty, em seu livro *Studio and Cube* (2005), aponta para essa sobreposição de camadas de tempo que constitui um ateliê a partir das obras que ali se encontram armazenadas, em diferentes estágios de produção – algumas terminadas, outras aguardando, outras ainda por começar. No espaço da prática, conforme o teórico, as obras permanecem na órbita do artista, e enquanto permanecerem assim estão sujeitas a serem mexidas, retrabalhadas, alteradas. Tudo está potencialmente inacabado. Quando estamos diante de um espólio, o processo produtivo já cessou. Encerra-se a primeira camada de tempo, o da produção, que agora torna-se estático. Tudo passa a ser recoberto pelo véu da finitude.

Ao conservar o espaço, preserva-se tudo aquilo que é imaterial e que pode estar contido ou ter permeado a produção do artista de diferentes formas. É uma segunda camada de tempo, o tempo da preservação da memória, que representa também o tempo da continuidade através da pesquisa de seu legado artístico.

Em um caderno de Gisela, encontro esse escrito:

> Meu atelier é novo – é 2001 - um novo milênio [...] Tantos barulhos entram pela minha janela – lá longe cai alguma coisa. Um passarinho, não, muitos passarinhos, de diferentes espécies, o gás, ouço voz de crianças, alguém faz o jardim. O barulho seco de lata – um alicate. Passou um caminhão. E esse gosto de calor. Essa névoa úmida. Preciso de alguém que limpe o meu jardim.

Quando estamos no Atelier das Pedras, sabemos que as vozes das crianças certamente vinham – pois ainda vêm – da escola estadual que fica na quadra seguinte. Os passarinhos seguem cantando; a vizinhança, composta em sua maioria por casas residenciais, pouco mudou; o jardim segue precisando ser limpo todos os meses. Ao contrário do que ocorreu nos casos de Constantin Brancusi e de Francis Bacon, talvez os mais emblemáticos da história da preservação de ateliês[1], ao manter a casa do Atelier das Pedras, resguarda-se a atmosfera, o contexto social, geográfico e econômico, conforme aponta Jon Wood[2] (2005), do local onde Gisela trabalhava. Convém pontuar que certamente há inúmeros casos semelhantes ao aqui trazido como estudo de caso, o que motiva uma pesquisa mais extensa no futuro.

Figura 4. Gisela trabalhando em seu ateliê, 2005. Fabio Del Re.

[1] Constantin Brancusi deixou, em seu testamento, seu ateliê como legado para a França. Após a sua morte, seu espaço de trabalho foi reconstruído com exatidão, em frente ao Centro Pompidou, em Paris. O ateliê de Bacon foi removido de seu endereço original, em Londres, e reconstruído tal e qual dentro da Hugh Lane Gallery, em Dublin.

[2] Jon Wood, no texto The Studio in the gallery? (2005), afirma que sejam quais forem as estratégias curatoriais adotadas, a verdade é que, em ambos os casos, de Brancusi e Bacon, os espaços "tiveram a sua origem e contexto social, econômico e geográfico imediatamente apagados. Os ateliês, deslocados do tecido e das contingências das suas vidas urbanas prévias, passaram a pertencer, a partir de então, ao sistema da arte." (2012, p.138)

Figura 5. Antigo ateliê de pintura de Gisela Waetge, 2018. Luísa Kiefer.

No ambiente do artista sem sua presença, objetos que antes eram úteis, agora correm o risco de serem transformados em falsa memorabilia. É preciso investigar o que é realmente importante para o entendimento da obra e aí sim, valer-se do espaço de trabalho como um aliado, capaz de contar e compartilhar traços, vestígios e informações sobre a produção que, um dia, aconteceu entre aquelas paredes. Certos instrumentos de trabalho devem ser preservados e mesmo materiais, como pigmentos e papéis, pois poderão vir a ser necessários no caso de restauração de trabalhos. Dessa forma, o lugar segue existindo como testemunha de uma trajetória; um lugar que nos informa, mesmo que em silêncio. São a estes vestígios que podemos recorrer para encontrar respostas que as obras, por si só, não nos dão.

Na família, foi natural e imediata a decisão de que o Atelier das Pedras deveria ser preservado e que o conjunto da obra de Gisela permaneceria na casa. Além de resolver a questão prática de armazenamento, nova vida poderia ser dada àquelas salas, mantendo uma energia produtiva que era característica da artista. A sala do acervo permanece com essa função, e está sendo reorganizada a partir do processo de catalogação; a sala de costura deu lugar a uma pequena biblioteca de artes e humanidades – com parte do acervo que pertencia à artista –, sala de

trabalho e estudos; o ateliê de pintura, no segundo andar, foi esvaziado e transformado em um salão para eventos. Assim, o ateliê vem sendo, aos poucos, transformado em um espaço cultural voltado para a pesquisa e difusão de artes e áreas afins, com cursos, encontros e exposições.

Figura 6. O espaço de trabalho ressignificado, 2019. Luísa Kiefer.

Para concluir, voltemos a O'Doherty e às camadas de tempo condensadas no espaço do ateliê. Apontamos, anteriormente, o tempo em que a artista produzia e o tempo da continuidade de sua trajetória através da pesquisa. Temos ainda uma terceira e última camada, a do o tempo da permanência e da transformação, quando o legado artístico, uma vez organizado e em circulação, ultrapassará a breve vida da artista.

Com vistas a esse objetivo, desde 2019, o acervo encontra-se em processo de catalogação. O projeto vem sendo realizado por meio de uma ação de extensão através da parceria com a Pró-Reitoria de Extensão da UFRGS. A ponte entre a universidade pública e o Atelier das Pedras, permitiu a alocação da estudante bolsista Natália Lehmen de Morais para realizar o levantamento das obras, a organização e a sistematização das obras. O trabalho é coordenado pelo professor Eduardo Veras e por mim. Em 2021, lançamos, em evento público, o novo site da

artista, contendo a primeira parte do Catálogo Raisonné online, a categoria gravuras. O acervo é composto ainda por desenhos de formação, desenhos, pinturas, objetos tridimensionais, livros de artista e escritos que, em breve, estarão disponíveis ao público para pesquisa.

Nessa última camada de tempo, além da permanência da obra, há, paralelamente, o tempo da transformação, quando o passado é incorporado no presente e sugere caminhos para o futuro. Ao assumir uma nova identidade, como espaço cultural, o Ateliê das Pedras aponta para as inúmeras possibilidades de trabalho e de atividades que envolvam não somente a obra de Gisela, mas que se utilizem do seu espaço de trabalho e da energia lá plantada para gerar novas reverberações. O espaço de sobrevivência da memória transforma-se assim em espaço de resistência cultural.

Por fim, é preciso sublinhar que em tempos sombrios, em um país de memória curta e com condições de preservação quase sempre precárias, conservar um patrimônio artístico e produzir pesquisas a partir dele é também uma estratégia de sobrevivência.

Referências

HOFFMANN, Jens. *The Studio*. London: Whitechapel Gallery; Cambridge: The MIT Press, 2012. [Documents of Contemporary Art]

O'DOHERTY, Brian. *Studio and Cube*. New York: The Temple Hoyne Buell Center and Princeton Architectural Press, 2007.

WOOD, Jon. *The Studio in the Gallery?* In: HOFFMANN, Jens. *The Studio*. London: Whitechapel Gallery; Cambridge: The MIT Press, 2012. [Documents of Contemporary Art]

Como citar:

KIEFER, Luísa. O ateliê como espaço de sobrevivência da memória. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1121-1129, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.091
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

O acervo artístico de Paulo Gaiad: questões para uma história da arte contemporânea

Thays Tonin, Universidade Federal de Pelotas
https://orcid.org/0000-0003-3912-4134
toninthays@gmail.com

Rosangela Miranda Cherem, Universidade do Estado de Santa Catarina
https://orcid.org/0000-0001-9837-9749
rosangelamcherem@gmail.com

Resumo

Neste artigo a produção artística de Paulo Gaiad é abordada através de duas camadas. A primeira, parte de entrevistas e depoimentos fornecidos pelo próprio artista em diversas conversas informais, seminários e aulas, além dos preparativos que resultaram em sua última exposição em vida. Foram considerados conjuntos e séries de obras reconhecidos como parte de sua trajetória. A segunda, diz respeito aos frutos do projeto que criou o Acervo Paulo Gaiad, ainda em fase de execução, além de novas produções textuais e curatoriais. A salvaguarda das obras, catalogação e conservação, disponibilização digital e física demanda outras problemáticas: o que resta de um ateliê para a história da arte quando o artista já não está presente? Entre coisas dispersas, na decomposição de trabalhos, nos achados silenciosos e fortuitos, como seguir no encalço warburguiano e montar um atlas gaiadiano?

Palavras-chave: Paulo Gaiad. Ateliê. Acervo. Arte Contemporânea. História da Arte.

Abstract

In this article Paulo Gaiad's artistic production is approached through two layers. The first is based on interviews and testimonies provided by the artist himself in various conversations, seminars and classes, in addition to the preparations that resulted in his last exhibition. Several series of works recognized as part of his trajectory were considered. The second layer concerns the project outcome that created the Paulo Gaiad Art Archive, which is still being carried out, in addition to new textual and curatorial productions. The safeguarding of works, cataloging and conservation, digital and physical availability demand other issues: what remains of an Atelier for Art History when the artist is no longer present? Among caos, scattered things, in the decomposition of works, in the silent and fortuitous finds, how to follow in the Warburguian pursuit and assemble a Gaiadian atlas?

Keywords: Paulo Gaiad. Atelier. Art Archive. Contemporary Art. Art History.

Densidades historiográficas

Paulo Gaiad (1953, Piracicaba, São Paulo- 2016, Florianópolis, Santa Catarina) recorreu a diversos materiais e procedimentos, combinando os registros do visual e do dizível a partir do lance biográfico, constantemente perseguido e, ao mesmo tempo, obliterado. Em seus objetos, desenhos, colagens e pinturas buscou misturar traços e palavras, recortes e rasuras, enquadramentos e camadas, disfarces e revelações. Incluindo o uso de areia, carvão, jornais e gesso, além de fotos de diferentes naturezas, seus trabalhos foram concebidos para apresentar efeitos de rachaduras, lixamentos, rasgos, arranhões, oxidações e outras marcas deixadas pelo tempo.

O presente texto consiste num esforço para pensar esta produção através de duas camadas. A primeira foi construída tomando por base depoimentos prestados pelo próprio artista em diversas conversas informais, muitas vezes diante das próprias obras, ocorridas em seu ateliê desde 2007 até 2015 e em seminários e aulas ocorridos junto ao PPGAV- CEART-UDESC nos semestres de 2008-2 e 2013-2, sempre com a apresentação de imagens digitais de seus trabalhos[1]. Esta empreitada resultou tanto num dossiê publicado pela UFSC com semelhante teor em 2014[2], como na sua última exposição em vida entre novembro de 2015 e fevereiro de 2016[3].

A segunda camada se refere aos frutos de projeto ainda em execução, construído inicialmente como uma pesquisa de Pós-Doutorado desenvolvida pela atual coordenadora do acervo, Thays Tonin, com supervisão de Rosangela Cherem. A continuidade desta pesquisa, porém, só foi possível mediante a seleção do projeto em dois Editais de incentivo a cultura[4], e a construção de um projeto de Ensino e Extensão da UFPEL[5], com a presença de pesquisadores/as em formação na área de Artes Visuais (UDESC) e História (FURB/UFSC)[6]. Os resultados, desta forma, são obra de um trabalho coletivo de diversos/as pesquisadores/as que se debruçaram sobre as (im)possibilidades de um acervo de arte no Brasil. Mais de 250 documentos foram catalogados; 400 obras do artista além de obras salvaguardas

[1] Todos os dados históricos sobre o artista e sua obra foram fornecidos pelo mesmo a profa. Rosangela Cherem durante coleta de depoimentos e aulas em que compareceu como convidado junto às disciplinas do PPGAV- CEART-UDESC no período entre 2008 e 2013. Além disso, para este texto, as imagens foram disponibilizadas pela coordenadora do acervo, provindas de seu acervo pessoal.

[2] Dossiê Paulo Gaiad Online. Orgs. CHEREM, Rosangela; SOARES, Luiz Felipe. Revista Punctum (UFSC), 2014. Disponível em:
https://www.punctum.ufsc.br/sumario Acesso em: 05/06/2021.

[3] Exposição Impossibilias. Fundação Cultural Badesc, Florianópolis, 2015-2016, curadoria de Rosangela Cherem.

[4] Prêmio Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura 2019: Patrimônio Imaterial - Projeto "Paulo Gaiad: História, Memória e Artes Visuais em Santa Catarina". Proponente: Rosangela M. Cherem. Coordenação: Thays Tonin, Fundação Catarinense de Cultura (FCC); Prêmio Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura 2020: Patrimônio material - Projeto "Conservação Preventiva do Acervo Paulo Gaiad". Proponente: Rafael Nunes. Coordenação: Thays Tonin, Fundação Catarinense de Cultura (FCC).

[5] Projeto de Ensino e Extensão "Arquivos e Acervos de Artes Visuais". Universidade Federal de Pelotas, Centro de Artes, 2021-2022.

[6] Agradecemos especialmente as/aos pesquisadores/as Jordi Angelo Timon Frias, Rafael Nunes Menezes, Andrey Parmigiani, Laura Leite Ricardo, Amanda Medeiros e Dyel Gedhay da Silva.

de outros autores em sua coleção particular; e por fim, foram e ainda serão resultados deste processo: exposições[7], catálogos[8], congressos, palestras, artigos, e outros estudos acadêmicos, assim como um acervo virtual completo para futuras pesquisas[9].

Primeira camada: Paulo Gaiad *in praesentia*.

Comecemos pela questão que o artista fazia questão destacar: a clave do vivido, a qual constituía-se num manancial incessantemente revisitado, fazendo com que fragmentos mnemônicos que considerava importantes relembrar lhe servissem como estoque movente com força de consignação poética. Travando uma luta contra o esquecimento, os rearranjos e as reelaborações preponderam de diferentes modos, tanto em sua obra como em seu discurso sobre ela. Assim, os resíduos daquilo que um dia viveu tornavam-se uma espécie de arsenal constantemente burilado e alterado, configurando-se como vestígios do desmesurado, do indiviso e do inclassificável, confirmados tanto na fatura (nunca concordou em delimitar o que era desenho, pintura, fotografia...), como na temática (nunca aceitou definir o que era retrato, paisagem, cena, natureza morta). Neste sentido, o conjunto de sua obra se caracterizava por um fluxo onde a imagem e a linguagem se tencionavam por meio de certas lembranças e apagamentos que acabavam por explicitar diferentes gradações de sua subjetividade. Ou no dizer do próprio artista em texto que escreveu para um folder de exposição:

> Embora não sejam feitas da mesma matéria, impossível desatar o nó que existe entre vida e obra. Trata-se de fazer da obra a parte central da vida, recolhendo e alterando todos os frutos que se espelham e confrontam sem cessar. Assim, se a vida como a obra não tem nada a ver com beleza e felicidade, mas com uma experiência única e indivisa, em ambas também prevalece a lei de um trabalho sem concessões, sem nenhum fim alhures, sejam eles o lucro, o sucesso, o êxito fácil, a crítica favorável, as benevolências. Pois o que advém do meu processo de criação é obtido por meio uma escuta recolhida, fiel a buscas e penhores que tangenciam os domínios do incomunicável, do escorregadio e do intransferível[10].

[7] Trata-se da série de exposições intituladas "Paisagens Gaiadianas" I, II e III. A primeira, intitulada "Paisagens Gaidianas I: Arquivos Visuais de Paulo Gaiad (1981-1999)" ocorreu em julho-agosto de 2021, e a versão virtual pode ser encontrada em: http://paulogaiad.com/exposicao-paisagens-gaiadianas-i/ . Acesso em: 10/01/2022. Quando a segunda e terceira exposições da série, estas estão previstas para 2022 e 2023, cada qual focada em décadas distintas da produção do artista.
[8] TONIN, T. Paisagens Gaidianas I: Arquivos Visuais de Paulo Gaiad (1981-1999). Catálogo. Florianópolis, Galeria Helena Fretta, 2021. ISBN 978-65-00-26267-4.
[9] A maioria destes resultados podem ser conferidos em: www.paulogaiad.com. Acesso em: 10/01/2022.
[10] Folder da exposição Impossibilias. Fundação Cultural Badesc, Florianópolis, 2016.

Retratos e abismos

Se é fato que Paulo Gaiad procurou enfatizar os registros biográficos, contudo, frequentemente o fez através de identidades borradas, quer através do recurso narrativo de um personagem, quer através do que denominava de convocatórias, cujas estruturas resultavam num jogo de atração e expulsão de alteridades. Assim, com amplitudes variáveis, os protagonistas travestidos, fragmentados ou recompostos tanto metamorfoseavam experiências e acidentes, como se abriam para além da concretude imperfeita do vivido. Assim, o artista fazia incidir em seus trabalhos situações onde reacomodava imagens trazidas das diferentes séries criadas ao longo de sua trajetória artística.

É o caso de "Relato de uma viagem não realizada", onde despontam dois conjuntos. O primeiro, intitulado "Lençóis" (figura 1 e 2), consiste numa instalação com quatro lençóis, além de fragmentos de cartas disponibilizadas numa mala. Considerado seu primeiro trabalho, seu conteúdo visual e narrativo conta a vida de um menino até tornar-se velho, o qual, poucas horas antes de morrer, passa estes registros para um viajante. O outro conjunto, "Correspondências póstumas"**,** constitui-se numa colagem sobre dez lençóis transformados pela tinta acrílica e seus efeitos de diluição sobre placas de aço, prefigurando a cena de um jovem conversando com um velho morto, acusando-o de ter transformado os lençóis em sua prisão.

Figura 1: Paulo Gaiad. "Lençois". Relatos de uma viagem não realizada. Técnica mista sobre lençóis. 1993-1994. 160x 220cm. Acervo Artístico Paulo Gaiad. Crédito da imagem: Paulo Gaiad. Fonte: arquivo pessoal de Thays Tonin.

O material considerava o peso incomodo do espólio paterno, sendo que ambos os conjuntos remetem a confissões que se alimentam de dados biográficos ficcionalizados, em que o artista tanto pode ser reconhecido no menino que veio do interior, como no jovem legatário ou, ainda, no pai velho e recluso em estado de revisão do vivido. Igualmente é possível reconhecer uma poética sobre as diferentes etapas da vida, bem como o ato de colecionar sonhos e dormir com eles, pois as telas, como as páginas, foram feitas a partir de lençóis. Os personagens dão a ver uma intimidade, sendo o narrador uma espécie de alegoria onde o esquecimento se cruza com o presságio, pois ao imaginar-se como um velho, o artista ainda estava na casa dos trinta anos. Nos contornos que afirmam e separam os traçados e as palavras, deslindam-se formas esquemáticas de corpos humanos e animais, além de certas recorrências tais como os rabiscos, as palavras, o menino e a vaca, os pais, as figuras do inferno e do céu.

Ainda em 1997 surgiu o conjunto “Páginas ao vento, relato da dor”, constituído em lâminas de aço que se juntam numa espécie de livro, simulando capa e páginas de um diário supostamente perdido, contendo inicialmente cerca de 200 páginas. Ocorre que este mesmo conjunto se desdobra em tres tamanhos, cujos fragmentos restaram bastante rasurados e esmaecidos, quase informes, colados às placas. Domando a completude pelas veladuras e obliterando a totalidade narrativa visual e verbal, o que surge são as significações de superfície, sempre inacabadas e deslocadas. Privilegiando um material que sofre a alteração do tempo, ao invés de negar, as perdas e os estragos potencializam a matéria plástica, deixando-se guiar por uma espécie de mão cega que conduz o olho entre os escombros da escritura, apresentando-se como indícios do indecifrável, através de cores e linhas, onde o verdadeiro e o falso coexistem e se tornam co-possibilidades.

No início dos anos 2000 surgiu **“**Auto-retratos” (Figura 2), conjunto de trinta e três trabalhos em ferro. Com dimensões variadas, incluia colagem, pinturas, fotografias e desenhos feitos aproximadamente em dois meses. O primeiro conjunto, marcado pela morte do pai em 1999, se cruza com a biografia e trajetória artística de Paulo Gaiad. Seu início ocorreu através daquilo que ele próprio intitulou de “I Convocatória”, a qual foi enviada por e-mail, solicitando a algumas pessoas previamente definidas que se retratassem através de um texto, material que foi processado sobre placas de aço oxidado com recurso de colagens feitas a partir de fotografias, tecidos e terra, desenhos com giz e pinturas em aquarelas. Assim, por exemplo, uma pessoa lhe enviou uma receita de bolo de cenoura, outra narrou o episódio de uma criança vista por detrás de uma janela em Paris, outra lhe descreveu a própria família. Passando dos textos às imagens, o artista acabou por novamente percorrer os labirintos entre arte-vida. A partir dos fragmentos biográficos produziu retratos muito singulares, através dos quais os pequenos retalhos operavam como enigmas relacionados ao destino do outro. Deslocando as descrições individualizadas, criou uma espécie de espelhamento, reelaborando-as

como matéria impenetrável, mas também como vestígios em que ele próprio se reconhecia numa espécie de plano e contra-plano[11].

Como resultado, as placas de aço foram reunidas na forma de um livro ou caderno com espiral de arame (embora o artista refutasse tanto a denominação de livro de artista como de objeto escultórico), reconhecendo naquela unidade serial um montante de registros ou um tipo de documento não classificável. Feito de semelhanças deslocadas e inverificáveis, desdobrou tais registros em outras placas com tamanhos variados e soluções diversas, embora persistissem riscadas, marcadas, fragmentadas. Ou seja, em meio a alteração corpórea e metamorfose matérica, cada retrato recusou a familiaridade irrefutável, tangenciando e modulando forças que jamais se encontram, exatamente porque jamais deixam de ser mancha no espéculo do mundo[12].

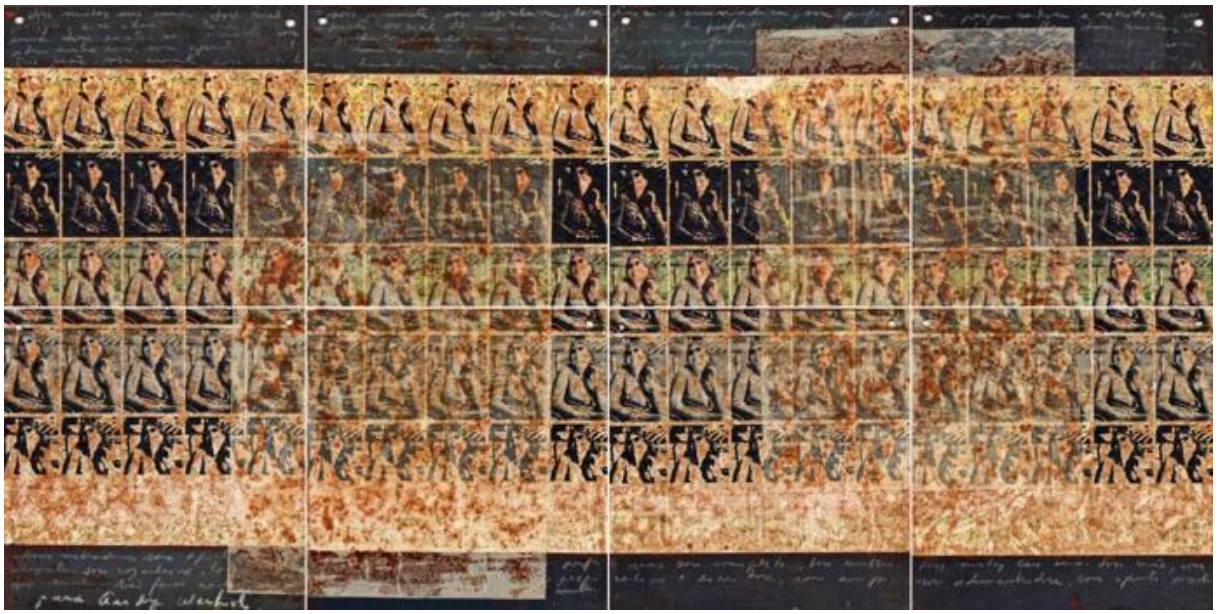


Figura 2. Paulo Gaiad. Sou muitas em uma, sou mulher (autorretrato de Maria Amélia Bulhões, Porto Alegre). 2001. Técnica mista s/ chapa de aço. Série com oito chapas de 20x20cm. Acervo Artístico Paulo Gaiad. Crédito da imagem: Amanda Medeiros. Fonte: disponível no site do acervo virtual (ver nota 9).

A cópula entre as memórias de si e do outro reaparece na série "Receptáculos da memória", a qual começa com uma convocatória em que o artista envia uma correspondência através de e-mail pedindo a diversas pessoas que lhe remetam objetos que possam traduzi-las. Em troca mandaria para cada uma delas uma obra em placa de metal com um fragmento da carta que sua mãe, morta em 1984, lhe enviara. Naqueles recipientes são colocados objetos dos

[11] Entre 2001 e 2002 o trabalho foi apresentado no Museu de Arte de Santa Catarina, em Florianópolis e no Museu Alfredo Andersen, em Curitiba. Depois seguiu para o Paço das Artes, em São Paulo e para o Itaú Cultural, em Campinas, onde fez parte de uma exposição coletiva intitulada Deslocamentos do eu, junto com Ana Bela Gaiger, Fabio Noronha, Rosangela Rennó, Jac Lerner.
[12] LACAN, Jacques. O Seminário, Livro 11. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, cap. VI a VIII.

remetentes com sentidos biográficos muito particulares, tal como tal como uma cartinha enviada ao Papai Noel, o chapéu do pai há pouco falecido, as bolinhas de gude dos tempos de menino, uma história amorosa e fotografias de partes do corpo. Assim, apesar de preservar uma parte das memórias individuais como objetos artísticos, aquelas caixas abrigam inúmeras camadas temporais contendo e obliterando o vivido, mantendo e adquirindo novas significações do destino. Ao incluir certos elementos que documentam um passado, o artista os preserva, mas o recipiente lacrado os mantêm indecifráveis a espectadores de uma intimidade que jamais fica íntima, confirmando que aquilo que ali se encontra exposto pode ser percebido, mas não alcançado.

Em "Memórias da cozinha" Paulo Gaiad faz aparecer a lembrança dos cheiros e sabores da comida preparada pela mãe, bem como uma mesa e duas cadeiras herdadas, entre outros objetos, da casa paterna. Consentindo que a natureza-morta seguisse o caminho do *memento mori*, sobrepôs aos diversos procedimentos fotográficos e colagens as cenas do Atestado da loucura junto com as fotos do purgatório. Assim, primeiro em placas quadradas de gesso (fotografia sobre papel filtro, 40 x 40 cm.) e depois em telas maiores (compostas de folhas de papel jornal, tamanho A4), realizou interferências através do desenho e da pintura, ressignificando os acidentes e contingências cotidianas, apresentadas no Museu de Arte de Santa Catarina em 2005. Nesta série comparecem ainda imagens de objetos herdados da família como uma mesa, uma cristaleira e um bufê, além de um estudo fotográfico com limões, fazendo com que a memória da mãe, morta há muito tempo, voltasse nos textos. Recorrendo ao arsenal da memória do vivido e às imagens já trabalhadas em séries anteriores, reafirma a criação como alteração cifrada e noturna de restos do vivido, produção enigmática de interstícios e jogo de veladuras em que mostrar é esconder.

Perenidades e evanescências

Outro aspecto biográfico que o artista fez uso diz respeito às viagens. Porém, Paulo Gaiad não viajava para fazer compras nem turismo, raramente levava caderno para anotações ou fotografava. Muitas vezes foram necessários meses ou anos entre a experiência da viagem e sua materialização em processo plástico. Não eram as paisagens como registro dos lugares por onde andava ou esteve que lhe interessavam, eram as decantações mnemônicas e as percepções residuais, crivadas pelo desejo de retenção das impressões vividas. Partia, por vezes, das surpresas e impactos suspensos entre a impossibilidade do retorno e a intensidade emocional que cintilava antes do seu esquecimento definitivo. Assim, estilhaçados, esquadrinhados, depurados, eclipsados ou destacados, os lugares por onde andara não despontavam como uma exterioridade reapresentada, mas como densidade remanescente, força onírica que vive no interior da obra e só a ela pertence.

"Impressões de viagem" nasceu em 1999, como uma série em que o artista abordava diversos lugares onde esteve, sintetizados em imagens particulares ou partilhadas com amigos. A série foi apresentada junto com "Páginas ao vento" numa exposição na *Galerie Barsikow*, em Berlim no ano 2000, tratando-se de cartões postais em tamanhos variados, acompanhados de fragmentos de textos. As formas, tais como o arco de uma ponte, portal ou obelisco e as linhas do mar se misturam com novas formas, igualmente processadas como lembranças. Palavra e imagem tornam-se uma espécie de transbordamento residual, tal como no caso da imagem que remete a um balão em forma de coração, levado pelo vento que o artista recolheu num campo suíço enquanto passeava com amigos, junto com o nome Isolde, amiga idosa que o recebeu em Berlim. Associando certas contingências e percepções muito particulares aos lugares onde esteve, rearranjava ficção e documento, acolhendo certos detalhes onde os escritos em alemão surgiam como formas emergentes (figura 3).

Figura 3. Paulo Gaiad. Berlim: Projeto para reconstrução. Impressões de viagem, 1998. Técnicas mistas s/ tela. Acervo Artístico Paulo Gaiad. Crédito da imagem: Andrey Parmigiani. Fonte: Catálogo da exposição *Paisagens Gaidianas I: Arquivos Visuais de Paulo Gaiad (1981-1999).* Org. Thays Tonin. Florianópolis, Galeria Helena Fretta, 2021

Em 2007, “Estudos de luz e sombra” aparecem como uma série de lugares que o artista registrou quando esteve na Holanda, recorrendo à pintura junto com fotografias e postais, bem como anotações de textos de outras viagens e lembranças. Ao incorporar outras temporalidades para além da autobiografia, através de referências a Rembrandt, Turner, Vermeer e Matisse, destacava a força invisível da luz e o peso do vapor e das nuvens, temáticas que fizeram parte da vida-obra destes autores. Testemunhando um fundo que sempre volta porque jamais se deixa tocar, assinala o inalcançável através do *sfumato* e do efeito de rasura e inacabamento. Partindo de registros de céus com nuvens, incluiu obras intituladas Céu de Delft I e II, feitas a partir de pintura, fotografia e colagem sobre tela. Assim, como se estivesse sonhando com os lugares por onde esteve, as nuvens de Delft surgem tão próximas e familiares como as da Praia do Campeche e a fachada de uma pousada na Ponta do Papagaio se torna correspondente à gravura flamenga de uma casa em ruínas (figura 4).

Figura 4. Montagem de obras. Slide de apresentação da Mesa 1- Sessão 5 do 41º Colóquio do CBHA, em novembro de 2021**.** Referência das obras: (esq.) Paulo Gaiad. Projeto Turner. 2009. técnica mista sobre tela. 120 x 150 cm. Acervo Artístico Paulo Gaiad. Crédito da imagem: Paulo Gaiad. Fonte: Acervo Artístico Paulo Gaiad. (centro) Paulo Gaiad. Céu de Delft II. Coleção Privada. Crédito da imagem: Andrey Parmigiani. Fonte: Arquivo Pessoal de Thays Tonin (dir.) Paulo Gaiad. Ilha do papagaio. s.data. Técnica mista sobre tela. 100 x 120 cm. Acervo Artístico Paulo Gaiad. Crédito da imagem: Paulo Gaiad. Fonte: Arquivo pessoal de Thays Tonin.

Em 2014 foi a vez de “After darkness”, composta por oito telas em que ocorre a recorrência de certas preferências, tais como o gosto pela fotografia em preto e branco, a apropriação atenta de um detalhe ampliado, o cuidado na escala e proporcionalidade das formas. Uma vigorosa potência erótica se confirma, particularmente nas telas em que aparecem casais ou se destacam tornos e pernas. Surge um corpo com as pernas em escorso, junto a foto que o artista trouxe de uma escola abandonada em Amsterdam. Em outra obra, justapõem-se um casal com as genitálias aparentes e uma cruz de Corme, localidade da Galícia, de onde o artista havia voltado há certo tempo. O que podemos constatar são as percepções decantadas a partir dos ambientes em que esteve ou viveu, devidamente alterados como figurações oníricas, sujeitas a leis que não pertencem ao estado de vigília.

2015 foi o ano da última viagem de Paulo Gaiad. Em uma incursão solitária para a Patagônia, encontrou novo alimento para sua obra, recolhendo memórias e imagens para uma tela de grandes dimensões, apresentada numa exposição acontecida no Museu Victor Meirelles em Florianópolis sob o título de "Patagônia". Considerada pelo artista como continuação de "After darkness", as obras fizeram parte de um conjunto com cerca de uma dezena de trabalhos que funcionam como anotações visuais posteriores às viagens realizadas na última década. Menos tensos e sofridos do que os trabalhos do ano anterior, ali retornam lembranças, colagens, rasuras, desenhos e pinturas através de um processo mais leve, regular e natural. Assim, em sua última série, tal como no início de sua carreira como artista, retornam os relatos de viagem, agora constituídos por uma espécie de decantação ou síntese das suas residências artísticas acontecidas em cidades como Berlim, Amsterdam e Delft, bem como em localidades menos conhecidas como Verdes, Buño, Stutgard, Corme, Rully e países ou regiões como Croácia, Eslovênia, Macedônia, Patagônia.

Cifras e cintilações

Em muitos trabalhos, nem todos citados aqui, visto sua ampla produção, Paulo Gaiad buscou enredos mais recônditos, mas que não se apresentavam nem como revelação nem como segredo. Neles é possível observar os esforços, preferências, recusas, escolhas e desvios que pertencem ao seu arquivo imagético e afetivo, tais como a vaca que pastava em frente a sua casa e suas críticas em relação à Igreja, as fotografias de anônimos e sua sensibilidade para as vivências perdidas, a partitura de uma música composta por um amigo e apresentada num jantar em que o artista estava presente mas bastante melancólico. Por fim, citando ainda uma última obra, "Atestado da loucura necessária ou a vaca preta que pastava em frente da minha casa", surgiu de uma convocatória realizada em 2003 (a primeira ocorreu em 2001 para a série "Auto-retratos" e a segunda em 2002 para a série "Receptáculos da Memória"**)** e prossegue até 2008. Como das vezes anteriores, o artista apresentou sua demanda às pessoas: que enviassem o que quisessem na forma de um pequeno texto com frases, sinais, palavras, símbolos para servir como parte de um texto único. Mas, travado e sem inspiração, não consegue juntar todos os fragmentos e constituir uma espécie de texto visual em que tudo o que foi demandado se conecte ou faça sentido. Ocorre que no terreno em frente de seu ateliê, todos os dias via pela janela uma vaca que passava os dias ruminando pacífica e indiferente. Ao reconhecer a afinidade entre o animal silencioso e vazio e sua sensação de espera, deu início a uma espécie de inventário da sua vida através de um trabalho com pintura e fotografias sobre tela com um texto baseado no "Elogio da Loucura" de Erasmo de Roterdã. Ficcionando um animal que vivia as lides humanas, ao mesmo tempo em que observava

ironicamente suas insânias, conseguiu não apenas reunir todas as pequenas narrativas que lhe foram enviadas, como também fez uma sequência fotográfica do animal. Mantendo o indecifrável como recurso para perscrutar o inventário da sua vida, o qual foi recorrente na grande maioria das imagens que antecedem e sobrevivem às cenografias criadas, configurou uma estranha familiaridade.

Eis o gesto desejado por Paulo Gaiad, cujo repertório remete à noção de indecidibilidade, tal como operada por Derrida[13], ou seja, lugar de inúmeras cópulas de opostos que geram não apenas uma indeterminação dos limites de um elemento em relação a um outro, como também uma insubordinação às formas hierarquizantes, permitindo a coexistência de múltiplas declinações: o inteligível e o sensível, a autonomia e a heteronomia, o interior e o exterior, o sentido literal e o sentido figurado. Deste entendimento, chega-se a um outro, onde o mesmo autor[14] trabalhou o conceito de artes espaciais, considerando-as não como sendo um dado classificatório, mas como um efeito onde a pintura, o desenho, a fotografia, a colagem e os objetos podem ser concebidos como possibilidades, ao mesmo tempo silenciosas, posto que há nelas algo que não é possível abarcar, e também reverberantes, posto que ali incide uma sorte de estrutura sobre a qual sempre resta algo a ver, fazendo com que a acumulação tranquila daquilo que se conhece ceda seu lugar ao infinito e ao inapreensível.

Segunda camada: Paulo Gaiad *in absentia*

Como levar adiante uma pesquisa sobre um artista e sua obra depois que ele morre? De onde partir quando não contamos mais com sua presença para nos guiar em seu ateliê, quando já não podemos entrevistá-lo, nem contar com seus depoimentos repletos de esclarecimentos, definições e distinções? Como proceder quando nossas investigações não podem contar com sua presença em seminários, quando nosso raciocínio perde o privilégio de se deparar com suas explanações mais detalhadas em aula? O problema parece se ampliar quando a morte acontece de modo pouco esperado e tanta coisa havia ainda para ser registrada sobre aspectos da fatura, da poética, das contingências diversas em que aconteceram os processos de criação. É aqui que os desafios da história da arte contemporânea parecem nos assolar com mais contundência, confrontando-nos não só com aquilo que foi dito, revisado, editado e confirmado pelo artista, mas também com os abismos silenciosos, situados entre o que as obram fazem ver e o que foi possível auscultar; entre um ateliê sem artista e uma historiadora sem respostas.

Entre o gesto desejado - a recorrência poética - e o gesto registrado - o lapso salvaguardado nas pastas de documentos, cartas, estudos - materializa-se também

[13] DERRIDA, Jacques. Gramatologia. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.
[14] DERRIDA, Jacques As artes espaciais: uma entrevista com Jacques Derrida. In: Pensar em não ver, escritos sobre as artes do visível. Florianópolis: Ed. UFSC, 2012.

o não-dito pelo artista, as narrativas em disputa que o seu próprio arquivo, sua própria memória armazenam em enunciados possíveis e alhures. Assim, a sobrevivência de um artista e sua obra na história da arte dependem, em larga medida, dos arquivos construídos acerca deste personagem, em todas as suas formas de proveniências. Nesta parte considerada como uma segunda camada para abordar o artista Paulo Gaiad, interessa perguntar: entre coisas empoeiradas e dispersas, na umidade e decomposição das coisas guardadas de muito tempo, nos vestígios fortuitos, repletos de achados mudos e restos de segredos, o que resta para alcançar no caos silencioso de um ateliê?

Foram perguntas desta ordem que deram início ao projeto de criação do espaço físico onde várias obras de Paulo Gaiad estão sendo salvaguardas. Fruto de uma operação que se desenvolve há três anos, o Acervo Artístico Paulo Gaiad é um projeto que, na prática, propõe respostas iniciais às perguntas que a história da arte, enquanto disciplina, precisa se debruçar. Dado que a pesquisa e a experiência estética proporcionada por obras não podem se desenvolver somente na presença do artista, é necessário compreender como construímos nossos arquivos e fontes, como disponibilizamos enunciados ou nos valemos deles para fins reflexivos e críticos. Em outras palavras, a constituição de um espaço físico em diálogo com uma teoria acerca de acervos e ateliês de artistas brasileiros parece ser um assunto incontornável para estudiosos e curadores, enquanto vemos o avanço dos debates acerca da legitimação de diferentes fontes e lugares de pesquisa. Ainda que saibamos que a história da arte como repertório não se constitui somente pelo conteúdo e escolhas de museus, parecemos ainda não nos atentar sobre a fortuna que se encontra nos acervos de artistas brasileiros/as, ou seja, entre o espaço físico e mental de criação e o acervo de obras e documentos que resistem ao tempo, e assim, constituem-se em arsenais de discursos imagéticos[15].

[15] Entende-se por "acervo" espaços individualizados onde estão abrigadas as obras de artistas, espaços onde ocorrem exposições e circulam artistas de variadas procedências, realizando eventos de diferentes naturezas como oficinas, palestras e cursos, bem como espaços expositivos onde ocorrem exposições de diferentes durações e estão abrigadas obras que compõem um repertório da história da arte e dos bens culturais. Compreende-se, a partir dos estudos de Foucault e Derrida, o conceito de "arquivo" não como uma estrutura material onde estão salvaguardados textos, enquanto testemunhos do passado e das instituições, mas como uma arquitetura imaterial única e intransferível, um sistema de enunciados composto de heranças e esquecimentos que permite atualizar diferenças. O "arquivo" é o índice de um pensamento em construção, sempre sujeito a armazenamentos e experimentações, inclui rascunhos, esboços, constelações, roteiros, mapas, maquetes, diários, coleções. Também inclui percepções e sensibilidades, lembranças e esquecimentos, sejam individuais ou coletivas. Como método de pesquisa e ensino, A catalogação das obras de Gaiad, portanto, tem por finalidade mais do que descrever esse corpus de arquivos que existem em um acervo, mas antes, pressupõe estudar as (des)continuidades discursivas (corpos de imagens, de textos e falas) onde acontecem translações simbólicas, coexistências, operacionalidades. Trata-se de aprofundar o entendimento de arquivo enquanto arsenal ou dispositivo a partir do qual a produção artística tanto é preservada pelas instituições, como é esquecida ou silenciada, a partir das categorias e interesses que organizam o sistema de arte brasileiro. Em tempo, relembramos Derrida: "a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em sua relação como futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento" (2001, p.29).

O fio biográfico e o novelo de um acervo artístico

Cabe dizer que tanto os horizontes como as respostas avistadas até agora em relação ao Acervo Artístico Paulo Gaiad foram possíveis mediante o diálogo entre universidade pública, editais de cultura e acervos/espólios de artistas que se encontram nas mãos de familiares ou colecionadores. Como já explicitado, esta segunda camada vem se acumulando desde 2019 e demonstrando as tensões que se fazem visíveis entre um Paulo Gaiad (narrativa e narrador) *in praesentia*, e "os Paulos" (re)significados *in absentia*.

Reconhecendo a importância da preservação do maior conjunto possível da obra, mesmo na ausência do artista, é impossível ignorar que a maneira como abordamos a biografia interfere no modo como nos aproximamos das obras e dos processos artísticos. Assim, cabe lembrar que, principalmente a partir dos estudos psicanalíticos e linguísticos, a metodologia do discurso biográfico na história da arte é parte constitutiva da investigação que caracteriza a arte contemporânea. Nossa discussão metodológica parte da seguinte questão: de qual maneira abordamos a construção de discursos acerca do artista e de sua obra, sobretudo quando o artista não se encontra presente para atender dúvidas e complementar perspectivas? Como pensamos sobre o interesse de quem mantém vivo discursos sobre o artista (colecionadores, museus, galeristas, familiares e outros artistas)? Como levar em consideração o fato de que aquilo que a pesquisadora é autorizada a dizer-criar são ramificações que essa questão primeira carrega? Assim, é de grande importância reconhecer quais aspectos se apresentam como estruturantes na constituição de um discurso (indiretamente) biográfico, como foi o caso da criação do Acervo Paulo Gaiad, cuja conservação dos documentos pessoais e das obras carrega problemáticas práticas e teóricas, materiais e conceituais.

Certas características desde acervo devem ser explicitadas. Este conjunto de obras ficou inacessível a pesquisadores/as e interessados entre final de 2016 e julho de 2019, quando o projeto teve início. Constituía até então, simbolicamente, somente o espólio que o artista havia deixado sob a tutela de Laura Gaiad, com quem foi casado desde 1973. O terreno no qual se encontra o último ateliê em uso do artista é também o terreno onde a casa, projetada por ambos, serviu de moradia para a família Gaiad, desde a década de 1980. Ainda que, nos últimos anos, Paulo Gaiad tenha habitado e trabalhado somente no espaço do ateliê, suas obras se encontravam expostas na casa de Laura Gaiad. Desde seu falecimento, reformas e construções de novos cômodos foram feitas na casa de estilo informalista, com grande influência da arquitetura moderna de Villanova Artigas, com quem Paulo trabalhou nos anos 1970. Tais renovações deixavam claro que o terreno continuaria a servir como espaço de vivência da família e também como espaço de salvaguarda das obras. Laura Gaiad, entre 2016 e 2019, finalizou a construção de uma edícula nos fundos do ateliê, e transformou o que antes era uma garagem em

uma nova sala conectada a casa central. Tanto na edícula como na nova sala escolheu deixar armazenado todo o espólio do artista.

Ainda em 2016, o filho mais novo de Gaiad passou a morar no até então ateliê, motivo pelo qual Laura recriou estes espaços para a salvaguarda das obras. O ateliê passou a ter então outra configuração, referente ao trabalho exercido pelo filho enquanto tatuador. Entre 2019 e 2021 o projeto de construção de um acervo, vencedor do Edital de Incentivo a Cultura Elisabete Anderle (2020), previa a morada final das obras na nova sala anexa à antiga casa de Gaiad, mantendo a escolha da família, até então (figura 5). Em novembro de 2021, decorrente do segundo prêmio Elisabete Anderle (2021), a família decidiu, junto à coordenação do Acervo, visto o reconhecimento público do projeto desde o seu início, que deveria ser dedicado ao acervo de obras um espaço próprio, reconhecendo também o valor histórico e biográfico do antigo ateliê. Feitas as devidas reformas e manutenções, o material e mobiliário idealizado para a conservação das obras foi transferido para sua localização final: o ateliê de Paulo Gaiad. Neste espaço se encontram hoje mais de 400 obras catalogadas e 200 documentos de acesso público (figura 6), os quais servem não só para a pesquisa acerca do artista, mas também acerca do sistema das artes brasileiro e suas relações com outros campos disciplinares – caso da arquitetura, por exemplo.

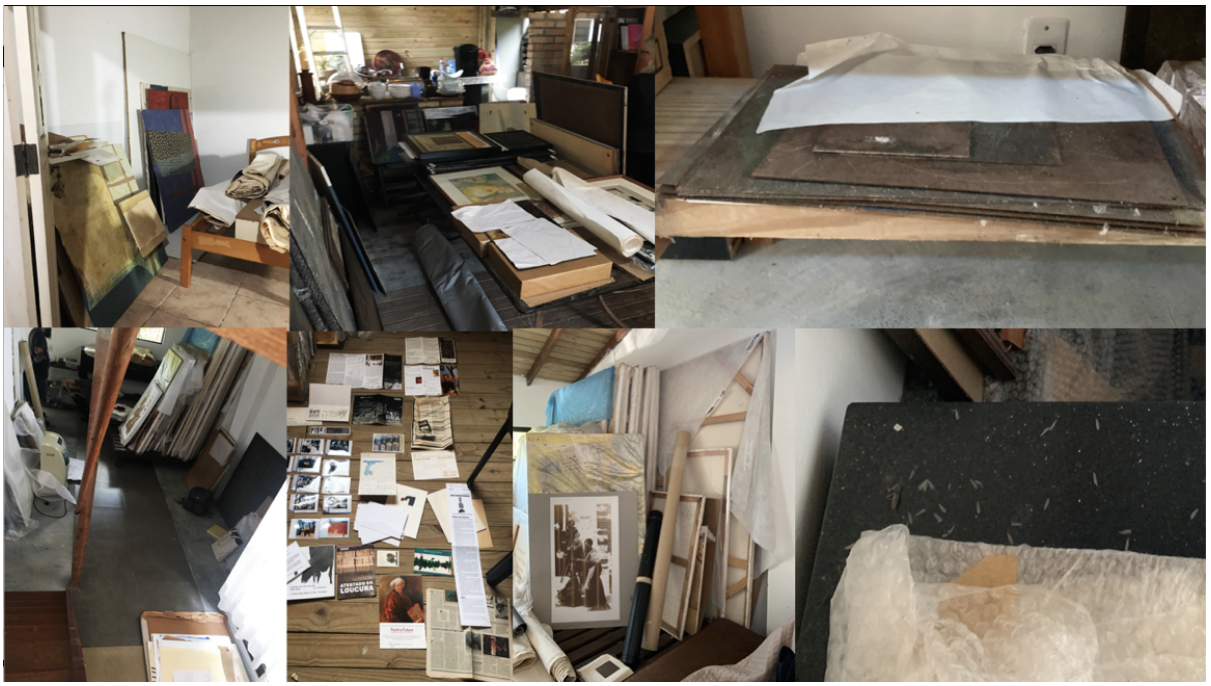


Figura 5. Montagem de fotografias registradas entre 2019 e 2020, para diagnóstico da condição das obras e do espaço. Slide de apresentação da Mesa 1- Sessão 5 do 41º Colóquio do CBHA, em novembro de 2021**.** Crédito da imagem: Thays Tonin. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Figura 6. Montagem de fotografias registradas em novembro de 2021, no novo espaço do acervo. Slide de apresentação da Mesa 1- Sessão 5 do 41º Colóquio do CBHA, em novembro de 2021**.** Crédito da imagem: Thays Tonin. Fonte: Arquivo pessoal da autora.

O acervo artístico como um atlas

Outra problemática metodológica decorre de um olhar que só foi possível a partir do inventário completo de obras: o repertório poético-discursivo de Paulo Gaiad é um manancial que pode ser sempre revisitado, dado que os vestígios daquilo que viveu (coletiva ou individualmente) tornaram-se uma espécie de arsenal imagético, entregue a nós em uma fatura des-categorizada, ou ainda: em um desejo de não ver sua obra presa a nenhuma preconcepção de gênero, técnica, matéria ou mera serialização. Certamente tal fatura não poderia ser catalogada em termos tradicionais, correndo o risco de construir leituras simplificadoras ou falseadas.

Tomou-se como exemplo uma proposta de catalogação a partir do acervo imagético de Aby Warburg e a sua biblioteca KBW[16], deixando com que as obras de Paulo Gaiad demonstrassem seus possíveis encontros entre si, seus campos semânticos e suas constelações de significados. Ainda que não seja possível descrever todo o procedimento metodológico em um artigo, é proveitoso elucidar alguns pontos centrais na metodologia aplicada[17]. Reconhecendo o valor mnemônico das imagens como ponto de partida da organização de um espaço físico, priorizou-se o modo como as obras e suas visualidades evocam temas e formas do imaginário coletivo. Em outros termos, foram as próprias obras de Paulo Gaiad que criaram as categorias e o sistema de catalogação, sejam das telas e papéis, sejam dos documentos escritos e fotografias. Foi proposto aos pesquisadores que fizeram parte do projeto que estes fossem ativamente construtores de campos semânticos durante a organização dos materiais,

[16] Mais informações sobre a biblioteca encontram-se no site oficial da atual Warburg Haus. Disponível em: http://www.warburg-haus.de/kulturwissenschaftliche-bibliothek-warburg/ Acesso em: 05/01/2022.
[17] TONIN, Thays. Eredità E Nachleben: L'opera e la fortuna critica di Aby Warburg negli studi storico-artistici. La Prospettiva Iconologica e il valore mnemonico delle immagini. Tese de Doutorado. Dipartimento Delle Culture Europee E Del Mediterraneo: Architettura, Ambiente, Patrimoni Culturali (Dicem). Università Degli Studi della Basilicata, 2019.

procurando nos detalhes das obras, maneiras de desenvolver narrativas sobre a poética do artista.

Neste sentido, ao invés de prenderem-se a um inventário baseado em materiais (obras de papel, obras de aço, etc), ou ainda, à alguma descrição presente em publicações prévias sobre as "séries" do artista, as/os pesquisadores/as buscaram, nas lacunas entre uma exposição e outra de seu currículo, àquilo que caracterizaria novos agrupamentos e constelações de obras, a partir de questões elaboradas nos seus processos artísticos desde a década de 1970. Esta abertura interpretativa colocou em jogo leituras prévias, dando a ver continuidades e rupturas em temas que não haviam sido explorados. Assim, a constituição do acervo destaca em seu primeiro plano, o fato de que a memória de um artista é formada por diferentes e surpreendentes possibilidades de agrupamentos, as quais não podem ser regidas por leis prévias, pois é na ausência de hierarquias e contorno rígidos que novos aspectos, perguntas e problemas podem se afirmar. O horizonte deste princípio encontra seu paralelo na composição de um cenário para a montagem de uma peça ou fotografia, cuja aparência de fixidez não passa de uma miragem de coesão narrativa, a qual que não existe na vivência e complexidade humana, mas tanto somente no interesse discursivo de quem a alimenta.

Assim, o acervo físico carrega o fluxo de pensamento das/os pesquisadoras/es, suas perguntas, suas descobertas, suas preferências, a partir de um olhar panorâmico para a totalidade das obras e dos documentos escritos.

Nesta perspectiva, relembrou-se que os primórdios do Projeto Mnemosyne de Aby Warburg foram constituídos em debate com outros intelectuais da KBW, Gertrud Bing e Fritz Saxl, principalmente. Em uma conferência de 1928, ao final de uma semana de encontros com estudantes e intelectuais, Warburg deixa claro que seu Atlas da memória é antes de tudo um exercício de leitura dinamizável, que coloca em tensão uma construção coletiva dos estudiosos em busca das constelações de símbolos e saberes que se encontram nas imagens[18].

O Acervo Paulo Gaiad armazena páginas de uma trajetória de vida e criação artística, mas também um valioso inventário de formas da arte moderna e contemporânea, conjuntos de obras que fazem dialogar estudos arquitetônicos, teatrais, musicais e visuais, culturas literárias e orais, onde memória e imaginação aproximaram as formas em constelações simbólicas. O artista ficcionalizou categorias e linguagens, conhecimentos disciplinares e técnicos, o que torna possível abrir inumeráveis outros estudos, permitindo construir novos enunciados iconológicos, históricos, artísticos, etc. Seus caminhos e formas tornam possível reconhecer um processo em constante dinâmica de catalogação e de uso das obras para questões individuais e coletivas, nacionais e internacionais, e assim por diante. É neste sentido que o acervo de Paulo Gaiad torna-se patrimônio cultural,

[18] WARBURG, Aby. Zur kulturwissenschaftlichen Methode. Schlussübung. Schlussübung K.S. 1927-28. pg. 17-72. The Warburg Institute Archive [WIA 113.4.1]: Londres, 2016.

não só pela materialidade de suas obras, mas principalmente, pelas reflexões que nelas propõe, bem como nos saberes que com elas desperta.

Dada a condição histórica brasileira e seu descaso com a produção artística, reconhecer a importância deste acervo para estudos temáticos e também teórico-metodológicos implica colocar em questão que a manutenção de acervos artísticos é um problema público e não privado. Se é de diferentes acervos que emergem diferentes saberes, vinculados a diferentes manifestações artísticas, então é urgente compreender que políticas públicas precisam ser desenvolvidas para acolher estes espaços que carregam não só a história de um artista, mas a história de uma construção cultural com múltiplas abrangências, incluindo questões de gênero, conceitos de arte, proposições para lidar no e com o mundo.

Pensar as narrativas sobre as obras de Paulo Gaiad, ou sobre a relação entre obra e biografia emerge de um esforço para a constituição de um "atlas gaiadiano", não apenas através de uma catalogação e inventário, mas principalmente, para colocar em jogo a função que a história da arte exerce como "arconte", quando em frente as possibilidades dos arquivos artísticos. Catalogações e estudos devem levar em consideração os problemas que os fantasmas impertinentes das categorias e gêneros artísticos ainda acarretam. Conceitos como "pintura", "desenho", "escultura", "série", "(auto)retrato", "paisagem", "nu", ou até "performance" e "instalação" provêm de campos semânticos que estruturam nossa compreensão da arte. Se ausentados ou problematizados, quais se tornam as possibilidades de organização e construção de sentidos que as obras podem operar? Quais constelações de imagens e narrativas podem ser criadas? Quais metodologias são operacionais em um acervo do Sul Global? O que é preciso, portanto, criar e recriar?

Enquanto os saberes produzidos acerca da obra e do artista em vida podem equivaler ao discurso do próprio artista sobre seu processo e poética, por outro lado, as camadas de saberes que se formam na sua ausência demandam novas perguntas. Desdobra-se a partir daí uma questão de mão dupla: quem é o protagonista para o qual se cria um acervo e como o acervo criado dá a ver o seu protagonista? Cabe ainda refletir sobre as tensões ou equivalências entre as camadas de narrativas (*in praesentia* e/ou *in absentia*) que acontecem a partir da criação de um acervo, bem como sobre as afinidades e diferenças entre as narrativas do artista sobre sua poética e as narrativas das pesquisadoras acerca das mesmas. É aqui que à problemática do acervo soma-se a dos inúmeros arquivos que se abrem a partir de injunções e contextos específicos, capazes de acolher a complexidade das diferentes conjunturas.

Enfim, ainda que toda pesquisa carregue consigo o desejo de "acessar" o artista e sua obra, suas tarefas são muito maiores, sobretudo diante da precariedade de recursos e da falta de políticas capazes de preservar bem culturais: localizar e tratar as fontes, criar e zelar pelos locais onde estas fontes possam existir como manancial para outras perguntas e descobertas, e assim, compreender e problematizar implicações de diferentes ordens teórico-metodológicas. A experiência de constituição de um acervo de obras artísticas, reconhecido pelo

Estado, através de editais de incentivo, abre espaço para que artistas e pesquisadores/as considerem, não só a importância de uma formação técnica, capaz de profissionalizar pessoas para lidar com o ateliê como um bem cultural (material e imaterial), mas também, para considerar como a problematização conceitual e metodológica pode ajudar a incluir novos saberes para as histórias das artes.

Referências

DERRIDA, J. *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.

DERRIDA, Jacques *As artes espaciais:* uma entrevista com Jacques Derrida. In: Pensar em não ver, escritos sobre as artes do visível. Florianópolis: Ed. UFSC, 2012.
Dossiê Paulo Gaiad Online. Orgs. CHEREM, Rosangela; SOARES, Luiz Felipe. Revista Punctum (UFSC), 2014. Disponível em:
https://www.punctum.ufsc.br/sumario Acesso em: 05/06/2021.

LACAN, Jacques. Cap. VI-VIII. In: ____. *O Seminário, Livro 11***.** Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

TONIN, Thays. *Eredità E Nachleben: L'opera e la fortuna critica di Aby Warburg negli studi storico-artistici. La Prospettiva Iconologica e il valore mnemonico delle immagini*. Tese de Doutorado defendida no Dipartimento Delle Culture Europee E Del Mediterraneo: Architettura, Ambiente, Patrimoni Culturali (DICEM-UNIBAS). Università Degli Studi della Basilicata, 2019.

TONIN, T. *Paisagens Gaidianas I: Arquivos Visuais de Paulo Gaiad (1981-1999).* Catálogo. Florianópolis, Galeria Helena Fretta, 2021. ISBN 978-65-00-26267-4.

WARBURG, Aby. *Zur kulturwissenschaftlichen Methode.* Schlussübung. Schlussübung K.S. 1927-28. pg. 17-72. The Warburg Institute Archive [WIA 113.4.1]: Londres, 2016.

Como citar:

TONIN, Thays; CHEREM. Rosangela Miranda. O acervo artístico de Paulo Gaiad: questões para uma história da arte contemporânea. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1130-1147 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.092
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Práticas de ateliê na era do Covid-19

Cássia Pérez da Silva, Universidade de São Paulo
https://orcid.org/0000-0003-1845-2892
cassiapzsilva@gmail.com

Erico Marmiroli, Universidade de São Paulo
ericomarmiroli@gmail.com

Resumo

O presente trabalho pretende entender as mudanças na rotina de ateliê de artistas resultantes da pandemia do COVID-19. Para compor a análise usaremos entrevistas realizadas pela empresa de relações públicas MarmiroliPR e disponibilizadas via Instagram na qual os artistas comentam as adaptações que tiverem que se sujeitar por conta da pandemia. Como metodologia utilizamos o referencial teórico composto por Lipovetsky, Fialho e outros para analisar o mercado de arte antes da pandemia e como reagiu durante o ano de 2020, visando entender se as novas práticas adotadas pelos artistas terão algum impacto no sistema e mercado de arte como um todo.

Palavras-chave: Pandemia do COVID-19. Sistema da Arte. Ateliê de artista. poéticas visuais. Mercado de arte.

Abstract

This paper pretends to understand the changes of routine of artist's studios during the COVID-19 pandemic. For the analysis we used the interviews made by the company MarmiroliPR, wich are avaliable at the Instagram's account page, where the artists coment on what they addapted and what they changed due to the pandemic situation. For the methods, we used Lipovetsky, Fialho and others to analyse the art market prior the pandemic and how it reacted during the year of 2020, in an attempt to understand the new pratices adopted by the artists and if they will impact the art market and system as a hole.

Keywords: COVID-19 Pandemic. Art System. Artist's Studio. Visual Poetics. Art Market.

Introdução

A pandemia causada pelo vírus COVID-19 que se alastrou no mundo trouxe inúmeras consequências para o mercado de arte brasileiro. Diferente de outros países, o mercado de arte nacional ainda é jovem, tendo começado no processo de uma real profissionalização na década de 1980 após o final da ditadura militar e reabertura do país para mercados internacionais. Considerando esse curto período de atuação no cenário internacional, o mercado de arte brasileiro pode ser visto como emergente e em ascensão.

Quando consideramos o sistema da arte, entendemos que nele existem diferentes agentes que permitem seu funcionamento e que aquecem o mercado, tanto no âmbito nacional quanto internacional. É um sistema amplo, que não apenas depende de produção e venda de obras, mas também de processos de legitimação de artistas, jogos de influências e competitividade. Os agentes do sistema são diversos, desde galeristas, curadores, instituições e, também, os artistas.

Um ponto que nos causa constante estranhamento ao estudar o mercado de arte é a ausência de informações pelo ponto de vista dos artistas. Encontramos facilmente análises sobre as galerias, instituições, feiras de arte e até mesmo sobre as coleções públicas e privadas, no entanto o produtor das obras de arte, os artistas, são excluídos das análises. Quando começamos a coletar dados acerca do mercado da arte e a pandemia do COVID-19 essa ausência de informações acerca dos impactos dessa pandemia para os artistas tornou-se uma inquietação ainda maior. É possível encontrar dados acerca do mercado primário nos quais são listados o número de funcionários que permaneceram, a flutuação das vendas e as práticas novas a serem adotadas visando atravessar esse momento e aprimorar sua gestão. Mas a pergunta que sempre voltava era: e os artistas?

Para tanto, neste presente artigo iremos explorar as possíveis mudanças nas práticas de ateliê de artistas brasileiros utilizando-se de relatos de artistas coletados para o projeto Ateliê de Artistas da empresa de relações públicas MarmiroliPR. A partir destes relatos percebemos que as mudanças na atividade dos artistas ocorrem nos mais diversos âmbitos, culminando em diferentes resultados para cada produção de acordo com o seu *modus operandi* no sistema da arte. Alguns pontos foram levados em consideração quando feita análise, sendo eles gênero declarado, idade, representação (ou não) em galerias no Brasil e, também, fora do país, ateliê próprio ou dividido e, por fim, atividades que tiveram que adaptar durante a pandemia.

Para compor o referencial teórico realizaremos primeiro uma análise do mercado de arte e das práticas dos artistas no pré pandemia do COVID-19 utilizando teóricos como Lipovetsky (2015) e relatórios coordenados por Fialho (2019, 2020). Em conjunto ao referencial teórico, realizaremos a análise dos relatos dos artistas que se encontram na página de Instagram da MarmiroliPR a partir de

uma percepção sistêmica e mercadológica: de que maneira essas mudanças e adaptações nas práticas dos artistas em seus ateliês e espaços de produção gerarão mudanças no sistema da arte e, consequentemente, no mercado de arte? Essas novas práticas serão absorvidas pelos artistas após a pandemia? Esses questionamentos farão parte da análise para poder estimar as possíveis mudanças no sistema da arte como um todo.

1. Mercado de arte brasileiro, um resumo

1.1 Pré COVID-19

No que se refere ao mercado brasileiro de arte, existe uma concentração no eixo Rio de Janeiro – São Paulo, onde grande parte das galerias comerciais estão localizadas (tanto às pertencentes ao mercado primário, quanto às do secundário). Considerando a extensão geográfica do país, esse eixo abarca apenas uma pequena parcela de toda a produção artística nacional. No que se refere às dificuldades apresentadas pelas galerias do mercado primário, segundo o *Sectorial Study* (JORDÃO, 2018), se deviam principalmente às instabilidades financeiras do país e tao alto custo das feiras internacionais, dificultando assim a expansão do mercado de arte brasileiro tanto em âmbito nacional quanto internacional. Esses acontecimentos obrigam muitas das galerias a diminuir o número de funcionários constantemente e, também, a minimizar a internacionalização de sua programação devido aos altos custos, tal como observado na Figura 1. Esses obstáculos não previam o fechamento das galerias por muitos meses e uma pandemia que se estenderia por mais de dois anos, como podemos perceber. Também notamos a falta de qualquer menção a iniciativas digitais, uma vez que não são nem consideradas como necessárias, quanto menos colocadas como dificuldades.

No toante à representação de artistas pelas galerias, é percebido que em sua maioria são brasileiros e moradores do eixo Rio de Janeiro – São Paulo. A instabilidade financeira causada pelo alto custo das logísticas internas dificultavam a representação de artistas provindos de outros estados e regiões do país, concentrando a atuação artística como um todo nesse eixo do sudeste brasileiro nesse momento pré pandemia. Uma das estratégias que eram adotadas para a diminuição de custos eram as parcerias com outras galerias (dos mercados primário e secundário) e diferentes instituições, permitindo assim que os consumidores possam ter um maior acesso às obras e, no longo prazo, uma participação mais ativa no mercado secundário. Precisamos ressaltar que tanto a localização, as dificuldades financeiras ligadas a logística de transporte e até mesmo uma necessidade presencial de consumo muito pautado pela experiência (LIPOVETSKY, 2015) eram obstáculos que, antes da pandemia, pareciam quase impossíveis de serem viabilizados de maneira acessível, sem causar danos

onerosos às galerias e artistas e, consequentemente, dificultar a difusão dessas obras. Concentrar os artistas nesse eixo Rio de Janeiro – São Paulo tornava a logística mais prática para as galerias e seus colecionadores, mas, no que se refere aos artistas, podia causar mais gastos de vida e, muitas vezes, uma mudança radical na sua dinâmica com o intuito de adaptar-se às lógicas de mercado. Notem que ao direcionar o estudo para uma análise das galerias, exclui-se os artistas fora desse circuito e limita-se a entender uma pequena parcela deles, contemplando em especial os que residem nas capitais que possuem representação galerias de grande e médio porte que possam representá-los.

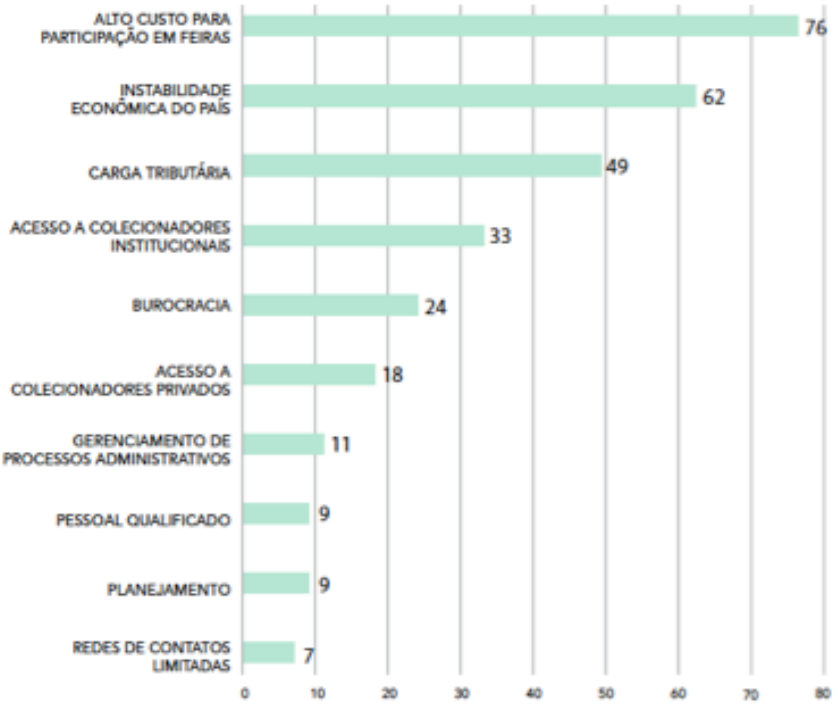


Figura 1. Principais obstáculos na condução da galeria de arte. Fonte: Jordão (2018, p. 24).

Tal como ocorre no contexto internacional, o mercado primário brasileiro teve um crescimento significativo nos últimos anos, apesar da instabilidade econômica e das dificuldades de se estabelecer no país. O principal fator contribuinte para isso foram as feiras de arte que atraem galerias e públicos de diversos países, aumentando o intercâmbio e a internacionalização da arte brasileira; e, além disso, as feiras contam com melhores condições fiscais para os compradores, tornando-se um local atrativo para transações do mercado de arte. Analisando as feiras de arte no contexto pré-pandêmico notamos alguns pontos que até então não pareciam limitadores, mas com o advento da pandemia percebemos que poderiam ser: como era necessário fazer o transporte de obras, de equipe e realizar estratégias visando um público específico, o número de artistas e obras a serem comercializados eram controlados de acordo com o quanto a galeria poderia gastar e quais suas perspectivas de atingir aquele

público. Com a inserção das feiras online percebemos que esses obstáculos se tornaram menores e a percepção das mudanças do modo de consumir e de entregar para o público consumidor mudaram.

Como se trata de um mercado jovem em relação ao mercado internacional, notamos que os suportes das obras comercializadas pelo mercado primário são, na maioria, mais tradicionais, tais como pintura e escultura; sendo os vídeos e as instalações os menos comercializados. Esses suportes impactam diretamente nas produções dos artistas, uma vez que muitas vezes necessitam adequar a sua produção para atender as expectativas do mercado. Das 6.000 obras de arte vendidas no ano de 2017 no Brasil, apenas 2% referem-se a vídeos, enquanto pinturas somaram 49%, como ilustrado na figura abaixo.

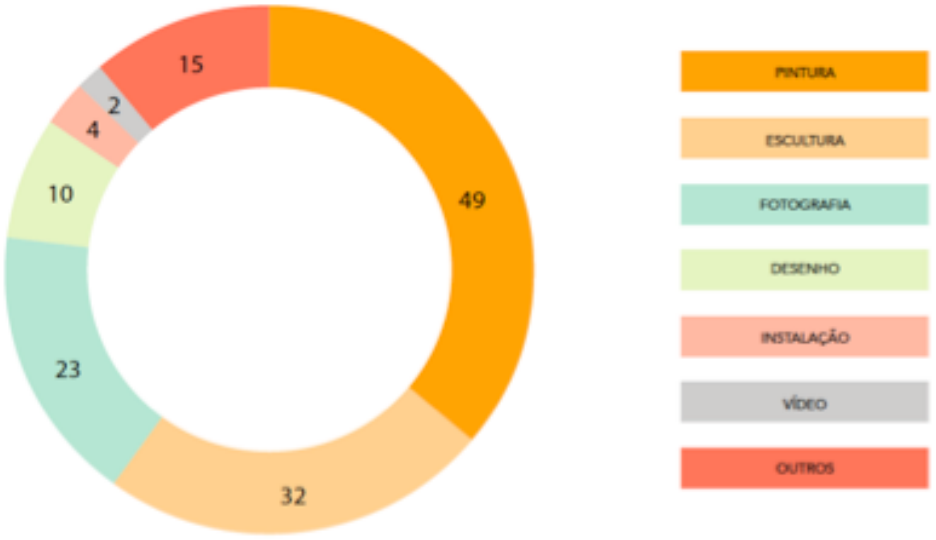


Figura 2. Tipos de obras vendidas em relação ao total de obras vendidas no Brasil. Fonte: Jordão (2018, p. 14).

Esses suportes são reflexos do público consumidor, que mantém coleções privadas em sua maioria, demonstrando o avanço gradual no consumo de arte contemporânea A escolha dos suportes também se reflete na criação dos valores das obras, em virtude do seu fluxo que, em geral, é realizado pelos agentes participantes do circuito da arte. Retomando à dificuldade financeira é possível perceber que os gastos com a produção e exibição de vídeos e instalações são elevados em comparação às pinturas e esculturas, uma vez que precisam de equipamentos específicos que, no longo prazo, correm o risco de se tornarem obsoletos. Ficam, portanto, em segundo plano no contexto do mercado de arte brasileiro.

O mercado brasileiro primário possui estudos específicos e relatórios anuais, tais como o projeto Latitude da ABACT (2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018), que

possibilitam a pesquisa com números oficiais. O mercado secundário, no entanto, atua de maneira independente e não consta dos relatórios obtidos para este estudo. Apesar de muitas galerias atuarem no mercado primário e secundário, não costumam divulgar os dados para análise anual da parte atuante no mercado secundário. Estudos direcionados para análise dos artistas e sua participação no mercado de arte, tal como indicamos acima, são inexistentes no Brasil.

1.2 O mercado durante a pandemia do COVID-19

A pandemia do COVID-19 no Brasil tem seu início após o primeiro caso confirmado no dia 26 de fevereiro de 2020, na cidade de São Paulo. A quarentena obrigatória e o distanciamento social, no entanto, têm início apenas em 16 de março de 2020 no estado de São Paulo e dia 17 de março de 2020 no Rio de Janeiro, os dois principais polos do mercado de arte brasileiro. A partir do momento em que se decreta a quarentena, os eventos entram em espera: até esse momento não existiam informações de quanto tempo poderia durar a pandemia e o isolamento social, não existia perspectiva dos possíveis efeitos a curto médio ou longo prazo no país e, também, não existia um preparo específico para contenção desse vírus no país além da quarentena e isolamento social. Era um momento que a incerteza se espalhava nos mais diversos âmbitos: sociais, políticos e econômicos, trazendo instabilidade para todas as áreas. O cancelamento dos eventos, em março de 2020, parecia algo temporário, uma vez que não se tinha conhecimento de quanto tempo essa condição duraria.

A pandemia, no entanto, se estende até o momento de entrega deste artigo, em janeiro de 2022, mas os efeitos de 2020 já são palpáveis para o mercado de arte. Se anteriormente uma das maiores dificuldades era lidar com a instabilidade financeira do Brasil, essa dificuldade aumenta conforme a instabilidade generalizada se instala no país. Na pesquisa de impacto do COVID-19 realizada pela plataforma Latitude durante o ano de 2020, nota-se uma variação negativa no volume de vendas entre os meses de abril e junho de 2020, os meses iniciais da quarentena no país, tal como vemos na Figura 3. Vale ressaltar que os meses iniciais do ano contém importantes feiras de arte, tanto nacionais quanto internacionais, as quais foram canceladas naquele momento.

Nesse período iniciaram-se as vendas virtuais, devido a impossibilidade de qualquer tipo de evento presencial, alterando a dinâmica de vendas por completo. Para tanto, galerias que não possuíam uma estratégia virtual já formada, enfrentaram dificuldades de adaptação nesse período. Para atravessar essa crise e, ao mesmo tempo, não iniciar uma demissão em massa dos funcionários, várias galerias optaram por devolver seu espaço físico durante esse período (FIALHO, 2020, p.23), focando em manter seus acervos e seus funcionários.

Esses impactos sofridos pelo mercado, são refletidos nas práticas artísticas diretamente, uma vez que a produção, para ser executada, fica refém de questões

de mobilidade e de materiais, além do volume de vendas diminuindo que afeta a receita mensal/anual dos artistas, criando uma rede de novos problemas que impactam diretamente na produtividade. Não foram encontrados estudos como o organizado por Fialho (2020) voltado diretamente para a prática artística, apenas estudos voltados para o mercado primário. A falta de estudos nos fez olhar os impactos do mercado da arte de maneira inversa: a partir dos impactos sofridos pelas galerias de arte, como seriam afetados os artistas? Como a obrigatoriedade de uma rotina virtual implementada às pressas afetaram a produção artística? O que mudou, o que permaneceu?

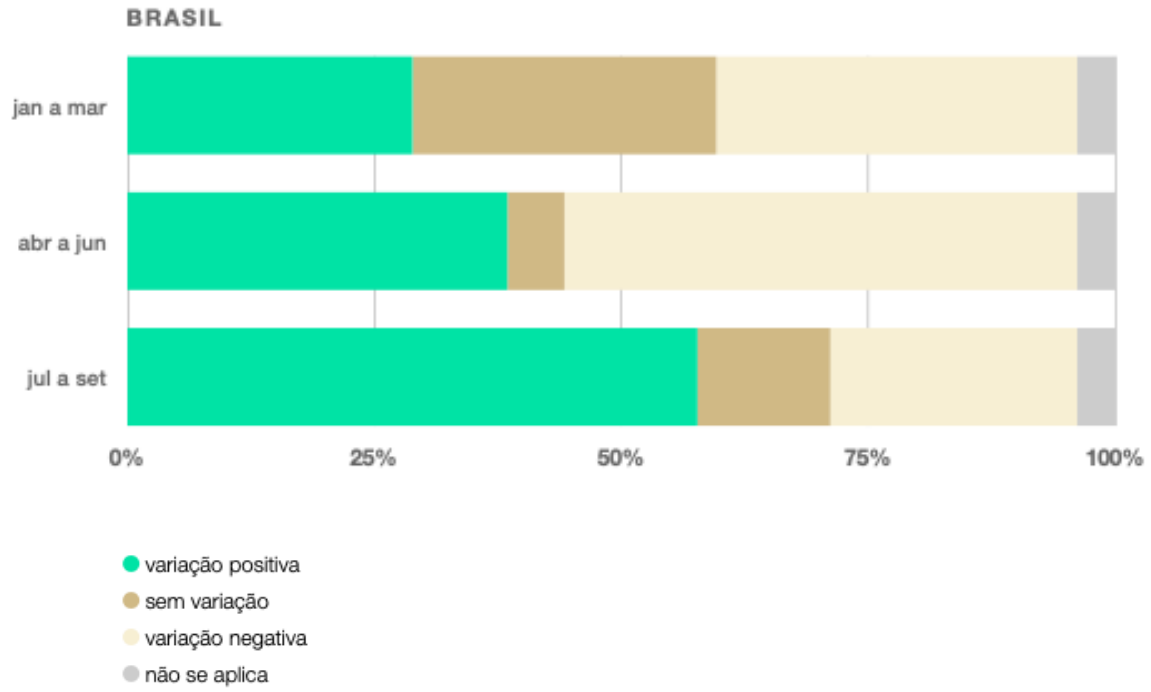


Figura 3. Variação do volume de vendas por trimestre em 2020 (em relação ao volume de vendas registrado em 2019). Fonte: Fialho (2020, p. 13).

Não podemos esquecer que os estudos voltados às galerias de arte consideram a venda total realizada pela empresa e não foca em quais artistas foram vendidos. Em média, uma galeria representa entre 10 e 30 artistas, diversificando seu portfolio conforme o público consumidor da galeria. No entanto, no momento de pandemia notamos que não necessariamente todos os artistas representados pelas galerias tiveram vendas concretizadas, fato que causou impactos diretos na renda de alguns artistas. Algumas práticas colaborativas foram idealizadas por galerias de médio porte visando uma diminuição desses impactos para os artistas, tal como o projeto Partilha, que criou uma rede de vendas entre galerias na qual as obras teriam um valor mais acessível conforme o volume de compras realizado.

O mercado de arte, durante a primeira fase da pandemia do COVID-19, criou dinâmicas para que seu funcionamento fosse menos afetado, no entanto, essas dinâmicas não necessariamente foram benéficas para os artistas em geral, tal como veremos a seguir. O consumo de arte, que antes era pautado pela experiência sensorial e presencial que a arte oferecia em exposições, feiras e outros eventos, teve também que ser adaptado para que ocorresse de maneira remota, demonstrando que não apenas os agentes tiveram que se ajustar, mas também o público consumidor.

Essa necessidade de adaptação em todos os lados faz com que algumas práticas que, no primeiro momento pareciam temporárias, se tornem fixas para o funcionamento do todo. As redes sociais deixam de ser apenas um local de apoio e tornam-se essenciais para a difusão da produção artística, da agenda da galeria e de eventos em geral, salientando como essa inserção online tornou-se vital para que o processo de produção-circulação-consumo ocorra. A experiência com a arte também mudou, expandindo fronteiras e permitindo que obras realizadas em locais fora do eixo Rio de Janeiro - São Paulo fossem exibidas e consumidas, trazendo assim uma expansão para além das capitais do sudeste e permitindo, também, que novos consumidores pudessem ter acesso às produções. A transparência dos preços também foi um fator de mudança que a pandemia trouxe; se antes, para poder ter o preço final da obra eram necessários conversas e relacionamentos construídos com as galerias, com as feiras e eventos online estes ficaram expostos para todo o público, aumentando a transparência desse mercado que sempre prezou em esconder esse tipo de informação.

As instabilidades ligadas a essa pandemia continuam, durante o ano de 2021 ocorreu a reabertura gradual e a retomada de eventos presenciais, permitindo uma possibilidade de volta ao que era antes do COVID-19, no entanto, em janeiro de 2022, data que estamos finalizando este artigo, as novas variantes do vírus e uma epidemia de gripe se alastra no país e no mundo, trazendo mais uma vez incertezas se os espaços poderão se manter abertos, se haverá outra vez um fechamento generalizado e cancelamento de eventos.

2. As práticas de ateliê na era do COVID-19

Durante os anos de 2020 e 2021 a empresa de comunicação MarmiroliPR coletou vídeos com relatos de mais de 60 trabalhadores de arte, entre eles artistas, produtores, pesquisadores e outros agentes. Os relatos eram constituídos por narrações desses agentes sobre as mudanças que enfrentaram durante a pandemia, como esta alterou as dinâmicas de trabalho e, também, em outros âmbitos de sua vida. Para o contexto deste artigo, optamos por fazer um recorte nos artistas visuais, contemplando 20 relatos.

Os vídeos eram realizados de forma livre, visando que cada artista desse o seu parecer da sua situação durante a pandemia do COVID-19, relatando as diferenças entre o momento pré-pandêmico e o atual[1], quais os desafios e quais foram os ganhos nesse período. Um ponto interessante que notamos é que a maioria citou a dinâmica de ateliê como a maior mudança, apontando que impossibilidades de se locomover até o local ou, para os que possuem ateliê dentro da casa, como a dinâmica familiar, uma vez inserida no contexto doméstico, interferiu diretamente na sua rotina de produção. No que se refere ao local do ateliê, a Figura 4 nos demonstra a porcentagens de artistas com ateliês dentro do local em que habitam e os que possuem ateliê fora.

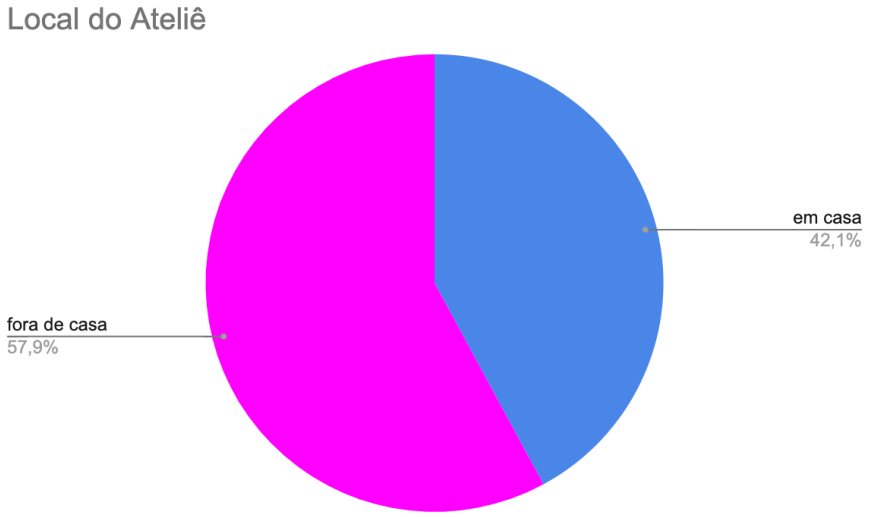


Figura 4. Local do Ateliê. Fonte: Elaboração nossa.

Mais da metade dos artistas possuía o ateliê fora de sua residência, tendo que se deslocar para poder realizar a sua produção. Desses artistas, quase 70% tiveram que transferir seu ateliê para dentro de sua casa, sendo que houve casos em que, devido a instabilidade financeira e perda de recursos, tiveram que fazer mudança de cidade para locais mais acessíveis. Alguns artistas possuíam ateliê compartilhado, fato que dificultou também para que pudesse frequentar o local de trabalho devido a restrições sanitárias ligadas à pandemia. Não podemos esquecer que muitos dos relatos foram coletados no ano de 2020, no qual ainda não se sabia com exatidão as melhores maneiras de combater o vírus e ainda não se tinha vacina que permitisse uma maior segurança de circulação em locais compartilhados; o uso de máscara já havia sido implementado, mas ainda se estava entendendo quais os melhores tipos a serem usados e quais as maneiras

[1] Aqui entendemos o momento atual como o momento de entrega do video pelo artista, podendo ser no ano de 2020 ou 2021.

de uso, dificultando para que muitos artistas pudessem utilizar seu espaço compartilhado de maneira segura.

Quando consideramos essas mudanças, já podemos perceber que a localização do ateliê impacta de maneira direta a rotina dos artistas, uma vez que dependem de seus ganhos para o pagamento de aluguéis desses espaços e para sua locomoção. A escassez de material e o aumento dos preços devido a uma alta inflação e do dólar (considerando que muitos materiais são importados) também impactaram para que muitos fossem obrigados a transferir seu espaço de trabalho para sua residência, sendo essa a única maneira de continuarem produzindo com segurança e alguma estabilidade financeira.

Uma vez adaptada essa rotina de ateliê, seja transferindo-o para dentro da residência própria ou encontrando formas seguras de locomoção, percebemos que 68.4% conseguiram frequentar o ateliê, tal como mostrado na Figura 5. Foram relatados por diversos artistas que, apesar de conseguirem frequentar o espaço físico do ateliê, muitas vezes a produção se viu prejudicada por conta da pandemia e seus efeitos na saúde mental de cada artista, um efeito que vai para além de questões financeiras, que é o principal fator de preocupação quando se pensa nos efeitos da pandemia na produção artística.

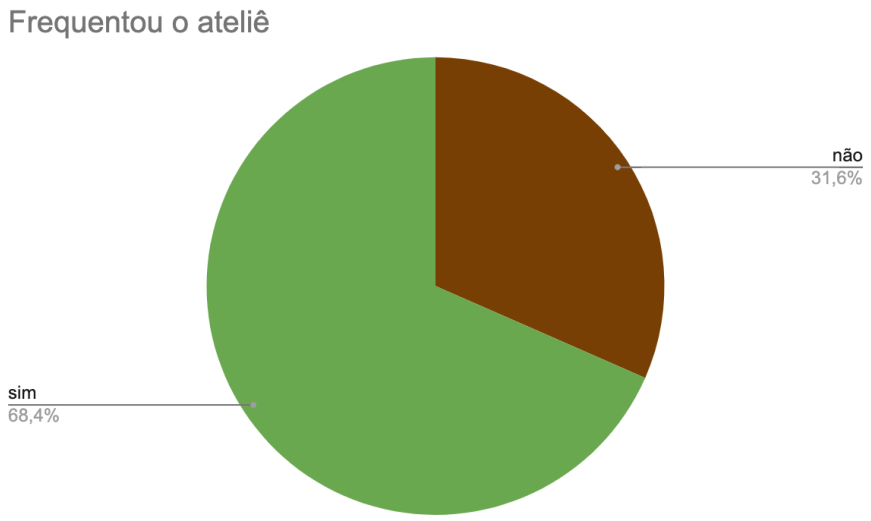


Figura 5. Frequentou ou não o ateliê. Fonte: Elaboração nossa.

As redes sociais tornaram-se, segundo os artistas, o principal local para manter contato com seu público, difundir as suas produções e partilhar suas inquietações e dificuldades que enfrentam durante a pandemia do COVID-19. Antes da pandemia, as redes sociais já eram uma ferramenta que possibilitavam a maior difusão e criação de uma rede de contato para os artistas, mas conforme a pandemia se alastrava sem data para término, tornou-se um elemento

indispensável para que a sua carreira possa ocorrer de maneira a atuar no sistema da arte ativamente.

Então, o que mudou nas práticas de ateliê durante a pandemia do COVID-19? A principal mudança, pelo menos entre os artistas analisados que fizeram o vídeo relato para a MarmiroliPR, foi a adaptação à incerteza. Se antes já era um mercado volátil, sempre suscetível às mudanças no país, tornou-se durante a pandemia mais incerto ainda. As incertezas atingiram diversos níveis: políticos, econômicos, sociais, sanitários, mas também de criatividade, de possibilidades e até mesmo trouxeram questionamentos novos acerca do que é ser um artista no "novo normal", termo muito usado quando se imagina um mundo pós pandemia. Os artistas que têm representação de alguma galeria tiveram mais estabilidade nesse momento, enquanto os sem representação tiveram que criar estratégias para que conseguissem renda para produzir e continuar vivendo nesse momento.

As novas dinâmicas impostas pelo mercado e o sistema da arte que abarcam uma rotina online ativa que seja abrangente a ponto de criar uma experiência que satisfaça o consumidor e que tenha potencial para substituir uma experiência presencial não foram fáceis para os artistas que não possuíam uma estrutura já bem sedimentada. Quem não tem equipe que possa se dividir e fazer acontecer a dinâmica virtual imposta, sofreu tendo que fazer tudo sozinho; esse tipo de dinâmica afetou a produção artística que já sofria com a pandemia como um todo: diminui o tempo de ateliê, esgotou o artista e tornou-o um faz tudo, um gestor completo de uma produção que vai circular no meio de toda a incerteza. A responsabilidade que os artistas têm com a sua produção aumentou durante a pandemia, obrigando-os a seguir uma dinâmica de mercado muito concorrida muitas vezes sem a perspectiva de ganhos e de continuar produzindo.

Referências

FIALHO, A. L. (Coord.). *Pesquisa de Impacto COVID-19*. São Paulo: ABACT; APEX-Brasil; Projeto Latitude, 2020. Disponível em: http://latitudebrasil.org/acoes-realizadas/relatorio-sobre-o-impacto-da-covid-19-sobre-o-mercado-de-arte/ Acesso em: 15 janeiro de 2021.

FIALHO, A. L. (Coord.). *Pesquisa Setorial Latitude***:** o mercado de arte contemporânea no Brasil. 3. ed. São Paulo: ABACT; APEX-Brasil; Projeto Latitude. Disponível em: http://media.latitudebrasil.org/uploads/arquivos/arquivo/relatorio_por- 1.pdf. Acesso em: 15 janeiro de 2021.

FIALHO, A. L. *O Mercado da Arte Brasileira no Exterior*. 3. ed. 28 jan. 2015. Disponível em: https://pt.scribd.com/doc/13092952/Tropico-O-Mercado-Da-Arte-Brasileira-No-Exterior-Ana-Leticia-Fialho. Acesso em: 15 janeiro de 2021.

JORDÃO, L. (Coord.). *Pesquisa Setorial Latitude***:** o mercado de arte contemporânea no Brasil. 4. ed. São Paulo: ABACT, APEX Brasil, 2018.

LIPOVETSKY, G. *A Estetização do Mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

MARMIROLIPR. *Projeto ateliê de artistas***.** Vídeos, 2020. Disponíveis em: http://www.instagram.com/marmirolipr

McANDREW, C. *Art Economics***:** An Art Basel and UBS Report. Dundrum, Ireland, 2019.

POWNALL, R. A. J. (Org.). *TEFAF Art Market Report 2017***.** The Netherlands: The European Fine Art Foundation, 2018.

REITLINGER, G. *The Economics of Taste***:** The Rise and Fall of Picture Prices, 1760-1960. London: Barrie and Rockliff, 1961.

RODNER, V.; THOMSON, E. *The art machine*: dynamics of a value generating mechanism for contemporary art. Arts marketing: An Internatinal Journal, v.3, n. 1, p. 58-72, 2013.

TOWSE, R. A. *Handbook of Cultural Economics*. Cheltham, UK: Edward Elgar, 2011.

Como citar:

PÉREZ DA SILVA, Cássia; MARMIROLI, Erico. Práticas de ateliê na era do Covid-19. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1148-1159, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.093
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Espaços de fabulação em tempos de pandemia

Jacqueline de Moura Siano, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
https://orcid.org/000-0002-3937-0004
jacquelinesiano@gmail.com

Isabel Carneiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0003-2054-5705
bebelcarneirogm@gmail.com

Resumo

Passado um ano e dez meses da ameaça de contágio do novo coronavírus, de certo apavoramento e temor da morte que ainda nos ronda, quando a tensão parece diminuir com a expectativa do avanço da vacinação, detemo-nos. Encontramos em nossos ateliês e nas redes sociais um lugar de resiliência para escaparmos à paralisia diante do campo minado da doença sempre à espreita. Estes espaços fizeram emergir paisagens internas perante a sensação de tantos encontros perdidos num tempo de ausências. Espaços que se afirmaram não como um escape, mas como resistência às sombras do contemporâneo e à pandemia que, com sua cruel pedagogia, talvez seja a lição mais clarificada de um de nossos equívocos humanos em face de nossa forma de existência. Diante de incontáveis indagações, procuramos nos acercar de pensadoras e pensadores que aqui serão evocados.

Palavras-chave: Isolamento. Pandemia. Ateliê. Processo artístico.

Abstract

Un an et dix mois après la menace de contagion par le nouveau coronavirus, d'une certaine terreur et peur de la mort qui nous entoure encore, alors que la tension semble s'apaiser avec l'attente de l'avancée de la vaccination, on s'arrête. On retrouve dans nos studios et réseaux sociaux un lieu de résilience pour échapper à la paralysie face au champ de mines de la maladie toujours tapie. Ces espaces ont fait émerger des paysages intérieurs face au sentiment de tant de rencontres perdues dans un temps d'absence. Des espaces qui se sont affirmés non pas comme une fuite, mais comme une résistance aux ombres du contemporain et à la pandémie qui, avec sa pédagogie cruelle, est peut-être la leçon la plus clarifiée d'une de nos erreurs humaines concernant notre mode d'existence. Face à d'innombrables enquêtes, nous avons cherché à approcher des penseurs et des penseurs qui seront ici évoqués.

Keywords: Isolement. Pandémie. Atelier. Démarche artistique

Espaços de fabulação em tempos de pandemia

Em nossos percursos diários somos desafiadas a enfrentamentos de várias ordens, seja pelo fato de pertencermos ao grupo de feministas, seja pelo posicionamento à esquerda. Temos pautado nossas pesquisas e entendimento de mundos junto a pensadoras e pensadores que problematizam os modos como a humanidade tem operado com a expansão do capitalismo financeiro, sua atuação no processo de controle de corpos e subjetividades e no descaso à sistemática destruição do meio ambiente natural.

Diante do quadro geral de crises de várias ordens – social, econômica, ambiental – que se viu agravado pelo aparecimento de um novo vírus letal que nos trouxe ao atual momento pandêmico, a uma nova crise sanitária, e à experiência de um tempo em suspensão, encontramos em nossos ateliês e nas redes sociais um lugar de resiliência para escaparmos à paralisia. Esses espaços fizeram emergir paisagens internas diante de tantos encontros perdidos, da impossibilidade do contato físico, do estar-junto-misturado. Um tempo de ausências.

Em face de incontáveis indagações e de um tempo de incertezas que fez desmoronar, mais uma vez, as ideias de previsibilidade e de destinação da humanidade, procuramos nos acercar de pensadoras e pensadores que aqui serão evocados, cujas reflexões alimentam nossas pesquisas teóricas e plásticas.

Um tempo em suspensão

Algo que nos provoca reflexões sobre a vida é a percepção do tempo. Tempo para além da cronologia que nos impõe o ritmo diário de nossas vidas. Tempo do habitar uma situação inesperada. Tempo da espera, da distância e do isolamento. E foi justo uma experiência disruptiva, de interrupção de fluxos cotidianos gerada pelo assombro do contágio de um vírus, que nos trouxe à experiência de um tempo que parece interminável, que expôs os limites de nossas vontades. Nossos corpos (individuais e coletivos) ainda se veem limitados, retraídos, e atravessados pelo medo do ainda-não decifrado. O menor contato físico com o outro, o elevou à categoria de suspeito portador-transmissor do vírus. Imagens de ruas vazias estamparam o temor generalizado da morte.

Mesmo havendo um protocolo geral a ser seguido, cada país demostrou modos próprios de gerenciar a pandemia, fazendo com que fosse vivenciada de forma e em tempos diversos pelo planeta. O Norte Global (Europa e América) mesmo tomando medidas extremas, como o fechamento de fronteiras, mostrou-se muito mais vulnerável na contenção da propagação do vírus, enquanto o governo chinês evidenciou uma eficiência disciplinar, aliada à vigilância digital, sobre uma população desde sempre obediente. Na Nova Zelândia, a clareza do discurso da primeira-ministra Jacinda Ardern determinou a forte adesão da população neozelandesa ao lockdown freando a disseminação do vírus. Já no Brasil, o

discurso negacionista e a falsa ideia dicotômica de economia versus preservação de vidas, nos levaram à dolorosa marca de mais de seiscentas mil vidas perdidas.

Vigilância, controle, biopoder, psicopolítica

Foucault já nos advertira que os discursos e técnicas de poder organizavam-se de modo a controlar e conduzir a sociedade moderna desde as instituições como a escola, o presídio, o hospital e a fábrica, para extrair de corpos domesticados o máximo de suas capacidades operacionais. Era o corpo físico e sua versão coletiva, a massa, o objeto do biopoder. Com o desenvolvimento da informática, o controle deslizou para as plataformas e redes de relacionamentos instituindo novas formas de governabilidade. Corpos e mentes se mantêm aprisionados ao mundo virtual, derrubando por definitivo as já esgarçadas fronteiras entre o público e o privado. Nesse jogo de forças, computadores e smartphones ligados às redes sociais afirmam-se como dispositivos de controle de subjetividades cada vez mais vulneráveis, que submetem corpo e mente à ingerência de regimes autoritários e a novas demandas de consumo pelo setor empresarial. A responsabilidade pela degradação ambiental, em vez de ser assumida pelas indústrias que despejam dejetos nos ambientes naturais, é direcionada aos consumidores criando o que podemos chamar de autopatrulhamento e um sentimento de culpa que não resolvem a questão. Algo que Isabelle Stengers (2015) já observava em 2008, na emissão de mensagens contraditórias entre o apelo ao crescimento e o incentivo ao consumo, e uma cobrança sobre nossa "pegada ecológica". Uma espécie de esquizofrenia discursiva de "nossos representantes" que, segundo Stengers:

> [...] dão sua benção às exortações que visam provocar a culpa e propor a todos que pensem no que podem fazer em sua pequena escala – com a condição, é claro, de que apenas uma minoria abandone seus carros e de que não nos tornemos todos vegetarianos, pois o contrário seria um golpe baixo no crescimento. (p. 23).

Com a pandemia, vimos ampliarem-se e aprofundarem-se técnicas de gestão de condutas incluindo-se o gerenciamento do trabalho remoto. A casa substituiu o espaço de trabalho embaralhando de vez as fronteiras entre público e privado. O controle rigoroso da higiene pessoal, o uso de máscaras, o distanciamento físico, a medição da temperatura corporal e a própria vacinação, constituíram-se como dispositivos na escalada do biopoder. Por outro lado, o medo do contágio, que provocou o isolamento social, possibilitou a "otimização mental" atingindo um novo estágio de dominação com a psicopolítica (HAN, 2018).

O corpo como força produtiva não é mais tão central como na sociedade disciplinar Biopolítica. Em vez de superar resistências corporais, processos psíquicos

e mentais, são otimizados para o aumento da produtividade. O disciplinamento corporal dá lugar à otimização mental [...]. Hoje, o corpo é liberado do processo imediato de produção e se torna um objeto de otimização estética ou técnico-sanitária. (Op. cit., p.40, grifos do autor).

Levada à recusa da dor, a sociedade paliativa (HAN, 2021) adota desde fármacos, academias de ginástica, correções estéticas, a eficiência e a produtividade como subterfúgios ao sofrimento, investindo tudo o que pode numa falsa experiência de prazer. Segundo Han, essa fuga, na verdade, reflete o sintoma de uma angústia profunda: a algofobia, doença de uma sociedade infantilizada que só acolhe a felicidade plena: "Seja feliz é a nova fórmula de dominação", diz Han (p. 26).

O coletivismo, a vida em comunidade, o compartilhamento de ideias e de planos se perderam há muito com o discurso de conquistas individuais, do self-made man insuflado pelo neoliberalismo.

No curso do Collège de France entre (1974-75), Foucault se debruçava sobre as questões jurídicas e médicas implementadas historicamente para qualificar os ditos "anormais", ele discorria nas aulas em como eram redigidos e elaborados os diagnósticos médicos e jurídicos que não diziam respeito nem ao discurso jurídico, nem ao médico. De tão simplificadores, esses discursos teriam apenas a função e o intuito de qualificar a "normatização", e com isso estabelecer uma ordem de poder.

Essa passagem do normal para o anormal se evidencia com as tecnologias positivas de poder. Segundo Foucault, a substituição do modelo da lepra pelo modelo da peste corresponde a um processo histórico de invenção de tecnologias positivas de poder. A reação à lepra é uma reação negativa, é uma reação de rejeição, de exclusão etc. A reação à peste é uma reação positiva, é uma reação de inclusão, de observação, de formação de saber; de multiplicação dos efeitos de poder a partir do acúmulo da observação e do saber. Passou-se de uma tecnologia do poder que expulsa, exclui, bane, marginaliza e reprime, a um poder positivo: um poder que fabrica, um poder que observa, um poder que sabe, e um poder que se multiplica a partir de seus próprios efeitos, o que Foucault chamou de tecnologias positivas de poder. Dispositivos que hoje são empregados sistematicamente no controle do novo coronavírus.

As tecnologias positivas de poder empregadas sistematicamente na sociedade de controle nos convence que a vacina, o controle do Sars-Cov-2 e o isolamento nos traria saúde e a volta a uma normalidade que, para Boaventura de Souza Santos (2020 online), não passa de uma falácia, visto que desde sempre vivemos algum tipo de crise posta pelo capitalismo, que na contemporaneidade opera junto a Estados enfraquecidos, sem falar de uma classe política distante de seus eleitores e alinhada aos desígnios do mercado financeiro: "esse megacidadão informe e monstruoso que nunca ninguém viu nem tocou ou cheirou, um cidadão estranho que só tem direitos e nenhum dever." (id, p.10). Sistema dominante que privilegia uma pequena parcela da população interessado nos ganhos de capital, que encenam alguma inquietação pela conservação dos biomas naturais, pelo

acúmulo de dejetos industriais, pelo desflorestamento e pelo aquecimento do planeta. Fatores que se conjugam e nos empurram para a iminência de uma catástrofe ambiental.

O capitalismo financeiro engendrou nas subjetividades demandas superficiais e supérfluas baseadas no consumo, desprezando gestos simples e afetos que não dependem de aparato financeiro. Para Sousa Santos, desde a queda do Muro de Berlin, vivemos em quarentena, "quarentena política, cultural e ideológica de um capitalismo fechado sobre si próprio e das discriminações raciais e sexuais sem as quais ele não pode subsistir. A quarentena provocada pela pandemia é afinal uma quarentena dentro de outra quarentena." (SANTOS, 2020, p.32).

Com o espalhamento do Sars-Cov-2 vimos a psicopolítica se fortalecer e para não sucumbirmos a essa ofensiva, instituímos o disciplinamento como estratégia de resistência à captura de nossas subjetividades e ao adoecimento, conscientes das mazelas de nosso tempo.

A busca por uma disciplina

Na tentativa de fazer de nossos ateliês um lugar de resistência, frente ao isolamento social imposto pelo medo do contágio nos esforçamos por criar uma disciplina diária de produção de objetos. Pequenos afazeres domésticos que trariam alguma sanidade com o transcorrer do tempo. Gestos performáticos na duração de um dia. Os planejamentos da semana, mês e ano se tornaram impossíveis de serem pensados, não sabíamos nada sobre o amanhã. O tempo linear se comprimiu, a periodicidade e a aparente experiência de dias sempre iguais, as horas, minutos e segundos tomaram outra dimensão nas comunicações online, os atrasos e concepção dos tempos das aulas e dos encontros virtuais. O calendário passou a ser diário, com 24h distribuídas entre tarefas domésticas e laborais.

Começamos a pensar apenas no imediatamente realizável, naquilo que seria possível fazer no intervalo de apenas um dia. Nesse desejo de uma disciplina terapêutica e diária, cada uma de nós concebeu protocolos e sistemas operacionais particulares que serão relatados a seguir.

1 pintura por dia

"1 pintura por dia" é uma continuidade de trabalhos de Isabel Carneiro que começaram em 2009 com a série 90 telas em 90 dias. A condição necessária do trabalho plástico está na realização de pequenas tarefas diárias que tentam estabelecer uma ordem, uma disciplina para o fazer artístico. Prática artística diária que modela uma rotina obsessiva de controlar ações, pensamentos e palavras. O estabelecimento do jogo constrói um sistema: um motivo para acordar, um motivo

para entrar no ateliê, um motivo para fazer arte. Essa mesma prática do exercício diário foi expandida para a recente e última série iniciada em maio de 2020, também intitulada 1 pintura por dia iniciada durante o isolamento social causado pela pandemia do novo coronavírus.

"1 pintura por dia" (2020-) expõe a dualidade entre a construção de um objeto de arte e a esfera terapêutica. (Figura 1). Fazer todos os dias a mesma coisa promove uma narrativa obsessiva, que toma forma em construções efêmeras marcadas pelo início do dia e das tarefas domésticas. O cotidiano ganha singularidade, parte de uma banalidade e se transforma num objeto.

Todos os dias, a execução de uma pintura cronometrada, podendo ser realizada em intervalos diferentes (10 min, 5 min, 2 min 30 segundos, 15 segundos ou 5 segundos), e sua postagem diária no Instagram, propõe uma investigação sobre o objeto e suas formas de visibilidade. As questões da pintura se impõem, mas são deixadas para o segundo plano. Não se acredita mais em objeto artístico e no embate com a história da pintura. Torna-se uma prática que traz um regramento, uma disciplina mais importante que o resultado. E essa prática é inevitavelmente pedagógica, pois forma um campo de compartilhamento.

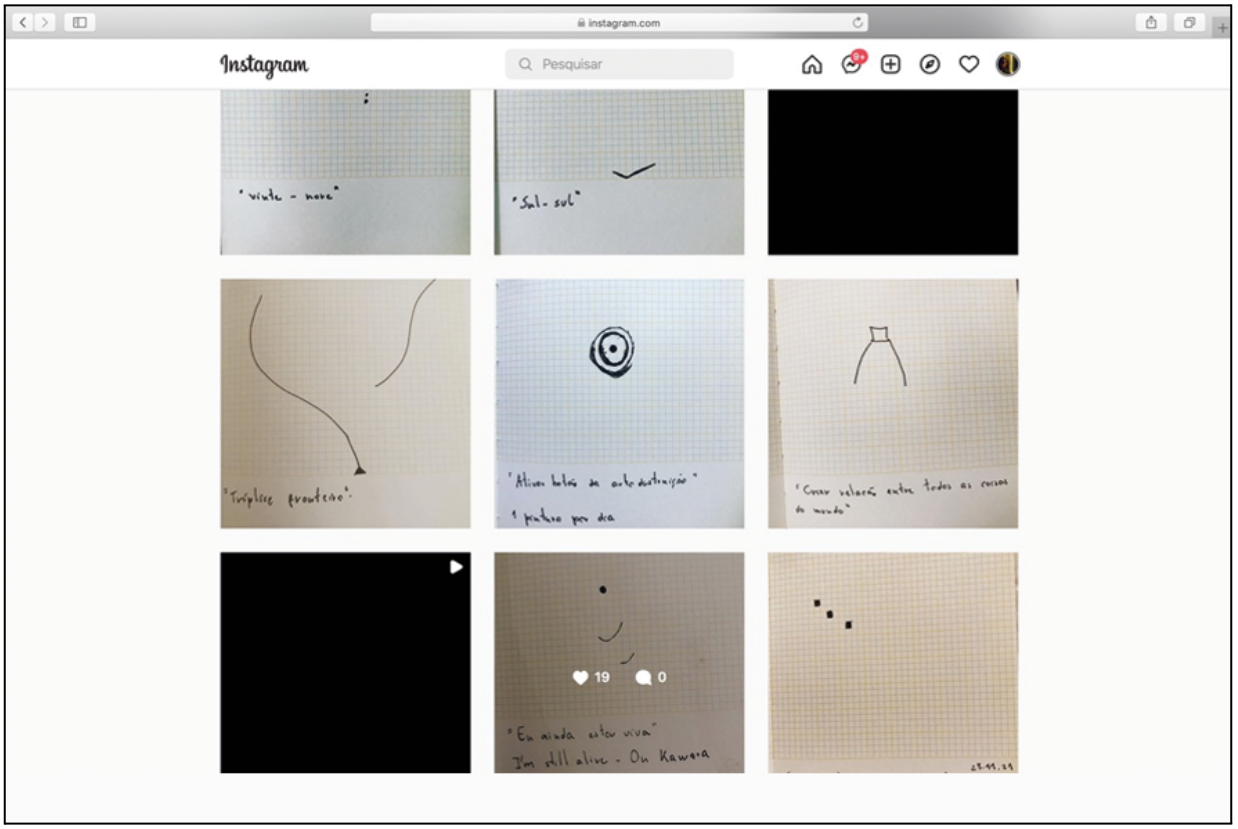


Figura 1. Isabel Carneiro, *1 pintura por dia*, 2020. Técnica mista, dimensões variadas. Acervo da artista. Fonte: Instagram

O importante é a criação de uma ação performativa que opera dentro do cotidiano. O estabelecimento de regras de composição é fundamental para o trabalho plástico. A disciplina do fazer artístico é uma autoimposição, forma de regramento de si mesmo.

Dias de espera no ateliê

Com a chegada da pandemia do Covid-19, sob o tempo da espera provocado pelo afastamento social compulsório, Jacqueline Siano percebeu que havia um único deslocamento possível a ser operado: dentro de sua própria obra artística e literária cujos lastros poéticos e intelectuais foram atualizados por uma nova metodologia do isolamento. Passou a deambular por seu ateliê, buscando escapar de uma possível paralisia, inaugurando um novo protocolo operacional que se baseia num percurso virtual pelo álbum "Viagem Pitoresca Através do Brasil" (1835), do artista Johann Moritz Rugendas. Foi através de seu álbum de viagem, que a artista conheceu Vila Inhomirim, sítio de sua pesquisa de campo. Diante da impossibilidade de percorrer os rastros da permanência de Rugendas naquela localidade, Jacqueline encontrou na ampliação e recorte de sua imagem caminhando na mata da região, a personagem que poderia percorrer virtualmente as páginas do álbum de Rugendas. Iniciou assim, a série fotográfica "Eu, viajante local" (2020-), destacando e encobrindo partes das imagens do referido álbum. Tendo utilizado papel vegetal como suporte para sua figura, a translucidez do papel criou uma espécie de veladura sobre parte da estampa dando, por vezes, maior destaque ao recorte vazado (Figuras 2 e 3), criando um jogo entre recuos e aproximações no espaço-tempo das obras.

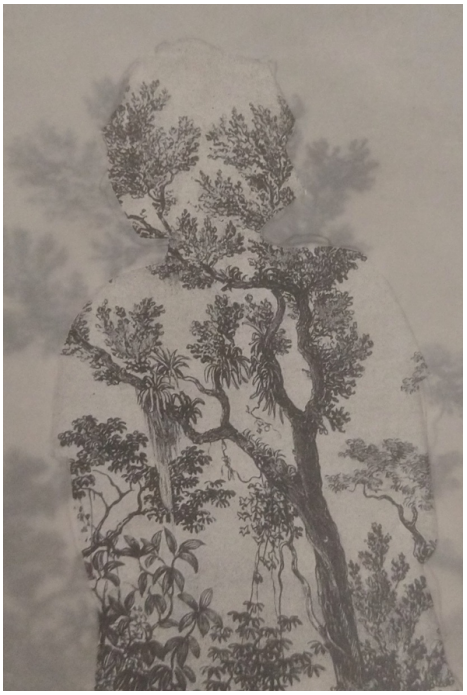


Figura 2. Jac Siano, *Série Eu, viajante local* (2020-) Intervenção de papel vegetal sobre reprodução de J. M. Rugendas, Viagem Pitoresca Através do Brasil (1835). Fot. digital, 15 x 10 cm.
Figura 3. Jac Siano, *Série Eu, viajante local* (2020-). Intervenção de papel vegetal sobre reprodução do álbum de J.M. Rugendas, Viagem Pitoresca Através do Brasil (18335). Fot. digital, 15 x 10 cm. Fonte: Acervo da artista

O embate diário com a iconografia do artista viajante a levou a reflexões sobre os equívocos por uma ideia de progresso que nos dirige sistematicamente à extinção da diversidade de vida no planeta, incluindo-se a sobrevivência da própria espécie humana, já apontados por Isabelle Stengers (2015), que não esboçava confiança nas classes econômica, política ou mesmo científica. A autora mão identificava um comprometimento efetivo capaz de conter o estresse climático. Ações que viessem a reverter os efeitos catastróficos sobre o planeta. Interessava-lhes que tudo ficasse como estava (e está), pois assim não se interromperia a corrente de apropriação de "um poder que captura, segmenta e redefine a seu serviço dimensões cada vez mais numerosas do que constitui nossa realidade, nossas vidas e nossas práticas." (STENGERS, 2015, p.43).

A título de considerações finais

Junto ao assombro da letalidade do SARS-Cov-2, vimos o aumento do clamor à questão ambiental se avolumar, diante dos impactos negativos gerados pela negligência humana. A degradação e alteração de ecossistemas naturais ao redor do planeta podem estar vinculadas ao surgimento e a disseminação de patógenos tão ou mais letais que o coronavírus.

Ailton Krenak, Isabelle Stengers, Boaventura Souza Santos, entre outras/os tantos/as pensadores/as, humanistas e cientistas têm nos alertado sobre o impacto e os malefícios que nossos modos de ocupação e de uso do solo vêm causando ao planeta e às formas de vida complexas que o habitam, incluindo-se aí nossa espécie. Parece-lhes que nos falta uma consciência local e global sobre os riscos que corremos; que muitas serão as dificuldades a serem enfrentadas num futuro, já presente, em nossas vidas cotidianas.

Subestimamos a existência de animais e plantas que constituem biomas complexos, e de comunidades que praticam outros modos de habitar a Terra, que criam ecossistemas mais equilibrados e preservam um conhecimento que teimamos em desprezar.

Investimos na construção de naves e estações orbitais que se supõem capazes de sustentar-nos fora da biosfera, inaugurando um novo estágio de colonização: o neocolonialismo sideral. Será? Por que razão, diante do quadro de iminentes catástrofes climáticas, continuamos a fingir que nada nos afetará? Por que preferimos acreditar numa tecnologia redentora, que nos revelará a saída triunfante ungida pelo capitalismo? Capitalismo que nos coloca diante de uma ideia de humanidade que deixou atrás de si um rastro de destruição ambiental a nível planetário, que nos joga numa deriva ética desconectando a humanidade de sua própria natureza terrestre.

Esta é uma indagação que permeia os escritos de Ailton Krenak, que nos alerta sobre a contínua violação e consumo de nosso planeta, o que nos empurra para uma condição de letal irreversibilidade. Para o autor, precisamos adotar "Ideias para adiar o fim do mundo" (2019). Propõe-nos uma reconexão com Gaia, com o meio ambiente natural. Sugere que observemos culturas ancestrais que preservam formas criativas no trato da terra, e a observação dos ciclos naturais. Uma "sub-humanidade" que se colocam num outro tempo e relação com as coisas, fora da "normalidade", e que atrapalha o ritmo dos negócios de madeireiras, mineradoras e do agronegócio. Culturas que têm na vida coletiva e no trato da terra, formas criativas de sobrevivência e de resistência aos ininterruptos avanços de destruição empreendidos por mineradores e madeireiros. Krenak alerta-nos sobre os perigos de insistirmos na mesma narrativa de progresso e de homogeneização da humanidade do consumo, que vê na organicidade das populações indígenas, caiçaras e quilombolas uma sub-humanidade. (pp. 21-22). Comunidades que alcançaram um estágio de organicidade e lentidão incômodo para uma humanidade que tem pressa. Por outro lado, paira no ar uma inquietação generalizada. O vírus se revela mensageiro de uma urgência: de repensarmos e articularmos alternativas políticas e civilizatórias aos modos empregados até agora pela vontade de poder de um capitalismo predatório. Ações que mitiguem os danos até aqui causados. Ailton propõe para tanto, a reconexão com a terra através da incorporação dos modos ancestrais de lidar com o meio ambiente natural. Esta seria uma nova disciplina.

A dimensão internacional do vírus acompanha o atual estágio do neoliberalismo e seu projeto neocolonialista de apropriação de objetos e coisas, de pessoas e culturas; tudo abocanhado, mastigado e regurgitado como demanda de consumo. Tal sistema econômico não distribui riqueza e semeia catástrofes sociais e ambientais sem precedentes

Ao seguirmos o noticiário mais recente, já estamos vivenciando o "tempo das catástrofes" e o coronavírus é mais um sinal de que tudo vai mal. Dúvidas ainda habitam o aparecimento do vírus e suas consequências. Mutações, linhagens, cepas e variantes são termos que passaram a frequentar nossas vidas cotidianamente, enquanto as sequelas pós-contágio deixam cientistas e leigos em permanente estado de apreensão.

Perguntamo-nos o que podem as.os artistas diante desse quadro de incertezas? Talvez a pandemia, com sua cruel pedagogia, seja a lição mais clarificada de um de nossos equívocos humanos: de pensarmos o tempo como uma longa linha infinita, sempre em marcha, em que se contam as horas, e que nos rouba a experiência de temporalidades irreconciliáveis.

Referências

FOUCAULT, Michel. Os anormais. São Paula: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

HAN, Byung-Chul. Sociedade paliativa: a dor hoje. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2021.

_____. Psicopolítica: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder. Belo Horinzonte: Editora Âyiné, 7 ed, 2020.

KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. A cruel pedagogia do vírus. Portugal: Coimbra. Edições Almedina, S.A, 2020. Disponível em: https://www.cidadessaudaveis.org.br/cepedoc/wp-content/uploads/2020/04/Livro-Boaventura-A-pedagogia-do-virus.pdf

STENGERS, Isabelle. No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Como citar:

DE MOURA SIANO, Jacqueline; CARNEIRO, Isabel. Espaços de fabulação em tempos de pandemia. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1160-1169, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.094
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

O estúdio fotográfico de Alair Gomes como reinvenção da flânerie

Alexandre Santos, Universidade Federal do Rio Grande do Sul
https://orcid.org/0000-0002-0413-2268
alesan@terra.com.br

Resumo

Este texto se propõe a pensar sobre a importância do estúdio fotográfico de Alair Gomes, o qual era também a sua casa, como o lugar nutriz de alguns dos seus trabalhos, cuja captação era realizada a partir da janela da sua sala de estar. Nesta perspectiva, trata-se de um lugar que se oferece como proteção e refúgio para viabilizar o seu processo de criação, inspirado na captação clandestina e de longe, como uma espécie de reinvenção da flânerie. Em seu mirante particular, o fotógrafo estava protegido das hostilidades e violências do contexto histórico de fechamento político da ditadura militar, ao mesmo tempo em que investia com maior liberdade em uma estratégia de criação como forma silenciosa de resistência em relação aos discursos heteronormativos sobre o desejo.

Palavras-chave: Alair Gomes. Fotografia. Arte Contemporânea. Flânerie. Melancolia artística.

Abstract

This text aims to think about the importance of alair Gomes' photographic studio, which was also his home, as the nourishing place of some of his works, whose capture was carried out from the window of his living room. In this perspective, it is a place that offers itself as protection and refuge to enable its creation process, inspired by clandestine capture and from afar, as a kind of reinvention of flânerie.
In his private lookout, the photographer was protected from hostilities and violence from the historical context of political closure of the military dictatorship, while investing with greater freedom in a strategy of creation as a silent form of resistance in relation to heteronormative discourses about desire.

Keywords: Alair Gomes. Photography. Contemporary Art. Flânerie. Artistic Melancholy.

> "O erotismo é dessas coisas muito particulares que dificilmente consentimos em tornar público. Mas se estivéssemos inteiramente convencidos do que guardamos para a intimidade, deveríamos apregoá-lo aos quatro ventos. A única desculpa para não se fazer isso é a falta espontânea de vocação para educar as massas ou converter os outros."
>
> Alair Gomes[1]

Alair Gomes (1921-1992), que em dezembro de 2021 completaria cem anos de vida, descobre os encantos e as possibilidades narrativas da imagem fotográfica quando realiza uma viagem à Europa, no ano de 1965, com o uso de uma câmera Leica, tomada de empréstimo de um amigo. Importante ressaltar que a câmera alemã usada na ocasião talvez tenha despertado o interesse do artista justamente pela sua praticidade, proporcionando-lhe algum tipo de aventura como fotógrafo ligado à clandestinidade das tomadas de rua, o que lhe aproximaria desde aquele momento da noção de *flâneur*. Por outro lado, a Leica, além da portabilidade fácil, é uma câmera silenciosa e discreta, atributos importantes para a captação *voyeurística* que Gomes desenvolveria como uma das marcas principais da sua fotografia autoral.

Neste texto pretendo me concentrar na originalidade das fotografias realizadas a partir da janela do apartamento de Gomes, as quais se relacionam profundamente com a constituição de um lugar como pré-requisito da realização do seu trabalho, ou seja, um olhar informado pela condição peculiar do seu estúdio, que era ao mesmo tempo a sua casa. É possível que um fotógrafo nestas condições de *voyeurismo* possa ser também um *flâneur*? O estúdio fotográfico do artista funcionou como um refúgio poético, marcado pela tensão entre o público e o privado na constituição de um olhar em movimento sobre a cidade. É nesta perspectiva que o seu modo de captação fotográfica a partir da janela o aproxima de um verdadeiro *flaneûr* contemporâneo que ativa uma espécie de errância urbana do olhar sobre os corpos. Ao voltar a sua câmera para as zonas escondidas, ocultadas ou mesmo apagadas, em oposição às zonas luminosas ou espetaculares da Cidade Maravilhosa, Gomes alcança uma outra cidade, intensa e viva, insinuada nas brechas, nas margens e nos desvios da vida urbana (Jacques, 2012, p. 15).

Paulo Sérgio Rouanet (1993, p. 23) propõe que o *flâneur* é:

> ... detentor de todas as significações urbanas, do saber integral da cidade, do seu perto e do seu longe, do seu presente e do seu passado, reconhecendo-a sempre em seu verdadeiro rosto – um rosto surrealista –, vendo em todos os momentos seu lado de paisagem, em que ela é natureza, e em seu lado de interior, em que

[1] "*Drôle de foi*", escrito entre 1942-1947 (inédito). O trecho em questão é do ano de 1943.

> ela é quarto, (...) [desta forma, o flâneur] assume sua condição de viajante da modernidade e resolve contar-nos o que viu em sua perambulação. Mas ele conta a seu modo, indiretamente.

Alair, neste sentido e a seu modo, é um reinventor da *flânerie* que nos traz outros pontos de vista sobre a experiência na cidade através da criação de um dispositivo do olhar. Os apartamentos do artista, inicialmente em Copacabana, mas sobretudo em Ipanema, foram cruciais para o desenvolvimento de sua originalidade poética. Importante destacar que nos quase vinte e sete anos dedicados à fotografia, entre 1965 até a sua trágica morte por assassinato em 1992, Gomes atravessou não somente uma ditadura militar, mas também lidou com a intolerância ao desejo homoerótico que as suas imagens abordam.

O historiador norte-americano James Green (2000, p. 399) menciona que, no Brasil da ditadura, a presença dos *gays* não chegava a incomodar os militares, pois não significava uma ameaça, uma vez que este grupo não estava diretamente ligado à política e, portanto, não era o alvo subversivo primordial que reprimiam. Entretanto, para que houvesse tolerância, era necessário que a comunidade implicada se mantivesse quase invisível, agindo de forma discreta e restrita às suas discotecas, saunas ou apartamentos.

A janela do sexto andar do apartamento de fundos de Alair Gomes, na rua Prudente de Morais, em Ipanema, permitia vislumbrar parte da praia, assim como captar aspectos dos hábitos da população circunvizinha, o que a transformava em um mirante privilegiado, com o auxílio de uma objetiva de longo alcance. Em sua sala de estar, próximos à janela, estavam permanentemente instalados um tripé com uma câmera e uma objetiva.[2] A sala e o quarto do artista, por sua vez, funcionavam, intercaladamente, como cenários para os seus investimentos poéticos mais radicais, ligados ao registro de nus masculinos[3]. Já no banheiro de empregada funcionava um laboratório improvisado. Assim, o uso da sua residência como estúdio incide positivamente no seu trabalho. Em primeiro lugar, e principalmente, por garantir intimidade em todo o processo, já que a captação, a revelação e as ampliações fotográficas eram realizadas pelo artista. E em segundo, por permitir o desenvolvimento de uma poética alicerçada na representação do corpo masculino sem qualquer censura moral e, deste modo, possibilitar-lhe enfrentar tabus fotográficos heteronormativos como um verdadeiro relato sobre si mesmo[4]

[2] Segundo depoimento do músico Carlos Eduardo Patrone, em entrevista concedida ao autor, em janeiro de 2005.
[3] É o caso dos trabalhos Symphony of Erotic Icons e Adoremus, que não serão abordados neste texto, embora tenham forte relação com a expressão da intimidade buscada pelo artista ao usar sua casa como cenário.
[4] Deve-se ressaltar que o processo de criação fotográfica em questão é de ordem química, em uma época anterior à imagem fotográfica digital, que hoje disseminou a fatura de imagens de viés íntimo, inclusive através dos aparelhos celulares.

Figura 1. Fotógrafo desconhecido, *Prédio onde residia Alair Gomes na rua Prudente de Morais*, no bairro de Ipanema, Rio de Janeiro. S/data. Fotografia. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

Para Judith Butler (2015, p. 33), o ato de relatarmos a nós mesmos obedece a imperativos que não são criados por nós, pois respondem a normas sociais, que limitam a nossa liberdade de expressão. Contudo, quando estamos falando de arte, estes imperativos de sociabilidade podem ser quebrados a partir de diferentes estratégias empreendidas pelos artistas. Este é o caso do relato de si mesmo levado a cabo por Gomes em suas imagens, cuja produção clandestina e secreta obedece à criação de uma espécie de diário íntimo do olhar, o qual dá continuidade aos diários íntimos do artista – os chamados *Erotic Journals* –, escritos à mão e em inglês entre as décadas de 1950 e 1980.

É a partir desse lugar privilegiado e protegido que Gomes acerta alvos historicamente intactos às lentes desejantes de uma cultura hegemônica calcada na heteronormatividade. As suas imagens mostram corpos de homens jovens, da zona sul carioca, brancos e de classe média-alta. O cotidiano da cidade balneária é cuidadosamente cartografado pelo artista, a partir dos seus esbeltos habitantes em sumários trajes de banho. Trata-se de um verdadeiro inventário da passagem ou

dos momentos prosaicos, onde triunfa a temporalidade transitória de quem passa ou realiza mecanicamente determinadas ações, e o tempo lento de quem se dá ao direito de olhar e registrar, parcimoniosamente, esses corpos em movimento.

Fazem parte desse grupo de trabalhos – que eu chamo de poética do longe – as séries captadas de sua janela durante as décadas de 1970 e 1980: *A window in Rio, The course of the sun* e *Friezes,* que registram os garotos em direção à praia ou em sua vizinhança; as *Sonatinas, four feet*, que mostram duplas de garotos se exercitando em aparelhos de ginástica instalados na praia; *e The no story of a driver*. Esta última, registra um jovem motorista, provavelmente empregado de um de seus vizinhos, no edifício em que morava. Por ser uma série pouco conhecida e ao mesmo tempo peculiar quanto ao tipo de modelo escolhido pelo artista, *The no story of a driver* será analisada com maior vagar neste texto.

Figura 2. Alair Gomes, *Imagem isolada da série The course of the sun*. 1977/80. Fotografia. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

Cabe ressaltar que a construção desse olhar *voyeurístico*, de longe, talvez esteja ligada a uma consciência de Gomes como artista que se via à margem de uma história e um sistema da arte oficiais e sabia de antemão que sua obra somente seria reconhecida após a sua morte. Os títulos em inglês dos seus trabalhos, as cartas de oferecimento de seu espólio fotográfico a instituições estrangeiras ainda em vida, a sua formação intelectual e familiar católicas, assim como as inseguranças que enfrentou quanto à recepção do seu trabalho artístico são elementos que indicam a consciência do lugar ocupado por ele no Brasil

conservador em que viveu e produziu[5]. Pode-se perceber este conflito por exemplo no relato de Gomes sobre a realização de uma exposição do seu trabalho em 1980, quando justamente mostrou imagens captadas da sua janela:

> Quando eu expus no Shopping Cassino Atlântico, a sequência de cento e poucos jovens rapazes dirigindo-se para a praia, um coronel da co-proprietária do Cassino Atlântico – que não era ninguém menos do que o representante da intocável CAPEMI, proprietária da maior parte das lojas – fez um escândalo, afirmando que a minha exposição era absolutamente imoral (parece-me até que, na sua fúria, ele inclusive sacou de um revólver) e disse que em nome da CAPEMI a exposição desses trabalhos não seria permitida (Gomes, 2001, p. 118).[6]

A sua experiência com os preconceitos explícitos ou implícitos como o acima citado parece combinar com a sua produção artística, que apresenta um teor melancólico latente, o qual funciona de forma pendular: tanto como um fator de recuo em relação ao sistema e ao mercado de arte, quanto como motor principal do seu trabalho de matriz autobiográfica. Na perspectiva desta sua originalidade, Alair Gomes é uma espécie de Gustav Aschenbach real, hipnotizado por inúmeros Tadzios, que atravessam literalmente o seu caminho poético, seja no registro de seus trajetos rumo à praia ou em situações de observação do seu cotidiano na orla da cidade praiana em que viveu, conhecida pelos seus corpos em evidência, potencialmente edênica e erotizada[7].

A poética do longe: The no story of a driver

A composição *The no story of a driver*, ou seja, *A não-história de um chofer*, é um exemplo flagrante de uma forma de captação que se aproxima da experiência do olhar sublime, teorizada por Edmund Burke no século XVIII como *delight*. Ou seja, aquele sentimento experimentado pela contemplação da paisagem ou das forças da natureza, através de um arrebatamento ambíguo, que conjuga prazer e dor, êxtase e terror (Aumont, 1998). A série, composta de cerca de 50 imagens, começa a ser feita em 1977 e estende-se até o início dos anos 1980. A montagem se organiza pela repetição de gestos que podem se dar em sequência ou não. Nela há

[5] Ver SANTOS, Alexandre. A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo outro. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2018.
[6] Em entrevista a Joaquim Paiva, apud ALAIR GOMES. Paris: Fondation Cartier pour l´Art Contemporain, 2001. A CAPEMI, fundada em 1960, é uma empresa de previdência privada, encabeçada e dirigida aos militares. O referido coronel era um dos sócios majoritários da referida empresa. Ao manifestar a sua intolerância ao trabalho de Alair, este senhor corrobora a tese de James Green quanto à invisibilidade ou apagamento social imposto aos gays durante a ditadura.
[7] Gustav Aschenbach e Tadzio são os personagens principais da história de paixão platônica de um homem mais velho por um adolescente, no livro Morte em Veneza, de Thomas Mann, filmado magistralmente por Luchino Visconti em 1971.

evidentes aspectos ficcionais, os quais passam pelo próprio título e, como relato de si mesmo, apresenta a devoção do artista pelo fotografado. Ao contrário de outros registros de sua janela, voltados para os garotos de classe média-alta do bairro de Ipanema, esta série trata do cotidiano banal de um jovem trabalhador, entretido em suas tarefas de lavar o carro, polir a lataria, entrar e sair da garagem, entrar e sair do automóvel, entrar e sair do seu local de trabalho.

Figura 3. Alair Gomes, *Imagem isolada da série The no story of a driver*. 1977/c.1980. Fotografia. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

Contudo, a série também trata de uma poética da passagem e, portanto, dos momentos desprezíveis, somente importantes ao olhar atento do *flâneur*. Nossa memória pessoal está convencionalmente composta da reunião de momentos solenes, questão que se repete na maioria dos usos sociais da fotografia (Bourdieu, 1965). Mas é de momentos comuns e de homens comuns que trata esta série: dois homens ordinários (Rouillé, 2005), um jovem chofer e um fotógrafo já cinquentenário. O interessante da sucessão de imagens é a sua inexorável aproximação com a literatura. No título em inglês aparece a palavra *story*, que quer dizer história, mas num sentido ficcional próximo da fábula, do conto ou do romance. O título sugere uma *love story* fracassada, exposta na atração erótica que permeia o discurso visual em direção ao corpo do chofer.

Eis o conteúdo melancólico intrínseco do trabalho: nele é como se a vida estivesse em suspenso e sendo substituída pelo signo, situação típica do desprezo

melancólico pelo espaço e tempo reais, assim como pelas marcas da historicidade. A fotografia lida com as dimensões do espaço e do tempo a partir de deslocamentos que adaptam estas categorias à sua realidade bidimensional, de isolamento fragmentário do real em relação à sua historicidade. A expressão "não-história" nos leva a pensar ambiguamente sobre a própria ideia de história oficial. Não-história seria o seu contrário, ou seja, a ficção, mas também a ideia de uma história extraoficial ou contra-história. Mas quem poderá dizer que essa história, ainda que ficcional, não possa existir em alguma medida como micro-história dos envolvidos? Se há um aspecto unilateral do olhar construído na experiência fotográfica ficcional de Alair Gomes, não se pode negar a sua dimensão como depoimento mnemônico, como relato sobre si mesmo.

Figura 4. Alair Gomes, *Imagem isolada da série The no story of a driver*. 1977/c.1980. Fotografia. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

A fotografia, por outro lado, carrega o peso inegável da atestação e o fotógrafo se vale desta sua propriedade intrínseca como quem brinca com o seu discurso supostamente homológico. Mas Alair assume também um jogo explícito que, para além da ordem da ficção, instaura-se mais uma vez como obsessão real do artista, ligada tanto ao *voyeurismo* quanto ao próprio fetichismo da imagem realizada. Ambos selam uma predisposição melancólica ao sofrimento de alguém que vê a vida passar através da janela ou das imagens.

A não-história do chofer é a que se constrói numa narrativa inteiramente conduzida pelo olhar de *voyeur* do fotógrafo, um homem mais velho, que busca o corpo do rapaz através da sua lente objetiva, verdadeira arma metafórica de seu discurso fotográfico. O sofrimento, vinculado ao universo do desejo, também está na subordinação do fotógrafo a uma temporalidade que não é dada por ele, mas pelo referente, sublinhando o método de trabalho de Gomes, atento ao tempo vagaroso e ao movimento cotidiano da cidade e seus habitantes como uma *flânerie* que se instaura a partir de um mirante privilegiado. Para o fotógrafo a realidade parece reduzir-se a um jogo do intocável, presente no espaço intervalar de uma garagem de edifício e no esquadrinhamento do seu frequentador.

Figura 5. Alair Gomes, *Imagem isolada da série The no story of a driver*. 1977/c.1980. Fotografia. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

A *story*/história visual aqui presente também é atravessada por uma sensibilidade melancólica a partir da forma: a tomada oblíqua evidencia uma condição fugidia que engendra a posse *voyeurística* do corpo alheio como a ultrapassar as próprias barreiras temporais, sociais e desejantes que separam os envolvidos. A ambígua não-história do chofer está na impossibilidade irônica da efetivação real da sua consciência, tanto como fotografado quanto como objeto de desejo. Entretanto, ao constituir memória imagética e ao valer-se, de alguma forma, de um *mélange* entre a história privada e a história coletiva, a série de Gomes produz ruídos em relação à história oficial. Além do olhar desejante do

fotógrafo, a narrativa também traz elementos sobre a condição social do jovem proletário que serve à classe média-alta na cidade do Rio de Janeiro, na passagem dos anos 1970 e 1980.

Segundo Olgária Mattos (1989, p. 58), "se a História é massacre, a memória é sua redenção, é luta contra a morte, como relembrança e transcendência". E é exatamente este caminho de resistência silenciosa que está em *The no-story of a driver*, assim como em outros trabalhos de Alair Gomes relacionados à tomada clandestina dos corpos masculinos a partir de seu apartamento. Por outro lado, a sensibilidade melancólica do artista faz brotar um tipo de saber e uma sabedoria que, para além da concepção freudiana da melancolia patológica, reativam uma poética *do abismo e da imersão no mundo das coisas criadas* (Lopes, 1997, p. 115), cujo viés crítico é inegável.

Tal imersão compreende o apontamento de diversos níveis de perda melancólica no trabalho em questão. Pode-se detectar pelo menos três camadas que se entrecruzam, sublinhando uma poética da resistência da memória como ruína melancólica. Uma primeira seria a da dissipação do próprio objeto de desejo, reinventado através da fotografia. Uma segunda, a da perda que está na própria experiência do espaço-tempo do trabalho, lugar sobre o qual a vida se esvai no fazer condicionado e repetitivo, que em certa medida constitui-se como negação de alguma parcela da história vivida. Esta perspectiva, se considerarmos o nome da série, remete à possibilidade das micro-histórias do chofer e do próprio artista. O discurso sobre a perda da história é de ambos os envolvidos no processo, pois alude a dois universos de trabalho interdependentes: o do fotógrafo, como olhar ativo e desejante, e o do fotografado, que em seu cotidiano de trabalho é alvo passivo do olhar de medusa da câmera fotográfica. Uma terceira e última camada da perda estaria vinculada à idéia de história como ruína fragmentária da realidade, condicionada ao próprio roubo simbólico do outro através da fotografia, atitude que gera artisticamente outras vidas para o artista e o seu modelo. O signo fotográfico cria um outro lugar mnemônico, suspenso na imagem, o qual engancha duas biografias e refaz as suas respectivas descontinuidades. Por outro lado, ao tornar-se signo, como num pequeno filme, o chofer acaba por tornar-se um vestígio da *no-story* e, portanto, da perda intrínseca que alicerça o investimento desejante do fotógrafo.

Quando lança a sua câmera sobre o chofer, Alair Gomes repete o olhar resignado e homoerótico que Thomas Mann imprime obsessivamente no já citado personagem de Aschenbach em direção ao jovem Tadzio, no cenário intervalar em que se encontram. Os hábitos cotidianos do ver para Aschenbach, em sua derradeira estadia em Veneza, se entregam aos movimentos de Tadzio e à escrita de um diário para suprimir a unilateralidade daquela relação através de um depoimento autográfico. A preparação para o sublime que a travessia para a morte encarna em Aschenbach é a consumação da entrega à beleza que vemos em Alair na compulsão de fotografar o jovem chofer a partir da sua janela. A escrita de Aschenbach é imagem para Gomes. A morte implícita que ronda a fotografia e

mesmo a biografia de Gomes faz eco ao suicídio inconsciente do personagem de Thomas Mann ao permanecer em Veneza mesmo com a ameaça da cólera.

Se é do desejo do impossível e do intocável que nos fala Alair – desta dimensão que nos autoriza a comparar sua poética do longe com a experiência do sublime como *delight*, ligado ao binômio do fascínio e do terror – também os recortes e tomadas em *plongée* por ele produzidos são elementos que lembram a todo instante o ideal de ruína presente em seu trabalho fotográfico. Ele é um *flanêur* contemporâneo que se alimenta das brechas, desvios e fragmentos cotidianos como estratégia de reconfiguração da experiência na cidade. Por outro lado, *A não-história de um chofer* é um olhar perspicaz e pensativo, típico dos melancólicos, em direção à terra: "aquele que não me conhece, me reconhecerá através de meus gestos e minhas atitudes. Eu desvio o olhar e o dirijo para a terra. Porque eu nasci da terra e não tenho olhos a não ser para minha mãe" (Tscherning, apud Benjamin,1985, p. 164).

Os enquadramentos oblíquos das imagens de *The no story of a driver* são a marca de quem não pode se aproximar do objeto e volta-se para o chão, como a repetir o gesto reflexivo e prostrado da própria melancolia. Aqui, entretanto, em adulteração da alegoria clássica para se materializar no olhar do fotógrafo, como produção de uma narrativa. Um olhar que é ato e pensamento ao mesmo tempo. Entretanto, as tomadas fotográficas de Alair, recorrentemente construídas em *plongée*, estão, contraditoriamente, marcadas tanto pelo distanciamento entre operador e referente quanto pela pressuposição do exercício de um certo poder, ainda que discreto, do primeiro em relação ao segundo, pois a imagem tomada de cima maximiza a vulnerabilidade do referente (Martin,1990).

Solomon-Godeau (1991) traz uma perspectiva próxima no que concerne ao poder do fotógrafo em relação aos fotografados, ampliando a perspectiva trazida pelo texto clássico de Laura Mulvey (1983) a respeito da objetificação do corpo feminino no cinema a partir do olhar masculino. Ao analisar as fotografias de rapazes realizadas pelo alemão Wilhelm von Gloeden, o barão de Taormina, no final do século XIX, a autora lembra da condição social privilegiada daquele fotógrafo em relação aos seus modelos, aspecto que compreende uma relação de poder intrínseca que não se dá somente sobre o corpo feminino pelo olhar masculino, mas sim pela construção do olhar de quem produz as imagens, assim como pelas condições sociais que nesta relação se produzem.

De um modo diferenciado, a fotografia de Alair Gomes também investe certo poder sobre corpos clandestinamente fotografados. É Gomes quem conduz o olhar e, através do aparelho fotográfico, a própria produção do discurso imagético de fetichização do corpo do chofer. Nesta atitude, mais do que um contrato comercial com o fotografado, há uma produção artística resistente, um diário imagético que funciona como contradiscurso ao olhar fotográfico hegemônico e à ausência historicamente construída da representação do corpo masculino como objeto de desejo. Porém, o olhar ousado de Alair que espreita da janela é também um olhar que só pode existir clandestinamente, denunciando na sua estratégia uma

parcimônia e um recuo que nos servem para refletir sobre a própria construção dos discursos fotográficos.

Figura 6. Alair Gomes, *Imagem isolada da série The no story of a driver*. 1977/c.1980. Fotografia. Acervo Fundação Biblioteca Nacional.

Alair Gomes parece deixar para a posteridade o trunfo principal da estratégia de captação em *plongée* – seja na série do chofer ou em tantas outras que ele realizou com este mesmo princípio. Ao arranhar o cerne de uma cultura escopofílica, historicamente dirigida ao corpo da mulher, o artista também denuncia a opressão subjacente que se verifica nos apagamentos históricos que a construção hegemônica do olhar fotográfico impõe à nossa subjetividade. De qualquer modo, sua poética alcança na atualidade uma vocação para educar e converter os seus espectadores através de imagens nas quais o erotismo e a intimidade não são tabus. Convicção que já se apresenta no trecho do texto, escrito pelo artista ainda muito jovem, exposto como epígrafe desta reflexão.

Referências

ALAIR GOMES. Paris: Fondation Cartier pour l´Art Contemporain, 2001 (Catálogo de exposição).

AUMONT, Jacques. De l´esthétique au présent. Paris/Bruxelles: De Boerck & Larcier S.A., 1998.

BENJAMIN, Walter. Origine du drame baroque allemand. Paris: Flammarion, 1985.

BOURDIEU, Pierre. Un art moyen: essais sur les usages sociaux de la photographie. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965.

BUTLER, Judith. Relatar a si mesmo: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

GOMES, Alair. Drôle de foi, 1942-1947. Coleção Fundação Biblioteca Nacional (inédito).

JACQUES, Paola Berenstein. Elogio aos errantes. Salvador: EDUFBA, 2012.

LOPES, Denilson. "En deçà et au delà du cinema moderne. Visconti, mélancolie et neobaroque". In: Cinémas – Revue d´études cinématographiques: cinéma et mélancolie. Montreal, Automne 1997.

____. Nós os mortos: melancolia e neo-barroco. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

MATOS, Olgária. Os arcanos do inteiramente outro: a escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MULVEY, Laura. "Prazer visual e cinema narrativo", in XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983.

PRECIADO, Beatriz. Manifiesto contrasexual. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011.

ROUANET, Paulo Sérgio. A razão nômade: Walter Benjamin e outros viajantes. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

ROUILLÉ, André. La photographie: entre document et art contemporain. Paris: Gallimard, 2005.

SANTOS, Alexandre. A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo outro. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2018.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. Photography at the dock: essays on photography history, institutions and practices. Minnesotta: University of Minnesotta Press, 1991.

Como citar:

SANTOS, Alexandre. O estúdio fotográfico de Alair Gomes como reinvenção da flânerie. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1170-1182, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.095
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Fernando Lindote: quando o isolamento (pandêmico) gera turbilhão e não o silêncio

Luciane R. N. Garcez, Universidade do Estado de Santa de Santa Catarina
https://orcid.org/0000-0002-7659-3362
lucianegarcez@gmail.com

Ana Lúcia Beck, Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás
https://orcid.org/0000-0002-2322-1522
anabeck@ufg.br

Resumo

Neste artigo, investigamos as alterações ocorridas no processo pictórico de Fernando Lindote durante o período de isolamento pandêmico involuntário. Até então, o processo de criação do artista era pontilhado por viagens com o propósito de estudo e pesquisa que dialogavam de forma intensa com sua fatura e pensamento poético. Já a impossibilidade de viajar e o isolamento forçado provocaram uma onda de produtividade, intensificando-se em um movimento de turbilhão labiríntico, gerador de constelações de pinturas não finalizadas, nas quais cada pintura iniciada gera outras sucessivamente. Seria possível reconhecer traços deste turbilhão em sua produção? E a relação entre o isolamento e o turbilhão alterou o sentido dessa produção? Serão as marcas desse turbilhão perceptíveis um dia nas pinturas finalizadas, ou permanecerão enterradas nas camadas temporais do processo pictórico?

Palavras-chave: Fernando Lindote. Atelier. Pandemia. Arte Contemporânea.

Abstract

In this article, we investigate the changes that occurred in Fernando Lindote's pictorial process during the period of involuntary pandemic isolation. Until then, the artist's creative process was punctuated by travels with the purpose of study and research that dialogued intensely with his work and poetic thought. The impossibility of traveling and the forced isolation, on the other hand, provoked a wave of productivity, intensifying the creative process in a labyrinthine whirlwind movement which generated constellations of unfinished paintings, with each painting initiated generating others successively. Would it be possible to recognize traces of this whirlwind in your production? Did the relationship between isolation and turmoil change the meaning of this production? Will the marks of this vortex be perceptible one day in the finished paintings, or will they remain buried in the tem

Keywords: Fernando Lindote. Art Studio. Pandemic. Contemporary Art.

Nas primeiras semanas da pandemia de Covid 19, pelo menos onde moramos, dois traços marcaram de forma definitiva uma nova percepção de tempo: o isolamento de nossos corpos em nossas casas e o estranho silêncio no qual as mesmas repentinamente se encontravam mergulhadas. Associado a uma aparente extensão do tempo – provocada pelos carros que não mais circulavam nas ruas, pelas pessoas que por lá não mais andavam em frenético vai e vem cotidiano, pelas crianças que não mais gritavam ou riam nas pracinhas de brinquedos – intensificou-se o silêncio. Involuntariamente, estávamos todos apartados uns dos outros e também dessas muitas marcas, sons e percepções que até aquele momento desenhavam a paisagem do cotidiano. O confronto involuntário com essas novas condições foi desconcertante para muitos; motivo para muitos associarem a nova condição de vida à noção de crise. Crise?

Confrontados com condições análogas, desconcertos, proibições e impedimentos de toda ordem, artistas tentaram localizar formas próprias para lidar com o isolamento social, com a alteração na percepção do mundo e do cotidiano, com a intensificação de sentimentos como o medo, a insegurança e principalmente aqueles impostos pelas inúmeras perdas advindas da pandemia causada pelo Covid-19. Mas, seria possível reconhecer traços deste turbilhão de mudanças e alterações de toda ordem na produção artística produzida em tempos pandêmicos? Seria possível identificar a crise e seus efeitos nas produções plásticas desenvolvidas entre 2020 e 2021? Partindo destas questões, situamos o artista brasileiro Fernando Lindote (1960) na tentativa de investigá-las com relação a sua produção neste período de isolamento involuntário. Propomos assim um mergulho no processo deste artista, numa tentativa de mapear os impactos da pandemia em sua produção, sejam estes identificáveis nas pinturas finalizadas ou em sua fatura.

Figuras 1 e 2 – Fernando Lindote. Ainda sem título. Duas etapas do processo. 2021.Óleo sobre tela. 200 x 200cm. Fonte figura 1: Ana Lúcia Beck. Fonte figura 2: imagem fornecida pelo artista

A partir de várias conversas com o artista, as primeiras das quais através de ferramentas digitais, seguidas de visitas e conversas presenciais em seu atelier, percebemos que o isolamento imposto pela pandemia gerou resultados inesperados em seu trabalho, aprofundando o mergulho nesse espaço. Frisamos que, neste caso, o atelier precisa ser entendido em seu duplo sentido; tanto de espaço físico – marcadamente o espaço no qual o artista podia circular fisicamente – assim como de espaço de tempo intrinsecamente conectado ao desenrolar do processo de criação pictórica. Nestes dois sentidos, identificamos que o artista intensificou sua relação com o atelier, mergulhando em um processo de criação que adquiriu as características de um turbilhão. Em função disto, mais do que pensar temáticas tangenciais à pandemia, ou representar em suas pinturas os impactos desta, o artista recorreu à hiper produtividade como forma de lidar com o isolamento, o que impactou de forma definitiva seu processo artístico.

Fernando Lindote nasceu em Santana do Livramento, RS, mas vive e trabalha há muitos anos em Florianópolis, SC. Vem produzindo artisticamente desde cedo, sendo que aos 13 anos já trabalhava como cartunista, criando charges para alguns jornais da sua região natal. Ao longo de seu percurso artístico, trabalhou com performance, desenho, pintura, fotografia, vídeo, instalações e esculturas. Há alguns anos, vem se dedicando mais intensamente à pintura sobre tela, propondo reflexões pictóricas que estabelecem um intenso diálogo com vários momentos e artistas da história da arte e da contemporaneidade, interlocução que estrutura por sua vez uma poética alinhada à discussão de diferentes noções caras a nosso próprio tempo histórico. O artista tem sido importante referência da arte contemporânea catarinense em eventos nacionais e internacionais, sendo hoje um dos mais referenciados artistas brasileiros na área da pintura, haja visto o reconhecimento de sua produção através da 6ª. Edição do Prêmio CNI SESI SENAI Marcontonio Villaça para as Artes Plásticas (2017-2018).[1]

Até o advento da pandemia, Lindote convivia com uma rotina de produção ativa pontilhada por respiros: viagens curtas ou longas, períodos sabáticos, com o propósito de estudo e pesquisa a fim de alimentar sua fatura e pensamento poético. Mas, com a pandemia, o isolamento se fez necessário, e as notícias, perdas e incertezas decorrentes, geraram medo e insegurança no mundo todo. Sentimentos e receios típicos desses tempos sombrios repercutiram na produção do artista, que buscou no refúgio de seu atelier um lugar de segurança e afastamento deste contexto. Todavia, como já indicava Louise Bourgeois (2000, p. 183) – artista afeita à percepção atenta das ambiguidades da vida – um refúgio pode ser, na mesma medida, uma armadilha... E, neste caso, conforme veremos, ao buscar abrigo no atelier, Lindote caiu na armadilha da própria pintura.

[1] https://www.cultura.sc.gov.br/programacao/espacos/masc/424-mostra-6-premio-marcantonio-vilaca, acesso em 15 de julho de 2021.

Figura 3 – Fernando Lindote. Ainda sem título. Detalhe da primeira etapas do processo. 2021. Óleo sobre tela. 200 x 200cm. Fonte: Ana Lúcia Beck.

Impedido de realizar as costumeiras viagens para contato com obras de referência que se constituem enquanto elemento crucial na composição de muitas de suas telas, isolado dos espaços de relação direta com o acervo da pintura universal, Lindote entregou-se a uma onda de produtividade alinhada a um movimento de criação da ordem de um turbilhão. O processo de criação intensificou-se em um movimento labiríntico, gerador de constelações, nas quais cada obra iniciada gera outras que, por sua vez, alinham-se, mas desdobram as composições de outras ainda, estabelecendo uma rica imagética de obras que referenciam tanto a produção de terceiros como seu próprio desenvolvimento. Em meados de 2021, em visita ao atelier do artista, o mesmo relatou estar confrontado

com aproximadamente 40 telas em andamento para as quais não avistava naquele momento um ponto de finalização, visto que além da intensificação do processo pictórico, do aumento significativo na quantidade de telas sendo produzidas ao mesmo tempo, o artista foi confrontado com um novo problema: identificar o ponto final da maior parte dessas telas. A ausência destes, por sua vez, potencializando ainda mais o turbilhão do processo de criação e o mergulho no processo pictórico...

Figura 4 – Fernado Lindote. *Coração de escorpião* (*Máquina barroca*). 2020. Óleo sobre tela. 150 x 140cm. Fonte: imagem fornecida pelo artista

Antes da pandemia, a intensa agenda de mostras e exposições determinava a necessidade do artista de estabelecer um ponto final à grande parte de sua produção, obrigando o artista a terminar pinturas, sem todavia finalizá-las

conceitualmente, como ele mesmo atestou.[2] Para Lindote, considerando os aspectos conceituais e as características da fatura do exercício pictórico frente à noção de produto final, tornava-se difícil a ele localizar o ponto de término de cada pintura; cada uma delas um exercício particular sobre o fazer pictórico que jamais se encerra em si mesmo. O que acontecia normalmente era que os prazos chegavam e o artista se via obrigado a dar um basta, impondo um ponto final às diferentes telas eventualmente em andamento.

Porém, em meados de 2021, o que presenciamos foi um atelier abarrotado de telas em diferentes estágios do processo de fatura, assim como um turbilhão poético também na fala do artista, preocupado ele próprio também em entender de que formas essas novas condições estavam impactando seu processo pictórico. Dentre tal turbilhão produtivo, entre o amontoado de telas em seu atelier, por vezes uma tela ou um objeto escultórico isolado pareciam se tornar o centro de uma próxima série em processo de produção, perpetuando o fluxo de idas e retornos nas camadas, impastos, transparências e sobreposições, manchas e linhas, densidades e fluidez de sua materialidade

Essa paisagem instituída por um processo de criação que não aclara de forma simples seu ponto final, os limites de seu horizonte, remete às concepções de Umberto Eco apresentadas em "Obra Aberta", obra na qual o autor refletiu sobre a constituição das obras de arte, bem como sobre as possibilidades de leitura que complementariam seus sentidos. Eco discorre sobre a obra de arte considerada "acabada", afirmando que a "obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta,* isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade" (ECO, 1991, p. 40).

Se levarmos em conta a reflexão de Eco, Lindote estaria absolvido de qualquer depreciação de suas obras finalizadas dada também a dimensão involuntária dessas finalizações que definem, afinal, características básicas, materializadas, perceptíveis, do produto final conforme este se apresenta ao espectador. Ainda segundo Eco, as pinturas finalizadas sob tais condições não perderiam sua singularidade, posto que a obra de arte não se encerra jamais, nunca encerrando um significado de forma definitiva, antes permitindo perpetuamente, dada sua natureza aberta, variadas leituras e acessos. Nas palavras de Eco:

> A obra realiza-se, assim, na fruição de pessoas concretas, que não podem transformar-se em seu templo exclusivo, mas, uma vez tendo-a acolhido na memória, carregam-na, por assim dizer, consigo, através das vicissitudes do dia-a-dia, espremendo-lhe e utilizando-lhe a substância ao mesclá-la a volições, compreensões, emoções de outro gênero (ECO, 1991, p. 236).

[2] Depoimento às autoras em 15 de julho de 2021.

Se a obra de arte é por definição aberta para as emoções do espectador – o que Alberto Manguel (2001) atesta enquanto leitor atento de Eco – tal aspecto certamente intensificou-se para Lindote, quando este se viu confrontado com sua própria pintura de forma ainda mais intensa e extensiva durante a pandemia, antes que qualquer tentativa de finalização fosse definida. Se tal condição constitui a natureza mesma do fazer pictórico, é nosso entendimento que a dimensão do fazer se ampliou na fatura de Lindote ao longo do período pandêmico, uma vez que esse fundamento essencial se ampliou ao estender-se a relação entre a gênese do processo de fatura e sua finalização. Neste ínterim, um impacto que o isolamento pandêmico teve sobre o processo de criação de Lindote, localizou-se, inclusive, em seu olhar para sua própria pintura durante o processo de fatura. Possivelmente, nesta condição, o olhar de Lindote para sua pintura tornou-se mais interrogativo, aproximando-se da definição de olhar localizada por Jean Genet no atelier de Giacometti:

> Se olho para um armário a fim de saber *afinal* o que ele é, elimino tudo que ele não é. E o esforço realizado me transforma em um ser curioso: esse ser, esse observador, deixa de estar presente, e até de ser observador presente: recua incessantemente a um passado e a um futuro indefinido. Ausenta-se dali para que o armário permaneça, e para que entre o armário e ele se extingam todos os laços afetivos e utilitários. (GENET, 2001, p. 48).

Conforme afirmou Lindote, durante a pandemia, aumentou consideravelmente o tempo dedicado ao trabalho em cada uma das telas em andamento. Ampliou-se, assim, de forma definitiva, o intervalo que caracteriza o fazer enquanto processo que, se nasce de uma ideia, não se encerra em qualquer forma ou solução prevista até então; tanto quanto não se encerra em qualquer horizonte de tempo que possa ser avistado de antemão.

Afinal, o atelier de Lindote tornou-se testemunha de uma condição de acúmulo de dezenas de trabalhos pulverizados, cada qual em variado estágio de produção. Sem que o artista pudesse garantir o distanciamento e respiro que garantiam certo subsídio – por mais inefável que fosse – para a definição de pontos finais, os trabalhos se acumularam, nunca sendo considerados resolvidos; conceitualmente ou pictoricamente acabados aos olhos do artista. Sem o distanciamento tão essencial em seu processo de criação, Lindote descobriu-se isolado e só, feito um náufrago em alto mar a quem só resta meditar com cada vez mais profundidade, persistência e preciosismo sobre a realidade que o cerca.

A cena da meditação intensa após um naufrágio, as derivações conceituais do náufrago, nos aproximam neste ponto de uma obra de ficção de Eco. Em “A Ilha do Dia Anterior” (2010), o autor desenha uma cena que nos permite refletir sobre tais derivações na arte. Nesta obra, Eco conduz o leitor por uma história

ambientada na Europa do século XVII, ainda sob o desejo e impacto das grandes navegações. O personagem principal, Roberto, a certa altura, torna-se protagonista de um naufrágio ao qual consegue sobreviver. Todavia, encontrando-se sozinho em uma das ilhas Fiji, em isolamento forçado pelas circunstâncias, vê-se obrigado a criar estratégias de sobrevivência. Podemos traçar um paralelo, dada certa liberdade poética, assim como considerando as devidas diferenças, entre a situação enfrentada por Roberto e as estratégias que cada um de nós criou para se manter o melhor possível, física e psicologicamente falando, principalmente durante o primeiro ano da pandemia quando fomos obrigados a conviver com circunstâncias inauditas. Eco, muito antes da pandemia pelo Covid 19, apresenta uma narrativa que serve de metáfora sobre a condição humana frente às adversidades. Metáfora que explora esse momento como uma condição de suspensão. Em sentido similar situamos o atelier de Lindote no momento pandêmico em uma condição análoga de suspensão que, no caso de Lindote, reforçou as condições do processo de criação, intensificando a pesquisa pictórica que ali se desenvolve como devir permanente. Em tempos pandêmicos a prática constante, sem respiros, marca-se pelo afogamento na investigação sobre a fatura da pintura enquanto fazer que antes de afirmar, citar, ou comentar a tradição da pintura, reflete e questiona sua própria constituição enquanto processo de elaboração daquele objeto materializado que iríamos chamar de quadro ou pintura.

Talvez por considerações similares é que Daniel Buren (1971) considera que o atelier é substancialmente mais necessário ao artista do que a galeria, ou o museu, sendo pré-existente aos dois. Para Lindote, certamente tal concepção intensificou-se, tornando -se flagrante neste período. Logo, poderia ser ele mesmo a fazer suas as palavras de Buren:

> São as duas ombreiras do mesmo edifício e do mesmo sistema. Questionar um (o museu ou a galeria, por exemplo) sem tocar no outro (o atelier) é - claro - não questionar absolutamente nada. Qualquer questionamento do sistema de arte envolverá, portanto, inevitavelmente, questionar o atelier como um lugar único onde o trabalho é feito, assim como o museu como um lugar único onde o trabalho é visível. (BUREN, 1971, p. 197).[3]

Neste sentido, entendemos que o atelier de Lindote não se constituía até a pandemia enquanto "lugar único" de produção, ao menos não no que concerne às referências e pontos de partida de suas criações, assim como de suas resoluções poéticas. O artista deixa claro em suas falas que necessita do distanciamento, dos

[3] Do original: « Ils sont les deux jambages du même édifice et d'un même système. Mettre en question l'un (le musée ou la galerie par exemple) sans toucher à l'autre (l'atelier) c'est – à coup sûr – ne rien questionner du tout. Toute mise en question du système de l'art passera donc inéluctablement par une remise en question de l'atelier comme un lieu unique où le travail se fait, tout comme du musée comme lieu unique où le travail se voit.» (BUREN, 1971, p. 197).

períodos de pesquisa e estudo fora do ambiente de criação plástica, evidenciando que os momentos de visibilidade de trabalhos elaborados por outros artistas era até então essencial para a constituição do processo de criação que ocorria no atelier. Assim, o distanciamento físico de sua própria produção garantia que a fatura pictórica ocorresse em um sentido que lhe era, pelo menos até então, particular.

Ampliando a reflexão sobre o atelier, Garcez e Makowiecky (2021, p.5, no prelo) consideram que, comumente, o atelier é pensando como substituto da mente do artista. Em suas palavras:

> Por ser considerado um espaço privilegiado de criação artística, muitas vezes o ateliê é evocado como o substituto físico da mente do artista, cujo acesso é uma oportunidade de perceber as suas intenções, motivações e processo de trabalho. Em consequência, todas as informações aí recolhidas consistem em importantes subsídios para a compreensão da obra exposta. De certa forma, isto pode ter contribuído para se criar uma imagem romantizada, mítica até, do ateliê do artista, que em grande parte talvez ainda hoje se mantenha.

Possivelmente, principalmente a partir da pandemia, o atelier tornou-se para Lindote, mais do que nunca, representativo de sua mente, e, mais especificamente, da observação e reflexão vinculadas ao fazer pictórico. É neste sentido mesmo que, enquanto refúgio, o atelier se afirmou enquanto armadilha que demandou do artista o aprofundamento sem respiro na própria produção e na característica marcante desta de se originar de derivações e divagações em torno de seu percurso pictórico e do percurso pictórico de terceiros. Todavia, surpreendentemente e de forma contundente, apesar do isolamento ter afetado profundamente o *processo de produção plástica* intensificando-o e *ensimesmando-o*, não afetou o resultado em si. As pinturas realizadas nesse período mantiveram uma gramática que revela marcante coerência com o que vinha sendo produzido anteriormente. Lindote seguiu em suas incursões pictóricas mantendo temáticas que vinha desenvolvendo já há algum tempo, marcadas pela profusão de elementos e referências de origem no mundo natural ou na história da pintura, organizados de modo cenográfico.

A relação entre o silenciamento provocado pela ausência de movimento para fora do atelier e o turbilhão de intensificação do processo de criação estabelece um complexo movimento de jogo de forças do pensamento que elabora e é elaborado por Lindote enquanto parte fundante de sua produção pictórica. Nestes termos, podemos fazer um paralelo, metafórico sobretudo, entre a condição do artista em isolamento e a condição do personagem de Eco após o naufrágio quando este reflete sobre a decomposição dos átomos e tenta localizar o ponto inicial de todo movimento da matéria. De forma similar, em isolamento, Lindote mais do que

nunca foi obrigado a refletir sobre a constituição atômica por assim dizer de sua pintura, sobre seu início e ponto final em níveis cada vez mais aprofundados, na solidão da própria confabulação. Procurando por respostas semelhantes sobre a condição de existência do universo que o cerca, Roberto localiza os vórtices. Estes, em seu entender, estabeleceriam o seguinte movimento que nos interessa aproximar ao movimento de especulação do processo pictórico de Lindote em tempos pandêmicos:

> [...] o vórtice maior, que faz vortilhar as galáxias, teria, no seu próprio centro, outros vórtices, e estes seriam vórtices de vórtices, precipícios feitos de outros precipícios, e o abismo do grande precipício de precipícios de precipícios, abismando-se no infinito, sustentar-se-ia no Nada. (ECO, 1995, p. 456)

Figura 5 - Fernado Lindote. *Louise, you know, I'm no good*. 2021. Óleo sobre tela. 200 x 200 cm. Fonte: imagem fornecida pelo artista.

Possivelmente, durante a pandemia, intensificou-se no processo de criação de Lindote o impulso à criação pictórica enquanto movimento de um vórtice maior em cujo centro milhares de outros vórtices apontam em direções várias da história da pintura, à complexidade e densidade das decisões pictóricas de seus predecessores pintores, tanto quando de contemporâneos que como ele identificam no fazer da pintura sua própria razão de ser, mas principalmente um mergulho mais intenso do que nunca em sua própria investigação com relação a qual, agora, somente a ele, em solidão no atelier, compete definir um fim.

Seria a relação entre o turbilhão e o *Nada* – e quem ousará hoje ainda dizer que o objetivo da pintura é outro senão um grande *Nada* de indefinição de um movimento no tempo cujo resultado final não pode ser localizado na materialidade da pintura, em seus átomos, mas nesse complexo jogo de forças entre o seu futuro e a intensificação de seu presente? É esta relação que sustenta o turbilhão produtivo de Lindote, confrontado de forma mais intensa durante a pandemia com o âmago de seu próprio fazer, do movimento mesmo como extensão no tempo da pintura? Ou é a isso que Lindote chega, ao sustentar, solitário em seu atelier, o próprio turbilhão? O próprio ímpeto ao fazer pictórico? Afinal não é este exercício pictórico sustentado sobre um *Nada*: extensão infinita no tempo?

Estendendo o tempo da pintura, impedido de localizar seu ponto final, Lindote mergulhou no turbilhão, reforçando sobremaneira o núcleo pensante de sua pintura, noção que Eco apresenta, justamente, na sequência da imagem anterior da relação entre o vórtice maior e o *Nada*. Segundo a reflexão de Roberto, seu personagem, somos levados a assistir ao entendimento do que seria um *núcleo pensante*, como se suas palavras localizassem o pensamento pictórico de Lindote:

> Que tênue condensação, que condensada impalpabilidade! Nada mais sou do que uma relação entre minhas partes que se percebem, enquanto mantém relação uma com a outra. Mas estas partes sendo, por sua vez, divisíveis em outras relações, (e assim por diante), então cada sistema de relações, tendo consciência de si mesmo, sendo aliás a consciência de sim mesmo, seria um núcleo pensante. (ECO, 1995, p. 457)

Logo, se as condições pandêmicas intensificaram o processo de criação entendido enquanto movimento de forças cujo núcleo pensante se estrutura num jogo de relações no qual cada elemento é capaz de perceber tanto a si próprio como seu lugar na constelação de cada pintura, tanto quando na constelação maior da produção de Lindote nos últimos anos, poderemos entender porque o artista encerra esse período de afastamento dos grandes mestres afirmando que agora, finalmente, encontrou a própria voz para, logo após, perdê-la novamente![4]

[4] Depoimento às autoras em 15 de julho de 2021.

Referências

BOURGEOIS, Louise/Marie-Laure Bernadac/Hans-Ulrich Obrist. *Louise Bourgeois, Destruição do Pai, Reconstrução do Pai.* São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

BUREN, Daniel. Fonction de l'ateliê, 1971. In : *Ecrits*, vol. 1, Bordeaux : CAPC-Musée d'art contemporain, 1991. p. 195-205.

ECO, Umberto. *A Ilha do dia anterior*. Trad. Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Record, 1995.

_____. *Obra Aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1991.

Garcez e Makowiecky. *Breves notas temporais: Juarez Machado e outros artistas em "O que habita o ateliê do artista?",* 2021. (No prelo).

GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti.* São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens* – uma história de amor e ódio. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Como citar:

GARCEZ, Luciane R. N.; BECK, Ana Lúcia. Fernando Lindote: quando o isolamento (pandêmico) gera turbilhão e não o silêncio. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1183-1194, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.096
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Ticiano: a peste, a Pietà, e o seu pequeno ex-voto, como uma súplica do homem privado

Tânia Kury Carvalho, Universidade Federal de São Paulo
https://orcid.org/0000-0002-6687-5235
taniakury@yahoo.com

Resumo

Esta comunicação é dedicada à Pietà e propõe uma ênfase sobre o ex-voto, no canto inferior direito da obra. A investigação é relevante porque em momentos anteriores de grandes perdas pessoais Ticiano havia mantido o sofrimento no âmbito privado, sem exposição – muito menos pictórica. Foi um artista extremamente atento à forma como era percebido pelos demais, e controlou este aspecto evitando a circulação de informações pessoais e pelos autorretratos, que privilegiaram a aparência idosa e os indícios de alto status social. Parece defensável pensar que tanto a expressão da súplica, como seu registro público e permanente, de maneira humilde, na obra que Ticiano criou para ser sua grande e última "declaração artística", tem grande importância.

Palavras-chave: Ticiano. Pietà. Peste. Pietà. Século XVI.

Abstract

This article is dedicated to the Pietà and presents an emphasis on the small ex-voto, in the lower right corner of the artwork. The study is relevant because in previous moments of great personal losses Titian had kept the suffering private, without exposure – much less pictorial. He was an artist extremely attentive to the way he was perceived by others, and controlled this aspect by avoiding the propagation of personal information, and by his self-portraits, which favored his elderly appearance and the signs of high social status. It seems defensible to think that both the expression of the prayer, and its public and permanent record, in a humble way, in the artwork that Titian created to be his great and final "artistic statement", is of great importance.

Keywords: Titian. Pietà. Plague. Venice. 16th Century.

Esta comunicação é dedicada à *Pietà* (Figura 1), uma das obras finais de Ticiano, e propõe uma ênfase pouco usual sobre o diminuto ex-voto, no canto inferior direito da obra.

Figura 1. Ticiano. *Pietà*. Meados de 1570, Óleo sobre tela, 378 x 347 cm, Galeria da Academia, Veneza. Fonte da imagem: Web Gallery of Art

A escolha da *Pietà* se justifica por permitir a observação do artista a partir de duas perspectivas distintas: a do artista cuja carreira estava consumada e coroada por realizações, e que pretendia fazer da obra monumental sua última declaração, destacando sua maneira gestual de pintar; e um discreto ex-voto, no canto inferior, realizado com simplicidade surpreendente, onde figuram o próprio artista e seu filho Orazio, de joelhos, em súplica a uma segunda *Pietà*, quase imperceptível.

A investigação mais atenta de um possível significado para o pequeno ex-voto é relevante porque em momentos anteriores de grandes perdas pessoais, como a morte da filha recém-nascida, em 1525; da esposa Cecília, em 1530; e da filha Lavínia, em 1561; e de vários amigos como Ludovico Ariosto, Pietro Bembo, Pietro Aretino, o artista havia mantido o sofrimento no âmbito privado, sem exposição – muito menos pictórica.

A pesquisa será realizada a partir de uma abordagem biográfica, e levará em conta autores como Joseph Crowe e Giovanni Cavalcaselle; Flavio Caroli e Stefano Zuffi; Tom Nichols, Charles Ricketts e Georg Gronau, entre outros.

Considerações iniciais

O estudo das obras realizadas por Ticiano nos últimos dez anos de sua vida é bastante problemático. Entre o início da carreira e a entrega da última *Poesia* para Felipe II, por volta de 1562, a abordagem dos autores, embora tenham enfoques que privilegiem ora o estilo, ora o contexto e ora as interpretações, são relativamente concordes.

Conforme o artista passa a lançar mão, cada vez com mais ousadia, de sua *maneira tardia* de pintar, acentuando as pinceladas e o espesso impasto, usando os dedos e afastando-se progressivamente do aspecto uniforme, *acabado* e extremamente naturalista que o havia destacado inicialmente; privilegiando temas que permitissem a ele interpretações mais dramáticas e psicologicamente intensas, as opiniões sobre as obras e as interpretações e justificativas – tanto para a escolha dos temas, quanto para a adoção desta *maneira tardia* de pintar – passam a divergir muito.

Numa obra como a *Pietà*, de execução complexa, repleta de particularidades e pouquíssimo usual para a época e o local, os pareceres vão desde uma expressão patente de senilidade e perda das acuidades visual e manual; à uma obra original e à frente de seu tempo. Muitos, porém, não vão além de destacar que era "uma obra inacabada" no momento de sua morte.

A classificação de autores proposta por Phillip Shom[1] no que se refere à questão do envelhecimento de Ticiano e sua expressão – ou não – em suas obras finais colocou em perspectiva estas diferentes posturas, e as respectivas formas como os autores avaliaram e interpretaram obras como a *Pietà*. Sohm propõe, inicialmente, uma classificação entre românticos e pragmáticos.

Entre os românticos, o grupo maior, a tendência é vincular tanto a escolha dos temas, quanto sua interpretação pictórica, à ótica da tragédia pessoal: das perdas acumuladas, da senilidade, do sentimento de melancolia e de impotência sobre o fim da vida que se aproxima.

[1] SOHM, Phillip. The Artist Grows Old. The Aging of Art and Artists in Italy, 1500 – 1800. London: Yale University Press, 2007.

Entre os pragmáticos, um grupo já menor, a tendência é, ao contrário, remover as influências biográficas da produção pictórica, levando em conta, talvez, uma diminuição da acuidade visual e diminuição das forças físicas, mas sem que isto seja responsável por uma mudança significativa e permanente de atitude em relação as suas realizações anteriores. A solução que encontram para classificar as obras mais tardias é classificá-las como "inacabadas". Neste grupo, o autor destaca Charles Hope[2].

Propõe um terceiro grupo, bem mas raro, representado pela abordagem de Thomas Puttfarken[3] que rompe esse paradigma da arte como espelho da vida, e sugere, diferentemente, que deveríamos ver em Ticiano não um artista solitário, mas um artista intelectual, interessado nas teorias da tragédia, influenciado pelo renovado interesse sobre a *Poética* de Aristóteles a partir de 1540, e que procura meios expressivos cada vez mais de acordo com a atmosfera emocional requerida pelos temas.

É neste grupo que a maior parte dos autores escolhidos para este trabalho se encontra; aqueles que viram na maneira tardia, na escolha dos temas e nos efeitos visuais mais adequados para sua expressão, exercícios criativos que teriam motivado e conduzido Ticiano cada vez mais longe em sua busca por comover o observador, despertando fortes emoções.

A opção parece adequada também quando se considera o círculo próximo de eruditos e literatos que Ticiano reuniu por toda a vida, no qual estas discussões sobre as questões expressivas e de representação – tanto literária quanto pictórica – eram frequentes e acredita-se que fundamentais para sua identidade artística.

O surto de Peste de 1575

Em 1510, um surto de peste já havia tirado a vida de Giorgione, artista com quem Ticiano trabalhou como aprendiz, no início de sua carreira[4].

Sessenta e cinco anos depois, surgiria mais uma epidemia. O verão de 1575 havia sido excepcionalmente intenso, causando seca e falta d'água, resultando em um pequeno surto, um quadro que não foi totalmente superado durante o inverno. Com a volta do calor, no ano seguinte, os problemas sanitários se agravaram. Quando as medidas de isolamento e quarentena foram implementadas, já era tarde... No verão de 1576, o adoecimento da população atingiu o ápice[5].

Flavio Caroli e Stefano Zuffi[6] complementaram a descrição do surto:

> Todos que têm condições procuram abrigo atrás das grossas muralhas de conventos e monastérios [...]. Todos os navios eram

[2] HOPE, Charles. Titian. London: Chaucer Press, 2003.
[3] PUTTFARKEN, Thomas. Titian & Tragic Painting. Aristotle´s Poetics and the rise of the Modern Artist. New Haven and London: Yale University Press, 2005.
[4] RICKETTS, Charles. Titian. London: Methuen & co. ltd, 1910.
[5] GRONAU. Georg. Titian. London: Duckworth and co, New York, Charles Scribner's Son, 1904.
[6] CAROLI, Flavio e ZUFFI, Stefano. Titien. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1990.

> obrigados a seguir uma quarentena severa fora da cidade, e a içar a bandeira amarela, ao encontrar alguém inectado a bordo. Na cidade dos Doges, os pertences pessoais dos infectados e dos mortos eram incinerados; [...] as gôndolas são repintadas em preto, em sinal de luto [...][7].

Os agentes funerários percorriam becos, assim como os carregadores de corpos, usando máscaras e uma pesada capa de proteção que havia se tornado um item de grande procura no "mercado informal" da época. Foram criados lazaretos ou leprosários, postos de controle sanitário para viajantes marítimos, para onde eram encaminhados os mortos ou infectados, sem exceções no que diz respeito à posição social.[8]

Num cenário como este, é de se esperar que as atividades artísticas tivessem sido totalmente suspensas, e que o ateliê de Ticiano fosse praticamente desativado. Os mais jovens da famíla Vecellio voltaram para Pieve di Cadore, sua cidade natal; Pomponio, filho mais velho de Ticiano, havia usado suas prerrogativas para conseguir abrigo em um convento; os outros aprendizes haviam partido para longe.

Ticiano, quase nonagenário, não pode deixar a Villa e permanece no ateliê abandonado, com seu filho Orazio.

As últimas obras no Ateliê de Biri Grande

A partir de 1574, aproximadamente, ainda que as encomendas continuassem chegando em grande quantidade, Ticiano demonstra uma tendência a não aceitá-las mais como antes. Usou frequentemente a desculpa de "pequenas indisposições", em função da "idade avançada", que ninguém sabia ao certo qual era. Estava perfeitamente saudável e, de acordo com Caroli e Zuffi[9], havia apenas decidido dedicar-se, pela primeira vez, a pintar, antes de mais nada, para ele mesmo, retomando temas já trabalhados e reinterpretando-os de maneira mais intensa e dramática.

No final do mês de setembro de 1575, já no início do surto, o ateliê de Biri Grande abrigava poucas obras: além de um quadro votivo encomendado pelo Doge Antonio Grimani há mais de vinte anos e nunca entregue, podia-se observar, nos cavaletes, obras com várias características em comum: dois flagelos: o de Cristo (também chamado *Coroação de Espinhos*) e o de Marsias (Figura 2), e a *Pietà*. Um trio com grande unidade, tanto em termos estilísticos, quanto no que se refere à intensidade dramática[10].

[7] CAROLI; ZUFFI, op. cit., p. 318-319.
[8] CAROLI; ZUFFI, op. cit.
[9] CAROLI; ZUFFI, op. cit.
[10] CAROLI; ZUFFI, op. cit.

Figura 2. Ticiano. *Suplício de Marsias*, c. 1570-1576, Óleo sobre tela, 220 × 204 cm, Palácio arquiepiscopal, Kromeriz. Fonte da imagem: Met Museum

David Jafé[11] inclui mais duas obras que não teriam deixado o ateliê de Ticiano durante sua vida: *A morte de Acteão*, e o *São Sebastião*, atualmente no Museu Hermitage, de São Petersburgo.

[11] JAFFÉ, David. Late Titian. In:_____. Titian. London: National Gallery Company, 2003.

O problema da *Pietà*

Por volta de 1572, Ticiano decidiu que gostaria de ser sepultado na Igreja de Santa Maria Gloriosa dei Frari, onde sua triunfante *Assunta*, concluída em 1518, que o havia lançado à fama há mais de cinquenta anos, dominava o altar principal, e a *Madona Pesaro*, concluída em 1526, estava exposta num corredor lateral[12].

Teria entrado em contato com os Franciscanos na intenção de ser sepultado lá, na "Capela do Crucifixo", e estava disposto a pagar pelo privilégio de ter seus restos mortais abrigados na igreja com a doação de uma terceira composição, desta vez sobre a *Pietà*[13].

Os frades teriam aceitado a oferta, mas ao receber a pintura teriam se recusado a substituir a imagem do crucifixo no altar da capela. Irritado, Ticiano teria pedido a pintura de volta. Toda a parte central da *Pietà* teria sido concluída para esta primeira "entrega"[14].

A pintura mostrava o Cristo morto no colo da Virgem que apoiava sua cabeça e segurava sua mão. José de Arimatéia (ou São Jerônimo, ou Nicodemos, dependendo da interpretação), ajoelhava-se do lado direito observando o rosto de Cristo e segurando seu braço esquerdo. Num rompante trágico, Maria Madalena aparece pela esquerda do quadro, chorando. Este grupo principal encontra-se em frente a um nicho com um mosaico dourado onde há um pelicano. Seu formato monumental fazia com que suas personagens tivessem o tamanho real, intensificando o drama e a identificação do observador com a cena.

Sobre a contenda com os Frari, Tom Nichols[15] explicou que Ticiano teria pensado a *Pietà* como um "heroico monumento público" para ele próprio como artista; uma obra derradeira que criaria um foco sobre seu túmulo. Embora a escolha do tema fosse adequada do ponto de vista do artista, o trabalho apresentado por Ticiano não tinha nada em comum com os monumentos convencionais para túmulos nos Frari, ou em qualquer outro lugar em Veneza.

Ao invés de adequar-se ao padrão para o tipo memorial, a *Pietà* proporia, como muitos dos gêneros pictóricos tratados por Ticiano – como os retratos e as mitologias –, uma iconografia distinta que, por sua vez, estabeleceria um novo tipo de correspondência visual com as duas outras obras de Ticiano já expostas na Igreja, o que estenderia sua presença artística por o todo ambiente, num conjunto de obras que teria garantido a Ticiano uma predominância pictórica impensável sobre a mais proeminente igreja de Veneza[16].

[12] HALE, Sheila. Titian. His life. New York: Harper Collins, 2012.
[13] CAVALCASELLE, G,B; CROWE, J.A. The life and times of Titian. With some account of his Family. Second edition.V.2. London: John Murray, Albemarle Street, 1881.
[14] NICHOLS, Tom. Titian and the end of Venetian Renaissance. London: Reakiton Books, 2013.
[15] NICHOLS, op. cit.
[16] NICHOLS, op. cit.

Além disso, em tese, Ticiano não era elegível para ser sepultado na Igreja Santa Maria Gloriosa dei Frari, uma vez que não era nobre de nascimento, não era natural de Veneza e realizava um ofício manual[17].

Sheila Hale[18] comentou que após a volta da pintura ao ateliê, Ticiano teria pedido a Orazio que aumentasse a tela dos dois lados, e na altura, a fim de que ela se ajustasse ao tamanho da imagem do altar principal na igreja da paróquia de Pieve de Cadore, onde agora tentaria ser sepultado, depois da negativa dos Frari.

Nas novas laterais pintou dois pedestais de mármore, cujas bases foram decoradas com cabeças de leão. Sobre o pedestal do lado esquerdo, vê-se a figura de Moisés com a tábua com os dez mandamentos; sobre o do direito, a Sibila de Helesponto. Aos pés deste pedestal, há um brasão com as armas da família de Ticiano parcialmente escondido por uma tabuinha que exibe os retratos de Ticiano e de Orazio, ambos de joelhos, em frente a uma segunda imagem de Nossa Senhora, que segura o Cristo morto. Um diminuto ex-voto iserido no grande quadro votivo, de quase dez metros quadrados, que era a Pietà.

Hoje sabe-se que Ticiano deixou esta segunda etapa praticamente concluída antes de sua morte, em 1576, e que os acréscimos de Palma o Jovem foram mínimos, restritos ao *putto*, no alto da pintura e a algumas veladuras nas emendas das telas[19].

Caroli e Zuffi enfatizaram que na *Pietà*, cada personagem exprime um estado de alma particular face à situação que a obra representa: "As reações diferem, mas partilham da mesma profundidade psicológica, à tal ponto de fazer com que o quadro pareça de uma humanidade mais real e maior do que somos capazes de imaginar"[20].

Tom Nichols[21] acrescentou a isto a atitude característica de Ticiano perante os temas religiosos, de desafiar as interpretações costumeiras dos mesmos, a partir de alegorias e simbolismos velados. Nichols explicou que a dramatização das emoções conflitantes daqueles que testemunham a morte do Cristo conferem esta força expressiva desoladora, e que o foco de Ticiano sobre estas emoções havia rompido a unidade formal usual esperada de uma cena da *Pietà*, isolando seus protagonistas uns dos outros.

Ele teria feito isso com o objetivo de enfraquecer possibilidades mais abstratas tanto da harmonia estética, quanto do significado teológico, estimulando o observador a permanecer mais no "aqui e agora" da cena[22]. Dada a intensidade usual das representações religiosas de Ticiano, não era possível esperar menos da *Pietà*, uma vez que ele sempre fez com que a experiência corpórea imediata de

[17] NICHOLS, op. cit.
[18] HALE, op. cit.
[19] SOHM, op. cit.
[20] CAROLI; ZUFFI, op. cit. p.320.
[21] NICHOLS, op. cit.
[22] NICHOLS, op. cit.

seus atores reagisse contra as prescrições e o fechamento das narrativas que encenavam[23].

A questão do ex-voto

Ex-votos são textemunhos de fé e consistem em uma doação material – seja em forma de escultura, de quadros, de fotografias, mechas de cabelo etc – oferecida em agradecimento a uma graça alcançada:

> Promessa e milagre – voto e ex-voto – testemunham a reciprocidade de dons trocados entre o humano e o divino, no plano da organização religiosa. Através de ação corporal e/ou oferta material, o indivíduo agradece à entidade sobrenatural, que o acudiu em momento de vicissitude, o benefício recebido[24].

Quando assumem a forma de quadros, normalmente apresentam pequenas dimensões e são pintados de maneira simples, mostrando o doador agradecendo a divindade pela graça concedida. É comum também, que conste um verbete sobre o ocorrido[25].

Figura 3. Ticiano. *Pietà*. Detalhe com o Ex-voto. Meados de 1570, Óleo sobre tela, 378 x 347 cm, Galeria da Academia, Veneza. Fonte da imagem: Web of Art

[23] NICHOLS, op. cit.
[24] FROTA, Lélia Coelho. Ex-votos em Congonhas : o resgate de duas coleções / Lélia Coelho Frota, Márcia de Moura Castro. – Brasília, DF : Iphan, 2012, p. 23.
[25] FROTA, op. cit.

Hope[26] comentou que praticamente não há evidência sobre as convicções religiosas de Ticiano, embora por volta de 1550 algumas de suas obras sugerissem uma simpatia pelos intuitos da contra-reforma. Caroli e Zuffi, descrevendo o comportamento do artista perante a morte da esposa Cecília, em 1530, escreveram que "[...] o tema da morte de Cecília permanecerá para sempre enterrado no lugar mais profundo do coração mais reservado e introvertido que alguém conseguir imaginar"[27]. Os dois comentários acima parecem endossar a relevância da presença do ex-voto (Figura 3) que torna pública a súplica por uma intervenção divina em um momento de dificuldade.

Caroli e Zuffi[28], colocaram como possibidade que o ex-voto tenha sido não apenas o último acréscimo de Ticiano à *Pietà*, mas também sua última pintura, realizada em agosto de 1576. A inclusão parece ter tido um caráter mais simbólico do que factual, uma vez que o rito completo – do voto e da oferta da imagem após a realização do milagre – não ocorre porque Orazio falecerá nos lazaretos pouco depois de Ticiano, impedindo que a graça que motivou a imagem fosse, de fato, alcançada.

Os autores destacaram a linguagem pictórica incompatível com o restante da obra, de ingenuidade imprevisível e comovente, com a qual o mestre pintou a tabuleta... é uma "tabuinha" repleta de um "sofrimento comum", humano, o que deixa ainda mais claro que, nesta seção da obra, o artista *coloca-se como um homem privado, um pai apelando à divindade por sua vida e pela de seu filho*[29].

Caroli e Zuffi sugeriram que: "Talvez Ticiano tenha decidido dedicar os últimos golpes de seu pincel na vida, à Virgem que segurava seu filho morto, quando os carregadores de corpos entraram na casa de Biri Grande para levar seu filho Orazio, moribundo."[30].

Neste ponto é importante enfatizar duas questões: com exceção de Mark Hudson[31] – que sugere que o ex-voto tenta sido pintado por Orazio – nenhum dos autores pesquisados coloca em dúvida que o ex-voto teria sido pintado por Ticiano; e todos identificaram a figura ao lado do mestre como seu filho Orazio, para quem o artista pretendia deixar o ateliê.

O ex-voto consistiria, então, em um apelo desesperado à divindade capaz de realizar um milagre, um gesto urgente de devoção, no qual o artista teria "renunciando à pintura" e simplesmente registrado uma oração. Os autores seguiram contando que após a remoção de Orazio, por volta de 15 de agosto, Ticiano permaneceu completamente só no ateliê. Quarenta e seis anos depois da morte de Cecília, Orazio atravessa a laguna para um trajeto sem volta. Em seu ateliê Ticiano complementa sua obra derradeira abrindo mão, por um instante, de

[26] HOPE, op. cit.
[27] CAROLI; ZUFFI, op. cit., p. 124.
[28] CAROLI; ZUFFI, op. cit.
[29] CAROLI; ZUFFI, op. cit.
[30] CAROLI; ZUFFI, op. cit., p.321.
[31] HUDSON, Mark. Titian. The last days. New York: Walker, 2010.

setenta anos de evolução artística ao optar por uma representação tão elementar, mas extremamente sentida, para o ex-voto[32].

Hudson parece concordar com esta tese ao mencionar que: "[...] mesmo que Ticiano permaneça na casa, e aparentemente vivo, Orazio havia adoecido e teria sido levado para o *Lazzaretto Vecchio*"[33] o autor também viu no pequeno ex-voto uma súplica pela salvação.

Os autorretratos

Ticiano sempre se colocou como alguém com deliberada intenção de construir, fortalecer e sustentar um novo tipo de *imagem profissional* para o artista vinculada, sobretudo, a uma característica intelectual.

Foi um artista extremamente atento e consciente da forma como era percebido pelos demais, e controlou este aspecto a partir de duas atitudes: evitando ao máximo a circulação de informações pessoais, e pelos autorretratos, que privilegiaram a aparência idosa – como símbolo de autoridade – e a representação de alto status social: ou sem indícios ou com uma menção muito sutil à sua profissão de artista, ainda vista por muitos como um ofício manual[34].

No autorretrato de 1560 (Figura 4), por exemplo, Ticiano elabora uma imagem sóbria, reflexiva, quase sem cor, o que destaca a representação da pele enrugada do rosto envelhecido. Retrata-se de perfil – pose reservada para os modelos mais prestigiosos – e, discretamente, segurando um pincel. Deixa claro, pela composição, que a habilidade manual deve vir em segundo plano na apreciação de sua imagem.

Figura 4 - Ticiano. *Autorretrato*. 1560. Óleo sobre tela, 86 x 65 cm, Museu do Prado, Madri.

[32] CAROLI; ZUFFI, op. cit.
[33] HUDSON, op. cit., p. 283.
[34] CAMPBELL, Caroline. Self-Portrait. In: JAFFÉ, David (ed.). Titian. London: National Gallery Company, 2003.

Os únicos retratos nos quais Ticiano parece ter se permitido representar de forma mais vulnerável teriam sido os autorretratos disfarçados entre os quais o do Rei Midas, no *Suplício de Marsias (Figura 5)*, e o do ancião ajoelhado do lado direito do Cristo, identificado como São Jerônimo, ou José de Arimatéia, ou Nicodemos, na *Pietà (Figura 6)*, são alguns exemplos[35].

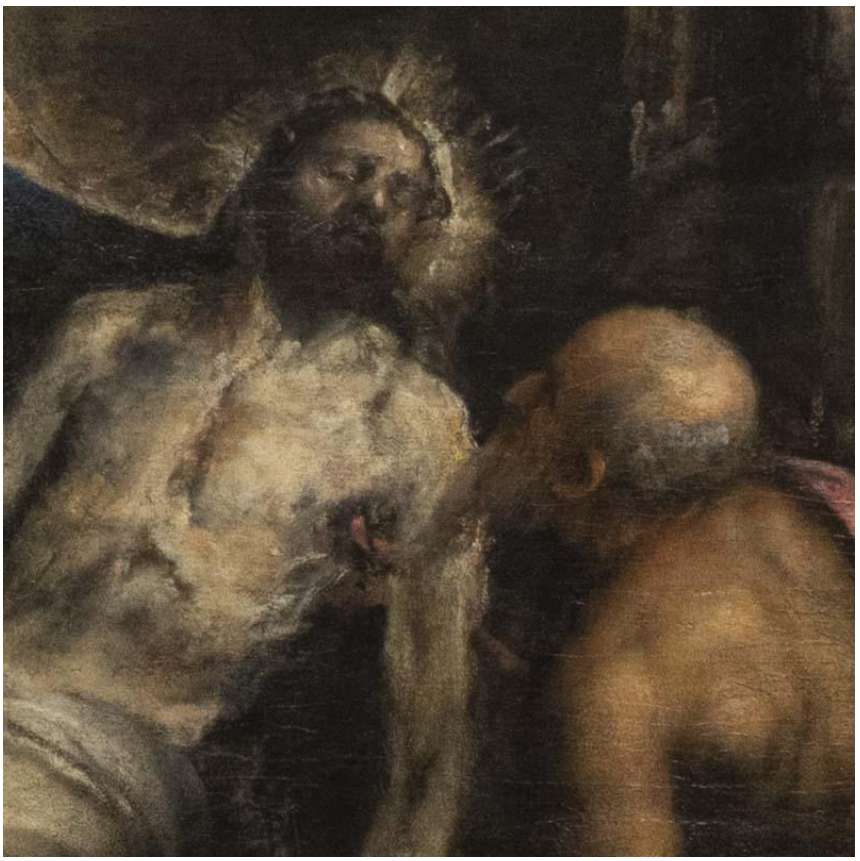


Figura 5. Ticiano. *Pietà*. Detalhe. Autorretrato disfarçado de Ticiano como São Jerônimo Meados de 1570, Óleo sobre tela, 378 x 347 cm, Galeria da Academia, Veneza. Fonte da imagem: Web of Art

Sobre o último, Tom Nichols destacou que:

> [...] nos autorretratos disfarçados, por outro lado, é a fraqueza e a idade do corpo de Ticiano que são enfatizados, bem como sua proximidade com o Cristo [...] a semi-nudez do corpo de Ticiano como São Jerônimo é um símbolo ambíguo de vulnerabilidade e veracidade [...][36].

Prossegue dizendo que:

[35] NICHOLS, op. cit.
[36] NICHOLS, op. cit., p. 203.

> "[...] em seus anos finais Ticiano usou autorretratos disfarçados para sugerir alternativas à tirania da imagem pública de uma velhice confiante [...]"[37].

Após a morte, em 1576, Ticiano será sepultado na Capela do Crucifixo, onde queria, mas sem a exposição da pintura, o que já demonstra grande reconhecimento por suas realizações. A instalação de uma obra como um auto-memorial estava além do possível, dada a postura fechada e extremamente conservadora da cultura veneziana, que se opunha ao desejo e à expressão de glória pessoal [38].

Figura 6 – Ticiano. *Suplício de Marsias*. Detalhe. Autorretrato disfarçado de Ticiano como São Jerônimo, c. 1570-1576, Óleo sobre tela, 220 × 204 cm, Palácio arquiepiscopal, Kromeriz.

Considerações finais

Embora Caroli e Zuffi[39] possam ter acentuado o drama desta passagem da vida de Ticiano referente à morte de Orazio, quando se contrapõe a fatura de seu retrato nesta pequena parte do quadro a dos seus autorretratos conhecidos, e

[37] NICHOLS, op. cit., p. 203.
[38] NICHOLS, op. cit.
[39] CAROLI; ZUFFI op. cit.

leva-se em consideração o esforço que o artista fez por toda a sua carreira para gerenciar, sob todas as formas, sua imagem profissional, sempre muito resistente a deixar transparecer seus estados emocionais mais íntimos, sobretudo face às grandes perdas sofridas anteriormente, o pequeno ex-voto parece, de fato, ter uma relevância muito maior do que seu tamanho físico leva a crer, contradizendo muitos autores que defenderam a insignificância da tabuleta, interpretando a área ocupada por ela em relação à area total do quadro como um sinal de irrelevância.

Levando-se em consideração, ainda, que as convicções religiosas de Ticiano não eram conhecidas – uma vez que não foram abertamente declaradas ou sustentadas publicamente pelo artista por meio de expressões anteriores de devoção particular –, parece defensável pensar que, não apenas a expressão desta súplica, mas seu registro público e permanente, de maneira humilde – com tratamento pictórico elementar, seguindo a aparência esperada de um ex-voto *real* –, na obra que Ticiano criou para ser sua realização final, sua grande "declaração artística", tem, sim, grande importância.

Referências

CAROLI, Flavio e ZUFFI, Stefano. *Titien*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1990.

CAMPBELL,Caroline. *Self-Portrait*. In: JAFFÉ, David (ed.). *Titian*. London: National Gallery Company, 2003.

CAVALCASELLE, G,B; CROWE, J.A. *The life and times of Titian*. With some account of his Family. Second edition.*V.2.* London: John Murray, Albemarle Street,W, 1881.

FROTA, Lélia Coelho. *Ex-votos em Congonhas* : o resgate de duas coleções / Lélia Coelho Frota, Márcia de Moura Castro. – Brasília, DF : Iphan, 2012.

GRONAU. Georg. *Titian*. London: Duckworth and co, New York, Charles Scribner's Son, 1904.

HALE, Sheila. *Titian*. His life. New York: Harper Collins, 2012.

HOPE, Charles. *Titian*. London: Chaucer Press, 2003.

HUDSON, Mark. *Titian*. The last days. New York: Walker, 2010

JAFFÉ, David. *Late Titian*. In:_____. *Titian*. London: National Gallery Company, 2003.

NICHOLS, Tom. *Titian and the end of Venetian Renaissance*. London: Reakiton Books, 2013.

PUTTFARKEN, Thomas. *Titian & Tragic Painting*. Aristotle´s Poetics and the rise of the Modern Artist. New Haven and London: Yale University Press, 2005.

RICKETTS, Charles. *Titian*. London: Methuen & co. ltd, 1910.

SOHM, Phillip. *The Artist Grows Old*. The Aging of Art and Artists in Italy, 1500 – 1800. London: Yale University Press, 2007.

Como citar:

KURY CARVALHO, Tânia. Ticiano: a peste, a Pietà, e o seu pequeno ex-voto, como uma súplica do homem privado. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1195-1209, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.097
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Mário Navarro da Costa e a sua atuação artística e diplomática durante a 1ª Guerra

Natália Cristina Aquino Gomes, Universidade Federal de São Paulo
https://orcid.org/0000-0002-5598-2027
natalia.gomes@unifesp.br

Resumo

O pintor brasileiro Mário Navarro da Costa (1883-1931) ingressou na carreira de diplomata em 1914, assumindo cargo no consulado brasileiro em Nápoles, na Itália. Neste período, também se dedicou à sua arte e a visitar museus e ateliês de artistas. Contudo, com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, foi transferido para o consulado de Lisboa e, por lá, obteve boa recepção no ambiente artístico, sendo o primeiro pintor brasileiro a participar de uma exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Lisboa no ano de 1916. No ano seguinte, participa novamente da exposição da SNBA com oito obras e realiza uma exposição na cidade do Porto. Em um momento de crise global, veremos que Navarro da Costa usufruiu do ateliê para além de um local de refúgio, sendo este um ambiente de produção e também de sociabilidade, um espaço importante para a inserção de sua arte e divulgação da arte brasileira.

Palavras-chave: Mário Navarro da Costa. Primeira Guerra Mundial. Brasil. Itália. Portugal.

Abstract

The Brazilian painter Mário Navarro da Costa (1883-1931) began his career as a diplomat in 1914, taking up a position at the Brazilian consulate in Naples, Italy. During this period, he also devoted himself to his art and to visiting museums and artists' studios. However, with the outbreak of the First World War, he was transferred to the Lisbon consulate and received a good reception in the artistic environment, being the first Brazilian painter to participate in an exhibition of the SNBA, in Lisbon in 1916. In 1917, he participated again in the SNBA exhibition with eight works and held an exhibition in the city of Porto. In a moment of global crisis, we will see that Navarro da Costa took advantage of the studio beyond a place of refuge, being this an environment of production and also of sociability, an important space for the insertion of his art and dissemination of Brazilian art.

Keywords: Mário Navarro da Costa. First World War. Brazil. Italy. Portugal.

Com base nos escritos da historiografia da arte brasileira, sabemos que o pintor Mário Navarro da Costa não frequentou a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e associava a prática artística, nos anos iniciais de sua produção junto aos afazeres laborais no Ministério da Viação e Obras Públicas[1] e adiante nos consulados. Desta forma, nas biografias do artista presentes nos catálogos ou em outras publicações, acompanhamos informações, por vezes semelhantes, sobre sua história e carreira: de pintor amador e expositor bem sucedido nas Exposições Gerais de Belas Artes para o serviço público em cargos de diplomacia, sendo representante do Brasil em outros países.

No levantamento de Maciel Levy, vemos seu nome ser listado entre os artistas das Exposições Gerais de Belas Artes dos anos de 1907, 1912, 1913, 1920, 1925 e 1929[2], obtendo algumas condecorações ao longo destas participações. Em vista do recorte temporal em que este texto se refere 1914 a 1918, período este correspondente a Primeira Guerra Mundial, nos limitaremos somente a alguns aspectos relativos a suas atividades antes do ingresso na diplomacia, o que nos leva a sua participação no Salão Nacional de 1913. Na imagem do álbum de M. Nogueira da Silva, pertencente à Biblioteca Nacional[3], vemos Navarro da Costa entre alguns artistas e, neste mesmo ano, datado em 12 de dezembro de 1913, o pintor e quatro de suas obras aparecem na primeira página do periódico *O Imparcial* como uma "[...] justa homenagem ao jovem artista patrício, que está fadado a um brilhante futuro."[4]

Futuro este que nos próximos meses o levará ao ingresso na carreira diplomática. A chegada de Navarro da Costa à diplomacia e suas passagens pelos consulados ainda são pouco conhecidas, assim como suas atividades nestas localidades. No doutorado, iniciado em 2021, investigamos essa atuação, sobretudo, sua passagem pelo Consulado de Lisboa em 1916 e 1917, tema que abordaremos neste texto[5]. A entrada de Navarro da Costa nas atividades diplomáticas é datada ao ano de 1914 no Consulado brasileiro em Nápoles. A ida para Itália junto com sua família foi divulgada no periódico *O Paiz*, de 15 de junho de 1914[6] e o seu retorno no *Semanario Illustrado A Rua*, de 21 de outubro de 1915. Chamamos, então, atenção

[1] QUIRINO, Campofiorito. História da pintura brasileira no século XIX. Prefácio Carlos Roberto Maciel Levy. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983, p. 270.
[2] LEVY, Carlos Roberto Maciel. Período Republicano: Catálogo de artistas e obras entre 1890 e 1933. 2° volume. Rio de Janeiro: Publicação ArteData, 2003.
[3] Para publicação da comunicação, optamos por fornecer os links de acesso para visualização das imagens ao longo de todo o texto. O Salão Nacional de 1913. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1913. 1 foto:, gelatina, p&b;, 9 x 14,2 cm em folha: 21,5 x 15,5 cm. Disponível em: http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=13953
[4] O IMPARCIAL, Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1913, edição 373, p 1.
[5] Esse assunto é fruto de interesse da pesquisa de doutorado "Mário Navarro da Costa e Rodolfo Pinto do Couto: produção artística e protagonismo nas relações entre Portugal e Brasil (1911-1945)", iniciada no ano de 2021, no PPGHA-UNIFESP, sob orientação da Profa. Dra. Elaine Dias. Algumas das ideias aqui abordadas foram brevemente apresentadas na comunicação "A presença de Mário Navarro da Costa em Portugal um pintor brasileiro no Consulado de Lisboa 1916-1918", em dezembro de 2020, no V Encontro de Pesquisas em História da Arte (PPGHA-UNIFESP). O texto em questão aguarda publicação nas Atas do evento.
[6] "Em companhia de sua Exma. familia partiu ante-hontem para a Europa, com destino á Italia, o pintor brazileiro Sr. Mario Navarro da Costa. O seu embarque, a bordo do Sierra Salvada, foi muito concorrido.". O PAIZ, Rio de Janeiro, 15 de junho de 1914, edição 10843, p 3.

para essa entrevista com o seguinte assunto intitulado: "A volta de um artista Nacional - Navarro da Costa dá-nos a sua impressão sobre a Italia – Ha milhares de brasileiros que servem constrangidos nas linhas de fogo". Ao longo desta conversa, o artista abordará aspectos relativos à sua arte e ao seu aprendizado, assim como trará à tona o conflito vigente e os impactos iniciais da Primeira Guerra Mundial e aqui destacamos alguns excertos importantes para a nossa análise:

> Pelo Tomaso di Savoia chegou hoje a esta Capital, procedente de Napoles, o pintor marinhista Mario Navarro da Costa.
> [...] achámos acertado entrevistal-o a respeito não só dos seus progressos como tambem sobre o assumpto em fóco – a guerra.
> [...]
> - Tive occasião, meu amigo, de vêr muita coisa e de conhecer a vida sob todos os aspectos, pois até as mais duras necessidades passei, logo depois da declaração da Guerra Européa.
> Daqui fui directamente á França, onde passei doze dias a visitar os sumptuosos museus de arte, ficando verdadeiramente encantado com os gigantes da esculptura franceza, com esses divinos estatuarios que arrojaram para o espaço os monumentos mais extraordinarios que ha produzido o engenho humano [...] Depois percorri toda a Italia, tendo occasião de assistir, em Veneza, a uma exposição de pintura de artistas francezes e ingleses, [...]
> Depois de passar pela 'Cidade Eterna', dirigi-me a Napoles, onde fixei residencia e estudei muito desenho e perspectiva. [...]
> - Trabalhou muito?
> - Muito. [...]
> Logo depois de estourar a guerra foi organizado pelo Circolo Artistico de Napoli uma exposição de arte cujo producto era destinado a socorrer os belgas.
> Expuz alguns quadros então, tendo a satisfação de ver um delles, intitulado 'No Porto', ser adquirido pelo Sr. De Villers, ministro belga. Fazendo parte do 'Circolo', mais tarde concorri á sua exposição e novamente vi os meus esforços recompensados, pois a sua directoria adquiriu outro quadro meu para figurar na sua pinacotheca... Saiba agora que sempre estudei gratuitamente e verá como não devo ser grato á boa gente de Napoles.
> - E os brasileiros?
> [...] Sei até que muitos delles foram obrigados a seguir para a 'frente' austriaca, apezar de reclamarem contra essa violencia. Sei que existem varios milhares de patrícios nossos que protestam contra essa violencia, tendo mandado para cá longas cartas, pedindo providencias.
> - E a guerra?
> - Os italianos estão certos da victoria.

> Para elles os soldados mais valentes, mais adestrados, mais sobrios, mais pacientes, mais virtuosos são os italianos e contam como certa, por isso, a victoria sobre os austríacos.
> - E os 'Taubes'?
> - Não nos inquietaram. Durante tres noites, apenas, foi ordenada completa escuridão na cidade porque uma esquadrilha aérea bombardeara Bari, causando ferimentos e a morte de varias centenas de pessoas, além de muitos prejuízos materiaes, mas depois o susto passou e a cidade voltou á sua vida normal.
> [...]
> - Uma ultima pergunta: Vae trabalhar este anno?
> - Muito. Em assumptos nacionaes, não só para a exposição que pretendo fazer aqui como para enviar á exposição annual do 'Circolo Artistico de Napoli'.[7]

Vemos assim, que em sua passagem pela Itália, Navarro da Costa esteve vivamente empenhado nos estudos e em meio às questões relativas ao combate. Contudo, até o momento, não localizamos informações sobre suas atividades no Consulado, mas é fato que trabalhou muito conforme adiantou ao entrevistador e essa intensa atividade continuará nos próximos anos que seguem o conflito.

Segundo o periódico carioca *O Paiz*[8] e o *Diario da Tarde* do Paraná[9], em março de 1916 partia para a Europa o pintor Navarro da Costa junto à sua família, a fim de ocupar cargo auxiliar no consulado de Lisboa. A atuação artística e diplomática de Navarro da Costa em Portugal é tema de nossa investigação atual e aqui nos dedicaremos a evidenciar alguns aspectos que acreditamos merecer atenção, sobretudo, para aproximação artística entre Portugal e Brasil. Os esforços enunciados a seguir decorreram em um momento conturbado e de crise global. Contudo, conforme o título desta Sessão Temática "O Ateliê como refúgio e estratégia de sobrevivência", veremos que Navarro da Costa usufruiu do ateliê para além de um local de refúgio, sendo este um ambiente de produção e também de sociabilidade, um espaço importante para a inserção e divulgação de sua arte e, por conseguinte, da arte brasileira.

Nossas pesquisas iniciais demonstram que Navarro da Costa obteve boa recepção no ambiente artístico português, sendo o primeiro pintor brasileiro a participar de uma exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes, em Lisboa no ano de 1916, como destaca a passagem do periódico *Atlantida*:

> EXPOSIÇÃO NACIONAL DE BELAS-ARTES
> UM ARTISTA BRAZILEIRO
>
> Abriu a 13.a Exposição de Belas-Artes, no salão da Rua Barata Salgueiro. [...] que, pela primeira vez, aparecem em Portugal trabalhos de um artista brasileiro, o pintor Navarro da Costa, cujo

[7] A RUA: Semanario Illustrado, Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1915, edição 291, p 2.
[8] O PAIZ, Rio de Janeiro. 8 e 9 de março de 1916, edições 11475-11476, p. 3, 2° e 3° col.
[9] DIARIO DA TARDE, Paraná. 8 de março de 1916, edição 5341, p. 2.

> talento é já reconhecido no Brasil, e que entre nós está alcançando um verdadeiro triunfo com as suas marinhas. A Atlantida desvanece-se com esse triunfo, certa de que êle só pode cimentar e estreitar as boas relações entre os dois países irmãos.[10]

O catálogo da exposição de 1916[11] aponta que Navarro da Costa apresentou três obras[12]. Entre elas, temos a ilustração de *Porto de Pozzuoli à tarde (Italia)* representada no catálogo[13] e também na revista *Atlantida* de junho de 1916[14], com a seguinte menção:

NAVARRO DA COSTA

> O quadro, que hoje reproduzimos, do ilustre pintor brasileiro Navarro da Costa, foi premiado com medalha de ouro pelo júri da Exposição de Belas Artes. Esta justíssima consagração a um pintor brasileiro não pode senão contribuir fortemente para uma maior aproximação entre os artistas e intelectuais dos dois países fraternos.[15]

Para além da ilustração da obra na revista lisboeta *Alma Nova* (dez. de 1916 a fev. de 1917, N° 20)[16], uma elogiosa menção à participação do pintor brasileiro também foi localizada na edição de abril de 1916, em que Luis Chaves descreve que:

> Na <paisagem> appareceu um pintor brasileiro, cheio de olhos e de nervos, que foi a revelação de que no Brasil se trabalha, se sabe trabalhar, e ha bons nervos para o fazer. E' pena que ás exposições da Sociedade Nacional não venham muitas vezes artistas do Brasil, quando todos se esforçam, os de cá e os de lá, por nos chamarem irmãos. [...][17]

A boa repercussão obtida por Navarro da Costa na Exposição da Sociedade Nacional de Belas-Artes não ficou limitada à imprensa portuguesa pois, no Brasil,

---

[10] X. "EXPOSIÇÃO NACIONAL DE BELAS-ARTES". ATLANTIDA Mensario Artistico, Literario e Social para Portugal e Brazil, Ano I, n° 7, Lisboa : Pedro Bordallo Pinheiro. 15 de Maio de 1916, p. 696.
[11] CATÁLOGO Sociedade Nacional de Belas-Artes, 13.a Exposição, 1916. Composto e impresso na Typ. do Annuário Commercial, Lisboa, 1916, p. 23. Disponível em: https://issuu.com/63619/docs/0013_13_exposicao_1916.
[12] Respectivamente: "59 – Manhã de Junho: Barcos (Rio de Janeiro), 60 – Porto de Pozzuoli, à tarde (Italia) e 61 – Porto de Napoles." CATÁLOGO Sociedade Nacional de Belas-Artes, 13.a Exposição, 1916. Composto e impresso na Typ. do Annuário Commercial, Lisboa, 1916, p. 23. Disponível em: https://issuu.com/63619/docs/0013_13_exposicao_1916.
[13] Mário Navarro da Costa. Porto de Pozzuoli á tarde (Italia).13ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, p. 55. Imagem Disponível em: https://issuu.com/63619/docs/0013_13_exposicao_1916
[14] Navarro da Costa. Porto de Pozzuoli á tarde (Exposição de Belas Artes de 1916), ATLANTIDA Mensario Artistico, Literario e Social para Portugal e Brazil, Ano I, n° 8, Lisboa : Pedro Bordallo Pinheiro. 15 de Junho de 1916, não paginado. Imagem Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Atlantida/N8/N8_master/N08.PDF
15 A. DE C. Atlantida Mensario Artistico, Literario e Social para Portugal e Brazil, Ano I, n° 8, Lisboa : Pedro Bordallo Pinheiro. 15 de Junho de 1916, p. 799.
[16] Alma Nova: revista ilustrada, Lisboa. Ano II, dez. de 1916 a fev. de 1917, N° 20, não paginado. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/AlmaNova/IISerie/N20/N20_master/AlmaNovaIISerieN20.pdf
[17] CHAVES, Luis. Cronica de Arte. A 13.a exposição da Sociedade Nacional de Bellas Artes (PINTURA, ESCULPTURA, PASTEL E ARCHITECTURA). Alma nova : revista ilustrada. Lisboa, Ano II, Abr. 1916,
N.º 4 (16) , p. 95.

Oskar Doria mencionaria o sucesso no periódico *O Paiz*, de 30 de maio de 1916[18]. Nesse sentido, a primeira participação do artista na Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes obtém boa recepção em ambos os lados do Atlântico.

Na exposição lisboeta de 1917, Navarro da Costa, novamente, marca presença expondo oito obras[19] e, no catálogo, vemos ilustrado *Os barcos ao sol*[20]. No que diz respeito, ainda, à exposição de 1917, chamamos atenção ao fato do pintor português Arthur Alves Cardoso apresentar a tela *Retrato do pintor brasileiro Navarro da Costa*[21], também reproduzida na *Ilustração Portugueza*, de 28 de maio de 1917[22], sendo esta uma clara evidência da boa relação mantida entre o pintor brasileiro com os artistas portugueses.

Para além da participação nas exposições coletivas da Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa, Navarro da Costa apresentou suas obras publicamente em outras ocasiões e estas passagens são mencionadas no periódico carioca *O Paiz*, no qual encontramos menções à preparação do artista para uma futura exposição[23], a presença de autoridades na exposição[24] e uma longa matéria na "Secção Portuguesa" dedicada ao "Intercambio Artistico Luso-Brasileiro – O prestígio de um pintor brasileiro em Lisboa", em que é abordado um artigo do boletim da "Camara de Commercio e Industria de Lisboa", a saber:

> Queremos referir-nos, e com o maior enthusiasmo, á exposição que, no dia 10 de fevereiro ultimo, se abriu nos salões da Sociedade Nacional de Bellas Artes, que nos permittiu admirar as magnificas télas do já grande pintor marinhista brasileiro Mario Navarro da Costa.
> Como amigo, e dos mais sinceros do Brasil, foi com o mais enternecido desvanecimento que assistimos á justa consagração que a este notavel artista lhe prestou toda a sociedade culta de Lisboa, que, em longa e demorada romagem artistica, se não cansou, com o mais justos louvores, de admirar as sessenta e cinco télas, expostas pelo nosso illustre patrício.
> [...]
> Da estima que tão facilmente soube conquistar no meio portuguez são testemunho vivo os numerosos e dedicados amigos que já hoje

[18] DORIA, Oskar. Navarro da Costa. O Paiz, Rio de Janeiro. 30 de maio de 1916, edição 11558, p. 3.
[19] Respectivamente: "211 - Os barcos ao sol, 212 - Maré baixa (Cruz Quebrada), 213 - Manhã brumosa, 214 - Ponte do Arsenal, 215 - Contra sol, 216 – Um grupo de corgueiros, 217 – Barcos (Cascaes) e 218 – Praia da Draga." CATÁLOGO Sociedade Nacional de Belas-Artes, 14.a Exposição, 1917. Composto e impresso na Typ. do Annuário Commercial, Lisboa, 1917, p. 35. Disponível em: https://issuu.com/63619/docs/0015_14_exposicao_1917.
[20] Mário Navarro da Costa. Os barcos ao sol. 14ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, p. 72. Imagem disponível em: https://issuu.com/63619/docs/0015_14_exposicao_1917
[21] Arthur Alves Cardoso. Retrato do pintor brasileiro Navarro da Costa. 14ª Exposição da Sociedade Nacional de Belas Artes, Lisboa, p. 59. Imagem disponível em: https://issuu.com/63619/docs/0015_14_exposicao_1917
[22] Belas Artes. Navarro da Costa no meu atelier. Ilustração Portugueza. Edição Semanal do jornal O SECULO. Lisboa, 28 de Maio de 1917, p. 428. Disponível em: http://docplayer.com.br/79614035-Ilustracao-portugueza-e4icao-se-hal-o-jornal-o-seculo.html
[23] O PAIZ, Rio de Janeiro. 20 de novembro de 1916, edição 11732, p. 5.
[24] O PAIZ, Rio de Janeiro. 12 de fevereiro de 1917, edição 11816, p. 5.

> aqui tem. O jantar que lhe foi offerecido por collegas, patrícios e amigos, foi a prova eloquente do que acabamos de dizer. Mas se elle tudo merece! [...][25]

Corroborando para essa repercussão no Brasil, a *Revista da Semana* de 17 de março de 1917, traz como título de página "A Revista em Lisboa – A Exposição do pintor brasileiro Navarro da Costa" acompanhado de duas imagens, sendo estas: "1 – O sr. Navarro da Costa no seu <atelier>. 2 – O sr. Presidente da Republica e o sr. Embaixador do Brasil em vista á exposição."[26]. Para além da exposição em Lisboa, Navarro da Costa também realizou uma mostra individual na cidade do Porto, em 1917, sendo muito bem sucedida, conforme nota do periódico carioca *O Imparcial* de 25 de novembro de 1917[27] e repercutida de maneira crítica na revista portuguesa *A Águia* em edição de novembro e dezembro de 1917:

> NAVARRO DA COSTA
>
> E a propósito de estreitamento de relações entre Portugal e Brasil, vem o falar o habilidoso pintor Snr. Navarro da Costa, quási desconhecido na sua Pátria, e que em Portugal, mercê dos seus auto-elogios, tem conseguido uma verdadeira fortuna... E devemos falar, porque o pintor veiu expor ao Pôrto com grande pompa e porque, dizendo-se enviado do governo do seu país para ligar portugueses e brasileiros, mais não tem feito que vender os seus quadros, aliás brilhantes, não dando a entender, nem por sombras, que o Brasil tenha produzido até hoje artista superior a êle, ou sequer igual. Nas devidas proporções, equivalem-se as duas embaixadas!...[28]

Além da exposição de suas obras foi através da escrita que Navarro da Costa buscou uma aproximação artística entre os dois lados do Atlântico, atuando como colaborador da revista lisboeta *Alma Nova* e da revista luso-brasileira *Atlantida*. O objetivo de promover o intercambio artístico entre os dois países estava claramente descrito nos textos de apresentação do novo colaborador, como vemos exposto na revista ilustrada *Alma Nova*: "Notavel pintor de marinhas brasileiro, há meses em Portugal, para onde veio na missão de desenvolver o intercambio artistico entre o nosso pais e o Brasil, e que vae distinguir-nos brevemente com a sua valiosa e muito apreciada colaboração."[29]. Tal parceria também foi reconhecida e destacada por José Rebelo na edição de novembro de 1916:

> Navarro da Costa

[25] O PAIZ, Rio de Janeiro, 25 de julho de 1917, edição 11979, p. 5.
[26] REVISTA DA SEMANA, Rio de Janeiro, Ano XVIII, 17 de março 1917, edição 6, p. 20.
[27] "PORTUGAL. A EXPOSIÇÃO NAVARRO DA COSTA. PORTO, 24 (A. A.) – Encerrou-se a exposição do pintor brasileiro Navarro da costa, que obteve grande successo, merecendo os melhores elogios da nossa imprensa." O IMPARCIAL, 25 de novembro de 1917, p. 2. Negrito no original.
[28] A ÁGUIA, Orgão da Renascença Portuguesa, 2ª série, vol. XII, N.º 71-72, Nov., Dez. 1917, pp. 223-224.
[29] ALMA NOVA: revista ilustrada. Lisboa, Ano II, Abr. 1916, N.º 4 (16), p. 90. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/AlmaNova/IISerie/N04/N04_master/AlmaNovaIISerieN04.pdf

> E' com a maior alegria que anunciamos a proxima entrada para a Alma Nova, deste grande artista brazileiro, Mario Navarro da Costa, o subtilíssimo psicólogo das marinhas, numa gloriosa peregrinação de Arte pelo Brazil, pela Italia pela França veiu para Portugal estudar a nossa paisagem, mas estuda-la com toda a sua alma de poeta, com toda a sua atenção de observador emotivo.
> Navarro da Costa, entrando para a Alma Nova, a representar o Brazil na sua arte quase desconhecida entre nós – prestará um serviço relevante para um maior estreitamento dos laços das duas Patrias irmãs – Brazil e Portugal.
>
> José Rebelo.[30]

Mas é na revista *Atlantida* que veremos todo o empenho de Navarro da Costa na escrita de artigos voltados à aproximação artística luso-brasileira. Tal fato já é indicado no texto[31] de apresentação do novo colaborador pela revista. Nesta mesma edição, temos o primeiro artigo de Navarro da Costa na *Atlantida* na sessão "Notas de Arte" intitulado como "Brasil", onde, no decorrer de três páginas e assinando como "Director artístico da Atlantida na parte referente ao Brasil" desenvolverá uma breve apresentação de alguns artistas brasileiros, sendo estes: Henrique Bernardelli, Carlos Oswald e Rodolpho Chambelland em favor de seus reconhecimentos fora do território brasileiro. Conforme as palavras de Navarro da Costa:

> Farei conhecer o nosso património artístico representado na obra máxima dos mestres; mas não só, prestarei também um culto de justiça ás novas correntes artísticas que tão brilhantemente collaboram para o engrandecimento da pintura, da esculptura e da architectura no Brasil. Aos mestres, collegas e amigos d'alli faço um apelo, ousando esperar toda a cooperação para que o meu esforço não redunde num desserviço á Patria e á arte.[32]

Na edição da revista *Atlantida*, de 15 de agosto de 1917, Navarro da Costa publica o texto "Aproximação artística entre Portugal e Brasil" e no desenrolar das cinco páginas, encontramos descrita a problemática que o artista estava empenhado a trabalhar:

> Desde D. João V, nos diz o eminente Dr. Coelho de Carvalho, se cuida em uma aproximação com o Brasil; e, no entanto, é triste dizer, nada, absolutamente nada, praticamente havemos realizado.
> Os dois povos irmãos vivem quási que se desconhecendo reciprocamente.

[30] REBELO, José. Navarro da Costa. Alma nova : revista ilustrada. Lisboa, Ano II, Nov. 1916, N° 19, p. 19.
[31] ATLANTIDA Mensario Artistico, Literario e Social para Portugal e Brazil, Volume III, n° 9, Lisboa : Pedro Bordallo Pinheiro. 15 de Julho de 1916, p. 893.
[32] DA COSTA, Navarro. NOTAS DE ARTE. BRASIL. Atlantida Mensario Artistico, Literario e Social para Portugal e Brazil, Volume III, n° 9, Lisboa : Pedro Bordallo Pinheiro. 15 de Julho de 1916, p. 877.

> Este mal tende a desaparecer pelo desejo que se patenteia de toda a parte em um melhor entendimento entre os dois países que falam a mesma língua [...].[33]

Os esforços de Navarro da Costa rapidamente são reconhecidos por intelectuais portugueses, como foi o caso do escritor Júlio Dantas que publica na revista *Atlantida*, na edição de 15 de maio de 1918, um texto sobre "UM PINTOR BRASILEIRO"[34]. Neste, Dantas aborda uma visita ao ateliê do pintor em Campo de Ourique (Lisboa). Em outros escritos, volta a mencionar o artista, entre eles, destacamos uma passagem da Sessão do Senado da República Portuguesa de 29 de julho de 1918[35], em que Dantas, na época Senador representante das Belas-Artes, cita o pintor Navarro da Costa. Assim como, em uma passagem do livro "Os galos de Apollo" de 1921, no capítulo sobre "Arte Brasileira"[36].

A boa repercussão obtida por Navarro da Costa em Lisboa e o apreço que os artistas locais demonstram foi noticiado na imprensa brasileira nos anos de 1917 e 1918[37], incluindo nesse retrospecto o seu retorno ao Brasil e a despedida de personalidades portuguesas, entre estes o pintor José Malhoa, como é narrado no periódico *O Paiz*[38], de 16 de agosto de 1918.

É de se destacar a presença do pintor Malhoa em sua despedida, o que certamente representa a acolhida obtida por Navarro da Costa no meio artístico português e o apreço que os artistas locais demonstrariam através de homenagens ao pintor brasileiro, como fora o caso do *Retrato de Navarro da Costa*[39], do próprio José Malhoa e o *Retrato de Navarro da Costa*[40], de Carlos Reis. Certamente, essa aproximação desenvolveu-se nas participações de Navarro da Costa nas exposições da Sociedade Nacional de Belas-Artes de Lisboa, e acreditamos que a imagem sem data intitulada de "Grupo de artistas"[41], pertencente ao *Álbum de fotografias de artistas brasileiros e estrangeiros de M. Nogueira da Silva*[42], deva fazer referência a

---

[33] DA COSTA, Navarro. "Aproximação artística entre Portugal e Brasil". ATLANTIDA Mensario Artistico, Literario e Social para Portugal e Brazil, Ano II, nº 22, Lisboa: Pedro Bordallo Pinheiro. 15 de Agosto de 1917, p. 877.

[34] DANTAS, Júlio. UM PINTOR BRASILEIRO. ATLANTIDA Mensario Artistico, Literario e Social para Portugal e Brazil, Ano III, nº 31, Lisboa: Pedro Bordallo Pinheiro. 15 de Maio de 1918, pp. 712-714.

[35] DANTAS, Júlio. Diário do Senado 1918-1919. Sessão n.º 5, em 29 de julho de 1918, p. 6. Disponível em: http://debates.parlamento.pt/catalogo/r1/cs/01/03/01/005/1918-07-29/6

[36] DANTAS, Júlio. Os galos de Apollo. Lisboa: Portugal-Brasil, 1921, p. 72. Disponível em: https://archive.org/details/osgalosdeapollo00dant/page/72/mode/2up

[37] Ver: "O pintor Navarro da Costa" e "Banquete em honra de Navarro da Costa" In: O Paiz, Rio de Janeiro. 10 de março de 1917, edição 11841, p. 5. "Homenagem ao Brasil". O Paiz, Rio de Janeiro. 10 de março de 1918, edição 12204, p. 8.

[38] O PAIZ, Rio de Janeiro. 16 de agosto de 1918, edição 12363, p. 3.

[39] José Malhoa. Retrato de Navarro da Costa, 1917. Carvão, 25,6 cm x 33 cm. Imagem disponível em: https://www.catalogodasartes.com.br/obra/BttAc/

[40] Carlos Antônio Rodrigues dos Reis. Retrato de Navarro da Costa, 1918. Óleo sobre tela, 67,5 cm x 92,5 cm. Imagem disponível em: https://www.catalogodasartes.com.br/obra/Btttt/

[41] [GRUPO de artistas]. [S.l.: s.n.], [191-?]. 1 foto:, gelatina, p&b;, 13,7 x 23cm em folha: 21 x 32cm. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon276816/icon1421728.jpg

[42] Preservado na Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Ver: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon276572_276573/icon276572_276573.pdf e http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon276816/icon276816.htm. Acesso em: datas diversas.

uma de suas participações 1916 ou 1917. Ali, vemos Navarro da Costa em meio aos artistas e personalidades portuguesas em um cenário repleto de obras dispostas nas paredes.

Cabe ainda destacar que, após seu retorno ao Brasil, em agosto de 1918, Navarro da Costa continuou empenhado na pauta do intercâmbio artístico luso-brasileiro, pois apresenta uma conferência no salão nobre do *Jornal do Commercio* intitulada "A arte em Portugal – Porque convem uma aproximação artistica entre os dois paizes irmãos", a qual obteve boa repercussão nos periódicos cariocas[43] e também nos lisboetas[44].

Por fim, apresentamos breves aspectos sobre a circulação das marinhas de Navarro da Costa produzidas neste período, a partir da nossa busca nos acervos de instituições ou de coleções particulares e que revelam a inserção e presença de suas obras em solo português. Tal presença é vista também através das consultas às casas de leilões portuguesas, onde é possível identificar obras de Navarro da Costa - disponíveis para a compra ou aquelas já adquiridas – sendo estas datadas no período em que o pintor esteve em Portugal. Na Cabral Moncada Leilões, localizada em Lisboa, encontramos alguns exemplares como a *Paisagem com casario*[45], de 1916 e a *Paisagem*[46], de 1918, ambas com dedicatórias e datadas no período de intensa atividade em Portugal, assim como a *Paisagem costeira com figura e barcos*[47] e a *Vista de cidade*[48]. Da mesma forma, interessa-nos as obras que atravessaram o Atlântico e estão em acervos públicos nacionais como a tela *Porto de Leixões, Portugal*[49], parte do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo e as que estão hoje em coleções particulares ou à venda nas casas de leilões brasileiras,

[43] O PAIZ, Rio de Janeiro. 20 de novembro de 1918, edição 12459, p. 3.

[44] R.. Navarro da Costa. ATLANTIDA Mensario Artistico, Literario e Social para Portugal e Brazil, Ano III, n° 33/34, Lisboa: Pedro Bordallo Pinheiro. [s.d.] 1919, p. 952.

[45] Mário Navarro da Costa. Paisagem com casario, 1916. Pastel sobre papel, 20 x 29 cm. Assinado, dedicado e datado em 1916. Lote 173, 7 de julho de 2014, Leilão 160 – Antiguidades e Obras de Arte + Arte Moderna e Contemporânea, Cabral Moncada Leilões, Lisboa, Portugal. Imagem disponível em: https://www.cml.pt/leiloes/2014/160-leilao/1-sessao/173/paisagem-com-casario

[46] Mário Navarro da Costa. Paisagem, 1918. Aquarela sobre papel, 19 x 27 cm. Assinado, dedicado e datado em 1918. Lote 291, 15 de novembro de 2010, Leilão 122 – Antiguidades e Obras de Arte: Pinturas, Pratas e Joias. Cabral Moncada Leilões, Lisboa, Portugal. Imagem disponível em: https://www.cml.pt/leiloes/2010/122-leilao/1-sessao/lote-291/paisagem

[47] Mário Navarro da Costa. Paisagem costeira com figura e barcos. Óleo sobre madeira, 20 x 30 cm. Assinado, dedicatória no verso. Lote 367, 27 de novembro de 2017, Leilão 191 – Antiguidades e Obras de Arte Moderna e Contemporânea, Cabral Moncada Leilões, Lisboa, Portugal. Imagem disponível em: https://www.cml.pt/leiloes/2017/191-leilao/1-sessao/367/paisagem-costeira-com-figura-e-barcos

[48] Mário Navarro da Costa. Vista de cidade. Óleo sobre tela, 38 x 46,5 cm. Assinado. Lote 49, 19 de março de 2020, Leilão 1233 – Leilão Online de Antiguidades e Obras de Arte, Cabral Moncada Leilões, Lisboa, Portugal. Imagem disponível em: https://www.cml.pt/leiloes/online/1233/lotes/49/vista-de-cidade

[49] Mário Navarro da Costa. Porto de Leixões, Portugal, s.d. Óleo sobre tela, 81 x 100 cm. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo. Imagem disponível em: https://g.co/arts/N2RmayFiEUocwNHK7

como é o caso de *Paisagem à beira-mar*[50], de 1917, recentemente leiloada na cidade do Rio de Janeiro.

Estas pinturas foram realizadas no período de intensa atuação artística e cultural de Navarro da Costa e, nos anos posteriores, continuamos acompanhando seu nome na listagem das exposições, assim como a continuidade de sua carreira diplomática nos Consulados de Montevidéu[51], Paris[52], Munique[53], Livorno[54] e novamente Lisboa[55].

Tendo como base este retrospecto, consideramos que a atuação artística e diplomática de Mário Navarro da Costa durante a Primeira Guerra Mundial foi intensa e muito produtiva e interessa-nos, em nossa pesquisa, investigar tais contribuições para o "Intercâmbio artístico luso-brasileiro" defendido naquele período. Sabe-se que os esforços empreendidos foram reconhecidos nas localidades em que o artista e diplomata atuou e revelam, assim, uma estratégia bem formulada, que mesmo em um período crítico foi bem sucedida, conforme os indícios aqui apresentados. No entanto, como observamos, foram poucas as menções ao conflito que conseguimos recuperar nesta fase inicial da pesquisa e procuraremos ao longo deste estudo verificar os possíveis impactos e ou empecilhos colocados diante dessa trajetória construída para além das incumbências dos cargos diplomáticos, sendo assinalada também nas telas, nos escritos e na intensa atuação de Navarro da Costa no exterior.

Referências

A ÁGUIA, Orgão da Renascença Portuguesa, 2ª série, vol. XII, N.º 71-72, Nov., Dez. 1917, pp. 223-224.

A. DE C. Atlantida Mensario Artistico, Literario e Social para Portugal e Brazil, Ano I, n° 8, Lisboa : Pedro Bordallo Pinheiro. 15 de Junho de 1916, p. 799.

A RUA: Semanario Illustrado, Rio de Janeiro, 21 de outubro de 1915, edição 291, p 2.

[50] O óleo sobre madeira foi leiloada pela ArtInvest Leilões no dia 7 de janeiro de 2020. Na descrição da peça, temos o seguinte texto: "Mario Navarro da Costa (Rio de Janeiro, 1883 - Itália, 1931). PAISAGEM À BEIRA-MAR. 1917. Óleo sobre madeira. 30 x 40 cm (mi); 52 x 60 cm (me). Assinada Nav. da Costa (cid). Ricamente emoldurado em possível moldura Kaminagai. No verso: Mira / Aveiro 1917 e etiqueta de J. A. Daros, fabricante de compensados em Ponta Grossa/PR. Mira e Aveiro são localidades em Portugal, país onde o artista esteve radicado. A presente obra deve ter participado das duas grandes exposições do artista naquele país, na Sociedade Nacional de Belas Artes e na Galeria da Misericórdia do Porto, ambas no ano de 1917, mesmo ano em que o artista, diplomata de carreira, era nomeado cônsul em Munique, na Alemanha. Excepcional trabalho deste que é um dos maiores pintores brasileiros no gênero." Disponível em: https://www.artinvestleiloes.com.br/peca.asp?ID=8095266

[51] O PAIZ, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1918, edição 12455, p 4 e Relatórios do Ministério das Relações Exteriores, Rio de Janeiro, 1919, p. 56.

[52] Relatórios do Ministério das Relações Exteriores, Rio de Janeiro, 1920, p. 53.

[53] Relatórios do Ministério das Relações Exteriores, Rio de Janeiro, 1923, edição 2, p. 33.

[54] Relatórios do Ministério das Relações Exteriores, Rio de Janeiro, 1926, p. 73.

[55] Relatórios do Ministério das Relações Exteriores, Rio de Janeiro, 1927, p. 73.

ATLANTIDA Mensario Artistico, Literario e Social para Portugal e Brazil, Ano I, n° 8, Lisboa : Pedro Bordallo Pinheiro. 15 de Junho de 1916, não paginado. Imagem Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/Atlantida/N8/N8_master/N08.PDF

ATLANTIDA Mensario Artistico, Literario e Social para Portugal e Brazil, Volume III, n° 9, Lisboa : Pedro Bordallo Pinheiro. 15 de Julho de 1916, p. 893.

ALMA NOVA: revista ilustrada. Lisboa, Ano II, Abr. 1916, N.° 4 (16), p. 90. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/AlmaNova/IISerie/N04/N04_master/AlmaNovaISerieN04.pdf

ALMA NOVA: revista ilustrada, Lisboa. Ano II, dez. de 1916 a fev. de 1917, N° 20, não paginado. Disponível em: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/AlmaNova/IISerie/N20/N20_master/AlmaNovaIISerieN20.pdf

BELAS ARTES. *Navarro da Costa no meu atelier.* Ilustração Portugueza. Edição Semanal do jornal O SECULO. Lisboa, 28 de Maio de 1917, p. 428. Disponível em: http://docplayer.com.br/79614035-Ilustracao-portugueza-e4icao-se-hal-o-jornal-o-seculo.html

CATÁLOGO Sociedade Nacional de Belas-Artes, 13.ª Exposição, 1916. Composto e impresso na Typ. do Annuário Commercial, Lisboa, 1916, p. 23. Disponível em: https://issuu.com/63619/docs/0013_13_exposicao_1916.

CATÁLOGO Sociedade Nacional de Belas-Artes, 14.ª Exposição, 1917. Composto e impresso na Typ. do Annuário Commercial, Lisboa, 1917, p. 35. Disponível em: https://issuu.com/63619/docs/0015_14_exposicao_1917.

CHAVES, Luis. Cronica de Arte. A 13.ª exposição da Sociedade Nacional de Bellas Artes (PINTURA, ESCULPTURA, PASTEL E ARCHITECTURA). Alma nova : revista ilustrada. Lisboa, Ano II, Abr. 1916,
N.° 4 (16), p. 95.

DA COSTA, Navarro. *NOTAS DE ARTE*. BRASIL. Atlantida Mensario Artistico, Literario e Social para Portugal e Brazil, Volume III, n° 9, Lisboa : Pedro Bordallo Pinheiro. 15 de Julho de 1916, p. 877.

DA COSTA, Navarro. "Aproximação artística entre Portugal e Brasil". ATLANTIDA Mensario Artistico, Literario e Social para Portugal e Brazil, Ano II, n° 22, Lisboa: Pedro Bordallo Pinheiro. 15 de Agosto de 1917, p. 877.

DANTAS, Júlio. *UM PINTOR* BRASILEIRO. ATLANTIDA Mensario Artistico, Literario e Social para Portugal e Brazil, Ano III, n° 31, Lisboa: Pedro Bordallo Pinheiro. 15 de Maio de 1918, pp. 712-714.

DANTAS, Júlio. Diário do Senado 1918-1919. Sessão n.° 5, em 29 de julho de 1918, p. 6. Disponível em: http://debates.parlamento.pt/catalogo/r1/cs/01/03/01/005/1918-07-29/6

DANTAS, Júlio. Os galos de Apollo. Lisboa: Portugal-Brasil, 1921, p. 72. Disponível em: https://archive.org/details/osgalosdeapollo00dant/page/72/mode/2up

DIARIO DA TARDE, Paraná. 8 de março de 1916, edição 5341, p. 2.

DORIA, Oskar. Navarro da Costa. O Paiz, Rio de Janeiro. 30 de maio de 1916, edição 11558, p. 3.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Período Republicano:* Catálogo de artistas e obras entre 1890 e 1933. 2° volume. Rio de Janeiro: Publicação ArteData, 2003

O PAIZ, Rio de Janeiro, 15 de junho de 1914, edição 10843, p 3.

O PAIZ, Rio de Janeiro. 8 e 9 de março de 1916, edições 11475-11476, p. 3, 2° e 3° col.

O PAIZ, Rio de Janeiro. 20 de novembro de 1916, edição 11732, p. 5.

O PAIZ, Rio de Janeiro. 12 de fevereiro de 1917, edição 11816, p. 5.

O Paiz, Rio de Janeiro. 10 de março de 1917, edição 11841, p. 5.

O PAIZ, Rio de Janeiro, 25 de julho de 1917, edição 11979, p. 5.

O PAIZ, Rio de Janeiro. 10 de março de 1918, edição 12204, p. 8.

O PAIZ, Rio de Janeiro. 16 de agosto de 1918, edição 12363, p. 3.

O PAIZ, Rio de Janeiro, 16 de novembro de 1918, edição 12455, p 4.

O PAIZ, Rio de Janeiro. 20 de novembro de 1918, edição 12459, p. 3.

O IMPARCIAL, Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1913, edição 373, p 1.

O IMPARCIAL, 25 de novembro de 1917, p. 2.

QUIRINO, Campofiorito. *História da pintura brasileira no século XIX*. Prefácio Carlos Roberto Maciel Levy. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1983, p. 270.

R.. Navarro da Costa. ATLANTIDA Mensario Artistico, Literario e Social para Portugal e Brazil, Ano III, n° 33/34, Lisboa: Pedro Bordallo Pinheiro. [s.d.] 1919, p. 952.

REBELO, José. *Navarro da Costa*. Alma nova : revista ilustrada. Lisboa, Ano II, Nov. 1916, N° 19, p. 19.

Relatórios do Ministério das Relações Exteriores, Rio de Janeiro, 1919, p. 56.

Relatórios do Ministério das Relações Exteriores, Rio de Janeiro, 1920, p. 53.

Relatórios do Ministério das Relações Exteriores, Rio de Janeiro, 1923, edição 2, p. 33.

Relatórios do Ministério das Relações Exteriores, Rio de Janeiro, 1926, p. 73.

Relatórios do Ministério das Relações Exteriores, Rio de Janeiro, 1927, p. 73.

REVISTA DA SEMANA, Rio de Janeiro, Ano XVIII, 17 de março 1917, edição 6, p. 20.

X. "EXPOSIÇÃO NACIONAL DE BELAS-ARTES". ATLANTIDA Mensario Artistico, Literario e Social para Portugal e Brazil, Ano I, n° 7, Lisboa : Pedro Bordallo Pinheiro. 15 de Maio de 1916, p. 696.

Como citar:

AQUINO GOMES, Natália Cristina . Mário Navarro da Costa e a sua atuação artística e diplomática durante a 1ª Guerra. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1210-1223, 2022(2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.098
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Da natureza para o ateliê: artistas nipo-brasileiros durante a Segunda Guerra Mundial

Ana Paula Nascimento, Universidade de São Paulo
https://orcid.org/0000-0001-8027-2441
ananas1@gmail.com

Resumo

O primeiro grupo de artistas nipo-brasileiros em São Paulo é o *Seibi-kai*. Fundado em 1935, teve como principais objetivos estreitar a amizade entre seus membros, estimular o fazer artístico atrelado à pesquisa e à crítica, apoiar os artistas residentes no interior do estado, organizar exposições coletivas e excursionar para pintar ao ar livre. As atividades do grupo foram interrompidas em 1942, durante a Segunda Guerra Mundial, período no qual sofreram uma série de restrições: a proibição de integrarem reuniões, da comunicação na língua nativa, do simples ato de ir e vir, e de participar de exposições artísticas. Há diversos prontuários do extinto Departamento de Ordem Política e Social de São Paulo (Deops) de artistas do *Seibi,* durante e após a Segunda Guerra. Serão destacadas escolhas artísticas dentro das perspectivas daquele momento.

Palavras-chave: Nipo-brasileiros. Segunda Guerra Mundial. Confinamento. Paisagem. Retrato.

Abstract

The first group of Japanese-Brazilian artists in São Paulo is *Seibi-kai*. Founded in 1935, its main objectives were to strengthen the friendship between its members, stimulate artistic work linked to research and criticism, to support artists residing in the interior of the state, to organize collective exhibitions and go on tours to paint outdoors. The group's activities were interrupted in 1942, during the Second World War, a period in which they suffered a series of restrictions: the prohibition of joining meetings, of communicating in the native language, of the simple act of come and go, and of participating in artistic exhibitions. There are several records of the extinct Department of Political and Social Order of São Paulo (Deops) of artists from *Seibi*, during and after the Second World War. Artistic choices will be highlighted within the perspectives of that moment.

Keywords: Japanese-Brazilian. Second World War. Lockdown. Landscape. Portrait.

> Durante a guerra, eu não podia sair para fazer essas viagens, tendo de trabalhar em casa, recordando meus tempos na fazenda de café.
> Tomoo Handa, 6 out. 1982[1]

Quando a diferença está na face, é impossível misturar-se à multidão e prosseguir com as atividades cotidianas e laborais em determinados momentos históricos. Essa é a história da primeira geração de artistas nipo-brasileiros na cidade de São Paulo associados no *Seibi-kai*, durante a Segunda Guerra Mundial, quando ficaram impossibilitados de exercer atividades profissionais, organizar simples encontros, expressar-se na língua nativa e pintar ao ar livre. Muitos foram fichados pelo Departamento Estadual de Ordem Política e Social do Estado de São Paulo (Deops/SP). Sobre esses artistas e parcela da produção remanescente do período recai nosso interesse, explicitando a repressão e o cerceamento da política do Estado Novo contra estrangeiros radicados no país, notadamente os nipônicos, durante as décadas de 1930 e 1940, muito longe da propalada visão do país acolhedor e aberto às diferenças.

Anos 1930 e a organização dos artistas nipo-brasileiros

A fundação do *Seibi* data de 30 de março de 1935. A associação, a princípio denominada *Zoo-kei Bijitsu Kenkyu-Kai*, passou a se chamar *Seibi-kai* após a Segunda Guerra Mundial, por volta de 1947.[2] Conforme Roberto Okinaka (1956), artista e filho de Alina (1920-1991) e Massao Okinaka (1913-2000), *Zoo-kei* significa "que dá forma"; *Bijitsu*, "artes plásticas", e *Kenkyu,* "pesquisa" e "estudo". Segundo Tomoo Handa (1906-1996), fundador e principal agremiador do grupo na fase inicial, *Sei* é a abreviação de "São Paulo" e *Bi* é a de "belas-artes"; já *Kai*, embora pouco usado, significa em japonês "agrupamento" ou "associação". Assim, *Seibi* exprime "Grupo de artistas plásticos de São Paulo" (LOURENÇO, 1998, p. 21).

A iniciativa da formação do grupo teve diversos objetivos, entre os quais o estímulo à pesquisa, ao trabalho em conjunto e à crítica mútua; o aperfeiçoamento e a difusão artística – ainda que, em um primeiro momento apenas no âmbito da colônia nipônica –, além da possibilidade de profissionalização, distante a princípio, e de apoio aos recém-chegados ou aos residentes nas cidades interioranas. A iniciativa aponta esforços para estimular carreiras pelo debate, convívio, divisão de conquistas e dificuldades, além da preocupação voltada a apoiar os recém-migrados, num país tão diferente culturalmente (LOURENÇO, 1998, p. 21).

A ata inaugural foi assinada pelos artistas Tomoo Handa, Walter Shigeto Tanaka (1910-1970) e Kiyoji Tomioka (1894-1985), além de outros interessados em

[1] Depoimento de Tomoo Handa para Maria Cecília França Lourenço, 6 de outubro de 1982. Datilografado. 8p.
[2] Optou-se por utilizar o termo Seibi-kai para o período dos anos 1930 por ser esta a designação normalmente adotada.

artes visuais. Yoshiya Takaoka (1909-1978) e Yuji Tamaki (1916-1979) moravam no Rio de Janeiro, mas compareciam às reuniões quando estavam em São Paulo, e foram então considerados por Handa como fundadores. A partir do segundo encontro do grupo, Hajime Higaki (1908-1998) passa a frequentar os encontros mensais e, depois, Kichizaemon Takahashi (1908-1977). Após 1938, Masato Aki (1918-1982) e Iwakichi Yamamoto (1914-?) passam a integrar o *Seibi*. A primeira exposição do grupo, ainda restrita à colônia nipônica, é realizada no Nippon Clube, no centro da capital paulista, em 1938, com pouca repercussão na mídia.

Os membros do *Seibi* apostam na capacidade humana em suplantar forças paralisantes e condições adversas. Aceitam as diferenças e as incentivam, com a certeza de que a arte é uma explicitação biográfica, logo pessoal e intransferível (LOURENÇO, 1995, p. 120). Igualmente, em razão da falta de relações influentes, buscam superar as limitações pelo coletivo.

No primeiro período em que esteve ativo, de 1935 a 1942, o *Seibi* não possuía uma sede, um local comum para trabalho, ainda que os integrantes se reunissem mensalmente para a apresentação de trabalhos. No início, os encontros ocorriam na casa de Tomoo Handa, então na rua Alagoas, 32, no bairro de Higienópolis, São Paulo; depois, no porão de uma antiga residência, na qual funcionava uma sociedade beneficente japonesa, na rua Santa Luzia, entre os bairros da Sé e da Liberdade. Posteriormente, passaram a encontrar-se na pensão Asahi, de Hajime Higaki, localizada na rua Conde do Pinhal, 89, também na Liberdade (PECCININI, 1977, n.p.). As reuniões sistemáticas serviam para a troca de informações e conhecimentos, os artistas buscavam aprimorar a técnica e dominar a matéria. Também nas reuniões eram realizadas sessões de modelo-vivo e, ainda, confraternizações.

É importante ressaltar que nos anos 1930 atuam em São Paulo, além dos modernistas formados em contato direto com as vanguardas artísticas europeias, outros grupamentos, muitos dos quais formados, como o *Seibi*, por imigrantes e seus descendentes, cuja produção não é voltada apenas para rupturas formais de caráter estético. Podem ser citados nesse conjunto o Grupo Santa Helena e a Família Artística Paulista. Possuíam objetivos comuns, como a ampliação do meio artístico, a possibilidade de profissionalização, a realização de debates e críticas, a busca de desenvolvimento individual, não só artístico, mas também humano.

A maioria desses artistas chega ao Brasil bastante jovem, sendo raros aqueles com formação iniciada no Japão, e esta, quando existente, é muito diversificada. Takaoka tivera aulas de desenho com Shon Kushihara, entre 1921 e 1925; Tomioka estudara técnicas de aquarela, por correspondência, pela revista de arte *Mizuê* (MENESES, 1995, p. 109); Higaki iniciara estudos de pintura aos dez anos de idade com Iori Saito e Takeji Fukushima, em Ehime, Japão, passando a estudar na Academia Kawabata, de Tóquio, entre 1926 e 1927 (MIYAO, 2002); Shigeto Tanaka começara a pintar ainda sob orientação de um amigo de Foujita.

No Brasil, ficam à mercê das oportunidades locais, mais limitadas por pertencerem a segmentos do operariado da população. Tomioka estuda no Liceu

de Artes e Ofícios de São Paulo, possivelmente entre 1922 e 1926. Vários cursam mais de uma escola. Handa e Takaoka frequentam a Escola Profissional Masculina do Brás por volta de 1927 e 1929. Handa cursa também a Escola de Belas Artes de São Paulo, de 1932 a 1935, como Shigeto Tanaka, de 1931 a 1935, este último expulso por indisciplina. Nas aulas livres de modelo-vivo da referida escola, participam Kichizaemon Takahashi e Higaki. Takaoka e Tamaki foram discípulos do polonês Bruno Lechowski (1887-1941) por volta de 1934, durante a estada no Rio de Janeiro.

Impedidos de uma dedicação em tempo integral à arte, exerciam outras atividades laborais, sendo a pintura atividade exercida à noite e aos fins de semana. Handa foi monotipista de jornal (LOPES, 1985, p. 30), escritor e jornalista, colaborando com a imprensa nipônica. Foi por um período gerente de pensão. Higaki pintava cerâmica industrial; também auxiliou a família na pensão familiar no bairro da Liberdade (MIYAO, 2002). Tomioka era comerciário ferragista e contador. Takahashi, desenhista comercial e ilustrador de jornais. Tamaki, tipógrafo. Masato Aki vendia frutas no mercado. Shigeto Tanaka desenhava cartões para estamparias em seda e pintava gravatas (MENESES, 1995, p. 108). Takaoka fazia caricaturas, pintava e caiava paredes – tendo trabalhado por um período para Francisco Rebolo (1902-1980), época em que possivelmente conviveu com outros artistas que posteriormente formaram o grupo Santa Helena –, vendia pastéis na feira e trabalhou em circos.

Apesar de um certo isolamento, tiveram contato com Mário de Andrade (1893-1945), Quirino da Silva (1897-1981), bem como com os escultores Alfredo Oliani (1906-1988) e Júlio Guerra (1912-2001). Nesse período, também expuseram em mostras gerais, edições do Salão Paulista de Belas Artes, talvez pela proximidade desse certame com a Escola Paulista de Belas Artes.[3] Takaoka e Tamaki participaram ainda do Salão Nacional de Belas Artes, sendo Takaoka contemplado com a medalha de prata, maior distinção para um estrageiro, em 1937, e Tamaki com a medalha de bronze em 1937. Handa participa com duas pinturas do 1º Salão de Maio, a convite de Mário de Andrade.[4] Por sua vez, Tomioka, já em 1928, participara da 1ª Exposição de Bellas Artes – Muse Italiche – Sociedade Italiana de Cultura, mostra que contou ainda com a participação, entre outros, de Aldo Bonadei (1906-1974), Candido Portinari (1903-1962) e Alfredo Volpi (1896-1988) (CATÁLOGO, 1928, n.p.).

[3] Shigeto Tanaka participa do 1o e do 2o Salão Paulista de Belas Artes, 1934 e 1935. Tomioka das 1a (1934), 3a (1935), 6a (1939) e 7a (1940) edições. Handa, da 1a, 3a, 4a (1936), 5a (1937) e 6a edições. Higaki da 5a e da 7a, recebendo menção honrosa na última.

[4] Handa conheceu Mário de Andrade por intermédio Susi Piedade, aluna do poliglota no Conservatório Dramático e Musical, pois morava na pensão da família dela. Piedade elaborava tese sobre pintura japonesa. Como não havia literatura sobre o assunto, ele acabou como tradutor de livros para Susi. Uma vez por semana, ambos iam à casa de Mário de Andrade discutir os avanços da tese. Mário de Andrade também foi responsável por conseguir o primeiro local para Handa expor individualmente, em 1935, antes mesmo da fundação do Seibi. Op. cit., nota 1.

O diálogo com a natureza

> O japonês se aproxima da natureza e tem uma espécie de diálogo com ela e ele traduz esse diálogo, mostrando o que ele sentiu, não apenas reproduzindo a natureza.
>
> Tomoo Handa, 6 out. 1982[5]

A relação dos orientais com a natureza pode ser vista como um elo entre homem e ambiente. Diferenciam-se na maneira de vê-la, entendê-la e senti-la: a paisagem é tema recorrente e possui interesse em si, e não como mero complemento, como foi por muito tempo considerada na pintura ocidental. O olhar para a natureza é reflexivo, não meramente contemplativo. Desse modo, o contato com o ambiente tropical, num primeiro momento de embate, é um grande estímulo para a produção de paisagens.

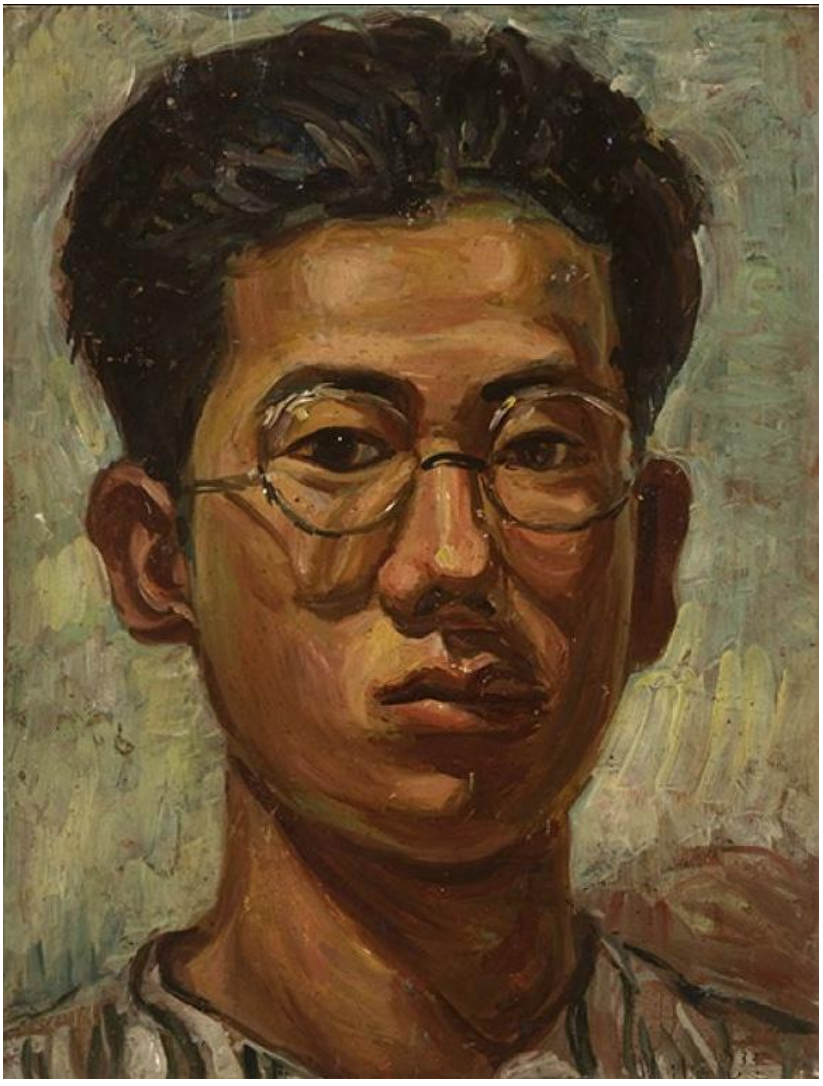


Figura 1. Hajime Higaki, *Autorretrato,* 1935. Óleo sobre madeira, 30 x 22 cm. Acervo Museu de Arte Brasileira – Faap/SP. Foto: João Liberato. Fonte: HERKENHOFF, Paulo. *Laços do olhar*: roteiros entre o Brasil e o Japão. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008. p. 68.

[5] Op. cit., nota 1.

No período inicial, os integrantes do *Seibi* saíam juntos nos fins de semana para realizar pinturas a partir da observação direta da natureza, cuja representação era tratada com sensibilidade e em diálogo, distante de uma mera reprodução fotográfica ou como exemplo de simples virtuosismo. Muitos viajam por diversas cidades do Brasil, captando cores e luzes distintas, com grande sentimento. Mesmo quando retratam fragmentos de trechos urbanos, da cidade vivida, não estão interessados nos mitos da metrópole moderna, mas buscam vistas afetivas: retratam os bairros que habitam, arrabaldes, becos, fundos de quintais e pontos de encontro, em uma produção cuja matéria muitas vezes é adensada.

Também é profícua a quantidade de retratos e autorretratos, especialmente na fase primeira do grupo. Para os autorretratos, o próprio modelo está sempre à mão. Os retratos são majoritariamente de conhecidos, em pequenas telas, por causa das limitações financeiras. Porém, cabe destacar o caráter político, de direito à subjetividade, de nomes e rostos individualizados (HERKENHOFF, 2008, p. 67), muito distante da jocosa afirmação de que todos orientais são “iguais”.

Figura 2. Kenjiro Masuda, *Retrato do pintor Takaoka*, 1943. Óleo sobre papel, 67 x 21,5 cm. Acervo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Crédito da imagem: João Musa. Fonte: Acervo MASP

O colorido das pinturas dos nipo-brasileiros diverge em relação aos trabalhos executados por pintores de outros grupos atuantes no período: utilizam com maior frequência brancos, castanhos e cores vivas – em geral primárias e secundárias –, contrastes acentuados entre claros e escuros; às vezes usam cores fortes; em outros trabalhos, tons desbotados. Os contornos escuros são uma constante nas paisagens e nos retratos. Fixam instantâneos e sensações atmosféricas de maneira diferente dos impressionistas, mais próxima à caligrafia japonesa, executando com o pincel longos traços de espessuras diferentes, o que ainda pode ser considerado influência do mundo flutuante, da vida que passa representada no *Ukiyo-ê*, as populares gravuras japonesas. Buscam o fragmento, o detalhe, a simplicidade, a síntese.

Também realizam muitas naturezas-mortas, imbuídos de transpor para as telas a lírica do cotidiano. Tal gênero, importante para os modernos por afastar-se da narrativa, traz a vegetação separada do contexto natural, reorganizada e ligada à questão do tempo e da perenidade da vida, em outra forma de expressar os sentimentos em relação à natureza, conferindo importância a pequenos elementos.

Entre quatro paredes

> Quando o conhecemos [Yoshiya Takaoka], numa tarde de domingo, no começo da última grande guerra, num dos subúrbios do Rio, vivia pobremente num cubículo onde faltava de tudo, menos tinta e papel para o seu trabalho. Era constantemente atormentado pelos policiais da Ordem Política e Social por ser japonês. Várias vezes foi espancado e jogado no xadrez, de onde só saía pela interferência de seus companheiros de arte.
>
> Osorio Cesar, 7 abr. 1948

Considerados inimigos e espiões, abandonados à própria sorte pelo rompimento das relações diplomáticas entre o Brasil e o Japão. A perseguição aos nipo-brasileiros teve seu ápice entre 1942 e 1945, ainda que tenha se iniciado antes e adentrado a década de 1950. Era proibido realizar reuniões e comunicar-se na língua nativa em ambiente público, e havia restrições ao simples ato de ir e vir, como também à participação em mostras no exterior ou mesmo nos salões oficiais (NASCIMENTO, 2008, p. 24). Nesse contexto, as atividades do *Seibi* são interrompidas em 1942 e só retornam dois anos após o término do conflito, em 1947, quando o grupo volta a excursionar para a realização de pinturas e vislumbra a possibilidade de exposições, ao menos na cidade de São Paulo. Durante o intervalo, contudo, foram muitas as dificuldades enfrentadas pelos artistas, pois, como todos os membros da colônia, sofreram toda sorte de restrições. Todas essas limitações levaram à realização, nesse período, de pinturas em ambientes internos, como naturezas-mortas, retratos e autorretratos. Em outras obras, os artistas vislumbravam o mundo através de frestas, pintando o que podiam ver de suas janelas, como quintais e trechos de paisagem.

Nos arquivos do Deops, foram localizados prontuários de sete artistas participantes do *Seibi* em sua formação original, anterior à Segunda Guerra – Hajime Higaki, Iwakichi Yamamoto, Kiyoji Tomioka, Masato Aki, Tomoo Handa, Walter Shigeto Tanaka e Yoshiya Takaoka –, e de outros que passaram a fazer parte do grupo a partir de 1947.[6] A maioria dos prontuários se refere às autorizações para mudança de residência ou obtenção de salvo-condutos para movimentações profissionais, o que não é de se estranhar dadas as diversas desocupações da rua Conde de Sarzedas e adjacências – primeira região a ser ocupada por japoneses na cidade – a partir de 1942 (HANDA, 1987), desalojando famílias inteiras, obrigadas a transferir-se para outros bairros às pressas, como Vila Mariana, Vila Clementino e Saúde.

Figura 3. Masato Aki, *Palácio do Conde*, década de 1940. Óleo sobre tela, 47,5 x 57,5 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo. Crédito imagem: Isabella Matheus. Fonte: NASCIMENTO, Ana Paula. *Nipo-brasileiros no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008. p. 47.

[6] E que, por uma questão de recorte, não estão aqui inseridos.

Em *Palácio do Conde*, Masato Aki retrata a residência de Bernardo José de Lorena, o Conde de Sarzedas, localizada na rua de mesmo nome. Posicionado do alto da ladeira como marco na paisagem, o prédio cor de ferrugem, parecendo um castelo, foi representado sem ostentação, exibindo as falhas do reboco, uma pintura que já apresenta o desgaste provocado pelo tempo. Predominam os azuis, os amarelos e os alaranjados. O recorte também é inusitado, pois não se trata de uma vista frontal – normalmente a mais utilizada para realçar determinado local ou objeto –, mas, sim, de uma tomada lateral, em que parte da construção não aparece da tela.

De Shigeto Tanaka foi localizado documento solicitando a mudança de endereço da rua Galvão Bueno, 429, no bairro da Liberdade, para a rua Jorge Tibiriçá, 59, na Vila Mariana,[7] assim como outros de Masato Aki[8] e de Hagime Higaki, este mudando apenas de endereço no próprio bairro da Liberdade.[9]

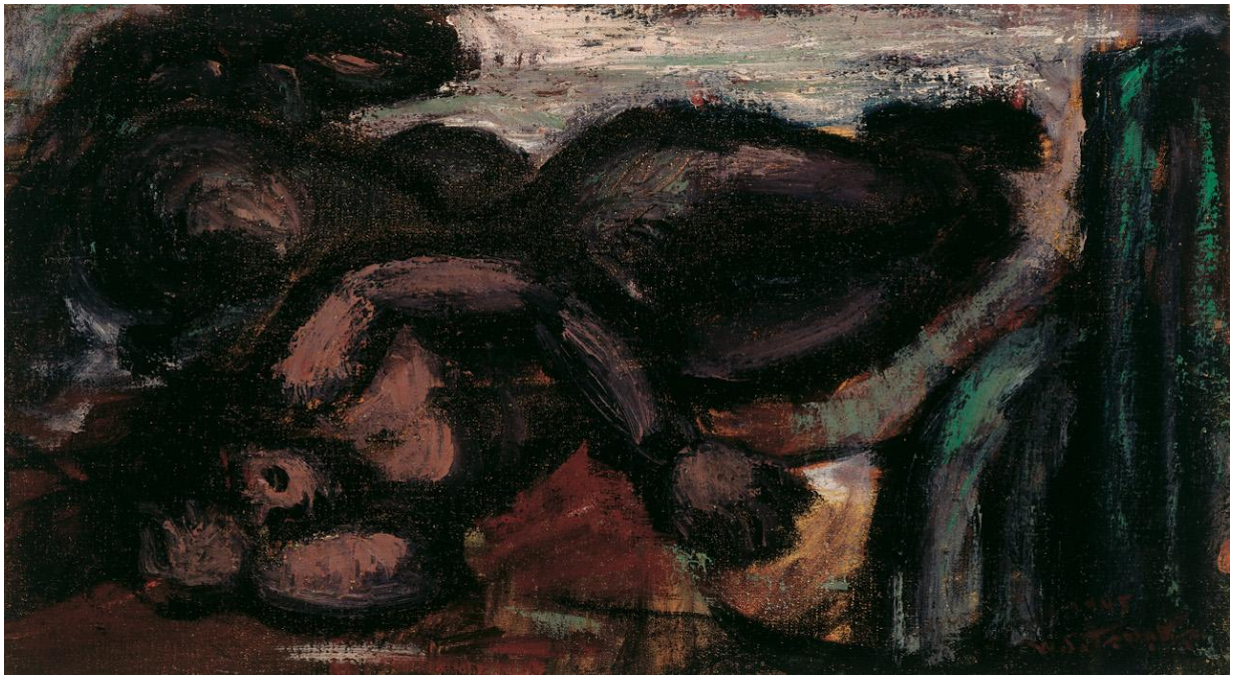


Figura 4. Walter Shigeto Tanaka, Sem título (*Nu feminino deitado*), 1945. Óleo sobre tela, 45 x 67 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo. Crédito imagem: Isabella Matheus. Fonte: NASCIMENTO, Ana Paula. *Nipo-brasileiros no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008. p. 70.

Do período, foi localizada uma pintura de Shigeto Tanaka, que trabalhou preferencialmente com aquarelas, mas na pintura, um raro nu, realizada em ateliê, estão visíveis vários aspectos existentes em outras de suas obras. A figura, na diagonal, que preenche grande parte do trabalho, parece não se apoiar em nada: está com os pés na parte superior, mais clara, e a cabeça na inferior, mais escura,

[7] Solicitação para Delegacia Especializada de Ordem Política e Social, São Paulo, 13 set. 1943. Processo 49.577. Há também a indicação de que foi preso, tendo sido liberado em 7 de outubro de 1942, sem anotação do motivo da prisão.
[8] Solicitação para Delegado da Ordem Política e Social, São Paulo, 18 jun. 1943.
[9] Superintendência de Segurança Pública e Social, São Paulo, 28 jan. 1944.

com destaque para os contornos pretos, os verdes e os tons avermelhados. A pincelada rápida e vigorosa, e a massa de tinta, espessa, são características de alguns aspectos do expressionismo utilizados por muitos artistas no Brasil durante aquele período.

De Tomoo Handa há um processo de expulsão. Iniciado em 1952, envolve outros membros da colônia nipônica. A acusação refere-se à publicação de artigo de autoria desses membros, na revista *Chuo-Koron*, editada no Japão em junho de 1951. O tema do artigo era o problema migratório, e os signatários adotavam uma postura contrária à presença de imigrantes japoneses na Amazônia, pois não haviam sido realizados estudos econômicos e também pelas dificuldades climáticas que enfrentariam. Após um período, o processo foi arquivado.

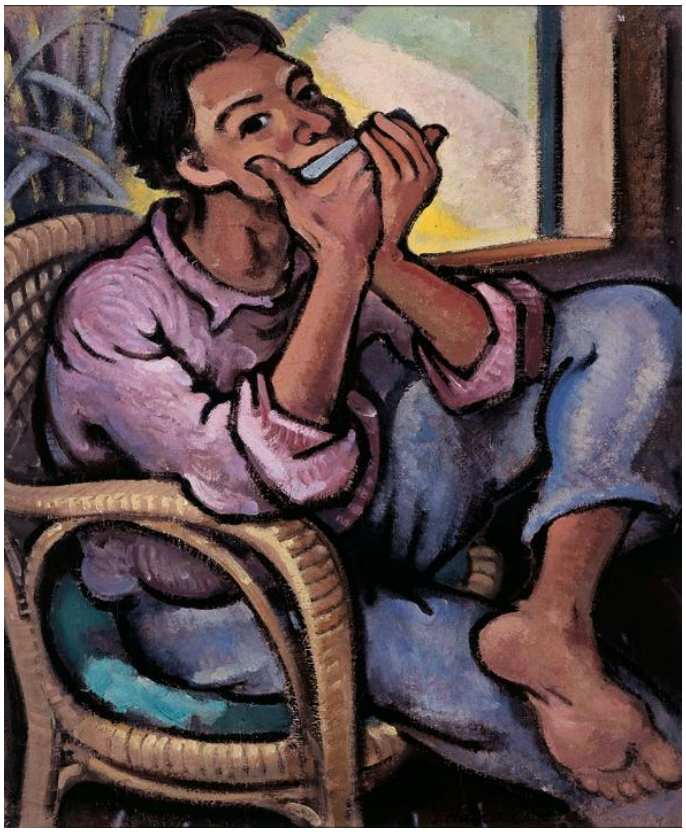


Figura 5. Tomoo Handa, *Retrato do pintor Tamaki,* 1940/1945. Óleo sobre tela, 65 x 54 cm. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo. Crédito imagem: Isabella Matheus. Fonte: NASCIMENTO, Ana Paula. *Nipo-brasileiros no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008. p. 20.

Durante o período da guerra, Handa, impossibilitado de excursionar, realiza retratos, como o *Retrato do pintor Tamaki*, no qual flagra seu colega, o pintor Yuji Tamaki, em um momento de descontração, tocando gaita. Existe aqui, possivelmente, uma relação próxima entre o pintor e o retratado, dado representar um momento de lazer, num recorte bastante inusitado. Essa obra apresenta, como característica comum de grande parte da produção de Handa, linhas escuras a contornar a figura e todos os objetos, de maneira expressiva. Como muitas das obras do período, foi realizada em um ambiente interno, vendo-se o exterior apenas por uma pequena fresta. Há ainda, no caso de Handa, a realização de toda uma

série de pinturas efetuadas de memória, relembrando o período que o artista passou nas zonas cafeeiras, nas quais representa o trabalho e as diversões em um primeiro momento como imigrante.

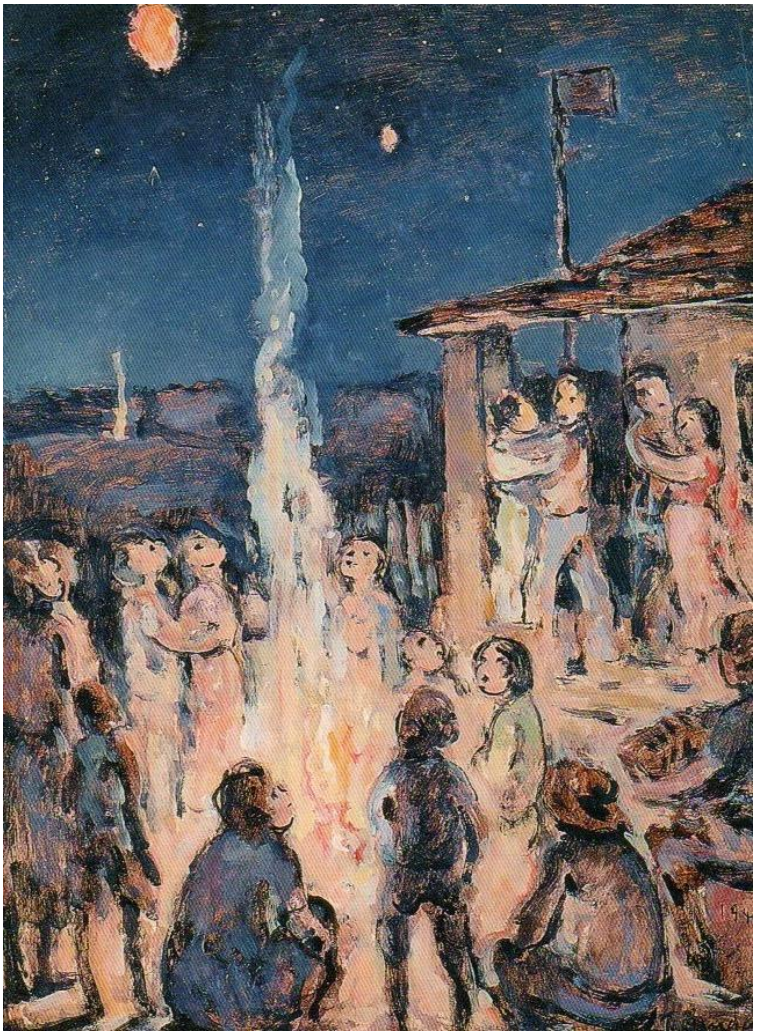


Figura 6. Tomoo Handa, *Festa junina*, 1943. Óleo sobre tela, 69 x 52 cm. Acervo Museu Histórico da Imigração Japonesa no Brasil. Fonte: LOURENÇO, Maria Cecília França. *São Paulo*: visão dos nipo-brasileiros. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1998. Contracapa.

Houve, ainda, processos e prisões motivados por comunicação em língua japonesa em local público e suspeita de espionagem ou de relações com grupos esquerdistas. Kenjiro Masuda foi processado, em junho de 1944, por ter falado em japonês, em público, situação pela qual ficou detido por um dia.[10] Kiyoji Tomioka possui dois processos na documentação analisada: o primeiro, de novembro de 1944, tem como motivo o artista estar cantando em japonês no bar Pinguim.[11] O segundo, de maio de 1948, refere-se à suspeita de Tomioka ser um espião japonês: foi denunciado e então preso quando estava pintando nas imediações da fábrica da Ford, no bairro do Bom Retiro. O pintor ficou retido por três dias, e a aquarela

[10] Anotação para o prontuário. Kenjiro Masuda. Superintendência de Segurança Pública e Social, São Paulo, 17 e 18 jun. 1944.
[11] Delegacia de Ordem Política e Social, São Paulo, 3 e 4 nov. 1944.

que estava executando foi apreendida, mesmo o fato tendo se passado após o final da Segunda Guerra.[12]

Por fim, talvez o mais perseguido tenha sido Yoshiya Takaoka, militante por toda a vida. Já fichado no Rio de Janeiro, como aponta Osorio Cesar (1895-1979), também passa a ser acossado quando transfere-se para São Paulo. Existem três processos no prontuário do artista. O datado de 1944 refere-se à transferência de residência;[13] um segundo, do ano seguinte, de salvo-conduto,[14] autorizando a viagem de trabalho para o Rio de Janeiro, e um último, de 1955, sobre as atividades do artista no "Conselho nipo-brasileiro de defesa da paz",[15] que tinha como pontos basilares a luta contra o imperialismo americano e a guerra atômica. A associação era formada por vários comunistas japoneses, e Takaoka, como stalinista, atuou em tal conselho, mas nenhuma prova foi obtida a seu respeito.

O *Seibi-kai* só retoma as atividades em 1947, quando recomeçam as saídas coletivas e a possibilidade de exporem, ao menos em São Paulo, momento em que novos membros passam a fazer parte do grupo. As realizações voltam-se para encontros e difusão cultural, havendo em paralelo o aparecimento de ateliês coletivos, saídas para observação do natural, trocas informacionais, mostras dos pioneiros além dos limites da colônia e, principalmente, o esforço sistemático em empreender exposições coletivas pela edição dos salões do *Seibi-kai*.

Os anos compreendidos entre o fim da década de 1930 e meados dos anos 1950, abrangendo a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), são fundamentais para os japoneses e descendentes que residem no Brasil. O período logo após o conflito mundial é decisivo para a fixação de muitos desses imigrantes, pois a derrota dos países do Eixo, a grave crise econômica enfrentada pelo Japão e o fato de muitos já terem constituído família no Brasil levou a grande maioria a se estabelecer definitivamente no país. Tal resolução em muito difere dos propósitos da fase inicial, quando os imigrantes tinham como principal objetivo voltar para o país de origem o mais rápido possível, no momento que reunissem algum capital financeiro. Com os artistas de origem nipônica, a situação é semelhante. Continuam a expressar a essência humana, na convivência entre sensibilidades distintas, no pensar, viver e fazer, em diálogo constante com a natureza.

Referências

CATÁLOGO geral. *1ª Exposição de Bellas Artes*. São Paulo: Muse Italiche – Sociedade Italiana de Cultura, 1928.

CESAR, Osorio. Exposição Takaoka. *Folha da Noite*, São Paulo, 7 abr. 1948. p. 4.

[12] Processo 27.679. 24 de maio de 1948.
[13] Takaoka residiu no Rio de Janeiro entre 1934 e 1944. Solicitação para a Superintendência de Segurança Política e Social, 11 abr. 1944.
[14] Salvo-conduto datado de 16 de janeiro de 1945.
[15] Processo 31.375. Departamento de Ordem Política e Social, São Paulo, 1955.

HANDA, Tomoo. *O imigrante japonês*: história de sua vida no Brasil. São Paulo: T.A. Queiroz; Centro de Estudos Nipo-Brasileiros, 1987.

HERKENHOFF, Paulo. *Laços do olhar*: roteiros entre o Brasil e o Japão. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2008.

LOPES, Maria da Glória. Tomoo Handa e a natureza infinita. *O Estado de S. Paulo*, 30 jun. 1985. p. 30.

LOURENÇO, Maria Cecília França. Pioneiros da abstração: um manifesto humanista. *Revista USP*, [s. l.], n. 27, p. 116-129, 1995. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i27p116-129.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *São Paulo*: visão dos nipo-brasileiros. São Paulo: Museu Lasar Segall, 1998.

MAYO, Sussumu. *O pintor Higaki*. São Paulo: Museu de Arte Nipo-brasileiro, 2002.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. Grupo Seibi: o nascimento da pintura nipo-brasileira. *Revista USP*, [s. l.], n. 27, p. 102-115, 1995. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i27p102-115.

NASCIMENTO, Ana Paula. *Nipo-brasileiros no acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008.

PECCININI, Daisy. Apresentação. *In*: _____. *Grupo Seibi – Grupo do Santa Helena*: década 35-45. São Paulo: Faap, 1977.

Como citar:

NASCIMENTO, Ana Paula. Da natureza para o ateliê: artistas nipo-brasileiros durante a Segunda Guerra Mundial. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1224-1236, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.099
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Artistas franceses no Brasil: o ateliê como espaço de êxitos e desventuras

Elaine Dias, Universidade Federal de São Paulo
https://orcid.org/0000-0002-3735-9610
elaine.dias@unifesp.brl

Resumo

Durante o século XIX, o Brasil e, especialmente, o Rio de Janeiro, atraiu a atenção de artistas estrangeiros em passagens breves ou mais duradouras, estabelecendo-se em ateliês. Entre eles, artistas franceses com produções nos mais diversos gêneros artísticos e suportes encontraram espaço, realizando propagandas de suas atuações na imprensa, encomendas públicas e privadas, exposições e atraindo igualmente a atenção da crítica. Nem todos, porém, tiveram o mesmo destino. Se alguns obtiveram êxito durante seus períodos de permanência e trabalhos em seus ateliês, outros encontraram destino pouco glorioso, falecendo quase no anonimato ou acometidos por doenças ou distúrbios psíquicos. Auguste Petit e François-René Moreaux são exemplos de sucesso em suas trajetórias, enquanto Jean-Baptiste Borely e Gustave James tiveram destinos tristes.

Palavras-chave: Artistas franceses. Ateliês. Êxitos. Desventuras. Rio de Janeiro.

Abstract

During the 19th century, Brazil and, especially, Rio de Janeiro, attracted the attention of foreign artists in brief or longer periods, establishing themselves in studios. Among them, French artists with productions in the most diverse artistic genres and supports found space, publicizing their performances in the press, public and private commissions, exhibitions and attracting the attention of critics. Not all, however, had the same fate. If some were successful during their periods of permanence and work in their studios, others found a less glorious fate, dying almost anonymously or suffering from illnesses or psychic disorders. Petit and Moreaux are examples of success in their careers, while Borely and James had sad destinies. We will explore the idea of Brazil as a refuge and the studios in Rio de Janeiro as a stage for successes and misadventures.

Keywords: French Artists. Studios. Success. Misadventures. Rio de Janeiro.

Não é novidade para os historiadores da arte e para o público interessado que o Brasil do século XIX foi objeto de interesse de muitos artistas viajantes e estrangeiros que por aqui estabeleceram seus ateliês e residências, por um curto ou longo período. Desde a Missão Artística Francesa, para permanecermos no século XIX, nos debruçamos sobre as histórias individuais e atuações de artistas estrangeiros e, especialmente franceses – estes em maior número –, nas instituições públicas do Rio de Janeiro, capital da corte, e no desenvolvimento do gosto privado ao longo daquele século. Nesse conjunto de interesses, foram diversos os gêneros contemplados por estes agentes, apreciados e julgados pela crítica especializada, muitos deles foram pesquisados por meio de notícias de jornais e revistas, e foram conhecidas as propagandas de seus serviços destinadas ao público em geral, assim como as exposições realizadas em instituições artísticas públicas e casas particulares[1]. É possível notarmos, principalmente a partir das notícias nos jornais e periódicos, como esses artistas foram recebidos pela sociedade e o andamento de suas vidas no período em que permaneceram no Brasil ou até suas mortes, notando-se aí a glória de alguns ou a consumação final de seus fracassos.

É certo que podemos acompanhar a trajetória de muitos artistas estrangeiros do século XIX com o auxílio, sobretudo, dos jornais e revistas disponíveis na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Acessamos seus anúncios, encomendas, participações em leilões, premiações, críticas, notas pessoais, e, finalmente, a notícia de seu falecimento, culminando em exposições póstumas e homenagens, ou na acentuação de críticas negativas à sua trajetória.

Auguste Petit e François-René Moreaux

Ainda que saibamos do grande número de artistas nesse processo, cabe-nos, aqui, citar apenas alguns para entendermos o quão discrepante foram algumas trajetórias. Aquele a obter maior prestígio, em uma atuação sobretudo centrada nas primeiras décadas do século XX, foi o francês Auguste Petit. Artista versátil, transitava pela paisagem, natureza-morta mas, principalmente, pela pintura de retratos, conquistando muitas encomendas por parte do Estado e de particulares já no período republicano. Realizou mais de 3000 retratos como resultado dessas encomendas, e podemos notar também o sucesso nos demais gêneros nas exposições privadas que realizou, verificando-se, através da imprensa, a venda de muitas obras ao público privado interessado em decorar suas casas com a natureza-morta e a paisagem. Além disso, são muitos os alunos e alunas de Petit

[1] Uma pesquisa mais aprofundada acerca deste tema foi realizada por mim, com apoio do CNPq (Edital Universal número 409172/2016-2 – julho de 2017 a maio de 2020) e intitulada *Artistas Franceses nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes. Circulação e Produção Artística entre 1840 e 1884*. Também houve apoio da FAPESP para a realização de parte deste trabalho no exterior (BEPE, processo n. 2017/08266-0 – novembro de 2017 a janeiro de 2018), sob a supervisão de Jacques Leenhardt (EHESS, Paris).

que participaram das exposições da Escola Nacional de Belas Artes, notando-se também a faceta do ensino artístico e, de fato, não eram poucos aqueles que procuravam seu ateliê privado para o aprendizado dos diversos gêneros. Apesar disso, foi alvo de muitas críticas negativas pela imprensa especializada, fato este que não o impediu, no entanto, de ter uma trajetória de sucesso, coroada com muitas homenagens em 1925, ano de sua morte.

François-René Moreaux seguiu uma linha próxima àquela de Petit. Ainda que não tivesse o sucesso do compatriota e nem uma produção tão intensa nas esferas públicas e privadas, Moreaux conquistou um lugar de prestígio no Rio de Janeiro. Além de participação em muitas exposições gerais da Academia Imperial de Belas Artes, foi um dos principais artistas da pintura de história e da fatura de retratos do Imperador Pedro II, na década de 1840. Conquistou o apreço da crítica, mas igualmente comentários negativos sobre algumas obras. Além da atuação na esfera pública, vemos muitos anúncios de seus serviços na imprensa, transitando também pela fotografia e pela gravura. Assim como Petit, também oferecia aulas em seu ateliê e foi diretor do Liceu de Artes e Ofícios, consolidando-se no sistema artístico brasileiros por diversas vias até seu falecimento, em 1860.

Esse reconhecimento, no entanto, não se estendeu, obviamente, a todos os artistas franceses. Chamamos a atenção aqui para dois casos, a saber, o pastelista Jean-Baptiste Borely e o pintor de marinhas Gustave James, ambos artistas pouco conhecidos pela historiografia, mas que deixaram suas marcas nas exposições gerais e na crítica de arte em suas estadias no Rio de Janeiro.

Jean-Baptiste Borely e Gustave James

Jean-Baptiste Borely chegou ao Brasil em 1849 e mantinha seu ateliê na rua dos Siganos, passando depois para a Rua da Assembleia. Araújo Viana, em um texto publicado somente em 1942 no periódico Dom Casmurro, relata os feitos de Borely quanto à pintura a pastel no Rio de Janeiro, salientando que foi ele, conforme mostram outras críticas da época de produção do artista – especialmente Manoel de Araújo Porto Alegre na Revista Guanabara, em 1849 - aquele a trazer a técnica do pastel ao Brasil. Aqui faz-se, no entanto, uma ressalva importante. Ainda que Porto Alegre mencione e Araújo Vianna confirme, foi a artista Emanuelle Gros de Prangey aquela a trabalhar primeiramente com o pastel no Rio de Janeiro, conforme mencionam as notas de jornais do período. Porto Alegre tece essa crítica sobre Borely em 1849, citando um retrato de Tomas Gomes, e o artista também aparece na Exposições Geral de 1852, visto com altos e baixos em suas qualidades e defeitos pelos críticos do período. Gostaria de apontar aqui algumas menções a esse respeito, elucidando sua trajetória e sua produção. Entre as considerações, aparecem:

Em 1849, vemos no Correio Mercantil:

> "Dous outros quadros apresentou o mesmo artista , nao a pastel, mas a óleo;
> excelente no primeiro genero, mostrou por este ensaio que podia, querendo,
> ambicionar a outras glórias e aspirar a outros sucessos. O n. 18 tem a cabeça bem desenhada, diremos mesmo bela, ainda que as mãos nos nao parecessem perfeitas. No quadro da tempestade, figurando um grupo de pessoas que se resguardam da chuva; a scena é alumiada pela luz de um relâmpago. A ideia é poética; critica-se, é verdade, o esperdiçamento da luz, e o abuso das cores como de quem está acostumado a emprega-las na pintura a pastel; quanto a nós, agrada-nos a inspiração, e em uma sala quase exclusivamente forrada de retratos, uma obra de imaginação, ainda menos perfeita, nos seduz a ponto que ficamos sem animo para a criticar. A tarde florentina é obra de verdadeiro artista, tanto é exacta e perfeita; recorda as alegres scenas de Bocacio, e as descrições do grande prosador italiano servem para atestar-nos a verdade histórica da scena que se representa, e dos vestidos dos personagens que nella figuram."[2]

Em 1852, novas apreciações, agora mais negativas e duras a respeito de seu trabalho:

> "O Sr. Borely apresentou um quadro cheio de defeitos quer em proporções, quer em regras de composição e perspectiva. Os trabalhos apresentados em annos anteriores por este senhor são de uma superioridade de muito determinada sobre os deste anno."[3] "O painel do Sr. Borely é inferior às suas forças, tem erros de perspectiva e de desenho."[4] "O Sr. Borely é sempre o mesmo: não passa da cepa torta."[5]

Após sua participação na Exposição Geral de 1852, possivelmente abalado pelas críticas, Borely sai do Rio de Janeiro para frequentar outras localidades, possivelmente viajando a Minas Gerais, conforme nos relata Araújo Viana em seu texto sobre as artes plásticas, de 1915. Em outro texto de Araújo Viana publicado em 1942 pela Revista Dom Casmurro, como já citamos acima, ele menciona que conheceu Borely em Minas Gerais, precisamente em Taboleiro do Pomba, em 1876, onde pintava retratos das pessoas do arraial e também realizava trabalhos para os fazendeiros da região. Segundo Viana, teria pintado muitos retratos a óleo, trabalhando no refúgio de seu ateliê. Ele menciona :

> "Conheci João Batista Borely em 1876, residindo no arraial do Taboleiro do Pomba, em Minas Gerais. Aparentava um homem maior

[2] Correio Mercantil e Instructivo, 18 de dezembro de 1849, n. 344, pp. 1-2.
[3] Correio Mercantil e Instructivo, 20 de dezembro de 1852, n. 354, p. 1.
[4] Jornal do Commercio, 19 de dezembro de 1852, n. 349, p. 1.
[5] Jornal do Commercio, 24 de dezembro de 1852, n. 354, p. 2.

> de cinquenta anos; era de estatura mediana, tinha loirados os cabelos da cabeça e barbas, mas já grisalhos, fronte larga e cheia de rugas; era alegre e folgazão. Vi-o tirar muitos retratos, não a pastel, mas a óleo. Durante o dia não parava, andava no arraial de casa em casa a pintar, quando não empreendia viagens a fazendas próximas para onde o chamavam. Naquelas adjacências, não houve talvez pessoa de haveres que não tivesse a figura pintada por Borely. Apresentaram-me o artista numa ocasião em que ele de palheta em punho, muito irrequieto, era toda pressas na pintura de um retrato. [...] Desde modo conseguia produzir extraordinariamente, embora com graves imperfeições, até na semelhança fisionômica. Quando, porém, a pessoa lhe merecia certa consideração, mostrava-se atento e cuidadoso. Justificava o atropelo com que trabalhava, dizendo carecer urgentemente de dinheiro para manter-se, porque se tentasse produzir obra verdadeiramente artística ou cuidada, ninguém ali suportaria a exigência da justa remuneração. Ponderava mais que deixara no Rio de Janeiro provas de não ser nenhum charlatão e citava o retrato a pastel do conselheiro Tomaz Gomes. [...] Não firmava todas as telas, provavelmente receoso de seu nome ficar ligado a obras negativas da sua perícia artística. [...] Descobre-se nos próprios trabalhos a óleo de Borely, a sua natural vocação para o pastel, que deixou de cultivar. Desgraçadamente o artista se entregara ao alcoolismo, quase sem tréguas. Durante um ano que estive na localidade, onde residiu, não poucas vezes o vi inteiramente ébrio. Nunca abandonou o maldito vício que lhe encurtou a vida, segundo me informaram. Por Minas Gerais andou até morrer."[6]

Se Borely morreu desta forma, isto é, absorvido pelo álcool e conseguindo alguns trocados com a produção de retratos, convivendo com o fantasma da crítica negativa à espreita, seu compatriota Gustave James não teve destino diferente, embora mais ativo no sistema artístico do Rio de Janeiro.

As primeiras menções a seu nome aparecem na imprensa em 1864, e manteve ateliê em vários endereços, entre os quais o Largo da Sé, a Rua do Hospício, a Rua do Espírito Santo e, finalmente, a Rua do Riachuelo (MACIEL LEVY, 2003). Pintor de paisagem, James apresentou obras nas exposições Gerais da Academia de 1872, 1875, 1879 e 1884, falecendo em 1885. Conquistou o hábito da Ordem da Rosa pela participação na Exposição Geral de 1872, sendo, portanto, agraciado pelo Imperador no primeiro ano de sua participação no sistema artístico brasileiro. Pouco compreendido pela crítica, mas ao mesmo tempo muito comentado na imprensa, as obras de James pareciam demonstrar uma certa modernização da pintura de paisagem. Em 1872, produz varias marinhas, entre as quais "uma tarde de calmaria sob o equador" e "um navio encalhado depois da trovoada" que repercute na imprensa:

[6] Araújo Viana, Dom Casmurro, 31 de janeiro de 1942, n. 236, p. 7.

> "O Sr. Gustavo James deu-nos uma tarde de calmaria sob o equador, com um ceu cruamente amarelo, interrompido por manchas de vermelho carregado, e um mar com a cor de bronze oxidado. O navio encalhado depois da trovoada poderia te-lo sido antes, ou mesmo sem trovoada que a nulidade do efeito seria a mesma. Há um efeito noturno da poética concepção, de uma harmonia elegante e verdadeira. No entanto diremos ao pintor que diminua a dureza d'aquela nuvem que se nota no centro do gracioso pincel".[7]

> "Os quadros ns. 64 a 70 do Sr. Gustavo James tem um certo mérito como composição, porém na cor e no desenho deixam tudo a desejar. "A tarde de calmaria sob o equador" é de uma verdadeira monstruosidade [...]Os navios e as águas são tão mal reproduzidos nas suas telas, que bem claro se ve que o Sr. James tem ainda muito que estudar para imitar a natureza que quer representar."[8]

> "Os Sr. Eduardo de Martino e Gustavo James expuseram marinhas. Se para
> constituir um gênero bastasse dar dele uma idéia, os quadros dos Srs. De
> Martino e James seriam dignos de louvor. Mas, do modo porque estão, nada diremos sobre eles por apenas indicarem as intenções dos autores; quando foram acabados, deles falaremos. Até lá temos tempo."[9]

> "Gustavo James expos varias marinhas, onde a verdade foi atendida em relação aos navios, especialmente, desenhados estes com bastante correção e firmezas das linhas."[10]

> "Gustavo James e Felix Perret foram agraciados com o habito da ordem da
> Rosa, este pelos seus quadros de gênero, e aquele por suas marinhas na verdade os dois apresentaram nessas classes de pinturas excelentes e bem acabados trabalhos. Dos prêmios que receberam foram ambos merecedores."[11]

Sobre um plano em relevo da baia do Rio de Janeiro, feito em parceria com o escultor Louis Deprès de Cluny, amigo bastante próximo de James, ele recebe da crítica francesa no periódico Le Gil Blas: "M. G. James, le peintre de marine dont tout le monde connait les ravissants tableaux, et qui a su donner aux reliefs des îles et des montagnes cette couleur locale si frappante de vérité"[12].

[7] A Reforma, 26 de junho de 1872, n. 142, p. 2.
[8] Jornal do Commercio, 30 de junho de 1872, n. 181, p. 4.
[9] A Vida Fluminense, 6 de julho de 1872, n. 236, p. 1045.
[10] A Vida Fluminense, 10 de agosto de 1872, n. 241, p. 1085.
[11] A Nação, 11 de janeiro de 1873, n. 8, p. 2.
[12] Le Gil Blas, 11 de agosto de 1878, n. 44, p. 3.

Anos depois, em 1882, participa da Exposição da Sociedade Propagadora das Bellas Artes, no Liceu de Artes e Ofícios, sendo reconhecido positivamente pelo colorido e pela narrativa proposta em suas telas:

> "Varias marinhas do Sr. Gustavo James. Na maior delas, estão as naus portuguesas de Vasco da Gama, à vista do arrogante promontório de famosa recordação e da Boa Esperança, flutuando sobre ondas de um verde pouco verídico. As outras são muito boas. Duas, sobretudo, não sabemos se originais ou cópias, são de impressionar; os dois quadros completam de uma maneira feroz. Estão ao lado um do outro. Ambos pungentes. Um é o primeiro lance de uma tragédia que se representou entre a infinidade dos mares e a infinidade do firmamento; o outro é o desfecho. No da direita, ve-se uma jangada à flor das vagas, violentamente sacudida pelo mar.
> As pranchas da jangada agarra-se como fúria um ente humano; ao lado do
> homem, um pobre cão estende o pescoço e solta um uivo para o horizonte. E
> o horizonte se arredonda cruel, inexorável. De cima, vem caindo a noite para
> o oceano e entre o oceano e a noite rasga-se a gargalhada sangrenta de um
> crepúsculo. Entretanto – vao ficando o náufrago, o cão e o desespero...
> Horrível miniatura da jangada fúnebre da Medusa.
> É assim o começo da tragédia.
> No outro quadro ainda está em cena a mesma embarcação...Mas a tempestade passou.
> No oriente, acende-se um amanhecer de púrpura e das aguas levanta-se a
> mastreação de um navio que vem para a jangada, através da aurora repetida
> do mar. Este navio e esta aurora são duas ironias da fatalidade. O naufrago da jangada sucumbia durante a noite não sabemos se de fome, se de desespero.
> Sobre as tabuas repousa o cadáver...Ainda não é tudo.
> Junto do cadáver levanta-se eriçado um espectro que foi um cão. Olha ameaçador, terrível para o fundo das ondas....
> O cadáver do naufrago tem um braço pendente fora da jangada. Desse braço
> aproxima-se, como uma seta, um tubarão medonho. Este monstro marinho é
> o desfecho do drama...
> Calam dores no coração estes quadros do Sr. Gustavo James."[13]

[13] Gazeta de Notícias, 27 de março de 1882, n. 85, p. 2.

James expõe ainda na mostra de 1884, mas pouco se comenta sobre sua "Cascata de Paulo Afonso, em Alagoas". No ano seguinte, a imprensa volta-se novamente a ele, mas para procura-lo. James havia participado da exposição entre os meses de agosto e novembro de 1884 e, em dezembro, aparecem as primeiras notícias de seu desaparecimento. No ano seguinte, no mês de maio, há o relato de sua morte em alguns jornais. Um deles, o Jornal do Commercio[14] relata que James morreu aos 69 anos, vítima de febre tifoide, no hospital Pedro II. A partir de então, várias notícias de sua produção e morte se seguem e, mais uma vez, vê-se o fim triste de um artista. A Revue Commerciale, Financière et Maritime[15] relata que sua carreira foi percorrida a duras penas, que morreu pobre, muito pobre e que foi recolhido ao hospício Pedro II já debilitado de suas faculdades mentais. Morreu quase como indigente, sendo salvo de ser jogado na vala comum, segundo nos relata a mesma Revue Commerciale naquele mês de maio[16], por ajuda de seus compatriotas franceses, uma vez que James havia chegado ao hospício Pedro II sem documentos de identificação. Este desfecho gerou vários desdobramentos com o consulado francês e com o fato de James haver sido agraciado com a Ordem da Rosa pelo Imperador Pedro II. Alguns meses depois, uma exposição é realizada na Casa de Wilde com suas obras, e novamente vem à tona as críticas ao artista.

> "Na casa de Wilde fez-se uma exposição dos trabalhos do finado Gustavo James. A maior parte dos trabalhos expostos são marinhas, gênero a que ele se dedicou por longos anos. Eu ainda não pude compreender a harmonia de tintas usadas por Gustavo James. [...] . Dos seus trabalhos expostos os melhores são os mais antigos, como a jangada e o navio encalhado. Ve-se claramente que não faltava a James imaginação creadora. Aqueles dois quadros em que um naufrago é acompanhado por um cao fiel, são bastantes para provarem a sua imaginação mas, nem sei porque, esta qualidade foi pouco desenvolvida no artista, e ele mal soube aproveita-la."[17]

E, finalmente, essa dura crítica também póstuma no Diário de Noticias:

> Gustavo James, morreu de marasmo senil, aos oitenta anos de idade. Este pobre James, frances de origem, ocupava-se na sua terra em desenhar padrões para uma fabrica de chitas. Veio há vinte anos para o Rio de Janeiro, empregou-se em casa do Giron, que lhe dava cinco mil reis por dia sem troco de uns desenhos para ornamentação de portais e corredores. Um dia, organizou-se nesta corte uma exposição de belas artes; o James, que tinha um olho e se considerava em terra de cegos, concorreu com uma croûte capaz de fazer arrepiar os cabelos a Mr. Petit. O pobre diabo apanhou o hábito

[14] Jornal do Commercio, 6 de maio de 1885, n. 125, p. 3.
[15] Revue Commerciale, Financière et Maritime, 21 de abril a 5 de maio de 1885, n. 69, p. 2.
[16] Revue Commerciale, Financière et Maritime, 6 a 20 de maio de 1885, n. 70, p. 2.
[17] A Semana, 22 de agosto de 1885, n. 34, p. 6.

> da Rosa, tal era o bom senso artístico de quem naquele tempo governava o barco público. A teteia foi a sua desgraça. Daí por diante julgou-se um grande homem. Escusado é dizer que nunca mais desceu a fazer pintura ornamental, e sabe Deus com que mágoa, alguns anos depois, fez ao estomago a concessão degradante de borrar um pano de boca para o theatro D. Pedro II. Lembram-se de um Pedro Alvares Cabral a descobrir o Brasil e um novo sistema de braços, uns braços que nunca mais acabavam? Tudo isso foi perpetrado pelo James. Entretanto, manda a verdade que se diga: os seus pinceis tinham momentos lúcidos. Há no atelier de Wilde uma marinha do James, que qualquer bom artista assinaria com ambas as mãos. N'outra marinha, de gênero diverso, há uma onda encapelada, perfeitamente reproduzida. N'algumas paisagens há de vez em quando pequenas belezas de colorido e boa distribuição de luz. Mas o desenho é geralmente tão mal, que a gente não consegue tomar a sério nada daquilo, por maior que seja o piedoso desejo de dizer bem de um morto. O que deveras comove nesta exposição não é o talento, mas a miséria do pintor, que não tendo dinheiro para comprar as telas, pintava em pedaços de madeira e fundos de caixas de papelão. Pobres pintores!"[18]

Borely e James são apenas alguns exemplos de uma trajetória produtiva – um em Minas Gerais, o outro no Rio de Janeiro –, ora muito compreendida por críticos mais atentos, ora pouco compreendida pela crítica talvez não preparada a pinceladas mais soltas ou coloridos menos realistas. Petit e Moreaux souberam, talvez, contornar esses percalços, encontrando maneiras de adentrar o sistema pelas vias públicas e privadas, estendendo suas atuações a horizontes mais largos e diversos, como o ensino das artes e o trânsito por outros gêneros e suportes. Borely e James são apenas dois exemplos em que o refúgio do ateliê ou o Brasil como refúgio foram também sinônimos de trajetórias fracassadas e fins trágicos, merecedores de atenção ainda que menos atrativos para a história.

Referências

ARAÚJO VIANA, Ernesto da Cunha de. Das Artes Plásticas do Brasil em geral e do Rio de Janeiro em particular. *Revista do IHGB*, 1915, parte II, vol. 78.

BÉNÉZIT, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*...Grund, 1949.

BRAGA, Theodoro. *Artistas Pintores no Brasil*. São Paulo: Editora Limitada, 1942.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no Século XIX. A pintura posterior à Missão Francesa. 1835-1870*. Rio de Janeiro: Edições Pinacotheke, 1983.

[18] Diário de Notícias, 22 de agosto de 1885, n. 77, p. 1.

_____. *História da Pintura Brasileira no Século XIX. A proteção do Imperador e os pintores do Segundo Reinado. 1850-1890*. Rio de Janeiro: Edições Pinacotheke, 1983.

CATÁLOGO História da Pintura Brasileira no Século XIX. São Paulo: Paço das Artes, 1983.

DIAS, Elaine. *Artistas franceses no Brasil: Descrição e promoção de sua imagem na imprensa do século XIX. MODOS: Revista de História da Arte,* Campinas, SP, v. 3, n. 2, p. 126–143, 2019. DOI: 10.24978/mod.v3i2.4129. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8663036. Acesso em: 22 jan. 2022.

_____*Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884). Das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos ateliês privados. Fontes primárias, bibliográficas e visuais*. Prefácio: Jacques Leenhardt. Guarulhos: EFLCH-UNIFESP, 2020. Disponível : https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/58047 Acesso em: 22 jan. 2022.

DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909).* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura*. Rio de Janeiro: Typographia Rohe, 1916.

MACIEL LEVY, Carlos. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. Período Monárquico. Catálogo de Artistas e Obras entre 1840 e 1884*. Rio de Janeiro: ArteData, 2003.

MELLO JUNIOR, Donato. As Exposições Gerais na Academia de Belas Artes no Segundo Reinado. Anais do Congresso de História do Segundo Reinado. *Revista do IHGB*, 1984.

NOTÍCIA do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1849.

NOTÍCIA do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1850.

NOTÍCIA do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1852.

Como citar:

DIAS, Elaine. Artistas franceses no Brasil: o ateliê como espaço de êxitos e desventuras. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p.1237-1246, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.100
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Henrique José da Silva (1772-1834): retrato em tempos convulsos

Patricia Telles, Universidade de Évora
https://orcid.org/0000-0001-8761-9882
pat2telles@gmail.com

Resumo

Analisaremos aspectos da vida e obra de Henrique José da Silva no período conturbado que antecedeu a sua vinda ao Brasil, no qual, sem sistemas de apoio institucional, a sobrevivência de muitos artistas portugueses dependia da sua capacidade de estabelecer estratégias clientelares, nas quais a pintura do retrato tinha importante papel. Veremos que o futuro diretor da Academia Imperial deveu parte do seu sucesso em Lisboa à venda de retratos gravados e à amizade de um negociante, que o empregava na pintura de retratos e alegorias políticas de natureza efêmera, para festas populares. No Brasil, a serviço do imperador, o pintor prosseguiu com a construção e divulgação de iconografias políticas, mas defrontou-se com novas hostilidades, deixando, ao morrer, uma reputação aos pedaços.

Palavras-chave: pintura. retrato. século 19. Academia Imperial. luminárias.

Abstract

We shall study some aspects from the life and oeuvre of Henrique José da Silva in the difficult historical period before his arrival in Brazil. At the time, without institutional support, the survival of Portuguese artists mostly relied upon their strategies for establishing a clientele, in which portrait painting played an important role. Indeed, the future director of the Imperial Academy owed his initial success in Lisbon not only to the sale of prints based on his portraits, but also to the friendship of a businessman who ordered portraits and political allegories for ephemeral structures built for popular festivities. Once in Brazil, in service of the emperor, Silva continued to contribute to the construction and distribution of political iconographies, but confronted new hostilities, and left, at the time of his death, a shattered reputation.

Keywords: painting. portraiture. 19th century. Imperial Academy. festivities.

O português Henrique José da Silva (1773-1834), primeiro diretor da Academia de Belas Artes, criada no Rio de Janeiro pela corte portuguesa exilada, e "pintor da imperial câmara" de D. Pedro I, alcançou, em vida, o cimo da carreira artística. Contudo, a sua trajetória em Lisboa, nos anos sombrios do início do Oitocentos, permanece pouco conhecida, e o seu estudo revela elementos interessantes das estratégias de sobrevivência dos pintores na época, na qual a pintura do retrato contribuía para alçar a carreira de um pintor, ou derrubá-la...

Retratos, visibilidade e clientela

De facto, mesmo na França, o retrato contribuía de modo determinante para a constituição e a manutenção de redes clientelares; os alunos de Jacques Louis David (1748-1825) não hesitavam em propor, oferecer ou pintar retratos para agradar ou simplesmente para aproximar-se de patronos em potencial – levando a historiadora Anne Lafont a considerar a modalidade como a verdadeira "pedra angular" de uma carreira de sucesso (LAFONT, 2005: 114, 120-126). Em Portugal, sem mecanismos oficiais de apoio às artes, os pintores encontravam-se ainda mais conscientes do quanto a sua sobrevivência dependia dessas redes. De fato, malgrado tentativas esporádicas, não dispunham de exposições oficiais de arte regulares, no modelo dos *Salons*, através das quais pudessem submeter as suas obras ao julgamento dos seus pares, e, a seguir, a um público amplo, passível de outorgar-lhes reconhecimento e clientes.

As oportunidades para mostrar as suas obras eram raras. Fora a pintura religiosa, eram os retratos régios que geravam maior visibilidade pois, tal como em imagens de santos (BELTING, 1996), o seu poder icónico tendia a transmitir a memória de uma suposta presença régia de modo quase mágico, com tamanha força que se mantinha inclusive através de cópias e gravuras. Assim, os pintores lusos empregavam a pintura de retratos de reis e "heróis" não apenas para dar maior visibilidade à sua arte, mas também para complementar os seus rendimentos, seja pela venda direta de quadros, ou pela de gravuras que eles próprios abriam ou encomendavam - e ainda como mostra de lealdade ao rei, ou suposta prova de acesso aos escalões superiores da sociedade.

Bastava que o modelo régio fosse reconhecível, a sua "semelhança" exata pouco importava, e a perícia do pintor, menos ainda. Ainda em 1829, um retrato pintado de D. Pedro I substituiu o imperador num camarote de teatro, onde foi saudado como se fosse o próprio monarca (TELLES, 2015: 106). Essa presença pública do rei "em efigie" dava-se com maior frequência em obras de natureza efémera erguidas durante festas populares: em "luminárias" ou iluminações, construídas periodicamente para celebrar eventos diversos. Em Lisboa, seriam um elemento importante para afirmação da carreira de Henrique José da Silva, sobretudo após as invasões francesas.

Uma obra pouco conhecida

Figura marcante na pintura no Brasil em inícios do século XIX, Henrique José da Silva permanece pouco estudado - mesmo sendo mencionado em centenas de textos. Desde que Laudelino Freire publicou em 1914 um folheto dedicado à sua vida e obra, apenas Sônia Gomes Pereira parece ter-se demorado em um estudo específico cujos resultados, expostos em colóquio em 2009 e publicados em atas, colocaram veementemente a necessidade de uma profunda revisão historiográfica, dado o excessivo enaltecimento da chamada "missão francesa" e a visão negativa dos portugueses. Desmentiu inclusive, e com razão, uma das mais graves acusações contra Silva: que ele tivesse alterado o currículo da Academia inicialmente proposto por Lebreton para dar maior destaque ao desenho, em benefício próprio, traindo o espírito desse currículo (PEREIRA, 2010: 547-556).

Mesmo assim, a obra do artista não dispõe sequer ainda de um levantamento. Além de cerca de 130 desenhos, 125 dos quais pertencem ao Museu D. João VI, conhecem-se menos de 25 telas a óleo dispersas dos dois lados do Atlântico – amostra ínfima da produção da vida de um pintor. A sua obra religiosa, por exemplo, permanece por inventariar, como uma "Descida da Cruz" datada de 1816[1], fortemente inspirada numa tela de Barocci (1535-1612), pintada em 1567 para a catedral de Perugia, que Silva provavelmente só conheceu através de gravuras, e levanta uma série de questões sobre as influências que sofreu.

As suas telas mais importantes hoje conhecidas são os retratos oficiais de D Pedro I no Museu Imperial de Petrópolis (1824) e no Museu Histórico Nacional (1825). Sabemos, contudo, que pintou dezenas de retratos do imperador, provavelmente semelhantes, entre 1824 e 1830, em corpo inteiro e a meio corpo, para distribuir pelo Brasil, dezesseis em resposta a uma única encomenda a 1 de junho de 1825 (TELLES, 2015: 96-97, 128). A maioria perdeu-se, mas a qualidade dos subsistentes levanta a questão da falta de consistência da sua produção. Encontram-se, por exemplo, distorções flagrantes em um retrato de D. João como Príncipe Regente no Museu Histórico e Diplomático do Palácio Itamaraty (KNAUSS, 2018: 99). Ora, as outras telas demonstram que essas distorções dificilmente procedem de falta de conhecimento. Ajudam a explicar a acusação de "medíocre" tão reiterada por Jean Baptiste Debret (1768-1848) – mas parecem intencionais, indicando talvez que o retrato foi elaborado para um local e uma função específicos. Analisarmos quais poderiam ter sido, levou-nos a investigar os retratos na trajetória de Henrique José da Silva antes de chegar ao Brasil.

[1]Henrique José da Silva, "Descida da cruz", 1816, óleo sobre tela, assinado e datado, 80 x 57 cm – coleção particular, Lisboa.

Retratos e luminárias

Durante o Antigo Regime, embora o rei fosse inacessível para a maioria dos seus subidos, imagens régias circulavam pelo mundo português por meio de gravuras, como a de Gaspar Froes Machado, que inspirou o retrato do Príncipe Regente por Silva (KNAUSS, 2018: 99), e outros pintores. Mas era sobretudo em festas populares que grandes imagens regias coloridas se espalhavam pelas cidades lusas, de Lisboa a Goa, Salvador ou Macao: figuravam em "transparente" em edifícios efémeros, erguidos em tela, madeira e papel, durante as chamadas "luminárias" ou iluminações, acompanhadas por fogos de artificio.

Nas ruas e praças mal iluminadas, essas imagens, feitas para serem vistas de baixo (*di sotto in su*) e por isso provavelmente distorcidas para compensar os efeitos de perspectiva, teriam enorme impacto visual. Participavam de estruturas em madeira erguidas anualmente, mais ou menos elaboradas segundo o evento a comemorar: nascimentos, aniversários e casamentos régios, canonizações ou vitorias militares, como em vida de Henrique José da Silva, que delas participou ativamente.

Pequenos recipientes de barro ou vidro contendo uma mecha, óleo ou azeite, espalhavam-se pelos balcões e janelas da cidade. Velas, mais caras, eram espetadas nas laterais das sacadas de ferro. Tudo isso participava da iluminação da cidade, estendia-se a muitos navios nos portos, e circundava construções efêmeras. Segundo listas de compras de materiais do século anterior, os transparentes eram pinturas a tempera sobre tecido fino ou papel, montadas em chassis de madeira, e oleadas. Colocava-se por traz "infinidade de luzinhas". Naturalmente, embora os materiais fossem frágeis, tudo era reaproveitável, e até em Versailles, certas estruturas e pinturas em usadas em diferentes festas, ano após ano, com algumas modificações[2]. Algumas vezes, retratos régios em tela eram expostos nas sacadas de casas ou instituições, circundados de luzes.

Embora tais iluminações fossem efetuadas por ordem pelo governo, e apenas parcialmente financiadas pela cidade ou pela intendência da polícia, diversas associações de artesãos ou comerciantes participavam, erguendo do seu bolso as suas próprias luminárias, como alguns particulares, nobres, banqueiros ou negociantes, que se orgulhavam de decorações extraordinárias nas fachadas das suas casas. Um destes, dono do então famoso "Botequim das Parras", ficaria conhecido como "José Pedro das *Luminárias*" – e era amigo e compadre de Henrique José da Silva.

[2] A documentação sobre o tema ainda se encontra dispersa. Ver AAVV. Arte Efémera em Portugal. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000; [SILVA, J. P. da (org.)] Collecção dos versos e descripção dos quadros allegoricos, [...]. [Lisboa:] Impressão Regia, 1812, AAVV. Fêtes et divertissements à la cour. Versailles: château de Versailles, 2017, Gazeta de Lisboa, etc.

O pintor e o padrinho

Mas afinal quem era este pintor? Nasceu provavelmente em finais de 1772 ou no início de 1773, porque foi batizado na Freguesia das Mercês, em Lisboa, a 27 de junho daquele ano. Filho de José da Silva Reys (ou dos Reis) e de Catharina Theresa, neto de italianos pelo lado da mãe, Henrique José da Silva teve como padrinho ninguém menos que o Conde de Oeiras, Henrique José de Carvalho e Melo (1748-1812) - filho do marquês de Pombal. Seguramente acreditavam que este alto apadrinhamento garantiria o futuro da criança, mas em 1777, o poderoso marquês caiu em desgraça.

Aos doze anos, Henrique José da Silva matriculou-se na *Aula Publica de Desenho*, conhecida como "Aula do Rocha" – pelo nome do seu fundador e professor, o pintor Joaquim Manuel da Rocha (1727-1786). Estudou com ele e, após a sua morte com Eleutério Manoel de Barros (1750-1824), que fora aluno, em Roma, de Ludovico Stern (1709-1777). É provável que ambos ensinassem seguindo modelos Italianos, como o famoso Pedro Alexandrino (1730-1810), em cujo ateliê Henrique José da Silva ingressou em 1790 (MACHADO, 1922).

Por volta de 1798, já estabelecido profissionalmente, casou-se com Eufrazia Maria, filha de um *negociante* (Freg. da Encarnação, 1799; 222), com a qual teve uma dezena de filhos. O que muito nos interessa notar é que, não uma, mas duas dessas crianças, Júlia e Justina[3], batizadas respetivamente em 1803 e 1805, tiveram o mesmo padrinho, José Pedro da Silva (1772-1862) - prova da importância dessa pessoa na vida da família.

Não era nobre, nem parente, mas uma figura proeminente nos círculos intelectuais de Lisboa. Em 1803, acabara de abrir o "Botequim das Parras", conhecido pelas suas decorações de *parras* – provavelmente de autoria do compadre Henrique José da Silva, que além de quadros, pintava na época tetos, e paredes a fresco (MACHADO, 1922: 97). O Botequim era uma "loja de café": vendia bebidas, livros e gravuras (*Gazeta de Lisboa*, 1806), seu dono recitava poesia, discutia política, e atraia políticos e intelectuais, como o poeta Manuel Maria Barbosa du Bocage (1765-1805) (SILVA, I., 1860: 91) do qual Henrique tornou-se amigo.

Em 1805, pintou o último retrato do poeta, e no ano seguinte mandou-o gravar pelo famoso Italiano Francesco Bartolozzi (1725-1815), dedicando a gravura a um mecenas em potencial, António de Araújo de Azevedo (1760-1817), mais tarde Conde da Barca (TELLES, 2017). José Pedro financiou uma subscrição para a edição, e vendeu as gravuras no Botequim das Parras (*Gazeta de Lisboa*, 1806; *Supplemento à Gazeta de Lisboa*, 27/06/1806). A fama do poeta beneficiou a todos, pois ainda em 1810, pintor e gravador ainda vendiam as gravuras (TELLES, 2015: 132).

Mas os exércitos de Napoleão se aproximavam - em novembro de 1807, a corte portuguesa foi evacuada para o Brasil, deixando Lisboa nas mãos dos

[3] Batizadas a 28 de setembro de 1803 e 16 de Março de 1805 (Freg. de Santa Catarina, 1803: 57vs; 1805: 103)

franceses, e só reencontramos informações sobre Henrique após a sua expulsão, em setembro de 1808, quando seu amigo José Pedro resolveu empregá-lo para aproveitar a explosão de alegria na cidade.

Por residir nos andares em cima do seu estabelecimento, poderia decorar a fachada inteira, e assim construiu luminárias das janelas de casa até o chão. Ele próprio descreveu, mais tarde, as centenas de copinhos de vidro iluminados, lanternas, arcos com dizeres e enormes pinturas, centradas em transparentes com alegorias, retratos da família real e dos "heróis ingleses", libertadores de Portugal: Arthur Wellesley (1769-1862), futuro Duque de Wellington, e William Carr Beresford (1768-1854) todos da autoria do seu amigo, Henrique José da Silva. ([SILVA, J.], 1812). O sucesso foi tamanho que, durante os sete anos seguintes, José Pedro encomendou luminárias à cada oportunidade: casamentos régios, tratados, vitórias etc. Para explicar as alegorias ao público que parava para vê-las, encomendou versos aos seus jovens clientes escritores, mandou imprimir os folhetos e distribui-los gratuitamente (SILVA, 1860: 91). Em 1812, reuniu-os num livro, que vendeu no Botequim em benefício da Casa Pia de Lisboa. Henrique José da Silva é o único pintor que menciona, o que leva a crer que tenha sido o único autor das pinturas ([SILVA, J.], 1812). As suas construções efêmeras ficaram tão famosas, que deram ao seu mentor o nome de "José Pedro das *Luminárias*". À sua maneira, tornou-se um mecenas – entendeu, dois séculos à frente da sua época, o quanto empregar pintores e poetas para criar "eventos" podia atrair a atenção do publico para o seu café.

O retrato como negócio

Henrique José da Silva também soube aproveitar os "eventos" do amigo para retratar celebridades que provavelmente nunca conheceu, e pouco viu. E naqueles tempos conturbados, criou um verdadeiro "modelo de negócio" que contribuiu para a sobrevivência da família, e provavelmente ajuda a explicar a qualidade irregular da sua obra. Pintava os ditos "heróis" ou reis em grande formato para luminárias, provavelmente algo deformados, para serem vistos de longe e por baixo. Como os seus importantes modelos dificilmente teriam tempo de posar, é provável que copiasse a sua "semelhança" de gravuras e quadros por outros pintores. Pintava a seguir telas a óleo de tamanho médio, como o par de retratos equestres dos generais Wellington e Beresford, datados respetivamente de 1811 e 1812. Acreditamos que se destinassem à venda, pois não hesitava em realizar várias versões de um mesmo quadro – como uma versão algo menor do retrato de Wellington, pintada um ano depois do "original"[4]. Finalmente, mandava gravar os retratos que tornara famosos, e vendia as gravuras, que anunciava pelos jornais,

[4] Henrique José da Silva, "Retrato de Wellington", 1812, óleo sobre tela, assinado e datado, 82 x 60 cm – vendido na Cabral Moncada Leilões, Lisboa, a 11 de maio de 2009, lote 30.

como a que reproduzia o seu retrato do Beresford, gravada em 1812 (*Gazeta de Lisboa*, 05/03/1812).

Figura 1. Henrique José da Silva, Retrato equestre do General Beresford, 1811. óleo sobre tela, 89 x 66 cm. Lisboa, coleção particular. Fundação *Gaudium Magnum*.

Em meio a uma guerra que devastou a Europa até 1815, e de uma enorme crise económica, Henrique José da Silva pintava para alimentar os filhos - mas pintava bem. E após os retratos dos generais ingleses, cada retrato, cada modelo, o aproximava de outra personalidade, de outro cliente.

Em 1814, por exemplo, retratou o compositor João Domingos Bontempo (1775-1842), e pela mesma época o célebre escritor e jornalista Agostinho José de Macedo (1761-1831), numa tela que este descreveu como "admirável", usou para ilustrar o seu livro *Oriente*[5], e ainda declarou feita "(...) pelo grande pintor que o governo chamou para pintar o nosso *Lord*[6]..." Ora, nada indica que Henrique José da Silva tenha sido chamado pelo governo para pintar o futuro duque de Wellington, ou qualquer outro *lorde*, mas tal como o seu patrono José Pedro, o pintor parece ter sabido utilizar a fama a seu favor.

Em 1817, era um dos únicos artistas lusos "bem-considerados" que se estranhava encontrarem-se ainda fora do "real serviço" ([CRAVOÉ], 1817) e pode ter sido a ambição de aproximar-se da corte (não apenas a necessidade de obter um emprego para o filho, como afirmava o Debret) que o trouxe ao Brasil, por volta de 1819.

No Rio de Janeiro, mesmo com outras obrigações, tentou reproduzir o modelo de carreira que adotara em Lisboa. Continuou a trabalhar em grandes telas efémeras para festas, como o "grande painel alegórico" que ofereceu em agosto de 1823, para figurar em comemorações recuperação da saúde do imperador. Colocado no "pórtico principal" da igreja de São Francisco de Paula, mostrava a Virgem Maria intercedendo por D. Pedro I, acompanhada por anjos e figuras. E durante a noite, "globos de vidro" iluminaram a fachada da igreja, "especialmente" a pintura, destacada por uma "iluminação transparente" (*Diário do Governo*, 02/09/1823). Tentou também mandar gravar algumas obras, mesmo se para tal precisou mandá-lo fazer no exterior. Teve de recolher ele mesmo fundos para empreendê-lo, mas entre maio de 1824 e janeiro de 1827, conseguiu que 356 subscritores (da Cisplatina ao Maranhão) adquirissem, sem qualquer garantia, um ou mais exemplares do seu retrato de D. Pedro I em trajes majestáticos, que enviara para ser gravado em Paris pelo famoso Urbain Massard (1775-1843) (*Diario Fluminense*, 1825; *Amigo do Homem*, 17/01/1827). Infelizmente a gravura só chegou ao Brasil em março de 1831 – semanas da abdicação (*Diario do Rio de Janeiro*, 18/03/1831).

[5] Legou a tela ao Mosteiro de Alcobaça, onde permanecia em 1833 (BRAGA, 1899: 296-7) – após as desapropriações das instituições religiosas em Portugal, em 1834, a tela desapareceu.
[6] Provavelmente Wellesley ou Beresford.

Figura 2. Urbain Massard *d'après* Henrique José da Silva, D. Pedro I, imperador e defensor perpétuo do Brasil, 1830. Gravura, 71,9 x 50,6 cm. © Pinacoteca do Estado de São Paulo, coleção Brasiliana/ doação Fundação Estudar. Fotografia de Isabella Matheus.

Não desistiu. Quase no final da vida, pintava telas do mais puro neoclassicismo, como em 1829 uma Virgem com o Menino atualmente numa coleção privada, que pode ter pertencido a Laudelino Freire[7]. Trata-se de uma obra absolutamente digna do "*retour à l'ordre*" do seu tempo, mesmo se os delicados rosas e azuis espelham a pintura de contemporâneos italianos, não franceses – como foram portugueses de origem italiana, como ele, que o protegeram no Brasil, nomeadamente Francisco Bento Maria Targini (1756-1827), Visconde de São Lourenço, poeta português de família modesta, que vivera no Brasil desde finais do século XVIII, mas visitava frequentemente Lisboa (SILVA, I., 1859: 352) onde pode ter conhecido Henrique José da Silva. Em 1819, incluiu o seu retrato por ele no seu livro mais importante, uma tradução do *Essay on Man* de Alexander Pope[8].

[7] Henrique José da Silva, "Virgem com o menino", 1829, óleo sobre tela, ass. e datado, 79 x 62 cm – vendido na Cabral Moncada Leilões, Lisboa, a 14 de dezembro de 2020, lote 51. A mesma, ou uma variante (a qualidade da fotografia dificulta a identificação) encontra-se reproduzida por Laudelino Freire (1914).

[8] Embora como vimos, a feitura de um retrato não indique necessariamente uma sessão de pose "do natural" e, neste caso, a data de 1819 figure na gravura, uma inscrição no canto inferior direito afirma que a placa foi gravada em 1815, por Gregório Francisco Queirós (1768-1845), indicando um retrato anterior, o que, dadas as suas origens semelhantes e a relação futura entre os dois, parece mostrar que se conheciam.

Considerações finais

A nomeação de Henrique José da Silva, em novembro 1820, para dirigir a Real Academia de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura Civil não parece ter sido um favor: foi provavelmente um gesto político por parte das elites intelectuais portuguesas para retomar controle da mais importante instituição oficial de arte portuguesa dos seus professores franceses, vistos como maçons e bonapartistas.

A oposição resultante, feroz, e nem sempre justa, terminou por macular a memória do pintor. Em 1839 Manuel de Araújo Porto Alegre, tentava esclarecer, em parte, a calúnia: Silva teria sido *mais hábil na intriga que no desenho e na pintura* – ou seja, embora talvez aceitável em termos plásticos, pecava pela falta de caráter, era "um homem mau" [9]. A ressalva do discípulo de Debret é importante – particularmente escrita no ano em que o mestre concluía a publicação do seu livro sobre o Brasil, o *Voyage Pittoresque et Historique*.

Henrique José da Silva morrera a 30 de outubro de 1834 (Freg. de São José, 1834, vol. 4: 50vs.). Debret começou a publicar o livro, em Paris, meses mais tarde, e entre 1834 e 1839, um depois do outro, os três volumes do *Voyage Pittoresque* contaram as aventuras do seu autor, membro de uma "Missão Francesa" convidada pelo governo para trazer a civilização ao Rio tropical – e do seu inimigo, Henrique José da Silva, artista medíocre e ser humano desprezível – o "vilão" que cada história precisa. Começamos apenas a descobrir que estávamos errados, em ter acreditado em tudo o que ele escreveu.

Referências

Fontes manuscritas e periódicos

Amigo do Homem. [Rio de Janeiro] 17 de Janeiro de 1827.

[CRAVOÉ, Pedro Alexandre] "Artes, e Officios. Da Pintura, sua existência em Portugal, e seus mais distinctos Artistas" in *Jornal de Bellas Artes, ou Mnemosine Lusitana*. vol. 2, n. 3, 1817

Diário do Governo, [Rio de Janeiro] 2 de Setembro de 1823

Diário do Rio de Janeiro. 18 de Março de 1831

Diário fluminense. [Rio de Janeiro] 3 e 26 de setembro de 1825; 19 de novembro de 1825.

Freguesia da Encarnação, Lisboa. *Livro de registo de Casamentos 1792 a 1799*, ANTT, RP, B15, Cx 18.

[9] "Escreveu Porto-Alegre em Apontamentos sobre as Belas Artes no Rio de Janeiro, publicados em 1839 no periódico Belas Artes: Por fatalidade chegaram ao Brasil dois homens maus e um bom. Henrique José da Silva, discípulo ingrato de Pedro Alexandrino, mais hábil na intriga que no desenho e na pintura, e o célebre Pedro Cravoé, que de mercador de móveis se ergueu em arquiteto, (...). O santeiro João Joaquim Alão, (...) era um bom homem." (FERNANDES, 2010: 127 nota 12)

Freguesia de N. Sra das Mercês. Lisboa. *Livro de registo de baptismos 1762-1774*, ANTT, RP, Livro B4 s/cx.

Freguesia de Santa Catarina, Lisboa *Livro de registo de baptismos 1801-1811.* ANTT, RP, Livro B19 Cx9.

Freguesia de São José. Rio de Janeiro, *Livro de óbitos de livres de 1833 a 1877*, Arquivo Arquidiocesano, Rio de Janeiro, Brasil

Gazeta de Lisboa, 21 de Janeiro e 5 de Agosto de 1806; 5 de Março de 1812

Supplemento à Gazeta de Lisboa, 27 de Junho de 1806.

Outras referências

AAVV. *Fêtes et divertissements à la cour*. Versailles : château de Versailles, 2017

AAVV. *Arte Efémera em Portugal.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

BELTING, Hans. *Likeness and Presence*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1996.

BRAGA, Theophilo. (org.) *Memórias para a vida intima de José Agostinho de Macedo por Innocêncio Francisco da SILVA (...).* Lisboa: Typographia da Academia das Sciencias, 1899.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. São Paulo: Martins Fontes e INL, 1975.

FERNANDES, Cybele Vidal N. "O complexo caminho: da encomenda à obra realizada. Uma casa nobre no Rio de Janeiro" in FERREIRA-ALVES, N. M. (coord.) *A Encomenda.O Artista.A Obra*. Centro de Estudos em População Economia e Sociedade, 2010. Pp 123-135

FREIRE, Laudelino. *Galeria Histórica dos pintores no Brasil - Henrique José da Silva*. Rio de Janeiro: Typographia Röhe, 1914.

KNAUSS, Paulo (org.) *O retrato do rei Dom João VI* . Rio de Janeiro: Artepadilha e Museu Histórico Nacional, 2019.

LAFONT, Anne. « Les stratégies marchandes des élèves de David pendant la Révolution ». *in* M. PRETI-HAMARD and P. SÉNÉCHAL (org.) *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*. Presses Universitaires de Rennes et Institut Nacional d'Histoire de l'Art, 2005, pp. 113-131.

MACHADO, Cirilo Volkmar. *Collecção de Memórias*. Imprensa da Universidade [de Coimbra], 1922

PEREIRA, Sônia Gomes. "Henrique José da Silva, um pintor português na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro" in FERREIRA-ALVES, N. M. (coord.) *A Encomenda.O Artista.A Obra*. CEPESE, 2010. pp. 547-556.

TELLES, Patricia D. *Retrato entre baionetas: prestígio, política e saudades na pintura do retrato em Portugal e no Brasil entre 1804 e 1834*. [tese de doutorado em História da Arte], Universidade de Évora, 2015.

TELLES, Patricia. D. *O cavaleiro Brito e o Conde da Barca: dois diplomatas portugueses e a missão francesa de 1816 ao Brasil*. Sistema Solar, 2017.

SILVA, Innocêncio Francisco da. *Diccionario Bibliographico Portuguez*, (1-20 vols). [Lisboa] Imprensa Nacional, 1858-1911.

[SILVA, João Pedro da (org.)] *Collecção dos versos e descripção dos quadros allegoricos, que em todas as solemnidades publicas desta capital mandou imprimir, e gratuitamente distribuir [...]*. [Lisboa:] Impressão Regia, 1812.

Como citar:

TELLES, Patricia. Henrique José da Silva (1772-1834): retrato em tempos convulsos. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1247-1258, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.101
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Henri Matisse: um modo de habitar pelos “papiers découpés”

Yasmin Elganim Vieira, Pesquisadora Independente
https://orcid.org/0000-0001-7432-1817
yasminelganim@gmail.com

Resumo

Por meio de escritos do próprio Matisse e de outros críticos, o texto discute os “papiers découpés” e o que representaram para ao artista como um modo de habitar e viver a arte num período crítico. Na sua casa-ateliê, Matisse os vivenciou como parte de um ambiente que o envolvia, tornando-se um modo de vitalizar o seu cotidiano, inventar os lugares que sempre buscou em suas pinturas e engendrar um espaço de memória, feito de experiências e recordações de tudo o que foi a sua trajetória artística. Com os “papiers découpés”, ele esclareceu questões da sua obra quanto à cor e ao desenho e construiu, com um novo meio de expressão, no espaço concreto, o decorativo como envolvimento que sempre buscou em seus planos pictóricos.

Palavras-chave: Matisse. Casa-ateliê. Papiers découpés. Habitar. .

Abstract

Through the writings of Matisse himself and other critics, the text discusses the “cut-outs” and what they represented for the artist as a way of inhabiting and living art in a critical period. In his house-studio, Matisse experienced them as part of an environment that involved him, becoming a way of revitalizing his daily life, inventing the places he always sought in his paintings and engendering a space of memory, made of experiences and memories of everything that was his artistic trajectory. With the “cut-outs”, he clarified questions in his work regarding color and design and built, with a new means of expression, in the concrete space, the decorative as an involvement that he always sought in his pictorial plans.

Keywords: Matisse. House-studio. Cut-outs . Inhabit. .

O início e o fim

Figura 1. Lydia Delectorskaya, *Matisse no Hôtel Régina*,1952. Acervo: The Museum of Modern Art, New York. Crédito da imagem: Succession H. Matisse. Fonte: MoMA

O início e o fim da relação com a arte do artista francês Henri Émile Benoît Matisse (1869-1954) se tocam. Matisse iniciou-se no campo artístico em 1889 quando, devido a uma crise de apendicite, sua mãe lhe presenteou com pincéis e tintas para se distrair enquanto estava enfermo. Um acontecimento que se desdobrou como um destino, porque fez com que ele abandonasse sua carreira jurídica para se dedicar à pintura. No período final de sua vida, em 1941, Matisse ficou novamente acamado após uma cirurgia em decorrência de um câncer abdominal. O artista sofreu danos nos músculos abdominais e permaneceu confinado à cama a maior parte do tempo, limitado fisicamente em seus últimos

anos. Reestabelecendo-se como "por milagre", ele teve o sentimento de estar vivendo um tempo extra. "É como se eu vivesse uma segunda vida", escreveu ao pintor Albert Marquet[1].

Se inicialmente estar acamado o levou à pintura, no final essa limitação o conduziu a um novo meio de expressão. Com uma prática de recortes, conhecida como *"papiers découpés",* Matisse "esculpiu a pintura"[2]. Pintou com guache papéis e depois os talhou, por meio da tesoura, com formas do vegetal ao abstrato, como uma ação de arquiteturar a cor, desenhar com tesouras. Em 1952, o próprio artista reconheceu que os recortes foram um ponto importante de sua carreira: "o recorte é o que hoje descobri de mais simples, mais direto para me exprimir"[3].

O entremeio

Antes de desdobrar os "*papiers découpés",* cabem algumas considerações sobre o entremeio da arte de Matisse. Compreendê-lo consiste num ponto de inflexão importante, porque há uma semelhança no decurso da sua trajetória. Como Matisse disse: "eu não poderia dissociar uma parte dela. Ela constitui um todo. Minhas sucessivas descobertas se integram mutuamente"[4]. Eis a cor, o desenho e o decorativo, pela visão de Matisse, que se deve esclarecer e seus interstícios: como a "pureza dos meios", o signo, a cor branca...

A relação de Matisse com a cor e sua emancipação foi aflorada no seu período conhecido como "*Fauvismo*" (1905-1907), em que havia o desejo de "exaltar todas as cores juntas, sem sacrificar nenhuma delas"[5]. Aqui, a cor é colocada em sua forma pura, sem degradê e passa a existir apenas em suas relações com outras cores, postas em seus extremos, pedindo a cada uma o máximo de si. O artista começa a trabalhar com cores expressivas, que não são obrigatoriamente descritivas, mas baseadas em sua própria observação. A partir desse período, a cor se transformou em seu modo de construir a superfície pictórica e de reencontrar a tão "pureza dos meios"[6], que não significa nada além de "libertar o meio do peso demasiado da utilização, libertá-lo do monopólio cego pelo gosto, assim como libertá-lo da instrumentalização objetiva pela descrição do mundo visível"[7].

Apesar da exaltação da cor, o desenho também seria de suma importância para a construção do quadro, pois "a pintura pede a relação sentimental da cor com o desenho"[8]. Para Matisse, o que daria volume ao quadro seria a harmonia e o contraste das cores juntamente com o desenho. Em "*Notas de um pintor*" (1908),

[1] MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre a arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 327.
[2] Ibidem, p. 267.
[3] Ibidem, p. 282.
[4] Ibidem, p. 276.
[5] Ibidem, p. 113.
[6] MATISSE, 2007, p. 133.
[7] KUDIELKA, Robert. Pureza e gênero da imagem. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 27.
[8] MATISSE, op.cit, p. 71.

ele escreve que "o desenho deve ter uma força de expansão que dá vida às coisas que o cercam"[9]. Durante toda a sua carreira haverá esse conflito entre desenho e cor e a busca pelo equilíbrio de ambos, que se resolverá com os "*papiers découpés*". E assim como nas cores, o desenho não deveria depender das "formas copiadas com exatidão a partir da natureza, nem da reunião dos detalhes exatos pacientemente agrupados, e sim do sentimento profundo do artista perante os objetos que escolheu, sobre os quais sua atenção se deteve e cujo espírito lhe cabe entender". Para Matisse, o desenho e a cor não se exibem como naturezas visuais, mas afetivas, porque "sob essa sucessão de momentos que compõe a existência superficial dos seres e das coisas, e que os reveste com aparências mutáveis que logo desaparecem, pode-se buscar um caráter mais verdadeiro, mais essencial [...]"[10]. Ele estava interessado na simplificação das formas até sua redução ao signo: ao seu caráter *essencial*. A "simplificação" do desenho e a multifacetada planaridade gerada pelas cores puras não teve como objetivo reduzir complexidades, mas chegar na coisa em si. Por isso, Matisse busca a sensação de profundidade sem o uso da perspectiva, recusa a dissociação acadêmica entre desenho e cor, abole as sombras e não busca nem mesmo a imitação da luz.

Figura 2. Henri Matisse, *Intérieur aux aubergines*, 1911. Técnica, dimensões: Têmpera sobre tela, 212 × 246 cm. Acervo: Musée de Grenoble, Grenoble. Crédito da imagem: Succession H. Matisse. Fonte: Musée de Grenoble

[9] Ibidem, p. 39.
[10] Ibidem, p. 41

Um outro aspecto a ser compreendido na sua obra é o decorativo, no qual "*Intérieur aux aubergines*" (1911) demonstra seus efeitos mais notáveis e marca também um período pioneiro e ressonante. A cor pura com planaridade, sem gradações e intensa, continua a se firmar e surgem, para formarem a atmosfera de seus quadros, cenas cotidianas, espaço interior, ateliê, padrões decorativos e arabescos. Essencial aqui: o decorativo para Matisse era o modo como ele compunha seus quadros. A composição, disse, nada mais é que "a arte de arranjar de maneira decorativa os diversos elementos ao comando do pintor para expressar seus sentimentos. [...] Uma obra comporta uma harmonia de conjunto: qualquer detalhe supérfluo ocuparia, no espírito do espectador, o lugar de outro detalhe essencial"[11]. Em outras palavras, a maneira decorativa era como ocorria sua composição e igualmente sua expressão, e significava uma distribuição generalizada e utilitária de toda a superfície pictórica. É nesse sentido que Matisse enfatiza a ideia de que "os enfeites ou arabescos nunca sobrecarregam meus desenhos feitos a partir de modelos, porque esses enfeites e arabescos fazem parte de minha orquestração"[12].

Os padrões decorativos e arabescos afirmam a potência do desenho junto à cor e formam um tecido ininterrupto, que estrutura o plano pictórico matissiano e dá a "sensação de espaço"[13], buscada por Matisse. Impossibilitando uma percepção imediata da totalidade e dando ritmo ao plano pictórico, eles proporcionam dinamismo ao quadro e movimento ao olhar do espectador. A organização decorativa, como coloca Yve-Alain Bois, se trata da "ausência de um centro; o universo em expansão contínua [...]; o labirinto de escalas variáveis [...] a livre circulação lateral"[14]. E forma uma multiplicidade de planos justapostos na superfície que desvia o olhar do centro da tela e convida o espectador a formá-la no decorrer da sua experiência, desvelando-a. O decorativo é um modo de envolver perceptivamente o espectador no plano, que o sente se formar, numa plasticidade em ato. Essa plasticidade se dará também pela relação das cores com o branco, como se esse fosse um vazio para elas se expandirem. Uma relação análoga à música, entre os "tons maiores e os tons menores [...], para a cor, a diminuição, num acorde de várias cores, de um único elemento em favor de um outro muda a expressão de acorde"[15]. Para trazer espaço e movimento, o branco terá profunda implicação para a produção dos "*papiers découpés*".

Em 1930, Matisse se depara, pela primeira vez, com a questão do decorativo no espaço concreto ao realizar "*La danse*" (1930) para Fundação de Barnes. O objetivo foi "traduzir a pintura em arquitetura, tornar o afresco equivalente do cimento ou da pedra"[16], uma ação como ele próprio denomina de pintura

[11] Ibidem, p. 39.
[12] Ibidem, p. 178.
[13] MATISSE, 2007, p. 100.
[14] BOIS, Yve-Alain. Sobre Matisse: o cegamento. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 82.
[15] MATISSE, op. cit., p. 229.
[16] Ibidem, p. 152.

arquitetônica, em que a decoração funcionaria de modo puro e totalmente imanente à parede, integrando-se a ela e coexistindo com o espaço do espectador. Aqui, Matisse antecipa a consciência de pintura arquitetônica que aparecerá nos recortes.

> A pintura arquitetônica depende absolutamente do local que vai recebê-la e com ela ganhará uma vida nova. Ela não pode separar-se dele, visto que lhe está associada. Ela deve conferir ao espaço encerrado nessa arquitetura toda uma atmosfera comparável ao interior de um belo e amplo bosque ensolarado que envolve o espectador num sentimento de leveza na suntuosidade. Nesse caso é o espectador que se torna elemento da obra.[17]

Uma casa recortada

As experimentações de Matisse com recortes já haviam ocorrido em 1930 em sua obra "*La danse*", mas não era ainda em si autônomo, foi usado numa espécie de molde para compreender como a pintura se conformaria nas paredes. Foi no final dos anos 1930 que, ao realizar a cenografia e os figurinos para os Balés Russos em Monte Carlo, Matisse desenvolve o que ficaria conhecido posteriormente como "*papiers découpés*": aplicação de tinta em papeis posteriormente recortados, arranjados em diferentes densidades e padrões, e colocados numa dada superfície. De forma similar, em 1936, o artista passou a figurar com os recortes em edições da "*Verve*" e realizou uma capa para a revista "*Cahiers d'Art*"[18]. Foi no livro "*Jazz (1941)*", no entanto, que Matisse os colocou para existirem em si mesmos. Ritmado pelos sons de uma orquestra de jazz, o livro possui vinte imagens de cores vibrantes, que variam de abstrações às figuras vívidas, com escritos sobre assuntos diversos.

Os recortes exprimem, primeiramente, uma questão importante: a cor veio antes do desenho. Em vez de "vir o desenho sempre antes da cor, como na pintura anterior, em vez de ser o desenho a governar, limitar, "preparar" os espaços [...], aqui, a cor era pintada em primeiro lugar, depois recortada"[19]. Ou seja, Matisse passou a desenhar diretamente na cor. O gesto da tesoura talhar as folhas de papel coloridas era como um gesto de associar o traço à cor. Uma simplificação que garantiu a combinação dos dois meios, um ato que uniu a cor e o desenho tão almejada por ele: "fui levado a fazer papel recortado para associar a cor e o desenho num mesmo movimento"[20]. Os *"papiers découpés"* foram um momento de epifania para Matisse não só por essa profunda realização de unir cor e desenho, mas porque também proporcionaram a sensação de ter chegado mais perto do signo: "não há ruptura

[17] Ibidem, p. 160.
[18] BOCK-WEISS, Catherine C. Henri Matisse: a guide to research. New York: Routledge, 2012.
[19] ARAGON. O céu recortado. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 198.
[20] MATISSE, 2007, p. 275.

entre meus antigos quadros e meus recortes; apenas atingi de maneira mais absoluta, com mais abstração, uma forma decantada até sua essência, [...] conservei apenas seu signo necessário"[21]. Ainda, os recortes demonstram a sua capacidade de se redimensionar de frente a um período crítico e de aproveitar o fim para buscar sua própria expressão artística. Há em Matisse, na criação das formas pelos papeis recortados, uma sensação de voo, de liberdade, de renovação e de equilíbrio. A técnica dos recortes, ele diz: conduz "a sensação de voo [...] [e] me conduz literalmente a uma imensa paixão de pintar, pois ao me renovar totalmente, creio ter encontrado aí um dos pontos principais de aspiração e fixação plástica de nossa época"[22].

Nos anos de 1944-1946 surgem formas geométricas simplificadas que foram se tornando, ao longo da década de 1940, mais ativas e orgânicas, como imagens aquáticas, frutas, pássaros, peixes e outras em contornos resumidos. Em 1946, Matisse começa a espalhar os recortes em superfícies maiores, atraído cada vez mais por um formato de decoração. Em seu ateliê em Montparnasse, Paris, "*Océanie la mer*" (1946) e "*Océanie le ciel*" (1946) formam murais horizontais dotados de recortes menores que se repetem num fundo de cor bege. Em "*Polinésie le ciel"* (1946) e "*Polinésie la mer"* (1946) ele usa recortes maiores, estrutura o fundo num padrão quadriculado de grade, com tonalidades que contrastam tons de azul e branco. Depois desses trabalhos Matisse começa a parear, empilhar e combinar os recortes em padrões de grade de diferentes modos, oscilando entre verticalidade e horizontalidade. Em "*Le velours"* (1947), por exemplo, ele organiza as grades formando um longo painel horizontal que, com uma estrutura repetitiva de padrão têxtil, proporciona uma sensação de espaço mais retido no plano com vontade de se expandir para fora. Mas há também alguns recortes que possuem um senso de espaço mais aberto, como em "*L'oiseau et le requin*" (1947), que, ao contrário, proporcionam a sensação do recorte coexistir com o entorno.

Em 1947, os recortes se transformam em arquitetura interior, em vitrais para a "*Chapelle du Rosaire*" em Vence. Depois dessa experiência, Matisse abandona definitivamente a pintura e a escultura, e começa a trabalhar nas paredes de seu ateliê com murais maiores. Esse trabalho enseja nele a construção de uma pintura mais arquitetônica, retomando ao que havia começado com "*La danse*" em Barnes. Nesse sentido, como em "*Poisson chinois*" (1951), Matisse começa a usar o branco na grade para reorganizar as imagens. O branco proporciona contraste e cria uma distinção entre figura e fundo, que permite o espaço fluir entre os elementos e os diferentes tamanhos das figuras produzirem movimento. Assim, ele se aproximava de uma liberdade espacial, construindo um espaço mais aberto.

Contudo, enquanto estava desenvolvendo a forma de grade e trazendo sua arte mais próxima da pintura arquitetônica, "ele ainda estava procurando por maneiras de investir os recortes com certas qualidades que tradicionalmente

[21] Ibidem, p. 284.
[22] Ibidem, p. 286.

pertenciam às suas pinturas até o ponto de fazer pintura com os papeis"[23]. Em "*La vis*" (1951)", como em "*Le velours",* os recortes e a grade se encontram mesclados, proporcionando uma estrutura cromada, em que a cor constrói a sua composição, tal como nas suas pinturas, e exibem um espaço mais fechado em si, como uma pintura decorativa.

Em *"La perruche et la sirene"* (1952) Matisse consolida o método dos seus trabalhos em grande escala. Sobre o fundo branco, há repetição de recortes, limitados em variações de dois tipos de folhas, romãs e duas figuras: o periquito e a sereia. Essa "estrutura composicional em vez de cromática mantém a composição unida, que faz a cor não ter papel estrutural"[24]. Aqui, todos os elementos constroem a obra. Nesse recorte, para Elderfield, "sinais repetidos, nitidamente contrastados com o branco do solo, afirmam de modo composicional o nivelamento e a tensão da superfície. Tudo se acomoda na superfície e fica plano em cima dela. Nenhum contorno sugestivo de volume é, portanto, permitido"[25]. Em outras palavras, Matisse traz o recorte para coexistir com o espaço do espectador, envolvendo-o. Ele consolida e integra o recorte com a parede, criando uma pintura arquitetônica em seu ateliê.

Figura 3. Lydia Delectorskaya, *Desenvolvimento de "La perruche et la sirene"*, 1952. Acervo: The Museum of Modern Art, New York. Crédito da imagem: Succession H. Matisse. Fonte: MoMA

[23] ELDERFIELD, John. Cut-Outs of Henri Matisse. New York: George Braziller, 1978, p.26, tradução nossa.
[24] Ibidem, p.26, tradução nossa.
[25] Ibidem, p.26, tradução nossa.

O recorte "*La piscine*" (1952) também possui uma motivação ambiental com espaço aberto, integrado à parede, com os banhistas saltando para dentro e para fora da faixa retangular. A piscina rodopia em volta do espectador e produz uma sensação de circulação e imersão. Quando ele olha a piscina, há a sensação de ora estar olhando-a pela a superfície, ora vendo-a transversalmente, e não há uma sensação dessa divisão entre as visões, o movimento causado pela mudança faz parte da experiência da obra. O recorte coexiste com o espaço do espectador, que a forma na medida que o contempla. Mas diferente de "*La perruche et la sirene",* aqui há a construção do recorte pela cor, que volta a ter mais papel estrutural, além de remeter às formas gestuais de obras de Matisse anteriores, em que há a questão do movimento nas danças.

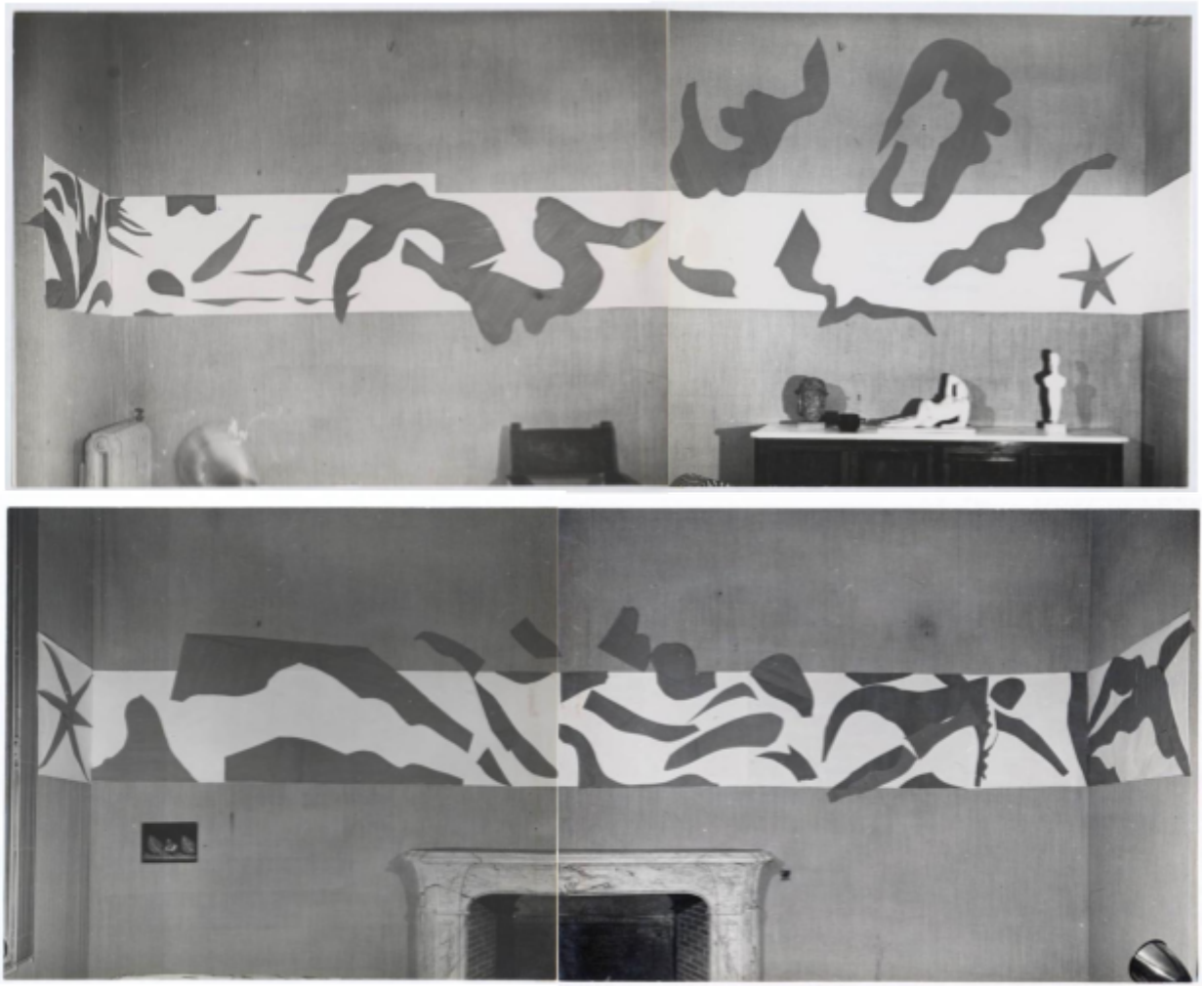


Figura 4. Henri Matisse, *La piscine*, 1952. Técnica, dimensões: Guache sobre papel, recortado e colado, sobre papel pintado, 185.4 × 1653.3 cm. Acervo: The Museum of Modern Art, New York. Crédito da imagem: Succession H. Matisse. Fonte: MoMA

Alguns recortes do início de 1953, como "*Les coquelicots*" (1953) e "*Lierre en fleur*" (1953), com simetria rígida e repetitiva, ainda exibem caráter pictórico com

seus enquadramentos e proporcionam a sensação de um espaço com vontade de se expandir, mas que não se integra à parede. Matisse faz esses recortes como se fossem pinturas decorativas e não arquitetônicas, como ocorreu em *"La piscine*" e *"La perruche et la sirene"*. Mas nesse mesmo ano ele cria "*Grande décoration aux masques*" (1953) que, assim como em "*Intérieur aux aubergines*" (1911), há diferentes padrões de escala, e, como em "*La perruche et la sirene*", a cor possui papel secundário na composição enquanto o recorte se integra à parede. Como aponta Elderfield, "quanto mais tendia para a decoração, menos fundamental a cor parecia ser como agente estruturador nos grandes recortes de Matisse na parede"[26]. Isso pode ter ocorrido porque, ao ter alcançado a união da cor com o desenho, a cor já não era tão fundamental assim para a construção da composição, pois todos os elementos poderiam contribuir para a construtividade da composição, formando, enfim, uma unidade.

Figura 5. Henri Matisse, *Grande décoration aux masques*, 1953. Técnica, dimensões: Guache sobre papel, recortado e colado, e tinta sobre papel branco, montado sobre tela, 53.6 × 996.4 cm. Acervo: National Gallery of Art, Washington. Crédito da imagem: Succession H. Matisse. Fonte: MoMA

Assim, ao trazer o decorativo para o espaço concreto, os recortes oscilaram entre pintura arquitetônica, como grandes decorações, e pintura decorativa, tal como os planos pictóricos de Matisse. No caso das grandes decorações, como "*La perruche et la sirene*", "*La piscine*" e "*Grande décoration aux masques", a* experiência tende a ser a de um espaço arquitetônico, não pictórico. O espaço ocupado pelo espectador não está separado, mas coexiste com a obra, que o envolve. Em outros recortes vistos, como "*La vis*", "*Les coquelicots*" e "*Lierre en fleur*", Matisse os cria como se fossem pinturas decorativas, que até dão a sensação de espaço e plasticidade, mas estão retidos no plano e não criam uma integração com a parede.

Mais do que em outro período, estar acamado no fim da vida fez com que Matisse se apropriasse do seu entorno. O espaço interior e o suporte arquitetural da pintura, já eram suas preocupações, mas a sua limitação física o fez habitar suas

[26] ELDERFIELD, 1978, p. 36, tradução nossa.

obras. Ao espalhar os recortes pelos cômodos de sua casa-ateliê, no "*Hôtel Régina*" em Nice, em seus anos finais, ele estava vivendo dentro de sua arte, como um ambiente que o envolvia. Os "*papiers découpés*" foram um modo de habitar e viver a arte concomitantemente. A sua casa-ateliê se fez seu mundo, sua reentrância e seu espaço de experiência artística, se transformando num cenário único e íntimo. A sua obra deu sentido à sua casa ao criar diferentes atmosferas dentro, diferentes lugares para que viver. Os recortes foram um modo de quebrar o limite que as paredes criavam e vitalizar seu cotidiano. "Fiz um pequeno jardim para mim, todo ao meu redor, onde posso passear"[27].

Ao mesmo tempo que Matisse estabeleceu um modo de vitalizar o seu ambiente que passou a ser o seu cotidiano, ele o fez em constante mutação: uma expansão infinita de espaço, uma plasticidade contínua. A interrupção, a falta de centro e de hierarquia das suas composições pictóricas decorativas que traziam plasticidade estavam nos recortes, e isso dava liberdade perceptiva para formá-los, porque não delimitavam uma narrativa "com início, meio e fim". Os padrões decorativos e os arabescos das pinturas se transfiguraram em recursos para o desenvolvimento dos recortes como elementos de expansão. Explorou o potencial decorativo da grade, do fundo branco e do movimento que esse vazio trazia e a relação que surgia com os coloridos recortes. Matisse tornou-se seu próprio espectador, integrado na composição dos recortes, a senti-los.

Como não houve encomenda, Matisse produz os *"papiers découpés"* para deleite próprio e isso trouxe liberdade para criar os lugares que buscou em suas pinturas. Os recortes desenvolveram a formulação de um mundo ideal e atemporal. O fato de sua biografia ser marcada por deslocamentos sucessivos e por lugares que acenavam com fantasias idílicas (Marrocos, Nice, Vence, Oceania) revela, segundo Sônia Salztein, uma "inquietação e leva a conjeturar que o pintor sabia muito bem que seu trabalho, [...] estava condenado à invenção de lugares impossíveis"[28]. O recorte "S*ouvenir d'océanie*" (1953), por exemplo, evoca essa terra ideal. Cercado por cores, a relação com a cor branca cria a sensação de movimento e luz; a composição e a cor se dão de maneira concomitante e evocam a pintura decorativa de seus planos pictóricos e, ainda, remete aos desdobramentos da viagem ao Taiti. Segundo Elderfield, "a disposição dos azuis em 'S*ouvenir d'océanie*' dá a sensação de uma única folha de cor arrancada às bordas da obra, o que recria a experiência de emergir diante do que Matisse chamou de 'aquela ilha da indolência e do prazer impensados'"[29].

[27] MATISSE, 2007, p. 169.
[28] SALZSTEIN, Sônia (Org.). Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 153.
[29] ELDERFIELD, 1978, p. 32, tradução nossa.

Figura 6. Lydia Delectorskaya, *Ateliê de Matisse no Hôtel Régina*, 1953. Acervo: The Museum of Modern Art, New York. Créditdo da imagem: Succession H. Matisse. Fonte: MoMA

A casa deu sentido à obra de Matisse ao se constituir como um corpo de imagens a conferir revelações e afirmações de toda a sua arte sobre a cor, o desenho, o decorativo, e o signo. Nas paredes do "*Hôtel Régina"*, ele engendrou um espaço de memória, feito de experiências e recordações de tudo o que foi a sua trajetória artística. Matisse se referindo a algum recorte: "Veja essa composição [de papéis recortados]: um jardim. Pois bem, esse jardim é a lembrança de minhas sensações experimentadas na natureza que projeto adiante, que amplio no espaço"[30]. O artista consolidou com os *"papiers découpés",* principalmente, a questão decorativa. Matisse alcançou, com um novo meio de expressão, no espaço

[30] MATISSE, 2007, p. 169.

concreto, o decorativo como envolvimento, que sempre buscou em seus espaços nos planos pictóricos, possibilitando um tipo fluido de espaço, seja com recortes de pinturas decorativas ou de pinturas arquitetônicas. Como coloca Elderfield, "a preocupação com a decoração foi em grande parte responsável pelo avanço de sua pintura. Ele queria possuir o caráter essencial da natureza em imagens tão indivisíveis do tecido decorativo da obra, que o natural e o artificial se unissem"[31].

Referências

ARAGON, Louis. *O céu recortado*. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 196 – 202.

BOIS, Yve-Alain. *Sobre Matisse: o cegamento*. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 73 – 148.

ELDERFIELD, John. *Cut-Outs of Henri Matisse*. New York: George Braziller, 1978.

_____. *Henri Matisse: A retrospective*. Nova York: Museum of Modern Art, 1992.
FLAM, Jack. *Matisse on the art*. Oxford: Phaidon, 1990.

KUDIELKA, Robert. *Pureza e gênero da imagem*. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 22 – 41.

MATISSE, Henri. *Escritos e reflexões sobre a arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *Uma pintura de interiores*. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). Matisse: imaginação, erotismo, visão decorativa. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 149 – 163.

BOCK-WEISS, Catherine C. *Henri Matisse: a guide to research*. New York: Routledge, 2012.

Como citar:

ELGANIM VIEIRA, Yasmin. Henri Matisse: um modo de habitar pelos "papiers découpés". *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1259-1271, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.102
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

[31] ELDERFIELD, 1978, p.14, tradução nossa.

O ateliê criativo de Sergio Machado

Marilia Andrés Ribeiro, Universidade Federal De Minas Gerais
https://orcid.org/0000-0003-2088-1063
marilia.andres@gmail.coml

Resumo

O texto discute o tema do ateliê do artista a partir do depoimento dos artistas que participaram do projeto Circuito Atelier, apontando a diversidade de abordagens e o denominador comum, centrado na criatividade. Focaliza o ateliê do artista Sergio Machado, que atua na cena belo-horizontina desde os anos 1980. Apresenta o trabalho criativo deste artista no contexto da pandemia da Covid 19, enfatizando suas propostas conceituais e seus projetos de escultura, desenho e pintura. Resumo do artigo em Português, com o máximo de 900 caracteres

Palavras-chave: Ateliê. Artista. Contemporâneo. Sergio Machado.

Abstract

The text discusses the theme of the artist's studio based on the testimony of artists who participated in the Circuito Atelier project, pointing out the diversity of approaches and the common denominator centered on creativity. It focuses on the studio of artist Sergio Machado, who has worked in the Belo Horizonte scene since the 1980s. It presents the artist's creative work in the context of the Covid 19 pandemic, emphasizing his conceptual proposals and his sculpture, drawing and painting projects.

Keywords: Ateliê. Artist. Contemporary. Sergio machado.

Introdução

O tema do ateliê como refúgio e estratégia de sobrevivência me levou a refletir sobre o projeto *Circuito Atelier*, projeto que realizei junto com Fernando Pedro da Silva, na Editora C/Arte, durante 17 anos (1998-2015), quando publicamos 55 livros/depoimentos de artistas brasileiros. O projeto focalizava a fala do artista, pautada pela metodologia da história oral, entendida como ferramenta importante para a compreensão da história do tempo presente[1]. Salientava, ainda o processo criativo, os projetos artísticos e uma cronologia da trajetória dos artistas, resultando na publicação de livros, na realização de depoimentos em vídeos e no lançamento destes trabalhos no ateliê do artista.

Foi um trabalho muito instigante que nos aproximou do pensamento dos artistas, do fazer artístico, do processo de criação das obras e dos diversos ateliês. Tivemos a oportunidade de entrevistar 55 artistas e de descobrir a diversidade e a riqueza de seus ateliês, que consistiam numa mistura de ferramentas, materiais, obras, livros, cadernos e pensamentos.

Selecionei os ateliês de cinco artistas que se relacionam com o ateliê de Sergio Machado. Os ateliês de Amilcar de Castro; a "Casa do Fazer" de Jorge dos Anjos; o "Ateliê Residência" de Manfredo de Souzanetto; o "Ateliê Arquivo" de Paulo Bruscky; O "Ateliê Itinerante" de Antônio Dias e o "Ateliê Transparente" de Waltércio Caldas.

Mostrarei, a partir de seus depoimentos, como esses artistas abordaram a questão do ateliê do artista.

Os ateliês dos artistas participantes do Circuito Atelier

Amilcar de Castro concebe o ateliê como um espaço do fazer onde ele exercita o desenho, os projetos de esculturas, as litografias e os desenhos sobre tela[2]. Ele nos fala da importância do desenho no seu processo criativo. "Minha escultura começa no ateliê, aqui eu faço o desenho, faço uma maquete de papel, depois, se gosto, passo para o ferro e faço uma maquete. Então, se gosto, aumento o tamanho. O desenho é fundamental, uma maneira de pensar. E pensar, em arte, é desenhar porque sem desenho não há nada"[3].

Seguindo os ensinamentos de Amilcar de Castro, que foi seu professor, Jorge dos Anjos concebe o ateliê como uma "Casa do fazer", uma casa/ateliê, um espaço sagrado onde ele realiza seus desenhos, suas maquetes, pinturas, esculturas e performances, integrando o saber artístico construtivo com a herança

[1] Ver a discussão das diversas abordagens da história oral no livro organizado por Marieta de Moraes Ferreira e Janaína Amado – Usos & abusos da História oral – Rio de Janeiro, Editora FGV, 2002.
[2] Amilcar de Castro tinha ateliês em Belo Horizonte e Nova Lima. Hoje, seu ateliê funciona como Espaço de catalogação, divulgação e preservação de sua obra através do Instituto Amilcar de Castro.
[3] Amilcar de Castro-depoimento. Belo Horizonte, Editora C/Arte, 1999, p. 34.

afro-brasileira[4]. Jorge nos fala da importância desse saber ancestral na construção de sua obra.

> Na arte africana o artista sempre trabalha com questões espirituais, a arte é um veículo de ligação entre o terreno e o espiritual. Vinculo-me a essa matriz, o fazer para mim é quase religioso. Acho que se não fosse artista eu seria um sujeito da religião. O espaço do ateliê é um lugar sagrado, é como se fosse um terreiro de candomblé, onde as coisas acontecem religiosamente. É no ateliê que construo a minha esperança, penso e procuro realizar as coisas, onde invisto todo o meu projeto de vida[5].

Manfredo de Souzanetto, que construiu o seu ateliê na sua própria casa, em Botafogo, no Rio de Janeiro, pensa no legado desse ateliê para os artistas jovens, um ateliê-residência de artista e um lugar de criação artística.

> Meu ateliê, principalmente o térreo da casa onde ele funciona, considero como se fosse meu inconsciente, o lugar onde as coisas germinam, o lugar de gestação da obra, um caldeirão em ebulição, com vida independente, própria. Vivendo no mesmo imóvel onde tenho ateliê, me permite estar sempre em contato com a obra. Eu chego da rua e vou ver as obras que estão sendo feitas, as noites de insônia me permitem ir para o ateliê e trabalhar, criar projetos. Existe uma relação orgânica entre o meu ateliê e a minha maneira de trabalhar e de viver. (...) É uma simbiose que eu estabeleci com esse espaço da casa, o espaço das duas casas e o meu trabalho. É até algo que quero preservar pois não gostaria que, depois de minha morte, esse ateliê fosse destruído. Gostaria que ele continuasse a servir como um local de criação e de oportunidade de trabalho para outros artistas, que eles aqui pudessem vir residir, ter um local onde pudessem criar e viver por um período determinado. Seria uma residência de artistas, como tem muitas na Europa [6].

Paulo Bruscky, artista conceitual, irreverente, criador da arte correio no Brasil, construiu ao longo dos anos um ateliê/arquivo, meio caótico, um labirinto onde se encontram textos, revistas de arte, livros de artistas, postais, jornais, cadernos, poemas, anotações e objetos diversos. Dentro deste ateliê/arquivo, que se localiza em Recife, Bruscky encontra o material para suas pesquisas e suas criações.

Em 2004, seu ateliê/arquivo foi apresentado na Sala Especial da 24ª Bienal Internacional de São Paulo, no contexto expositivo de um arquivo/instalação.

[4] Jorge dos Anjos tem ateliês em Belo Horizonte e na Mata dos Palmitos, distrito de Ouro Preto.
[5] Jorge dos Anjos-depoimento. Belo Horizonte, C/Arte, 2002, p. 19.
[6] Manfredo de Souzanetto-depoimento, Belo Horizonte, C/Arte, 2006, p. 35-36

Bruscky nos conta como foi essa transposição e a importância de apresentar ao público o seu processo criativo através da instalação do ateliê/arquivo.

> Para mim, (a transposição do meu ateliê para a Bienal) foi uma experiência impar. Eu, não conhecia o Alfons Hug, curador da Bienal, e foi a Cristiana Tejo quem o convidou e me disse que ele queria conhecer meu ateliê. Quando ele entrou começou a andar pelo ateliê com os olhos arregalados. Andou todo o meu ateliê sem dizer nada, voltou, andou de novo, foi quando ele deu uma risada. Ele se virou para mim e disse: "eu estava procurando uma sala especial para a Bienal e tenho uma proposta para lhe fazer: você aceita ser a sala especial? Eu quero levar o seu ateliê. Isso tudo!" Na hora eu não acreditei, fiquei pensando como ele iria levar aquilo tudo! Mas ele estava convicto e disse que já sabia como, aí acabei aceitando. Depois percebi que ele gostou tanto da ideia que queria até levar meu ateliê para Veneza, mas eu sou artista, preciso do meu ateliê. Quer dizer, o meu ateliê não é a obra. Vejo como o processo de mostrar o próprio processo de criação do artista, porque ali ninguém vê a minha obra, vê o processo, o meu processo[7].

A concepção do ateliê como um processo, inserido no circuito de arte, está presente nos múltiplos ateliês itinerantes de Antônio Dias.

Roberto Conduru, na apresentação do livro-depoimento de Antonio Dias, nos mostra como se estruturam os diversos ateliês do artista.

> Ao longo do tempo, a vida e a obra do artista tem se feito com deslocamentos entre muitos lugares: Campina Grande, Rio de Janeiro, Paris, Milão, Nova York, Nepal, Colônia, Karlshue. Nesse caminho, em estadas breves ou longas, ele foi conformando e reconfigurando muitos ateliês. O trânsito incessante acabou determinando situações variadas para seus espaços de trabalho e viver[8].

Continuando a sua reflexão sobre os ateliês de Antonio Dias, Roberto Conduru salienta o caráter transitório, múltiplo, polivalente e dinâmico que transcende o espaço físico e se situa na dinâmica de seu trabalho dentro do circuito de arte.

> Constituintes do sistema artístico, seus ateliês nunca são entendidos como refúgios e sim como lugares a partir dos quais ele pensa o mundo e nele intervém. Mesmos os ateliês duradouros são momentos e lugares de passagem em seu transitar pelo circuito (...).

[7] Paulo Bruscky-depoimento, Belo Horizonte, C/Arte, 2011, p. 45.
[8] CONDURU, Roberto. Apresentação para o livro depoimento de Antônio Dias, Belo Horizonte, Editora C/Arte, 2010, p. 3.

> Subsidiários ao seu trânsito pelo circuito artístico, esses espaços fazem pensar como, para Antonio Dias, o circuito é o ateliê [9].

Enquanto Antonio Dias situa o seu ateliê dentro do sistema de arte, Waltercio Caldas faz uma reflexão sobre o processo de constituição de sua obra, apresentando o seu ateliê transparente[10].

> Mais do que a produção de objetos, esculturas e desenhos, o trabalho especula a percepção e o olhar sobre as coisas, com as coisas. (...) Meu trabalho poderia ser resumido em duas partes. Uma delas dividida em frações descontínuas, que são os objetos, os livros, os desenhos, as esculturas. A outra parte seria o fluxo contínuo, quase invisível que age no espaço entre as esculturas e os objetos, modificando e ressignificando esses objetos. Esta lacuna, esta "atividade" entre os objetos seria tão importante para minha poética quanto os próprios objetos [11].

Na verdade o ateliê de Waltercio é o espaço transparente que existe na mente, aberto à criatividade, à invenção e à produção de imagens, sintonizado com o espaço branco do papel, onde o artista registra as imagens no momento de sua aparição primeira [12].

O ateliê criativo de Sergio Machado

Figura 1. Sergio Machado no seu ateliê, 2021

[9] Idem, p. 5.
[10] Waltercio Caldas possui ateliês no Rio de Janeiro, onde ele integra também a sua biblioteca.
[11] Waltercio Caldas-depoimento. Belo Horizonte, C/Arte, 2006, p. 18.
[12] RIBEIRO, Marília Andrés. Apresentação para o livro-depoimento de Waltercio Caldas, Belo Horizonte, C/Arte, 2006, p.5.

Proponho discutir o ateliê do artista Sergio Machado não só como uma estratégia de sobrevivência diante da pandemia, mas também como uma estratégia de sobrevivência diante da vida.

Sergio Machado é um artista mineiro que atua no cenário das artes visuais desde os anos de 1980, dedicando-se aos projetos conceituais, ao desenho, à escultura e à produção de objetos em madeira, ferro e pedra.

Ele nos conta que tinha uma molduraria, com grande sucesso no mercado de arte de Belo Horizonte, onde produzia molduras especiais que eram verdadeiras obras de arte. O sucesso e o excesso de trabalho propiciou-lhe um enfarte e uma internação de 15 dias no CTI de um hospital da cidade.

Sobrevivente daquela crise, que quase o levou à morte, resolveu abandonar as molduras e dedicar-se à criação artística. Desde então, o fazer artístico tornou-se imperativo enquanto estratégia de sobrevivência do corpo e da alma do artista. E o ateliê de arte tornou-se o lugar propício ao desenvolvimento de sua produção artística.

Ali, na sua casa/ateliê, situada no bairro Bonfim, em Belo Horizonte, diante de uma paisagem panorâmica da cidade, o artista/artesão desenvolve seus projetos, suas esculturas e objetos. Ali, ele também recebe seus amigos para uma roda de conversa, onde se discute arte, política, mercado e os desafios da vida cotidiana.

Figura 2. Ateliê/Casa de Sergio Machado, 2021

Ele nos fala da construção de seu ateliê/casa, da solitude dos artistas plásticos e da troca de conhecimento com os amigos.

> O ateliê é meu esconderijo, onde eu guardo os segredos, busco as coisas escondidas na minha alma e na minha vivência, onde estão as peças físicas e mentais. Construi este ateliê ao longo dos anos para ter condições de trabalhar. É um espaço planejado, aberto para a luz. A luz é muito importante para o meu trabalho. Organizei um eco sistema com as plantas, as flores, os peixes e os animais de estimação. Mas tem também um espaço fechado onde faço meus desenhos, um espaço mais limpo, sem vento, sem poeira.
> O ateliê é um lugar solitário. Os artistas plásticos são muito solitários. Eles se aproximam dos escritores. Nesta solidão a gente fica numa bolha, estamos protegidos, encontramos um lugar que é até perigoso. Neste sentido, a pandemia foi boa para o trabalho, no sentido de ficar quieto em casa, sem interferências.
> O ateliê é a minha casa, é uma ateliê/casa, trabalho até altas horas da noite. O problema da casa/ateliê é a cozinha, pois estamos o tempo todo beliscando. Mas a cozinha é o lugar para receber os amigos. Eu gosto muito das trocas entre os amigos por isso tenho sempre uma bebida para oferecer. Aqui é o lugar onde recebemos quem a gente gosta[13].

Figura 3. Ateliê/Casa de Sérgio Machado – Objetos Diversos

[13] Entrevista com Sérgio Machado, realizada em Belo Horizonte, em 25 de junho de 2021.

Sempre atuante, Sergio Machado salienta a importância da micropolítica na sua vida e tem desenvolvido projetos de denuncia contra a destruição da natureza e do planeta, a exemplo da intervenção que realizou em frente ao Museu da Vale, na Praça da Liberdade, em Belo Horizonte, logo após o desastre sócio ambiental ocorrido na região de Mariana.

Figura 4. Ateliê de Sérgio Machado – Tubarões, 2021

Ele nos fala de sua atuação micropolítica e desta intervenção/protesto que fez em 2015, em frente ao Museu da Vale.

> Eu acho que a militância é algo muito importante dentro de mim. O movimento hippie sempre me encantou muito. Foi um movimento que falava de amor, de revolução, sempre ligado à arte. Nós ainda não conseguimos atingir aquele ideal de sociedade, estamos, portanto, do outro lado do planeta. Vivenciamos a ditadura militar na juventude e tivemos que viver num ambiente de opressão, de falta de liberdade. Hoje temos uma ferramenta, a internet, e sinto a obrigação de denunciar e divulgar as ideias através da rede.
> Meu trabalho tem a ver com a micropolítica, com a exposição de tubarões, das pedras, um trabalho com os elementos da natureza. Não registrei o trabalho dos tubarões em frente ao Museu da Vale, mas estava questionando a matança dos tubarões no litoral e a exploração das siderúrgicas em Minas. A ideia era fazer uma intervenção em frente ao Museu da Vale junto com o Fernando Pacheco e as galerias da cidade. As galerias não toparam, o Fernando desistiu e eu fiz o trabalho sozinho, na calada da noite. Consegui um

> caminhão de flores para encher o passeio com flores e com fotos da destruição e das pessoas mortas. Os amigos me ajudaram a levar as flores. Levei uma trava para dependurar os tubarões. Eram cinco tubarões de papelão revestidos de barro. Aí, apareceram os seguranças e ameaçaram retirar o trabalho porque ele estava sujando o local. Discutimos e deixamos bem claro que estávamos protestando com poesia e que foram eles, os donos da Vale, que estavam sujando os nossos rios com a lama[14].

Durante a pandemia Sergio Machado tem se concentrado na produção artesanal de esculturas em madeira e pedra, bem como de desenhos e pinturas cujo eixo é a pedra, que ele considera o elemento estruturante do planeta Terra.

> Na pandemia trabalhei com o desenho das pedras. Foi uma coisa muito boa porque sempre gostei de desenhar. Sempre tive uma relação muito forte com o desenho, desde criança. Com a pandemia eu voltei a desenhar as pedras e a fazer as esculturas com as pedras. Estou fazendo também alguns cocares de madeira que falam da *Demarcação Já*. Como não ficar alheio à questão indígena? Meu trabalho tem a ver com a exploração da madeira, do ouro e do ferro[15].

Figura 5. Objetos de Sergio Machado- Cocares, 2021

[14] Idem
[15] Idem

No início da pandemia da Covid 19 Sergio Machado realizou, com a participação dos "alados"[16], uma proposta de ocupação do espaço do coletivo *Asa de Papel Café&Arte* com a exposição híbrida *Um metro e meio*. A exposição teve uma proposta inovadora, apropriada ao momento em que vivemos: foi realizada dentro e fora do espaço físico e ampliada para o espaço virtual da *Asa de Papel*, através do *instagram* e do *face-book*. Discutia a questão do isolamento social, apresentando fotografias, objetos híbridos em madeira e pedra e intervenções dentro e fora do espaço expositivo. O público foi convidado a ficar em casa e a participar da mostra através da internet. A inauguração foi o momento em que os participantes do coletivo e os convidados tiveram a oportunidade de conversar e compartilhar outra maneira de experimentar e celebrar a arte, através das plataformas digitais[17].

Durante o evento, Sérgio Machado fez um depoimento, onde ele fala de sua proposta poética e política, dos materiais que utiliza no seu trabalho e de sua preocupação ambiental.

> A exposição é um questionamento sobre o distanciamento social da *Covid 19*: será que este distanciamento veio agora ou já vem de algum tempo? Estamos passando por um momento muito grande de problemas sociais e políticos, o povo brasileiro ficou dividido, os amigos ficaram divididos, as famílias ficaram divididas, os irmãos brigaram. Teve alguma coisa que me chamou a atenção. Quando apareceu a *Covid 19* achei que foi uma oportunidade de falar sobre este assunto. E a exposição surgiu, espontaneamente, durante a quarentena, com a ajuda da Raquel, da Marília e da Pat.

Tive a oportunidade de participar da organização da exposição e de escrever a sua apresentação. Segue um trecho deste texto:

> Sérgio Machado apropria-se do X, marca da Covid-19, e faz interferências dentro e fora do espaço da Asa de Papel. O artista usa outro elemento, a pedra, para contrapor ao X, mostrando a permanência desta no planeta Terra. A pedra aparece viva e leve nos delicados desenhos, nas nano esculturas, nas fotografias e nas interferências urbanas realizadas pelo artista. A pedra, que está presente na poética de Sérgio Machado como afirmação da energia vital, nos convida a preservar a natureza, o entorno, o ambiente e a vida na Terra.[18].

[16] "Alados" é a denominação que se refere aos frequentadores da "Asa de papel Café& Arte", um coletivo de Belo Horizonte que reúne artistas, intelectuais, escritores, entre outros.
[17] A mostra foi inaugurada no dia 18 de junho de 2020, através de uma Live, apresentada no instagram, com a participação do artista Sérgio Machado, da designer gráfico Pat Kamei, da designer de produto Raquel Martins e de minha curadoria.
[18] Texto de minha autoria para a apresentação da exposição, publicado no catálogo virtual - Um metro e meio, Belo Horizonte, 18/06/2020

Figura 6. Exposição 1 metro e meio – Fotografia, 2020

O ateliê de Sérgio Machado nos mostra várias facetas de sua arte: a do artista plástico que faz pinturas, desenhos, objetos e esculturas; a do artesão que domina com maestria a matéria bruta – a madeira, a pedra, o ferro - transformando-a em arte e a do artista conceitual que propõe uma ação micropolítica ao seu redor, potencializando a discussão sobre questões contemporâneas.

Concluindo, a reflexão sobre o ateliê do artista como refúgio e estratégia de sobrevivência nos mostra que, apesar das diferenças, os ateliês dos artistas têm em comum o processo de criação, o fazer artístico, seja ele mental ou o material, conceitual ou objetual. Mostra, ainda, que a visita aos ateliês, o contato com os artistas e as entrevistas continuam sendo fundamentais para a compreensão da dinâmica dos ateliês dos artistas.

Referências

FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. *Usos & abusos da História Oral*. Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas, 2002 (5ª edição)

RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro (Orgs.). *Amilcar de Castro*, Belo Horizonte, C/Arte, 1999. (Coleção Circuito Atelier)

RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro (Orgs.). *Jorge dos Anjos*. Belo Horizonte, C/Arte, 2002. (Coleção Circuito Atelier)

RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro. *Manfredo de Souzanetto*. Belo Horizonte, C/Arte, 2006. (Coleção Circuito Atelier)

RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro. *Waltercio Caldas*. Belo Horizonte, C/Arte, 2006. (Coleção Circuito Atelier)

RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro. *Antonio Dias*. Belo Horizonte, C/Arte, 2010. (Coleção Circuito Atelier)

RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro. *Paulo Bruscky*. Belo Horizonte, C/Arte, 2011. (Coleção Circuito Atelier)

RIBEIRO, Marília Andrés. *Exposições e intervenções de arte na Asa de Papel Café & Arte*. Anais do 40º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Pesquisas em Diálogos, Evento virtual, CBHA, n. 40, p. 329-344, 2021 (2020). ISSN: 2236-0719. DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.40.27 Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.html

Como citar:

RIBEIRO, Marilia Andrés. O ateliê criativo de Sergio Machado. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1272-1283, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.103
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

O espaço interno: Clóvis Martins Costa na casa-ateliê

Neiva Maria Fonseca Bohns, Universidade Federal de Pelotas
https://orcid.org/0000-0002-7300-3240
bohnsventos@gmail.com

Resumo

Este trabalho pretende discutir as experiências recentes do artista-pesquisador Clóvis Martins Costa (Porto Alegre, 1974), na produção de pinturas que carregam vestígios materiais dos lugares onde foram produzidas. Durante o período de crise sanitária em decorrência da pandemia de COVID19, o ateliê, instalado na praia do Laranjal, em Pelotas, funcionou como espaço de resistência criativa aos desafios provocados pela necessidade de isolamento social.

Palavras-chave: Natureza. Fotografia. Pintura. Ateliê. Clóvis Martins Costa.

Abstract

This article intends to discuss the recent experiences of the artist-researcher Clóvis Martins Costa (Porto Alegre, 1974), in the production of paintings, which carry material traces of the places where they were produced. During the period of the health crisis due to the COVID19 pandemic, his studio, installed on Praia do Laranjal, in Pelotas, worked as a space for creative resistance to the challenges caused by the need for social isolation.

Keywords: Nature. Photography. Painting. Studio. Clovis Martins Costa.

Num contexto de enfrentamento de enormes dificuldades provocadas, entre outros fatores, pela crise sanitária da COVID19, que, lamentavelmente, continua dizimando vidas, produzir arte é um desafio sobre-humano. A capacidade de resiliência dos(as) artistas tem sido testada, e dependendo da área de atuação, as consequências podem ser dramáticas, como no caso do fechamento, temporário ou definitivo, dos espaços culturais, que, muitas vezes produzem uma indesejável migração dos indivíduos artisticamente vocacionados para outros setores produtivos, em busca de sobrevivência.

Este trabalho pretende discutir a utilização do espaço do ateliê como lugar de criação, de concentração, de reflexão, de armazenamento de informações visuais e verbais, e de recuperação de ideias, a partir das experiências recentes do artista-pesquisador Clóvis Martins Costa (Porto Alegre, 1974). A metodologia utilizada pelo artista, em tempos de normalidade, envolve o contato direto com as paisagens naturais, onde costuma captar os elementos estruturantes de seu trabalho.

Desde a infância acompanhava o pai, o professor e artista Cláudio Martins Costa (1932-2008)[1], em caminhadas e cavalgadas nas regiões costeiras do seu estado natal. O apreço pelos ambientes naturais do Rio Grande do Sul foi incentivado desde cedo. Sua iniciação artística, igualmente feita no seio familiar, envolveu o contato com uma grande fartura de imagens e de materiais de desenho, pintura e escultura. Buscando recuperar essa atmosfera afetuosa, no livro que organizou sobre a obra de seu pai, cita um

> "repertório imagético formado por cavalos, santos, indígenas, maternidades, formas totêmicas, touros, bustos, cabeças e muitas armações de ferro, projetando desenhos no ar, vazando e enquadrando aquela paisagem caótica onde o barro se fundia com a mata densa."[2]

Os primeiros trabalhos artísticos realizados entre 1994-98, no início da sua formação universitária, no Instituto de Artes da UFRGS, em Porto Alegre, já faziam uso de colagens, sobreposições de materiais e de faturas pictóricas, misturando desenho, pintura e fotografia.[3] Pouco tempo depois, um desejo de absorção dos procedimentos contemporâneos, associado a uma "vontade construtiva" levou-o a ampliar o espectro de linguagens e recursos técnicos, "desde trabalhos relacionados com o universo da abstração geométrica até a criação de assemblagens e pinturas-objeto."[4] O fato de que, um pouco mais tarde, tenha desenvolvido um processo de trabalho que integrava caminhadas às margens dos

[1] COSTA, C.M.; BARACHINI, T., 2018.
[2] Idem, p 19.
[3] COSTA, C.M.,2016, p. 17.
[4] Idem, ibidem.

rios e lagoas, observações, anotações e registros fotográficos digitais, parece ter sido uma consequência previsível de suas vivências.

No início do século 21, começou a investigar a margem do rio como forma de "ateliê aberto", de observação, coleta e reflexão. Suas incursões resultaram em pinturas, vídeos, textos e um banco de imagens.[5] Tais procedimentos se desenvolveram num ambiente muito conhecido do artista: a Praia de Ipanema, às margens do Lago Guaíba, em Porto Alegre, RS, local onde viveu desde a infância até a idade adulta[6]. Entre 2005 e 2010 percorreu trajetos a cavalo, em localidades no interior e litoral dos estados do Rio Grande do Sul e Santa Catarina, registrando as experiências através da fotografia, vídeo e produção textual, conforme descreveu:

> "viajando sozinho ou na companhia de uma ou duas pessoas, esses deslocamentos geraram uma série de reflexões sobre vida, arte, aventura, companheirismo em situações extremas, sobre a experiência como método de trabalho e, sobretudo, acerca do valor do tempo."[7]

Essas aventuras, que invocavam práticas ancestrais de deslocamento dos gaúchos, incluindo as populações indígenas, que tanto interessavam o seu pai[8], resultaram no trabalho que associa cultura regionalista com procedimentos da arte contemporânea, intitulado "*Distensões matungas*".[9]

Logo estabeleceu um vínculo com os procedimentos da *Land Art*, com interesse especial na contribuição de Robert Smithson (1938-1973), que envolvia observação direta de paisagens, num movimento multidirecional a partir das paisagens naturais, acentuando as condições entrópicas dos lugares vivenciados:

> "O conjunto das proposições de Smithson mostra a diversidade de formas de apresentação, de deslocamentos e apontamentos para territórios bastante similares aos locais por mim acionados sob forma de prospecções e agenciamentos de materiais e instrumentos de registro (anotações, fotografias e vídeos)." [10]

Fez uso de capturas fotográficas e, quando iniciou suas experiências em paisagens litorâneas, através de práticas que chamou de "rastreamentos", desenvolveu prospecções em sítios específicos. Citando Robert Smithson, Michael Heizer e Walter de Maria, afirmaria que "O dispositivo fotográfico é instrumento de

---

[5] ROMANOFF, R., 2022.
[6] Os trabalhos realizados naqueles anos geraram uma dissertação de Mestrado e uma tese de Doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAVI-UFRGS).
[7] COSTA, C.M., 2016, p. 23.
[8] De acordo com o artista, o pai, Cláudio Martins Costa, tinha especial apreço pelos indígenas, tendo feito muitos amigos que eram abrigados na sua chácara, em Porto Alegre.
[9] COSTA, C.M., JOHN, R.(orgs), 2009.
[10] COSTA, C.M.. 2016, p. 27.

registro e compartilhamento destas experimentações." [11] Passou, então, a trabalhar com a impregnação de elementos orgânicos e minerais em tecido de algodão e, finalmente, pintura sobre os suportes sensibilizados. Os resultados foram pinturas "combinadas"[12] que carregam vestígios materiais dos lugares onde foram produzidas, abrigando os indícios do contato entre a superfície da tela e os elementos naturais.

A pintura, como linguagem expandida, acabou por se constituir tanto como um campo catalisador de experimentações, como um investimento produtivo, capaz de gerar artefatos que circulem no âmbito do sistema das artes visuais na contemporaneidade, e interessem aos colecionadores e gestores de instituições culturais. Numa espécie de síntese de arte e vida, as experiências pictóricas acabaram por prevalecer, como se pode perceber na declaração do artista:

> "(...) é através da pintura que encontro o elemento de ligação para as diferentes materialidades geradas no âmbito da experiência: espaço de embate, negociação e convívio entre linguagens."[13]

Em busca de novas atuações no campo das artes visuais, no ano de 2012, realizou a curadoria da mostra coletiva "*Distensões do real*"[14], que envolveu a articulação de linguagens como fotografia, gravura, pintura, performance e desenho. Depois de passar uma temporada de estudos em Lisboa, sua tese de doutoramento, defendida em 2016, sob orientação de Icleia Cattani (Instituto de Artes/ UFRGS), intitulou-se "*Na distensão da experiência: a pintura como zona de aporte*".[15]

Durante o processo de elaboração da tese, os contatos que engendram o campo pictórico foram focos de atenção: tanto o corpo do artista, como o corpo da tela participaram na configuração do emaranhado de vivências que estruturaram o campo pictórico.[16] Para tratar de processos de impregnação conceitual e material pelos elementos dos locais onde as obras foram produzidas, fez uso dos conceitos de "distensão", de "margem" e de "campo pictórico", questionando a natureza da fotografia e da pintura, e potencializando a indeterminação das fronteiras. Ao ingressar no quadro docente do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, em 2016, instalou sua casa-ateliê às margens da Lagoa dos Patos, na Praia do Laranjal, Pelotas, RS, onde passou a residir com a família.

No seu processo mais recente, o artista associa ações voluntárias e involuntárias, que envolvem dois ciclos: 1. ao ar livre, em contato com a natureza, nas margens da lagoa dos Patos; 2. no espaço interno do ateliê.

---

[11] Idem, ibidem.
[12] Sobre a expressão "combine paintings", que serve de inspiração inicial para o artista, vide as contribuições de Robert Rauschenberg.
[13] COSTA, C.M., 2016, p. 17.
[14] Mostra coletiva realizada Espaço Cultural Feevale, Novo Hamburgo, de 04 de setembro a 30 de novembro de 2012.
[15] COSTA, C.M.. 2016.
[16] COSTA, C.M.. 2016, p. 19.

Durante o primeiro ciclo, acontecem as saídas de campo, as caminhadas, o espraiamento da visão, o contato com a natureza, a aventura da "errância".[17] Nessa fase ocorrem processos simultâneos, que envolvem conhecer e reconhecer a paisagem, acompanhar as transformações, fazer registros fotográficos. Citando o conto *Utopia*, do *Livro de Areia*, de Jorge Luís Borges, o artista compara o ato de leitura – ler é reler –, com a experiência de fazer e refazer incursões nos rios.[18]

Figura 1. Clóvis Martins Costa preparando a lona. Praia do Laranjal, Pelotas, RS

A margem, ponto de partida para o ciclo produtivo, é o lugar que delimita o que pertence às águas e o que pertence à terra, o que pode transitar no ar, na água e na terra. Ali se encontram as águas que nunca são as mesmas, os ventos que movem e removem os materiais. Também estão os vestígios dos deslocamentos dos animais que levam, trazem, deixam materiais orgânicos. Se a percepção for aguçada, veremos a transformação das matérias e das paisagens. Também é uma fronteira entre diferentes modos de deslocamento: o caminhar, o flutuar, o mergulhar e o nadar. Para as margens de rios e lagoas, espaços submetidos aos fluxos das águas, dos ventos e das terras, o artista transporta as lonas industriais, como se desejasse devolvê-las ao berço inaugural das coisas que estão se constituindo.

[17] JACQUES, P. B., 2014.
[18] COSTA, C.M.. 2016, p. 191.

IMAGEM 2
Clóvis Martins Costa preparando a lona.
Praia do Laranjal, Pelotas, RS

No processo de preparação da tela, as lonas usadas como suporte são enterradas por algumas semanas ou meses, às margens dos rios e lagoas, e ficam ali, maturando. Ao longo dos anos em que vem aprimorando esse processo, tem usado lonas brancas, intocadas, alvas, e lonas com impressões de imagens fotográficas do entorno e do próprio processo de trabalho.

Estender o pano e enterrar, deixar a natureza trabalhando: eis o procedimento inicial do artista. A tela, armadilha que não fere, funciona como rede de captura (similar aos procedimentos dos biólogos e naturalistas). Fica amadurecendo, sendo impregnada. É um processo não-representacional e metonímico, em que a parte do todo fica retido. O real se apresenta; não se representa.

Figura 3. Clóvis Martins Costa preparando a lona. Praia do Laranjal, Pelotas, RS

Quando a lona – rede de captura – não é virgem e carrega informações visuais, como imagens fotográficas, já existe, na superfície, uma tradução da tridimensionalidade para a bidimensionalidade. Neste caso, ocorre um processo metalinguístico, em que a representação do ambiente natural passa a ser a camada mais profunda da pintura – que pode, inclusive, ficar invisibilizada –, reforçando o elo com o lugar de onde saiu.

No processo de recuperação da lona, é preciso desenterrar o tecido, observar e eliminar os excessos, e transportar para o ateliê, onde ocorre a alteração da posição horizontal para a vertical:

> "O suporte que carrega as imagens, bem como os indícios da permanência sobre a margem, é deslocado ao ateliê para ser trabalhado através dos procedimentos específicos da pintura: recobrimentos, transparências, elaboração de campos de cor, raspagens e inscrições de linhas e planos. Configura-se, então, um processo dividido em várias etapas, que inicia na ação direta na paisagem e culmina no ambiente reservado e interno do ateliê".[19]

Figura 4. Ateliê de Clóvis Martins Costa.Laranjal, Pelotas, RS

Durante a intervenção pictórica, é feita a estruturação das zonas de cor, a aplicação de tintas, que envolve o processo de encobrir, ocultar e enfatizar formas e elementos. De acordo com o artista, o tratamento do campo pictórico é deflagrado por secções planares, zonas delimitadas de cor, como explica o artista:

[19] COSTA, C.M., 2016, p. 20.

> "Nos primeiros movimentos, penso na lavagem de cor do tecido, para em seguida perceber os filtros que estas zonas geométricas produzem, conferindo profundidades e revelando propriedades antes não reconhecidas, tais como determinadas superfícies e marcas, cruzamentos de linhas e espaços entre as impressões fotográficas. Banho partes da pintura delimitando áreas que escondem e/ou evidenciam a imagem fotográfica."[20]

O trabalho de análise e tratamento das pinturas, em espaço fechado, no ateliê, caracteriza-se pelas "ordenações, cortes, justaposições que originam outros campos", num jogo que deflagra uma "dimensão enigmática" do fazer pintura, em que os gestos se alternam "entre a evidência dos referentes extraídos da experiência direta no ambiente natural e a construção de uma nova paisagem formada por elementos que aportam na superfície do espaço pictural."[21] Tal processo de "negociação" entre estados da pintura produz um campo de investigação específico, em que as regras vão surgindo na medida em que o trabalho avança, gerando

> "(...) um jogo entre o fazer e desfazer, entre velar e desvelar, cobrir e descobrir camadas pictóricas e imagens que partem da realidade (a fotografia aqui pode ser pensada como instrumento de aferição e reprodução, ou melhor, de aproximação com real) e infiltram-se nas tramas da pintura, recriando certas condições de visibilidade que estruturam o olhar sobre a paisagem."

As experiências temporais são nucleares para a compreensão do trabalho do artista desde os procedimentos iniciais. Há o tempo da captura dos elementos naturais, o tempo da captura fotográfica – instante fugidio cristalizado – assim como há o tempo de amadurecimento pessoal do artista. Finalmente, há o tempo do trabalho no ateliê, que tem a síntese como resultado. Nas camadas que se acumulam, podendo ser cobertas, ocultadas, removidas, estão os registros condensados do tempo.

O resultado é uma escritura sintética, sem narrativas, que só pode ser lida na sua totalidade. Desta maneira, a pintura, como corolário de um longo processo, torna-se "zona de aporte". O campo pictórico, como uma estrutura geológica e como espaço de acontecimentos, permite a acomodação de diversos planos, que, aos poucos, vão se sedimentando na superfície da pintura:

> A pintura, ao distender-se, quase se perdeu no fluxo de rio no qual os procedimentos desta investigação navegaram e ainda navegam. Entretanto, parece que deste movimento dispersivo, (...) retirou energia, engendrando sua substância através das forças advindas

[20] COSTA, C.M., 2016, p. 69.
[21] COSTA, C.M., 2016, p. 76.

> dos embates. No paradoxo, na ambiguidade (e aqui voltamos à metáfora do rio, como sendo o mesmo e o diferente), a pintura e a fotografia ganharam potência e sugerem agora a necessidade de novos retornos ao campo instável das margens.[22]

No ateliê – esse lugar protegido, onde as obras inacabadas pacientemente esperam, e os materiais seguem seu processo de transformação, é onde se dá o fechamento do ciclo de produção para que tudo recomece novamente. O ateliê também é a reserva onde os tecidos de algodão com imagens fotográficas que ficam guardados podem ser recuperados e utilizados novamente, tornando-se suporte para o jogo de formas e cores. Como grande parte do trabalho mais recente tem base nas experiências vividas (registradas mentalmente, em anotações e em fotografias), o período de confinamento fez com que o artista recorresse aos materiais já preparados, que aguardavam a possibilidade de utilização. Rolos de tecido de algodão com imagens impregnadas foram desfeitos, em busca de suportes para as pinturas.

O ateliê, como local de recuperação das memórias, de "mergulho", de "garimpo", de "escavação", de reencontro com as ideias abandonadas, cumpriu sua função de reservatório, repositório e arquivo de ideias e de projetos que servem como base para as novas produções. [23]

Figura 5. Ateliê de Clóvis Martins Costa. Laranjal, Pelotas, RS

[22] COSTA, C.M., 2016, p. 193.
[23] Algumas obras produzidas neste período, incluindo peças tridimensionais feitas a partir dos conhecimentos adquiridos na juventude com o pai escultor, foram apresentadas na exposição "A espessura do tempo", com curadoria de Neiva Bohns, no Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, RS, de 07 de dezembro de 2021 a 06 de fevereiro de 2022.

Uma casa-ateliê, sem dúvida, é ambiente privado – espaço doméstico adaptado ao trabalho artístico. Pensada de maneira ampliada, contudo, também é o ambiente natural compartilhado com outros elementos e seres. É espaço de restauração das energias, de convivência familiar, de amorosidade, de aprendizado pelo convívio e pelas trocas de experiências.

Se a ideia de "ateliê fechado" no sentido literal, coloca o artista como principal ator no seu espaço individual, metaforicamente, pode ser pensado como o espaço de recuperação de memórias, e de processamento mental, que exige concentração e introspecção. É o lugar de potencialização para as experiências sociais que decorrem da apresentação dos trabalhos artísticos.

Figura 6. Ateliê de Clóvis Martins Costa. Laranjal, Pelotas, RS

Como parte dos resultados obtidos com o trabalho concentrado do artista, foi organizada a exposição "Espessura do tempo". Nesta ocasião, o texto curatorial enfatizava a importância da noção de temporalidade no trabalho, já que

> "o artista utiliza os elementos da paisagem natural na produção de obras pictóricas que passam por um lento processo de amadurecimento, numa abordagem poética de apreensão do tempo." [24]

[24] BOHNS, N. Texto informativo para a imprensa sobre abordagem curatorial. Porto Alegre, novembro de 2021.

Neste contexto de incertezas, na área das artes visuais, os espaços privados, ainda que constituídos a duras penas, tornaram-se fundamentais para a sobrevivência dos artistas e para a continuidade dos seus projetos. Aqueles(as) que lograram ter acesso a ateliês montados e organizados, encontraram lugar seguro para continuar trabalhando. O ateliê, portanto, funcionou como refúgio e abrigo contra os perigos de contaminação viral, mas também como fonte de inspiração e de recuperação de memórias. É o laboratório dos artistas plásticos que, incessantemente, investigam os processos criativos.

Esta constatação nos faz pensar que, assim como o necessário incentivo às pesquisas científicas em geral, programas de financiamento de espaços de trabalho para artistas, como os que existem em outros países, poderiam dinamizar fortemente o sistema das artes no Brasil.

Outra observação pertinente, num momento em que as instituições públicas de ensino estão perdendo recursos de financiamento e custeio, é o fato de que, ainda que de maneira indireta, a condição de artista-professor-pesquisador, permitida por algumas universidades do país, ajudou, em alguns casos, a manter a continuidade do trabalho de investigação no campo das artes. Nesse sentido, as instituições de ensino superior, cada vez mais, colaboram para manter a produção artística e intelectual na contemporaneidade.

Referências

BORGES, Jorge Luís. O livro de areia. Lisboa: Quetzal Editores, 2012.

COSTA, Cláudio Martins. Na distensão da experiência: a pintura como zona de aporte. Porto Alegre: PPGAVI/ UFRGS, 2016, p. 76. Tese de doutorado. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/194852

COSTA, Clóvis Vergara de Almeida Martins, JOHN, Richard (orgs). Vetor. Novo Hamburgo: Feevale, 2009.

COSTA, M.C.; BARACHINI, Tetê. Cláudio Martins Costa: instantes de permanência. Porto Alegre: IA/UFRGS, 2018.

COTTON, Charlotte. A fotografia como arte contemporânea. São Paulo: WMF. Martins Fontes, 2010.

COUCHOT, Edmond. A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre: UFRGS Editora

JACQUES, Paola Berenstein. Elogio aos errantes. Salvador: EDUFBA, 2014.

ROMANOFF, Ricardo. 10 exposições imperdíveis em Porto Alegre no mês de fevereiro. Matinal, 03 de fevereiro de 2022.

TEDESCO, Elaine. Um processo fotográfico em sobreposição no espaço urbano. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

Como citar:

FONSECA BOHNS, Neiva Maria. O espaço interno: Clóvis Martins Costa na casa-ateliê. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1284-1295 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.104
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Mergulho em solidão coletiva: da Série Ofélias às referências à pandemia no Brasil

Martha Werneck de Vasconcellos, Universidade Federal do Rio de Janeiro
https://orcid.org/0000-0002-0007-489X
martha.werneck@eba.ufrj.br

Resumo

O texto aborda o processo criativo e as referências da artista e professora de Pintura da Escola de Belas Artes da UFRJ, Martha Werneck, suas vivências e produção ao longo da pandemia de COVID19. Os trabalhos em foco derivam da série Pequenas Ofélias e Icebergs, na qual a personagem suicida Ofélia da obra Hamlet, de Shakespeare, figura como avatar para autorretratos e retratos femininos. A recente produção da artista convergiu com sentimentos de isolamento e recolhimento que, contraditoriamente, foram permeados por uma avalanche de informações advindas do universo midiático. O artigo traz à tona como eventos políticos que atingiram a coletividade ressoaram nas pinturas realizadas durante o período expondo textos, narrativas e figurações que revelam introspecção, incoerências, silenciamentos, desmonte, angústias e fragilidades, conectando solidão e coletividade.

Palavras-chave: Pintura. Feminino. Brasil. Política. Pandemia.

Abstract

The article talks about the creative process and references of Martha Werneck, artist and professor of Painting at the School of Fine Arts at UFRJ, her experiences and production throughout the COVID19 pandemic. The paintings in question belong to the Little Ophelias and Icebergs series, in which the suicidal character Ophelia from Shakespeare's Hamlet appears as an avatar for self-portraits and female portraits. The artist's recent production deals with feelings of isolation and withdrawal that, in contradiction, were crossed by an avalanche of information coming from the media. The article brings to light how political events that affected the collectivity resonated in the paintings made during the period, exposing texts, narratives and images that reveal introspection, inconsistencies, silencing, dismantling, anguish and fragilities, connecting loneliness and collectivity.

Keywords: Painting. Feminine. Brazil. Politics. Pandemic.

A partir de março de 2020, sob efeito do isolamento, incertezas e inseguranças assaltaram o corpo social brasileiro e todos fomos lançados a um universo que condensava aquilo que acontecia do lado de fora através das redes virtuais. Imagens de um mundo pandêmico passaram a povoar nossos pensamentos. Traduzimos em nossas produções artísticas diferentes formas de lidar com o mundo exterior às nossas moradias, ao qual só tínhamos acesso virtualmente.

Na poética que desenvolvo há anos percebo como dominantes os campos da melancolia, abarcada pelo significado freudiano, e da anomia, pensada a partir dos vieses de Durkheim e Jean Dauvignaud. Entretanto, nesse período de pandemia não me bastou a linguagem da pintura, eixo nodal de meu universo de criação. Em 2020 iniciei uma sequência de contos relativos à quarentena e efeitos por ela revelados, escritos com acompanhamento atento às crises sanitária e política que nos atingiram. Datados, onze contos inscrevem-se num rastro temporal que se dá entre 21 de abril e 03 de junho de 2020 e mostram acontecimentos específicos e sequenciados, atrelados ao avanço da doença no país.

Nesse conjunto de contos, que intitulei como Quarentena de arrependidos, máscaras caem, revelam nossa confusão, perplexidade e incoerências. Ao longo desse processo de escrita percebi uma virada no campo das imagens que produzo e em seu potencial narrativo. Nelas foram sendo embutidas imagens que traduzem esse penar pandêmico e reflexões acerca do momento em que vivemos. Em parte, esse processo impulsionou e, em certa medida, coexistiu com a criação de pinturas derivadas do período. Na posição de observadora, doravante procurarei expor a influência das referências à pandemia no Brasil em um conjunto de seis pinturas desenvolvidas durante a quarentena de 2020 e 2021. Um mundo conectado, repleto de acontecimentos políticos, ameaças, inseguranças e novos modos de relacionar-se remotamente, através de dispositivos digitais, transparece nesses trabalhos nos quais solidão e coletividade se interconectam.

Segue abaixo um trecho do conto Autoficcção, que finaliza essa sequência de escritos de contos da pandemia:

> Durante o último mês e meio venho inventando personagens e congelado as imagens. O ateliê de pintura anda pouco agitado. Apenas um trabalho em andamento por vez... (...) O fato é que todos esses trabalhos falam de afogamento em águas profundas, de um oceano de fossas abissais, de uma superfície que não sabemos onde vai dar. O mundo agora é longe demais. (...)
>
> No trabalho que desenvolvi nos últimos anos me autorrepresento como Ofélia, personagem de Shakespeare. Porém, as pinturas não constituem dramatização fiel de Hamlet, mas uma forma de autorrepresentação com conteúdos pessoais e autobiográficos específicos. Decidi fazer isso por insistência das imagens. Toda pintora sabe que as imagens têm vida própria. Correm atrás da

> gente, borbulhando no nosso inconsciente. As palavras também me acessam assim... E ultimamente, consolo meu, tenho precisado muito de personagens para tamponarem esse buraco do real que me fere. Por isso tenho escrito pequenos contos para falar do que não consigo lá nos quadros, onde a angústia, a melancolia e o luto são latentes, mas não os investigo por outros pontos que me fazem falta. Ali na pintura a coisa me escapa e sou mergulho. Nos contos me divirto, converso, querendo bulir com quem fez a bobagem de votar na besta.[1]

No percurso da criação frequentemente o trabalho de um pintor conta com interconexões entre séries e fases de sua produção. Para essa análise vale então mencionar duas exposições individuais realizadas nos anos de 2018 e 2019, respectivamente Pequenas Ofélias e Icebergs (2018, Centro Cultural Correios Rio) e Pequenas Ofélias e Icebergs II (2019, Galeria Monica Filgueiras, São Paulo). Delas constavam pinturas a óleo sobre painéis de madeira com autorretratos e retratos femininos em tamanho natural, além de paisagens esquemáticas de icebergs pintadas em óleo sobre pequenas placas de metal. Também trabalhos em mosaico e um objeto faziam parte dessas exposições. Nessa série, advinda da pesquisa da representação do corpo feminino e da autoimagem, mulheres artistas do meu círculo de amizade foram retratadas com características pessoais amalgamadas à representação da personagem suicida Ofélia, da obra Hamlet, de Shakespeare. A série dialoga com os temas tabus da morte, do suicídio, e aponta a redenção através dos caminhos da sublimação pelo fazer artístico. Nosso foco de análise aqui irá recair sobre a produção das pinturas do momento de pandemia que, por sua vez, possuem ligação mais estreita com esse conjunto de trabalhos citado.

Cristiane Smith[2], em sua tese acerca da interface entre representações textuais, cênicas e pictóricas da personagem Ofélia, aponta o funcionamento da coadjuvante como ícone do feminino na sociedade vitoriana de século XIX. Suas representações em pinturas, gravuras, cartes de visites, keepsake portraits e na performance de atrizes que se tornaram reconhecidas por esse papel, ganham relevância e impulsionam a popularidade da personagem, vista por críticos que se dividiam, de início, entre a admiração por suas características heroicas e o desconforto acompanhado por uma crítica moralista.

Ofélia, a personagem símbolo do suicídio feminino através do afogamento, encontra na morte pela água "seu próprio elemento", como diz a personagem Gertrudes, Rainha e mãe do Príncipe Hamlet, ao narrar sua morte. Relatada como algo destituído de dor e qualquer realismo, como aponta Bachelard, acaba por trazer à tona imagens ricas, um espetáculo. Segundo o autor

[1] Escritos particulares de minha autoria, 2020.
[2] SMITH, Cristiane Busato. Representações da Ofélia de Shakespeare na Inglaterra Vitoriana: um estudo interdisciplinar. Tese. Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.

> (...) é a água do lago que por si mesma "se ofeliza", se cobre naturalmente de seres dormentes, de seres que se abandonam e flutuam, de seres que morrem docemente. Então, na morte, parece que os afogados, flutuando, continuam a sonhar..."[3]

Aspectos ambíguos da personagem passam a ter lugar em eixos temáticos que Smith aponta como a virtude, a loucura, a sensualidade e a morte. A autora nota ainda que as representações de Ofélia como louca e desviante oferecia oportunidade de contemplação de uma fantasia da sexualidade feminina sem amarras.

Em História da Loucura, Foucault[4] observa no suicídio das mulheres que se afogavam no século XIX, algo que se tornou comum na época entre despossuídas e desonradas que afogavam-se no Tâmisa e no Sena, parte de uma construção cultural e social do feminino e da purificação dos pecados da mulher. De acordo com Lopes[5], estudos dos discursos médicos da época condensam a opinião de que a forma de suicídio feminina se relacionava às águas de poços e aos locais próximos do território doméstico, havendo preferência de 58% das mulheres pelo suicídio por submersão. O ato suicida foi, então, romantizado como um ato redentor, capaz de tornar aqueles corpos puros novamente.

O movimento romântico do séc. XIX valorizou idealizações como da bela mulher desfalecida ou morta que, ao final, configuram a satisfação de sentimentos de domínio do corpo feminino. Já que na submissão residia a virtude da mulher, era considerada poética a imagem de uma bela mulher pacificamente morta, desfalecida ou adormecida, tema frequente de pinturas da época. Ofélia inscreve-se nesses ideais estéticos: encanta e assombra. Sua potência parece vir justamente de uma dubiedade trazida pelo próprio texto shakespeariano: ora é tida como mulher bem-educada, protegida, casta, virtuosa, ora pode ser considerada uma mulher decaída, ou seja, aquela que experimentou o sexo antes ou fora do casamento e, dessa forma, perde sua virtude e enlouquece ao ser desprezada pelo objeto de seu amor.

Descrever Ofélia como insana, como é feito na cena anterior à narração de sua morte em que figura entoando baladas populares e indecorosas para uma mulher em sua posição social, coloca sua figura em limiar perigoso e ameaçador. A perturbação da qual é vítima poderia ser reveladora de sua sensualidade e, consequentemente, de seu descontrole pelos homens que a tutelavam.

Entre os críticos ingleses do teatro e da pintura, observamos que a exigência do senso de decoro nas variadas representações da personagem torna-se algo que vai se diluindo em especial quando notamos a presença de Ofélia nas pinturas e gravuras do séc XIX. As obras de Shakespeare, tidas como herança da nação,

[3] BACHELARD, Gaston. A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p. 85-86.
[4] FOUCAULT, Michel. História da Loucura. São Paulo: Perspectiva, 1978.
[5] LOPES, Fábio Henrique. Medicina, educação e gênero: as diferenciações sexuais do suicídio nos discursos médicos do século XIX. Educar, Curitiba, n. 29, p. 241-257, 2007. Editora UFPR.

figuravam inclusive junto ao gênero de pintura histórica na Inglaterra, como bem demonstra Young[6]. Mensuramos a importância desses temas e sua oficialidade a partir de 1769 tendo por base as exposições da Royal Academy of Arts e a documentação da época, que aponta 53 trabalhos com o tema[7].

Entre tantas imagens de Ofélia, há uma que está fortemente enraizada no imaginário popular tornou-se referência: a Ofélia de Millais, exibida em 1852 na Royal Academy Exhibition. Nessa mesma exposição há ainda mais dois registros de pinturas com o mesmo tema: de Arthur Hughes, pintor que chegou, mais tarde, a frequentar reuniões do grupo de Millais, e outra, de Henry Nelson O'Neill.

A representação de Millais está de acordo com os ideais de pintores que compuseram o segundo romantismo inglês e se autodenominavam Irmandade Pré-rafaelita, fundada em 1848 com o apadrinhamento de John Ruskin, cujos pensamentos e ideias ajudaram o grupo a se impor. Segundo Rosenfeld[8], Rusking, ao eleger o grupo como herdeiro de Turner, contrapôs a arte que empreendiam aos Dez discursos sobre arte de Sir Joshua Reynolds, influenciados pelos pintores da Alta Renascença e Barroco e que dominaram o currículo da instrução e do pensamento artístico profissional até então.

Argan[9] aponta que os esses pintores sentiam necessidade de retornar a um novo naturalismo, a uma inspiração na própria realidade e não na arte pregressa, posto que compreendiam a natureza como possuidora de uma poética própria e do sentido de misteriosa mensagem divina. Acreditavam que determinada conduta ética, técnica e moral os favoreceria na decifração do mundo, o que fariam adotando imitação detalhada das coisas diretamente do natural. Essa imitação não teria como principal objetivo representar as coisas, mas com elas conviver em comunhão, desvendando os segredos, a essência e a espiritualidade da natureza.

O realismo e os detalhes aos quais os pré-rafaelitas se prendiam são resultado de inúmeras sessões de pintura e, nesse caso, de pintura ao ar livre, o que não era comum à época. No site da Tate Gallery[10] encontramos informações de como Millais iniciou a pintura de sua Ofélia pela paisagem que figura em volta da personagem representada, tendo como referência direta um trecho do rio Hogsmill, próximo à localidade de Ewell, onde tinha amigos e ficava hospedado em um alojamento. Em seu trabalho dá importância a detalhes e às simbologias das plantas e flores, representadas em mínimos detalhes, realizados em cinco meses de trabalho e exibindo flores de variadas estações justapostas, o que é curioso.

Apenas depois de pronto o cenário foi realizada a pintura da modelo Elisabeth Sidall. Com um vestido prateado, comprado de segunda mão pelo

[6] LOPES, Fábio Henrique. Medicina, educação e gênero: as diferenciações sexuais do suicídio nos discursos médicos do século XIX. Educar, Curitiba, n. 29, p. 241-257, 2007. Editora UFPR.
[7] SMITH, op. cit. , p. 138.
[8] ROSENFELD, Jason. John Everett Millais. Londres: Ed. Phaidon Press limited, 2012.
[9] ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992.
[10] TATE GALLERY. [website]. The Story of Ophelia. Disponível em: https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506/story-ophelia. Acesso em: 19 jan. 2022.

próprio artista, Sidall passou longas horas em uma banheira no estúdio de Millais. Por sofrer de hipotermia enquanto posava teve complicações de saúde e sua história pessoal, de certa forma, mescla-se às características da personagem Ofélia. A modelo, descoberta pelo artista e amigo do grupo, Walter Deverell, trabalhando em uma loja de chapéus, logo tornou-se modelo e discípula da irmandade. Escrevia poesias que abordavam o amor romântico inatingível, a morte, temas considerados sombrios e também pintava, incentivada pelo próprio Ruskin, que comprou várias de suas aquarelas e desenhos.

De acordo com Smith, Siddal era apaixonada por Rossetti, um dos pintores da irmandade, mas tem em sua vida uma série de episódios de rejeição por parte do pintor, que a tomava apenas como amante por sua origem humilde. Em seus últimos dois anos de vida, quando finalmente casou-se com Rossetti, melancólica e em sofrimento por um amor não correspondido da forma que desejava, entrega-se à episódios de depressão e sua morte é causada por ingestão abusiva de láudano. Siddal tornou-se um pouco a personagem que a fez conhecida. Segundo Rosenfeld (2012) Ophelia de Millais representa a mudança contínua e sutil do gótico revivalista pré-rafaelita inicial para a representação da natureza percebida conjugada a associações poéticas.

Entre as críticas à pintura da época, o jornal The Morning Chronicle relata espanto, contemplação e fascinação dos observadores. Smith e Rosenfeld apontam que as opiniões sobre a obra de Millais não foram unânimes entre os críticos. A representação de uma afogada causava desconforto pela expressão facial dúbia, entre morta e viva. Tal representação maneja o domínio sobre o corpo feminino através da imagem, o colocando em posição vulnerável.

Como acontece em Ofélia, há algo nas pinturas de Millais que me captura. Rosenfeld menciona que o artista ficou conhecido por representar mulheres com olhar perdido, como se estivessem ausentes de seu corpo, distantes, em transe. O início dessa percepção se dá em The Bridesmaid, do ano anterior, e em pinturas posteriores como Mariana, The order of release, Eve of St Agnes. Essas pinturas exibem mulheres em estados emocionais que revelam ausência, abandono de si, em estados psicológicos em que se encontram sob coação. Não estar presente seria, então, uma resposta a emoções complexas e difíceis de se lidar. Foi essa posição do impasse, do espanto, do abandono, do auto silenciamento que notei imperar entre muitas das representações que venho empreendendo.

Quando dei por encerrado meu primeiro trabalho dessa série, Autorretrato com luvas de procedimentos, na rede social Instagram, através do perfil @martha.werneck[11], postei alguns textos que acompanhavam imagens da pintura. Neles ressalto elementos simbólicos tais como o fone de ouvidos, a lua que figura dentro do vão aberto na geleira, a flor dente de leão, simbolizando o vírus que se espalha pelo ar, a mão enluvada que se agarra a um buquê que não sobreviveria ao ambiente glacial, de azul esverdeado, hospitalar. Dizem os textos:

[11] INSTAGRAM. [website]. Perfil @martha.werneck. Disponível em: https://www.instagram.com/martha.werneck. Acesso em: 19 de janeiro de 2022.

Nessa travessia os finais são longos, lentos e os inícios penosos... Para um renascimento, precisamos estar dispostos às correntezas. (...)

Submersos em um tempo que parece estático, isolados, agarramos o que é vida, o que resta, as pequenas felicidades cotidianas, para não afogarmos na dor e frieza que nos rondam.
O mundo lá fora manda notícias
Escutemos o futuro.
O vírus, como dente de leão, espalha-se e vinga, fora de controle.
Flutuamos e esperamos que uma Lua Nova nos atravesse e nos renasça.
Ponham suas máscaras, vistam suas luvas.
Sobreviveremos à dor das irreparáveis perdas, ao desgoverno e seu desamor, àqueles que nevegam o macabro, em carreatas da morte, anunciando o fascismo.[12]

Figura 1. Martha Werneck, Autorretrato com luvas de procedimentos; Série Quarentena 2020, 2020. Óleo sobre painel de madeira, 79,5x85cm. Acervo particular da autora. Imagem Lícius Bossolan. Acervo da autora.

[12] Ibid.

O segundo trabalho da série, exposto em 2019 na Galeria Mônica Filgueiras com o título de Ofélia Dourada – Redenção, foi a última pintura que fiz antes da pandemia eclodir. Trata-se de um autorretrato. Nele, a afogada submerge e ao mesmo tempo parece que ascende aos céus. Há névoa e nuvens. Os pés que flutuam nos levam a pensar em uma ascensão.

Ao chegarmos a trinta mil mortos por COVID no Brasil, número emblemático por haver registros de uma fala pregressa de nosso presidente mencionando tal número de mortes, decidi pintar um panejamento sobre o autorretrato. Nele figuram bordados em números romanos o numeral trinta mil. A agulha pende, como se não houvesse terminado o bordado. O trabalho recebeu novo título: Trinta mil em suas mortalhas.

Figura 2. Martha Werneck, Trinta mil em suas mortalhas; Série Quarentena 2020, 2019-2020. Acrílico dourado e óleo sobre tela, díptico, 100x150cm cada. Acervo particular da autora. Imagem Lícius Bossolan. Acervo particular da autora.

O trabalho A namoradinha do Brasil paira sobre Manaus foi construído em etapas. No início contava apenas com uma figura feminina submersa e uma coroa de flores. Ainda não sabia quem aquela mulher representaria. Os elementos como as cruzes azuis e covas foram sendo incorporados à medida em que a pandemia

em Manaus ceifava centenas de vítimas por dia. Naquele momento, imagens de covas coletivas, cruzes amontoadas se contrapunham ao descaso de personalidades públicas, como a conhecida Namoradinha do Brasil, à época nomeada Secretária da Cultura. Tal referência, que vem apenas no título do trabalho, tornou-se consciente para mim à medida em que foram incorporados novos elementos.

Vestida de branco e de semblante invisível, a mulher não pode enxergar o que está abaixo da linha d´água. Permanece alienada, em provável escuta daquilo que é externo à realidade de tantos brasileiros à beira da morte por desídia. As mãos da mulher se agitam e aparecem borradas, impaciente por não ser atendida em seus desejos infantis de falar o que quer, sem ser contradita. A agitação ajuda a espalhar sementes de dente de leão representados também em primeiro plano, transbordando através da moldura. A flor, já utilizada em outro trabalho, simboliza o vírus que se espalha pelo ar.

A pintura, realizada em uma gaveta de mapoteca que pertenceu um dia à Escola de Belas Artes e foi resgatada em área de descarte, traz um pouco da carga institucional e serve de suporte para referência a essa personalidade que deveria velar pelas instituições culturais do nosso país. O fio do fone também transborda pelas laterais da gaveta, como se viesse de uma realidade paralela, por onde vazam as imagens, as notícias, o negacionismo e os autoenganos.

Figura 3. Martha Werneck, A Namoradinha do Brasil paira sobe Manaus; Série Quarentena 2020, 2020. Óleo sobre madeira entelada (gaveta de mapoteca), 117x75,5cm. Acervo particular da autora. Imagem Lícius Bossolan. Acervo da autora.

Figura 4. Martha Werneck, Ofélia Gamer: o jogo da morte, Retrato de Remieroxx como Ofélia; Série Quarentena 2020, 2020. Óleo sobre painel de madeira, Tríptico, módulos de 60x80cm. Acervo particular da autora. Imagem Lícius Bossolan. Acervo da autora.

Em O jogo da morte, Remmie Roxx figura como Ofélia. O ensaio fotográfico que realizei com a amiga *gamer*, que tem um canal na plataforma Twitch, me inspirou a realizar um trabalho que falasse da morte no jogo em referência às mortes durante a pandemia e a forma como a crise sanitária foi tratada: em falsa disputa entre preservar as vidas e manter a economia do país girando.

Iniciei a composição pensando em trabalhar o universo virtual do jogo junto à imagem da jogadora. Para compor a tela do game, usei na parte inferior do trabalho como referência O tormento de Santo Antônio, de Michelangelo, que traz demônios e bestas. Trabalhei digitalmente o negativo a partir dessa imagem e a conjuguei a *screenshots* da interface do game Lineage 2, objeto de meus estudos de doutorado.

Uma figura feminina, representando o avatar da jogadora, figura em trajes opressores novecentistas que remetem também à autopunição. O chapéu cônico, também chamado capirote, é hoje o símbolo do penitente católico e seu uso é realizado por membros de uma confraria espanhola. Os penitentes usam essa peça para que a atenção seja dirigida para Deus quando se arrependem. Durante a Inquisição, homens e mulheres presos tinham que usar um capirote de papel para humilhação pública. Sua cor dependia da punição a eles infringida.

Figura 5. Martha Werneck, O silêncio na Pandemia, Retrato de Eliza Rizzo como Ofélia; Série Quarentena 2020, 2020. Acrílico dourado, caneta permanente e óleo sobre Canson Figueras, 64x49,5cm. Acervo da autora.

No início do século 20 esse tipo de chapéu foi apropriado pelo movimento extremista americano Ku Klux Klan, composto por supremacistas brancos e anticatólicos. No trabalho, o chapéu ganha um significado dual. Quem seria a jogadora? Uma penitente arrependida, ou uma negacionista da ciência, anti-vacina?

No meio da composição um esqueleto alado porta uma foice na qual as inscrições Bolsonaro 200.000 figuram. Era esse o número de mortos quando o trabalho foi terminado. A interface do jogo continua fora da imagem, mostrando o nível de energia da jogadora que, com o olhar perdido, abandona o controle do *videogame* e figura submergida por uma coroa de flores.

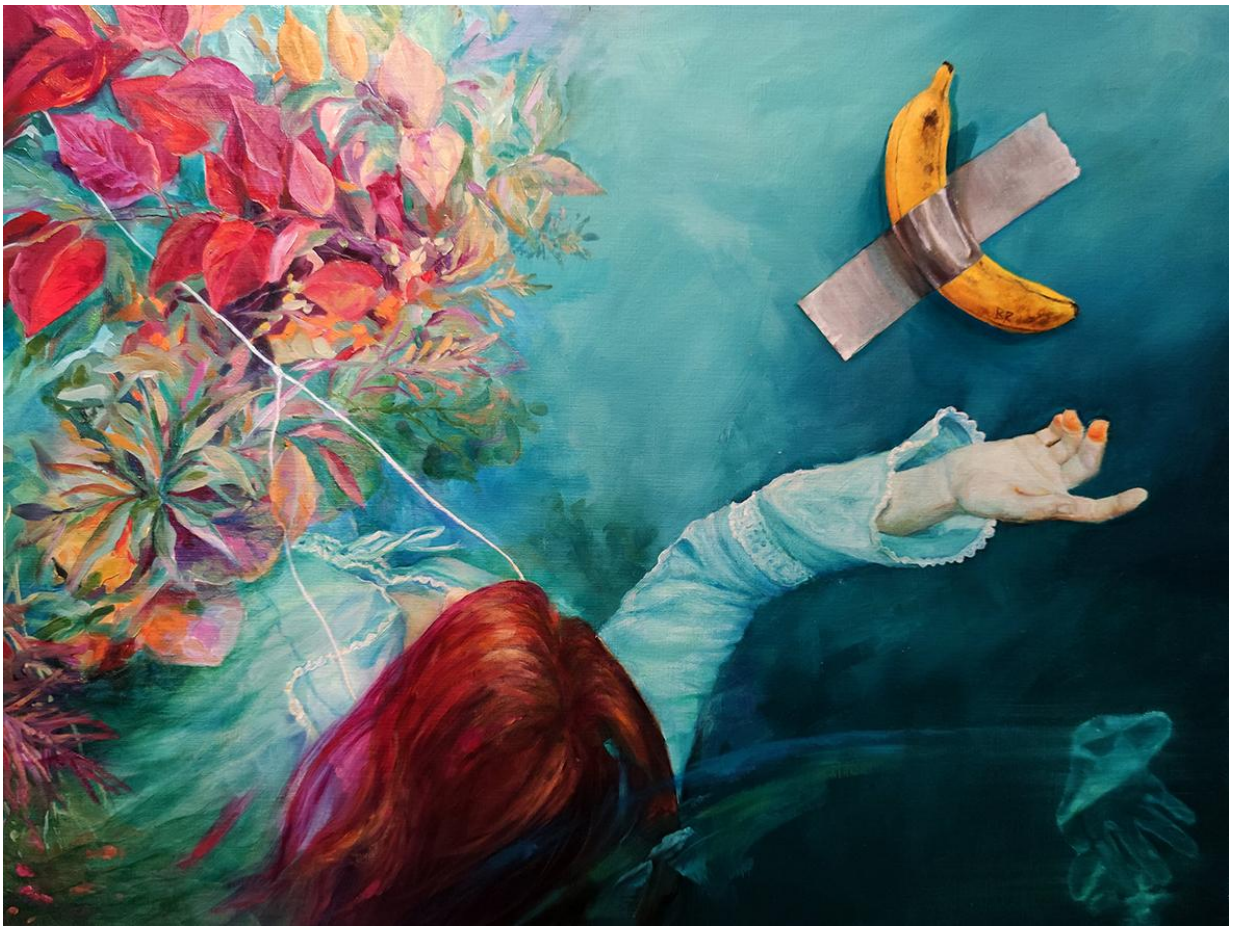


Figura 6. Martha Werneck, O que vem depois da farsa, Brasil? Autorretrato como Ofélia; Série Quarentena 2020, 2021. Óleo sobre papel Canson Figueras, 64x49,5cm. Acervo da autora.

Em O silêncio na Pandemia, Retrato de Eliza Rizzo, a retratada me remete às imagens em que Ofélia é representada no bosque, ao colher flores. A imagem é transformada num momento de silenciamento quando uma folha é sobreposta à boca de Eliza. Durante a pandemia, com o uso das máscaras, o olhar torna-se nosso principal canal de expressão.

Uma besta medieval guiada lembra que as sombras estão em vias de definição. Em breve as teremos bem nítidas, reconhecíveis para tantos que ainda vivem em negação.

Em "O que vem depois da farsa, Brasil?" luvas de procedimentos se desprendem e afundam, assim como nossos corpos mergulhados na pandemia. Elas nos lembram as imagens midiáticas, digitais, e fazem parte de um imaginário improvável, possível apenas na conjuntura em que vivemos. A frieza dá o tom.

A banana é referência a um trabalho Comedian, do italiano Maurizio Cattelan, vendido na feira de Basel de 2019 por milhares de dólares. Nela inscrevo discretamente a abreviação Br em alusão à nossa tragédia diária numa república de bananas.

A figura feminina, com base em autoimagem, afunda lentamente, alienada pelo que escuta e é externo a seu meio e realidade.

Com isso, encerro essa breve exposição, ressaltando a relação dessas pinturas com outras de minha autoria realizadas no mesmo período e interconectadas pelos mesmos temas atuais, em processo lento de realização. O tempo, que em muitos momentos pareceu mais elástico por crises de ansiedade e medo, me pareceu essencial para que houvesse uma injunção de elementos simbólicos e plásticos em constante diálogo com as questões narrativas da imagem. Enfatizo também a relação dessas pinturas com tantas produções artísticas do período, trazendo à tona e registrando de modo diverso e enriquecedor, perspectivas diferentes sobre a vivência de artistas em ateliê durante a pandemia.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

INSTAGRAM. [website]. *Perfil @martha.werneck*. Disponível em: https://www.instagram.com/martha.werneck. Acesso em: 19 de janeiro de 2022.

LOPES, Fábio Henrique. *Medicina, educação e gênero: as diferenciações sexuais do suicídio nos discursos médicos do século XIX*. Educar, Curitiba, n. 29, p. 241-257, 2007. Editora UFPR.

ROSENFELD, Jason. *John Everett Millais*. Londres: Ed. Phaidon Press limited, 2012.

SMITH, Cristiane Busato. *Representações da Ofélia de Shakespeare na Inglaterra Vitoriana: um estudo interdisciplinar*. Tese. Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2007.

TATE GALLERY. [website]. *The Story of Ophelia*. Disponível em: https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n01506/story-ophelia. Acesso em: 19 jan. 2022.

WIKIPEDIA. [website]. *Capirote*. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Capirote. Acesso em: 19 jan. 2022.

YOUNG, Alan R. *Hamlet and the Visual Arts, 1709-1900*. Newark: University of Delaware Press e London: Associated University Press. EUA: Rodesmont Publiching & Printing Corp., 2002.

Como citar:

WERNECK DE VASCONCELLOS, Martha. Mergulho em solidão coletiva: da Série Ofélias às referências à pandemia no Brasil. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1296-1309, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.105
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Lucy Citti Ferreira

Nerian Teixeira de Macedo de Lima, Universidade Estadual de Campinas
https://orcid.org/0000-0002-6810-424
nerianteixeira@gmail.com

Resumo

Lucy Citti Ferreira (1911-2008), artista e professora, passou grande parte de sua vida na França e produziu no Brasil entre as décadas de 1930 e 1940. Dada a proximidade com Lasar Segall, Citti Ferreira teve parte de sua produção obliterada e ocupou lugar secundário na narrativa modernista brasileira. Nesse sentido, a presente reflexão tem por objetivo tensionar as narrativas que lhe imputaram os epítetos "aluna", "discípula" e "modelo" a partir de documentos que atestem sua agencia e relativizem tais adjetivos.

Palavras-chave: Lucy Citti Ferreira. Mulheres Artistas. Lasar Segall. Modernismo.

Abstract

Lucy Citti Ferreira (1911-2008), artist and teacher, spent much of her life in France and produced in Brazil between the 1930s and 1940s. Given her proximity to Lasar Segall, Citti Ferreira had part of her production obliterated and occupied a secondary place in the Brazilian modernist narrative. In this sense, the present reflection aims to challenge the narratives that have attributed to her the epithets "student", "disciple" and "model" based on documents that attest to her agency and relativize such adjectives.

Keywords: Lucy Citti Ferreira. Women Artists. Lasar Segall. Modernism.

Durante o período entre guerras, a cena modernista brasileira foi marcada pela presença de artistas de diferentes nacionalidades. Aqui instalados, produziram e estabeleceram redes de contato, influenciaram e sofreram influência de artistas da cena local. A esse movimento migratório e artístico, que assistia sobretudo a cena paulista, soma-se a repatriação de artistas brasileiros que, estabelecidos e produzindo na Europa, voltam ao seu país natal. Caso de Lucy Citti Ferreira, nascida em São Paulo, em 1911, e que passara parte de sua infância e juventude entre Itália e França, tendo regressado ao Brasil em 1935. A estadia na capital paulista, que durou doze anos, foi marcada por passagens em exposições individuais e coletivas e intensa atividade em seu atelier, no Cambucí, em São Paulo.

Luís Martins, acompanhado de Tarsila do Amaral, narra no periódico *Vamos Ler*, em 1940, o ambiente de trabalho da artista: "Lucy mora sozinha, no sobrado de uma pequena casa, no bairro do Cambucí [...] Um ambiente característico de artista. Três ou quatro peças, atulhados de quadros, de cavaletes, de telas em branco, de desenhos. Um harmonium. Um violão." Martins, em outro momento, completa: "Lucy trabalha silenciosamente, quieta e isolada" (MARTINS, 1940, p. 16).

O retrato de seu atelier apresentado pelo crítico revela um dos centros de interesse da artista e que permeia sua obra: a música. *Musicista espanhol*, prelúdio dessa temática, foi realizada em Paris, em 1934. A obra recebeu a atenção de Geraldo Ferraz, em crítica redigida em 1935, intitulada "Ferreira moça pintora", publicada no Diário da Noite em São Paulo. Luís Martins, ao narrar a visita ao atelier da artista, menciona um instrumento de fole, nomeado por ele de "harmonium", termo utilizado para caracterizar, também, a popular sanfona. O instrumento, que aparece em um de seus autorretratos *Moça com sanfona*, de 1941, e também na célebre fotografia de Hildegard Rosenthal, ilustra a reportagem. O crítico, ao discorrer sobre o encontro daquele 21 de março, encerra seu relato: "Depois, calando-se subitamente, ele [*sic*] pega o harmonium e, a pedido nosso, toca coisas de Bach, um trecho do "Bolero", de Ravel, improvisa pequenas músicas encantadoras, arias populares da velha França. Da velha e doce França..." (MARTINS, 1940, p. 18).

Em seu atelier, Citti Ferreira também lecionou a jovens artistas. Dentre seus alunos destacam-se Eurico Camerini (1926) e Anatol Wladyslaw (1913-2004). O primeiro, de origem italiana, também aluno de Aldo Bonadei, organizou em 1948, ao lado de Lina Bo Bardi e do arquiteto Gian Carlo Palantini, a "primeira exposição dedicada à discussão do objeto de uso cotidiano" (CARÁ, 2014, p. 3), realizada no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Wladyslaw, por sua vez, de origem polonesa, também aluno de Yolanda Mohalyi, ficaria conhecido por sua atuação no grupo Ruptura.

A passagem de Citti Ferreira pelo Brasil naqueles anos seria marcada, entre outros eventos, pelo ingresso de uma de suas obras à coleção de arte latino-americana do Museum of Modern Art de Nova Iorque. Lincoln Kirstein, em 1942, a pedido de Nelson Rockefeller, visitara o Brasil e reunira um conjunto de obras a fim de integrar a coleção da instituição. Dentre os 19 pagos efetuados pelo

enviado estadunidense, figuram apenas duas artistas mulheres: Edith Behring e Lucy Citti Ferreira, com a obra *Mãe Preta* (1935); nem Anita nem Tarsila tiveram obras adquiridas naquela ocasião. Seria apenas em 2018 que Tarsila integraria o acervo da instituição após sua primeira exibição individual em solo estadunidense: *Tarsila do Amaral: Inventing Modern Art in Brazil*.

Parte do intercâmbio epistolar entre Nelson Rockefeller e Lincoln Kirstein, traduzido por Nastari (2016), revela os bastidores das aquisições feitas naquele ano. A respeito de Citti Ferreira, Kirstein diz: "Essa moça muito bonita e talentosa é uma escrava devota e amiga de Segall" (NASTARI, 2016, p. 197). Apesar dos adjetivos empregados na declaração do remetente, marcadores de gênero que revelam a condição de artistas mulheres e em especial a de Citti Ferreira, faz-se importante notar que a artista acede a espaços restritos, vetados a muitos dos brasileiros.

Apesar de sua intensa atividade, sua produção logo seria eclipsada pela notoriedade de Lasar Segall, com quem trabalhou em colaboração naquele período. Apresentada ao artista por intermédio de Mário de Andrade, que reconhecera palheta semelhante à do pintor lituano, Lucy seria introduzida ao círculo de Segall, em 1935. Apesar de dispor de sólida formação acadêmica, à Lucy foram imputadas as alcunhas de aluna e discípula de Segall, além do epíteto de modelo, visão da artista que se consagrou em meio à crítica. Barros (2013) destaca o impacto das colocações de Quirino Campofiorito nesse processo, que consagrou a imagem que se perpetuou da artista: à sombra de Segall (BARROS, 2013, p.13).

Nesse sentido, o presente artigo tem por objetivo tensionar os discursos que delegaram à Citti Ferreira papel secundário na narrativa canônica modernista brasileira. Pretende-se, por meio das publicações de diversos periódicos, trazer à luz outras visões acerca da artista e de sua produção, demonstrando sua atividade e autonomia na cena modernista daqueles anos. Para tanto, esta reflexão recorre, entre outros documentos, a periódicos de diferentes temporalidades.

Os anos de formação

Ao desembarcar no Brasil em 1935, Citi Ferreira dispunha de uma sólida formação acadêmica. Um breve panorama dos anos que antecederam sua chegada evidencia as ambições de uma jovem artista em aprimoramento. Seus estudos entre 1930 e 1932 na École Régionale des Beaux Arts, no Hâvre, França, logo conduziram-na à Paris. Naquele biênio, a artista fora brindada com participações em exposições coletivas, integrando assim o Salão do Hâvre, além de receber prêmios de destaque. Em Paris, a artista continuou seus estudos na École Nationale des Beaux Arts e apresentou suas obras no Grand Palais e no Salon Tuileries. Seu percurso acadêmico e os frutos que dele decorrem não passaram despercebidos pela imprensa parisiense, tampouco brasileira.

O artigo "Lucy Citti Ferreira", publicado no periódico Rio, em 1945, apresenta aos leitores brasileiros menções à artista que circularam na imprensa francesa. Redigido por Lasar Segall, o texto interessa-nos na medida em que recupera as

diversas vozes daquele contexto e as apresenta ao leitor brasileiro. Relevante para essa discussão, o documento evidencia também as visões do artista lituano sobre Lucy, por ele ofuscada.

Da polifonia de vozes apresentada pelo artista, integralmente citadas em francês, emergem três menções significativas. A primeira delas apresenta um excerto de uma reportagem publicada no *Journal du Hâvre*: "Mlle. Ferreira possède certainement un tempérament de peintre" (SEGALL, 1945, p. 124). Segall recorre, ainda, a outro excerto, publicado desta vez pelo periódico *Le Petit Hâvre*:

> Entre todos, devo mencionar também a senhorita Lucy Ferreira. Ela é da linha de nossos artistas que o talento - e o trabalho - tem a colocado em evidência em nossa vida contemporânea no Hâvre [...] não há dúvida que um dia ela nos dará pinturas que, na massa, imporão um nome! (SEGALL, 1945, p. 124).

Por fim, o autor recorre às declarações de André Chapuy, diretor da École Régionale des Beaux Arts do Hâvre:

> Lucy Ferreira, depois de ter obtido todos os primeiros prêmios na escola do Hâvre, partiu para Paris sob meu conselho, justificado por seus raríssimos dons pictóricos. Verdadeiramente dotada, esta jovem tem direito a todo o incentivo necessário para o desenvolvimento de seu talento (SEGALL, 1945, p. 124).

Os excertos de publicações francesas, escolhidos por Segall, procuraram legitimar o trabalho da artista por meio de sua trajetória anterior. A mesma estratégia fora adotada na redação do catálogo de sua primeira exposição individual, em 1945. Naquela ocasião, além de reproduções de algumas de suas obras, figuram, no livreto, excertos elogiosos veiculados pela imprensa francesa e brasileira. Além dos periódicos mencionados por Segall, destacam-se as declarações de Rubem Braga no periódico *Marcha* em 16 de novembro de 1935:

> Escrevo essas linhas avisando que está em São Paulo uma artista de muita força. E raro, muita força em mulher. Entretanto, a força é a primeira qualidade do desenho e da pintura de Lucy. Ela é novata e nos apresenta volumes fortes... Vi uma mulher que agarrava um menino no colo... Vi também no fundo de um bar uma garçonete velha, de pés inchados, servindo um sujeito triste. Tudo isso muito bom, às vezes francamente formidável.[1]

[1] Geraldo Ferraz em carta a artista redigida em 09 de outubro de 1935 sugere o encontro com o jornalista (Centro de Documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo, LCF 0166). Do encontro de Braga e Citti Ferreira decorre o artigo em questão, nesse sentido destaca-se a articulação de Ferraz que, além de escrever textos sobre a artista, atuou como divulgador de seu trabalho. O crítico também escrevera textos sobre Yolanda Mohalyi, que fora apresentada a Segall por seu intermédio.

Apesar de lisonjeiro, o texto de Braga coloca em evidência as hierarquias entre as produções de artistas homens e artistas mulheres e seus estereótipos, tema amplamente discutido por Pollock (2007): "un particular grupo de términos y evaluaciones, tan sistemática e incuestionable, que puede ser llamado un 'estereótipo femenino' [...] para así probar el status inferior de las mujeres en el ámbito artístico" (POLLOCK, 2007, p.52).

Ainda, a respeito da inserção de Citti Ferreira na cena brasileira, destacam-se as declarações de Luis Martins em 1940:

> [...] transferiu-se para Paris, a fim de se matricular na Escola de Belas Artes. Fez o concurso no meio de 300 candidatos e conseguiu passar em 4º lugar. Já no 2º ano melhorou essa colocação passando em primeiro lugar em desenho (MARTINS, 1940, p. 17).

Se, de um lado, circularam naquele período críticas que, diante da superficial similaridade entre as faturas, despojavam Ciiti Ferreira de sua autonomia, de outro, a imprensa local também veiculou menções diversas à artista. Esses excertos permitem, juntamente com os demais encaminhamentos desta reflexão, ainda iniciais, matizar os epítetos imputados à artista e tensionar a narrativa masculinista, que delegou à artista papel secundário e pouco autônomo.

Exposições

Passada sua primeira mostra em 1945, a artista seria, ainda, alvo de outras três mostras individuais na capital paulista. Em 1954, Citti Ferreira orquestra à distância sua primeira mostra no MASP. Em 1988, após um hiato de mais de 30 anos, a artista reaparece ao público com mostra realizada pelo Museu Lasar Segall. *Sombras e Luzes* reúne um conjunto de aquarelas da artista, produzidas em Paris e entendidas por Mário Barata em diálogo com a produção de Wols. Sua última exposição individual foi realizada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2013. Intitulada *Lucy Citti Ferreira*, a mostra, que trouxe a público um conjunto de 65 obras, foi o resultado de catalogação do espólio da artista, doado à Associação de Amigos da Pinacoteca. A exposição configura-se como um primeiro grande esforço de compreensão da obra de Citti Ferreira para além de seu vínculo com Segall. Naquela ocasião, produziu-se um catálogo, maior fortuna crítica a seu respeito já publicada.

Além de exposições individuais, a artista integrou mostras coletivas na capital paulista e também no exterior. Dentre elas, destaca-se a exposição *Modern Brazilian Paintings*, na Real Academia de Londres, em 1944, que culminou na entrada de suas obras em instituições museais britânicas. O periódico *Vamos Lêr*, na edição de 9 de dezembro de 1943, trazia o artigo intitulado *A pintura brasileira em Londres*. A capa do periódico anunciava em uma manchete no rodapé da página: "São Paulo e o esforço de guerra". O artigo discorre sobre as atuações de

São Paulo no contexto bélico. Os artistas, por sua vez, sob tal atmosfera, enviaram a Londres um conjunto de obras. O artigo dedicado a esse tema diz:

> Alguns artistas plásticos brasileiros numa homenagem à RAF[2] e concretizando desta maneira o esforço de guerra dos nossos pintores, remeteram à Inglaterra o maior e mais harmonioso conjunto de quadros que já se organizou no Brasil para o exterior. Este envio é composto por sessenta artista [*sic*] da corrente renovadora das nossas artes plásticas, com cento e quarenta trabalhos, que serão expostos em Londres. A mostra de arte moderna brasileira assim a se realizar em Londres terá todo o produto da venda entregue à RAF. (A PINTURA..., 1943, p.13)

Naquela ocasião, a capital londrina recebia pela primeira vez obras de artistas brasileiros e inaugurou uma série de aquisições que viriam, posteriormente, a integrar importantes acervos públicos do Reino Unido. *Elas se divertem* (1935-1940, They Amuse Themselves), de Cardoso Júnior, Cardosinho, foi adquirida inicialmente por Miss Lawrence e em seguida doada por Lord Bossom (1881-1965) a Tate Gallery; trata-se, portanto, da primeira obra brasileira a adentrar a coleção da instituição[3].

No que concerne à Citti Ferreira, a artista fez o envio de cinco obras: *Refugiados*, *Sem-teto*, *Homem e Mulher*, *Menina com gato* e *Natureza morta com candeeiro*. Dos cinco envios, destacam-se duas incorporações a acervos públicos: *Menina com gato* (1943), que hoje integra a coleção da Tullie House Museum and Art Gallery e *Natureza morta com candeeiro* (1943), incorporada à coleção da Manchester Art Gallery. Além disso, o desenho *Refugiados* foi enviado à mostra da Unesco em 1946 e *Sem-teto* foi adquirido pela soma de £3.3d.0s. libras. *Modern Brazilian Paintings* obteve um saldo positivo de vendas, contudo, algumas delas não encontraram compradores, como as de Tarsila do Amaral, Iberê Camargo e Di Cavalcanti.

O artigo *A pintura brasileira em Londres* escolhe, dentre as mais de 100 obras enviadas à exposição, apenas seis reproduções para ilustrar a reportagem. Nas imagens escolhidas pela redação, Citti Ferreira aparece duplamente representada: em um retrato de autoria de Segall, vê-se a faceta mais comumente associada à Lucy, a de modelo. Abaixo, vê-se uma reprodução de *Natureza Morta com candeeiro*, de autoria da artista. Das escolhas editoriais, uma questão emerge: por que, dentre o vasto conjunto de envios, a obra da artista seria parte representativa do gesto diplomático, *avant la lettre*?

A escolha de sua obra para lembrar ao leitor brasileiro do feito dos artistas tensiona o lugar à margem delegado a Lucy, sem protagonismo e autonomia. A reportagem também lembra ao leitor que Lucy era uma artista completa, capaz de

[2] RAF é a abreviação de Royal Air Force, braço aéreo das forças armadas do Reino Unido, criada em 1918 no contexto da Primeira Guerra Mundial.

[3] Em 2019 a mostra Art of Diplomacy: Brazilian Modernism painted for the war, sob a curadoria de Hayle Gadelha, voltou a exibir, em Londres, Menina com gato e Natureza morta com candeeiro. Cf. THE ART of Diplomacy: Brazilian Modernism Painted for War. Embaixada do Brasil em Londres: [s. n.], 2018.

realizar obras interessantes ao público. Prova disto, são as aquisições realizadas naquela exposição, bem como a incorporação de seu trabalho a acervos públicos. Nesse sentido, as escolhas editoriais do periódico revelam a duplicidade de papéis da artista e impedem que sua participação na narrativa modernista brasileira se resuma a de modelo.

Figura 01. Lucy Citti Ferreira, Natureza morta com candeeiro, (1943). Técnica: Óleo sobre tela, 64 x 81 cm. Acervo: Manchester Art Gallery. Crédito da imagem: Manchester Art Gallery. Fonte. Art UK

Figura 02. Lucy Citti Ferreira, Menina com gato, (1943). Técnica: Óleo sobre tela, 48,1 x 56.4 cm. Acervo: Tullie House Museum Art and Gallery Crédito da imagem: Tullie House Museum Art and Gallery. Fonte. Art UK

Se, de um lado, a reportagem tensiona tais limites, de outro, faz-se necessário abordar também outros textos veiculados pela imprensa local, como aquele de autoria de Lisette Lagnado, publicado em 1991 no jornal Folha de São Paulo. O título do artigo anuncia: *"Segal nunca tocou num quadro meu, diz modelo"*; à manchete soma-se a fotografia de Hildegard Rosenthal, em que se vê Citti Ferreira, com uma sanfona, diante do pintor lituano.

A reportagem faz parte de uma série de artigos redigidos por Lagnado, a respeito da entrada de um conjunto de obras da artista no mercado de arte, vendidas como obras de Segall. Em 1991, o centenário de nascimento do pintor lituano iniciava-se com a notícia de que um conjunto de cerca de 89 obras, vendidas por diferentes marchands, eram, na verdade, obras de Citti Ferreira.

Lagnado, que acompanhou e noticiou o caso no caderno Ilustrada da Folha de São Paulo, entrevistou a artista e o marchand Fernando Millan. Este dispunha de um conjunto de cerca de 53 obras adquiridas nos anos de 1970. O jornal noticia ainda outros detentores de obras: José Paulo Domingues (12), Aparício Basílio da Silva (6), Armando Corradini (5), Giuseppe Baccaro (2) e José Claudino da Nóbrega e May Rubião (1). O percurso das telas até as mãos dos colecionadores e marchands é ainda incerto. Segundo os registros levantados pela pesquisadora, ao regressar a Paris, Citti Ferreira teria deixado a cargo de sua mãe um volumoso conjunto de obras que, em seguida, passaram a ser abrigadas na casa dos Segall. Após a morte do artista, em 1957, as obras foram transferidas para a casa dos pais de Jenny Klabin e no ano de 1969 a artista "é surpreendida com notícias de um leilão de obras de sua autoria" (LAGNANDO,1991b, p.5).

O artigo *Marchand diz ter inéditos de Segall* afirma que as obras, sob a guarda dos empregados, haviam sido furtadas e, apesar da ação de reintegração de posse, movida por Citti Ferreira, as obras jamais retornaram à sua posse. Em 1978, o Supremo Tribunal Federal avalia que os acusados "compraram as obras de boa-fé, por intermédio de terceiros" (LAGNADO,1991b, p. 5), desse modo a artista não consegue reaver sua produção. Em agosto de 1986, o contrato firmado entre Milan e a artista, referente ao conjunto de obras, sem assinatura, diz:

> A "contratada" [a arista] escolherá no acervo de posse do "contratante" [o marchand], as obras que a critério dela deverão ser assinadas. Imediatamente após a escolha, as referidas obras serão avaliadas e o "contratante" para a obtenção da assinatura da autora, a ela pagará o valor correspondente à metade da avaliação, a título de indenização pela perda de seus quadros[4].

Apesar de narrar os percalços da entrada ilícita de obras de Citti Ferreira no mercado de arte, Lagnado, ao apresentar parte de suas produções, escolhe os termos "modelo de Segall". Esse procedimento repetiu-se ao longo da série, com

[4] Contrato de reintegração de posse. Fundo Lucy Citti Ferreira (LF0877), Pinacoteca do Estado de São Paulo. Uma nota escrita à mão e à lápis, no contrato, corrige "metade da avaliação", para "30%". Conforme prevê o contrato, as obras não assinadas pela artista deveriam ser destruídas, por decisão da mesma.

destaque para o texto *Segall nunca tocou num quadro meu, diz modelo*. O título, que despoja Citti Ferreira de seu lugar de artista, endossa o enunciado ao parear a manchete com a fotografia de Hildegard Rosenthal que retrata uma cena de atelier, em que se encenam os papéis de pintor e modelo. Tal construção de sentidos reafirma o lugar secundário da artista na narrativa modernista e lembra a discussão apresentada por Whitney Chadwick em seu texto *História da arte e a artista mulher*. Nele, a autora aborda o episódio em que Judith Leyster fora vítima de atribuições errôneas de suas obras ao pintor Francis Hals. Diante do ocorrido, a autora declara:

> O trabalho de Leyster, ainda que seguindo o estilo de Hals, não é igual ao dele. No entanto, a facilidade como as obras foram vendidas como dele em um mercado de arte sedento por Hals a qualquer preço é um sóbrio alerta aos historiadores da arte comprometidos com uma visão das produções de mulheres como obviamente inferior à visão das produções dos homens. "Algumas artistas tentam imitar Frans Hals", apontam James Laver (1899-1975) em 1964, "mas as pinceladas vigorosas do mestre estão além de sua capacidade. Basta pôr os olhos no trabalho de uma pintora como Judith Leyster para detectar a fraqueza da mão feminina". No entanto, muitos puseram os olhos e não viram; o caso de Judith Leyster oferece evidências irrefutáveis das maneiras como a visão é qualificada por ganância, desejo e expectativa" (CHADWIK, 2019, p.157).

As colocações finais de Chadwik (2019) remetem-nos diretamente ao caso de Citti Ferreira. Diante da superficial similaridade entre as faturas, sua obra, julgada inferior e com valores de mercado mais baixos que as obras de Segall, não pode ser identificada. Em entrevista, a artista revela: "Eu estava vendendo minhas aquarelas a US$ 2 e a 3 mil. Tudo depende do quadro, mas eu sei que algumas telas minhas foram vendidas como Segall a US$ 35 mil" (Lagnado, 1991a, p.5)". Geraldo Ferraz em carta a artista em 04 de setembro de 1945 faz as últimas correções ao prefácio de sua primeira individual em 1945, por ele redigido. Um dos excertos, que não adentra a versão final do elogioso prefácio, diz: "e entretanto qualquer quadro de L. Não pode ser um quadro de Segall"[5]. Destarte, evidencia-se, por meio dessa breve discussão, o quão pouco se sabe sobre a produção da artista e a carência de estudos que tensionem os discursos que, por muito, obliteraram artistas como Lucy Citti Ferreira.

Referências

A PINTURA brasileira em Londres. *Vamos Lêr*, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 384, p. 13-14, 9 dez. 1943.

[5] Carta de Geraldo Ferraz a Lucy Citti Ferreira (Centro de Documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo, LCL 0165)

BARROS, Regina Teixeira de. O legado de Lucy Citti Ferreira. In: BARROS, Regina Teixeira de; AYERBE, Júlia. *Lucy Citti Ferreira*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013, p.11-13

CARÁ, Milene Soares. O MASP, os Bardi e o design no Brasil. In: *Anais Modernidade Latina: Os Italianos e os Centros do Modernismo Latino-americano*, São Paulo.2014. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/conteudo.html. Acesso em: 22 jan. 2022.

CHADWICK, Whitney. História da arte e a artista mulher. *In*: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. *História das mulheres, Histórias feministas:* Antologia. São Paulo: MASP, 2019. v. 2.

CITTI FERREIRA, Lucy. [Correspondência]. Destinatário: Lasar Segall. São Paulo, 2 dez. 1954. ALS 04749. Disponível em: http://www.museusegall.org.br/acervo. Acesso em: 22 jan. 2022.

CITTI FERREIRA, Lucy. [Correspondência]. Destinatário: Lasar Segall. São Paulo, 1936. ALS 01786. Disponível em: http://www.museusegall.org.br/acervo. Acesso em: 22 jan. 2022.

LAGNADO, Lisette. Segall nunca tocou num quadro meu, diz modelo. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 fev. 1991a. Ilustrada, p. 6.

LAGNADO, Lisette. Marchand diz ter inéditos de Segall. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 fev. 1991b. Ilustrada, p. 5.

MARTINS, Luís. Em S. Paulo com Lucy Citti Ferreira. *Vamos Lêr*, Rio de Janeiro, ano V, n. 190, p. 16-18, 21 mar. 1940.

NASTARI, Daniela Misura. *A gênese da coleção brasileira do MoMA: a década de 1940, Portinari e artistas seguintes*. 2016. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

PITTA, Fernanda. Lucy Citti Ferreira em questão. *In*: BARROS, Regina Teixeira de; AYERBE, Júlia. *Lucy Citti Ferreira*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013, p.15-28

POLLOCK, Griselda. Visión, voz y poder: Histórias feministas del arte y marxismo. In: REINAM, Karen Cordero; SÁENZ, Inda. *Crítica Feminista en la Teoría e Historia del Arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2007. p. 45-79.

SEGALL, Lasar. Lucy Citti Ferreira. *Rio*, Rio de Janeiro, n. 0075, p.97;125-126, 1945.

THE ART of Diplomacy: Brazilian Modernism Painted for War. Embaixada do Brasil em Londres: [*s. n.*], 2018.

Como citar:
TEIXEIRA DE MACEDO DE LIMA, Nerian. Lucy Citti Ferreira. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1310-1319, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.106
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Um olhar sobre os ofícios da madeira, dos XVIII - XIX, no contexto luso-brasileiro

Isabela Torres Rodrigues, Universidade Federal de São Paulo
https://orcid.org/0000-0002-2171-5422
rodriguesisabelatorres@gmail.com

Resumo

O fazer manual do século XVIII estava estritamente ligado ao ensino intelectual para a formação de novos artífices. Contudo, na virada do século XVIII ao XIX, essa tradição de ensino e de produção começa a ser colocada em risco com o advento da Revolução Industrial. Esta pesquisa pretende olhar para este período, contrapondo o contexto artesanal do século XVIII ao momento de afirmação das industrias em detrimento do artesanato no decorrer do XIX , através da leitura de algumas obras selecionadas como fontes primárias (o Dicionário de Rafael Bluteau de 1712 – 1728; sétimo volume 7 enciclopédia de Diderot e D'Alembert, o Guia do Carpinteiro de Pioche de 1846 e o Vinhola Brasileiro de Rainville) para a compreensão de como se organizaram nesses dois momentos o ofício da Carpintaria e seus correlatos, outros ofícios "da madeira", como a Marcenaria.

Palavras-chave: Trabalho manual. Ofícios da madeira. Século XVIII. Século XIX. .

Abstract

The eighteenth-century manual making was strictly linked to intellectual teaching for the training of new artisans. However, at the turn of the 18th to the 19th century, this tradition of teaching and production began to be put at risk with the advent of the Industrial Revolution. This research aims to look at this period, contrasting the artisanal context of the 18th century with the moment of affirmation of the industries in detriment of the handicraft during the 19th, through the reading of some works selected as primary sources (the Rafael Bluteau Dictionary from 1712 – 1728 ; seventh volume 7 an encyclopedia by Diderot and D'Alembert, Pioche's Carpenter's Guide from 1846 and Rainville's Vinhola Brasileiro, to understand how the craft of carpentry and its correlates, other crafts "of wood" were organized in these two moments ", such as Joinery.

Keywords: Handicraft. Craftwoods. 18th Century. 19th Century.

Esse estudo dialoga com a atualidade, onde permanecem os questionamentos críticos sobre os meios de produção industrial, suas técnicas e qualidade dos produtos fabris. A indústria, em sua essência, priorizou a produção em larga escala, a quantidade e o lucro. Contudo, procuramos mostrar aqui uma ideia invertida: pensar nas possibilidades de uma produção baseada no ensino de técnicas e na qualidade de seus objetos[1].

Artesanato e arte durante muito tempo ocuparam um lugar semelhante e uma posição privilegiada em diversas sociedades. O artesanato foi sinônimo de produtos de alta qualidade e durabilidade, além de corresponder a processos de ensino sofisticados e de difícil compreensão. Saber sua história nos possibilita um entendimento sobre a cultura do saber-fazer e do ensino desses ofícios.

Essa pesquisa de mestrado procura recuperar aspectos das produções artesanais, através de algumas obras escritas, com o objetivo de mapear o modelo de produção que vigorou como única forma de produção de objetos até a Revolução Industrial e que pouco a pouco perdeu seu espaço nas sociedades que se industrializaram. O século XVIII foi um período riquíssimo no que se refere a esse modelo artesanal. Já o século XIX, nos permite refletir sobre os modelos de produções artesanais e industriais, mas com uma exceção: aqui queremos saber o que mudou ou o que não mudou com a Revolução Industrial; quais foram as alterações mais visíveis nos objetos ou na produção propriamente dita, e ainda no modelo de ensino do artesanato que passa de seu aspecto característico do XVIII em direção a novos modelos.

As fontes primárias que possibilitam o estudo desses dois períodos são, de um lado, obras bastante conhecidas como o *Vocabulário portuguez e latino:áulico, anatômico, architectonico...* de Rafael Bluteau, publicado em Lisboa entre 1712 - 1728[2] e o volume sete da *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc*. de Diderot e D'Alembert[3]; relativas a um período de grande valorização do artesanato. De outro lado, em contraposição, são obras menos conhecidas, datadas do século XIX num período em que o artesanato já estava em crise devido ao processo de industrialização crescente: o *Guide du*

[1] Nas últimas décadas vem se desenvolvendo um movimento de oposição ao fenômeno de McDonaldização da sociedade, conceito desenvolvido pelo sociólogo George Ritzer, em que a produção industrial domina todas as formas de vida e o ritmo de trabalho. Parte desta resistência ficou conhecida como "Slow Movement", movimento que busca a desaceleração de vários aspectos da vida humana, sendo um deles o Slow Design, conceito criado pelo designer Alastair Fuad-Luke, em 2002, que aborda um novo modo de produzir objetos, de maneira mais sustentável ecologicamente, socialmente e economicamente. Ver RITZER, G. The MacDonaldization of Society. California: Sage Publications, 2012. E FUAD-LUKE, Alastair. Slow design – a paradigm shift in design philosophy? Design by Development, dyd02 conference, Bangalore, India. 2002.

[2] BLUTEAU, Raphael. Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico... Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 - 1728. 8 v. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5448 e https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5447.

[3] D'ALEMBERT, Jean le Rond; DIDEROT, Denis. Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc. 1751-1772. 17 v. Universidade de Chicago: ARTFL Encyclopédie Project, 2017 ed. Disponível em: http://encyclopedie.uchicago.edu/.

charpentier et du menuisier des villes et des campagnes... de Pioche[4], um manual de carpintaria e marcenaria francês de 1846 e *O Vinhola brazileiro – Novo Manual Prático do Engenheiro, Architecto, Pedreiro, Carpinteiro, Marceneiro e Serralheiro* de César de Rainville[5], publicado no Brasil em 1880.

Esta investigação analisa especialmente o artesanato relacionado à madeira, na forma de busca de termos relacionados à Carpintaria e outros ofícios da madeira. As atividades artesanais foram organizadas no contexto europeu, desde a Idade Média, em ofícios mecânicos. Cada ofício se dedicava a determinada matéria, por exemplo, os ofícios do metal eram serralheria, funilaria, ourivesaria de prata e ouro, entre outros; os ofícios da lã eram os laníferos, de tecidos e de vestimentas, que eram os alfayates; já o escultor ou estatuário trabalhava com estatuas; e assim por diante. Muitos oficiais "da madeira", além dos carpinteiros e marceneiros, trabalhavam como entalhadores, ensambladores e até mesmo como escultores. Compreender o universo de organização das oficinas, dos ateliês, os sistemas de trabalho, as ferramentas, as matérias-primas e as transformações ocorridas no artesanato às vésperas da Revolução Industrial poderá esclarecer muitos aspectos sobre as artes no Brasil e Portugal do período.

Assim, buscamos mostrar um olhar sobre os ofícios da madeira antes e durante a primeira Revolução Industrial, de maneira que seja percebida a importância que se dava e se esvaía, ao mesmo tempo, de um saber fazer através do ensino de técnicas específicas.

Os séculos XVIII e XIX se caracterizam por mudanças importantes no que se refere aos meios de produção. O XVIII, ainda fortemente marcado pelas corporações de ofícios de origem medieval e um alto grau de elaboração do trabalho manual, onde o artesanato ainda consistia no principal modelo de produção. Já a segunda metade do século XVIII será apontada pelos avanços da 1º Revolução Industrial e gerando no início do século XIX de maneira mais intensa a ruptura nas formas de organização do trabalho artesanal em direção a sua diluição e afirmação do trabalho fabril.[6]

Abordaremos alguns aspectos sobre como se caracterizou o processo de trabalho em cada um desses séculos para uma melhor análise e compreensão das fontes primárias selecionadas para este projeto. Desta forma, poderemos compreender como as oficinas dos artífices eram organizadas, quais eram as principais características do cotidiano desses artistas, e marcar o (s) modelo (s) de ensino aos quais os aprendizes eram submetidos, com foco nos ofícios de Carpintaria e seus ofícios semelhantes, como a Marcenaria, Ensamblagem, a Tanoaria e trabalhos em Talha.

---

[4] PIOCHE. Guide du charpentier et du menuisier des villes et des campagnes, contenant tous les détails de la charpente en bois et en fer, avec grand nombre d'exemples, par Pioche,... précédé de la Théorie de la force des bois, par E. Debrun,... 1846. Biblioteca Nacional da França: Departamento de Literatura e Arte, V. 2944. 2010. Disponível em: http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31115936k.

[5] RAINVILLE, César de. O vinhola brazileiro. Rio de Janeiro. 1880. 634 p.

[6] MARTINS, Mônica de Souza Nunes. A arte das corporações de ofícios: As irmandades e o trabalho no Rio de Janeiro colonial. CLIO: Revista de pesquisa histórica, Pernambuco, 2012. v. 30, p. 1-18.

As corporações ou guildas foram organizações dos artesãos que se formaram na Idade Média, a partir do século XIII em diferentes cidades da Europa[7]. As oficinas ou ateliês constituíam em geral os lugares de trabalho dos artífices, mas, de acordo com Richard Sennett em *O Artífice*[8], esses locais também eram a morada desses artesãos bem como de seus aprendizes. Veremos, muitas vezes, uma relação não apenas de trabalho e ensino entre mestre e aprendiz, mas um papel de guardiões desses futuros artífices, com características familiares ou paternais que envolviam até mesmo os castigos físicos, por exemplo.

Apesar de conciliar funções de residências, as oficinas ou ateliês serão locais de trabalho e de exercício de autoridade do mestre sobre seus aprendizes, que se submetiam a um período rigoroso de ensino, por pelo menos 4 anos de prática e teoria[9], para poderem se tornar futuros mestres em seus ofícios. É possível perceber um sistema rígido para a formação de futuros profissionais. Um aprendiz começava seus estudos ainda jovem, até mesmo ainda criança, muitas vezes filho ou parente de seu mestre, para poder prestar o exame e conseguir aprovação com a carta de exame, e assim se tornar mestre no ofício e ter direito de exercer livremente seu trabalho, montar seu próprio ateliê ou tenda.

O século XVIII ainda é um período onde o trabalho, o exercício dos mestres e todo o sistema de funcionamento das oficinas era controlado pelas corporações e pelas câmaras municipais[10]. Como um sistema coletivo, as possibilidades de expansão ou enriquecimento particular eram bem difíceis de se concretizar. Com o crescimento cada vez maior do pensamento econômico liberal e o desenvolvimento do capitalismo e início da industrialização a partir do final do século XVIII e na virada ao século XIX, a forma de trabalho artesanal foi perdendo espaço e assiste-se o fim das corporações de ofícios, assim como a dissolução de todo o sistema de controle dos artesãos com base em tradições medievais. É certo que com relação às artes da pintura, da escultura e arquitetura essa liberalização havia ocorrido antes, sobretudo no contexto italiano dos séculos XV e XVI, mas os demais ofícios relacionados às chamadas “artes menores” permaneceram vinculados às guildas. No restante da Europa e ao contrário da Itália este processo de separação entre artes “maiores” (pintura, escultura e arquitetura) e artes aplicadas ocorreu de modo tardio e fragmentário[11].

A partir do século XIX haverá, por certo, novas formas de produção, e consequentemente um ritmo de trabalho bem diferente do visto no século anterior e no mundo artesanal. O controle do tempo do trabalhador no espaço fabril, a velocidade e fragmentação dos gestos, a falta de um processo de ensino específico e a mentalidade de produzir mais para lucrar mais serão os elementos que abarcaram essa nova estrutura de trabalho, onde se perde o conhecimento dos

[7] PEVSNER, Nicolas. Academias de Arte passado e presente. São Paulo: Companhia das Letras.2005
[8] SENNETT, Richard. O Artífice. Rio de Janeiro: Record, 2020.
[9] Martins, 9.
[10] Martins, 8.
[11] PEVSNER, N.

fazeres e dos saberes artesanais, ao que Marx chamaria de alienação, cujo o livre arbítrio do indivíduo será prejudicado e sua consciência separada, transformando-o em um "animal desnaturalizado". (BARROS, 2011: 236)

A seguir veremos como determinadas fontes primárias do século XVIII tratam as questões do artesanato, dos ateliês e oficinas para compreender os elementos que compunham esses percursos.

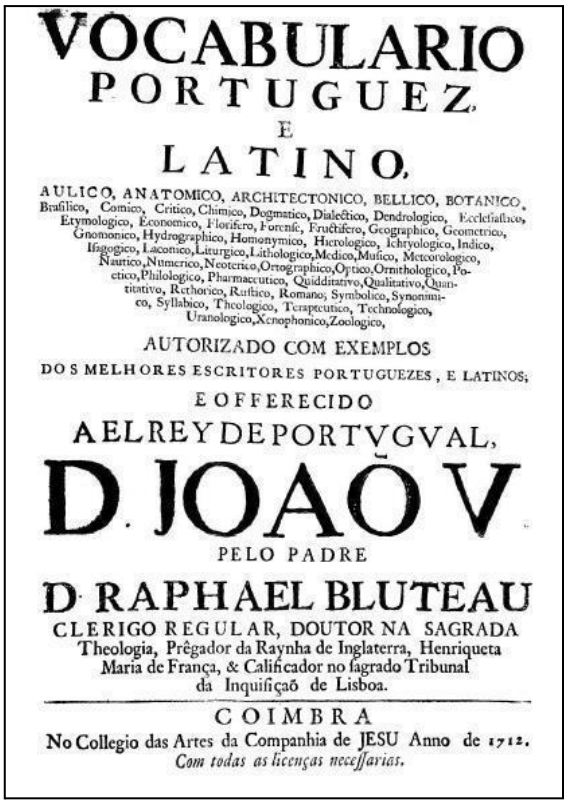
Vocabulário portuguez e latino, de Rafael Bluteau

O Vocabulário português e latino, o primeiro dicionário da língua portuguesa teve sua primeira publicação em 1712, e ao todo foram 10 volumes, contando com os dois volumes dos Suplementos ao Vocabulário. A obra do Padre Rafael Bluteau foi dedicada ao rei D João V, que serviu como mecenas do dicionário. Sua pesquisa foi iniciada ainda no século XVII e para sua formulação buscará apoio em outras produções como os dicionários franceses, tratados técnicos, relatos de viagens, textos historiográficos, além da própria vivência do autor com os falantes de termos específicos, uma característica única do Padre Bluteau para a construção de sua obra.

Pode-se dizer que o dicionário é uma obra de um homem só. Contudo, o Padre Rafael usufruiu de uma lista de colaboradores que fizeram a diferença na formação do livro. Entre esses colaboradores estavam: D. Francisco Xavier de Meneses; José Barbosa, Luís Caetano de Lima, Jerônimo Contador de Argote e Manuel Caetano de Sousa.[12]

Além de servir como organização para a língua portuguesa e também para a promoção de uma imagem favorável ao rei D João V, o dicionário, um projeto quase enciclopédico, possibilita a elaboração de uma produção lexical portuguesa completa, feita em Portugal e para os falantes do português, trazendo diferentes termos de diversos lugares ao redor do mundo. O Vocabulário se torna, assim, um compêndio da língua portuguesa no mundo. Além de trazer, para uma obra tão importante, termos relacionados ao trabalho artesanal e aos ofícios da madeira, sendo possível desenvolver uma ideia da importância desses ofícios para o período de construção das obras e como esses trabalhos refletiam na sociedade da época. A ideia é pensar no valor que essas profissões possuíam e o respeito que elas recebiam por parte da sociedade como um todo.

[12] SILVESTRE, João Paulo, O Vocabulario Portuguez, e Latino: principais características da obra lexicográfica de Rafael Bluteau. Comunicação apresentada no encontro Dicionários da Língua Portuguesa - Património e renovação, Cursos da Arrábida, 20 a 2 de Agosto de 2001.


VOCABULARIO
PORTUGUEZ
E
LATINO,
AULICO, ANATOMICO, ARCHITECTONICO, BELLICO, BOTANICO, Brasilico, Comico, Critico, Chimico, Dogmatico, Dialectico, Dendrologico, Ecclesiastico, Etymologico, Economico, Florifero, Forense, Fructifero, Geographico, Geometrico, Gnomonico, Hydrographico, Homonymico, Hierologico, Ichtyologico, Indico, Isagogico, Laconico, Liturgico, Lithologico, Medico, Musico, Meteorologico, Nautico, Numerico, Neoterico, Ortographico, Optico, Ornithologico, Potetico, Philologico, Pharmaceutico, Quidditativo, Qualitativo, Quantitativo, Rethorico, Rustico, Romano, Symbolico, Synonimico, Syllabico, Theologico, Terapeutico, Technologico, Uranologico, Xenophonico, Zoologico,
AUTORIZADO COM EXEMPLOS
DOS MELHORES ESCRITORES PORTUGUEZES, E LATINOS;
E OFFERECIDO
AELREY DE PORTVGVAL,
D. JOAÕ V.
PELO PADRE
D. RAPHAEL BLUTEAU
CLERIGO REGULAR, DOUTOR NA SAGRADA Theologia, Prêgador da Raynha de Inglaterra, Henriqueta Maria de França, & Calificador no sagrado Tribunal da Inquisiçaõ de Lisboa.
COIMBRA
No Collegio das Artes da Companhia de JESU Anno de 1712.
Com todas as licenças necessarias.

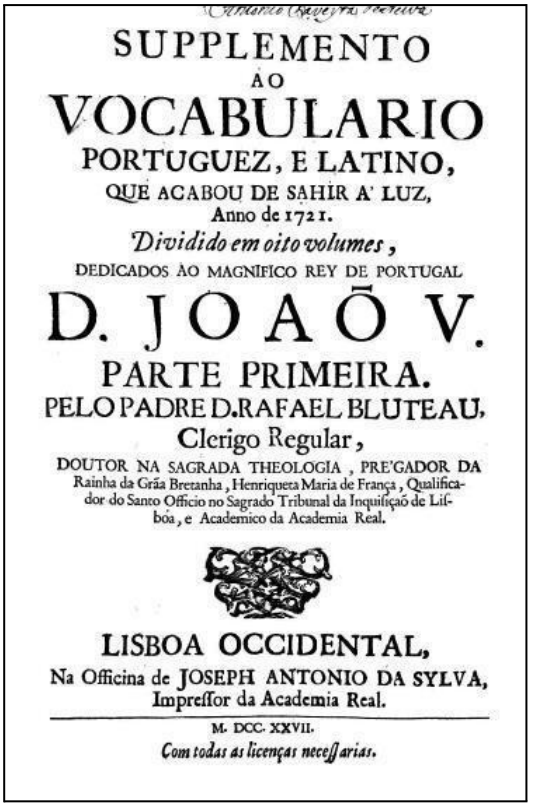

SUPPLEMENTO
AO
VOCABULARIO
PORTUGUEZ, E LATINO,
QUE ACABOU DE SAHIR A' LUZ,
Anno de 1721.
Dividido em oito volumes,
DEDICADOS AO MAGNIFICO REY DE PORTUGAL
D. JOAÕ V.
PARTE PRIMEIRA.
PELO PADRE D. RAFAEL BLUTEAU,
Clerigo Regular,
DOUTOR NA SAGRADA THEOLOGIA, PRE'GADOR DA Rainha da Grãa Bretanha, Henriqueta Maria de França, Qualificador do Santo Officio no Sagrado Tribunal da Inquisiçaõ de Lisboa, e Academico da Academia Real.
LISBOA OCCIDENTAL,
Na Officina de JOSEPH ANTONIO DA SYLVA, Impreſſor da Academia Real.
M. DCC. XXVII.
Com todas as licenças neceſſarias.

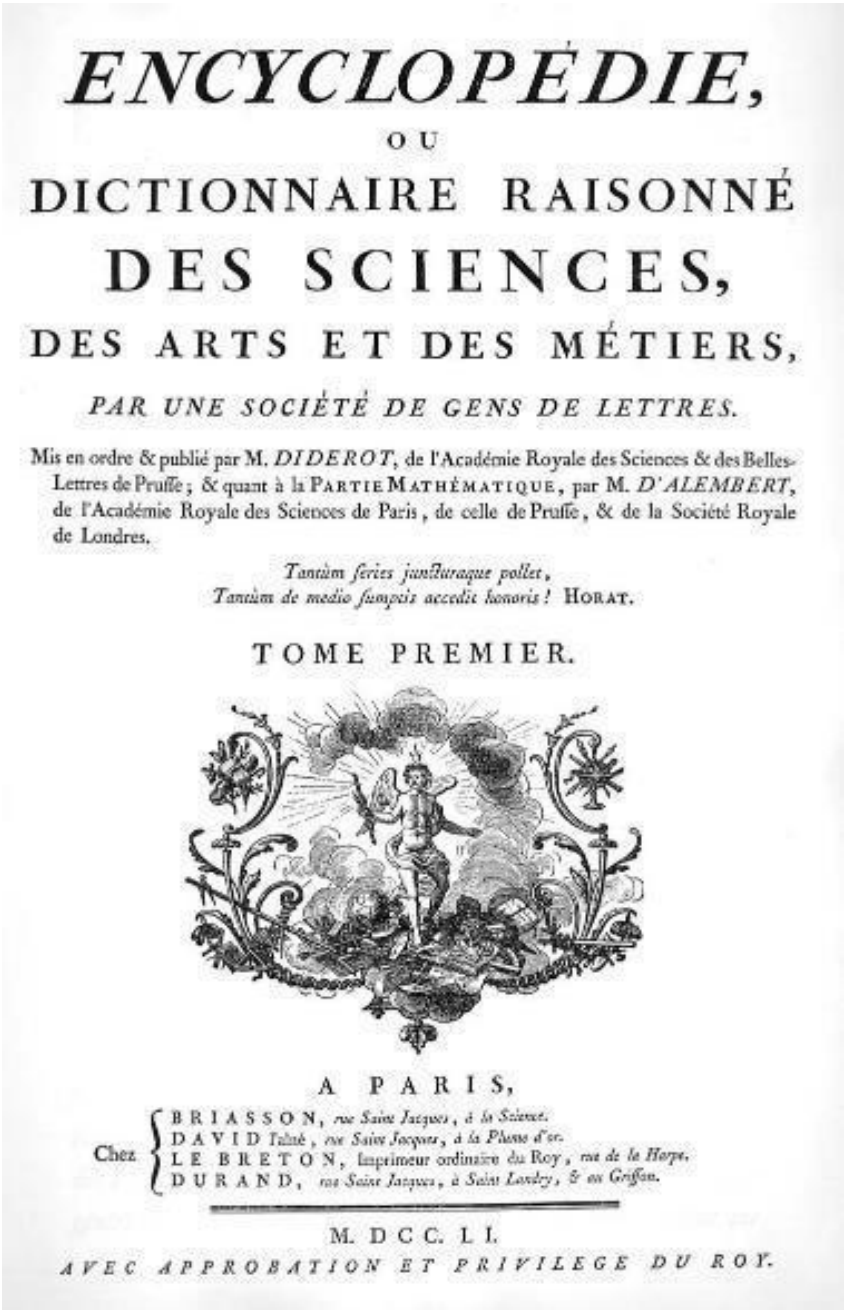
Figura 1. Raphael Bluteau. Vocabulário portuguez e latino... 1712-1728. São Paulo, BBM-USP.
Figura 2. Raphael Bluteau. Suplemento ao Vocabulário portuguez e latino... 1712-1728. São Paulo, BBM-USP.

Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, de Denis Diderot e Jean Le Rond D'Alembert

A análise referente à primeira Enciclopédia, publicada na França entre 1751-1772, escrita por Denis Diderot e Jean Le Rond d'Alembert, possuindo 35 volumes que trazem assuntos diversos do mundo e que tem seu sétimo volume inteiramente dedicado aos ofícios mecânicos, demonstrando a importância que o tema possuía para o pensamento Iluminista. De acordo com Sennett "seus tomos descreviam exaustivamente, em palavras e imagens, como as coisas práticas são feitas, propondo maneiras de aperfeiçoá-las. "[13] O autor também expõe a verdadeira intenção de Diderot sobre sua obra, que seria servir de "manual técnico" para os leitores comuns[14], tornando-se símbolo para indivíduos independentes e que buscavam desenvolvimento próprio.

[13] Sennett, 107.
[14] Sennett, 108.

No site ARTFL Encyclopédie, um projeto da Universidade de Chicago, nos EUA, com o Governo Francês, é possível ter acesso à obra completa e única e possui conteúdos que colaboram com diversos assuntos. Esta Enciclopédia, como se sabe, é um livro sobre diversos temas e não apenas focado no ensino de ofícios mecânicos, como a Carpintaria, mas sim de uma coleção de diversos conhecimentos universais. No entanto, o esforço de Diderot e D'Alembert em tornar de conhecimento geral todo o funcionamento dos trabalhos artesanais, a análise de suas ferramentas, seus processos, demonstra a importância que tais fazeres tinham adquirido no século XVIII, às vésperas de sua dissolução.



ENCYCLOPÉDIE,

OU

DICTIONNAIRE RAISONNÉ

DES SCIENCES,

DES ARTS ET DES MÉTIERS,

PAR UNE SOCIÉTÉ DE GENS DE LETTRES.

Mis en ordre & publié par M. *DIDEROT*, de l'Académie Royale des Sciences & des Belles-Lettres de Prusse; & quant à la PARTIE MATHÉMATIQUE, par M. *D'ALEMBERT*, de l'Académie Royale des Sciences de Paris, de celle de Prusse, & de la Société Royale de Londres.

Tantùm series juncturaque pollet,
Tantùm de medio sumptis accedit honoris! HORAT.

TOME PREMIER.

A PARIS,

Chez BRIASSON, *rue Saint Jacques, à la Science.*
DAVID *l'aîné, rue Saint Jacques, à la Plume d'or.*
LE BRETON, *Imprimeur ordinaire du Roy, rue de la Harpe.*
DURAND, *rue Saint Jacques, à Saint Landry, & au Griffon.*

M. DCC. LI.

AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROY.

Figura 3. Denis Diderot e Jean le Rond D'Alembert. *Encyclopedie ou dictionnaire*.... 1751-72. The ARTFL Encyclopédie. Chicago, Universidade de Chicago.

A Enciclopédia de Diderot e D'Alembert, um dos livros mais importantes da história, pode ser lido especificamente pelo seu aspecto de trazer informações relevantes para a valorização e o desenvolvimento de cada área do fazer artesanal, ao pretender comunicar, e assim possibilitar, a difusão do saber fazer.

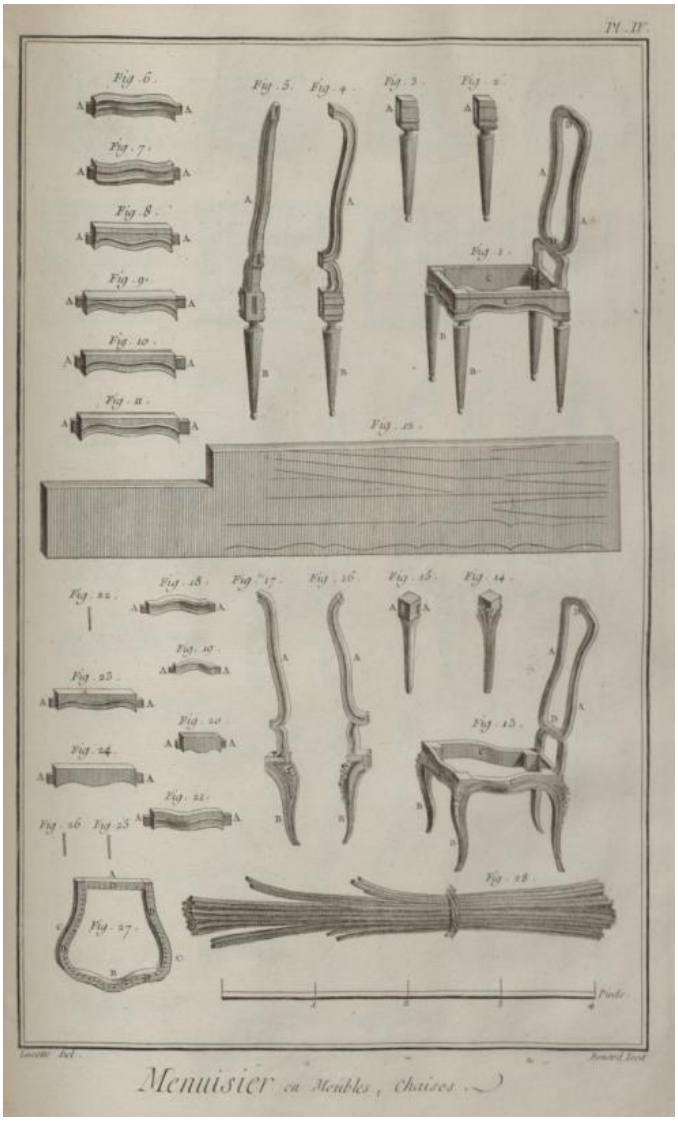


Figura 4. Denis Diderot e Jean le Rond D'Alembert. *Menuisier En Meubles | Planche IV*. 1751-72. The ARTFL Encyclopédie. Chicago, Universidade de Chicago.

Guide du charpentier et du menuisier des villes et des campagnes, de Pioche

O Guia *do Carpinteiro,* um livro publicado em 1846 pelo autor e arquiteto Pioche, mostra-nos didaticamente todo o processo de construções de objetos em madeira, desde a escolha da melhor matéria prima, até os cálculos necessários para saber as resistências e os pesos das mesmas. Com a dissolução do sistema de aprendizagem dos ofícios, dentro de ateliês, na relação direta e até mesmo pessoal

entre mestres e aprendizes, nossa hipótese é de que os Guias surgem como livros impressos para, de certa forma, substituir o ensino das técnicas artesanais e serão, assim, adotados como livros didáticos das Escolas de Ofícios, num processo de institucionalização do ensino e aprendizagem do artesanato. Temos o fim do sistema artesanal diante do avanço da industrialização e, ao mesmo tempo, o fim do sistema de ensino das técnicas artesanais e da relação mestre-aprendiz. Com isso, as atividades artesanais remanescentes no século XIX, como permanência de um modelo em dissolução, serão ensinadas não mais diretamente nos ateliês, mas em escolas de ofícios como instituições de ensino e por meio de livros didáticos que pretendiam ensinar aquilo que outrora os mestres haviam ensinado antes.

O *Guide du Charpentier* está disponível no site *Gallica*, cujo original pertence à Biblioteca Nacional da França, e com ele é possível verificar como se compreendia o ensino de todo o processo do ofício de Carpintaria e Marcenaria no início do século XIX. Ele possui duas divisões: a primeira aborda os processos necessários e todos os seus aspectos; a segunda traz as explicações das pranchas com imagens nele contidas.

LE GUIDE

DU

CHARPENTIER ET DU MENUISIER

DES

VILLES ET DES CAMPAGNES,

CONTENANT

TOUS LES DÉTAILS DE LA CHARPENTE EN BOIS ET EN FER,

AVEC GRAND NOMBRE D'EXEMPLES,

PAR

PIOCHE, ARCHITECTE A METZ,

Ancien élève de l'Ecole des beaux arts,

PRÉCÉDÉ

DE LA THÉORIE DE LA FORCE DES BOIS,

PAR

E. DEBRUN, PROFESSEUR DE MATHÉMATIQUES.

METZ,

TYPOGRAPHIE DE DEMBOUR ET GANGEL, ÉDITEURS.

1846

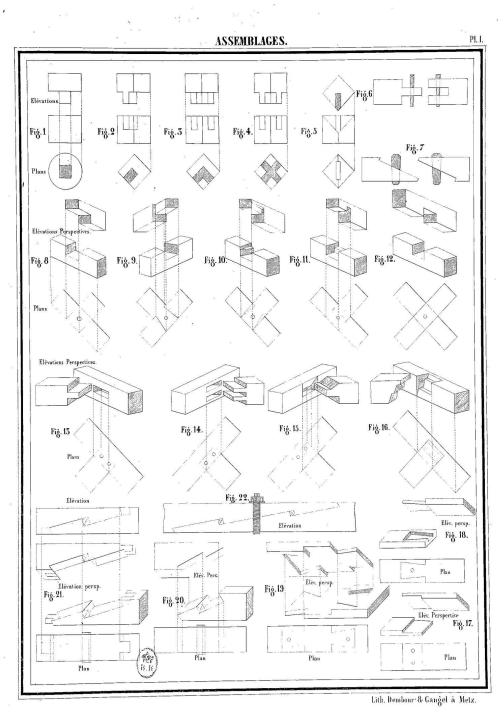


Figura 5. Pioche**.** *Guide du charpentier et du menuisier des villes et des campagnes, contenant tous les détails de la charpente en bois et [...]* 1846. Paris, Biblioteca Nacional da França.
Figura 6: Pioche**.** *Guide du charpentier et du menuisier des villes et des campagnes, contenant tous les détails de la charpente en bois et [...] | Assemblages.* 1846. Paris, Biblioteca Nacional da França.

O Vinhola brasileiro – Novo Manual Prático do Engenheiro, Architecto, Pedreiro, Carpinteiro, Marceneiro e Serralheiro, de César de Rainville

Em 1880, Rainville publica o livro "O Vinhola Brasileiro", inspirado no Tratado de Arquitetura do Tardo Renascimento de Giacobbo Barozzi da Vignola (Regole delle Cinque Ordine d'Architettura. 1562)[15], arquiteto e tratadista do século XVI italiano, Vignola foi um dos mais importantes autores a influenciar as artes em todo o mundo ibérico e tinha como público alvo arquitetos, mas também artesãos e diletantes. A obra publicada no Brasil, passados mais de trezentos anos depois do Tratado Original de Vignola, é bastante diversa, por certo, dividida em sete capítulos, pode ser considerada como um guia completo através de seu conteúdo, que começa com a descrição dos materiais utilizados nas construções, passando pelos trabalhos de pedreiros e carpinteiros, e, por fim, chegando aos orçamentos produzidos. Localizamos um exemplar do livro na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Rainville, era um engenheiro alemão naturalizado brasileiro que atuou na implantação dos telégrafos no Brasil, entre outras obras.

Através do livro será possível compreender melhor como se estabiliza o conhecimento do artesanato no século XIX, aqui especialmente em relação à carpintaria e marcenaria, quando a industrialização já estava bastante sedimentada, sendo possível traçar comparativos entre leituras dos períodos anteriores, para podermos, ao final, concluir suas diferenças ou até mesmo semelhanças entre o século XVIII e início do XIX europeus e últimas décadas do XIX no Brasil.

Considerações Finais

A pesquisa ainda está sendo esboçada e em seu primeiro ano, com isso há muito ainda para ser investigado, localizado e compreendido. Com o Dicionário de Bluteau e a Enciclopédia de Diderot e D'Alembert poderemos perceber as semelhanças e diferenças entre os termos empregados para se referir aos ofícios, seus significados e a influência da Enciclopédia sobre o mundo luso-brasileiro ainda no século XVIII. Já com o Guia do Carpinteiro e o Vinhola Brazileiro poderemos esclarecer como o sistema de ensino dos ofícios nos ateliês dos mestres-artesãos estava em crise nas vésperas e no processo da Revolução Industrial e em que medida se passará a escrever livros para ensinar estes trabalhos artesanais por um caminho cultural bastante diverso.

[15] BAROZZIO DA VIGNOLA, Giacomo. Regole delle Cinque Ordine d'Architettura. 1562. Disponível em http://architectura.cesr.univ-tours.fr

Referências

Fontes Primárias

BLUTEAU, Raphael. Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico... Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 - 1728. 8 v. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5448 e https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5447

D'ALEMBERT, Jean le Rond; DIDEROT, Denis. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc*. 1751-1772. 17 v. Universidade de Chicago: ARTFL Encyclopédie Project, 2017 ed. Disponível em: http://encyclopedie.uchicago.edu/.

PIOCHE. Guide du charpentier et du menuisier des villes et des campagnes, contenant tous les détails de la charpente en bois et en fer, avec grand nombre d'exemples, par Pioche,... précédé de la Théorie de la force des bois, par E. Debrun,... 1846. Biblioteca Nacional da França: Departamento de Literatura e Arte, V. 2944. 2010. Disponível em: http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31115936k.

RAINVILLE, César de. O vinhola brazileiro. Rio de Janeiro. 1880. 634 p.

Bibliografia

MARTINS, Mônica de Souza Nunes. A arte das corporações de ofícios: As irmandades e o trabalho no Rio de Janeiro colonial. CLIO: Revista de pesquisa histórica, Pernambuco, 2012. v. 30, p. 1-18.

PEVSNER, Nicolas. Academias de Arte passado e presente. São Paulo: Companhia das Letras.2005

SENNETT, Richard. O Artífice. Rio de Janeiro: Record, 2020.

SILVESTRE, João Paulo, O *Vocabulario Portuguez, e Latino*: principais características da obra lexicográfica de Rafael Bluteau. Comunicação apresentada no encontro *Dicionários da Língua Portuguesa - Património e renovação*, Cursos da Arrábida, 20 a 2 de Agosto de 2001.

SILVESTRE, João Paulo, 2001 «Argumentação no prólogo do Vocabulario Portuguez, e Latino: a defesa da obra e da língua portuguesa», in Luís Machado de Abreu e António Ribeiro Miranda, *O Discurso em Análise* – Actas do 7° Encontro de Estudos Portugueses, Aveiro, Universidade de Aveiro, pp. 87-101. ISBN 972-789-048-2.

FICHER, Sylvia; MACEDO, D. M.... Três vinholas no Brasil do século 19. In: 4º Projetar, 2009, São Paulo. Projeto como investigação: antologia. São Paulo: Alter Market, 2009. v. 1. p. 1-20.

MATTA, Glaydson Gonçalves. Tradição e modernidade práticas corporativas e a reforma dos ofícios em Lisboa no século XVIII. 2011. 212 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

BARROS, José D'Assunção. O conceito de alienação no jovem Marx. Tempo Social, São Paulo, 2011, v.23, n.1, p. 223-245.

DOS SANTOS, Carlos Roberto Antunes. O Império McDonald e a McDonaldização da Sociedade: alimentação, cultura e poder. Seminário Pacetas do Império na História, Paraná. 23 p. 2006.

Como citar:

TORRES RODRIGUES, Isabela. Um olhar sobre os ofícios da madeira, dos XVIII - XIX, no contexto luso-brasileiro. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1320-1331, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.107
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Orixás na pintura: Estratégias de resistência no autoexílio de Abdias Nascimento

Rodrigo Rafael Gonzaga, Universidade Federal de Minas Gerais
https://orcid.org/0000-0002-9512-8538
novo.gonzaga@gmail.com

Resumo

Esta pesquisa busca analisar a produção artística de Abdias Nascimento, entre 1968 e 1981, período em que viveu nos Estados Unidos e Nigéria. Sua prática como pintor já havia iniciado no Brasil, porém sua criação artística visual se intensificou durante os 13 anos que viveu em autoexílio. Os orixás iorubanos eram uma grande novidade para os norte-americanos naquele momento, Abdias pintou e expôs telas de orixás como parte de seu discurso ideológico, mas também como estratégia de se manter ligado a suas raízes afrorreferenciadas. Os orixás na pintura de Abdias buscam representar o apelo estético, ético e filosófico dos povos africanos na diáspora em elementos visuais afro-brasileiros, tanto podem ser interpretadas por um enredo mítico de obrigações ritualísticas do candomblé, como pela criação artística de símbolos significantes ao espectro das culturas africanas no Brasil.

Palavras-chave: Arte afro-brasileira. História da arte afro-brasileira. Orixás na pintura. Abdias Nascimento. Autoexílio.

Abstract

This research seeks to analyze the artistic production of Abdias Nascimento, between 1968 and 1981, when he lived in the United States and Nigeria. His practice as a painter had already begun in Brazil, but his visual artistic creation intensified during the 13 years he lived in self-exile. The Yoruban orixás were a great novelty for North Americans at that time, Abdias painted and exhibited canvases of orixás as part of his ideological discourse, but also as a strategy to stay connected to his Afro-referenced roots. The orixás in Abdias' painting seek to represent the aesthetic, ethical and philosophical appeal of African peoples in the diaspora in Afro-Brazilian visual elements, which can be interpreted either by a mythical plot of ritualistic obligations of Candomblé, or by the artistic creation of symbols that are significant to the spectrum. of African cultures in Brazil.

Keywords: Afro-Brazilian art. Afro-Brazilian art history. Orixás in painting. Abdias Nascimento. Autoexilio.

Artivista, dramaturgo, poeta, escritor, professor universitário, artista plástico, pan-africanista, político, curador e museólogo, Abdias Nascimento (1914-2011) dedicou sua vida à luta pelos direitos da população negra no Brasil. Denunciar o sistema racista brasileiro sempre foi alvo de suas ações. Abdias pensou e realizou movimentos que afrontaram e superaram alguns mecanismos das desigualdades raciais no país. Suas práticas trouxeram inúmeras contribuições para a compreensão e para a superação de fatores que vêm historicamente subjugando os povos africanos e sua diáspora. Ele foi um dos primeiros a sistematizar os temas essenciais para uma agenda nacional sobre a questão racial, que hoje, são extremamente atuais no Brasil.

O Teatro Experimental do Negro -TEN (1944) e o Museu de Arte Negra – MAN (1950) são os legados mais conhecidos de Abdias Nascimento. De acordo com o autor a história do TEN é marcada por inúmeras outras atividades que vão muito além de sua atuação e produção teatral. Da formação política a alfabetização de adultos, passando por concursos de beleza e mostras de artes plásticas, cursos de cultura, organização de congressos e conferências, a publicação de livros e a edição de um jornal. O MAN surge como desdobramento das teses apresentadas e discutidas durante o I Congresso do Negro Brasileiro, convocado e organizado pelo TEN em 1950, "propondo uma ação e reflexão pedagógicas destinadas à promoção da arte do negro – e da arte de outros povos influenciados por ele –, o Museu de Arte Negra situa-se como um processo de integração étnica e estética" reforça Nascimento[1].

Militante de longa data[2], quando se instaurou a ditadura militar brasileira (1964-1985) Abdias que já havia sido preso por participar de protestos contra o regime do Estado Novo e por resistir à discriminação racial nos anos 40, tinha seu nome inserido em diversos inquéritos policiais. Sua atuação militante no Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) pelos direitos civis e humanos dos negros e pelo seu discurso de denúncia do racismo brasileiro, além de todas suas ações de educação popular pela recuperação e valorização da herança cultural africana o fizeram alvo do regime militar, que tinha a doutrina da democracia racial como discurso oficial.

Entre 1950 - pós I Congresso Nacional do Negro – e 1968, os conceitos de negritude do movimento francófono pan-africanista transformam o discurso de Abdias. A negritude e a cultura negra são marcadores da ruptura[3] com a ideologia da democracia racial, reposicionando o protagonismo do negro na sociedade

[1] Trecho do artigo "Arte Negra: Museu voltado para o futuro", publicado em 1968 na revista GAM – Galeria de Arte Moderna, edição nº 15 e republicado no livro "O Quilombismo", p. 162, 2020[1980].

[2] Os dados aqui compartilhados sobre os aspectos históricos e biográficos de Abdias Nascimento estão referenciados no livro "Abdias Nascimento: o griot e as muralhas", publicado em 2006 por ele mesmo, junto com seu amigo, o poeta e contista Éle Semog.

[3] Em 1966 Abdias Nascimento escreveu uma carta aberta denunciando a exclusão de artistas afro-brasileiros da delegação que ia representar o Brasil no 1º Festival Mundial das Artes Negras (FESMAN), realizado no Senegal. O FESMAN foi o primeiro encontro internacional de intelectuais pan-africanistas no território africano. O conteúdo da carta marca o discurso pan-africanista de Abdias, que renega a imposição da "ideologia da brancura" e demarca a negritude e a cultura negra como marcadores da arte e cultura afro-brasileira. Leia a carta em Nascimento (2002), "O Brasil na mira do Pan-Africanismo".

brasileira. Propondo pensar a arte como um dispositivo estratégico de resistência do povo negro na diáspora, a curadoria do Museu de Arte Negra emerge fundamentada pela noção de uma estética da negritude. O MAN realizou sua primeira exposição 18 anos depois de seu lançamento, em 1968, no Rio de Janeiro, no Museu da Imagem e Som. As obras que foram reunidas para compor o acervo do MAN, após sua primeira exposição seguiram guardadas por Abdias, posteriormente passaram a ficar sob a guarda do IPEAFRO[4].

A promulgação do Ato Institucional nº 5, em 1968, coincide com o convite da Fairfield Foundation para uma viagem de intercâmbio entre entidades culturais negras norte-americanas. "Com o endurecimento do regime militar, e a repressão intensa instituída pelo AI5, fui obrigado a deixar o país"[5], afirmou Abdias. Durante 13 anos (1968-1981) Abdias viveu auto exilado entre Estados Unidos (América) e Nigéria (África).

Desde sua atuação frente ao TEN o autor sempre questionou o apagamento das influências negro-africanas na arte brasileira, bem como a ausência de artistas negros/as nas representações e narrativas da diversidade cultural no país. Em sua prática curatorial para o MAN, Abdias elencou o nome de artistas (afro) brasileiros/as como os pintores Sebastião Januário, José de Dome, Aldemir Martins; os escultores em madeira Agenor Francisco dos Santos e José Heitor da Silva, as pintoras Yêdamaria, Cléo Novarro, Raquel Trindade e Iara Rosa, artistas[6] que produziam obras na década de 60 e traziam o universo popular, do interior, de culturas nativas e afrodescendentes para seus trabalhos.

As primeiras pinturas de Abdias surgem ainda no Brasil, em 1968, no entanto, sua produção pictórica se intensifica durante seu autoexílio[7]. "Comprometido com sua herança negra", suas pinturas vão buscar no conhecimento ancestral formas para "enriquecer sua experiência da história contemporânea" reforça Guerreiro Ramos[8].

Esta pesquisa[9] propõe-se a pensar a arte, no caso, a pintura de Abdias, como um dispositivo de resistência que criou um universo estético particular a partir dos valores da cultura religiosa afro-brasileira. Problematiza-se, nesse sentido, como a

[4] Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, fundado por Abdias Nascimento e Elisa Larkin Nascimento em 1981 para preservação, divulgação e ativação da história, cultura e memória do povo negro.
[5] Abdias Nascimento: o griot e as muralhas / Éle Semog e Abdias Nascimento. Rio de Janeiro: Pallas, 2006. (p.164)
[6] No artigo "Cultura e Estética no Museu de Arte Negra" publicado em 1968 na revista GAM – Galeria de Arte Moderna, edição nº 14, Abdias cita outros nomes de artistas selecionados para compor o acervo do MAN. O texto está disponível em: http://www.abdias.com.br/museu_arte_negra/museu_arte_negra.htm
[7] Abdias viaja para os Estados Unidos da América por intermédio de uma bolsa de intercâmbio cultural com duração de 2 meses, e nesse período é decretado no Brasil o AI-5. Entre as oportunidades que poderiam surgir (e surgiram) e voltar ao país e correr os riscos da repressão do regime militar, ele opta em se auto exilar, retornando ao Brasil somente 13 anos depois. Ver mais sobre a construção desse de autoexílio em Custódio (2012).
[8] Alberto Guerreiro Ramos foi um sociólogo negro de grande relevo para as Ciências Sociais no Brasil, tendo produzido importantes reflexões sobre a questão racial no país. Publicou dois trabalhos que se tornaram clássicos: Introdução Crítica à Sociologia Brasileira (1957) e A Redução Sociológica (1958). Foi um grande parceiro de Abdias no TEN, em 1949 dirigiu o Instituto Nacional do Negro e em 1955 organizou o concurso "Cristo Negro". Sobre as influências do sociólogo baiano no pensamento de Abdias leia mais em Custódio (2012).
[9] O texto apresentado é parte de minha pesquisa de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGArtes-EBA-UFMG).

presença dos orixás nas suas pinturas se tornaram a base da sustentação de seus discursos. Para tanto, tomamos como corpus analítico da presente pesquisa três pinturas de Abdias produzidas durante seu autoexílio, *A flecha de Guerreiro Ramos,* 1971, *Oxumaré ascendente,* 1972 e *Oxum em êxtase,* 1975.

Foram deuses meus ancestrais! A pintura dos orixás como resistência cultural negra

No final dos anos 1960 a noção de cultura negra passa a ser foco da produção de Abdias Nascimento, e "é via cultura que o autor rompe com as ideias da democracia racial, e reconstrói uma noção de identidade negra que mobiliza tanto como pauta política, na questão do resgate das raízes africanas, quanto como inspiração de suas expressões artísticas", reforça Custódio[10].

Arthur Ramos, publicou em 1946, o livro "As culturas Negras no Novo Mundo", onde classificou etnologicamente os grupos de origem africana que povoaram o Brasil e analisou certos padrões de cultura desses povos nas Américas. Estima-se que com a escravidão cerca de 12 milhões de africanos chegaram ao continente americano, e desses, aproximadamente 5 milhões desembarcaram no Brasil, afirma a professora Mônica Lima[11]. Os povos africanos que aqui foram escravizados pertenciam a diversas etnias, predominando entre elas os: Bantu (Congo/Angola), Jeje (região do antigo Daomé) e Nagô/Iorubá (Nigéria e Benin). E em um processo de re-territorialização[12] esses povos se reorganizaram nos terreiros de candomblé.

A cultura iorubá[13], presente no sudoeste da Nigéria e no sul do Benin foi uma das mais significativas do continente africano, e cá no Brasil continuou por ser umas das mais importantes e influenciadoras da cultura nacional desde a colônia. Vieram de Ketu, de Oyó, de Ilorín, de Ijexá, de Ibadan, de Ifé e sua grande maioria se fixou na Bahia. Esses deram origem, na diáspora, à religião dos orixás. O povo de Ketu, para nossa abordagem e para a construção mito-poética de Abdias, foi um dos mais importantes precursores das religiões afro-brasileiras. Abdias busca nessas fontes originárias a base para suas ações, reflexões e produções, e vai retratar em suas pinturas as divindades pertencentes a esta sociedade.

Eram reconhecidos por serem os mais hábeis artesãos da África. Os povos iorubanos tinham respeitada tradição na forja do ferro, na tecelagem do algodão, em esculturas de madeira, bronze e marfim, além de serem grandes cultivadores

[10] Custódio (2012) p. 107
[11] Professora de História da África, do Programa de Pós-graduação em História Social (PPGHIS). Pós doutora em História da África e história dos africanos no Brasil. Realizou pesquisas em arquivos e centros de documentação na África, na Europa e no Brasil. Tem artigos publicados no Brasil e no exterior, sobre história da África, da diáspora africana e ensino de história da África e dos africanos no Brasil.
[12] Para uma discussão mais aprofundada deste conceito, leia o livro "O mito da desterritorialização: do "fim dos territórios" à multi- territorialidade" de Rogério Haesbaert, 2004.
[13] As informações sobre os iorubás na África foram retiradas de Ramos (1946) e Verger (1997).

de terra. O sistema de vendas e as feiras de produtos eram controlados pelas mulheres, que tinham papéis de destaques e poder político nas comunidades.

Antes da colonização europeia muitas cidades iorubanas foram territórios de reinos que cumpriram papel importante na história do continente africano. A cidade de Oyó, onde Xangô foi o terceiro Aláàfin (soberano da cidade) é conhecida como maior império dos iorubás, Ilé Ifè a cidade sagrada dos Òrìṣà-Orixás, é considerada o centro cultural de formação do povo iorubá. Ketu foi outra cidade importante desse antigo território, terra de Ọ̀ṣọ́ọ̀sí- Oxóssi, lendário caçador que se tornou seu rei. No território africano o culto religioso é individualizado, cada região louva divindades específicas, nativa daquele povo, muitos são seus ancestrais divinizados.

Ọ̀ṣun-Oxum é uma divindade feminina, um orixá iorubano, tornou-se um estado nigeriano, sua capital é Oṣogbo-Oxobô, terra do bosque sagrado de Oxum, tombado como Patrimônio Mundial pela UNESCO. Ogun-Ogum, divindade masculina, orixá iorubano, tem um rio que leva o mesmo nome, é cultuado em Ìré (antigo território ioruba), também é um estado nigeriano, a capital é Abẹ́òkúta-Abeocutá. Oyá é outra divindade feminina que teve um rio que levou o mesmo nome (atualmente chamado de Rio Níger). Yemọja-Iemanjá é um orixá feminino, cultuada no rio Ògùn, mas seu templo está localizado em Ìbárá, um bairro de Abeocutá. Assim como Obá e Iyewa, orixás femininos que também tem rios que levam seus nomes.

As relações que os povos africanos estabelecem entre suas ancestralidades, espacialidades e temporalidades criam cosmogonias[14] muito diversas e distintas das práticas culturais ocidentais. Para entendê-las é preciso se despir do entulho colonial branco e cristão. Vale também ressaltar que a abordagem que faço dos orixás nesta pesquisa é, de certa forma, um processo auto etnográfico[15], uma vez que sou iniciado no candomblé Ketu.

Os atributos estéticos dos povos iorubanos podem ser notados em todas as esferas de suas sociedades. Esculturas e objetos, com ou sem adornos, artefatos artesanais de argila, cerâmica, bronze, tecelagem, ornamentos de cordas, tranças, palhas, búzios, pérolas, máscaras, vestimentas, dentre tantas outras linguagens e suportes de arte. Essas produções também não estão alheias a preservação da fé, porém, não se limitam apenas ao contexto religioso, a representação artística para os iorubanos está sempre ligada a valores éticos, estéticos e filosóficos. Para eles, orixá não religião, tampouco mito. Vale lembrar que mesmo preservando suas técnicas de arte tradicional, suas produções não se petrificaram no tempo, os iorubas continuam produzindo obras de arte na contemporaneidade.

[14] Conjunto de teorias que explicam a criação do sistema-mundo, de seus seres e suas divindades.
[15] As formas de compreensão sobre orixás que compartilho neste texto também são condensadas aos ensinamentos de minha Iyalorixá Cristina Ifatoki e trocas com irmãos e irmãs da minha comunidade de candomblé Ketu, o Egbé Ilè Ifá, onde me iniciei no orixá Obáluayê-Omolú, em Uberlândia, MG.

No Brasil, as religiões de matrizes africanas ocupam um papel importante para o desenvolvimento da cultura afro-brasileira, elas são práticas sociais que reconfiguram as culturas africanas e remontam suas tradições do outro lado do atlântico. Para Abdias Nascimento[16] "o culto aos orixás constitui a mais legítima fonte dos valores dessa espiritualidade africana desenvolvida no contexto brasileiro". E sua pintura tem como base esse universo conceitual afro-brasileiro. Afirma o autor: "Os orixás são a fundação da minha pintura".

Para Abdias, o Candomblé é base das manifestações culturais que a diáspora africana nos deixou de legado, e são dessas africanias[17] que surgem muitas das inspirações e referências que possibilitaram o desenvolvimento de uma arte afro-brasileira. Custódio[18] lembra que "é via candomblé que o autor reconstitui politicamente o resgate da cultura negro-africana" no Brasil. Nos anos de 1976 e 1977 Abdias atuou como professor visitante no Departamento de Línguas e Literaturas Africanas da Universidade Obafemi Awolowo, localizada na antiga cidade de Ilé-Ifé, no estado de Oxum, na Nigéria. E é com base na predominância da cultura iorubá que ele estabelece pontes entre cultura negra brasileira e cultura africana em diáspora.

O Candomblé[19] é uma manifestação religiosa que reconfigura práticas cosmológicas e reminiscências de culturas africanas num mesmo espaço, cosmogonias são criadas desses encontros transatlânticos. Diante da diversidade presente em seus rituais, cultos e divindades, os terreiros de candomblé carregam significativos processos de diálogo cultural, preservação do patrimônio e resistências do povo negro afrodescendente. Pensando junto com Ayrson Heráclito[20], podemos afirmar que "o candomblé na Bahia e no Brasil não é uma experiência apenas religiosa, é uma experiência cultural ampla, traz compreensão filosófica, científica e estética para o mundo".

Sobre essas dimensões estéticas e culturais que o candomblé congregou em seus terreiros e comunidades podemos concordar com Albert Murray[21] quando ele nos diz que "a criação de um estilo artístico, a criação de um estilo de vida [...] é a maior realização cultural. De fato, talvez seja a mais alta e a mais compreensiva conquista da cultura; pois um estilo de arte [...] reflete [...] a síntese máxima do refinamento de um estilo de vida".

As pinturas de Abdias trazem esse refinamento, ele busca nessas fontes originárias suas inspirações com as narrativas religiosas afro-brasileiras. Em seus

[16] Publicado em 1995 por Abdias Nascimento e Elisa Larkin Nascimento, o livro "Orixás – Os Deuses Vivos da África" reúne boa parte das pinturas de Abdias, além de algumas poesias e textos de outros autores (as) que conviveram com ele. Os textos refletem poética e criticamente sobre sua produção artística, esta, em pleno diálogo com o culto aos orixás. Leia em Nascimento (1995).

[17] "O termo africania designa o legado linguístico-cultural negroafricano nas Américas e no Caribe que se converteu em matrizes partícipes da construção de um novo sistema cultural e linguístico que, no Brasil, se identifica como brasileiro". (CASTRO, 2014, p. 1).

[18] CUSTODIO, Tulio Augusto Samuel. Construindo o (auto) exílio: trajetória de Abdias do Nascimento nos Estados Unidos, 1968-1981. 2012, p. 108.

[19] Para ler mais sobre as condições em que se desenvolveram o candomblé no país, ver Bastide (1958), (1973), (1974).

[20] OBRIST, Hans Ulrich. Entrevistas brasileiras –vol. 2. Rio de Janeiro, Editora Cobogó, 2020.

[21] Murray, Albert. The Omni-Americans: Black Experience and American Culture. New York: Vintage Books, 1983. P.54.

quadros estão representações de Exu, Oxum, Iemanjá, Ogum, Oxóssi, Xangô, Oxumaré. Sobre seus quadros Muniz Sodré diz que eles "podem ser entendidos como movimento de obrigação ritualística (portanto, como cumprimento de um itinerário mítico), mas também como signos (artísticos) de uma busca ontológica, que o impele sua condição de negro consciente da diáspora escrava"[22].

A iconografia presente em sua obra apresenta elementos simbólicos no estuário mitológico dos orixás, em suas pinturas encontramos o opaxorô (cajado de Oxalá), o ofá (arco e flecha), muito presente em suas representações de Oxóssi, o agadá (espada que Ogum abre os caminhos para expansão da civilização africana), o obi (noz-de-cola) fruto sagrado fundamental em rituais de candomblé, o opelê (instrumento de divinação de Ifá), os odús (sinais do destino) sistema divinatório[23] dos povos iorubás onde se baseiam todo o conhecimento tradicional e espiritual, capaz de prever ações e consequências na vida.

Para Rosana Paulino[24], quando essa iconografia é utilizada na constituição desses trabalhos eles "já trazem em seu bojo um forte conteúdo simbólico e visual" e sempre existe um enredo, uma representação cosmológica como motivo para estarem ali. Abdias reforça que os orixás, assim como a vida, estão em constante transformação. O autor nos ensina que:

> Nessa volta as fontes originárias da arte africana, não tenciono cometer o suicídio de um regresso histórico. Não advogo a reprodução de uma forma existencial pretérita. Meus orixás estão longe de configurar deuses arcaicos, petrificados no tempo e no espaço do folclore ou perdidos nas estratosferas da especulação teórica de cunho acadêmico. São presenças vivas e viventes. Habitam tanto a África como o Brasil e todas as Américas, no presente e não nos séculos mortos. Surgem na vida cotidiana e nos assuntos seculares, legados pela história e pelos ancestrais.[25]

Leda Maria Martins[26] lembra que para muitas sociedades não ocidentais o deleite estético não se separa da funcionalidade de suas práticas cotidianas "o que não significa que requeiram menor atenção ou que não solicitem perspectivas crítico-teóricas ao se abordá-las e valorá-las"[27].

---

[22] Trecho do texto de Muniz Sodré, publicado no livro "Orixás – Os Deuses Vivos da África". Leia em Nascimento, 1995.
[23] Trata-se de um oráculo do povo ioruba intimamente ligado ao orixá do destino, Orunmilá. Leia mais no livro Ifá Lucumí: o resgate da Tradição, de Nei Lopes (2020).
[24]PAULINO, Rosana. Notas sobre a leitura das obras de arte de artistas negras e negros no ambiente brasileiro. MASP Afterall-Arte e Descolonização. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2020.
[25] Trecho do texto de Abdias, publicado no livro "Orixás – Os Deuses Vivos da África". Leia em Nascimento, 1995, p. 50-51.
[26] Leda Maria Martins é uma dramaturga e professora carioca erradicada em Belo Horizonte, MG. Seu pensamento propõe uma teoria decolonial, não ocidental, com epistemologias e cosmovisões pautadas nos saberes africanos em diáspora. É pós-doutora em Performance (New York University e UFF), doutora em Letras (UFMG), mestre em Artes (Indiana University) e formada em Letras (UFMG). Também é Rainha de Nossa Senhora das Mercês da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário no Jatobá, em Belo Horizonte.
[27] Leia mais em Performance do Tempo espiralar, poéticas do corpo-tela, de Leda Maria Martins, 2021. (p.69)

Abdias concretiza mitos e signos em manifestação artística, ao pintar os orixás está conectando-se ao que os brasileiros guardam de mais poético e profundo em termos de ancestralidade. Os orixás que ele pinta são resultados de suas "próprias reflexões e aventuras do espírito [...] mais do que uma questão artística ou acadêmica, é uma exigência vital"[28]. Suas pinturas tanto podem ser interpretadas por um enredo mítico de obrigações ritualísticas, como pela criação artística de símbolos significantes ao espectro das culturas africanas no Brasil.

As pinturas de Abdias são, no geral, composições frontais e simétricas. Renata Felinto observa que "se passarmos uma linha vertical ao centro das obras, observaremos equilíbrio entre os elementos distribuídos pelo espaço"[29]. Sua paleta de cores nos remete a uma África viva, colorida, pungente. Elas se compõem de forma a serem mais que vistas; sentidas, ouvidas, saboreadas. Constrói narrativas que nos aludem a um imaginário em constante movimento, os elementos não estão estáticos. Roger Isaacs[30] observa que, em seus quadros, "o vento precisa ser visto dinamicamente, pois ele libera objetos que parecem estar enraizados no espaço e no tempo e os une com outros". Suas pinturas expressam a liberdade nos movimentos da natureza, que se confundem as forças e com a presença dos orixás.

A flecha de Guerreiro Ramos é um quadro pintado em 1971, na composição dele vemos quatro formas triangulares de medidas diferentes criando o fundo da tela, de onde aponta uma grande flecha ascendente que cruza um arco em descanso. Ela está estirada e cercada de um fundo escuro, do meio da tela se irrompe um verde piramidal, mais claro, alçado por uma flecha imanente de onde brotam galhos e folhas portadoras de vida. Essas folhas permeiam toda a cena com movimentos que sugerem vir delas a força que ascende a flecha ao alto. A ponta da pirâmide se mistura a cabeça da flecha, e surgem penetrando o clarão vibrante e iluminado acima deles. O arco aparece justaposto a flecha, desarmado, com semicírculo perfeito, sem expressar a tensão do tiro. Os galhos que surgem da flecha se entrelaçam a ele propondo uma interação simbiótica do ato criativo.

[28] Nascimento, 1995. (p. 49)
[29] Renata Felinto é artista plástica e professora de teoria da arte na Universidade Regional do Cariri (URCA), no Ceará. Ela escreveu sobre a pintura de Abdias no catálogo da edição Ocupação Abdias Nascimento do Itaú Cultural, em São Paulo no ano de 2016. Leia Mais em Ocupação Abdias Nascimento, Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/publicacao_ocupacaoabdias
[30] Roger Isaacs foi um crítico e professor da Universidade de Nova Iorque, em Buffalo. Publicou esse texto originalmente em 1975 na Revista canadense Black Images (vol. III, nº 3), de Toronto. O trecho aqui citado está no seu texto publicado no livro "Orixás – Os Deuses Vivos da África". Leia em Nascimento, 1995, p. 124.

Figura 1. ABDIAS NASCIMENTO: *A flecha de Guerreiro Ramos*, 1971. Acrílico sobre tela. IPEAFRO. Fonte: ipeafro.org.br.

A episteme de Oxóssi versa sobre a ideia de estratégia, melhor ação, da análise, do desenvolvimento, da conquista, no culto africano é a divindade a quem se pede racionalidade e bom diálogo. Os princípios que gerem a sociedade iorubá estão contidas na essência desse orixá. A folha é um elemento central no culto aos orixás, na sociedade iorubá são usadas na preparação de remédios, trabalhos mágico-religiosos, feitiços, tem poder sagrado quando encantadas pelo poder do ofó[31], no candomblé está presente em rituais fundamentais, na iniciação, em banhos e oferendas. Seus usos podem realizar curas, trazer riqueza e progresso.

A flecha, o ofá, é uma seta que aponta pra cima, pra frente, é símbolo de progresso, de caminho de realização, de grandes feitos. Ela surge em "A flecha de Guerreiro Ramos" cruzando o caos, como se lançada no vazio, parece romper uma escuridão, portadora da inventividade, ela não traz o fim, nem a morte, mas o próprio disparo da criação.

Oxumaré ascendente foi pintado em 1972, nessa tela o orixá é representado como um corpo negro incerto-amorfo-indefinido sobre as águas, seus braços surgem como serpentes luminosas, deles vemos sair uma refração das cores do arco-íris, nas extremidades de seus braços-serpenteados apontam, no direito uma estrela e no esquerdo uma lua. No meio de seu tronco uma borboleta apontada para baixo, suas asas também parecem folhas. Abaixo de sua cauda dois seres aquáticos, a direita o que nos parece uma arraia e a esquerda um peixe, seres também incertos. A arraia é o elemento feminino da composição, ora lembra um búzio aberto, ora uma vagina, em sua cauda traz a forma de um gameta masculino, insinua o movimento da célula sexual em busca do óvulo, que também parece ser os olhos dessa 'arraia- vaginal'.

Oxumaré é um orixá que carrega mais de um elemento da natureza, ele é terra, água e ar, é uma energia em pleno movimento. É a representação de um fenômeno óptico e meteorológico, que separa a luz do sol enquanto gotículas de água estão suspensas no ar, quando a água se precipita das nuvens, cai na terra e evapora no ar com o calor, formando um arco luminoso e colorido no céu: o arco-íris. É uma energia complexa que congrega três elementos centrais da natureza. Sua compreensão exige de nós um olhar multifacetado. A força desse orixá é responsável pela geração da energia que coloca a vida em movimento, simboliza as mudanças de ciclos. "Oxumaré ascendente" surge de uma incerteza andrógina, tanto no gênero da figura apresentada, quanto nos corpos dos seres.

Oxum em êxtase foi pintado em 1975, nessa representação o orixá surge de frente, como em um encontro, face a face, uma linha vertical parece estar dividindo seu corpo em dois, ambos são negros, o lado direito mais claro, o esquerdo mais retinto. Nos dois vemos seios fartos, no direito uma estrela de cinco pontas dentro de um círculo fechado, no esquerdo a estrela de oito pontas, circundada por uma

[31] Para os iorubás, Ofó é quando a palavra tem poder sagrado de encantamento, se, expressada através de versos ou cantigas.

esfera meio água, meio terra. No braço esquerdo uma joia, algo que parece ser um bracelete com três búzios pendurados. Alude um corpo em transe, o êxtase de Oxum no corpo de uma iyawo[32]. Atrás de sua nuca vemos outro elemento representativo, um grande laço vermelho, uma vestimenta tradicional desse orixá, em duas formas triangulares. Em sua cabeça uma coroa dourada, e bem atrás um arco, um ofá. Com cores diferentes de cada lado, no direito um tom mais claro, no esquerdo outro mais escuro, em cada um vemos três flechas, eles são divididos verticalmente por um tridente curvo.

Figura 2. ABDIAS NASCIMENTO: *Oxumaré ascendente,* 1972**.** Acrílico sobre tela. IPEAFRO. Fonte: ipeafro.org.br.
Figura 3 ABDIAS NASCIMENTO: *Oxum em êxtase,* 1975. Acrílico sobre tela. IPEAFRO. Fonte: ipeafro.org.br

"Oxum em êxtase" nos apresenta dois elementos que se destacam na pintura, os seios e a coroa. É uma figura feminina, da realeza, com seios à mostra! Para a sociedade iorubá o significado dos seios está atrelado a ideia da criação epistêmica dessa divindade, ou seja, a noção do matriarcado. Ela é o elemento feminino da ação diplomática, que funda uma das noções mais importantes para

[32] Iaô é como são designados os filhos (as) de santo que já passaram pela iniciação no candomblé, em iorubá: Ìyàwó, na África é o termo usado para esposa.

os iorubás: iya, a matripotência[33], o poder da fêmea. É a representação da senioridade, da procriação, da fundação da sociedade humana. O matriarcado está presente nas sociedades africanas muito antes do candomblé existir no Brasil, por isso as iyalorixás[34] tem poder central no culto aos orixás.

O panteão dos deuses e deusas iorubanos eram uma grande novidade para os norte-americanos naquele momento, Abdias pintou e expôs telas de orixás como parte de seu discurso ideológico, mas também como estratégia de se manter ligado a suas raízes afro referenciadas. Durante o autoexílio nos EUA (1968-1981) ele teve cerca de 19 exposições individuais, tantas outras coletivas e algumas de suas obras foram adquiridas para coleções permanentes de museus de Syracuse e Buffalo (cidades no estado de Nova Iorque), New Orleans (cidade no estado da Luisiana) e Berkeley (cidade no estado da Califórnia). Cá no Brasil suas pinturas fazem parte do acervo de instituições como Masp em São Paulo (SP) e de Inhotim em Brumadinho (MG).

Os orixás na pintura de Abdias buscam representar o apelo estético, ético e filosófico dos povos africanos em diáspora em elementos visuais afro-brasileiros. Sua pintura não retrata nenhuma ficção, elas são seus testemunhos de um primor estético já existente em nossa ancestralidade. A habilidade plástica de Abdias recria um mundo pictórico das divindades africanas com uma grande riqueza alegórica. As formas e figuras estão ordenadas em uma recomposição mítica dotada de certa consciência que é capaz de manifestar sua plenitude litúrgica e social sem diluir seu significado religioso.

Referências

BASTIDE, Roger. O candomblé da Bahia. São Paulo: Companhia das Letras, [1958] 2009.

BASTIDE, Roger. Estudos Afro-Brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BASTIDE, Roger. As Américas Negras. São Paulo: Difel/EDUSP, 1974.

BENISTE, José. Dicionário Português-Yorùbá. Bertrand, 2021.

CASTRO, Yeda Pessoa de. Marcas de africania no português do brasil: o legado negroafricano nas américas. Africanias.com, n. 6. 2014. Disponível em http://www.africaniasc.uneb.br/pdfs/n_6_2014/yeda_pessoa_de_castro_n_6.pdf. Acesso em 10 de janeiro de 2022.

CUSTÓDIO, T. A. S. Construindo o (auto) exílio: Abdias do Nascimento nos Estados Unidos, 1968-1981. São Paulo, 2011. 181p. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

[33] Para uma leitura mais apurada do conceito de matripotência recomendo a leitura de OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. Matripotency: Ìyá in philosophical concepts and sociopolitical institutions. What Gender is Motherhood? Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016, capítulo 3, p. 57-92. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento

[34] Iyalorixá é a mãe de santo, a sacerdotisa de um terreiro ou comunidade de candomblé.

HAESBAERT, Rogério. O mito da desterritorialização: do" fim dos territórios" à multiterritorialidade. Bertrand Brasil, 2004.

LÓDY, R. O negro no museu brasileiro: construindo identidades. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

Murray, Albert. The Omni-Americans: Black Experience and American Culture. New York: Vintage Books, 1983.

MARTINS, Leda Maria. Performance do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NASCIMENTO, Abdias. Orixás: os deuses vivos da África = Orishas: the Living Gods of África in Brazil. Edição bilíngue: Tradução de Elisa Larkin Nascimento. Rio de Janeiro: IPEAFRO/Afro diáspora, 1995.Disponível em: https://issuu.com/institutopesquisaestudosafrobrasile/docs/orixa_s_deuses_vivos_da_a_frica-liv_50a086abe988be. Acesso em 10 de janeiro de 2022.

NASCIMENTO, Abdias. O Brasil na mira do pan-africanismo. EDUFBA/CEAO, 2002.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. Matripotency: Ìyá in philosophical concepts and sociopolitical institutions. What Gender is Motherhood? Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016, capítulo 3, p. 57-92. Tradução de Wanderson Flor do Nascimento
OBRIST, Hans Ulrich. Entrevistas brasileiras –vol. 2. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

PAULINO, Rosana. Notas sobre a leitura das obras de arte de artistas negras e negros no ambiente brasileiro. MASP Afterall-Arte e Descolonização. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2020. Disponível em: https://masp.org.br/uploads/temp/temp-Yh4JU5Diisv5FvmMb8Vl.pdf. Acesso em: 10 de janeiro de 2022.

PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos Orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RAMOS, Arthur. Culturas Negras no Novo Mundo. Rio de Janeiro: Brasiliana, 1946.

Renata Felinto. Abdias Nascimento e sua pintura da Escola do Inominável. In: Ocupação Abdias Nascimento / Organização Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, 2016, p. 37. Disponível em: https://issuu.com/itaucultural/docs/publicacao_ocupacaoabdias. Acesso em: 10 de janeiro de 2022.

SEMOG, Éle. Abdias Nascimento: o griot e as muralhas. Pallas, 2006.

VERGER, Pierre Fatumbi. Orixás, deuses iorubas na África e no novo mundo. 5. Ed. Salvador: Corrupio, 1997.

VERGER, Pierre Fatumbi. Lendas africanas dos Orixás; traduzido por Maria Aparecida da Nóbrega; Ilustrações de Carybé. Salvador – BA: Fundação Pierre Verger, 2019.

LOPES, Nei. Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana. São Paulo: Selo Negro, 2004.
LOPES, Nei. Ifá Lucumí: O resgate da tradição. Pallas Editora, 2020.

Como citar:

GONZAGA, Rodrigo Rafael. Orixás na pintura: Estratégias de resistência no autoexílio de Abdias Nascimento. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1332-1345, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.108
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Os gonfalones de Benedetto Bonfigli: o passado no presente

Sandra Makowiecky, Universidade do Estado de Santa Catarina
http://orcid.org/0000-0002-9132-3643
sandra.makowiecky@gmail.com

Resumo

"O Ateliê como refúgio e estratégia de sobrevivência" trata do uso dos espaços de trabalho como lugares de reflexão durante os períodos de crise. Gonfalones são grandes pinturas sobre tela destinadas a serem carregadas em procissão pelas ruas da cidade: na verdade, eles tinham que invocar proteção à população quando assolava a epidemia de peste, na época, castigos considerados enviados por Deus para a Terra. Os Gonfalones na cidade de Perugia foram produzidos na oficina de Benedetto Bonfigli, pois o artista havia organizado uma oficina especializada na execução e restauração de gonfalones, onde conseguiu traduzir, em imagens coloridas, os medos e esperanças de uma comunidade indefesa diante do terrível flagelo da peste.

Palavras-chave: Gonfalones de Benedetto Bonfigli. O passado no presente. Oficina especializada em gonfalones. O tema da peste. O manto protetor de Maria e cidades protegidas.

Abstract

The Atelier as a refuge and survival strategy" deals with the use of work spaces as places of reflection during periods of crisis. Gonfalones are large paintings on canvas intended to be carried in procession through the city streets: in fact, they had to invoke protection from the population when the plague plagued, at the time, punishments considered sent by God to Earth. The Gonfalones in the city of Perugia were produced in Benedetto Bonfigli's workshop, as the artist had organized a workshop specializing in the making and restoration of gonfalones, where he managed to translate, into colorful images, the fears and hopes of a defenseless community in the face of the terrible scourge of plague.

Keywords: Gonfalones by Benedetto Bonfigli. The past in the present. Workshop specializing in gonfalones. The theme of the plague . The protective cloak of Mary and protected cities.

Introdução

Sob o tema “Arte em tempos sombrios”, a sessão temática “O Ateliê como refúgio e estratégia de sobrevivência” trata do uso dos espaços de trabalho dos artistas plásticos e visuais (sejam ateliês, oficinas, estúdios, gabinetes), como lugares de reflexão, produção, resistência e resiliência durante os períodos de crise. Realizei uma viagem a Perugia e visitei o Oratório de São Bernardino, visando o estudo da prancha 25 do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg (*Wedekin e Makowiecky*, 2020).

“Completamente focada nos relevos de Agostino Di Duccio (1418 -1481), não vi uma obra na parede interna do Oratório. Melhor dizendo, eu vi, mas não ‘olhei’. Até fotografei, mas não prestei atenção” (*Makowiecky*, 2021, p.143). Era um *gonfalone*, de Benedetto Bonfigli (1420 - 1496) (Figura. 1).

Figura 1. Benedetto Bonfigli, Gonfalone di San Francesco al Prato. Madonna of Mercy, 1464. Têmpera sobre tela. Oratório de Sao Bernardino, em Perugia.

Gonfalones também chamados de bandeiras ou estandartes, são grandes pinturas sobre tela destinadas a serem carregadas em procissão pelas ruas da cidade: na verdade, eles tinham que invocar proteção à população quando assolava a epidemia de peste, na época, castigos considerados enviados por Deus para a Terra. Os *Gonfalones* na cidade de Perugia foram produzidos na oficina de Benedetto Bonfigli, pois o artista havia organizado uma oficina especializada na execução e restauração de *gonfalones*, onde conseguiu traduzir, em imagens coloridas, os medos e esperanças de uma comunidade indefesa diante do terrível flagelo da peste. Em novembro do ano de 2019, o mundo ainda não sabia o que viria pela frente – a epidemia do Covid 19. Só ao chegar em casa e olhar as imagens que havia registrado na viagem, em plena pandemia do Covid 19, me deparei com ela. Como não a percebi antes? Como argumento central, entendo que a chamada história não contemporânea torna-se contemporânea à medida que só um interesse no presente pode nos mover a investigar o fato passado, tornando esse interesse passado num interesse presente.

O ateliê de Benedetto Bonfigli e os Gonfalones

Benedetto Bonfigli (_1420 –1496), foi um pintor italiano do Quattrocento, nasceu e morreu em Perugia, tendo trabalhado na região da Úmbria. São características do artista, o tom fabuloso com que ele conta os episódios, o florescimento de arquiteturas fantásticas, a inclusão de elementos arquitetônicos que distinguem o local, a falta de um quadro de perspectiva rigoroso e, portanto, de uma natural articulação dos personagens no espaço.

A atividade relativa à pintura de estandartes processionais está diretamente relacionada à vários pagamentos recebidos nos últimos anos da sua vida, que sugerem que o artista havia organizado uma oficina especializada na execução e restauração de *gonfalones*. Além disso, pinturas e vitrais, trabalhos em restauros e várias intervenções em complexos eclesiásticos explicam sua pouca produção em outras obras (PEPE,1971).

Em Benedetto Bonfigli, *Gonfalone di San Francesco al Prato* (Fig.1), a iconografia pode ser claramente interpretada neste sentido: a Madonna, ladeada por santos, estende seu manto para proteger os devotos das flechas da peste, lançadas por Cristo (ou em outros casos pelo próprio Deus) na parte superior; a seus pés, seres humanos rezam em torno de um pequeno panorama de sua cidade, fielmente reproduzido. A maioria dos banners foi produzida na oficina de Benedetto Bonflgli, que conseguiu traduzir em imagens coloridas os medos e esperanças de uma comunidade indefesa diante do terrível flagelo da peste. Maria e os santos protegem Perugia da praga. Vemos os santos: Bernardino, Sebastião perfurado com flechas, Francisco com estigmas ao lado da mão de Maria e Pedro Mártir com a cabeça cortada por uma faca e santos padroeiros locais. Originalmente em *San Francesco al Prato*, o *gonfalone* era usado em procissões

nas quais os participantes podiam receber indulgências. Está agora no Oratório di San Bernardino e eu não prestei atenção nele. Os médicos da época, cientes da facilidade de transmissão da peste, lançaram as primeiras medidas de controle de epidemias, como o isolamento ou a transferência de cadáveres para fora dos muros da cidade. A praga também teve efeitos sociais, afetando as ideias sobre a transmissão de doenças, razão pela qual as roupas foram queimadas, ou o estabelecimento de quarentena devido ao período de incubação. É por isso que os primeiros trajes de proteção foram projetados para cuidar de pacientes atormentados.

Paola Mercurelli Salari (2020), faz uma elucidativa análise da obra em *O gonfalone da peste,* que em uma tradução mais literal, seria “As bandeiras da praga”. Escreve a autora que na Idade Média, as pragas eram uma doença endêmica, contra a qual a medicina da época não tinha remédio e a piedade popular só podia invocar a misericórdia divina. Entre 1460 e 1480 a doença tem um ressurgimento particular, sobretudo nos anos 1464-1468 e 1475-1479 quando são numerosos os estandartes pintados como ex-voto do contágio, depois transportados em procissão a cada novo sinal de perigo, reconhecendo neles uma força que tem o poder de afastar a influência maléfica, a desgraça.

A leitura conjunta das crônicas da época e das imagens devocionais produzidas permite apreender o estado de espírito de quem, desamparado, sofre o ressurgimento da doença e encontra forças na fé. A *San Francesco al Prato* pode ser definida como uma ilustração oportuna e crônica dos eventos que aconteceram naquele ano. O historiador Pompeo Pellini, escreve:

> [...] Eles resolveram que 100 jovens da cidade fossem trazidos com um salário honesto para proteger as praças e portas [....] Fechar as portas é essencial para não espalhar o contágio para o campo e para não deixar a cidade desprotegida em caso de ataque do inimigo, sempre pronto a tirar vantagem (PELLINI apud SALARI, 2020).

Assim, no centro inferior está representada a Morte ceifando vítimas ao salvar uma mulher solteira, à direita uma pequena família procura fuga no campo e à esquerda dois jovens impedem outros de sair da cidade, em cumprimento das resoluções anteriores. A inscrição *"Funus in Perusio 1464"* pretende ser uma referência explícita aos fatos narrados, permitindo uma contextualização precisa. Para a vista da cidade, o mirante utilizado por Bonfigli é o necessário para destacar o bairro de *Santa Susanna* e a igreja de *San Francesco al Prato,* ao lado da qual estão os membros da fraternidade da Imaculada Conceição de Santa Maria, mais tarde denominada *del Gonfalone* pela devoção muito forte que os perugianos tinham por esta imagem. A composição é dominada pela Madona rodeada pelos patronos *Herculano, Lorenzo, Ludovico e Costanzo* com *Pietro Martire*, canonizado em Perugia em 1253 e pelos santos da ordem de encomenda do *gonfalone*: San *Francesco e Bernardino* e obviamente por *Sebastião*, o santo "contra a peste".

Maria estende seu manto sobre os perugianos protegendo-os da ira de Cristo, simbolicamente representada por dardos, enquanto o Anjo da Justiça (à esquerda) desembainha sua espada, a da Misericórdia (à direita) a coloca de volta na bainha e o Arcanjo Rafael, ao centro, carrega um nome que significa (Deus cura), derrota a praga-morte.

O mesmo esquema é retomado em artefatos semelhantes, como os pintados pelo próprio Bonfigli para *Civitella Benazzone* (1464 ca.) e para *Corciano* (1472), (figuras. 2 e 3.) onde o elemento mais interessante é dado pelo desejo de contextualizar os eventos com a representação de santos locais e, sobretudo, por meio de descrições topográficas precisas dessas pequenas cidades.

Figura 2a. À esquerda, Benedetto Bonfigli, Gonfalone de Civitella Benazzone, fração Civitella Benazzone de Perugia, 1470-1480. Têmpera sobre tela, 200 x 45 cm. Parrocchia dei Santi Andrea e Biagio in Civitella Benazzone di Perugia, Perugia.
Figura 2b. À direita, Benedetto Bonfigli, Gonfalone de la Madonna delle Grazie, c.1475. Têmpera sobre tela, 226 x 140,5 cm. Paróquia do Museu Don Aldi Rossi, Corciano.

O *gonfalone de Civitella Benazzone*, à esquerda, figura 2a, mostra um castelo com a igreja de São Francesco ao centro, de onde sai uma procissão de disciplinados vestidos brancos, enquanto à esquerda está a Câmara Municipal com torres; mais abaixo, o anjo armado com uma lança afasta a morte alada. Maria no centro, com um rosto sereno, estende sua capa de brocado. Magistrados fiéis e ornamentados, ingenuamente divididos em homens e mulheres, rezam entre vários santos que rodeiam a Virgem. O propósito para o qual este e outros semelhantes foram pintados é remover o chamado "flagelo de Deus", ou a peste; a

ser levado em procissão pelas pessoas que oram. Também nisto está representada a Virgem, que sempre mediou com o Divino e com seu manto de brocado protege os fiéis e a cidade dos dardos lançados por Cristo, representada com os atributos de Zeus, flechas. Abaixo, em detalhes (fig.3), o anjo luta contra a morte com uma lança. As pinturas são acima de tudo de significativa importância histórica para as vistas topográficas dos lugares.

Figura 3. Benedetto Bonfigli, Detalhes de Gonfalone de Civitella Benazzone, fração Civitella Benazzone de Perugia. 1470-1480. Têmpera sobre tela, Dimensões: 200 x 45 cm.

À direita, na figura 2b, no gonfalone della Madonna delle Grazie, vemos a representação da Madonna della Misercordia entre os Santos Sebastião e Nicola da

Tolentino; Cristo Juiz entre os Arcanjos Rafael e Gabriel; vista de Paciano com Santa Bárbara e Santa Monica. Sob o manto de Nossa Senhora, os membros da Confraria da Misericórdia, com o capuz branco.

À esquerda, figura 4a, por outro lado, o gonfalone "contra a peste" de Santa Maria Nuova pintado por Bonfigli em 1472, difere consideravelmente deste modelo iconográfico.

Figura 4a. À esquerda, Benedetto Bonfigli, Gonfalone di Santa Maria Nuova, 1472. Têmpera sobre tela. Chiesa di Santa Maria Nuova, Perugia.
Figura 4b. À direita, Benedetto Bonfigli, Gonfalone di san Bernardino da Siena, 1465. Pintura de tela/têmpera sobre tela. 349 cm x 221 cm. Galeria Nacional da Úmbria, Perugia. F

Aqui o centro focal da composição é o Cristo irado que atira flechas, uma alusão à peste, fome e pobreza; ele segura flechas na mão, de castigos causados pelos homens pecadores. Por intercessão da Virgem, do Beato *Paolo Bigazzini* e dos Santos *Bento* e *Escolástica*, a população obteve proteção da Morte, derrotada pelo Anjo. Mas mais uma vez é evidente a vontade de recordar a realidade local, que não é tanto a de Perugia, mas mais especificamente a do distrito. Na

paisagem, de fato, um perfil de Perugia pode ser reconhecido em vários elementos arquitetônicos da cidade. Os santos retratados são os do bairro membros da fraternidade dos disciplinados, que encomendaram a pintura, que é explicitada pela presença de flagelantes encapuzados, destacados na multidão, e simbolicamente lembrados pelos instrumentos da Paixão acima representados pelos Anjos. Nos *gonfalones* perugianos, as contextualizações topográficas de certas vistas costumam sugerir que os interesses da vizinhança são salvaguardados pelos bairros de santos. O Anjo de Deus, guardião da cidade, vence o Anjo do Mal. Toda a representação é carregada de um sentimento coletivo de medo e desamparo que acaba envolvendo até mesmo os anjos, incomumente representados com rostos entristecidos e carregando os instrumentos de paixão (*Arma Christi - como escada, cruz, tocha, véu de Verônica, vara de flagelo, coluna, martelo, entre outros*). A cidade e seu perfil imponente de muralhas e torres é aqui obscurecido pelo perfil negro da foice da Morte que vagueia, não mais ao lado da composição, mas agora entre os cidadãos: uma imagem poderosa e tragicamente bela da humanidade medieval em meio à peste, humanidade da qual, graças a Bonfigli, podemos, face a esta obra, sentir-nos parte dela.

À direita (figura 4b) vemos o estandarte de *São Bernardino* de 1465 e proveniente do oratório homônimo de Perugia, que celebra a glorificação do santo de Siena. Vemos pessoas de Perugia, bem como vistas de Perugia e as arquiteturas do *Oratório de San Bernardino* e *igreja de San Francesco al Prato* (figura 5).

Figura 5a. Benedetto Bonfigli. Detalhe do Gonfalone di San Bernardino da Siena, 1465, ressaltando a arquitetura do local. Pintura de tela / têmpera. Dimensões: altura: 349 cm x 221 cm. Perugia, Galeria Nacional da Úmbria.
Figura 5b. À Direita, Oratório de San Bernardino (1452) e Igreja de San Francesco al Prato (século XII). Fonte: autora

Na parte inferior a procissão é pintada em homenagem a San Bernardino. Bem na praça da igreja de *San Francesco*, magistrados e cidadãos colocam suas oferendas em cestos: velas, toalhas de mesa. No centro está o bispo que abençoa as oferendas. Do lado oposto, um grupo de mulheres vestidas sobriamente.

Figura 6a. A esquerda, Benedetto Bonfigli, Gonfalon de Corciano. Igreja de Assunta, Corciano, 1472. Têmpera sobre tela, 245 x 135 cm. Chiesa di S. Maria Assunta, Corciano.
Figura 6b. À direita, Benedetto Bonfigli, Gonfalone di San Fiorenzo, 1476. Têmpera sobre tela, 310 x 186 cm. Museo del Capitolo della Cattedrale di San Lorenzo.

No *Gongalone de Corciano* (Figura 6a), no centro está a *Madonna della Misericordia*, uma representação da Virgem Maria abrindo seu manto para dar abrigo e proteção às pessoas que a veneram, derivada do costume medieval da "proteção do manto". Os fiéis são hierarquicamente menores e dispostos em semicírculos, quatro de cada lado (homens à esquerda e mulheres à direita), deixando um lugar ideal no centro para o observador. A Madonna repousa sobre uma base mais escura, que caracteriza uma cidade fortificada, organizada em perspectiva, que chama a atenção para a figura central. Como na figura 3, no *Gonfalone de Civitella Benazzone*, vemos à direita da imagem, um São Sebastião com o corpo cravado de flechas.

No Gonfalone di San Fiorenzo, (à direita, figura 6b) a Madonna é retratada com uma imagem extraordinária do menino Jesus nu em pé em uma cesta de rosas vermelhas com os braços estendidos, já carregando as marcas da

crucificação. Um anjo abaixo carrega um pergaminho com um longo poema que exorta os cidadãos de Perugia a consertar seus maus caminhos. *São Sebastiao* novamente intercede pela cidade. Abaixo da cena principal, temos uma predela. Nas artes visuais, define-se como predela um conjunto de pinturas ou esculturas que, dispostas lado a lado, formam a parte inferior de um retábulo e nesse caso, mostra cenas da vida dos santos da imagem superior, com mais liberdade formal e em cenas de cotidiano. O texto da inscrição que domina a cena ao centro, fala que o anjo que segura a inscrição é o anjo do céu posto por Deus para fazer saber que a dor e o dano das feridas e ruínas poderão ter fim através de orações para Maria e clama a que sejam gratos e cientes dos benefícios, graças do senhor.

Uma síntese do que vemos nos gonfalones

Os *gonfalones* que deveriam ser carregados à frente das procissões, foram confeccionados em caráter emergencial na oficina de Benedetto Bonfigli, para as cidades atingidas (no caso, quatro, Perugia, Corciano, Civitella Benazzone, Paciano), durante uma epidemia de peste. O gonfalone de São Francesco al Prato (figura 1), serviu de modelo para as demais, por uma composição que mostra, de baixo para cima: uma vista da cidade, em vão protegida por suas muralhas; os paroquianos, São Sebastião e São Bernardino de Siena (como especialistas em pragas), acompanhados pelo padroeiro da freguesia (Francisco, Agostinho ou André ou outros) sempre em posição de honra. Ainda, o manto da Virgem que bloqueia as feições não verificadas por Jesus ou por Deus Pai irado. Observamos que a santidade protege contra a ira divina: nos gonfalones, os mártires são colocados fora do manto.

Bonfigli criou uma obra voltada para a religiosidade popular, que com sua simplicidade e imediatismo comunicou a um público menos educado. Seu interesse está concentrado no acontecimento histórico e no significado civil, além de puramente religioso. Nesta descrição emergem os seus talentos de narrador, que encontram correspondência na descrição meticulosa das roupas da época, nos edifícios ao fundo e nos anjos, identificáveis quase um a um graças às inscrições nas auréolas. Um retorno à tradição medieval pode ser considerado o fundo dourado, as hostes angelicais e as duas figuras de santos e Cristo de dimensões maiores do que as figuras do conjunto. A falta de uma visão em perspectiva unitária é motivada por regras hierárquicas precisas, às quais os personagens estão sujeitos. Para avaliar corretamente uma obra deste tipo, é oportuno refletir sobre o uso que foi feito dela, cuja função era ser carregada em procissão.

Existem muitos outros tipos de gonfalones contra a peste, sem a Virgem da Misericórdia, por exemplo. Eles nos fazem entender que o mundo da peste é um mundo em turbulência, onde os sexos se misturam, onde as muralhas de pedra não são mais uma proteção, mas uma prisão e onde a única proteção eficaz é a muralha da fé - que se materializa pelo manto de Maria ou simplesmente evocado pelo *gonfalone* em torno do grupo de sobreviventes.

"O Ateliê como refúgio e estratégia de sobrevivência" trata do uso dos espaços de trabalho como lugares de reflexão durante os períodos de crise. Como exposto, os *gonfalones* na cidade de Perugia foram produzidos na oficina de Benedetto Bonfigli, que deixou um grande legado em Perugia e influenciou cidades vizinhas a traduzir, em imagens, os pavores, angústias, medos, esperanças de um período histórico e de comunidades diante da peste. O ateliê sempre atuou como microcosmo, como arena fundamental para o fazer artístico enquanto experiência profissional. Em *O ateliê do pintor* (Laneyrie – Dagen, 2014) percorremos um percurso que nos diz que a exploração dos segredos de ateliê tem raízes na Antiguidade. Os tratados medievais, por seu turno, são concebidos como livros de receitas, seguindo um mesmo modelo. Como regra geral, a partir do final da Idade Média, buscam-se assuntos mais intelectuais, que correspondem a um projeto no qual o olho, espelho da alma e guiado pela razão, agiria tanto ou mais que a mão. *Jacqueline Lichtenstein* (2014) organiza a série "A pintura. Textos essenciais", e no volume 13, aborda o "Ateliê do Pintor". Na sinopse do livro, consta que por volta de 1400, *Cennino Cennini* publica "O livro da arte", verdadeiro inventário dos procedimentos de um pintor dos séculos XIV e XV, repleto de receitas da cozinha pictórica medieval sobre os pigmentos, o afresco e a têmpera. Existem diversas características físicas e funcionais de ateliês que podem ajudar a analisar estilos e autorias de obras medievais, mas existe o risco de criarmos imagens mistificadas dos ateliês medievais por conta da escassa documentação disponível.

A chamada história não contemporânea torna-se contemporânea

Na cidade de Perugia e arredores, essas imagens estão sendo revisitadas em seu local de origem, todas preservadas após seis séculos. Vimos muitas reproduções delas nas redes sociais, ressaltando suas atualidades. O texto abaixo, se refere aos *gonfalones* (ou bandeiras ou estandartes) da cidade de Assis, na Itália. Vemos nestas obras uma dimensão de esperança, revalorizadas pela produção artística de Benedetto Bonfigli e de obras tanto da idade média como de períodos que ainda se voltam a ela, como nas obras apresentadas.

> As imagens e a documentação apresentam muitas semelhanças com a situação atual, tão evidentes que nem precisam ser relembradas. Nossas bandeiras ainda poderiam fazer um novo milagre, se Assis, depois do flagelo, se candidatasse a receber uma exposição dedicada a uma produção única do gênero, talvez confiando-a a especialistas do setor e não a especialistas que se autodenominam, como hoje. É bom ouvir virologistas e médicos de primeira linha, e não profissionais de mídia social (SALARI, 2020).

Parece que no mundo globalizado, a peste virou palco de palpiteiros e uma guerra política e da imprensa. Os historiadores da arte contemporânea estarão aguardando os trabalhos dos artistas que reflitam a pandemia. Como descrevemos, o ateliê sempre atuou como microcosmo, como arena fundamental para o fazer artístico enquanto experiência profissional. As tendências simbólicas contemporâneas atestam mudanças significativas na dinâmica social, que, com a globalização e excesso de mídias, reduziram drasticamente a possibilidade de dissenso no interior da sociedade.

> O que nossa consciência do presente imediato ganha com o estudo da arte visual antiga? [...] Representar o mundo é entendê-lo, e entendê-lo pode, esperançosamente, ajudar a lidar com o desastre. E então, agora, uma perspectiva histórica da arte pode ser útil [...] E, no entanto, estou profundamente insegura se uma pintura contemporânea pode ser uma resposta adequada. [...] Hoje exigimos que as representações dos eventos contemporâneos sejam verdadeiras. [...]O curioso é que, quando ocorre tal agitação, os pensamentos ainda se voltam para o papel social da pintura – um pivô que parece explorar um desejo de profundidade emocional e alcance simbólico que apenas a pintura, enriquecida pelas camadas e mais camadas de sua própria história, pode entregar. (CARRIER, 2020, s/p).

Quero dizer que o que importa à arte é manter sua capacidade de interrogação, manter em sua própria estrutura essa passagem pelo mundo sensível, com sua matéria turva e resistente. Para outras coisas, basta ouvir os noticiários, repletos de paradoxos e contradições. Por trás dessa reeducação do olhar existe um propósito que insiste na forma aberta, que deseja olhar para uma imagem com o que ela tem a nos dizer, que não se reduzem a nenhuma opinião prévia e que são poderosos recursos da história da arte contra a história única, revelando profunda empatia pelo outro, no sentido forte da palavra.

Referências

CARRIER, David. Quando o desastre não pode ser retratado. 2020. Disponível em <https://bit.ly/30NEoQI> Acesso em 25 nov.2021

Gonfalon de Corciano (1472). Igreja de Assunta, Corciano. Disponível em <https://bit.ly/3HPow14> Acesso em 10 out.2021

Gonfalon de la Madonna delle Grazie. Disponível em <https://bit.ly/30C0ntD>. Acesso em 22 out.2021

Gonfalon de Santa Maria Nuova. Igreja de Santa Maria Nuova, Perugia. Disponível em <https://bit.ly/3kUeUs5>. Acesso em 18 out.2021

Gonfalone de San Francesco al Prato com vista para a cidade de Perugia. Disponível em < https://bit.ly/3CDxHxH>. Disponível em 19 out.2021

Gonfanon de Civitella Benazzone, fração Civitella Benazzone de Perugia. Disponível em <https://bit.ly/3cv3pT1> Acesso em 12 out.2021 e Disponível em <https://bit.ly/3HARl1b> Acesso em 24 out.2021

Gonfanon de San Fiorenzo (1476), Igreja de San Fiorenzo, Perugia. Disponível em < https://bit.ly/30F6EFr>. Acesso em 12 out.2021

KASRIEL, Emily. How have artists portrayed epidemics over the centuries – and what can the artworks tell us about then and now? . 2020. Disponível em<https://bbc.in/3HF2jTf> Acesso em 29 jul.2021

LANEYRIE – DAGEN, Nadeije. O ateliê do pintor. IN: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.) *A Pintura. Textos Essenciais*. O ateliê do Pintor. Volume 13. Ed. 34, 2014, pag. 9-12.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.) *A Pintura. Textos Essenciais*. O ateliê do Pintor. Volume 13. Ed. 34, 2014.

MAKOWIECKY, SANDRA. No sofá com Huizinga: Autorretrato crítico assumindo a obra de arte como terreno da reflexão estética. PALÍNDROMO, v. 13, p. 127-147, 2021.

ORTIZ, Alberto. *La peste o il morbetto de marcantonio raimondi*. 2019. Disponível em < https://old.com.fundacionio.es/2019/03/01/la-peste-o-il-morbetto-de-marcantonio-raimondi/ > . Acesso em 10 out. 2021
PEPE, Mario. Bonfigli, Benedetto. Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 12 (1971). Disponível em <https://bit.ly/3nCJHLL>. Acesso em 10 out. 2021

SALARI, Paola Mercurelli. I Gonfaloni della peste. 2020. Disponível em https://www.assisimia.it/2020/03/26/i-gonfaloni-della-peste/. Acesso em 23 out. 2021
WARBURG, Aby. Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne: The Original. Berlim: Hatje Cantz; 1ª edição (26 maio 2020)

WEDEKIN, LUANA MARIBELE; MAKOWIECKY, SANDRA . Prancha 25 do Atlas Mnemosyne e Agostino di Duccio: Apolíneo e Dionisíaco no Oratório de San Bernardino em Perugia. Revista MODOS, v. 4, p. 146-175, 2020.

Como citar:

MAKOWIECKY, Sandra. Os gonfalones de Benedetto Bonfigli. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1346-1358, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.109
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm

Desocidentalizar Kandinsky: figura e abstração como retorno à arte originária russa

Mayã Gonçalves Fernandes, Universidade de Brasília
https://orcid.org/0000-0002-9600-6786
fernandess.maya@gmail.com

Resumo

O presente texto apresenta algumas provocações realizadas por Wassily Kandinsky em seu escrito "Regards sur le passé et autres textes" (1912 -1922). Em 1889, Kandinsky participou de uma expedição etnográfica em Vologda (Rússia) quando teve uma experiência estética com os povos originários Komi -Zyryan. As mesclas entre a cultura dos povos originários da rússia e o cristianismo ortodoxo narrados pelo artista, podem servir como rastro para perceber a sintaxe do artista e sua busca por uma arte abstrata que correspondesse a seus anseios pessoais. Assim, aponta-se a relevância da figura do cavaleiro – que remete a São Jorge, santo padroeiro da Rússia, e ao Xamã, tal como concebido pelos povos Komi - Zyryan – no desenvolvimento de uma sintaxe própria de Kandinsky.

Palavras-chave: Kandinsky. Povos originários. Abstração. Figura.

Abstract

The present text presents some provocations made by Wassily Kandinsky in his writing "Regards sur le passé et autres textes" (1912 -1922). In 1889, Kandinsky participated in an ethnographic expedition in Vologda (Russia) when he had an aesthetic experience with the indigenous people Komi-Zyryan. The mixtures between the culture of the indigenous peoples of Russia and the orthodox Christianity narrated by the artist, can serve as a path to understand the artist's syntax and his search for an abstract art that corresponds to his personal desires. Thus, the relevance of the figure of the knight – which refers to Saint George, patron saint of Russia, and to the Shaman, as conceived by the Komi-Zyryan – in the development of Kandinsky's own syntax is highlighted.

Keywords: Kandinsky. Indigenous peoples. Abstraction. Figure.

Em 2009, o historiador da arte Hubert Damisch em uma conferência intitulada *Remarks on Abstraction*, evidenciou a necessidade de refletir acerca dos rumos dos estudos sobre a arte abstrata na contemporaneidade. Em resposta à provocação de Damisch, percebo que a fortuna crítica sobre o assunto, sobretudo acerca das obras do artista e teórico russo Wassily Kandinsky (1866-1944), percorre timidamente o processo pictórico do artista e de sua busca por uma criação em dissonância com a arte ocidental. Além disso, entendo que existe uma dificuldade em compreender a coabitação entre figura e abstração, assim como a relação entre teoria e prática na pintura de Kandinsky. Outro ponto relevante é os estudos sobre as pinturas, poesias, os escritos teóricos e as xilogravuras serem realizados separadamente, o que contrasta com a proposta de uma arte única que o artista desenvolvia. Deste modo, este texto evidencia a importância da compreensão da totalidade das obras de Kandinsky, além de suas experiências estéticas para a elaboração da arte abstrata e de sua aproximação com a cultura e a expressão artística dos povos Komi, povos originários da Rússia.

Dentre os teóricos e historiadores da arte que comentam as aproximações entre as obras do artista e a cultura dos povos originários, destaca-se a recente pesquisa de Philippe Sers em *Kandinsky – Philosophie de L'art abstrait - Peinture, Poésie, Scénographie* (2016). O teórico indica que para compreender as obras de Kandinsky é fundamental que seja em sua completude, considerando a poesia, o teatro e as obras visuais, como participantes de uma única intuição criadora. Contudo, as menções aos povos originários ou ao xamanismo do norte da Rússia presente nas obras de Kandinsky aparecem timidamente no texto de Sers, sem o aprofundamento necessário que possibilite demonstrar a complexidade dos povos Komi e a pluralidade das imagens que Kandinsky contemplou em sua experiência estética com esses povos. Nesse sentido, reconheço a importância de estudos como de Sers ou de teóricos como Michel Henry em *Ver o invisível: Sobre Kandinsky*[1] que elabora uma argumentação espiritual e metafísica para justificar a produção do artista, mas dedica apenas um parágrafo para evidenciar a passagem por Vologda (Rússia).

Em todo caso, alinho-me com a historiadora da arte Peg Weiss, que em 1995 publicou *Kandinsky and Old Russia: The Artist as Ethnographer and Shaman,* pela primeira vez é possível encontrar um material completo sobre a temática que relaciona diretamente a experiência do artista com os povos originários Komi. Nesse sentido, Weiss, comenta que diferentemente de outros artistas das vanguardas europeias ou dos futuristas russos que buscavam um vínculo com os povos originários ou povos de outras nacionalidades, Kandinsky era o único que tinha de fato a formação de etnógrafo e que realizava uma investigação sobre outros povos[2]. Weiss ressalta que Kandinsky em toda a sua trajetória nunca omitiu

[1] HENRY, 2012, p. 42.
[2] WEISS, 1995, p. XVI.

a importância dos povos originários para a suas obras, sobretudo dos povos Komi – Zyryan[3], conforme aparece em sua experiência estética[4].

Em língua vernácula, em meados de 2015, a exposição "Tudo começa num ponto"[5], com a curadoria de Evgenia Petrova e Joseph Kiblitsky, no Centro Cultural Banco do Brasil, foi oportuna no projeto expográfico de modo que as obras do artista foram dispostas lado a lado com paramentas xamânicas, possibilitando ao público ter uma dimensão desse vínculo, tornando-se um marco para os brasileiros.

No catálogo dessa exposição, tem-se a contribuição do artigo intitulado *O objeto como ato de liberdade*. *Kandinsky e a arte Xamânica* (2015), de Sergio Poggianella, que possui um vasto catálogo de objetos xamânicos em sua fundação. Em sua argumentação, Poggianella indica

> Agora, associar a pintura de Kandinsky, argumento em gênero de competência da crítica de arte, com a parafernália xamânica, matéria da qual se deve ocupar a antropologia, é algo seriamente constrangedor.[6]

Poggianella propõe uma teoria intitulada de "object-specific"[7] em que os elementos estéticos e antropológicos nas obras de Kandinsky devem ser interpretados de modo "democrático"[8]. Contudo, compreendo que o próprio artista deixa evidente a intencionalidade em suas criações artísticas, sobretudo o caráter espiritual e em suas obras escritas e a busca por priorizar elementos orientais em suas obras visuais[9]. Para além disso, Kandinsky busca em suas obras a união entre elementos estéticos e espirituais, esforço expresso em *Ueber das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei* [1912] [*Do espiritual na arte e na pintura em particular*].

Em texto introdutório do catálogo *Tudo começa num ponto* (2015), Ania Rodríguez e Rodolfo Athayde comentam que

> Nesse período, Kandinsky encontrou vários artigos científicos dedicados ao povo Zyriane (Zyryan). Mas o que ele trouxe de seu contato com os Kómi e com a terra nórdica foi, principalmente, o amor por essa gente simples e até primitiva, por seu modo de vida e a sua arte [...] Kandinsky leu "Kalevala" e comentou o livro com grande entusiasmo. "Li 'Kalevala'. Admiro" — anotou em seu diário de 1889. Sem dúvida, Kandinsky conhecia bem o xamanismo, inclusive

[3] Povos Komi são povos originários que vivem atualmente na região da República de Komi, fundada e 1921, e nas províncias ao redor. Esses povos dividem-se em duas grandes etnias, os Komi - Zyryan e os Komi - Komi-Permyaks, conforme será aprofundado na segunda parte deste texto.
[4] WEISS, 1995, p. XVI.
[5] A exposição aconteceu nas galerias do Centro Cultural do Banco do Brasil, nas cidades de Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte.
[6] POGGIANELLA, 2015, p.30.
[7] Ibid, p.30.
[8] Ibid, p.30.
[9] SERS, 2016, p. 44.

> pelo livro de Nikolai Kharuzin, para o qual escreveu uma resenha.8 Além disso, na Rússia do fim do século XIX, o interesse pelo Norte e pela Sibéria crescia muito, assim como pelas antigas raízes que permaneceram na cultura russa depois da conversão ao cristianismo[10].

No artigo que surge a partir da exposição do CCBB, *Estética Musical e Xamanismo: Vassili Kandinsky e o Kelevala* (2017) Marcus Mota relaciona a experiência de Kandinsky com o xamanismo, sobretudo dos povos Komi e o poema Kelevala[11], como uma forma de construção de narrativas, evidenciando os elementos nas teorias de Kandinsky, como a temática da morte, a iniciação, o êxtase e seres zoomórficos[12] .

Ao observar a disposição dessa exposição específica, deparei-me com o quadro *Improvisação* (1913) e experimentei o que Kandinsky descrevia como experiência espiritual estética[13]. Na época, não entendia o que era uma obra abstrata, mas lembro como fiquei absorta naquele quadro. Os elementos da imagem diante de mim se completavam com as outras obras que estavam ao meu redor, um universo particular de Kandinsky habitava a exposição: o arco e a flecha, a figura do cavalo que se repetia inúmeras vezes nas obras de maneiras diferentes, as cores em tons distintos, a montanha e o cavaleiro. Todos esses elementos formavam uma narrativa e me fizeram questionar como Kandinsky pode formular sua proposta de uma sintaxe para o abstracionismo, como ele conseguiu introduzir-me dentro de seu quadro, assim como mais de um século atrás ele se sentiu extasiado diante o que vira em Vologodskaia Oblast[14]

No livro *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922 [1915]*, Kandinsky realizou uma provocação. Lista uma sequência de experiências estéticas com base em uma forte estrutura retórica envolvendo o leitor para justificar de uma vez por todas o seu distanciamento da arte naturalista para convencer-nos da necessidade da arte abstrata[15].

---

[10] RODRÍGUEZ; ATHAYDE, 2015, p. 11.

[11] Epopeia nacional finlandesa, compilada por Elias Lönnrot. A primeira edição foi publicada em 1835 e reúne canções orais populares.

[12] MOTA, 2017, p. 171.

[13] No relato de Marcus Santos Mota em um artigo intitulado Estética Musical e Xamanismo: Vassili Kandinsky e o Kelevala (2017), em que o pesquisador em estudos clássicos também relata a sua experiência estética no diante a mesma exposição no CCBB, que foi decisiva para a mudança de atuação de área de investigação acadêmica e que também percebeu o elo entre as obras abstratas de Kandinsky e as paramentas mágicas do Xamanismo mongol e siberiano diante da escolha curatorial em que Petrova e Kiblitsky realizaram.

[14] Vologodskaia Oblast é uma divisão federal da Federação da Rússia, semelhante ao que compreendemos no Brasil como Estados, englobando a cidade de Vologda, como também Cherepovets que possui uma população superior a cidade anterior. No relato de Kandinsky sobre a sua viagem até os povos Komi, o artista descreve o território, evidenciando a sensação que é transitar por diferentes ambientes "durante o dia, fazia quase sempre um calor escaldante, a noite era glacial" (1991, p. 85). É preciso pontuar que a província de Vologda está a 480 km ao norte de Moscou e Kandinsky realiza essa viagem de transporte térreo. Deste modo, insere-se que Kandinsky perpassa por Vologdoskaia Oblast e não somente por Vologda.

[15] Kandinsky demonstra sua insatisfação com a arte naturalista e a atividade de copiar de modo geral qualquer modelo da natureza que não seja nossa própria alma. Um exemplo é pertinente, em *Ueber das Geistige in der Kunst, insbesondere in der*

Dessas experiências, algumas chamam a atenção por relembrar Moscou. E certamente, essas recebem destaque dos historiadores e teóricos da arte. A primeira delas é a exposição dos impressionistas, em que Kandinsky relata seu encontro com a obra de Monet, *A Meda de feno* (1897). Segundo Kandinsky[16] a experiência foi tão "confusa", que ele demorou a reconhecer no quadro que se tratava de uma meda, onde ele procurou o objeto e chegou a achar que o pintor não tinha o direito de representar de maneira imprecisa. Mas ao observar atentamente:

> A pintura adquiriu assim uma força e um brilho fabulosos. Mas ao mesmo tempo, inconscientemente, o objeto enquanto elemento indispensável do quadro ficou desacreditado. No geral, eu tinha a impressão de que uma pequena parte de minha Moscou encantada já estava presente na tela[17].

Na sequência, Kandinsky ressalta a importância da experiência sinestésica que teve ao assistir a ópera Lohengrin de Wagner e foi a partir desses elementos, por meio da ressonância do som que apreendeu a possibilidade da união de todas as artes[18]

Kandinsky cita outra experiência, como a vez que contemplou uma obra de Rembrandt[19], e pela primeira vez teve consciência do tempo na imagem por meio do *chiaroscuro* "Logo me pareceu uma solução fácil demais dar vida desse modo aos elementos que eram então meus preferidos: o Oculto, o Tempo, o Angustiante". Esses elementos estão presentes nas obras visuais do artista, como também em suas poesias, como em *Giz e Fuligem*.

Giz e Fuligem

Oh, como ele vai devagar.
Se ao menos houvesse alguém que pudesse dizer a este homem:
Mais rápido, vá mais rápido, mais rápido, mais rápido, mais rápido,
mais rápido.
Mas ele não está lá. Ou está?[20]

Kandinsky traz em seu poema essa dualidade entre o claro e o escuro evidentes no próprio título, que podem sugerir camadas de transparência e opacidade que perpassam o próprio material, giz e fuligem. No corpo do poema, o artista insere o tempo, que parece dialogar com o personagem oculto na narrativa.

Malerei [1912] ele diz "Para o artista criador que quer e que deve exprimir seu universo interior, a imitação, mesmo bem-sucedida, das coisas da natureza não pode ser um fim em si. (2015, p. 57)".
[16] KANDINSKY, 1991, p. 77.
[17] Ibid, p.78.
[18] Ibid, 77.
[19] Ibid, 83.
[20] KANDINSKY, 2019, p. 105. Tradução nossa.

Esse personagem seria um cavalo? Seria um cavalo que aceita a mudança no ritmo imposta pelo artista? “Mais rápido, vá mais rápido, mais rápido, mais rápido, mais rápido, mais rápido.”[21] Soa como um galope do cavalo, figura que aparece diversas vezes representada em suas xilogravuras por toda a obra *Klänge* [1912], seja sozinho ou acompanhado do cavaleiro, as imagens que o artista nos apresenta evidenciam um universo do conto de fadas, mítico, pertencente à oralidade.

A figura do cavalo em conjunto com o homem, permite retomar a experiência estética que Kandinsky vivenciou com os povos Komi, tanto pela questão espiritual, quanto pela própria retomada cultural que Kandinsky, assim como outros artistas russos buscaram no início do século XX.

A experiência estética de Kandinsky com os povos Komi – Zyryan

É sabido que Kandinsky realizou uma viagem por Vologodskaia Oblast, até a província de Vologda, a pedido do governo de Moscou em conjunto com um grupo de etnógrafos para realizar uma atividade dupla de estudar direito criminal camponês, já que neste período de 1889 ainda atuava como jurista, buscando recolher a “sobrevivência de religião pagã que substituíam na população siriana [atualmente República de Komi] de camponeses em via de desaparecimento”[22] e de ocupar-se com um interesse particular, de se aproximar desses povos originários. Contudo, somente em seu ateliê em Murnau (Alemanha), décadas depois, que Kandinsky escreveu em seu livro de memórias um relato detalhado de sua experiência estética com os povos Komi na região de Vologda.

> Nunca me esquecerei dos casarões de madeira cobertos de esculturas. Nessas vivendas mágicas, vivi uma coisa que nunca mais se reproduziu. Elas me ensinaram a mover-me no próprio âmago do quadro, a viver no quadro. Lembro-me ainda de que, ao entrar pela primeira vez na sala, fiquei paralisado diante de um quadro inesperado: A mesa, as banquetas, o grande fogão, que ocupa um lugar importante na casa do camponês russo, os armários, cada objeto era pintado com ornamentos variegados que se desdobravam em grandes traços. Nas paredes, imagens populares: a representação simbólica de um herói, uma batalha, a ilustração de um canto popular. O canto vermelho (vermelho em russo quer dizer belo), inteiramente recoberto de ícones gravados e pintados, e defronte, uma pequena lâmpada pendurada que ardia, vermelha, flor brilhante, estrela consciente de voz baixa e discreta, tímida, vivendo em si e para si, altivamente. Quando, enfim, entrei no aposento, senti-me cercado de todos os lados pela pintura na

[21] Ibid, 105.
[22] KANDINSKY, 1991, p. 81.

> qual, portanto, penetrara. O mesmo sentimento dormitava em mim, até ali totalmente inconscientemente, quando eu estava nas igrejas de Moscou, [...]
> Foi provavelmente através de tais impressões, e não de outro modo, que tomou corpo em mim aquilo que eu desejava, a meta que mais tarde fixei para minha arte pessoal. Durante anos procurei a possibilidade de conduzir o espectador a passear dentro do quadro, de força-lo a fundir-se no quadro, esquecendo a si mesmo[23].

A viagem de Kandinsky aconteceu dentro do território de Vologodskaia, habitada na época em sua maioria pelos povos Komi-Zyryan. Os povos Komi são povos originários que vivem na região da Rússia oriental e ocidental. Na atualidade existe uma concentração desses povos na República de Komi[24], fundada em 1921 e na região ao seu redor, sobretudo na região de Vologda.

Segundo a historiadora e linguista Marja Leinonen[25], desde os séculos XII quando foram fundadas as cidades administrativas russas perto da área Komi e nos séculos XIII e XIV, observa-se um período de intensa "russificação" dessa população. A cristianização dos povos Komi ocorreu no século XIV, realizada pelo missionário russo Estêvão de Perm (1340-1396), que também fundou a escrita Komi.

Figura 1. Nome da autoria em sequência direta, O milagre de São Jorge e o dragão, XV-XIV. Madeira, gesso e tempera. 95,5 x 59,0 x 3,4. Vologda – Museu Estatal Russo. Crédito da imagem: Museu Estatal Russo.

[23] KANDINSKY, 2015, p. 87.
[24] Os historiadores utilizam-se do termo "Komi krai" para denominar os povos das etnias Komi -Zyrian e Komi - Permyaks. (VLASOVA, 2020, p. 255).
[25] LEINONEN, 2006, p. 235.

Leinonen[26] comenta que os povos Komi viviam nas margens dos rios Vym, Vyčegda, Vjatka e Kama. Posteriormente foram catalogados em duas etnias, os Komi- Zyryan e os Komi-Permyaks[27]. Para além dessas duas categorias, os povos Komi se subdividiam de acordo com os rios de cada região. Leinonen[28], explica que os Komi mantinham relações comerciais com os russos, finlandeses e outros povos que transitavam por esses rios, favorecendo as trocas culturais e religiosas, inclusive fomentando o cristianismo ortodoxo e as práticas xamânicas.

Essas relações entre os povos Komi-Zyryan e os outros povos, incluindo o processo de "russificação" da língua e de cristianização desses povos, pode ter inferido elementos visuais na própria cultura desses povos, sendo possível observar a presença de elementos cristãos em meio a cultura considerada pagã. Na Figura 1 observa-se um ícone cristão encontrado na região de Vologda, a representação de São Jorge sobre o cavalo e o dragão.

Os ícones que mostram a figura de São Jorge são os mais comuns da região de Nóvgorod e de Vologda. Jorge, natural de Capadócia, virou mártir durante o século III quando foi executado pelo Imperador Diocleciano (244-311) e foi um dos santos guerreiros mais cultuados no período de Bizâncio e na antiga Rússia. São Jorge matando o dragão pertence ao enredo difundido no mundo cristão oriental nos séculos VIII e IX. A arte dos povos originários está presente nas imagens realizadas daquela região, seja por meio da composição e das cores azul e amarelo. Na imagem, vemos na parte superior esquerdo Cristo abençoando a cena, acima ainda do lado superior esquerdo está Miguel com uma coroa, símbolo do mártir no Império Bizantino e ao centro do ícone está São Jorge, montado em seu cavalo branco, com a mão esquerda desfere o golpe com sua lança atingindo o dragão. Com a mão direita toma as rédeas do cavalo, garantindo o controle sobre o animal. Ao lado direito da imagem temos a imagem o rei em frente a porta, diante o animal, e São Jorge impedindo o avanço do animal.

Para o historiador da arte George Duby, os ícones possuíam a função de mediadores entre os humanos e o transcendental, são objetos mediadores e carregam consigo traços desse divino.

> Em sua maioria, esses monumentos, esses objetos, essas imagens serviam também de mediadores, favorecendo a comunicação com o outro mundo, um outro mundo de que pretendiam ser um reflexo, uma aproximação. Queriam torna-lo presente nesta terra, visível, quer se tratasse da pessoa de Cristo, dos anjos ou da Jerusalém celeste[29]

[26] Ibid, p. 236.
[27] Ibid, p.236.
[28] Ibid, p. 235.
[29] DUBY, 1995, p. 16.

Contudo, é preciso considerar que a relação com os ícones na Rússia é diferente de outros territórios. De acordo com a historiadora da arte Ievguénia Petrova[30], os "russos tomaram Bizâncio como modelo, mas os cânones bizantinos foram gradativamente adaptados ao gosto russo". Os ícones foram modificados de acordo com os interesses de cada região, de acordo com sua diversidade cultural, possibilitando expressões distintas de ícones em Moscou, Nóvgorod, Pskov, Vologda e Iaroslavl. Segundo Jean-Claude Marcadé, uma das distinções entre os ícones criados em regiões diferentes pode ser entendida por particularidades no uso das cores e características dos desenhos. Existe uma predominância dos ícones de Nóvgorod, que no período de XV e XVI demonstram um "colorido sonoro e puro, em que o principal lugar é ocupado pela cor vermelha (cinabre), virilidade e eloquência das personagens, laconismo e soluções expressivas"[31]. Já os ícones da região de Iaroslavl, como por exemplo, *O Concílio da Mãe de Deus* (1680), traziam o círculo desempenhando papel significativo na composição.

Jean-Claude Marcadé oferece um panorama sobre a formação dos ícones na Rússia.

> Os primeiros mestres iconográficos dos russos foram gregos cuja arte marca profundamente a iconografia da Rússia entre os séculos X e XIII. Pouco a pouco, caracteres especificamente eslavos surgiram em filigrana nos modelos canônicos bizantinos. A invasão tártara e a tomada de Kiev em 1240 contribuíram para a decadência deste grande centro artístico. Desenvolveu-se então, a leste, a escola de Vladímir-Rostov, ao passo que Nóvgorod "tornou-se, após a devastação de Kiev, o representante do estilo bizantino na Russ, razão pela qual se venera a escola de Nóvgorod como mais antiga escola russa". Quanto ao estado moscovita, viveu-se ali, a partir dos séculos XIV e XV, uma florescência de pintura de ícones. Para tanto, contribuíram a situação política (o enfraquecimento do jugo tártaro, a reunião das terras russas, o extraordinário renascimento religioso sob o signo do hesicasmo de São Sérgio de Rádonej, ao fim do século XIV)[32]

A população russa era considerada uma civilização religiosa ao ser enraizada nas tradições da Igreja Ortodoxa Oriental, permanecendo isolada da Europa antes do governo de Pedro I (1672-1725). Esse isolamento distanciou a cultura e as artes do Renascimento e da Reforma protestante, afastando-os das revoluções científicas do período moderno. No campo das artes, o ícone era utilizado como obra de arte e artefato religioso inserido no cotidiano. "Não só em lares e igrejas, mas também em lojas, escritórios e santuários à beira do caminho."[33]

[30] PETROVA, 2002, p. 46.
[31] MARCADÉ, 2002, p. 89.
[32] MARCADÉ, 2002, p. 87.
[33] FIGES, 2021, p. 41.

Nesse sentido, Figes explica que enquanto Kandinsky esteve com os povos Komi, buscou registrar os motivos xamânicos na arte desses povos e logo encontrou vestígios de uma cultura pagã mesclado aos os elementos cristianismo ortodoxo. Deste modo, não é surpresa ao observar os relatos de Kandinsky e perceber que o artista descreve os ícones religiosos lado a lado com uma tradição pagã. É descrito que por mais que o cristianismo fosse praticado pela cultura dos povos originários, as práticas xamânicas permaneceram, por exemplo, os Komi acreditavam em uma entidade nomeada de "Vörsa" que vivia na floresta[34], enquanto que Kandinsky narra a existência de ícones nas paredes de suas casas[35].

> Depois de retornar da região Komi, Kandinsky deu uma palestra sobre os achados da sua viagem na Sociedade Etnográfica Imperial de São Petersburgo. O auditório estava lotado. As crenças xamânicas das tribos eurasianas exerciam um fascínio exótico sobre o público russo dessa época em que, em geral, a cultura do Ocidente era considerada espiritualmente morta e os intelectuais buscavam no Oriente a renovação espiritual. Mas esse interesse súbito pela Eurásia também estava no âmago de um novo debate urgente sobre as raízes da cultura folclórica da Rússia[36].

Esse interesse de Kandinsky pelos povos originários é absorvido pelo artista e demonstrado em graus distintos de visualidade. Em algumas obras, é evidente presença dos elementos da cultura xamânica, a presença dos contos de fadas, e o próprio relato do artista, como por exemplo em que *Song of the Volga* (1907) parece ilustrar a experiência estética narrada em *Regards sur le passé et autres textes*[37].

Kandinsky retrata os sons que vem do rio Volga, um dos principais rios da Rússia, que nasce na região norte, desagua no mar Cáspio. Esse rio perpassa pela região de Vologda e de Moscou. O artista realizou essa obra com têmpera sobre papelão escuro, retomando a técnica que aprendeu quando ainda estava no ateliê de Franz von Stuck. Na imagem é possível perceber o sincretismo cultural e religioso. Na pintura é possível observar barcos similares aos barcos vikings. Segundo a arqueóloga e historiadora Else Roesdahl[38] os Vikings chegaram em suas expedições dentro da Rússia e mesclaram sua cultura com a população da região. No século X, "a Rússia teve uma dinastia de origem escandinava, e ligava os países do Norte a Bizâncio"[39]. Na figura 2, em um barco à direita observa-se um ícone preso ao mastro. A imagem divina representada centralizada no pequeno quadro retangular possui seu corpo pintado de azul e a parte superior da cabeça, indicando a auréola, a parte divina, pintada de amarelo. Essa figura pode estar

[34] FIGES, 2002, p. 442.
[35] KANDINSKY, 1991, 87.
[36] FIGES, 2002, p. 445.
[37] 2015, p. 87.
[38] ROESDAHL, 1995, 201.
[39] Ibid, 1995, 201.

simbolizando a imagem de Cristo, o ícone *Salvador Todo-Poderoso* (XVII), em que as cores e a posição dos elementos são compatíveis com o que Kandinsky nos apresenta em Fig.2.

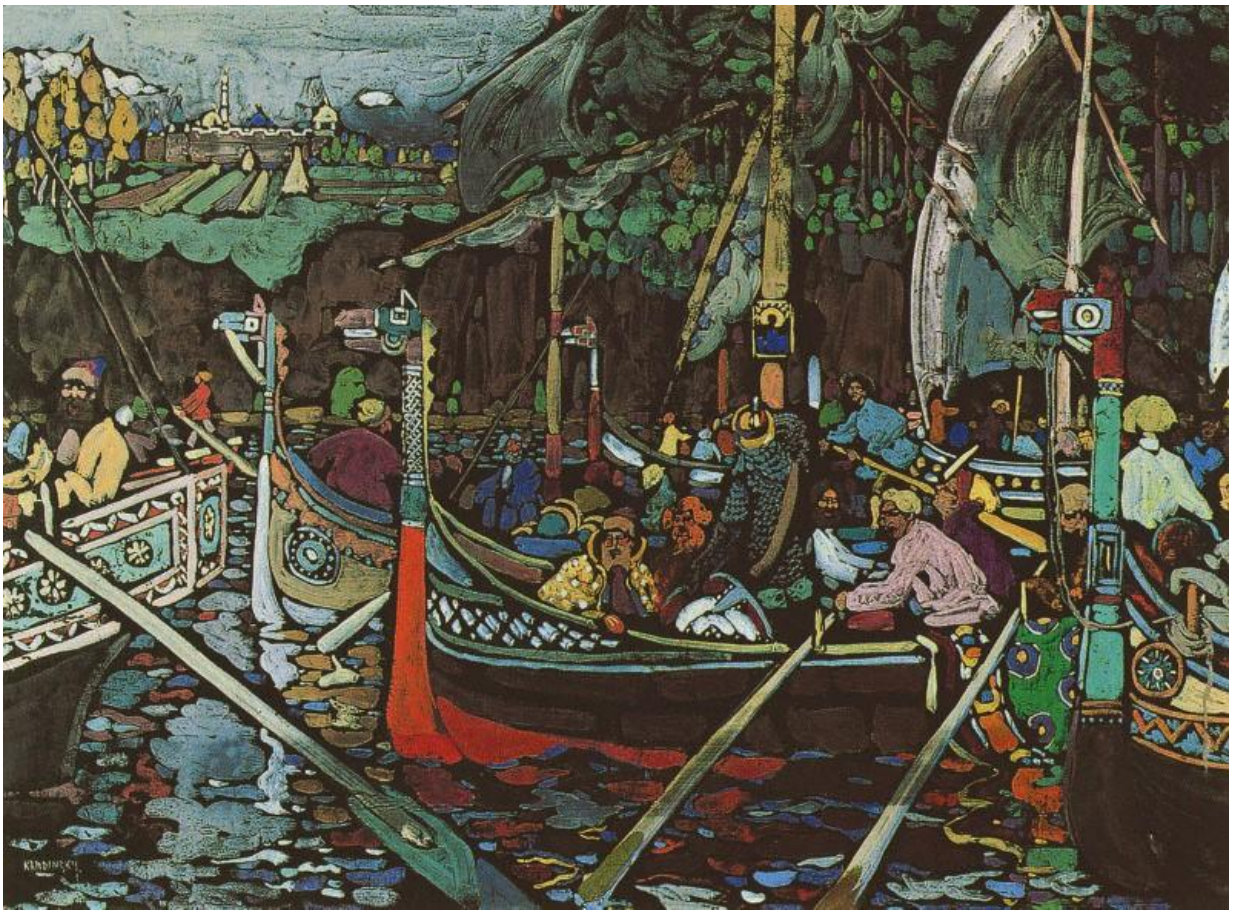


Figura 2. Wassily Kandinsky. Sons de Volga. 1906. Têmpera sobre papelão preto, 19,3 x 26. Centro Pompidou, Museu Nacional de Arte Moderna. Crédito da imagem: Centro Pompidou, Museu Nacional de Arte Moderna.

Em busca de compreender esses elementos, consigo rastreá-los nos povos Komi-Zyryan, seja em paramentas dos cultos religiosos[40], nos ícones cristianizados ou em objetos de uso cotidiano, conforme o próprio artista nos narra em sua experiência estética.

Nesse sentido, consigo perceber o interesse crescente de Kandinsky pela cultura desses povos, em sua necessidade pela pesquisa de sua ancestralidade e sua ligação com os povos do norte. O que é inegável para nós, teóricas e historiadoras da arte é que Kandinsky deixou em sua busca pela abstração e por uma sintaxe da arte, um rastro que nos guia até os povos originários da Rússia. Cabe a nós conseguir realizar esse percurso.

[40] Conforme nos apontam as imagens disponibilizadas no catálogo Tudo começa num ponto (2015) e que dado os limites deste texto não será possível abordá-los.

Referências

DAMISCH, Humbert. Remarks on Abstraction. Winter 2009, pp. 133 –154.

DUBY, GEORGE. História artística da Europa: a Idade Média. Tomo I. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1995.

FIGES, Orlando. *Uma história cultural da Rússia*. Tradução de Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro, Record, 2021.

HENRY, Michel. *Ver o invisível: sobre Kandinsky.* São Paulo: É Realizações, 2012.

KANDINSKY, Wassily. *Olhar sobre o passado.* São Paulo: Martins Fontes, 1991.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. Tradução Álvaro Cabral, Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2015.

LEINONEN, Marja. The Russification of Komi. In: *The Slavicization of the Russian North. Mechanisms and Chronology.* Ed. By Juhani Nuorluoto. 2006.

MARCADÉ. Jean-Claude. Ícone e vanguarda na Rússia. *In: 500 anos de arte russa.* Brasil: Graficart, 2002.

MOTA, Marcus. Estética Musical e Xamanismo: Vassili Kandinsky e o Kalevala. In: Anais do SEFiM. V. 3, n. 4, 2017.

PETROVA, Ievguénia. Kandinsky no contexto da cultura russa do fim do século XIX e do começo do século XX. In: *Catálogo: Wassily Kandinsky: tudo começa num ponto*. CCBB, 2014.

PETROVA, Ievguénia. Arte Russa dos ícones até os Dias Atuais. *In: 500 anos de arte russa*. Brasil: Graficart, 2002.

POGGIANELLA, Sergio. O objeto como ato de liberdade. Kandinsky e a arte xamânica. In: *Catálogo: Wassily Kandinsky: tudo começa num ponto*. CCBB, 2014.

RODRÍGUEZ, Ania; ATHAYDE, Rodolfo de. Ponto de partida. In: *Catálogo: Wassily Kandinsky: tudo começa num ponto.* CCBB, 2014.

ROESDAHL, Else. A arte dos Vikings. *In:* História artística da Europa: a Idade Média. Tomo I. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1995.

SERS, Philippe. *Kandinsky – Philosophie de L'art abstrait - Peinture, Poésie, Scénographie*. Paris: Editions Hazan, 2016.

VLASOVA. V. Victória. Transformation of the Orthodox Religiosity the Komi Republic. *Slovebský národopis,* 68 (3), 2020.

WEISS, Peg. *Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman.* New Haven–London: Yale University Press, 1995.

Como citar:

GONÇALVES FERNANDES, Mayã. Desocidentalizar Kandinsky: figura e abstração como retorno à arte originária russa. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 1359-1371, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.
DOI: https://doi.org/10.54575/cbha.41.110
Disponível em: http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm