Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

Comitê Brasileiro de História da Arte

Diretoria

Presidente: Maria de Fátima Morethy Couto
Vice-presidente: Ana Maria Tavares Cavalcanti
Secretária: Elisa de Souza Martinez
Tesoureira: Marize Malta

Conselho Deliberativo

Almerinda Lopes
Luiz Alberto Freire
Maria Lucia Bastos Kern
Roberto Conduru
Sonia Gomes Pereira
Tadeu Chiarelli

XXX Colóquio do CBHA

Comitê de Organização

Roberto Conduru (Presidente – UERJ/CBHA)
Ana Cavalcanti (UFRJ/CBHA)
Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)
Camila Dazzi (CEFET)
Maria Inês Turazzi (IBRAM/CBHA)
Maria Luisa Távora (UFRJ/CBHA)
Marize Malta (UFRJ/CBHA)
Sonia Gomes Pereira (UFRJ/CBHA)
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

Comitê Científico

Luiz Alberto Freire (Presidente – UFBA/CBHA)
Alexandre Santos (UFRGS/CBHA)
Claudia Valladão de Mattos (Unicamp/CBHA)
Elisa de Souza Martinez (UnB/CBHA)
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

Sumário

Apresentação

10 Apresentação para Anais do XXX Colóquio CBHA
Roberto Conduru

Palestras

13 CIHA and Globalization
Jaynie Anderson

20 Across the Indian Ocean: Visual Culture as Object of Desire
Rick Asher

26 (Un)making art history: the South African Visual Arts Historians (SAVAH) and the question of globalisation
Federico Freschi

35 La historia del arte global y sus provocaciones
Rita Eder

42 La survie de l'œuvre et ses acteurs
Jean Marc Poinsot

53 Arte Colonial Brasileira: lacunas e abrangência; análise e métodos de aproximação
Yacy-Ara Froner

Arte e imagem - contextos, migrações, contaminações

60 Obra, fluxo, acontecimento
Alexandre Emerick Neves

71 Micro-narrativas fluidas: Arthur Rimbaud em Nova York e Jean Genet em Porto Alegre
Alexandre Santos

79 Imagens Tautológicas
Almerinda da Silva Lopes

89 Ver para crer, crer pra ver: relações entre fotografia e texto na arte contemporânea
Camila Monteiro Schenkel

98 A fotografia e a construção de uma nova visualidade nas revistas Madrugada e Máscara
Charles Monteiro

105 Deslocamentos do trompe-l'oeil à virtualidade
Cristina Pierre de França

111 John Ruskin, Arte e Fotografia: aceitação e resistência
Daniela Kern

118 Cultura visual moderna O caso de o perfeito cozinheiro das almas deste mundo
Éder Silveira

126 Deslocamentos na obra de Lenora de Barros
Eduardo de Souza Xavier

135 O Hibrido na Arte de Eduardo Kac: Mutações e Convergências Estéticas da Arte
Prof. Dr. Fabio Pezzi Parode
Profa. Dra. Ione Benz
Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

146 Autorretratos móveis na era líquida
Flavya Mutran Pereira

155 Imagens em trânsito:lições de uma mostra norte-americana em São Paulo (1947)
Helouise Costa

162 A fotografia de Luiz Braga: uma discussão da pintura numa perspectiva conceitual
Joaquim Cesar da Veiga Netto

167 Arte e Design: contaminações e destempos
Luciane Ruschel Nascimento Garcez
Sandra Makowiecky

176 A figura humana: traços, medidas e proporções
Manoel Silvestre Friques

186 Janelas transitórias
Mauro Trindade

194 Arte e tecnologia digital: uma abordagem metodológica
Nara Cristina Santos

203 Conjunções de sintaxes: o fotográfico e o pictórico na obra de Marco Giannotti
Niura Legramante Ribeiro

210 A revista Madrugada (1926) e a modernização da arte e da visualidade sul-rio-grandense
Paula Ramos

221 Blindspot: uma parceria entre arte e ciência
Rosana Horio Monteiro

227 A repetição de imagens na obra de Almeida Junior
Tania Maria Crivilin

233 "Fotografias sobre telade pintor": apropriações às fotopinturas
Vladimir Machado

241 Arthur Omar e as pulsações da imagem: a experiência do cinema na arte contemporânea
Wagner Jonasson da Costa Lima

249 A cidade nos álbuns fotográficos
Zita Rosane Possamai

A transferência da tradição Clássica entre Europa e América Latina

256 Margherita Sarfatti e o Brasil: a coleção Francisco Matarazzo Sobrinho enquanto panorama da pintura moderna
Ana Gonçalves Magalhães

267 A Capela de Chapingo e a re-significação da tradição
Antônio Leandro Gomes de Souza Barros

273 O retrato luso-brasileiro: a representação do poder ultramarino
Breno Marques Ribeiro de Faria

280 Dois nus polêmicos: 'Le lever de la bonne', de Eduardo Sívori e 'Estudo de Mulher', de Rodolpho Amoêdo
Camila Dazzi

290 As Monções como tema: Almeida Jr. e Oscar Pereira da Silva; uma análise comparativa
Carlos R. Lima Jr

297 Martin Wackernagel: a história da arte e o "espaço de vida" dos artistas
Cássio da Silva Fernandes

304 Alexander von Humboldt e as pinturas de Johann Moritz Rugendas na América
Claudia Valladão de Mattos

313 Grandjean de Montigny e Zucchi: arquitetos de tradição clássica na América Latina
Elaine Dias

319 Eugenio Battisti e o L'Antirinascimento:uma nova proposta historiográfica
Fernanda Marinho

325 O Neoclássico na Igreja do Bom Jesus de Crisópolis: Uma obra do Antônio Conselheiro
Jadilson Pimentel dos Santos

335 A pintura de paisagem gaúcha na Primeira República Análise de obras de Pedro Weingärtner e Libindo Ferrás
Prof. Dr. José Augusto Avancini

345 Vicente do Rego Monteiro e as figurações do indígena
Leticia Squeff

354 Heróis imóveis na pintura indigenista da América Latina
Maraliz de Castro Vieira Christo

364 Design de interior: breve panorama das artes decorativas no ensino da Aiba até a EB
Marcele Linhares Viana

371 Um monumento ao Brasil: a repercussão do álbum de Victor Frond e Charles Ribeyrolles
Maria Antonia Couto da Silva

380 Tensões entre a tradição clássica e o nacionalismo português do Renascimento a 1808
Maria Berbara

390 Escultura e literatura nacional: o monumento a José de Alencar de Bernardelli
Maria do Carmo Couto da Silva

400 Theon Spanudis e Torres Garcia: definições de Construtivismo
Maria Izabel Branco Ribeiro

407 Eliseu Visconti: os caminhos de uma visualidade nova
Mirian Nogueira Seraphim

417 Le Breton, os ideólogos e o Instituto de França: modelos artísticos para o Brasil
Paulo M. Kühl

424 Poéticas pictóricas do tempo: paisagens, anacronismos e ruínas entre Europa e Américas
Dayane de Souza Justino
Renato Palumbo Dória

430 O architecto moderno no Brasil: tradição e modernidade euro-brasileira
Rita Lages Rodrigues

438 Título de Imperial e a produção de bens simbólicos: Imperial Instituto Artístico
Rogéria de Ipanema

444 Diálogos e reapropriações: um artista e sua produção gráfica no Brasil
Rosangela de Jesus Silva

455 Os estudos de Portinari para os murais Ciclos Econômicos
Taís Gonçalves Avancini

466 Raymond Quinsac Monvoisin: a trajetória do artista no Continente Americano (1842-1857)
Valéria Alves Esteves Lima

476 Carlos Julião e o mundo colonial português
Valéria Piccoli

486 A forma dinâmica do Clássico: a dança na coleção Castro Maya
Vera Beatriz Siqueira

Distensões curatoriais - fluxos e acasos

496 Costurando diálogos entre obras da 7ª Bienal do Mercosul: o brilho da estrela I e II
Ana Méri Zavadil Machado

505 O choque desviado: estranhamentos na mostra *Absurdo*
Bettina Rupp

515 Arte brasileira nas bienais do mercosul: dissensos, afirmações e tolerâncias
Profª Drª Bianca Knaak

522 O caráter emancipatório de Hélio Oiticica em debate: os bólides e os parangolés
Carla Hermann

529 Curadoria e espaço: descontexto ou lócus da obra de arte?
Elisa de Souza Martinez

539 Tradição e Contradição: a identidade da arte paranaense em questão
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

547 A Concepção artística/curatorial na Produção de Arte, Ciência e Tecnologia
Franciele Filipini dos Santos

554 A exposição "O corpo na cidade" e uma reflexão sobre História da Arte brasileira.
Paulo Roberto de Oliveira Reis

560 Exposição LOJA: pesquisa acadêmica e (seus) modos de apresentação
Regina Melim

Identidades locais na arte colonial brasileira

567 Contribuição ao estudo da pintura colonial: Manoel Ribeiro Rosa(1758/1808)
Adalgisa Arantes Campos

578 O Estilo Nacional Português em Minas Gerais: Abrangência e Modelos
Alex Fernandes Bohrer

589 O acervo iconográfico do antigo Convento de São Francisco de Vitória – ES

Profª Ms. Andrea Aparecida Della Valentina

600 Santana Mestra e seu trono em miniatura
Angela Brandão

607 Portadas barrocas e o tratado de borromeo: alegorias e símbolos no Brasil colonial
Carla Mary S. Oliveira

616 Repercussões do discurso modernista no estudo da cantaria mineira setecentista
Daniela Viana Leal
Celinea Pons

623 Os gradis entalhados nas igrejas baianas no século XIX
Luiz Alberto Ribeiro Freire

633 A Arte Sacra Franciscana na Cidade de São Paulo: Séculos XVIII e XIX
Maria Lucia Bighetti Fioravanti

641 Desenho e composição em Filipe Nunes: subsídios para se definir artista colonial
Raquel Quinet Pifano

647 Entre livros e pincéis: a tradição emblemática na américa portuguesa (séc. XVI-XVIII)
Renata Maria de Almeida Martins

Livro de artista - da modernidade à contemporaneidade

658 Os Limites do Livro
Amir Brito Cadôr

670 Além do códice: a presença do livro nos trabalhos de Leila Danziger e Edith Derdyk
Cristiana Nogueira Menezes Gomes

677 O problema da gaveta dos guardados
Dalila dos Santos Cerqueira Pinto

Maria Luisa Luz Tavora

682 Experimentalismo editorial: O Livro de Artista no NAC/UFPB
Fabrícia Cabral de Lira Jordão
Marta Penner

690 Brasil constrói Brasília, por Mary Vieira, 1959
Heloisa Espada

696 A forma-colagem nas *Notas de temporalidades inconciliáveis* e *nos diários de bordo*
Isabel Almeida Carneiro

703 Uma abordagem intermidiática do livro de artista
Maria do Carmo de Freitas Veneroso

714 Torres-García: livros-objetos e a criação da linguagem visual
Maria Lúcia Kern

721 Gestos do contato: dois livros de artista e sua relação com a fotografia
Mariana Silva da Silva

727 O livro de artista na Galeria Livrobjeto
Marília Andrés Ribeiro

736 A reedição como operação artística: apontamentos
Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira

Sobre posições - objetos em fluxo, espaços em refluxo

744 O espaço poético da Arquitetura do Papelão
Aissa Afonso Guimarães

756 No lugar certo: o Museu Universitário da UFSC e a obra de Franklin Joaquim Cascaes
Aline Carmes KrügerSandra Makowiecky

767 Moriconi: escultor da luz, do ar e do aço
Angela Ancora da Luz

774 Instalação e Usos do Espaço nas Exposições Gerais de Belas Artes, 1894-1930
Arthur Valle

785 Representações contemporâneas: Arte e Natureza no desenho da paisagem
Carlos Gonçalves Terra

791 Olhar em movimento: desconstruindo o conceito de Ecletismo

Denise Gonçalves

800 O NAC/UFPB como espaço de promoção, pesquisa e divulgação da arte contemporânea.
Elane Teles Carneiro
Thaís Catoira

806 As [re] significações das obras de Athos Bulcão na cidade de Brasília.
Fabiana Carvalho de Oliveira

816 A contingência do objeto artístico em Yves Klein, Robert Smithson e Hélio Oiticica
Fernanda Lopes Torres

823 Lugares de reencontro e formas da desaparição: o contorno do feminino por Ana Mendieta
Isabela Frade

832 Cildo Meireles: aproximações à Bachelard
Marco Antonio Pasqualini de Andrade

839 As primeiras encomendas portuguesas em porcelana azul e branco da China
Mag. Maria Fernanda Lochschmidt

849 Djalma da Fonseca Hermes: um colecionador de arte brasileira
Maria Helena da Fonseca Hermes

860 Transformações e sentidos do espaço
Marina Pereira de Menezes

867 Imagens atrás da porta: arte na domesticidade e a domesticidade na arte finissecular
Marize Malta

874 A exposição de Wilhelm Sasnal no K21
Pedro Meyer Barreto

884 Fluxo de objetos no tempo e no espaço: a trajetória da coleção Ferreira das Neves
Sonia Gomes Pereira

895 Fundação Iberê Camargo: Interrelações pintura-arquitetura, corpo narrativo edificado
Valquíria Guimarães Duarte

Trânsitos entre arte e política

902 Experiências Estéticas do Comum
Barbara Szaniecki

909 Ebulições da performance brasileira nos anos 1950 a 1970
Bianca Tinoco

915 A mecânica da arte frente a indústria da consciência e vice versa
Camilla Rocha Campos

921 Experiências com o vídeo no Brasil anos 1950-60: Carvalho, Oiticica e Duke Lee
Christine Mello

928 Lindonéia "linda/feia": diferenças com a Pop Art
Cristina Mura

936 João Zeferino da Costa e o ensino de pintura na segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro
Cybele V. N. Fernandes

943 A matéria, o processo e o tempo: experiências poéticas
Dária Jaremtchuk

950 Auto-retratos: panorama da repressão política nas obras de Antonio Dias e Carlos Zilio
Felipe Scovino

956 Mário Pedrosa e a dimensão cultural latino-americana: aproximações conceituais
Gabriela Borges Abraços

Profª Dra. Lisbeth Rebollo Gonçalves

964 Arquivos de artistas: pastas mortas e arquivos vivos
Ines Linke

974 *SITE-SPECIFIC:* aspectos da microfísica revelada nos arquivos e documentos de artistas
José Cirillo

984 A dimensão política da experiência
Luciano Vinhosa Simão

992 Considerações de Mário Pedrosa sobre a crise da arte
Marcelo Mari

1005 Alberto Greco y el Brasil: Contactos regionales y abordajes comparativos
María Amalia García

1015 Chile, 1953: resonancias al sur O modelo gaúcho y el Club de Grabado en Mendoza
Mariana Serbent

1020 Cildo Meireles e Waltércio Caldas: considerações sobre a política na arte brasileira
Martha Telles

1026 Coletivos de Arte: Kaza Vazia, entre sacada e dispensa
Melissa Rocha
Tales Bedeschi

1032 A rede como suporte da obra de arte
Paula Braga

1041 Desestabilizando estruturas: Os muros da cidade invadidos por Fierce Pussy
Renata Biagioni Wrobleski

1046 Conjugando (subvertendo?) o glocal a partir do Benim: Hazoumé, Quenum, Zinkpé
Roberto Conduru

1053 Antonio Manuel no Salão da Bússola: o debate crítico de um imaginário urbano
Rodrigo Krul

1060 A representação brasileira na Bienal de Paris de 1969
Rosana de Freitas

1069 Nos mecanismos da cidade: Aporias políticas da intervenção urbana
Samira Margotto
Priscila Rossinetti Rufinoni

1081 Arte (e acontecimento) nos anos 60 e 70: pública e comum
Sheila Cabo Geraldo

1088 Poesía, gráfica y compromiso. Edgardo Vigo y la red contracultural de los años '60s
Silvia Dolinko

1095 O programa iconográfico do palácio capanema: conciliação entre modernismo e política (1936-1945)
Sônia Maria Fonseca

1102 A "elasticidade" da arte para com a política: breves bases críticas
Stéphane Huchet

Trânsitos entre criação, crítica e história da arte

1112 Didi-Huberman: Reflexões sobre a Síntese e o Sintoma na Teoria da Arte
Altamir Moreira

1120 Uma fisionomia da Semana de Arte Moderna: o *Retrato* de Lourival Gomes Machado
Ana Cândida de Avelar

1130 Eliseu Visconti, a história da arte no Brasil e o discurso crítico entre 1901 e 1967
Ana Maria Tavares Cavalcanti

1140 *Geraldo Ferraz:* literatura, jornalismo cultural e crítica de arte
Ana Maria Pimenta Hoffmann,

1150 Por uma abstração construída: fluxos da obra (1948/1952)
Angela GrandoUFES/CBHA

1158 Arquivo, memória e espacialidade no estudo da obra de Paulo Bruscky
Cíntia Guimarães Santos Sousa
Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha

1164 Enunciados imperativos em Cildo Meireles (1969-2009)
Eduardo Veras

1171 Espaço, forma e função: diálogo com Frank Lloyd Wright e Gordon Matta-Clark
Elena O'Neill

1178 O texto de Artista na Arte Conceitual: aproximações discursivas
Juliana Gisi Martins de Almeida

1185 Os arquivos e documentos dos artistas e a produção da história da arte
Lilian Maus Junqueira

1193 Revolução Plástica na Arte brasileira: textos de Flexa Ribeiro na Ilustração Brasileira
Luciene Lehmkuhl

1200 Relações entre a historiografia da arte no Brasil e arte contemporânea brasileira
Luís Edegar Costa

1209 Estética ou cosmética? A arte abjeta de Nicola Constantino
Maria Angélica Melendi

1216 Vanguarda e subdesenvolvimento ou a arte da guerrilha e o artista como guerrilheiro
Maria de Fátima Morethy Couto

1226 A produção de sentidos para o Informalismo: a crítica de arte e a gravura (1950/60)
Maria Luisa Tavora

1236 Reinterpretando Soto: conceitos e métodos da ciência no estudo da arte cinética
Mariela Brazón Hernández

1246 Pintura e documentos de trabalho: considerações sobre uma relação dinâmica
Marilice Villeroy Corona

1253 Fluxos na obra e na trajetória de Antonio Dias
Fernanda Pequeno da SilvaMarina Pereira de Menezes

1263 Arquivos de artistas: Fluxos entre identidade, memória e história
Mônica Zielinsky

1268 Poesia, Crítica & História no *Programa em Progresso* de Hélio Oiticica
Patrícia Dias Guimarães

1276 O Boicote à Bienal de São Paulo de 1969
Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

1283 Persistências formais e alterações modernistas nas pinturas latino-americanas
Rosângela Miranda Cherem

1294 Academicismo e Modernismo em Santa Catarina
Sandra Makowiecky

1302 A arte das novas mídias contextualizada no museu do século XXI
Silvana Boone

1300 As novas relações da Estética
Silvia Meira

1309 Arquivos da arte: entre a subjetividade e a objetividade históricas
Vinícius Oliveira Godoy

1315 Estruturalismo: por um sistema de significações do sensível
Yacy-Ara Froner

Apresentação

Na organização do XXX Colóquio do CBHA, estiveram envolvidas as seguintes instituições: o Comitê Brasileiro de História da Arte; o Instituto de Artes da Uerj, a Escola de Belas Artes da UFRJ, a Faculdade de Artes da UFRRJ, o Centro Federal de Educação Tecnológica em Nova Friburgo, o Museu Nacional de Belas Artes e o Museu Imperial. Para a realização do evento foram obtidos apoios financeiros das seguintes agências de fomento: o *Comité International de l'Histoire de l'Art* – CIHA, a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes, o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, e a Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa no Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ. A estas instituições e aos profissionais nelas atuantes, nossos agradecimentos.

É preciso agradecer, também, ao comitê de organização, constituído por Vera Beatriz Siqueira, Maria Luisa Távora, Artur Valle, Camila Dazzi, Maria Inez Turazzi, Ana Cavalcanti, Sonia Gomes Pereira, Marize Malta e Roberto Conduru. E à equipe de organização, composta por Mariana Maia e estudantes dos cursos de História da Arte da Uerj e da UFRJ.

Seguindo a decisão de sua Assembléia Geral realizada no XXIX Colóquio do CBHA, em Vitória, em 2009, o XXX Colóquio do CBHA teve como tema *Arte* > *Obra* > *Fluxos*. A idéia geral do Colóquio era discutir o trânsito da arte nos fluxos artísticos e culturais globais, aprofundando a discussão sobre as obras artísticas e os processos de produção, difusão e fruição das mesmas. Pares ou trios de membros do CBHA elaboraram e encaminharam propostas de sessões temáticas, com recortes conceituais mais específicos, que foram selecionadas por um Comitê Científico (diferente do Comitê de Organização e tirado na Assembléia Geral do CBHA, realizada em Vitória, em 2009).

Portanto, são devidos agradecimentos aos membros do CBHA que compuseram o Comitê Científico do Colóquio e selecionaram as propostas de sessões temáticas: Luiz Alberto Freire, Alexandre Santos, Cláudia Valladão de Mattos, Elisa de Sousa Martinez e Vera Beatriz Siqueira. E aos coordenadores das sessões temáticas – Ana Maria Albani de Carvalho, Alexandre Santos, Tadeu Chiarelli, Dária Jaremtchuk, Sheila Cabo Geraldo, Ana Magalhães, Cláudia Valladão de Mattos, Letícia Squeff, Maria de Fátima Morethy Couto, Mônica Zielinsky, Denise Gonçalves, Marize Malta, Maria Luia Bastos Kern, Marília Andrés Ribeiro, Blanca Brittes, Elisa de Souza Martinez, Adalgisa Campos, Luiz Alberto Ribeiro Freire e Márcia Bonnet – pelas propostas de sessões temáticas e pela seleção dos trabalhos inscritos.

Assim, o XXX Colóquio do CBHA foi estruturado em oito sessões temáticas, a saber:

Arte e imagem: contextos, migrações, contaminações;
A Transferência da Tradição Clássica entre Europa e América Latina;
Distensões curatoriais: fluxos e acasos;
Identidades locais na arte colonial brasileira;
O livro de artista - da modernidade à contemporaneidade;
Sobre posições - objetos em fluxo, espaços em refluxo;
Trânsito entre arte e política
Trânsitos entre criação, crítica e história da arte nos séculos XX e XXI.

Para essas sessões temáticas, foram selecionadas 204 propostas de comunicação entre as 240 inscritas por doutores, pós-doutorandos, doutorandos, mestres e mestrandos atuantes, membros do CBHA e de diversas instituições de ensino superior e pesquisa (universidades e instituições culturais do Brasil, da Argentina, do Equador e da Austrália), que têm atuações relevantes no campo da História da Arte. O conjunto de comunicações apresentadas ofereceu um mapa abrangente das pesquisas em andamento no CBHA, no país e no exterior, a partir dos eixos determinados pelas sessões temáticas.

Houve 204 apresentações de trabalhos feitas por representantes de todas as regiões do Brasil – Norte: Amapá, Pará e Rondônia; Nordeste: Bahia e Paraíba; Centro-Oeste: Goiás, Distrito Federal, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul; Sudeste: Espírito Santo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo; Sul: Paraná, Rio Grande do Sul e Santa Catarina –, além de pesquisadores de Buenos Aires (Argentina), Quito (Equador) e Melbourne (Austrália), sendo 147 doutores, 39 mestres e/ou doutorandos e 18 graduados e/ou mestrandos, vinculados a 43 instituições, entre universidades e instituições de arte e cultura (museus e outras instituições de pesquisa e preservação do patrimônio cultural). O Colóquio contou com 140 participantes inscritos, mais cerca de 30 ouvintes livres, já que a entrada foi franqueada para estudantes do CEFET/RJ-NF, UERJ, UFRJ e UFRRJ, bem como para funcionários do MNBA e do Museu Imperial. Entre os inscritos predominaram os oriundos da região Sudeste, principalmente do Rio de Janeiro, mas também do Espírito Santo e de São Paulo.

A mesa de abertura do evento, realizada no Museu Nacional de Belas Artes – MNBA, no Rio de Janeiro, e organizada para debater o tema da História da Arte Global, um desafio no campo atualmente, contou com cinco palestrantes estrangeiros convidados: Jaynie Anderson, professora da Universidade de Melbourne e presidente do CIHA; Frederick Asher, professor da Universidade de Minnesota e membro do Comitê Norte-Americano de História da Arte; Federico Freschi, professor da Universidade de Witwatersrand e presidente do Comitê Sul Africano de História da Arte; Howayda-Al-Harithy, professora da Universidade Americana de Beirute; Rita Eder, professora da Universidad Autonoma de Mexico. Para realização dessa mesa, foi fundamental o apoio do CIHA, por meio de sua presidente, Jaynie Anderson, de seu tesoureiro, Peter Schneeman, e de seu representante na América Latina, Peter Krieger, bem como os esforços de Maria Berbara, da Uerj, e Jens Baumgarten, da Unifesp, aos quais estendemos os nossos agradecimentos.

Na sessão de encerramento do evento, que ocorreu no Museu Imperial, em Petrópolis, os comentadores convidados de algumas das sessões temáticas do colóquio proferiram suas palestras abordando o tema geral do colóquio a partir do tema da sessão temática da qual cada um deles participou. Assim, agradecemos a colaboração de Jean-Marc Poinsot (Universidade de Rennes, França), Luciano Migliaccio (USP), Paulo Bruscky (artista de Recife, PE) e Yaci-Ara Froner (UFMG). Como é costume nos colóquios do CBHA, foi feita ainda uma visita técnica ao Museu Imperial, em Petrópolis.

Todos os trabalhos apresentados e enviados à organização do evento em tempo hábil foram incluídos nos Anais do XXX Colóquio do CBHA, que devem contribuir para a divulgação das pesquisas em curso em diferentes regiões e instituições, aprofundando a reflexão teórica na historiografia da arte, no Brasil e internacionalmente.

Palestras

CIHA and Globalization

Jaynie Anderson
University of Melbourne
President of CIHA

I am honoured to have been invited by your President Roberto Conduru to the annual meeting of the Brazilian art historians to discuss the role of the International Committee of the History of Art (CIHA) in the globalization of art history, and to examine what has happened in the years following the 32nd International Congress in the History of Art held at Melbourne in January 2008.

Many of you may know that CIHA is the oldest international organization of art history in the world, and since its inception at Vienna in 1873 has been pre-eminently concerned with an agenda for globalization in various ways. From 1873 CIHA held quadrennial congresses –known colloquially as the art history Olympics that represent the state of art history throughout the world, which were and are open to all nationalities. Well before it became fashionable CIHA was global, and the concerns of CIHA remain global in a very special way. The publications of these early congresses are basically European in their outlook, revealing that art history was a western discipline. The last congress at Melbourne in was: *Crossing Cultures, Conflict, Migration and Convergence*. As the convenor of the International Congress, I chose a theme that was of local significance but also related to international politics. The strength of CIHA is that it encourages multiple views and perspectives that could never be achieved in a single authored book. Much of the success of the congress was due to its location, to the fact that it took place in a country that was south of the equator, a country that has many nationalities in it.

Until the 1960's global art history was always seen in a Eurocentric or Euroamerican fashion. There was Europe and the rest of the world that somehow was dependent on EuroAmerica in one way or another. The two congresses that attempted to change this were those convened by Irving Lavin, *World Art: Themes of Unity in Diversity*[1] and Thomas Gaehtgens, *Artistic Exchange*[2], Berlin 1991. But the geographical location of a CIHA congress south of the equator in Melbourne with a concept that was more southern than northern enticed many countries to participate for the first time. Since then the ambitions of CIHA to become global have developed in a special way.

As President of CIHA I have asked myself what will art history be in ten, twenty, fifty or a hundred year's time? What strategic role should CIHA play in national and international developments? What is art history in different countries? Is it always a European practice? What makes art history authoritative in western and non-western locations? How, why and who answers the ques-

1 *World Art: Themes of Unity in Diversity*, Acts of the 27th Internatonal Congress of Art, edited by Irving Lavin, Pennsylvania State University Press, 1989.

2 *Artistic Exchange*, Acts of the 28th International Congress, edited by Thomas W. Gaehtgens, Berlin, 1992.

tion of what is art history? Are there alternatives to art history? How can we translate artistic experience into different languages? How can we have dialogues with different audiences and in diverse languages? What roles should translation play? Who has made art history and who will make art history? Between the global and the local whose art history is it? For the next international congress at Nuremberg, *The Challenge of the Object*, in June 2012, I will chair a session with Thomas Gaehtgens on 'CIHA as the object of Art History' where we will confront these questions and I invite you to submit proposals that will create new forms of art history.

Globalization is not a research project that I would have personally chosen, but is something that I have engaged with as a consequence of my presidency of the International Committee of Art (CIHA). In Melbourne, 700 art historians participated from 50 countries. Despite the fact that Australia is a long way from the rest of the world, the call for papers resulted in a truly global expression of the subject, the concept enticing many contributions from countries south of the equator, notably papers of considerable quality from Latin America. In the publication, some, 220 papers are published by art historians from 25 countries. It is not my intention to review the publication in its entirety but the quality and significance of contributions from Latin America is considerable. In the session entitled: *Global Modern Art: The World Inside Out and Upside Down*, chaired by Anthony White from the University of Melbourne and Andrea Giunta, now at Texas, In their introduction the authors explicitly aimed to present an alternative history of twentieth century art to that furnished by twenty first century international scholarship. They particularly focused on the practice and reception of modern art in countries lying south of the equator. Were there enduring traditions of modernism in Argentina, Brazil, Australia and New Zealand? Contributions from the University of Bueonos Aires by Laura Malosetti Costa, and by Isabel Planta, the paper by Maria de Fátima Morethy Couto, from the University of Campinas, as well as from other scholars made the section on modernism visually and intellectually unlike anything before. No other art history book has shown such a variety of subjects within the covers of one book that demonstrate a global argument. One of the strengths of CIHA was and is that it has the potential to have such a global approach.

Presidents of CIHA come and go. Their office is for four years. It is the French Secretary and the Swiss Treasurer who administer the organization. In my presidency I have had significant support from two remarkable colleagues in these roles, Thierry Dufrêne and Peter Schneemann, both of whom have an expertise in contemporary art. Something of the genial collaboration I have had with them is shown in this photograph of my two colleagues in the back of a taxi at Mexico City for a colloquium organized by Peter Krieger. Until recently Peter Krieger has been the only member of the Bureau who has informed us about Latin America. One of my aims as President has been to construct a system whereby all parts of the world are represented on our central executive, the Bureau. In an interim solution, we have elected Roberto Conduro as an observer to the Bureau and at the Nuremberg Congress and we hope to have an elected representative from Latin America formally made a member of our Bureau., to

assist us with such an important constituency of world art history. We have also invited as observers, representatives from the People's Republic of China, and from Africa, Professor Lao Zhu from Beijing, and Professor Federico Freschi from Johannesburg. Although this may seem a very obvious step forward it has only been achieved recently in order to attempt to represent all the worlds of art history on a central committee.

The documentation of CIHA and our meetings is something that we would like to achieve. Thierry Dufrêne maintains the archive, and I am preparing a publication that is a visual analysis of the practice of global art history. For me CIHA has been an enormously stimulating experience. It has allowed me to take part of events like a seminar on the connoisseurship of silk painting from the thirteenth century, held at Kyoto in June 2008, which is a subject I would know nothing about were it not for the CIHA experience. There have been many other life enhancing experiences including this trip to Latin America.

What remains about CIHA in the country that holds the conference? In Melbourne my University has encouraged the initiative to create an Institute of Art History for advanced research. We have created a website, have held a series of strategic conferences on Curatorship, the Art Market, Architectural Historiography, Contemporaneity, and Art Historiography, to demonstrate the strategic necessity for such an institution. We are now creating an endowment.

It is our intention to develop an association of art history institutes south of the equator, provisionally entitled APIAH, the Asian Pacific Institutes of Art History. In Europe there is the existence of RIHA, and in America ARIAH, and we would like to create an equivalent institution south of the equator. I would welcome comments in the discussion about this initiative. I believe that if the agenda for international art history is set by an organization within Euroamerica then there will be inevitably only international developments that favour the creation of Eurocentric canons, that purport to integrate other cultures, but already the selection process is determined by Euroamerican values and experience.

Apart from the four yearly congresses, CIHA's role has been to stimulate international meetings of art historians, with more frequent annual colloquia, held in different countries throughout the globe, and to publish the proceedings as a record of the state of art history. Some 34 countries belong to CIHA and the number is increasing. Representatives from local national committees constitute the General Assembly, and we will have general assemblies at two of our colloquia in 2011 at Johannesburg and South Africa.

A smaller executive, called the Bureau, is responsible for the direction of colloquia. At this conference we have Federico Freschi, who is the convener of the first CIHA art history colloquium, *Other Views: Art History in (South) Africa and the Global South*, 12-15 January *2011*. This is a highly significant colloquium for it is the first time that CIHA will hold a meeting in Africa.

Later in the year Marjeta Ciglenečki, (*Art And Architecture Around 1100, Global And Regional Perspectives,* Maribor, 10-14 May 2011), will convene a congress that is about mediaeval central Europe. Slovenia has had a challenging political history in recent decades, and important monuments are not well known or studied. The intention of our Slovenian colleagues is to create new

art history departments, one at Maribor, and to create an international interest in their heritage. They enter the CIHA arena to make known what is local in a global arena.

Also next year is a colloquium has been devised by Marzia Faietti, head of prints and drawings at the Uffizi, Florene, and Gerhard Wolf, director of the Kunsthistorisches Institut in Florence. The call for papers was on the website of the Kunsthistorisches Institut and we await the program. The colloquium is planned to coincide with the conclusion of an extraordinarily successful exhibition of Italian drawing from the British Museum and the Uffizi, which has been held in both museums. The theme of the conference is *Lines between drawing and writing*, and in the lengthy call for papers, only a part of which is reproduced here, the excitement global potential is defined:

'The conference will discuss the differences, similarities and open borders between writing and drawing, their techniques and aesthetics, especially in European, Islamic and East Asian cultures. Given that lines play an important but not exclusive role in this relationship, papers could discuss the limits of linear systems or explore alternative models as for example the transition between line, brush stroke, mark or spot. The major aim of the conference is to envisage a dialogue among specialists of different cultures and academic fields, questioning the role of lines in an intercultural perspective, from an historical as well as theoretical point of view.'

One of the major strategic issues for a President of CIHA and the Bureau is where should the next CIHA congresses be held. Latin America has often been considered, but we have never received a serious bid. The growth and vitality of Brazilian art history which is demonstrated in this conference suggests that we could hope in the future to have a major conference in Latin America. Colleagues from the People's Republic of China participated in the Melbourne congress as shown in the publication. Last month I was in China for the preparation of their bid for the congress in 2016. At my suggestion they held a colloquium on the subject of 'Art Curatorship in the East and the West' at the National Museum of China, and at presented a joint program for 2016 between the National Academy of Fine Arts, the National Museum of China and Peking University, with three convenors and impressive resources. Our Chinese colleagues will present their bid at the Nuremberg Congress in 2016.

To conclude my short presentation I should like to examine some aspects of global art history that are about the phenomenon of artists who travel between countries, whose work has in the past resisted analysis because of their peripatetic careers and because their legacy is fragmented internationally. Today given the aesthetic of globalisation that dominates our experience, these artists who move between countries are not problematic. We are now all fascinated by biennales. Perhaps some of you are writing books on the subject. As a Venetian scholar, I find that the oldest and most successful model for a Biennale is the Venetian one, which has the well known system of national pavilions, in ever increasing numbers as the Venetians appropriate more of the Aresenale area to create new spaces. The Venice Biennale has endured for more than a century and

is accompanied by related, and equally successful biennales of theatre, film, and architecture.

At the recent 17th Sydney Biennale selected by David Elliott, *The Beauty of Distance. Songs of Survival in a Precarious Age*, Kader Attia presents an installation piece, from wood, corrugated iron, tv antennas, satellite dishes, found materials, entitled *Kasbah*, 2010. He was born to Algerian parents in 1970 at Dugny, Paris, and now lives and works in Berlin. His work is on the one hand presented as a local image of a shanty town in South Africa, but at the same time has a global affinity with other shanty towns, like the fa*velle* in Rio. Kader Attia is characteristic of an artist of the twenty first century.

Other Biennales can be less successful such as the current Beijing Biennale, that in many spaces resemble a fifties installation, a reminder that international art fairs may be limited in terms of patronage and reach. One invited exhibit within the Beijing Biennale was conceived by two curators from the National Museum of Fine Arts, at Santiago, Chile, Patrizio M. Zárate and Karin Zimmer*: Inhabiting Biodiversity: The Special Exhibition of Contemporary Art of Chile*. The twelve artists represented were responding to the theme of the Biennaale but more significantly to the earthquake on February 27th 2010.

What concerns me are the ancestors of these artists, travellers who moved between countries, and whose careers are partially documented on one continent of another, but rarely presented as a project. On Thursday my colleague Mary Eagle will present in this conference on Augustus Earle, a painter and lithographer born in London of American parents in 1793. He is a travelling artist who moves between continents, and especially between Latin America, Britain and Australia, and whose works are widely dispersed. Between 1815-17 Earle travelled and painted extensively in the Mediterranean and in 1818 he set sail for North America. In 1820, he visited Chile, Lima and Rio de Janiero, where he settled until 1824. In 1824 Earle set sail aboard the 'Duke of Gloucster' for Calcutta, via the Cape of Good Hope. Unfortunately however the ship was forced to berth temporarily at the remote island of Tristan da Cunha, in the south Atlantic ocean, and Earle was accidentally abandoned on shore.

Earle remained on Tristan da Cunha for eight months, from January - November 1824, accompanied only by its six adult inhabitants and his dog 'Trim'. While on the island Earle painted a number of images detailing its barren landscape and inclement weather conditions with considerable accuracy, until eventually running out of materials. He noted in his diary of the island's black volcanic rocks, 'All the rocks on the island are of the same dismal hue, which gives a most melancholy aspect to all its scenery'. Of the island's misty summit, depicted in Tristan da Cunha 1824, he also noted: 'The sterile and cindery peak, with its venerable head, partly capped with clouds, partly revealing patches of red cinders, or lava, intermingled with the black rock, produced a most extraordinary and dismal effect. It seemed as though it were still actually burning, to heighten the sublimity of the scene'.

Earle accompanied HMS 'Beagle' in 1832 as its resident artist. Accompanied by naturalist Charles Darwin, the voyage's aim was to survey the southern coast of America, including Tierra del Fuego. Upon reaching Rio de Janeiro

in April 1832, however, ill health forced Earle to resign from his post and return to London. It is not my intention to recount any more of Earle's career than this, but to ask for information about him, to know if your museums contain works by him, or other documentation. Mary Eagle's project is financed by the Australian Research Council and will have significant outcomes, including a monograph and an exhibition.

We have also a related project about the Swiss born artist Louis Bouvelot who lived for a considerable amount of time in Rio, and ended his life in Australia. His life is characteristic of many artists, who well before the aesthetic of globalization moved between different countries. We know that there are holdings of Buvelot's work in Latin American collections, especially in Brazil and would be grateful for any information for these research projects. We are looking for collaborators to create an aesthetic of globalization for nineteenth century traveler artists between Australia and Brazil.

I shall now conclude by looking at one of the new forms of signification that emerge with what we have called cross cultural art history in Australia as exemplified by the recent exhibition of the work of Emily Kame Kngwarreye in Japan in 2008. In February 2008, the largest solo exhibition by an Australian artist ever to travel abroad was shown at the National Museum of Art, Osaka (26 February to 13 April), and the National Art Centre, Tokyo (28 May to 28 July), and subsequently at the National Museum of Australia, Canberra. Two hundred works chosen by Akira Tatehata, Director at Osaka, were shown in the most successful blockbuster ever held in Japan, with 134,000 visitors over two months. Emily's exhibition had a greater visitation than the exhibition on Italian marriage and sexuality which had as its centre piece, Titian's *Venus of Urbino*, from the Uffizi, Florence, held at the same time in the same city. A documentary by Andrew Pike, *Emily in Japan. The Making of an Exhibition*, 2008, explores the synergies experienced by Japanese visitors of all ages with Aboriginal spirituality, and how Emily's imagery translated into Japanese signification. As in Aboriginal art there is no distinction between art and craft in Japan. The emotional response was independent of the Indigenous context. The Japanese were fascinated with the story of a female camel driver, who became an international celebrity in the last decade of her life. It was an exhibition that inspired a primordial response to Emily, from respect for her age, a love of brilliance in her paintings, and admiration for the rituals that were associated with her creations.

If Australia's presidency of CIHA has resulted in one thing I hope that it would be a changing of values that give authority to countries outside the conventional paradigms of Euro American traditions.

Across the Indian Ocean: Visual Culture as Object of Desire

Rick Asher
University of Minnesota
President of The National Comitee
for the History of Art,
United States of America

I see three ways to think about World Art History. One builds on the comparative basis of the discipline, but instead of looking at forms to define individual styles or the styles of cultural time periods, as Wolfflin did, it would look, rather, across national and cultural narratives. It would be, in other words, a spatial, rather than chronological, art history. The second, which will be the basis of my comments today, looks at the dynamic interaction among cultures to discover the diverse ways in which the visual travels. And finally – though I know no scholar who practices this form of World Art History – it could be an examination of the globally diverse approaches to the visual. Generally we can say that whether one scholar looks at the art of the Renaissance in Italy or I look at the art of a particular period in India, we use most of the same methodological and theoretical tools, all of them grounded in the Euro-American foundation of the discipline. That doesn't have to be, however. I could look at the Indian material from perspectives dictated in traditional Indian approaches to the visual, and, at an extreme, I could apply those approaches to works from the Italian Renaissance.[1]

Here I look at the results of several ways in which India has responded to the larger world in which it is situated and, in turn, some ways in which the world has responded to India's visual culture.

I would argue that long before the modern capitalist age, India was part of a world system. It was not the world system that Wallerstein conceives^F, one based in the modern capitalism of colonialist Europe. Rather, India was intimately connected by the Indian Ocean to an area extending from east Africa to the South China Sea and, in some cases, even beyond, that is, to the Mediterranean. The examples I cite allow us to think about *why* artists borrowed ideas from distant places and why consumers – not always the exceedingly wealthy who commissioned specific works of art – sought, and still seek, works from cultures centered far away. So I'll examine some categories – not rigid ones and in many cases overlapping categories – of cross-cultural movement of the visual: Appropriation of the Other, pilgrimage, trade in luxury goods, war, colonialism, and diasporas.

My first example seeks to understand why some third-century BCE Indian monuments use motifs unambiguously borrowed from the Mediterranean,

1 See the arguments of James Elkins, *Chinese Landscape Painting as Western Art History*. Hong Kong: Hong Kon University Press, 2010. Also see Jennifer Purtle's Foreword to this book.

that is, appropriated from the Other. At that time, during the reign of one of India's most famous premodern rulers, the emperor Ashoka (c. 262-239 BCE), pillars were erected at the site of Buddhist monasteries. They were tall monolithic shafts crowned with an animal on a plinth and intended to carry the emperor's edicts, essentially the laws he sought to promulgate across an empire vastly greater than the modern Republic of India, an empire extending from Afghanistan in the west to the Bay of Bengal in the east. In the case of several pillar capitals, such as one from the site of Rampurva, the pedestal is decorated with distinctively Mediterranean motifs, here the palmette and acanthus. But why? Writers in the 19th century understood this in colonialist terms. They asserted that India was too impoverished artistically to develop an independent visual vocabulary and turned to Greece, the most compelling source of inspiration. The understanding of India as impoverished in diverse ways justified Britain's colonial authority. That is, if India had so little imagination, so little creativity, so little initiative, there was an obvious and urgent need for an authority to intervene, in this case the British crown. True, during an extraordinarily long period of time, from about 1900 BCE to the time these pillars and their capitals were erected in the third century BCE, not a single work of Indian art survives. Thus it is not altogether unreasonable to look beyond India for the source of these pillars.

The explanation, however, is not India's dependency on foreign sources. Rather, we might look toward a model from the adjacent Persian Empire. In an inscription from Susa, the Achaemenid king Darius the Great, proclaims with pride the source of his building materials. His fine cedar timber came from Lebanon, his gold from Lydia, and his ivory from India, his brick workers were Babylonians, and the artists who adorned the walls came from Egypt[F.] In other words, Darius had such power and influence, to say nothing of wealth, that he could commandeer the very best materials and workers available anywhere in the civilized world. And that, I would argue, set the model for Ashoka, who could make a visual claim to authority by the use of foreign designs on at least some of his capitals. Since the symbolism of the pillars as well as the animal motifs on the capital suggest universality, implying the universality of Ashoka's authority and the laws promulgated on the pillars, these appropriated Mediterranean motifs were but one other way to express clearly and powerfully the extent of his authority.

A similar discourse surrounded the understanding of Buddhist sculpture from the region of Gandhara, a region corresponding with much of modern-day Pakistan and Afghanistan. Buddhist images from this region dating between the first and third centuries are widely recognized as indebted to Greek and Roman models. To quote Alfred Foucher, writing at the beginning of the twentieth century, "Your European eyes have…no need of the help of any Indianist, in order to appreciate…the hand of an artist from some Greek studio". And he adds, "… It will doubtless seem to you proved that this figure of Buddha, which, smiling at us from the depths of the Far East, represents for us the culmination of what is exotic, nevertheless came from a Hellenistic studio"[F.] What Foucher was suggesting, as others of his time did as well, is that India was dependent on the West for things inventive. But there are far less colonialist ways of understand-

ing the appearance of these earliest Buddha images. Prior to the first century, the Buddha was not rendered in anthropomorphic form. Thus when a change in Buddhism developed about the first century, one that required depictions of the Buddha in human form, artists and their patrons had to turn to older models. In north central India, there had been a long tradition of sculptural renderings of human figures, though not of the Buddha. These easily could serve as models for representations of the Buddha. In the northwest, however, that is, the region of Gandhara, there were no such models, indeed no earlier sculptural tradition at all. But Buddhism was a faith that was especially attractive to merchants, as pilgrims' inscriptions make clear. Among these merchants were surely ones who engaged in long-distance trade, across the Hellinistic kingdoms of West Asia and as far as Greece and Rome. For them to bring in sculptors from areas to the west would not be an especially radical act, nor would it be an acknowledgement of incompetence at home. Rather, as with trade itself, which transports desirable commodities, people move over great distances, and for sculptors to travel and relocate at the behest of a merchant community would be anything but surprising.

A sense of power in appropriating the styles and motifs, even the specific imagery, of distant places, is made especially clear by several Mughal paintings, ones mostly dating to the late sixteenth and early 17th centuries. In some cases, for example, those of the artist Basawan, I am quite sure his use of Christian imagery was intended both for his own delight and to please patrons who had considerable curiosity about the styles and ideas of visitors from Europe. But other cases clearly were intended to serve as expressions of power. For example, power is surely suggested by a painting showing the Indian Mughal emperor Jahangir, who ruled from 1605 to 1627, embracing his Persian Safavid rival, Shah Abbas. It is hardly an even embrace, for Jahangir towers over his rival and stands on the back of a lion whose body extends well into the Persian emperor's territory. But to my point, Shah Abbas is rendered not in the Mughal style but rather in the style of Safavid Persia. In other words, the artist has appropriated Shah Abbas via his image into a Mughal context, as if not just incorporating him – quite literally – into a Mughal painting but bringing him into the Mughal court, which he never visited, and bringing him in an entirely subservient position.

Much the same may be said for another painting, also depicting the Mughal emperor Jahangir. Relegated to the lower left corner is James I of England. Jahangir, on the other hand, controlling time as the hour-glass serves as his throne, is vastly larger than the English king he could only imagine, the ruler of a small island a great distance from the powerful Mughal empire. More important to Jahangir, it would seem, was the Sufi saint with whom he is visually engaged. Jahangir did, however, seek luxury goods from the English in exchange for trading rights that Sir Thomas Roe sought to negotiate with the emperor. Jahangir wrote King James, "For confirmation of our love and friendship, I desire your Majesty to command your merchants to bring in their ships of all sorts of rarities and rich goods fit for my palace; and that you be pleased to send me your royal letters by every opportunity, that I may rejoice in your health and prosperous affairs; that our friendship may be interchanged and eternal"[AF.]

Somewhat different from the appropriation of styles and motifs is the trade in luxury goods, a significant factor in the creation of networks involving the visual much as it was in the creation of modern capitalist colonialism. While India imported such goods as olive oil and wine, it exported spices, silk and ivory products. So much, in fact, traveled from India to Rome that Pliny the Elder complained that Roman fondness for Indian pepper drained the Empire of fifty million *sesterces*, about a ninth of the cost of supporting the entire Roman army. But finished Indian ivory products were highly prized luxury goods. The ruins of Pompeii, for example, yielded a beautifully carved female figurine that is clearly of Indian origin, one that probably served as a mirror handle. Other ivory works were positioned to be sent to Rome or some other distant and sophisticated center of consumption. These were ones – several dozens of them – discovered by French archaeologists at the site of Begram[^F,] today the site of the major U.S. airbase in Afghanistan, one that threatens the integrity of the archaeological site.

People traveled with the goods, of course, creating networks of traders across the Indian Ocean and along overland routes such as the so-called Silk Route extending from China to India and onward to Rome. The maritime and overland routes also facilitated the travel of pilgrims, primarily Buddhist pilgrims – some traveling enormous distances – to fulfill the Buddha's admonition to visit the places intimately associated with his life. The written accounts of several Chinese Buddhist pilgrims remain, best known among them the accounts of Faxian, who made pilgrimage to India in the fifth century, and Xuanzang, who made pilgrimage to Indian in the seventh century[^F.] Here, however, I am not especially concerned with the account of what they saw in India but rather what they took back to China. Manuscripts, some of them perhaps illustrated, were their primary cargo, for each of the pilgrims traveled at least in part to study sacred texts and bring them back to China. They also brought back both drawings of the major Buddhist deities and Indian-made images. That was especially important because China did not have a tradition of figural sculpture and so had to rely on models from India, the homeland of Buddhism, for religious images. It thus does not surprise me that the earliest Chinese images, such as this one in the Fogg Art Museum at Harvard University, so closely resemble Indian Buddhist images that only the details reveal the hand of a Chinese artist.

Yet another way that art transcends cultural boundaries is war and the plunder or looting perpetrated by invading armies. India is the source of the English word "looting". It comes from Hindi, *lutna*, to take, to plunder. Taking the gods of a vanquished power was not only a way in ancient India of expressing power in victory but also of both humiliating the defeated kingdom and diminishing the power and protection that the gods provided them. Despite the common discourse today that attributes almost all the theft and desecration to raids by Afghan Muslims, the truth is that there had been a history of such theft and desecration long before any Muslim ever set foot on Indian soil. For example, the Lakshmana temple at Khajuraho, consecrated in 954, celebrates the victory of the Chandella king Yashovarman over the Pratihara king Devapala. The image enshrined in the temple is claimed in the long dedicatory inscription to be one of the spoils of that battle. And the Chola dynasty monarch, Rajendra, who ruled

from 1012-1045, managed to take a number of images of deities from kingdoms he vanquished, among them a powerful image of a door guardian taken from the adjacent Chalukya kingdom. To the modern mind, thinking of present-day nation-states, the movement of these sculptures may seem like domestic travel. These were, however, rival kingdoms, and the subjects then spoke distinct languages, as they still do today.

Indian images did, however, reach well beyond India both as objects of loot and, only somewhat more benignly, as part of the colonialist enterprise. Afghan dynasties destroyed Indian temples, most notably the raids of Mahmud of Ghazni, who sacked the Somnath temple in 1024 as well as a number of other sites, returning with loot of considerable value. And in turn when Afghan dynasties conquered north India, they brought with them a whole new visual vocabulary, the structures of Islam – notably mosques and tombs – which they planted prominently on the landscape of their principal cities. Almost surely using Indian artists, who incorporated motifs of long-standing familiarity in the new structures, the designers of these buildings created structures that were as much hybrid in appearance as the Buddhist sculptures of Gandhara had been a millennium earlier.

Colonialism generated a form of looting, one that, however, may seem somewhat more genteel than the military incursions that earlier had brought Islam to the subcontinent or the earlier violent battles among kingdoms. Instead of destroying temples to access their riches, as the Afghan military had done, the British colonial authorities developed collections of Indian sculptures that they took from temples, but did so under the guise of scientific study and collection. Some of the collections remained in India, where they served as the basis for newly established museums such as the Imperial Museum in Calcutta; they also served as the basis for scientific papers delivered at the Asiatic Society in Calcutta and the Royal Asiatic Society in London, imposing Enlightenment enquiry on these works that had been removed from their context, treating them as if they were scientific specimens. Others among the collections were removed to the metropole, that is, to London, where they were displayed at international expositions and then formed the basis of the newly conceived Encyclopaedic Art Museum, notably the British Museum. But they, like textiles that were imported to Britain, were copied or, perhaps more accurately, incorporated into the visual environment of Britain itself, as was architecture from the colonies.

Finally I should say a few words about diasporas as a means of fabricating a world art. From the third millennium BC, we have evidence of an Indian diaspora. Distinctively Indian objects of that time were found at Mesopotamian sites[^F.] The diaspora, in other words, is documented by visual evidence, not written evidence. Trade is almost surely the basis for that diaspora, as it was for subsequent ones, for example, the one that in 1271 constructed a distinctively Indian temple at Quanzhou in China, the city Marco Polo called Zayton, a temple that must have served the religious needs of an Indian diaspora community there[^F.] And, of course, Indians continue to migrate, among them about 1,500 persons of Indian origin in Brazil. They bring with them not only religion and languages, including Portuguese still spoken by many in Goa, but also visual

reminders of home, most notably the calendar prints that have been popular and easily transportable objects for some 80 years. The works produced by the Bombay press established by Raja Ravi Varma was instrumental in popularizing prints and providing easily transportable visual material carried by Indians as they move around the globe, for example, a print of the goddess Saraswati on the homepage of a Hindu temple here in Rio[^F]. And that, of course, generates the question: How do we categorize this temple? Must we see it as Indian, or, since it is located in Brazil, might we recognize it as one product of the diverse population of the country and understand it as Brazilian?

As I conclude, I perhaps should ask whether the Indian examples I've cited here constitute a component of world art history. Should we, rather, distinguish between world art and world art history? In one case we study the dynamics, that is, the processes, that lead to shared or borrowed or traded visual works or their motifs. But we might want to distinguish between this, on one hand, world art, and on the other the very practice of art history. As we who designate ourselves art historians generally conceive our practice, it is a Euro-American one, a discipline that has been developed and shaped by scholars writing from the West. But is that the only way to approach the visual? Certainly in India, as in many other parts of the world, there are aesthetic and historical practices that represent quite different approaches to the visual. So my concluding question: Do we admit those practices to the discipline of art history, or do they constitute something so entirely different that we must, in the end, acknowledge art history as a Western discipline wherever it may be practiced?

(Un)making art history: the South African Visual Arts Historians (SAVAH) and the question of globalisation

Federico Freschi
University of the Witwatersrand
President of SAVAH

Giacomo Gastaldi's upside-down map of Africa (**Figure 1**), produced by the great Venetian mapmaker for Giovanni Battista Ramusio's *Delle navigationi et viaggi* in 1557, is one of those historical curiosities that is bound to elicit a response when viewed for the first time. Given that it looks – at least at first glance – remarkably like modern maps of the continent, the fact that it is upside-down is unsettling. Realising that this inversion is not the result of a careless printer's mistake but rather a carefully constructed cartographic device, one's first impulse – humour, irritation, cynicism – soon gives way to a more profound sense of the *Unheimliche*: the familiar is suddenly, unaccountably strange, the strange uncomfortably familiar. The cognitive dissonance it evokes not only highlights the subjectivity underlying the ostensibly objective act of mapping, but also serves as a clear reminder of the fragility of the consensus that constitutes received wisdom. Above all, it begs the question: can it be that everything one holds to be true may be literally overturned by the simple act of taking an unaccustomed point-of-view; by entering into an imaginative space where 'north' becomes 'south' and one's worldview no longer conforms to any conventional truth?

The historical record provides an ostensibly simple answer for Gastaldi's curious device: he was simply following a convention – established by a school of sixteenth-century Italian cartographers – of not positioning north at the top of the map. Imaginatively inscribed with the names of fictitious mountains and rivers and populated with mythical beasts and monsters, Gastaldi's map presents the continent – then largely unknown to Europeans – as both a Utopian idyll and a dangerous zone of primitive savagery. In hindsight, and given the European conquest of Africa, it cannot but reinforce the notion of the northern hemisphere's privileged view from above, as it were. Extending this privileged view from the North to encompass not only Africa but indeed those countries and regions that are collectively known as the 'Global South'[1], it also serves as

1 Sweeping categories such as 'Global North' and 'Global South' are politically expedient terms, and as such are clearly an over-simplification of a complex set of historical, cultural, social, political and economic circumstances. In many respects they simply – and rather unhelpfully – reproduce the binaries of colonial Grand Narratives. In the context of an increasingly globalised world, it is also difficult to distinguish the boundaries of what exactly constitutes 'global north' and 'global south' in the academy (are academics in the better-funded South African universities, for example, more or less part of the 'global south' than their counterparts in American community colleges?). The aim of the SAVAH/CIHA Colloquium discussed in this paper is not to accept the notion of the 'Global South' as an unproblematic given, but rather to interrogate implicitly its constructedness, and in that way add context and complexity to the debate.

a reminder, as Ahmed Cassim Bawa and Peter Vale (2007), point out, that "the struggle for ideas is a western-based story in which the voices of the south are always silent: southern people emerge as objects in a project to order the outer reaches of frontier upon frontier".

As a visual artefact, Gastaldi's map also reminds us of the importance of visual culture in determining the ways in which our perceptions of the world – and our places in it – are informed, shaped and ultimately constructed. Art history clearly has a critical role to play in understanding and interrogating these constructions. But art history as it was – and in some ways continues to be – practised in the West has largely been, as Donald Preziosi (1989: 33) reminds us, "a site for the production and performance of regnant ideology, one of the workshops in which the idea of the folk and of the nation was manufactured". By extension, it has been largely complicit in the project of ordering, from a particularly Eurocentric point of view, what are legitimate objects for study.

The South African example is telling in this regard: as Anitra Nettleton (2006: 50) points out, so in thrall were South African art schools to the Western hegemony of art history that "none of the schools or departments of fine arts at South African universities besides the University of the Witwatesrand[2] was to include historical African art in their syllabi prior to the 1990s". Instead, they concentrated lagely on reproducing (in the case of the English speaking institutions) the formalist traditions established at institutions such as the Courtauld, or (in the case of the Afrikaans speaking institutions) the philosophical tradition informed by the German *Kunsthistoriches* model. In both cases, African art history was understood to mean contemporary South African art, produced largely by white South African artists. In effect, "the majority of people in South Africa were denied their own heritage, denied artistic ability or opportunity, and placed at the very bottom of a supposed hierarchy of cultural development" (Nettleton, 2006: 41).

Happily, the situation in South Africa has, over the past two decades, been subject to massive redress and transformation, with (South) African art (both historical and contemporary) enjoying increasing attention in art history syllabi at both secondary and tertiary levels. However, the bigger question remains: how do we address the unequal distribution of academic resources around the globe and challenges from post-colonial societies to the older methods and concepts of Western art history? These are questions that the International Committee of the History of Art (CIHA) has begun to address. They were debated at a workshop entitled 'Art History from the International to the Global: Imagining a New History for CIHA' held at the Francine and Sterling Clark Art Institute in August 2007, and at the 32nd CIHA International Congress in Melbourne, entitled 'Conflict, Migration and Convergence', in January 2008. One of the key discussion at that congress was the extent to which the discipline of art history needed to be reconsidered "in order to establish cross-cultural dimensions as fundamental to its scope, method and vision" (Anderson, 2008).

2 African art was introduced into courses taught by the history of art department at the University of the Witwatersrand in 1978. This coincided with the establishment of a collection of African art at the University of the Witwatersrand Art Gallery (see Nettleton, 2006; Freschi 2009).

These discussions will be continued at a CIHA Colloquium, to be hosted by its only African member association, the South African Visual Arts Historians (SAVAH), at the University of the Witwatersrand in Johannesburg, South Africa, in January 2011.

Entitled 'Other Views: Art History in (South) Africa and the Global South', the principal focus of the colloquium will be to take the 'other view', that is the view from the Global South. Inspired by Gastaldi's upside-down map of Africa, the colloquium invites a global community of art historians to take an unaccustomed point-of-view, and to imagine an intellectual space framed by imperatives from the 'south' rather than the 'north'. It invites a leap of the imagination: What if the centres of intellectual and financial power were to be reversed? What if the 'developing world' were to become the 'first world'? If 'South' were to become 'North'? In short, it urges the imagining of a public intellectual space where such polar reversals might happen, and in which new histories of art could emerge; histories that are not necessarily centred on Western-based systems, nor dependant on the West for validation.

The response to the call for papers has been gratifyingly wide-ranging and diverse. A generous travel grant from the Getty Foundation in the United States will enable scholars from as far afield as Cameroon, Nigeria, Ghana, Zambia, Mozambique, Zimbabwe, Jamaica, Brazil, Chile, Colombia, Mexico and India to present papers debating questions concerning various aspects of the theory and practice of art history in the Global South. The diversity of the responses is also an instructive insofar as it gives an insight into how a global agenda for art history – at least as viewed from the position of (South) Africa – might be imagined, a point to which I shall return later in this paper.

The SAVAH Agenda in Context

As the largest and oldest association of professional art historians in South Africa, the question of the transformation of the discipline have been fundamental to SAVAH – over the past decade-and-a-half – in its mission to understand what may be at stake in practising art history in a post-colonial, post-apartheid context. Two issues are immediately apparent: first, to engage the notion of transformation as an active agent in imagining the discipline of art history as inclusive, relevant and sustainable in an African context; and second, to re-imagine what the role of professional art historians might be in giving substance to theoretical notions of what constitutes the transformed intellectual spaces of visual culture and art history.

Indeed, recent SAVAH conferences have served as platforms for critical debates on transformation, with a focus on the extent to which these debates have transpired within the context of institutional, historical, social and political changes in South Africa. Of particular concern has been the need to interrogate the ways in which the essentially Western discipline of art history is being (re) written and studied in South Africa in relation to South Africa's status within a wider African and global discourse. As was clearly demonstrated at both the Clark Workshop and the Melbourne Congress, these issues and problematics are not, of course, unique to South Africa. However, because of South Africa's well-

developed academic infrastructure and the persistent legacy of its (art) historical ties with Europe and North America, coupled with its geographical location, it is well positioned to serve as a platform for the ongoing debate. For SAVAH, the debate is fuelled as much by the context of globalisation and the need to understand globalism as "art history's most pressing issue" (Anderson, 2008) as by the context of the changing political and academic landscape of South Africa in the past decade-and-a-half.

For SAVAH the debate has also been driven by a process of introspection, confronting both the extent of its complicity in perpetuating the hegemony of Western art history, and the need to redress historical inequalities in the constitution of its membership. The Association was founded as the South African Association of Art Historians (SAAAH) in 1984, partly as a response to a perceived need amongst the academic community of art historians to form an organised, professional body that could facilitate debate on art and architectural history, and partly in response to the exclusion of South African academics from the international arena due to the cultural boycott. It must be borne in mind that in the mid-1980s South Africa had reached a state of political crisis: the apartheid government was using draconian measures – including the declaration of successive states of emergency – to suppress ever-increasing resistance and popular uprising, while external pressure to dismantle apartheid took the form of political and cultural sanctions. In this context, a professional organisation was essentially a matter of survival for South African art historians, who, because of the country's pariah status, found it almost impossible to access international networks, and were often denied publication in international journals (Ramgolam, 2004: 44).

Indeed, the need to establish a peer-reviewed journal for South African art historians was one of the first imperatives of the newly formed Association. It was also to be the source of a major schism, with a struggle for control of the journal and its editorial policy between English- and Afrikaans-speaking members resulting in some members from Afrikaans-language institutions breaking away early on to form their own association, *Die Kunshistoriese Werkgroep* (The Art History Workgroup), with its own journal (Nettleton, 2006: 40). Despite these vicissitudes – including the loss of the journal in the late 1990s, due partly to changing political circumstances and partly to lack of funding – the Association continued with a fairly stable membership. Initially membership was comprised largely of academics and museum professionals, but this soon expanded to include practising artists, art educators and graduate students. Although formed with funding from the national, apartheid government (Nettleton, 2006: 40), the Association declared its left-leaning sympathies from the outset by manifestly rejecting any form of discrimination in the constitution of its membership. Nonetheless, its membership remained overwhelmingly white, a function largely of apartheid educational policies that did not deem the study of art suitable or necessary for non-whites, and the consequent Eurocentric bias of the institutional approaches, as noted above.

Thus, although the Association continued – largely through its annual conferences[3] – to promote its constitutional aims of advancing the history, theory and criticism of art in South Africa by "promoting research and publication; encouraging liaison and discussion; acting as a co-ordinating body; [and] participating in educational and cultural initiatives" (SAVAH 2009), it became clear by the late 1990s and early 2000s that transformation was a key imperative if the Association were to survive. The Constitution was amended to add the 'addressing of historic imbalances' as one of the Association's central aims, and at a workshop held at the University of the Witwatersrand early in 2005 a number of issues were identified and debated in order to confront and assess the Association's ongoing viability, and what transformation would entail in practice. The outcome of that workshop, which has continued to inform the Association's vision, was a commitment not only to continuing its activities (not least its annual conferences and the networks – both formal and informal – that these facilitated), but also a commitment to change.

The first and most obvious of the latter was the name change from the South African Association of Art Historians (with its echoes of the United Kingdom's 'Association of Art Historians') to the South African Visual Arts Historians. This not only provided a less cumbersome acronym than 'SAAAH', but was also reflective both of the global turn in the discipline of art history towards a broader and more inclusive sense of 'visual studies', and the fact that it is largely this 'visual studies' model that dominates the teaching of the discipline in the South African academy. Indeed, the History of Art department at the University of the Witwatersrand in Johannesburg is the last such specialist entity left in South Africa: at the University of Cape Town art history is taught as a component of historical studies^F, and at Rhodes (Grahamstown) and Pretoria Universities it is expanded to include the broader field of Visual Culture studies. As Sandra Klopper (in Elkins, 2007: 129) notes, "the reason visual studies is triumphing in the African context is because it is abolishing hierarchies … [in effect] including everything that was excluded from the hierarchies of modernism", and is thus more open to allowing the acknowledgement of the cultural value of art objects and modes of practice that were excluded from the inherited grand narratives of the Euro-American tradition.

This is, of course, not without its problems. In its rush to revisionism over the past 15 years it seems that there has been some confusion in South African academe over the emergence of the so-called 'new art history' and the 'visual turn' in critical discourses with the *demise* of the discipline, rather than an expanding of its frontiers. In effect, the seeming insistence that art history has no legitimate place in the South African academy is not only debasing the discipline, but also, it seems to me, flirting dangerously with the prospect of producing a generation of under-educated graduates who can at best glibly engage with fashionable theories of the discourse of art, but at worst have no sense of its place

3 The Association has held annual conferences, hosted at different academic institutions around the country, since 1985. With the exceptions of two conferences, it has an unbroken record of published conference proceedings. The 25th Anniversary of the Association was celebrated at the 2009 conference, entitled 'The Politics of Change: Looking Backwards and Forwards' held at the University of Pretoria.

in a broader historical and cultural context. It is also clear that this is very much at odds with global trends: both my presence here today and the large response to the SAVAH/CIHA Colloquium implies an international interest both in the discipline for its own sake, and for the ways in which it is applied in (South) Africa. On the other hand, the fact that only about one third of the papers submitted for the colloquium are by South African academics is indicative of the extent to which the discipline in South Africa has taken a beating. This has to be seen in light of the fact that South African universities have systematically been downscaling, sidelining or closing down their art history departments, and in effect leaving its histories of art to be written by scholars from elsewhere. That this potentially constitutes a return to a form of the cultural imperialism from which we sought to escape in the first place is deeply ironic, and deserves more attention than I can give it here[^F.]

Nonetheless, the very fact of SAVAH's continued existence attests to the importance of art history in contemporary South Africa both inside and outside the Academy. Indeed, the themes and debates that the Association continues to engage at its national conferences make a substantial contribution to understanding who we are and what we do as a broader community of academics, artists, educators and citizens not only in South Africa, but also as global citizens. It is against this background that SAVAH became a member of CIHA in 2007, the first African country to do so. The ever-growing association with CIHA has given SAVAH access to a global network of art historians and offers significant potential to substantially increase its national and international footprint[^F.] It is also against this backdrop that SAVAH has – somewhat audaciously, given its ingénue status within CIHA – successfully bid to host a colloquium under the auspices of CIHA. As noted above, by taking the position of 'The Other View', the colloquium aims primarily to extend the debates that have been taking place nationally into a global context, thus both exercising its mandate and engaging CIHA's increased interest in the question of the relationship between globalisation and art history.

Given its geographical location in Africa, the SAVAH/CIHA Colloquium has offered the opportunity to engage, amongst others, issues around 'Modernist Primitivism and Indigenous Modernisms' (Ruth Phillips); 'Documentary and Archival Practices in the Global South (Rory Bester, Sean O'Toole and Dilip Menon); 'Art as an Act of Decolonisation' (Mario Pissarra); 'Engagements with Gender in the Art of the Global South' (Brenda Schmahmann); 'The Place of Traditional Cultures in Art History (Kevin Murray); 'Who is Entitled to Tell the Black Artist's Story?' (David Koloane); and 'Changing Museums, Changing Art Histories' (Jillian Carman). Using the notion of the 'upside-down' worldview prompted by Gastaldi's map, the colloquium thus proposes a shifting – even if only temporarily – of the centre of discourse. The aim, ultimately, is to take the 'other view' and in so doing to complicate the history of art and the relationship between histories in the Global South and the 'North' or 'West'.

Conclusion: '(Un)making Art History'

Returning to work recently from a research trip, I discovered that a graffitist had been at work in the History of Art Department's corridor at the Wits School of Arts. Normally this would be source of irritation, but this was no instance of gratuitous 'tagging' or wanton vandalism. Rather, the graffitist had carefully stenciled the words 'Make Art History' onto the door of a colleague's office. In fact, so neat and carefully-drawn were the words that I assumed that they had been intentionally placed there by my colleague, only to be informed, when I commented on it, that he was as surprised by its appearance as I.

The notion of 'making art history' in the context of a department where the bulk of undergraduate students are Fine Arts majors is as subtly ambiguous as it is subversive. A slight shift in emphasis, and the phrase changes meaning entirely, from an expression (celebratory? cynical?) of the kind of knowledge that is produced in the department of history of art – *i.e.*, we 'make' art history in our lectures, seminars and research, to the subversive – and in the context of an art school, somewhat cynical – notion of advocating the end of art (making it, in other words, history). I found the ambiguity deeply satisfying. At once banal and thought provoking, it seemed to suggest an active dialogue on the part of the graffitist with art history and its relationship to the practice of art, and as such was a heartening indication of the relevance of the discipline in a professional and intellectual climate where, as noted above, it increasingly has to justify its survival.

As is the nature of graffiti, it did not take long before this one was deliberately modified. For a short while a carefully cut out paper square with the letters 'UN' printed on it was stuck onto the door next to the stenciled words, such that the phrase now read 'unmake art history'. This modification disappeared as quickly as it had appeared – perhaps the paper square fell off, or perhaps the original graffitist objected to the intervention and removed it. Nonetheless, during its brief existence it made a point that was unequivocally directed at art history, clearly suggesting that it should be 'unmade'. Given my involvement with planning the SAVAH/CIHA colloquium, this idea resonated profoundly with me, as it seems in some ways fundamental not only to SAVAH's commitment to transforming the discipline in South Africa, but also to the notion of a global art history. Taking the 'other view', it seems, may in some ways be akin to 'unmaking' art history: meaningful transformation cannot take place without a radical rethinking – an effective 'unmaking' – of the consensus that has so long separated the periphery from the centre, south from north. In so doing, we will not only be promoting the 'other view', but will indeed be 'making art history'.

Works Cited

Anderson, J. (2008). *Concept of the Conference*. Retrieved 10 April 2010 from CIHA Melbourne 2008: 32nd Congress of the International Committee of the History of Art (CIHA): www.cihamelbourne2008.com.au/program.html

Bawa, A. C., & Vale, P. (2007). Gathering in the footnotes of a fading narrative. *Business Day* 30 October 2007, p. 15.

Elkins, J. (Ed.). (2007). *Is Art History Global?* New York: Routledge.

Freschi, F. (2009). The Wits Art Museum: The Continent's Foremost collection of African and Southern African Art. *De Arte* (80), 63-69.

Nettleton, A. (2006). Shaking Off the Shackles: From Apartheid to African Renaissance in History of Art Syllabi. In J. Onians (Ed.), *Compression vs. Expression: Containing and Explaining the World's Art* (pp. 39-56). Williamstown, Mass.: Sterling and Francine Clark Art Institute.

Okeke-Agulu, C. (2010). *Kenya and Ghanaian Artists: Reply – Okeke-Agulu*. Retrieved 4 October 2010 from H-Net Network for African Expressive Culture, 26 September 2010: www2.h-net.msu.edu/~artsweb/.

Preziosi, D. (1989). *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science.* New Haven: Yale University Press.

Ramgolam, J. (2004). *The Transforming Context of the South African Association of Art Historians (SAAAH).* Unpublished research report submitted to the Faculty of Management, University of the Witwatersrand, in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Management (in the field of Public Development and Management), University of the Witwatersrand, Johannesburg.

SAVAH. (2009). SAVAH South African Visual Arts Historians formerly known as South African Association of Art Historians (SAAAH). *Constitution adopted at the AGM of September 2005, amended 1 February 2008, 22 May 2009. (Based on the constitution of the South African Association of Art Historians (SAAAH) adopted 1984, amended 1987, 1989, 1990, 1993 and 2004).*

Prima Ostro Tavoloa ['Upside-Down' Map of Africa]
Giacomo Gastaldi

from Vol. 1 of Ramusio's Navagationi et viaggi.
Venice, Giunti, 1606.

Hand-coloured engraving after woodcut original (1557).
Trapezoid, 275 x (at greatest) 385mm.
Library of Parliament, Cape Town, South Africa, ref. 25881
(used with permission).

La historia del arte global y sus provocaciones

Rita Eder
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

La propuesta de una historia del arte global es una provocación para pensar de nuevo la disciplina: sus bases y sus fines, su utilidad en el mundo de hoy y su futuro. Acaso la diferencia entre el antes y el después de la globalización incita a pensar la historia del arte desde un colocarse en el mundo, mirar hacia todos los puntos cardinales y revisar los fundamentos de la historia del arte como una invención de Europa occidental.

Un primer cuestionamiento

Hace tiempo que la funcionalidad de lo que hacemos, como toda cosa viva, está en cuestión, y cito como ejemplo el momento en que T. J. Clark escribe en formato de manifiesto *The conditions of artistic creation* que apareció en 1974 con visos de táctica futurista en el suplemento literario londinense *The Times*. Clark fue pieza fundamental en lo que se conoce como una nueva historia del arte contraria en sus métodos a aquellas narrativas que dominaron la academia europea y norteamericana durante las décadas del cincuenta y sesenta. Los métodos y perspectivas de lo que se llamó formalismo en historia del arte fueron considerados por una nueva generación como ortodoxos y positivistas, concentrados en el expertizaje (*connouisership*), el análisis del estilo, la iconografía y ciertamente preocupados por nociones de calidad y genio. En contraste con aquella mirada sobre el arte como algo privado y al margen de la sociedad, la nueva historia ubica al arte en su nexo con el poder e intenta analizar su papel en la coyuntura de las necesidades e identidades de diferentes grupos y clases sociales. Clark miraba el futuro de la disciplina como una historia social centrada en las ideologías tras la producción del arte. Ahí ideología era utilizada como el cuerpo de creencias, imágenes, valores y técnicas de representación por medio del cual las clases en conflicto intentan neutralizar la historia del otro. Pero Clark hizo la distinción entre ideología y las disparidades en la representación e intentó interpretarlas por medio de explicaciones psicosexuales, sociológicas y semióticas. Así, para lograr hacer esta historia del arte se necesitó la interdisciplina y se importaron campos del conocimiento que provenían de la lingüística, la psicología, la sociología y la historia. Esto dio como resultado la atención a la necesidad de una pluralidad teórica que hoy caracteriza el ámbito de la historia del arte. En resumen, Clark propuso la necesidad de un nuevo episteme que mirara las obras desde nociones como cambio social y poder, desde las fuentes documentales, pero sobre todo desde la factura, las disparidades y las relaciones espaciales y temporales dentro de las obras mismas. Ésa es la base de cualquier discusión sobre historia del arte en el mundo de hoy: puede ser una práctica interdisciplinaria pero al mismo tiempo trabaja desde su propia especificidad para no desaparecer.

¿Pero cuál especificidad?, he ahí el problema actual, que no el de los años setenta y ochenta cuando se había encontrado para la historia del arte una dirección y un entusiasmo en la pluralidad de estudios bajo la mirada de clase, género, etnia sin base en un determinismo económico mecanicista, más bien en la suma de aportes posestructuralistas que permitió un tiempo creativo e innovador para los estudios de arte. En América Latina desde diferentes perspectivas y diversidades culturales se escribieron, bajo el impacto de las ciencias sociales, nuevos aportes. Como muestra de un cambio de paradigma se pensó el arte popular desde los mecanismos económicos y su condición de objetos desplazables que generaron estructuras alternas para su fábrica, como por ejemplo los retablos portátiles en el Perú[1] y se prestó atención a esa producción artística popular desde un contexto antropológico y político. Una estética del arte latinoamericano[2] a partir de la profundización de heterogeneidades y también desde las afinidades no podía escribirse desde las piezas maestras sino desde la diversidad de artes cultas y populares, como se estilaba diferenciar en aquel tiempo y desde un trabajo comparativo sobre sensibilidades diversas frente al color, la factura y el espacio. Estos cambios en la historia del arte produjeron otras narrativas que contribuyeron al análisis de las relaciones entre el Estado y el arte e introdujeron la necesidad de trabajar en detalle todo lo que estaba comprimido en las historias nacionales. Así que en cierta medida los estudios puntuales sobre objetos de estudio determinados y acotados trajeron una renovación en algunas tradiciones en el campo de la historia del arte en Latinoamérica. Se pensó en horizontes cruzados frente a la condición colonial, el pasado precolombino, el arte indígena actual, la producción y la problemática del arte popular y la del arte contemporáneo. Pero faltaría a la verdad si no añadiera que continúa la gran fascinación por el mito y la historia y la aventura de su construcción en las diversas memorias, precisamente por esos pasados mixtos y en capas, traslapados, eso que García Canclini describe bien en *Culturas híbridas*[^F.] Hoy la historia del arte global se plantea algunos cuestionamientos que propuso la historia social del arte de los años setenta sobre las tradiciones intelectuales de la disciplina, pero a la vez muestra sus desacuerdos y apela a redefiniciones de las nociones de cultura e ideología.

Segundo cuestionamiento

Una historia del arte global actual según he leído, discute y descalifica al igual que aquella nueva historia del arte, tradiciones académicas del pasado por su orientación eurocéntrica, rechaza el formalismo en sentido estrecho y piensa en cómo cruzar desde una gran teoría una inconmensurable diversidad.[3] La cuestión

1 Mirko Lauer, *Crítica de la artesanía*, Lima, Desco, 1982.

2 Juan Acha, *Las culturas estéticas de América Latina*, México, UNAM, 1994.

3 Quentin Skinner se refiere a las posturas de los años sesenta contra la gran teoría, particularmente C. Wright Mills en *La imaginación sociológica* (1959) quien usa este término (gran teoría) para criticar la obra y el sistema de Talcott Parsons en su ambición de definir la naturaleza humana. Contra lo que consideró un sistema Abstracto y normativo y propone la práctica de la imaginación. Daniel Bell, desde otra perspectiva compartía en *El fin de la ideología* (1960) un punto de vista que coincidía con Mills. Si bien la noción de gran teoría como una explicación compleja y abarcadora de la vida, la historia o la experiencia humana fue criticada por algunos en los años sesenta como una camisa de fuerza transhistórica que se interesa en teorías Abstractas y calificadas como normativas, sin embargo, dos décadas después –al decir de Quintin Skinner (*The Return of Grand Theory*, 1985)– puede advertirse un regreso de la gran teoría

que ronda nuestro tema es: si, en efecto, hay una gran teoría que pueda cruzar los diversos y complejos horizontes del quehacer humano que denominamos arte en respuesta a la globalización, ¿cuál sería su especificidad?, ¿es sólo una perspectiva construida desde los centros de la historia del arte, o es una preocupación visible en lugares de producción artística notable que no necesariamente tienen una tradición intelectual y académica en historia del arte? En mi opinión, empieza ahí un proceso que consiste en desvestir las bases fundacionales de la disciplina desde la pregunta por la práctica de la historia y la forma como hablamos de y narramos el tiempo. ¿Cuál es la diferencia entre un punto de vista aéreo y el de alguien que mira con detenimiento y quizá con lupa una sola obra desde su lugar?, ¿de qué manera la noción de una gran mirada sobre el arte conflictúa el cuestionamiento de las grandes narrativas como implementación del poder del Estado, y de su contrario, las pequeñas historias, que fueron un instrumento útil contra las construcciones culturales de los nacionalismos?

Si discutimos el tema de una historia del arte global, supongo que la mayoría quiere imaginar cómo opera y para qué sirve esa globalización en un mundo desigual que abarca el campo educativo y académico, y si es viable separar esa realidad de un proyecto que se llama historia del arte global, y las consecuencias del diseño económico y de otra distribución del poder a la caída del muro de Berlín para la dinámica de las culturas en el mundo, y cuáles son las condiciones y las reglas de la inclusión y la exclusión en este nuevo esquema global.

En esta reflexión surgen en primera línea lo que podemos llamar los descontentos de un sector prestigiado del *establishment* de la historia del arte, principalmente anglosajona, que en efecto han escrito sus historias del arte del mundo en positivo, es decir, si se puede hacer y se hace en forma diferenciada de las historias del arte universal que se iniciaron en el siglo XIX. La diferencia es alejarse de la antología o aglomeración de parcialidades e intentar el encuentro de categorías que pueden ser válidas para describir y explicar la diversidad de la actividad humana que se conoce como arte, además de trazar esas deseadas líneas de encuentro, traspaso y conexión. Es necesario reparar que en ese círculo de los centros de arte y universidades del primer mundo existen disidencias, y la duda se ha manifestado en la convocatoria para debatir, con signo de interrogación, si realmente tal empresa es posible[^F.] ¿Cuáles son las piedras de tropiezo que hay que sacar del camino para estos historiadores del arte globalista?, básicamente hay que cuestionar cómo se han estructurado las narrativas de la historia del arte bajo la égida de una determinada cronología que corresponde a ese momento de cambio de las formas expresivas que se conoce como estilo que es la base de las clasificaciones y de otros aspectos del trabajo del historiador del arte. Casi no hace falta decir que han sido las periodizaciones con cierta referencia a las edades del hombre que establecen una idea de tiempo predefinido y los métodos de agrupamiento de los objetos y sus definiciones según ciertos cartabones como

---

con otras modalidades en las propuestas de Thomas Kuhn y su explicación de los cambios epistemológicos, en Foucault y la construcción del conocimiento en las redes del poder; la cuestión del significado en varios pensadores o diversas modalidades del marxismo que contribuyen a explicar el resurgimiento y vigencia de *El capital* para entender el funcionamiento de la economía global.

lo clásico y lo anticlásico lo que impide una historia del arte que funcione para explicar culturas no occidentales.

El dilema y la ambición de cómo explicar desde una perspectiva teórica y metodológica el arte del mundo surgieron hace tiempo con otras características pero han venido a rondar de nuevo el campo de la historia del arte. Desde la tradición anglosajona hay textos, libros particularmente de gran tamaño y más o menos de reciente edición que intentan fraguar una respuesta nueva que haga posible una historia del arte que en cierta manera contenga una perspectiva mundial como es la de John Onians y su *World Atlas History* que requirió la participación de sesenta colaboradores. Es un Atlas bellamente ilustrado con mapas de la ubicación de los distintos lugares que contienen el arte del mundo, sus traslapes y encuentros más allá del dibujo de las fronteras cambiantes de los últimos cien años. El punto de partida teórico es que el concepto de cultura en la medida en que es particular, entorpece; es más adecuado entender el arte en relación con la naturaleza y la noción de hacer y apreciar esto que el hombre hace como un desarrollo biológico que responde a la función del cerebro y su evolución. Si bien los textos son breves cápsulas que abarcan en corto desde la edad de las cavernas hasta tiempos recientes sin entrar en el arte contemporáneo y que funcionarían muy bien en el History Channel, ya el hecho de una geografía artística pone de manifiesto un giro en cierta historia del arte que quiere ser mundial al privilegiar el espacio en el que ocurre el arte y que lo contextualiza no históricamente sino en su lugar de origen y su función. Por otra parte está un libro de autor, el de David Summers, *Real Spaces, World Art History and The Rise of Western Modernism* (2003)[^F.] Escrito con sensibilidad, conocimiento y buena voluntad en el sentido de contribuir al mejor entendimiento entre culturas, Summers parte de una diferencia entre las necesidades del mundo contemporáneo y las de la antigua historia del arte idealista, proclive a generalizar sobre visiones del mundo, estéticas y espíritus de periodos y pueblos. ¿Cuál sería entonces la respuesta a la pregunta de cómo articular el arte de diferentes culturas? Hay razones poderosas, dice Summers, para *no* hablar de diferencias culturales. Ya que no debemos pensar en ideologías ni en la disparidad económica, es necesario mirar la cultura como formación de grupos humanos que habitan un contexto material específico. Se trata pues de una nueva descripción de los objetos desde su lugar social y material, desde su ubicación espacial concretamente. Para Summers la noción de que el arte es equivalente a artes visuales debe ser sustituida por artes espaciales tanto en sentido real como virtual, concepto que posiciona en lo bidimensional, mientras el espacio real es más profundo. Ese espacio real es el lugar del encuentro con los artefactos que el hombre hace y desde esa perspectiva se dirige a la diversidad de las tradiciones artísticas para ver sus parecidos y diferencias. La idea de Summers es construir un nuevo lenguaje crítico que mire el arte como un producto concreto, ubicado en un espacio social, su descripción debe tener las huellas de su factura. Ese objeto se construye socialmente y esto es lo que tiene en común con el resto de los objetos. Si trabajamos desde su existencia objetiva y no nos entrampamos en la significación como forma es viable atravesar y comprender otras culturas.

Estos debates y enfoques sobre lo global tienen un cierto origen en las posturas de dos historiadores de arte, acérrimos críticos del hegelianismo y el historicismo: Ernst Gombrich y George Kubler. Este último, en su *Shape of Time* (1962) planteó la necesidad de dejar atrás la noción del arte y regresar a la idea de artefactos dentro de otra consideración del tiempo que se fundamenta en su técnica y factura, su materialidad y capacidad de ser desplazables. La función de los artefactos es diversa: son objetos prácticos pero también estéticos o simbólicos, de condición perdurable y repetible en el tiempo. Kubler pensó, al igual que su mentor Henri Focillon, que una historia del arte sujeta a la historia y al determinismo había sido aliada del totalitarismo, y por otro lado reflexionó que otra manera de explicar el arte desde su fabricación misma era una forma viable de acercarse a las culturas no europeas desde una perspectiva sin juicios estéticos eurocéntricos, sin periodizaciones ni clichés sobre el estilo.

Pero otras tradiciones intelectuales, las conocidas como no occidentales, se fraguan en las universidades de un mundo distinto del euronorteamericano, que tienen licenciaturas o posgrados en historia del arte, y que expresan una sensación de incertidumbre sobre la noción de un conocimiento global del arte, en particular las que hablan desde distintas periferias con carencias de infraestructura académica, que salen airosas por medio de la ironía, que miran a su alrededor y no ven los recursos pedagógicos mínimos. Habría quizá que plantear la pregunta si la historia del arte está amenazada frente al criterio de instituciones financieras que tienen hoy mucho que decir sobre la educación, por no poder mostrar su pertinencia como una disciplina global interdisciplinaria, y si la cuestión de culturas diferenciadas no crea conflicto como resistencia a los modos de la globalización.

Dentro de este debate, con cierto corte académico y disciplinario sobre lo global, está la interrogante del arte contemporáneo que ha logrado en cierto sentido mundializarse, quizá sobre todo en la red y en la TV; pero a pesar de ello el arte del tercer mundo aún no ha alcanzado a ser parte del gran circuito de los museos fundamentales, las galerías y el mercado, quizá algo parecido a lo que ocurrió a finales de los años sesenta cuando el desarrollismo prometió la internacionalización del arte la cual no fue viable. Lo que parece ser cierto es que el circuito en la red diseñado actualmente para esta legión de nuevos artistas de muy diversas partes del mundo los ha puesto en contacto. Basta abrir el correo electrónico y encontrarse con la difusión que los artistas y las academias hacen sobre contactos, proyectos nómadas que se hacen con la intervención del público y enorme cantidad de eventos transculturales. Si algunos ven su condición virtual como fantasmática, también hay artistas que privilegian el trabajo con la materialidad; no todo el quehacer contemporáneo es bidimensional, hay también referencia a un mundo cada vez más interconectado por el rediseño del capital, la violencia, la guerra, las problemáticas del Estado-Nación, las migraciones masivas, la reconceptualización de las fronteras culturales y, sobre todo, el avance de la tecnología en el ámbito de las comunicaciones y la diseminación de la información; además, hay la intención de hacer de esos contactos visiones específicas de problemas políticos y culturales, así como conocer las miradas sobre el otro ya no sólo desde el centro hacia la periferia sino en el sentido inverso.

Pienso en varias perspectivas vinculadas al problema que he intentado plantear tales como: a) la historiografía de la aspiración global en la historia del arte; b) la infraestructura que sostiene el aparato académico (me refiero a programas, condiciones de los profesores, formación de alumnos y necesidad de recursos para profesores invitados, becas e intercambios, empoderamiento de los programas de estudio que permitirán preparar historiadores del arte que salgan de su historia local para escribir la de los otros), y c) la globalización y el arte contemporáneo. Me parece que pensar desde lo global creará quizá un nuevo lenguaje en la historia del arte, y veo que la desigualdad de tradiciones académicas, que no la diferencia, crea reflexiones críticas.

Éstos son los pensamientos que me ha provocado el tema de la historia del arte global. He trabajado la mayor parte de mi vida profesional en el ámbito de la crítica y de la historia del arte en México y otros países de América Latina, he intentado desde la academia, internacionalizar programas de investigación y docencia, así como trabajado para desmontar las tesis nacionalistas y reescribir las historias del arte mexicano y latinoamericano. Justamente al participar en organismos de investigación internacionales me he dado cuenta de que posiblemente quienes más historia del arte global necesitan son precisamente aquellos fundadores de la disciplina o aquellos que han importado la historia global a sus dominios con infinitud de recursos para profesores invitados y posibilidades para que sus alumnos sean becados en distintos lugares del mundo. Fui estudiante en los Estados Unidos y tuve acceso a expertos en las artes de la India, África y Europa, pero no había estudios comparativos ni relación entre un campo y otro. Las cosas han cambiado y ahora se da mayor importancia a las diferencias, la imagen, la forma y el espacio como idiosincrasia cognitiva del mundo.

Tengo la impresión, basada en mi experiencia y quizás en alguna mitologización con cierto aire poscolonial, que quienes vivimos en la periferia o en el tercer o cuarto mundos tenemos mayor contacto real con la diversidad y la necesidad de entender lo diferente porque vivimos en un ambiente lleno de disparidades y desigualdades, ya sean de carácter económico, étnico o de clase. Así lo multicultural, lo multiétnico o si se quiere híbrido es lo cotidiano de tiempo atrás, algo que parece entrar hoy entre tensiones ideológicas en el proceso de ciertos países europeos y los Estados Unidos ya no como *melting pot* sino como comunidades en su diversidad.

¿Cómo entramos a la problemática de la formación de estudiantes desde la perspectiva de una historia del arte global en forma efectiva? Una respuesta que aún es aspiración, pero cada día se trabaja más en ello y empieza a tener resultados en las nuevas generaciones, es justamente escribir la historia del arte de los otros lo cual no invalida el hecho de que rehacer la propia historia local desde una mirada prismática no siga teniendo enorme vigencia.

La preocupación aún está ahí, que la historia del arte global sea una estrategia de deglución en muchos sentidos, uno de ellos es apropiarse, como ocurre muchas veces desde el mundo académico del primer mundo, del trabajo académico de quienes trabajan esas culturas apartadas que están por entrar en la historia del arte global. Una historia del arte global requiere de un código de ética en la apropiación del conocimiento.

Un balance cabal de las aristas involucradas en la problemática de lo global en el campo del arte es una tarea compleja ya que todo conocimiento es en cierto sentido parcial; por más que queramos no habitamos el macrocosmos como el Fausto de Goethe, tampoco poseemos, desafortunadamente, ese cristal que aparece en el Aleph de Borges que con ironía describe como utópico e implica la necesidad de acercarse al todo a través de un prisma en el que los acontecimientos del mundo se despliegan en forma sucesiva y simultánea. Lo que sí es rescatable es la necesidad de horizontes cruzados y de estudios comparativos, el cuestionamiento de lo único en términos de identidades y la atención a fenómenos de contacto entre distintas tradiciones culturales en un mismo espacio. La lista de nuevos puntos de reflexión y práctica es enorme; reuniones como éstas propician que las ideas entre los distintos presentadores viajen más rápido y podamos discutir afinidades, desacuerdos y propuestas. Queda pendiente ahondar en lo que probablemente sea una aportación parcial a una historia del arte que pueda tejer una narración de inclusiones en la que lo local y lo central puedan fluir con sus diferencias y contradicciones, pero finalmente como un ejercicio de integración que incluya la imposición y los límites del Estado-Nación y su transfiguración. En el caso latinoamericano, los estudios comparativos quizás podrán beneficiarse de un método que mirará desde fuera (historia, lengua, instituciones políticas y religiosas) y desde dentro (materialidad, recursos de la imagen: modelos, iluminación, espacialidad, emociones), sin olvidar la necesidad de una revisión de los recursos del proceso de interpretación. Será un trabajo de casos paradigmáticos pero también implicará recursos narrativos que puedan desplazarse más allá de los límites territoriales y las cronologías establecidas. Es el tiempo de debatir los modelos históricos que han sujetado en cierta forma la historia del arte en América Latina y diferenciar más a fondo la historia de la historia del arte.

La survie de l'œuvre et ses acteurs

Jean Marc Poinsot
Université de Rennes II

«En aucun cas, devant une œuvre d'art ou une forme d'art, la référence au récepteur ne se révèle fructueuse pour la connaissance de cette œuvre ou de cette forme. Non seulement toute relation à un public déterminé ou à ses représentants induit en erreur, mais même le concept d'un récepteur «idéal» nuit à tous les exposés théoriques sur l'art, car ceux-ci ne sont tenus de présupposer que l'existence et l'essence de l'homme en général. De même, l'art présuppose l'essence corporelle et intellectuelle de l'homme, mais dans aucune de ses œuvres il ne présuppose son attention. Car aucun poème ne s'adresse au lecteur, aucun tableau au spectateur, aucune symphonie à l'auditoire.»[1]

Ce propos de Benjamin introduit son article sur la traduction de 1923 dans lequel il traite de la survie de l'œuvre au moyen de sa traduction. Il m'a semblé qu'une telle question était au centre des interrogations que je voulais soulever autour d'une part de l'exposition *Chefs d'œuvre ?* (au pluriel et avec un point d'interrogation) organisée par le Centre Pompidou Metz pour son inauguration en mai 2010, et, d'autre part, de l'exposition d'Yves Klein inaugurée le 25 avril 1958 à la galerie Iris Clert sans véritable titre avant qu'il la baptise dans sa conférence à la Sorbonne (3 juin 1959) du titre un peu pompeux de: *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée*.

Je me suis arrêté sur cette citation parce qu'elle formule une crainte majeure propre à la période moderne, celle de la dépendance de l'œuvre à un commanditaire ou pire encore à un public, au moment même où ce public se constitue comme une composante majeure de l'espace de sociabilité de l'art. Or, mon hypothèse est que la survie des œuvres n'existe que par l'interaction de ceux qui contribuent à la vie de cet espace de sociabilité et par là-même à la survie de l'œuvre. Parmi eux, les artistes, les critiques, les commissaires d'exposition et tous ceux qui participent à l'écriture de l'histoire de l'art.

Chefs d'œuvre ? regroupe en fait toute une série d'expositions qui s'entrecroisent et se complètent. Elles y développent tant de propos parallèles que le visiteur a quelques difficultés à les dénombrer, mais je vais essayer d'en présenter quelques aspects.

Il y a tout d'abord quatre parcours, correspondant à des espaces d'exposition distincts: un premier autour de la notion de chef d'œuvre en général *«chefs d'œuvre dans l'histoire»* au rez-de-chaussée du bâtiment, un second intitulé «Histoire de chefs d'œuvre» qui au premier étage présente une histoire de l'art du 20ème siècle écrite avec des chefs d'œuvre, proposition assez conventionnelle pour

1 Walter Benjamin, «La tâche du traducteur», 1923, in Œuvres I, Gallimard, Folio, 2000, p.244

un musée. Le troisième implanté au 2ème étage met en parallèle une série de chefs d'œuvre et leur destin sous le titre *«Rêves de chefs d'œuvre»* quand le quatrième, qui termine le parcours au troisième étage, laisse penser que l'histoire continue sous le titre *«chefs d'œuvre à l'infini».*

Ces expositions mêlent de surcroit, dans chacune d'entre elles, des œuvres dont le statut est interrogé, des considérations sur l'histoire du musée national d'art moderne et sur l'histoire des musées d'art moderne en général, et des moments de muséographie réflexive avec l'insertion d'objets ethnographiques.

De l'ensemble de ces propositions, je ne retiendrai que l'interrogation sur le statut des œuvres ou des chefs d'œuvre et celle qui met en regard des œuvres l'histoire de leurs apparitions.

L'interrogation sur la notion de chef d'œuvre commence avec une approche quasiment anthropologique. Laurent Le Bon commissaire de l'exposition et directeur du musée a réuni dans son développement sur le statut du chef d'œuvre des objets d'artisanat renvoyant au premier usage historique de l'expression, des objets d'art au statut hybride entre artisanat et art, des œuvres mettant en crise la notion de chef d'œuvre comme unique objet abouti du travail de l'artiste.

Parmi les premiers objets visibles dans l'exposition figure une copie de *La mort de Marat,* effectuée dans l'atelier de David par Jérôme-Martin Langlois, dont on apprend par le catalogue qu'elle fut commandée initialement par la Convention, l'assemblée constituante mise en place par la Révolution, afin de servir de modèle aux ouvriers de la manufacture des Gobelins qui souhaitaient en produire une version en tapisserie. Plus loin dans la même partie de l'exposition se trouvent deux tapisseries; la première dans le cours de la visite est une tapisserie reprenant à la même échelle la composition de *Guernica* commandée à Picasso pour le pavillon de la République espagnole à l'exposition internationale de 1937 à Paris, quand la seconde est un exemple, choisi dans les réserves du musée national d'art moderne, du talent d'André Lurçat considéré au milieu du XXème siècle comme le rénovateur de la tapisserie française. Voici trois objets qui sont convoqués dans l'exposition à titre de substituts et qui vont être l'objet de malentendus. Substituts d'œuvres fortes de David ou de Picasso, elles abusent le spectateur qui a été tant préparé à reconnaître l'unicité du chef d'œuvre et de son aura. Mais surtout ces trois objets ayant en commun l'univers de la tapisserie, considérée pour *La mort de Marat* comme pour le *Guernica* comme un art d'interprétation, mais conçue comme une création originale avec Lurçat qui pensait directement en terme de cartons, une grande ambiguïté plane sur la signification de leur présence dans l'exposition, signification dont on verra qu'elle rebondira sur d'autres objets dans d'autres espaces. La tapisserie de Lurçat, seule création spécifique n'est en effet pas présentée comme un chef d'œuvre encore d'actualité aujourd'hui. Elle est là pour témoigner des valeurs oubliées et oubliables avec quelques autres tableaux d'un goût daté, et rendre compte des débuts difficiles des collections d'art moderne au regard du développement actuel du Centre Pompidou. (Aujourd'hui on ne se souvient plus d'André Lurçat que comme un architecte moderniste modéré, mais marxiste engagé.)

Art décoratif original, la tapisserie, comme d'autres métiers d'art, a fait l'objet en France d'un investissement particulier de la part de l'Etat qui fut à l'initiative de la création de manufactures nationales dans des domaines aussi divers que la porcelaine, le mobilier ou la tapisserie. Cette politique a marqué durablement la relation de l'Etat à l'art en France et la connaissance de son histoire permet de comprendre, au moins partiellement, la faiblesse du soutien à l'art moderne jusqu'au lancement du projet du Centre Pompidou, mais, aussi, elle permet d'expliquer indirectement certains aspects de la protection du droit d'auteur dont les derniers développements ont pris la forme de ce que Jack Lang a qualifié d'exception culturelle.

Ainsi, *La mort de Marat* par Jérôme-Martin Langlois ne servit pas de carton et aucune tapisserie ne fut produite d'après elle. Le seul usage de cette toile depuis le début du XXème siècle consiste à illustrer l'histoire de France au château de Versailles. Et, il faut aller à Bruxelles pour voir son célèbre modèle. Mais à Metz *La mort de Marat* témoigne de l'existence de ces copies autorisées par les artistes à une période où la photographie ne servait pas encore de relais auprès d'un large public. Ce type de copie comme la tapisserie de Guernica (ici une version de 1975, mais il en existe deux autres de 1955 et de 1995) n'étaient pratiquement jamais montrées dans le contexte des musées de Beaux-arts et a fortiori des musées d'art moderne.

Pendant longtemps également les éditions de Marcel Duchamp n'étaient pas considérées comme des œuvres à part entière, et plus récemment encore la réplique de *La danse du pan-pan au «Monico»* de 1909-1911, peinte vingt ans après la disparition de la première version, par Gino Severini en 1959-1960, n'était pas digne d'être montrée jusqu'alors; pourtant, elle figure aujourd'hui à Metz dans «histoire de chefs d'œuvre».

Pour éclairer quelque peu le statut de telles œuvres, les considérations de Walter Benjamin sur la survie des œuvres me semblent ici encore assez utiles, si on ne les prend pas à la lettre: «*L'histoire des grandes œuvres d'art connait leur filiation à partir des sources, leur création à l'époque de l'artiste, et la période de leur survie, en principe éternelle, dans les générations suivantes. Cette survie, lorsqu'elle a lieu, se nomme gloire. Des traductions qui sont plus que des transmissions naissent, lorsque, dans sa survie, une œuvre est arrivée à l'époque de sa gloire.»247*

Ce phénomène élémentaire de la démultiplication de l'œuvre du fait de sa gloire qui, à la fois, conduit à la réplique, à l'interprétation, au sens de transposition dans un autre médium comme la gravure ou la tapisserie, et depuis de nombreuses années maintenant à la pratique de la *«matérialité intermittente»*, a conduit à reconsidérer des œuvres passées et disparues mais non oubliées et à les reconstituer.

Ainsi *Chefs d'œuvre ?* inclut aussi bien *One and three chairs* de Joseph Kosuth, qui fut souvent si mal présentée par le musée d'art moderne, et la maquette du *Monument à la IIIème internationale* de Tatline.

La pièce de Kosuth est intégrée dans la présentation de *«Rêves de chefs d'œuvre»* au 2ème étage. Elle figure sur un mur, à côté d'autres chefs d'œuvre présentés comme tout aussi exemplaires, quand la cimaise opposée, découpée en face de chacun d'entre eux, laisse entrevoir dans un passage parallèle un choix

de documents principalement photographiques qui illustre diverses présentations passées. Ainsi, d'une façon à la fois discrète et spectaculaire le commissaire de l'exposition inscrit-il sa présentation comme une traduction nouvelle du chef d'œuvre ainsi traité, comme un épisode de sa gloire et de sa survie.

Son intervention, celle du commissaire, est présentée comme d'autant plus indispensable que par ailleurs l'exposition intègre l'évocation du Musée imaginaire de Malraux. Dans une longue vitrine les livres de la bibliothèque du célèbre auteur portent les stigmates du découpage des illustrations pour leur montage en regard de son propre texte, et contribuent à se faire l'écho de la dématérialisation des œuvres revendiquée par l'écrivain.

Ce premier parcours dans l'exposition au-delà de la notion de chef d'œuvre nous a fait faire un premier inventaire de tout ce qui démultiplie les œuvres, de ce qui les traduit et contribue à leur gloire pour les élever au grade de chef d'œuvre. Je pourrais être mauvaise langue en soulignant combien la problématique présente l'avantage de pouvoir sortir des réserves des travaux que le centre Pompidou n'aurait pas jugé digne d'exposer sur ses cimaises parisiennes. Mais il me semble qu'au-delà des qualités réelles de ces objets, ce que propose ce choix d'œuvres et de documents tend à faire prendre conscience de l'histoire des traductions dans un monde changeant. En effet, la réplique ou la copie, la tapisserie, l'édition comme Le *Jazz* de Matisse étaient autant d'effets indirects de la gloire, où l'interprétation n'avait pour but que d'alimenter le marché sans pour autant se substituer aux originaux que le musée devait s'efforcer de préserver en en assurant la survie matérielle. Implicitement, le musée classait les éditions, les esquisses, les dessins dans un département spécialisé, et les copies dans les réserves, pour mieux valoriser les rares chefs d'œuvre survivants régulièrement nettoyés, et entretenus. Et dans ce contexte, les œuvres ayant subi trop de restaurations étaient aussi gardées hors de la vue des visiteurs.

Puis, non pas sous l'effet de la réflexion de Malraux sur le musée imaginaire, mais sous celui de la double action de l'image photographique et de l'effet de dématérialisation de l'exposition, et dans le contexte d'une relation plus directe du musée avec les artistes, celui-ci a été amené, de façon quelquefois chaotique, à penser la survie des œuvres comme une production à nouveau, comme un interprétation théâtrale.

Chefs d'œuvre? n'aborde que de façon marginale cette question avec des exemples qui ne présentent pas trop de difficultés, comme les travaux de Martial Raysse, Bruce Nauman ou Cadere. Pour autant, Laurent Le Bon n'est pas ignorant de travaux plus problématiques, comme par exemple l'exposition du Vide de Klein. Il fut en effet co-commissaire de l'exposition *Vides* organisée par le Centre Pompidou à Paris et la Kunsthalle de Berne en 2009. Avec la complicité de John Armleder, Mathieu Copeland, Gustav Metzger, Mai-Thu Perret, Clive Phillpot et Philippe Pirotte, il conçut une exposition dont les salles furent vides de toute autre présentation que les seuls cartels de travaux évoqués de façon plus détaillée dans un splendide et substantiel catalogue.

Vides a été présentée par le comité curatorial dans les termes suivants:

«L'exposition emblématique d'Yves Klein à Paris en 1958 à la galerie Iris Clert, un espace essentiellement vide présenté comme tel au public, figure comme une des étapes incontournables de la modernité, à l'instar de l'exposition des impressionnistes en 1874 chez Nadar, de l'Armory Show de New York en 1913, de 0,10 (l'exposition futuriste avec les toiles suprématistes de Malevitch) en 1915 à Saint Petersbourg, du Cabaret Voltaire à Zurich en 1916, du ready-made Fountain de (Duchamp-) R.Mutt réapparaissant à la galerie 291 après son rejet du Salon de la Société des artistes indépendants à New York en 1917, ou encore de l'Exposition surréaliste de 1924 à Paris à la galerie Pierre, par exemple.»[2]

Bien que je ne sois pas vraiment d'accord avec l'interprétation, qui a consisté à présenter des salles proprement vides sans s'interroger sur les conditions de réitération de telle ou telle réalisation bien concrète et datée de quelques uns des artistes évoqués après Yves Klein comme Art & Language, Robert Barry, Stanley Brown, Robert Irwin, Roman Ondák ou Laurie Parsons, il s'agissait là d'un projet de première importance intervenant comme l'écrivait Walter Benjamin au moment où cette œuvre était arrivée à l'époque de sa gloire.

Une œuvre un peu particulière puisqu'elle est sans objet, listée dans une série d'événements où précisément l'événement l'emporte sur l'objet. Une œuvre dont personne pour autant personne ne conteste qu'il ne s'agisse pas là d'une expérience esthétique forte dont on ne doute un instant qu'elle puisse être vécue à nouveau. Or, la question que posait implicitement cette exposition *Vides* n'était-elle pas: comment l'exposition initiale du vide pouvait survivre ? Sinon par l'implication d'autant d'artistes, critiques, historiens d'art et commissaires d'exposition dans l'élaboration d'une ou de plusieurs nouvelles traductions de l'œuvre initiale.

Ce dont on prend conscience avec l'exposition Vides, et surtout après avoir lu son catalogue, c'est que l'histoire du vide en exposition est pour le moins plurielle.

C'est d'ailleurs ce que démontre indirectement le texte de Denys Riout *«Exaspérations, 1958»* en mettant en évidence les tâtonnements d'Yves Klein et ses difficultés à qualifier ce qu'il entreprenait en laissant formuler par Pierre Restany l'invitation sibylline suivante:

«Iris Clert vous convie à honorer, de toute votre présence affective, l'avènement lucide et positif d'un certain règne du sensible. Cette manifestation de synthèse perceptive sanctionne chez Yves Klein la quête picturale d'une émotion extatique et immédiatement communicable».

Il devait ultérieurement dans sa conférence à la Sorbonne la nommer *«La sensibilité picturale à l'état matière première, spécialisée en sensibilité picturale stabilisée»*, puis, utiliser encore une autre formule dans son livre *Le dépassement de la problématique de l'art* paru en 1959.

---

2 John Armleder, Mathieu Copeland, Gustav Metzger, Mai-Thu PERRET, Clive Phillpot, *Vides. Une rétrospective*, Zürich, Genève, Paris: JRP/Ringier, Ecart Publications, Centre Pompidou, 2009, p.29.

Malgré ces hésitations, il apparaissait assez clairement que cette exposition avait nécessité une mise en œuvre complexe avec l'occultation de la vitrine, la peinture de toutes les surfaces intérieures de la galerie en blanc à la manière des monochromes, l'évacuation de tous les objets, l'accès par une porte dérobée, la mise en place d'un cérémonial et le développement d'une dimension festive avec la distribution d'un cocktail bleu.

Plus tard, il réalisa une autre présentation du vide lors de sa rétrospective au début de l'année 1961 à la Haus Lange à Krefeld où il s'empara de la seule pièce sans fenêtre de la maison pour la peindre en blanc et où il céda à cette occasion une des zones de sensibilité picturale immatérielle à Paul Wember, le directeur du musée. Avec cette seconde présentation du vide s'ouvre l'association entre la salle vide et la cession d'une zone de sensibilité picturale immatérielle qui donnera lieu en mars 1962 à un décrochage de tableaux dans le cadre du Salon Comparaisons au musée d'art moderne de la ville de Paris. Cette dernière manifestation du vide que Mathieu Copeland considère comme la plus radicale n'a pas marqué autant les esprits, pas plus que le théâtre du Vide qui fut l'occasion de plusieurs développements dans le journal *Dimanche* publié par Yves Klein le 27 novembre 1960.

Les historiens d'art ne seront probablement jamais d'accord sur le sens à donner à ces expositions, manifestations et déclarations, et même la conservation à Krefeld de ce cabinet blanc peint de la main de l'artiste ne suffit pas, par sa survie matérielle, à fixer une version complète et légitime de cette irruption inqualifiable d'Yves Klein dans l'histoire de l'art le 28 avril 1958.

En effet, si l'expérience du vide de Klein fut à la fois l'élévation de l'espace d'exposition, à celui d'espace sensoriel, l'acte radical d'éradication de toute autre œuvre d'art que sa seule présence, ou encore le vide comme objet de transaction, mettant en balance la survie de la transaction elle-même et la destruction de sa trace dans le cadre d'une expérience non reproductible, l'ensemble de ces gestes furent documentés et, par là même, conservés dans la mémoire de l'art telle qu'elle existe dans les livres et les musées.

La place que Brian O'Doherty donne à Yves Klein et à son exposition du Vide traduit bien la fascination et l'embarras induit auprès de tous, artistes, critiques, spectateurs. Il dresse d'abord un constat contradictoire:

«Les idées de Klein: un mélange dingo mais bizarrement persuasif de mysticisme, d'art et de kitsch, battus ensemble. Son art, comme celui de tout illuminé qui a réussi, soulève une fois de plus le problème de la distinction des objets d'art et des reliques d'un culte. C'est une œuvre généreuse, riche d'utopie et d'obsession, ayant sa part de transcendance. En une apothéose communicationnelle qui vira à la communion, il fit l'offrande de lui-même et il fut consommé. Mais comme Piero Manzoni, il fut un initiateur, très européen, débordant de mépris métaphysique pour le matérialisme bourgeois dernier cri -- la vie thésaurisée sur catalogue de meubles.»[3]

3 Bryan 0'Doherty, White cube. L'espace de la galerie et son idéologie, Zürich: JRP/Ringier,2008, p.123

Et, après avoir accumulé ces compliments, O'Doherty ne peut que s'étonner de la survie du Vide:

«Plus le temps passe plus le geste de Klein trouve son succès.»[4]

Ici se révèlent deux choses: d'une part la difficulté à contenir dans une histoire la question de l'espace de la galerie saisie par les artistes et, d'autre part, le caractère inexplicable de la survie d'un événement vide et à jamais passé, bien que partiellement attesté par quelques traces.

Cette saisie de l'espace de la galerie comme problématique artistique est entendue par O'Doherty comme une manifestation du modernisme tardif, mais néanmoins son ouvrage, qui est plus complet dans sa traduction française que dans sa version américaine, se présente comme une reprise de la même question dans une succession d'éclairages ou d'angles d'attaque différents. Après ses «*Notes sur l'espace de la galerie*» publiées dans *Artforum* de mars 1976, suivent «*L'œil et le spectateur*» en avril, puis «*Le Contexte comme contenu*» en novembre. Il faut ensuite attendre 1981 pour «*La galerie comme geste*» où il parle de Klein avant que ne sorte en 2007 «*L'atelier et le cube*». Informé de l'histoire, O'Doherty est à la fois un théoricien qui sonde le potentiel de ces questions en tant que projets artistiques, un critique qui redistribue le sens perçu de cette boîte blanche pour le penser avec l'actualité de l'art dont il suit les derniers développements, mais il ne s'érige jamais en détenteur de quelque vérité comme pourrait y aspirer l'historien d'art.

Témoigne de cette ouverture, cette réflexion sur l'espace des musées et galeries immédiatement formulée avec l'évocation de l'exposition de Klein:

«Les musées et les galeries occupent une position paradoxale, ils rendent publics les produits susceptibles d'élargir la conscience, et ils contribuent ainsi, généreusement, à l'indispensable anesthésie des masses – sous couvert de divertissement, à la grâce du laisser-faire appliqué au loisir. Rien de tout cela, dois-je ajouter, ne me paraît particulièrement choquant ou nocif: quant aux alternatives, leur volonté de réforme regorge d'hypocrisie.»[5]

Par ce constat, nous voici rendu dans une zone que s'interdisait Walter Benjamin en refusant tout public déterminé. Il nous faudra donc revenir sur le triptyque formé par le vide, le public, et le musée.

Auparavant je voudrais évoquer deux artistes qui ont affronté cette question du vide et qui d'une certaine manière ont contribué à actualiser la proposition de Klein à leur manière. Le premier est Philippe Thomas qui, sous couvert de l'agence Les readymade appartiennent à tout le monde©, a réalisé l'exposition *Feux Pâles Une pièce à conviction* au Capc/Musée d'art contemporain de Bordeaux fin 1990, début 1991. Cette exposition présentait la particularité de transformer tous les interlocuteurs de l'artiste (collectionneurs, critiques, commissaires, historiens d'art, marchands) en co-auteurs de son travail. Il s'y intéres-

4 Idem

5 Idem p.124

sait à la disparition de l'auteur, de l'œuvre, et de l'objet en incluant dans un même ensemble les travaux de ses prédécesseurs et les siens propres. Aussi, l'exposition intégrait-elle dans certaines salles thématiques, par exemple, un retour en arrière sur la fin de l'objet d'art voire sur sa disparition. Après une salle intitulée «L'art d'accommoder les restes» où l'on pouvait voir les travaux suivants: *Der Spiegel, saucisse littéraire,* 1970 de Dieter Roth, un tableau-piège de Spoerri, *Merde d'artiste* de Piero Manzoni ou *Fontaine* de Marcel Duchamp (1917-1964), on pouvait accéder à la salle intitulée *«Le musée sans objet»* qui donnait à voir un petit livre de Jan Dibbets *Domaine d'un rouge-gorge/sculpture*, 1969 NewYork, Cologne: Seth Siegelaub, Walter König, une feuille dactylographiée et signée de Ian Wilson *There is a discussion*, 1979, musée national d'art moderne, une photographie de la *Spiral Jetty* de Smithson, 1970, collection Ludwig, Aix le Chapelle, le carton d'invitation de l'exposition *Richard Long, Konrad Fischer* en 1968 à Düsseldorf et le cahier de dessin à spirale contenant le texte de la conférence de Klein à la Sorbonne ouvert à la page où il évoque l'exposition du vide.

Ainsi, par son choix, Philippe Thomas donnait à voir des documents visuels, ou des récits ou des annonces, ou des certificats d'œuvres d'art absentes, qui ne constituaient pas pour autant des objets d'art, même si depuis le musée a fait passer ces reliques ou ces documents du côté des objets de sa collection rendant ainsi poreux les catalogues du musée et ceux de sa bibliothèque ou documentation. Avec cette salle, Philippe Thomas rassemblait les tentatives multiples de déplacement de l'attention hors du lieu public de l'art (quelque part dans le paysage avec Long, Smithson, mais aussi Dibbets) sans que ce lieu ne soit accessible autrement que dans les espaces conventionnels de l'art où Ian Wilson et Yves Klein nous disaient qu'il se passait quelque chose malgré l'absence de tout objet proposé au regard.

Cette actualisation du Vide de Klein fut la responsabilité de Philippe Thomas, ce n'était pas une reprise ou une réplique de l'exposition d'avril 1958, mais je présume que je peux parler ici avec Benjamin d'une traduction contribuant à sa survie. Bien que je ne sois pas convaincu que toutes les expositions vides ou presque vides soient une actualisation/traduction du travail de Klein, et notamment parmi elles tous les exemples documentés dans l'exposition Vides au Centre Pompidou, nombre d'entre elles ont indéniablement remué les mêmes problématiques ne serait-ce que marginalement. Sur ce constat, je peux ainsi faire la part entre tel ou tel traducteur. Ainsi Philippe Thomas agit sous sa propre responsabilité quand il réfère au Vide de Klein, quand on doit à l'un des commissaires de Vides au Centre Pompidou la mise en relation entre Klein et par exemple Robert Barry lâchant un gaz dans l'atmosphère. Philippe Thomas résume d'ailleurs assez bien cela dans une formule où il revendique l'importance du cartel:

«Un cartel aujourd'hui ne réfère pas à une pièce – ou du moins il n'y réfère plus nécessairement – pour marquer l'identité de celui qui l'a faite(une main !); mais pour établir la responsabilité de celui qui la montre. Autrement dit: il y a comme un décollement ou un déplacement de la relation de référence; au lieu de s'attarder sur les aléas d'une fabrication, ou même d'une conception, dont l'artiste s'est historiquement dessaisi, celle-ci n'a d'autre solution que de se porter sur le seul trait pertinent qui lui reste: l'exposition, qu'elle continue en effet

à vouloir attribuer.»[6]

Je laisse la responsabilité de cette conception à Philippe Thomas, mais elle a la redoutable efficacité de mettre en évidence qu'indirectement les cartels de l'exposition «Vides» à Beaubourg référaient plus aux co-commissaires qu'aux artistes évoqués par ceux-ci dans le catalogue. Le principal d'entre eux n'hésitait à écrire, alors qu'il pouvait avoir lu l'ouvrage d'O'Doherty dans lequel celle-ci prenait ses distances vis-à-vis de la généralisation un peu trop confortable de la critique institutionnelle, les propos suivants:

«Le projet n'a d'intérêt que dans sa réalisation dans une institution de renommée internationale, légitimant cinquante ans d'expériences du vide artistique, comme une rétrospective traditionnelle.»[7]

Même si l'on peut considérer comme tout à fait incontournable l'exposition du Vide de 1958, tant elle est devenue emblématique, c'est-à-dire porteuse de nombreuses questions et ambitions quant à l'espace de l'art et à sa socialisation, je ne considère pas toutes ses citations ou actualisations comme équivalentes et de même que Benjamin le pense à propos de la traduction je voudrais encore examiner un exemple avant de conclure.

«Pour saisir le rapport authentique entre original et traduction, il faut procéder à un examen dont le propos est tout à fait analogue aux raisonnements par lesquels la critique de la connaissance doit démontrer l'impossibilité de la théorie du reflet. De même que, là, on montre qu'il ne saurait y avoir dans la connaissance, si elle consistait en reflets du réel, aucune objectivité, ni même prétention à l'objectivité, ici, on peut prouver qu'aucune traduction ne serait possible si son essence ultime était de vouloir ressembler à l'original. Car dans sa survie, qui ne mériterait pas ce nom si elle n'était mutation et renouveau du vivant, l'original se modifie.»[8]

Cette modification est, je le crois, légitime, et il me semble que Benoît-Marie Moriceau l'est aussi dans son travail intitulé *Novo ex Novo*, réalisé à Rennes en 2005. Son installation consistait dans l'aménagement d'un cube blanc sinon parfait du moins plus régulier que ne l'étaient les locaux de la galerie associative qui l'invitait. Il recouvrit ensuite la vitrine de blanc d'Espagne pour la rendre opaque. Le visiteur qui rentrait dans cette pièce la trouvait totalement vide, mais il pouvait deviner s'il était un peu curieux que quelque chose l'attendait derrière la porte au fond de la pièce. S'il poussait cette porte, il tombait après un sas devant une autre porte. En ouvrant celle-là, il pouvait pénétrer dans une nouvelle salle complètement identique à celle qu'il venait de quitter. Par ce dédoublement de la galerie Benoit-Marie Moriceau nous fait comprendre, avec O'Doherty, que l'espace dans lequel il travaille est codé et que c'est la condition de l'artiste et du spectateur de ses œuvres d'y jouer leurs rôles respectifs. Cet espace est codé et

6 Laura Carpenter, *Insights*, Paris: éditions Claire Burrus, 1990

7 Laurent Le Bon,"Qui ne risque rien n'a rien» in *Vides*, p.163

8 Walter Benjamin, «La tâche du traducteur» in Œuvres I, p.249

neutre à la fois. A force d'être investi en tant qu'objet de travail artistique, il est devenu une forme signifiante habitée par d'autres. Ainsi la galerie est un cadre ouvert et disponible, mais elle déjà occupée par quelqu'un d'autre, à savoir la foule des prédécesseurs émules d'Yves Klein, et d'une certaine manière Benoît-Marie Moriceau nous parle de cette foule et montre à sa manière l'inanité de nombre de ces déclinaisons du Vide ou plus exactement de son souhait de dépasser ce qui lui semble devenu une aporie. Avce *Novo ex novo*, Benoît-Marie Moriceau assume, pour paraphraser Yves Klein, Le dépassement de la problématique du vide, tout en considérant que le white cube est une forme qu'il peut manipuler et faire parler à sa manière.

Contrairement à Yves Klein, Benoît-Marie Moriceau n'a pas imaginé un rituel particulier, la visite de *Novo ex Novo* se déroule comme une visite ordinaire de galerie ou d'exposition, mais la socialisation de son travail est déjà présente dans ce dédoublement qui parle de toutes les traductions du Vide d'Yves Klein qui l'ont conduit à devoir affronter sans détour le cube blanc.

En tant qu'historien d'art, j'ai la profonde conviction que les œuvres ne prennent place dans le temps que pour autant qu'elles sont socialisées, j'ai notamment la plus grande réserve vis-à-vis de toute les démarches qui essentialisent le travail d'un artiste et il me semble que je peux tirer quelque leçon de ces propos écrit en 1890 par Gabriel Tarde: «*Le nominalisme est la doctrine d'après laquelle les individus sont les seules réalités qui comptent; et par individus il faut entendre les êtres envisagés par leur côté différentiel. Le réalisme, à l'inverse, ne considère comme dignes d'attention et du nom de réalité, dans un individu donné, que les caractères par lesquels il ressemble à d'autres individus et tend à se reproduire dans d'autres individus semblables*.»[9]

Je ne transposerai pas littéralement cette distinction entre nominalisme et réalisme, mais à l'ère de la dématérialisation de l'œuvre dans l'espace public de la galerie ou du musée, où beaucoup conviennent qu'il est devenu difficile de continuer à considérer les artistes comme de purs individus exceptionnels et isolés, et leurs œuvres comme des émanations de leur pur génie, on est loin encore de pouvoir décrire aisément comment les traducteurs multiples intercèdent ou font obstacle à notre appropriation de l'œuvre, ni comment chacun à leur manière ils peuvent être légitimes ou au contraire trop bavards.

J'ai essayé, dans le parcours que je vous ai proposé, de mettre en évidence comment le public de masse dont nous sommes tous à la fois partie et distinct par nos compétences propres n'accède aux œuvres que pour autant qu'elles sont interprétées, traduites, reproduites, reconstituées et que ces traductions ne se succèdent que pour autant que nous les acceptons. On l'a vu, les artistes, les marchands, les commissaires d'exposition, les critiques sont les premiers traducteurs, mais l'historien d'art que peut-il faire sinon articuler nominalisme et réalisme en décrivant comment fait sens l'articulation de la dimension différentielle des œuvres aux reproductions ou traductions qui assurent leur gloire et leur survie. Mais même dans cette tache, qui n'est pas plus achevée que le cycle des traductions, l'historien d'art doit conjuguer la construction d'une mémoire des enjeux

9 Gabriel Tarde, Les lois de l'imitation, Paris: Les empêcheurs de penser en rond, 2001 (1890), p.67

initiaux de l'œuvre avec un regard critique sur les traductions nouvelles. Ainsi s'opposent très fortement la question ouverte par le vide final de l'exposition Chefs d'œuvre? nous renvoyant à l'histoire par l'inachèvement de son propos sur la scénographie de la cathédrale de Metz et l'exposition *This is not a void* proposée par Jens Hoffmann à la galerie Luisa Strina en 2008, en réaction au vide laissé là encore sans contenu véritable de la 28ème Biennale de São Paulo.

Arte Colonial Brasileira: lacunas e abrangência; análise e métodos de aproximação

Yacy-Ara Froner
UFMG

Sob quais critérios, métodos e dispositivos podemos nos aproximar da obra de arte? Para a Filosofia, a base estética propõe uma reflexão permeada pela formalização do juízo crítico e constituição dos modelos de apreciação, parte da sistematização do pensamento e da ampliação dos seus princípios constitutivos; para a História da Arte, a definição dos métodos de análise e sua contextualização histórica compreendem as relações entre a produção cultural e o sistema social; inicialmente forjada na ideia clássica de obra prima, atualmente entende a cultura material para além das relações documento, monumento e obra de arte. *Tudo é produto do suporte e da forma. É um produto da arte tudo aquilo cuja forma reside na alma* (ARISTÓTELES, Metafísica, VII). Da unidade poética aristotélica, a Estética e a História da Arte moderna edificaram uma linha de pensamento pautado pelo espírito do tempo (*zeitgeist*). Desse princípio, surge a *Teoria da Visibilidade Pura* focada no componente expressivo construído por meio dos padrões de representação, cuja abordagem teórica desenvolve o conceito de que a História da Arte deveria ser fundamentalmente uma História dos Estilos, e não uma história dos autores individuais.

O método *formalista* conduzido pela escola vienense teve como principais interlocutores Fiedler (1841-1891), Riegl (1858-1905), Wölfflin (1864-1945) e Dvorak (1874-1921). Por meio desses autores, o componente visual das obras de arte constituiria uma "gramática" sob a qual as modalidades visuais poderiam ser sistematizadas por meio de conjuntos coesos; reunidas em condições de reciprocidade – espaço, tempo e forma –, as produções artísticas comporiam modelos observáveis, metodologicamente passíveis de análise por meio do esquema visual. No Brasil, o estudo da arte colonial sempre esteve ancorado nos princípios *formalistas* de identificação das tipologias e das diferenças regionais. Aportada principalmente nas bases fundamentais da Escola de Viena, encontrou na sucessão dos estilos e no confronto dos sistemas visuais a base primordial de interlocução. Parte da proposição de autores formadores das estruturas conceituais da arte brasileira, como *Hanna Levy Deinhard* (1912-1984), Sylvio de Vasconcellos (1916-1979), Hélio Gravatá (1910-1994), Mário Barata (1915-1983), Carlos Ott (1908-1997), Clarival do Prado Valladares (1919-1983), Germain Bazin (1901-1990), Lourival Gomes Machado (1917-1967) dentre tantos outros nomes, e sua atuação na pesquisa, formação de arquivos e publicações em torno do patrimônio colonial brasileiro.

A influência a teoria da *Pura Visualidade* na produção em História da Arte do Brasil no século XX ocorre principalmente pelo trabalho da pesquisadora *Hanna Levy no IPHAN. Entre suas principais contribuições – Henri Wölfflin: As théorie. Ses prédecesseurs (1936); Sur la necessite d1une sociologie de l'art (1937), Valor Artístico e valor histórico (1940); A propósito de três teorias sobre o barroco (1941); A pintura colonial no Rio de Janeiro (1942); Modelos europeus na pintura colonial (1944); Retratos coloniais (1952) e Problemas en torno de la historia del arte brasileña (1947) – destaca-se a passagem do método formalista para o método sociológico, sem uma estruturação de conflito*[1].

Contudo, estes autores, imersos na construção de uma identidade nacional – em contextos históricos distintos, o *Estado Novo* (1937-1945) e a *Ditadura Militar* (1964-1985) –, procuraram nos princípios definidores da arte europeia a base de conceituação da arte produzida no período colonial (1500-1808). Dados a extensão territorial e o alargamento temporal deste período, muitas vezes o princípio *formalista* de análise não corresponde à temporalidade dos estilos na Europa, nem tampouco aos esquemas visuais pré-estabelecidos.

Não se trata de desmerecer a longa contribuição que o método trouxe à compreensão da arte, mas alargar critérios que o mantenha significativo no computo das investigações do século XXI. Sua justificativa maior é a carência de estudos como a revisão proposta por Freire[2] e a demanda de uma sistematização ampliada das produções coloniais. Se o projeto *formalista* buscou ao longo da História da Arte no Brasil a construção, ao menos, de uma identidade regional, poucas publicações deram conta de aprofundar esta problemática.

Considerando, porém, a validade da aproximação *formalista*, cabe observar os limites desse princípio analítico e quais contribuições reais esse método têm para a História da Arte Colonial Brasileira. Até que ponto os estudos acerca das modulações das *rocailles* ou das bases das perspectivas proporcionam um olhar ampliado sobre o mundo colonial português? Qual o contato e a fratura entre os distintos espaços desse império? Toda imagem é sempre uma imagem carregada de questões subliminares como poder, submissão e transgressão; parte de escolhas culturais construídas na tradição e, como lembra Walter Benjamin, *nunca houve um monumento à cultura que não fosse também um monumento à barbárie*[3]. Da dicotomia entre barbárie e civilização, poder e submissão, que os contextos coloniais possibilitam a percepção de uma circularidade e/ou hibridismo entre a cultura popular e a cultura erudita a partir das mãos de seus produtores das artes[4].

Os registros de imagem mantêm relações complexas com a sociedade da qual partem e por meio de mecanismos de circularidade fazem uso tanto de sistemas de representação institucionalizados pelo processo de colonização, quanto dos sistemas advindos dos grupos que participam de sua construção material e

1 HUDSON-Wiedenmann, 2005.

2 FREIRE, 2006.

3 BENJAMIN, 1987, p.225

4 FRONER, 2004

ritual. Ao contrário do que afirma Argan em *Arte e Persuasão*[5], o distanciamento entre a matriz intelectual europeia e o mundo colonial não conduz ao esvaziamento do caráter alegórico das imagens produzidas nesse período. A arte colonial pode ser vista por meio das contaminações, ressignificações e da capacidade de alterar a matriz visual imagética europeia, estabelecendo uma identidade visual com propriedades distintas e dinâmicas dentro desse meio social.

Se não há grau de comparação entre a pintura de Rubens e de Athayde, não é porque entre ambas há uma distinção de ordem técnica-formal, mas porque partem de contextos distintos e firmam-se através de valores circunstanciados à sua projeção de lugar[6].

Aliado à dificuldade de um olhar ampliado sobre o contexto, cada vez mais o patrimônio artístico e arquitetônico do período colonial tem sofrido a degradação devido ao abandono, descaso e falta de investimentos. Assim, mais do que nunca a produção artística e arquitetônica do período colonial se vê fragilizada. Além disso, há nesse campo dos estudos duas lacunas exemplares: falta-nos uma revisão da literatura por meio de uma compreensão historiográfica dos textos construídos em torno deste tema de pesquisa, considerando as bases epistemológicas e os sistemas teóricos que subsidiaram a análise dos principais estudiosos da área; como também há um vazio em torno das análises *iconográficas* e sua significação no campo das possibilidades de escolha no âmbito da *devotio moderna* e da mentalidade colonial.

O método *Iconológico/Iconográfico* pautado pelas pesquisas de Warburg (1866-1919), Panofsky (1892-1968), Saxl (1890-1948) e Wittkower (1901-1971) ecoam timidamente nas pesquisas acerca da arte colonial brasileira. Naturalmente associada ao método *formalista*, a base *iconográfica* serve à identificação da representação. Não há, porém estudos aprofundados sobre a intencionalidade e o significado da regularidade de determinados programas, ícones, alegorias e emblemas. Apenas um mapa conceitual sobre a primazia de determinados programas *iconográficos* – um projeto *iconológico* – poderia proporcionar uma visão das bases ideológicas, das mentalidades e dos padrões de reflexão da arte colonial brasileira. Não se trata de entender a realidade colonial como um universo coeso, mas, dentro da diversidade, investigar as possibilidades de manifestação no período.

O método Iconológico/Iconográfico

Quais são os limites e as possibilidades do método *Iconológico/Iconográfico* no âmbito da História da Arte atual? Como se insere na Historiografia da Arte? Sobre quais bases construiu seu discurso e quais foram seus detratores nas últimas décadas? Em qual contexto pode ser aplicado?

Questões! Sempre são questões que nos movem na pesquisa histórica. Destas questões, a dúvida, a crença, as tendências, a anacronia e a sintonia das disposições...

5 ARGAN, 2004

6 FRONER, 2009, p. 49

Na primeira metade do século XX, estudiosos herdeiros de uma tradição *wargburguiana* procuraram interpretar as variadas configurações simbólicas presentes nas artes visuais, considerando suas relações narrativas, alterações de significado e variações *iconográficas* na busca de um método de análise fundamentado em bases históricas[7]. As fontes estruturais são anteriores, remontam aos princípios discutidos por Filostrato no texto *Imagens* (*Eikon*, c.170 a.C.) – de onde emerge a palavra *iconografia, eikon* e *graphein* (gravar/escrever por meio da imagem), – no qual ele estabelece uma síntese dialética para a superação da *mimesis* de Aristóteles e do *eidos* de Platão: se a imitação ocorre no plano material, a imagem, que é mental, ocorre no plano da consciência. Para Filostrato, a imagem mental opera por analogia: o conceito/forma (*eidos*) que conforma o pensamento parte de uma construção que depende da consciência, do conhecimento e da experiência anterior (*phainomenon*). A imagem só se realiza por meio da confrontação de análogos observáveis: a imagem mental de uma cadeira demanda a construção cognoscível de "cadeira" e a comparação analógica em relação de visualidade do objeto adquirido pela experiência. Por analogia é que o olho reconhece na abstração bidimensional ou tridimensional da imagem – do desenho, da pintura, da escultura – os referenciais singulares. Matéria, linha, cor, sombra, luz e códigos são decifrados por meio da experiência visual (sensação) e convertidos em significado. Este significado pode ser apreendido pela correspondência de função, uso e forma, como também por meio de um sentido construído culturalmente – o símbolo, a alegoria, a parábola e a metáfora. Assim, de simples objeto uma cadeira por se tornar um signo de poder: o trono de um rei. O *ícone* ou a *imago* é a interface entre a *mimesis* e o *eidos*; opera pela experiência do real, mas por analogia constitui o mental. Depende da linguagem enquanto conceito e da imagem como metáfora.

A arte da imitação é dupla, um dos seus aspectos é o uso das mãos e da mente, para produzir imitações e outro a produção de semelhanças só pela mente. A mente do observador tem sua parte na imitação. (...) ninguém será capaz de entender um cavalo ou um touro pintado se nunca viu tais criaturas antes[8].

(...) Assim, por meio da arte, reúne-se em um único e mesmo objeto o que se achava disperso em vários[9].

Desta base introdutória, o componente cultural da narrativa encontrava na dobra sobre o visível – cognoscível – e o invisível – a imaginação – os elementos essenciais de permuta que permitiam o diálogo entre a imagem e o espectador. Traduzida por meio de uma linguagem acessível sediada na tradição, a produção artística produziria significados gerenciados em um contexto coletivo.

Desde que a modernidade rompeu com o dispositivo narrativo da obra de arte, o componente da representação calcado no contexto da tradição cultural, construído por meio da interpretação do texto mítico, religioso ou histórico, pa-

7 BIALOSTOCKI, 1973

8 FILOSTRATO apud GOMBRICH, 1986, p.159

9 PANOFSKY, 1994, p.20

rece invalidar a capacidade deste método alargar suas bases de projeção. No início dos anos sessenta, diversos teóricos desqualificaram o método, afirmando que os mecanismos da língua e da figuração não são redutíveis uns aos outros[10]. As mais densas críticas apontavam para os protocolos de decodificação da imagem simbólica por meio da textualidade, e o componente de dependência que o método tinha em relação à literatura disponível. Acusado de filologismo, o método pareceu anacrônico diante da modernidade anunciada. Se a literatura fornece a sustentação às premissas conceituais, isto é porque em ambas as linguagens – literatura e artes visuais – encontram-se presentes os indícios de uma mentalidade, uma estrutura e um modelo de composição narrativo-simbólica[11]. Em *La Carne, il Diavolo e la Morte nella letteratura romantica* (1930), Praz encontra nas metáforas literárias os signos visuais de uma época[12]; mas é em *Estudios de Emblemática* que o autor demarca o confronto de articulações entre a literatura e as artes visuais produzidas no período moderno: por meio de uma ampla seleção de imagens fundamentalmente provenientes de tratados, percebe a extrema cumplicidade, a aderência dos sentidos e a correspondência de significados que determinam a reciprocidade entre distintas formas de manifestação artística.

Ao contrário do que se imagina, os tratados não são meros esquemas de normatizações decorativas, mas testemunhos substanciais de programas filosóficos e mentais de uma época: obras fundamentais como *Hieroglyphica* de Horapollo (séc. IV), *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (1467) e o *Emblemata* de Alciato (1531), constituem a cultura visual e filosófica de um período fundamental da História da Arte e da tradição humanista, como foi o barroco.

A península ibérica constituía um campo privilegiado para a manifestação desse gênero literário: eruditos, como o padre jesuíta Claude-*Francois* Menestrier (1631-1705), Silvestro Pietrasanta (1590-1647), Giovanni Ferro (1582-1630), Paolo Aresi (1574-1644) ou Filippo Picinelli (1604-ca. 1667), sublinhavam já no século XVII o jogo conceitual disposto no meio intelectual a partir dessa tipologia literária que reunia imagens e texto por meio de um projeto distinto da iluminura medieval[13]. Se autores contemporâneos como Santiago Sebástian^F dão sustentabilidade a esta tese, considerando o levantamento da tratadística em suas pesquisas, poucos historiadores da arte portugueses ou brasileiros detêm um levantamento substancial das bases literárias que deram suporte aos programas visuais dispostos tanto nas artes gráficas, quanto nas artes decorativas das igrejas, conventos ou espaços seculares. É incontestável a percepção de que as estampas, gravuras e impressões – avulsa, em séries ou inclusa em livros (missais, breviários, manuais...) – tenham sido um dos veículos mais importantes para a divulgação do imaginário desse período.

No Brasil, levantamentos pontuais confirmam a presença dessa tratadística: Hannah Levy, em *Modelos europeus na pintura colonial* (1978); Carlos Ott, em *Escola Baiana de Pintura* (1982) e Clarival do Prado Valladares, *Arte e*

10 FRANCASTEL, 1982

11 BARTHES, 1971

12 FRONER, 2008

13 PRAZ, 1989

Sociedade nos Cemitérios Brasileiros (1972) constroem seus estudos por meio do encontro com textos clássicos. É importante ressaltar a contribuição da análise literária, por meio da crítica genética, ao estudo das artes visuais no período colonial. Autores como Affonso Ávila João (1928-) – *O Lúdico e as Projeções do Barroco* (1971) –, Adolfo Hansen (1942-) – *Teatro da Memória: monumento barroco e retórica* (1996); *Alegoria construção e interpretação da metáfora* (2006) – e Alfredo Bosi (1936-) – *Dialética da colonização* (1992) – ampliam o panorama da arte nesse período.

Considerações finais

Na entrada do século XXI, a História da Arte Brasileira passa por um revisionismo e uma busca de identidade. *Evidentemente, a cultura do século XX que morre com o milênio, tem a necessidade ou o gosto de fazer balanços consecutivos e preventivos,* alerta Giulio Carlo Argan[14]. No nosso caso, esses balanços são indispensáveis, uma vez que corremos o risco de perder subsídios para o entendimento da produção intelectual gestada.

Não se trata da composição de bancos virtuais com verbetes aleatórios e dados acerca da produção dos autores, mas pesquisas historiográficas que deem conta do significado, da amplitude e dos limites, do entrecruzamento e das posições – ideológicas, conceituais e metodológicas – que configuraram toda uma geração de estudiosos da arte colonial. Essa geração nasce na primeira metade do século XX e, a grande maioria, morre apenas ao seu final. Atuando como professores, administradores de instituições culturais públicas, editores ou pesquisadores autônomos influenciaram e são referência para a geração atual.

Para a Historiografia da Arte, a capacidade de compreender os relatos de um discurso interno demanda um esforço reflexivo de grande envergadura.

Foucault afirma em sua obra "As palavras e as coisas" (1989) que cada época constrói estruturas de saber constituído a partir de um repertório crítico, analítico e conceitual cognoscível, partilhado por um mesmo sistema de ideias disponíveis naquele momento. Mesmo quando trabalhamos com um regime de oposições, estas oposições ocorrem mediante a presença de princípios ontológicos existentes, fazendo com que muitas questões existam de acordo com um sistema global de ideias. Há uma dificuldade de se mapear as proposições epistemológicas em História da Arte no Brasil, uma vez que o debate crítico, ora insipiente, ora operado por modismos de um olhar estrangeiro que "descobre" o Brasil, ora concentrado em algumas regiões não constrói este regime de oposições indispensável ao debate de ideias[^F.]

Fluxos, este é o tema do CBHA neste ano. É indispensável caminhar, fluir por entre territórios. Direção e sentido. Saber de onde se fala, quais territórios são compartilhamos, quão distantes ou próximos estamos da circularidade do pensamento intelectual, quais caminhos flutuam por entre as passagens, as frestas, as veredas. Para a História da Arte Colonial, conhecer os interlocutores, os temas exemplares, as lacunas e as bases conceituais e metodológicas sobre as quais se estabeleceu todo o discurso forjado, significa compreender este caminho.

14 ARGAN, 1995, p.9

Saber das lacunas e da abrangência; das possibilidades de análise e dos métodos de aproximação, principalmente relacionados às bases introdutórias *formalistas* e *iconográficas/iconológicas* nos possibilita ampliar as questões já postas.

A imagem é acústica, repercute, ecoa, transpassa. Não se trata de desmontar a tradição, mas de perceber em que ponto e em qual medida ela atravessa nosso olhar.

Referências Bibliográficas

ARGAN, G. C. *Imagem e persuasão*: ensaios sobre o barroco. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARGAN, G.C. *Arte e Crítica de Arte. Lisboa: Editora Estampa, 1995.*

BARTHES, R. *Sade, Fourier e Loyola*. Lisboa: Edições 70, 1971.

BENJAMIN, W. *Magia/Técnica; Arte/Política.* São Paulo: Brasiliense, 1987.

BIALOSTOCKI, J. *Estilo e iconografía:* contribución a una ciencia de las artes. Barcelona: Barral, 1973.

FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

FREIRE, L. *A Talha Neoclássica na Bahia*. Rio de Janeiro: Versal, 2006

FRONER, Y.A. História da arte e História do trabalho: a persistência dos códigos de nobreza e o espaço dos oficiais mecânicos no período colonial. In: *Arte em Pesquisa - Anais do 13º Encontro Nacional da ANPAP*, Brasília: ANPAP,UNB, 2004, V.1. p. 300-340.

FRONER, Y.A. Historiografia da Arte no Brasil: Por um Regime de Oposições. In: I *Encontro de História da Arte - Revisão Historiográfica:* o Estado da Questão. Campinas: UNICAMP, 2005, p.233-240.

FRONER, Y.A. O diálogo da imagem> a arte como emblema da sensibilidade colonial. In: COELHO, Beatriz Ramos de Vasconcelos (org.). *Imagem Brasileira*. Belo Horizonte: CEIB, n.4, 2009, p.43-51.

FRONER, Y.A. Pistas para um aporte conceitual: a obra de Mário Praz na arte emblemática do Barroco no Brasil. In: *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-americano*, Belo Horizonte: C/Arte, 2008, CD-ROM.

GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusão.* São Paulo: Martins Fontes, 1986.

HUDSON-WIEDENMANN, U. *Grenzen überschreiten*: Frauen, Kunst und Exil. Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag, 2005.

PANOFSY, E. *Idea: a evolução do conceito de belo.* Martins Fontes: São Paulo, 1994.

PRAZ, M. *Imágenes del Barroco: estudios de emblemática.* Madrid: Siruela, 1989.

SEBÁSTIAN, S. *El Barroco ibero americano; mensaje iconográfico.* Madrid: Ed. Encuentro, 1990.

Arte e imagem: contextos, migrações, contaminações

Obra, fluxo, acontecimento

Alexandre Emerick Neves
UFES

Resumo

Acontecimentos em aberto e francamente subordinados ao espectador, presumindo novos acontecimentos, transmutando-se na multiplicidade de atores e gestos prováveis e improváveis, é o que nos sugerem boa parte das obras de arte contemporâneas. Com as possibilidades de ações inusitadas no vídeo e no filme temos o surgimento de acontecimentos singulares, intuímos a identificação do tempo real como o tempo da experiência com o acontecimento.

Palavras chave

Fluxo temporal; acontecimento; Arte Contemporânea

Abstract

An happening open and directly subordinated to the viewer, assuming new happenings, transmuting the multiplicity of actors and gestures probable and improbable, is what we suggest much of the contemporary works of art. Taking the unusual possibilities of actions in video and film, we sense the emergence of singular happenings in the identification of the real time as the time of the experience with the happening.

Keywords

temporal flux; happening; Contemporary Art

Em nosso meio crítico Mário Pedrosa não se limita a acompanhar o amadurecimento das propostas abstracionistas em meados do século XX, assume também o enfrentamento da voragem de tendências, Referências e experiências da *Nova Objetividade Brasileira* alinhavada em *Opiniões* e *Propostas*. Pedrosa aponta um elo de passagem que se apóia justamente nas distensões formalistas de artistas sob a influência da arte concreta e que se desdobram nas experiências do *Neoconcretismo*, segundo a perspicácia do crítico, um movimento "cuja intuição fundamental esteve na descoberta do tempo".[1] Na percepção de Pedrosa, Lygia Clark teria sido a primeira a estreitar a identificação do espaço da obra com o espaço real, cujos desdobramentos junto a seus contemporâneos implicariam em obras dobradiças e maleáveis, em compartimentos e labirintos, para mexer, vestir, explorar e eclodir, características exaltadas por Pedrosa de modo exemplar na arte ambiental de Hélio Oiticica. Igualmente comparando as manifestações artísticas contemporâneas com os aspectos plástico-formais da arte modernista, que ele situa entre *Demoiselles d'Avignon* e a *Pop Art*, Pedrosa vislumbra no elemento situacional o potencial daquilo que seria uma arte pós-moderna.[2]

Estou propondo um percurso que examine algumas características do tratamento da questão da temporalidade na obra de arte contemporânea, o que muitas vezes perpassa a idéia de acontecimento. O movimento ou sua possibilidade na obra de Richard Serra pode também ser assinalado neste ponto inicial da questão. Por vezes sugerido pela tensão em algumas de suas esculturas, o movimento difere da ação como gesto humano, mas apresenta-se como um acontecimento físico autônomo. Estamos próximos da crítica de Donald Judd em relação à escultura de Mark di Suvero - seu alvo era de fato todo o formalismo modernista - salientando que suas obras são carregadas de gestos e movimentos naturalistas, de aspecto antropomórfico. Nas relações postas, as partes constituintes das esculturas de Serra tencionam-se, sobressai o jogo de forças, gravidade, peso, um equilíbrio frágil que aponta para a possibilidade de uma nova configuração para o sistema, um acontecimento possível devido às forças do sistema denunciadas pelo arranjo. A consciência do observador é tomada por justaposições e empilhamentos tidos como possibilidades de acontecimentos autônomos.

A trama de relações estabelecida com objetos do cotidiano deriva do repertório de ações artísticas que evocam a noção de acontecimento. A obra *FAUUFRJ69*, de 1969, de Umberto Costa Barros, parece legitimar a idéia de acontecimento, chegando a ser comentada por Ronaldo Brito como um evento^F. Bancos ligeiramente equilibrados um sobre o outro somente apoiados pelo mínimo contato de um de seus pés, pranchetas desenvolvendo elevações instáveis com a articulação de seus planos, arranjos atípicos que proporcionam um enlace entre um inicial desconforto e um prazer decorrente, em derivação do embate proposto com as ciosas e o lugar. Por tratar-se de empilhamentos de mobília típica das salas de aula de desenho, de arte ou de arquitetura, a obra dilata o desejo do artista em sugerir acontecimentos inusitados, além da proposição da reflexão acerca do

1 Mário Pedrosa, *Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro*, in: Otília Arantes (org.), *Acadêmicos e modernos*, p. 361.

2 Mário Pedrosa, *Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*, in: Otília Arantes (org.), *Acadêmicos e modernos*, p. 354.

mundo da arte e do estatuto da obra, pois a ordem desafiada não é apenas a da arrumação habitual dos objetos, mas do próprio circuito das artes.

Ampliando a discussão ao permitir-se um olhar menos exclusivista que muitos de seus pares, Harold Rosenberg previamente observou como os movimentos de vanguarda teriam como continuidade eventos performáticos de pintores, uma constatação dos desdobramentos das propostas artísticas na primeira metade do século XX. Para Rosenberg trata-se de algo que desponta desde o Surrealismo e o Dadaísmo, o "desejo de trocar o *objeto* de arte pelo *evento* de arte"[F.] O gesto ofertório de artistas contemporâneos em instalações interativas apresenta dimensões distintas destes eventos. A forma como trabalha Felix Gonzales-Torres não instaura apenas um acontecimento, mas presume novos acontecimentos, como na obra *Sem título (USA Today)*, de 1990. A obra desponta como promotora de um fluxo de acontecimentos. Com um amontoado de doces embalados com as cores da bandeira dos Estados Unidos em um dos cantos da sala de exposição, as ações que a obra promove são exatamente o que viria a consumi-la, o gesto do artista vai gradualmente sendo suprimido pelos visitantes, o fluxo temporal trabalhado no dado relacional, assim como na própria estrutura física da obra, entre supressão e reposição. A discussão acerca da tensão instaurada nas justaposições e empilhamentos de Serra serve de comparação, por ser essa tensão sintoma de um possível acontecimento inerente ao objeto, mas nas propostas emergentes nos anos de 1990, nas quais a questão da temporalidade é tratada nos jogos relacionais com disposições exteriores, e não somente associações interiores à obra, restrita à sua natureza física e aos seus aspectos visuais, os objetos certamente não são o cerne das obras em propostas dessa ordem, senão como elementos catalisadores dos acontecimentos contíguos a eles.

O que estou apontando em particular nesta averiguação é uma identificação do tempo real como o tempo da experiência com o acontecimento. O embate direto do corpo e da consciência com as coisas, os outros, o mundo, pois, segundo Bergson, "eis aí o tempo real, ou seja, percebido e vivido"[F.] A arte contemporânea incorpora ao elenco de recursos artísticos a mediação pelo filme ou pelo vídeo dos acontecimentos, o que se alcança na duração da exposição da imagem de um acontecimento é o tempo real dessa experiência, a transmissão e a audiência desdobrando-se em novos acontecimentos. Na videoperformance o tempo real da ação que foi registrada passa, para então vir como uma reposição mediada. Trata-se de uma ação programada para ser vista posteriormente, não se trata do registro de uma performance pública, presencial, que leva em consideração a presença de uma platéia instruída ou mesmo passantes desavisados, estes são substituídos por uma audiência indireta, sem que haja interação direta do artista com os espectadores, eles interagem com a imagem do artista em ação no vídeo.

Em *Marca registrada*, de 1975, o gesto de Letícia Parente é elevado à obra, gesto que incide sobre o próprio corpo da artista. Imagens recorrentes na História da Arte, o referenciado corpo de mulher, e uma tarefa peculiar ao universo feminino – como não lembrar a dignidade dos afazeres domésticos das mulheres nas pinturas de Vermeer? Com agulha e linha preta, a artista borda na sola do pé os dizeres MADE IN BRASIL. O corpo e o trabalho são indiscerní-

veis nesta videoperformance, o corpo trabalha o corpo, o corpo como agente e suporte da ação. As implicações políticas são evidentes - de posse, gênero, origem, identidade -, mas notadamente a videoperformance trabalha o tempo real dissolvido na mediação, retomado como tempo real de audiência, do retorno do acontecido. O saldo é certa visão do ocorrido que reaparece na audiência, visão que traz consigo o enquadramento da ação, o plano aproximativo de aspecto intimista, o ritmo cadenciado na duração da aparição da escrita-imagem, todo o pensamento da artista para a imagem direcionada à audiência.

Lia Chaia também transmuta virtualmente a identidade visual de seu corpo na obra *Desenho de corpo*, de 2002. Em gestos autorreferenciais e autorreceptivos, novamente o corpo da artista fica diante de uma câmera que registra sua ação de modo direto. A artista risca seu corpo com uma caneta formando progressivamente um emaranhado de linhas que aos poucos encobre a pele, parecendo indicar o desejo da artista de transmutar sua aparência. Como em *Marca registrada*, o corpo recebe inscrições, mas as marcas no corpo de Chaia são mais espontâneas e abstratas, sobretudo menos mordazes. Entre o espaço disposto pelas partes do corpo percorridas pela caneta e a dimensão das linhas, a duração da imagem está diretamente associada à quantidade de tinta gasta. Aos 51 minutos de circulação pelo corpo nu da artista por uma esferográfica vermelha, a ação se encerra pelo esgotamento da tinta na caneta que caminhava deixando seu rastro.

Como nas performances presenciais, obras em vídeo como as de Chaia ou Parente tem sua duração intrincada com a duração da ação ofertada à audiência. Desse modo, a duração da obra é definida pela ação do artista ou pela participação do público. Mais que o sentido cronológico do tempo, a série de performances *Ritmos* de Marina Abramovic exemplifica enfaticamente esses contextos nos quais as obras trabalham a duração como tempo de um acontecimento. Por vezes a artista assume ações exaustivas que se encerram por esgotamento, como gritar até que lhe falte voz ou dançar até cair de cansaço, ou Abramovic convoca o público à ação sobre seu próprio corpo, como em *Ritmo 0*, de 1974, que é encerrada com o gesto abusivo de um espectador que coloca na boca da artista o cano de uma pistola, um dos 72 objetos ofertados ao público na galeria. Com a videoperformance, entretanto, o tempo real não é mais o tempo da execução da ação presencial, mas a duração estabelecida para a imagem, para experiência com a recepção da obra.

Os aspectos da duração instaurados pelos ritmos dos acontecimentos videográficos são trabalhados em particular por Eric Baudelaire. O título *Sugar Water,* dado a seu vídeo de 2006, faz referência à descrição que Henri Bergson faz da duração como um processo invisível, como o açúcar dissolvendo em um copo de água. A obra exibe a tomada de uma estação de metrô evidencia em primeiro plano um grande painel publicitário coberto uniformemente de azul. Chega à estação um funcionário que imediatamente começa a preencher o painel com uma imagem que aos poucos vai se formando, conforme o homem vai colando as partes do suposto anúncio. Concluída a colagem percebemos a imagem banal de alguns carros estacionados sobre uma ponte. Mas o funcionário, sem descanso, recomeça seu trabalho sobrepondo à imagem inicial outra, que logo descobrimos ser a mesma imagem em outro momento, acrescentando uma

violenta explosão de um dos carros. A sequência continua, tanto do trabalho do funcionário quanto do acontecimento apresentado nas imagens do painel, sendo acrescentada uma nova camada, agora com o carro envolto em uma nuvem de fumaça, e ainda outra na qual resta apenas a carcaça do carro consumido pelo fogo. Por fim o homem reveste o painel com uma nova camada de papel azul, retomando a neutralidade inicial com a homogeneidade da superfície do painel, como se, terminado o trabalho do funcionário, o violento acontecimento apresentado no painel ficasse também no passado, uma cumplicidade da duração da ação do trabalhador anônimo com a duração do acontecimento ofertado na sequência fotográfica.

Com *Sugar Water* o surgimento da imagem fotográfica, a explosão, a consumação do carro pelo fogo, a volta da tela azul como sinal de término de um fato, estão em pleno acontecimento enquanto o homem reconstrói habilmente a imagem fragmentada. Tem-se o aparecimento da imagem como um acontecimento concomitante ao andamento aparentemente normal do funcionamento da estação metroviária, um lugar de passagem da cidade que supostamente mantém seu fluxo cotidiano de acontecimentos. Não deixa de ser significativo, para este ponto, lembrar que esta obra em vídeo tem pouco mais de uma hora de duração. Mas percebe-se um andamento dissonante quanto ao ritmo, senão quanto à espera, pois em dados momentos um tipo de suspensão se impõe no acontecimento da imagem videográfica como um todo. Soma-se o interstício entre um trem e outro, no qual os passageiros permanecem praticamente inertes em espera, e o tempo que a imagem no painel fica em suspensão, quando aguardamos que o trabalhador cole um número suficiente de partes da imagem fotográfica para que seu conteúdo se torne compreensível e o acontecimento siga seu curso. Apenas o diligente trabalho de colagem do funcionário aprece como um movimento mais grave, que tanto demarca mais vividamente a passagem do tempo, quanto serve de elo dissonante entre os demais acontecimentos incorporados no vídeo: o funcionamento normal da estação e o incidente apresentado no painel. Durante a espera, os passageiros não se dão conta do acontecimento da imagem no painel. O enorme painel coberto uniformemente de azul passa gradativamente a apresentar uma violenta explosão, uma vigorosa nuvem de fumaça, uma carcaça consumida, e restabelece desapercebidamente a neutralidade de sua aparência original. A violência muda que aos saltos vai acontecendo é ofertada a um fluxo de audiência cega. A junção desses dois modos de espera, coletivo e individual, os dois fluxos de imagens dados, um colhido diretamente da realidade pelo vídeo, o outro já mediado pela fotografia e inserido no fluxo de acontecimentos do lugar, nos é dado em síntese na imagem videográfica tomada pela consciência, um acontecimento em uníssono, de azul a azul.

Vimos algumas obras que propõem o enfrentamento direto do real, uma experiência com o tempo do acontecimento. Mas importa ainda salientar como os desdobramentos da videoarte potencializam as possibilidades de experiência com o acontecimento, de modo singular com as videoinstalações. Para Peter Pál Pelbart a busca de uma relação intensa com o acontecimento é "querer o acontecimento como tal, isto é, em querer o que acontece enquanto acontece"[^F.] O meio videográfico permite a reposição direta do real, o somatório do tempo real

do acontecimento com o tempo real da audiência, anunciando um novo acontecimento. Quando a ação captada é ao mesmo tempo repassada, registro, emissão e recepção coincidem, emerge uma audiência em tempo real. O que de fato está acontecendo e está sendo registrado agora é também transmitido considerando-se ínfima a defasagem de uma extremidade à outra do circuito, simultaneidade entre captura e exposição das imagens. Nas salas preparadas por Bruce Nauman em *Obra de vídeo para vigilância (sala pública, sala privada)*, 1969-70, um presente é dado no qual o acontecimento dá-se com outro presente, em proximidade com o que Peter Pál Pelbart define como "o próprio Emaranhado Virtual enfocado como um Acontecimento"[^F.] A videoinstalação é composta por duas salas, uma aberta e outra fechada, com idênticos arranjos: um monitor no chão em um dos cantos da sala, e uma câmera de vigilância no canto superior oposto ao monitor. Cada monitor transmite simultaneamente o acontecimento da outra sala. Assim, aquele que entra na sala aberta vê no monitor diante si a imagem do monitor que está na sala fechada, este último exibindo justamente a imagem do espectador que está na sala aberta. As condições e as intenções, assim como as repercussões envolvidas na captura e veiculação das imagens de circuitos fechados de vídeo estão evidenciadas no título da obra, mas não pretendemos estender a discussão das estâncias pública e privada, nosso maior interesse está na mediação do presente instaurado pela obra. Visto como multiplicidade busca-se revelar no presente o que o pensamento de Pelbart identifica como "um acontecimento que o atravessa e o transborda, no qual justamente não há mais passado, presente, futuro, enrolados que estão no acontecimento "simultâneo, inexplicável""[^F.] O presente revisitado em um acontecimento como transbordamento, os presentes reagrupados para além de sua linha de sucessão. As salas coexistem, as ações coexistem, estar em uma sala é experimentar um acontecimento coexistente a outra sala. Mais que ter consciência da existência da outra sala e do que nela acontece, tomar parte dela. Não apenas o senso comum do percurso de uma sala após a outra, mas a desconcertante imposição de uma ordem não cronológica, a ordem da simultaneidade.

Para além da idéia de acontecimento suscitada pelas relações internas dos elementos constitutivos das obras de arte, a arte contemporânea promove gestos, eventos, ambientes e trocas como obras. Levado a uma relação mais direta e intensa com os objetos, com o ambiente e com os outros, o visitante se vê situado de modo a experimentar o que Norbert Elias realça como "poder de síntese"[^F,] a saber, o exercício da capacidade natural de "estabelecimento de relações entre os acontecimentos"[^F.] Mais que reveladora de imagens de acontecimentos, a obra de arte contemporânea tida como acontecimento trabalha o tempo em fluxo, o tempo comportando um fluxo de acontecimentos simultâneos e tangenciais.

Referências Bibliográficas

ARANTES, Otília (org.). *Forma e percepção estética: textos escolhidos II/Mário Pedrosa*. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____ *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III/Mário Pedrosa*. São Paulo: EDUSP, 1998.

BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BRITO, Ronaldo. *Experiência crítica – testos selecionados*. São Paulo: Cosacnaify, 2005.

ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

PELBART, Peter Pal. *O tempo não reconciliado: imagens de tempo em Deleuze.* São Paulo: Perspectiva, 2007.

ROSEMBERG, Harold. *Objeto ansioso.* São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Umberto Costa Barros
FAUUFRJ69, 1969

Eric Baudelaire
Sugar water, 2006

Bruce Nauman
Obra de vídeo para vigilância

(sala pública, sala privada), 1969-70

Micro-narrativas fluidas: Arthur Rimbaud em Nova York e Jean Genet em Porto Alegre

Alexandre Santos
UFRGS/CBHA

Resumo
Este texto se propõe a uma reflexão sobre dois artistas ligados ao uso da imagem, trazendo, cada um à sua maneira, a preocupação biográfica e a constituição de micro-narrativas na contemporaneidade artística pós-conceitual. Trata-se do norte-americano David Wojnarowicz (1954-1992) e da brasileira Vera Chaves Barcellos (1938). A análise que aqui proponho vai se concentrar mais especificamente nos trabalhos Arthur Rimbaud em Nova York, de Wojnarowicz, e Visitando Genet, de Vera Chaves Barcellos.

Palavras chave
Arte Contemporânea; imagem; biografia

Résumé
Ce texte se propose à une réflexion sur deux artistes liés à l'utilisation de l'image, apportant, chacun à sa manière, la préoccupation biographique et la constitution de micro-récits dans la contemporanéité artistique post-conceptuelle. Il s'agit du nord-américain David Wojnarowicz (1954-1992) et de la brésilienne Vera Chaves Barcellos (1938). L'analyse que je propose ici va se concentrer plus spécifiquement sur les travaux Arthur Rimbaud à New York, de Wojnarowicz, et Visitando Genet, de Vera Chaves Barcellos.

Mots-clefs
Art Contemporain; image; biographie

As micro-narrativas fotográficas na arte contemporânea são um contraponto ao pretenso universalismo da fotografia humanista do pós-guerra, tornando-se característica marcante em poéticas ligadas à expressão da intimidade. Este processo é concomitante ao distanciamento de um horizonte utópico como função da arte e a consequente proximidade dos artistas no que concerne às relações concretas e às experiências possíveis do aqui e do agora.[1] À medida que avança a visibilidade do corpo na história da cultura, principalmente com o advento da AIDS, o aprofundamento dessas relações se amplia, reforçando o interesse pela investigação narrativa e biográfica na arte.

Os estudos de caso que aqui proponho aproximar gravitam, de algum modo, em torno do *espaço biográfico* na arte^F, remetendo ao impacto cultural provocado pela AIDS no que tange à exposição da intimidade. Reconheço a presença do *espaço biográfico* nos trabalhos de Wojnarowicz e Vera Chaves Barcelos ao buscarem, respectivamente, a reflexão sobre o biográfico através da micro-narrativa auto-referenciada ou da micro-narrativa que tem como alvo a construção de um discurso poético sobre a vida alheia. Interessa-me, ainda, abordar a noção de *fluidez* como aspecto importante da própria estratégia artística de buscar na descontinuidade dos discursos visuais as nuances biográficas da arte. Deste modo, encontro fluidez no sentido fragmentário, descontínuo e ficcional que acompanha os trabalhos em questão.

A obra de David Wojnarowicz é um misto de literatura e artes visuais, aspecto que lhe imprime forte tonalidade ficcional, ainda que o artista se debruce sobre questões autobiográficas. Wojnarowicz apareceu no cenário novaiorquino no final dos anos 70, tendo se destacado no ativismo artístico até sua morte em 1992, vitimado pela AIDS. Como primeiro artista *gay* norte-americano a responder sobre a crise inaugurada pelo advento da AIDS e também por ser uma das primeiras pessoas a expor publicamente a sua soropositividade, o trabalho de Wojnarowicz suscitou polêmicas. Sobretudo por estar relacionado à visibilidade de tabus considerados intransponíveis. *Quando eu contei que contraí o vírus* da AIDS, escreve Wojnarovicz, *não demorou para que eu percebesse que também havia contraído uma sociedade doente*^F.

Depois de participar do *Grand Fury* – coletivo de artistas criado em 1988 que se propunha a dar visibilidade ao homoerotismo e à AIDS –, Wojnarowicz continuou a dedicar-se ao combate à indiferença do Estado e da sociedade sobre a epidemia e a homossexualidade. A criação de um discurso que documentasse, de forma visual ou escrita, as suas idiossincrasias torna-se elemento central do seu trabalho. Como uma reação aos discursos oficiais e preconceituosos das mídias no contexto dos anos 80 e 90, o artista assume o papel político dos meios técnicos e da autorreferencialidade em sua arte:

> *Nós temos espelhos, câmeras, máquinas de escrever e temos nós mesmos e nossos amantes e amigos – por isso podemos documentar nossos corpos e mentes, bem como as suas funções e diversidades. Com nossos olhos, mãos e bocas podemos lutar e transformar.*[2]

---

1 ROUILLÉ, André. **La photographie: entre document et art contemporain**. Paris, Éditions Gallimard, 2005, p. 527.

2 WOJNAROWICZ, idem, p. 243.

A série de fotografias em preto e branco *Arthur Rimbaud em Nova York* foi realizada entre 1978 e 1979, bem antes do artista envolver-se na luta contra a AIDS. Entretanto, a exibição mais completa deste trabalho somente vai acontecer, sintomaticamente, no ano de 1990, com o avanço de sua militância, quando foram expostas 25 imagens em uma exposição individual na *PPOW Gallery*, em Nova York. Ainda que fosse a primeira incursão do artista nas artes visuais, o conjunto formado pelas imagens está impregnado da auto-consciência de sua marginalidade social.

Nas imagens quase performáticas da série vemos um sujeito mascarado com uma reprodução do rosto de Arthur Rimbaud (1854-1891) em diferentes situações cotidianas. Apropriada de um retrato fotográfico de Rimbaud aos 16 anos, atribuído ao fotógrafo Etienne Carjat, esta imagem é a mais conhecida do escritor e parece sintetizar a sua personalidade como um menino prodígio de *cabelo indomado, olhos azuis de husky siberiano e boca insegura*^F. Trata-se de um retrato emblemático do poeta, que parece conter a *persona* impetuosa que, em meteóricos anos de escrita, abalou as estruturas burguesas do meio literário parisiense.

Em *Arthur Rimbaud em Nova York*, Wojnarowicz busca evidentes cruzamentos das duas biografias em jogo, com o propósito de embaralhá-las, como a constituir uma anti-biografia ou, melhor dizendo, uma *auto-ficção sobre si mesmo*, cujo epicentro é uma construção identitária localizada nos limites da marginalidade social. Do mesmo modo que Rimbaud, Wojnarowicz teve uma história de vida bastante peculiar: após anos de abuso e disfunção familiar, parte de sua infância e adolescência liga-se às ruas de Nova York^F, vivendo como fugitivo, prostituto ou aluno evadido da *High School of Music and Art*.

Também como Rimbaud, ele correu mundo sem rumo durante anos, entre as duas costas dos Estados Unidos, Canadá, México e França. Nesta época, trabalhou em empregos temporários e viajou de carona ou clandestinamente nos trens. Essas desventuras significaram a matéria-prima principal da sua arte, ouvindo atentamente as histórias que outros vagabundos lhe contavam ou dedicando-se à leitura devota de escritores que se tornam Referências. Nesta medida, ele se torna um narrador literário de si próprio, começando desde cedo a contar as suas próprias memórias^F.

Depois de uma temporada em Paris, o retorno a Nova York foi catastrófico: jovem e sem dinheiro, ele volta às ruas e, premonitoriamente, parece ter certeza de que não teria uma grande sobrevida ao enfrentar novamente a vida como *homeless* ou perceber que vários de seus amigos estavam viciados em heroína. Diante deste quadro desolador, o artista decide que, através da arte, ele precisava *preservar uma autêntica versão da sua história*, a qual não apenas o representaria, mas sobreviveria a ele. Inspirado por escritores marginais cuja obra ele havia lido com atenção, como William Burroughs, Jean Genet e, obviamente, Arthur Rimbaud, o artista inicia a série *Rimbaud em Nova York* e, paralelamente, outros trabalhos que se caracterizam como documentos pessoais de sua vida.

Conta-se que quando partira para Paris, em 1977, Wojnarowicz teria feito um seguro de vida, ironicamente em nome de Arthur Rimbaud. Talvez já se esboçasse aí a preocupação com a morte e o ceticismo sobre as chances de seu

alter ego Rimbaud em Paris, antevendo a narrativa fatal da série fotográfica. Na obra, ele enfrentaria temas ligados à sua história pessoal, como a marginalidade e a presença da morte iminente, ao trazer pistas sobre o seu modo de vida, como os locais que costumava frequentar em seu nomadismo sem perspectivas junto à grande metrópole. Trata-se de imagens em preto e branco com forte densidade dramática.

Ao inventar um cenário hipotético, a cidade de Nova York, e um *alter ego*, a figura do poeta simbolista francês, o artista projeta para si mesmo uma *persona* além da ordem estabelecida. Na trajetória tumultuada de Rimbaud alguns elementos recorrentes coincidem com a biografia de Wojnarowicz: as *diferentes fugas de casa e da escola* ainda menino, *a vida de favores alheios*, o *desabrigo nas ruas* de Paris onde se alimentava do resto das lixeiras, as temporadas londrinas sem perspectiva, a fuga da realidade através do absinto... E, coroando ainda mais a sua biografia ímpar, o instável, violento e escandaloso romance com Paul Verlaine.

Para Wojnarowicz, a apropriação da biografia de Rimbaud, ressuscitando o espírito incendiário do escritor, ajudou-o tanto a recuperar a sua memória pretérita quanto a construir, através da arte, uma identidade *queer* para si próprio, na qual o passado do escritor francês se interseciona ao seu próprio presente. Esta empreitada também trouxe a oportunidade de exercitar ficcionalmente novas possibilidades sobre a história biográfica dos dois anti-heróis envolvidos. Ao servir-se de Rimbaud, Wojnarowicz vê na figura do poeta um veículo para um auto-exame de si próprio. Como uma forma de confrontar-se com os seus desejos na construção de uma autobiografia mitificada, o artista busca a memória que se engendra no que ele chama de *sítios de atração, estes lugares que (...) recuperam o cheiro e os traços de estados anteriores do corpo e da mente há muito deixados para trás*[^F.]

É através da imagem fotográfica que são revisitados os lugares referenciais da vida de Wojnarowicz em sua poética auto-ficcional, como uma espécie de consciência do poder sinestésico da fotografia, exposto nas páginas de Proust[^F.] *Rimbaud em Nova York* cria um *elo inter-biográfico* que desloca o poeta francês para Nova York, enfatizando uma micro-narrativa sobre as atividades proscritas comuns aos dois artistas. Injetar-se heroína, masturbar-se em cenários decadentes, ameaçar alguém com uma arma ou frequentar espaços esquecidos, tornam-se sobreposições biográficas que se reforçam, malgradas as barreiras de tempo, cultura e lugar geográfico.

Não é Wojnarowicz quem está nas fotos performáticas da série, mas o escritor e *drag queen* Brian Butterick. O fato de buscar alguém que também está envolvido com o submundo da marginalidade novaiorquina induz à construção de mais uma camada de significação autobiográfica no trabalho. Neste sentido, o uso da biografia é também fator que consolida a necessidade da criação de uma narratividade artística, conduzindo à noção de marginalidade a partir dela própria. Ao mesmo tempo, o artista revela uma realidade áspera, que confunde efetivamente as fronteiras entre arte e vida ou entre ficção e realidade, selando com este relato inaugural sobre si uma tendência que marcaria o conjunto da sua trajetória artística posterior.

Aproximações e afastamentos desta perspectiva biográfica também circundam o segundo trabalho proposto como análise neste texto. No ano de 2001, em exposição que inaugurou o Santander Cultural em Porto Alegre, Vera Chaves Barcellos apresenta a instalação *Visitando Genet*^F. Na trilha do que fizera Wojnarowicz com Rimbaud, o trabalho de Vera investiga o universo complexo do escritor francês Jean Genet, cuja atividade artística encontra-se amalgamada à sua biografia^F.

A instalação de Vera, que explora procedimentos plásticos visuais e sonoros, não lida com o autobiográfico no sentido de Wojnarowicz. Ao contrário disso, a artista assume o desafio de refletir, com este trabalho, sobre as noções de *distância* e *diferença*. Ela declara[3] que a distância apareceria como elemento poético no fato de trabalhar com e sobre o universo de Genet, sem, no entanto, se engajar muito em sua obra. Já a diferença estaria no fato de adentrar e tentar compreender um universo que, para ela, era não apenas estranho, mas completamente oposto. Entretanto, e até mesmo fugindo desses objetivos mais imediatos, a incursão da artista no submundo do escritor concentra-se inevitavelmente no espaço biográfico em diversos níveis.

A obra é dividida em quatro módulos que se sucedem num crescendo. No primeiro, encontra-se a *Galeria de Retratos* dos supostos personagens ou companheiros de cárcere de Genet durante suas sucessivas temporadas em prisões européias. Os doze retratos em grande formato são apropriações fotográficas provenientes de extensa pesquisa realizada pela artista, procurando na *internet* imagens de criminosos reais da época de Genet, anos 30 e 40, os quais correspondessem, ao mesmo tempo, às minuciosas descrições físicas dos personagens pelo escritor.

Em todos os retratos (em primeiro plano) destes criminosos há um elemento de suavidade: uma auréola de flores, que serve de moldura e fundo aos seus rostos, por vezes até mesmo se confundindo com suas expressões embrutecidas. A flor é elemento recorrente nos romances de Genet, expondo a afetividade pessoal do escritor para com os protagonistas deste mundo peculiar onde estava imerso. Como em Wojnarowicz, tratava-se efetivamente de dar foco a um mundo paralelo, *dos ladrões e vagabundos*, com seus cenários de masculinidade marginal: os cárceres, os mictórios, os prostíbulos, a escuridão da noite e o clima propício às atividades escusas – em contrapartida ao que Genet chamava de *mundo de vocês*, ou seja, o mundo da legalidade e das normas instituídas.

Muitas são as Referências masculinas mitificadas na obra de Genet, sem nenhuma censura ao desejo que por elas nutria o escritor. Aliás, era o desejo que fazia com que nascessem como personagens de suas páginas, instauradas entre as experiências reais vividas pelo escritor e a ficção de sua literatura: Stilitano, Armand, Lucien, o negro Sek Gorgui, Mignon-Pé-Pequeno, entre outros. Não interessa saber quem é quem neste mosaico de rostos criado por Vera, mas compreender a partir dele o exercício artístico de Genet, misturando ficção e biografia, do mesmo modo que misturava suavidade e brutalidade, ética e imoralidade,

3 **Visitant Genet**. Girona, Museu d´Art de Girona, 2001 (Catálogo de Exposição).

prazer e desprazer no mundo contraditório da sua arte. Mundo no qual ele podia se auto-investir como o grande demiurgo.

Ao lidar com as Referências homoeróticas do universo genetiano, tal como o escritor, a artista dá rosto a estes seres invisíveis, ficcionalizando-os no plano da imagem fotográfica, estratégia que remete ao Rimbaud de Wojnarowicz. Porém, a operação biográfica de Vera também é um processo de recriação da história de Jean Genet, repetindo a sua literatura, que engendra uma biografia idealizada de si. Por trás destas sobreposições biográficas – do escritor em seus livros e da artista na releitura da autobiografia romanceada de Genet –, evidencia-se a construção de uma micro-narrativa fluida, descontínua e composta de recortes parciais.

Genet tinha consciência de seu papel artístico, ainda que soubesse ser muito tênue a sua importância política ao declarar que *escrevia* para si mesmo *uma secreta história, com detalhes tão preciosos quanto a história dos grandes conquistadores*^F. É preciso considerar, no entanto, que esta micro-narrativa minuciosa e fragmentária empreendida por Genet não tem a intenção de ser definitiva como a chamada história oficial. Ela foi escrita secretamente e para deleite do próprio escritor. Segundo Sartre, os interesses maiores de Genet são sempre a liberdade e o prazer, justamente por isso *os acontecimentos que narra são de interesse secundário*, pois *sabemos que ele abomina a história e a historicidade*^F.

No segundo módulo da obra, a artista nos apresenta o que ela chamou de *Reservoir*, uma coleção *pseudo-museológica* de objetos pessoais pertencentes ao escritor ou aos seus personagens/companheiros de submundo. Como destaque, um retrato fotográfico de Genet manipulado por computador como se ele fosse a travesti Divine, personagem central de seu primeiro romance, *Nossa Senhora das Flores*, e uma espécie de *alter ego* do escritor. O conjunto de *souvenirs* ali exposto é variado e apresenta desde objetos delicados – flores de pano, pote de chá, rede de cabelo, lenço, espelho e bolsa femininos – pertencentes a Divine, até objetos de caráter mais agressivo, pertencentes ao universo da masculinidade marginal. Em primeiro lugar, a vaselina, indicando as práticas de desejo homoerótico, ponto nevrálgico da literatura auto-referenciada de Genet. Mas também a seringa, o molho de chaves, a lanterna e o canivete, indicando o fascínio do escritor pelas atividades ilícitas:

> *O meu talento será o amor que sinto pelo que compõe o mundo das prisões e dos campos de trabalho forçados. (...) reconheço aos ladrões, aos traidores, aos assassinos, aos malvados, aos velhacos uma beleza profunda – uma beleza oca – que recuso a vocês.*[4]

No pequeno *reservoir* de objetos, contidos em vitrines, vemos fragmentos de vidas privadas expostas de modo público. Elas apresentam a essência da humanidade de todos nós, ainda que Genet insistisse tratar-se de um mundo paralelo ao nosso. Contudo, mesmo nas condições mais adversas desse mundo dos ladrões e vagabundos em seu confinamento carcerário, era possível encontrar uma beleza especial: *para o detento a prisão oferece o mesmo sentimento de seguran-*

4 GENET, 2005, p. 100.

ça que um palácio real para o convidado de um rei^F. Assim, ao olharmos para estes objetos, estamos olhando também para a ambiguidade e incerteza das convicções do *nosso mundo*, aqui expostas de modo cru, como verdadeiros objetos de culto, inclusive aqueles que poderiam estar fadados à invisibilidade.

No terceiro módulo, a artista avança um pouco mais no que concerne ao uso da imagem para reconstituir o universo desejante de Genet. Neste aspecto, a participação do artista paulistano Hudinilson Júnior (1957) é determinante. Como Genet, Hudinilson utiliza a arte para refletir sobre uma obsessão pessoal: o *desejo homoerótico*. Trata-se de três projeções simultâneas em *looping* de 240 imagens diapositivas, pertencentes aos *Cadernos de Referência* de Hudinilson, trabalho ininterrupto que se desenvolve há mais de 20 anos. Estes cadernos partem do exercício de colagem diária de imagens apropriadas de outros contextos. A homenagem do artista paulistano é sempre ao corpo masculino, ora de forma explícita, em fotografias que expõem sua nudez, ora de modo subjacente, através de signos fálicos. Este terceiro módulo constitui a ante-sala da parte principal da instalação, que é a visita a Genet propriamente dita. O convite a Hudinilson resgata uma referência contemporânea ao mundo de Genet, para quem a palavra era um exercício de liberdade: com Hudinilson esta liberdade é instaurada através da imagem.

Finalmente, no último módulo da instalação, nos deparamos com o próprio Genet, recriado em animação digital com a idade de 30 anos. O vídeo reconstitui o ambiente de uma prisão e nós estamos literalmente visitando-o, como seus familiares em um dia de visitas. Esta talvez seja uma deixa da artista ao debruçar-se sobre este universo, ao mesmo tempo tão distante e tão próximo de nós. Inesperadamente, o escritor exclama para os seus interlocutores, em tom sentencial, um trecho mordaz de *Nossa Senhora das Flores*. Este romance, escrito no cárcere entre 1941 e 1942, não foi escolhido por acaso, pois ele é a obra inaugural de Genet como história ficcional de acentuado viés autobiográfico. Em sua narrativa descontínua temos um texto ambíguo, como o próprio livro, escrito na mais absoluta solidão do cárcere. O conteúdo deste fragmento textual expõe um Genet simultaneamente agressor e frágil.

Do mesmo modo que o trabalho dos *Cadernos de Referência* de Hudinilson, a menção fragmentária a *Nossa Senhora das Flores* é um convite à evasão desejante, ainda que esta esteja carregada de ambiguidades. Neste sentido, sem dúvida que, ao abrirmos as páginas de *Nossa Senhora das Flores* estaremos também abrindo *um armário de um fetichista e* encontraremos *aí* (...) *as palavras úmidas e perversas que brilham com a excitação que elas despertam*..^F.

Para Sartre, *o mundo* enjaulou Jean Genet, isolando a sua má influência. Entretanto, a resposta do artista foi a *intensificação desta quarentena,* mergulhando *nas profundezas de onde ninguém* seria *capaz de atingi-lo ou compreendê-lo*, pois, *em meio ao tumulto europeu* da Segunda Grande Guerra*, ele conseguiu* gozar *de uma horripilante tranquilidade*^F.

Os trabalhos artísticos aqui apresentados dialogam com esta condição de resistência legada por Genet, oscilando entre o velar e o mostrar, entre a certeza e a dúvida. São, por natureza, ambíguos e banhados de circunstâncias ficcionais. Nova York pode ser de Arthur Rimbaud para David Wojnarowicz e Porto

Alegre de Jean Genet para Vera Chaves Barcellos. Qual o sentido destes deslocamentos que propõem novos fluxos biográficos aos artistas envolvidos? Talvez o fato de podermos refletir sobre a sua importância como relato de vidas que se tornam fluidas, propondo intersecções através da arte. Para Leonor Arfuch, a narrativa, enquanto dimensão configurativa da experiência, outorga '*forma ao que é informe*' e adquire *relevância filosófica ao postular uma relação possível entre o tempo do mundo da vida, o tempo do relato e o tempo da leitura*[^F.]

Imagens Tautológicas

Almerinda da Silva Lopes
UFES/CNPq/CBHA

Resumo
Este artigo analisa as obras da série Polivisões, de Maurício Salgueiro, capixaba radicado no Rio de Janeiro. Embora seja mais conhecido pela ousadia e originalidade de suas esculturas cinéticas, entre as décadas de 1970 e 1990 produziu também montagens que hibridizam fotografia de utensílios de cozinha, planificados e recortados, e a sobreposição, através da colagem, desses mesmos fragmentos de metal. O autor cria assim, imagens se oferecem à visão como totalidades e como tautologias.

Palavra Chave
Polivisões, Imagens contaminadas, Maurício Salgueiro

Résumé
Cet article analyse la série d´oeuvres appelée Polyvisions, de Maurício Salgueiro, artiste capixaba qui vit à Rio de Janeiro. Même s´il est plus connu par l´excellence et l´originalité de ses sculptures cinétiques, entre les annés 1970 et 1990 il a produit aussi des objets hybrides, qui mélangent la photographie et le collage de morceaux de métal. L´artiste construit des images qui s´offrent à la vision comme des totalités et comme tautologies.

Mots clés
Polyvisions, Images contaminées, Maurício Salgueiro.

O capixaba radicado no Rio de Janeiro, Maurício Salgueiro, é mais conhecido pela ousadia criativa e singularidade das máquinas cinéticas interativas , que emitem som, luz e movimentos produzidos por artifícios eletromecânicos variados, que foram concebidas por ele nos anos de 1960 e 1970. Construiu, também, a partir daquela última década citada, até mais recentemente, uma série de objetos híbridos de outra natureza, denominada *Polivisões*, que não foi exposta com a mesma frequência que as esculturas cinéticas, nem mereceu, até então, nenhuma análise específica, permanecendo por essa razão, quase desconhecida até dos especialistas. Mesmo tratando-se de objetos estáticos, as Polivisões pautam-se pela mesma coerência, potencial criativo e viés experimental que o artista demonstrou em toda a sua profícua trajetória. E talvez se possa mesmo afirmar que essas obras traduzem a vontade salgueirana de diversificar a experiência e atualizar sua praxe, sintonizando-a com as gramáticas contemporâneas.

A ação do artista remete de alguma maneira à atitude duchampiana, ao escolher e apropriar-se de utensílios de cozinha em alumínio, desgastados pelo uso e, por isso, descartados: panelas, caçarolas, caldeirões, bacias, escorredores. Eleito o objeto, Salgueiro inicia a sua transfiguração, por meio de cortes e batidas de martelo sobre o metal, visando eliminar a volumetria do mesmo. Leva às últimas consequências o processo de destruição e transformação do utensílio doméstico, reduzindo-o a uma superfície plana. A chapa de alumínio obtida será reutilizada, inserida e ressignificada, a seguir, na criação de imagens, que resultam, paradoxalmente, de uma ação que postula, ao mesmo tempo, destruição e reconstrução, transformação e reordenação, morte e ressurreição.

Ao eliminar a volumetria, as características e a função do objeto, o artista não subverte, no entanto, a configuração original e a identidade visual do utensílio, cuidando, ainda, para interferir o mínimo possível nas marcas da memória temporal impressas na superfície/pele do metal, em decorrência do uso/manuseio ou da ação do fogo: pequenos amassados, riscos, porosidades, chamuscados, resíduos de solda, além de cabos ou alças e os respectivos parafusos que os fixavam. O arcabouço metálico transfigurado e destituído de volumetria é fotografado[1] a seguir, em alta resolução e revelada sobre um campo de papel branco, cinza ou preto, que será colado, sobre um suporte de Eucatex ou de madeira. A imagem fotográfica parece assegurar a nitidez e a especificidade da matéria, ou seja, as nuances tonais do alumínio. As texturas e as ocorrências gravadas e desveladas na superfície metálica da peça são assim visível ou sugestivamente acentuadas, o que amplifica a potência significativa do tempo/memória.

A superfície circular e plana de metal, após ser fotografada é cortada pelo artista, com precisão, no sentido dos raios da estrutura circular gerada, que retira um quarto, um terço, ou mesmo outra fração do todo. Uma das lâminas de alumínio, correspondente à parcela do objeto recortado é superposta e colada,

1 Os primeiros objetos da série, produzidos, na década de 1970, tiveram as fotografias elaboradas pelo artista, no seu próprio laboratório e estúdio fotográfico ou no da Universidade Federal Fluminense, na qual ele ministrava a disciplina Fotografia. Posteriormente, contou com a colaboração de dois exímios mestres do ofício: os fotógrafos Juliano Barreto e César Barreto. (Cf.. Depoimento de Maurício Salgueiro à autora, em 16.10.2010).

sobre a fotografia, deixando exposta apenas a parcela que foi suprimida do todo, gerando uma totalidade imagética que reconstrói e ressignifica o objeto utilitário, projetado sobre um campo planar. Na próxima imagem, o processo é invertido: a parte que fora retirada do metal é agora colada, obstruindo parte da fotografia, de maneira que se torna possível reconhecer nessas montagens as características icônicas ou analógicas do utensílio doméstico original. São geradas, assim, duas ou mais imagens de um mesmo objeto que ao olho do interlocutor parecem ser idênticas, mas que são na verdade diferentes, quanto à natureza, constituição processual e correspondente alternância do material.

Essa montagem fotografia/fragmento do objeto concreto subverte as peculiaridades técnicas e volumétricas da escultura convencional e mesmo simulando ser uma superfície planar, não o é, pois a espessura e a densidade do metal permanecem. Através desse processo de experimentação, transfiguração, análise, síntese, contaminação de processos e materiais, o pensamento do artista se clarifica e se atualiza, e a idéia estética se formaliza, pela reinvenção, ressemantização e recontextualização de um objeto trivial, em um novo produto visual, cuja gênese remonta à assemblage e ao *objet trouvé*.

Apropriando-se de fragmentos de objetos e de materiais ordinários, incongruentes e incompatíveis com a pintura, o Cubismo propôs uma visão simultânea das coisas, de diferentes ângulos e a inserção de fragmentos da realidade na arte. Por meio da colagem e da *assemblage* de materiais heteróclitos, cubistas e dadaístas geraram imagens e objetos, que alargaram as possibilidades poéticas, quebraram o monopólio da pintura a óleo e facultaram às futuras gerações de artistas a realização de emblemáticas propostas criativas: do modernismo à contemporaneidade.

A lógica formal das *Polivisões* reordena o espaço, estabelecendo um jogo entre presença e ausência, unidade e desintegração, completude e transbordamento da imagem. Através da sobreposição de meios incongruentes, hibridização, contaminação, descontinuidade e heterogeneidade, Salgueiro engendra imagens que rompem as fronteiras entre o caráter indicial da fotografia e o objeto real, persuadindo o olho do observador a não perceber a dicotomia entre os meios. Embora mantenham certa analogia com a fragmentação cubista, não se trata meramente de colagens, mas de montagens ou de construções resultantes da superposição de matérias, processos, tempos e memórias diferentes. A valorização da precisão técnica, assepsia, síntese, monocromia da imagem gerada, clareza de linguagem, ênfase no processo de repetição, faz com que esses objetos cotejem, em algum sentido, com as formulações minimalistas.

Apresentando-se ao olhar como todos indivisíveis, as Polivisões salgueiranas talvez possam ser entendidas na mesma acepção que Godard atribuiu à montagem: "arte de produzir a forma que pensa", pois estabelece "uma colisão de imagens, de cujo entrechoque nasce outras imagens, que permitem que o pensamento tenha visualmente lugar" (apud DIDI-HUBERMAN, 2003, p.172-3).

Se as Polivisões são geradas pela montagem de meios e matérias incongruentes, o seu autor não deixa de postular ironicamente que não é a fisicalidade do metal ou o sentido icônico que lhes é atribuído pela fotografia que redimensiona a potência visual das imagens. A montagem formatada por Maurício

Salgueiro é geradora de um movimento que instiga e distende os dispositivos perceptivos. A contradição existente na formulação das *Polivisões* tem a intenção de inquietar e desestabilizar o olhar, promover o transbordamento da forma e intensificar o redimensionamento da memória.

O filósofo francês Didi-Huberman (1998, p. 29 e 53) denomina "lesa--especificidade" o processo de hibridização engendrado pela sobreposição ou montagem de materiais e meios divergentes, observando que esse artifício permite enganar o olho, como decorrência da "cisão que separa (...) aquilo que vemos daquilo que nos olha". Esse mesmo postulado parece perpassar as *Polivisões* sagueiranas, se entendidas como tautologias visuais, isto é, como imagens que mesmo remetendo a um dado objeto não representam nada que não elas próprias, e não significam a não ser a coisa a que se referem.

A oposição semiótica entre signo e significação destacou-se, segundo Rosalind Kraus, nas obras de artistas americanos e europeus atuantes nas décadas de 1960 e 1970. Mas a própria teórica situa a gênese dessa oposição já no final dos anos 50, exemplificando-a através do autorretrato de autoria de Duchamp (1959), With My Tongue in My Cheek (equivalente à expressão "Meu olho"!), articulado por meios e materiais estranhos ou antagônicos. Consiste no desenho do perfil do artista em uma superfície de papel, sobre o qual o autor modelou em argila um relevo, de volumetria irregular, ajustando-o ao contorno do queixo e da bochecha, rebaixando-o à altura do olho e mantendo a planaridade na testa, fronte e nariz. Essa formulação duchampeana é assim analisada por Rosalind Kraus:

> *O índice se justapõe ao ícone (...), para remeter evidentemente ao registro da ironia; cujo subtítulo reorienta esse sentido. Mas pode-se compreendê-lo literalmente, como meter a língua na bochecha, que corresponde verdadeiramente a perder a capacidade de falar. É essa ruptura entre a imagem e o discurso (ou mais especificamente a linguagem) que a arte de Duchamp contempla e exemplifica (KRAUS, 1993, p. 74).*

A teórica americana considera, ainda, que essa e outras obras de Duchamp estabelecem um tipo de "traumatismo" de significação, que teria sido absorvido da pintura abstrata do início do século XX e da "expansão da fotografia", mas que ajuda a entender, também, o interesse da geração de artistas minimalistas e conceitualistas pela fotografia, em decorrência de seu caráter indicial.

Ao efetuar uma espécie de rebatimento ou de projeção de parte de um objeto industrializado em contiguidade à outra - sendo uma delas a representação fotográfica de parcela do utensílio, e a outra, o complemento analógico e material do fragmento complementar desse mesmo objeto – Maurício Salgueiro reconstrói uma imagem precisa e convincente, capaz de iludir a visão. O caráter indicial da fotografia, o rigor impecável da junção, a lógica e inflexibilidade estrutural das formas geradas pelas Polivisões, fazem com que o olho não perceba a incongruência entre as partes e o todo, nem a espessura, a densidade e o relevo da lâmina de metal, de que se constitui parte da imagem.

A semelhança entre essa série de obras e a incongruência entre os meios e os materiais que as integram exigem uma visada tátil do interlocutor, no sentido de que instigam e problematizam a visão e ironizam o significado e a qualidade do que se oferece a ver, numa era dominada e regida pelo poder das imagens. Se através dessas montagens, Salgueiro instaura uma operação que coteja de alguma maneira com o cubismo e o minimalismo, remete igualmente às práticas conceituais, situando-se numa espécie de confluência entre uma e outra tendência.

Assim, sem desconsiderar a especificidade e a natureza dessas imagens e conceituações, parece-nos possível estabelecer alguma analogia entre o caráter auto-referencial ou tautológico das *Polivisões*, a monotonia repetitiva dos cubos vazios minimalistas e o redobramento da linguagem postulado por Joseph Kosuth. Instigando e distendendo o conceito de arte, esse artista pôs em confronto a presença física de um objeto analógico, a "descrição" do mesmo objeto e a sua imagem fotográfica, enquanto tautologias, afirmando que a "idéia de arte" e o "trabalho de arte" são da mesma natureza. A esse respeito, observa Kosuth (2006, p. 220-221):

(...) é quase impossível discutir a arte em termos gerais sem falar de tautologias – pois tentar ˊcaptarˋ a arte por meio de qualquer ˊinstrumentoˋ é meramente focalizar outro aspecto ou qualidade da proposição que, normalmente, é irrelevante para a ˊcondição artísticaˋ da obra de arte. Começamos a perceber que a ˊcondição artísticaˋ da arte constitui um estado conceitual.

Salgueiro não intenta remeter nas *Polivisões,* de maneira precisa, à questão da morfologia ou mesmo de semelhança entre as imagens, mas instiga primordialmente o conceito de arte, enquanto linguagem e experiência. Alerta para o condicionamento da visão, que se agarra à potência figural ou à iconicidade da forma, e tende a completar a incompletude para articular um todo imagético. Somente a memória tátil e o olhar reflexivo possibilitarão, no entanto, desvelar a incongruência ou a dualidade que as *Polivisões* postulam. Essas imagens contaminadas confirmam, em sua essência, que aquilo que é dado a ver pode não ser exatamente o que se vê, distendendo o conceito de arte, por meio de um processo cognitivo que confirma as possibilidades irrestritas da arte contemporânea.

Ao criar montagens com materiais densos e ao optar por identificá-las por números seqüenciais, e não por títulos que as individualizem ou induzam a percepção do espectador, o artista reforça o caráter arquitetônico e a corporeidade espacial de sua imagética. E ao amalgamar fotografia e colagem de matérias espessas sobre uma superfície, atribui ao metal a potência de um corpo inscrito numa dimensão espaço/temporal ativadora da memória e de sentido figural. Embora pareça inserir à primeira vista as *Polivisões* num movimento que replica simultaneamente com a pintura, a fotografia e a escultura, esgarça e subverte a especificidade dessas mesmas categorias.

As marcas da temporalidade escrituradas na superfície do metal, a densidade e a espessura da matéria sinalizam que, mais do que a morfologia das formas, o que singulariza e distingue propriamente uma montagem/imagem da outra, é o jogo ilusório da inversão e os resíduos da memória impregnados nela

que mais instiga o olhar perceptivo. Esses artifícios fazem com que as *Polivisõe*s não se subordinem simplesmente "em mostrar que o que se vê é apenas o que se vê", dando ressonância a uma "espécie de redobramento tautológico da linguagem sobre o objeto" (DIDI-HUBERMAN, id, p. 57).

Vale ressaltar, finalmente, que embora possuam uma concepção visual, material e criativa diferente daquilo que Salgueiro postulou nas obras cinéticas, não se deve entender as *Polivisõe*s como desvios de sua trajetória. O interesse do artista por objetos de metal descartados pela sociedade de consumo, com destaque para as ferramentas e os utensílios domésticos (pás, picaretas, enxadas, alviões, chaves de roda, grifos, martelos, ferros de passar roupa, molas, peças de automóvel), manifestou-se desde o início dos anos 60, época em que ele inseria tais objetos em esculturas que antecipam as obras cinéticas. Diferentemente das Polivisões, essas esculturas mantêm ainda alguma relação com a prática tradicional de soldar uma peça à outra, restabelecendo em sua configuração visual analogia com os seres e os objetos do mundo objetivo, como atesta o *Guerreiro* pertencente à coleção do MASP. O mesmo se pode afirmar da recorrência constante de Salgueiro à fotografia, que se manifesta, inclusive, em certas obras cinéticas da mesma década.

Em algumas instalações ou ambientes, a exemplo de *As Vizinhas*, o artista lançava mão de imagens fotográficas de autoria desconhecida, extraídas de diferentes meios, produzindo a partir delas ironia e paradoxos visuais. Nas *Lâminas*, da série *Urbis*, Salgueiro explora a projeção do retrato ou do corpo do interlocutor, na superfície espelhada de metal. Essa lâmina vertical, no ato de se movimentar, transforma-se em espelho côncavo/convexo, tragando e deformando os corpos dos espectadores quando estes se aproximam curiosos dela, sendo dessa maneira inseridos literalmente na obra. O artista antecipa, portanto, a praxe que iria adotar mais tarde nas *Polivisões*, nas quais ironiza a nobreza, a resistência dos materiais, a similitude do gosto e a fatura da escultura tradicional, bem como o próprio sentido da arte, enquanto representação icônica.

Ao transformar objetos tridimensionais em imagens planares inscritas sobre um suporte bidimensional, as quais preservam algo de sua configuração original, o autor parece remeter à pintura. Salgueiro refuta, todavia, tanto os materiais característicos da praxe pictórica como a tridimensionalidade, subvertendo, assim, qualquer relação com a pintura e com a escultura. Essa contradição, que põe em contiguidade códigos visuais de naturezas diferentes - a imagem fotográfica do objeto cotidiano transfigurado e uma parcela desse mesmo objeto real – faz com que eles percam a sua especificidade e significado, reduzindo-os à sua pura formalidade e visibilidade tautológica.

Referências Bibliográficas

DIDI-HEBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha.* Prefácio Stéphane Huchet; Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Images malgré tout.* Paris: Éditions de Minuit, 2003.

KOSUTH, J. "A arte depois da filosofia", in FERREIRA, G. e COTRIM, C. (Org.). *Escritos de Artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

KRAUS, R. *L´Originalité de l´avant-garde et autres mythes modernistes.* Paris: Macula, 1993.

Polivisão 2/3 (múliplo), sem data
Maurício Salgueiro
Mista s/ eucatx (alumínio e fotografia),
59,8 x 63, 7 cm

Acervo do artista (RJ)
Fotografia: Maurício Salgueiro

Polivisão XLIX4 (3), múltiplo, (1994)
Maurício Salgueiro
Mista s/Eucatex (alumínio e fotografia)
88,5 x 87,5 cm

Acervo: Museu de Arte do ES (Vitória
Fotografia: Bárbara Queiroz da Silva

Polivisão XLIX4 (2), múltiplo, (1994)
Maurício Salgueiro
Mista s/Eucatex (alumínio e fotografia)
85 x 79 cm

Acervo: Museu de Arte do ES.
Fotografia: Barbara Queiroz da Silva

Ver para crer, crer pra ver: relações entre fotografia e texto na arte contemporânea

Camila Monteiro Schenkel
Mestranda/ UFRGS/ PUC – RS

Resumo
Partindo de trabalhos de Mike Mandel e Larry Sultan, Harrell Fletcher, Joan Fontcuberta, Albano Afonso, Vera Chaves Barcellos e Gillian Wearing, esta pesquisa investiga como a relação instável entre fotografia e realidade pode ser trabalhada, na arte, por meio de elementos textuais. Serão analisadas as relações que se estabelecem entre fotografia e texto e como legendas, títulos ou inserções de palavras dentro da imagem podem transformar sua percepção, instaurando novos sentidos.

Palavra Chave
Fotografia; texto; Arte Contemporânea

Abstract
Based on the works of Mike Mandel and Larry Sultan, Harrell Fletcher, Joan Fontcuberta, Albano Afonso, Vera Chaves Barcellos and Gillian Wearing, this research investigates how the unstable relationship between photography and reality can be approached, in the visual arts, through the use of textual elements. It analyzes the connections between photography and text and the effects that captions, titles and the insertion of words have on the perception of images, crating new meanings.

Keywords
Photography; text; Contemporary Art

Diz um velho lema do fotojornalismo que, quando uma fotografia precisa de uma legenda para que possa ser entendida, o melhor a fazer e descartá-la – uma boa imagem deve falar por si própria. Purista e utópica, a lógica desse argumento é contradita pelo papel central que a fotografia assumiu em nossas vidas ao longo de pouco mais de um século e meio de história. Todos os dias travamos contato com imagens fotográficas, em casa e na rua, em jornais, livros, revistas e panfletos, em cartazes ou no computador, e quase sempre elas estão acompanhadas por textos.

Se por séculos a pintura esforçou-se para manter sua autonomia em relação à referência lingüística, os usos que foram atribuídos à fotografia, logo após sua invenção, talvez tenham favorecido esse cruzamento. A combinação da fotografia com texto ocorre com tanta freqüência que acabamos por criar a expectativa de que esses dois elementos possam se corresponder exatamente. Ao encontrar uma legenda abaixo de uma fotografia, esperamos que ela espelhe o que mostra a imagem, explique ou acrescente algum tipo de informação relevante à cena, em suma, que esteja comprometida na comunicação de algo que a imagem deve exprimir.

Legendas e títulos funcionam como elementos legitimadores, capazes de testemunhar o passado de determinada fotografia, mas também de transformar esse contexto. No entanto, estamos muito mais atentos a manipulações efetuadas através do corte, da edição e da montagem de imagens do que às distorções que a linguagem opera.

Ainda somos, e mais do que nunca, uma civilização da escrita, *escrita e discurso*[^F.] afirmava Roland Barthes em 1964, recusando o rótulo de civilização de imagens que começava então a circular[^F.] De lá pra cá, o mundo da comunicação foi revolucionado pela tecnologia da informação. A fotografia digital multiplicou produtores e receptores de fotografia, acelerou sua produção e circulação e inundou a vida pública e privada com milhares de imagens. O rótulo que Barthes recusava há quase 50 anos atrás já não parece exagerado, mas, ainda assim, essa proliferação de fotografias acontece, na maioria das vezes, acompanhada por textos que as nomeiam, apresentam ou comentam.

Para que a imagem fotográfica possa cumprir com eficiência as funções de informação, comprovação, reprodução e persuasão que lhe foram atribuídas, seu caráter flexível e instável precisa ser amenizado, e uma das ferramentas mais importantes para assegurar o valor de testemunho da imagem fotográfica é o texto ou a legenda que costuma acompanhá-la em seus usos cotidianos, mediando realidade e ficção, combinando a eficácia do código lingüístico com a vocação da fotografia para o testemunho visual. *A legenda (...) ajuda a escolher* o nível correto de percepção*, permite dar foco não apenas ao olhar, mas também à compreensão*[^F.]

Legendas

O primeiro par de trabalhos sobre o qual gostaria de falar problematiza especificamente a questão da legenda. O primeiro chama-se *Evidence*, realizado pelos artistas norte-americanos Mike Mandel e Larry Sultan em 1977. O segundo é de um artista também norte-americano, porém de uma geração mais recente, e foi montado como instalação em diversas cidades, sendo uma delas Porto Alegre.

A experiência que Mandel e Sultan realizam com *Evidence* comprova a fragilidade da fotografia como documento autônomo. Em 1975, a dupla recebe o apoio do *National Endowment for the Arts* para visitar, durante dois anos, os arquivos de diferentes instituições da Califórnia, tanto públicas como privadas, em busca de fotografias. Ao fim do período, as imagens recolhidas foram misturadas e reapresentadas, sem nenhuma referência, em formato de exposição e de um livro, recentemente reeditado[^F.]

As fotografias selecionadas apresentam vestígios de presença humana em cenários fragmentados. Nelas, vemos apenas uma fatia descolada de uma cena-chave em algum tipo de laudo ou processo, à qual ganhamos acesso sem referência alguma para orientar nossa leitura. Essa simples operação de seleção e descontextualização desestabiliza por completo o teor informacional das fotografias, transformando radicalmente imagens que uma vez serviram como base e comprovação em experimentos científicos, processos criminais ou testes industriais.

Ao destacar essas imagens de seus arquivos de origem e mostrá-las sem qualquer legenda, Sultan e Mandel expõem a necessidade de um contexto discursivo para que a fotografia possa cumprir suas funções sociais. Nas mãos da dupla, fotos de perícia policial, laudos industriais e testes espaciais se transformam de evidências em imagens fragmentárias e incompreensíveis, beirando por vezes o absurdo.

Assim como Mandel e Sultan, Harrel Fletcher, em *A guerra americana*, trabalha com a apropriação de imagens. Em 2005, o artista viaja para o Vietnã em uma espécie de retiro, querendo confrontar sua visão da guerra, marcada por suas memórias infantis do evento e pelo que vira em filmes de Hollywood, com a daqueles que viveram o conflito em seu próprio território. Ao chegar ao Museu de Guerra de Ho Chi Min, Fletcher fica tão impactado pelo material ali reunido que decide encontrar uma maneira de levá-lo de volta a seu próprio país. Para isso, realizando uma espécie de contrabando cultural, o artista refotografa todos os itens do museu (cujo acervo era formado basicamente por fotografias), com o cuidado de registrar também como cada imagem era legendada, em vietnamita e inglês. Fletcher recolhe aproximadamente 100 fotos que cobriam os 10 anos de guerra e ainda algumas de suas conseqüências posteriores, como mutilações de combate e os efeitos das armas químicas que marcaram o conflito. Muitas dessas fotografias já eram conhecidas através da publicação em jornais ou revistas internacionais. No entanto, vê-las todas reunidas, acompanhadas pelos comentários locais, tornava-as ainda mais impactantes. Como comenta o artista, "ver todas as fotos e informações, juntas, organizadas a partir de uma perspectiva vietnamita, foi imensamente perturbador e triste"[^F.]

No museu remontado pelo artista, fotografias e legendas são apresentadas lado a lado, com o mesmo tamanho e formato. Enquanto em alguns casos o texto complementa a imagem com estatísticas, nomes e datas, dando dimensão numérica e humana ao conflito, em outros, o texto serve, em um primeiro momento, como um escape para o olhar daqueles que não conseguem suportar a barbárie. Algumas descrições, no entanto, são tão terríveis quanto as imagens.

Títulos

Nos dois próximos trabalhos analisados a interferência textual nas imagens se dá através de um elemento que usualmente acompanha as obras de arte: o título. No caso das artes miméticas, como a pintura e a fotografia, o título costuma servir para assegurar que se entenda o que está sendo representado, podendo repetir em palavras os elementos contidos na imagem ou ainda servir como um complemento, fornecendo informações extra-quadro.

Joan Fontcuberta é um artista que tem como declarada obsessão as ambigüidades das relações entre realidade e ficção, e suas obras sempre jogam com seus limites e pontos de contato. *Confrontar o espectador com suas rotinas e automatismos de interpretação da realidade* para instalar a *dúvida racional*[^F] estão entre seus principais objetivos.

Na série *Constelaciones* (1993), o artista apresenta imagens que imediatamente são associadas a um céu estrelado, antes mesmo que o título seja lido. Cada imagem recebe ainda como espécie de legenda o nome de uma constelação ou estrela e suas coordenadas espaciais. No entanto, passada essa primeira impressão, podemos perceber a aparição de elementos cada vez mais estranhos nos céus de Fontcuberta. Buscando mais informações sobre o trabalho, é possível descobrir que suas estrelas são, na verdade, fotogramas dos cadáveres de insetos esmagados contra o pára-brisa de seu carro durante uma viagem noturna. Usando a contra-informação como estratégia artística, o artista trabalha para aguçar o senso crítico de seu espectador, alertando-o para a ambigüidade das imagens e o jogo social e político que envolve a criação de significados. *A dúvida é uma ferramenta da inteligência*[^F,] costuma alertar.

Constelações encontra eco em outro trabalho fotográfico que traz estrelas no título, a série *Fazendo Estrelas*, realizada pelo brasileiro Albano Afonso, em 2004. Afonso não é conhecido por nenhuma particularidade em relação aos títulos que dá a suas obras, nem por trabalhar especificamente a partir da linguagem. Normalmente, limita-se a títulos descritivos, que servem principalmente para a identificação de seus trabalhos e para o reconhecimento das figuras que utiliza, como acontece na série em que sobrepõe fotografias de si próprio a célebres auto-retratos em pintura.

Fazendo Estrelas tem esse lado descritivo, essa vontade de evidenciar o processo usado pelo artista e esclarecer seu espectador, mas ao mesmo tempo ganha uma dimensão alegórica quando visto como uma metáfora do processo fotográfico. A primeira vista, Afonso parece assumir nessa série uma postura contrária à de Fontcuberta, pois entrega seu artifício logo no título do trabalho. Sua obra, no entanto, também acaba chamando a atenção, por caminhos inversos, para o processo de construção envolvido em qualquer fotografia. As estrelas que Afonso constrói, luzes de *flashes* irrompendo da escuridão, são o próprio dispositivo fotográfico em ação.

Fontcuberta estabelece um jogo que os mais ortodoxos poderiam até mesmo considerar desleal: ele apresenta imagens que parecem estrelas, as agrupa em uma série que chama de *Constelações* e lhes dá como título coordenadas espaciais, reforçando essa impressão inicial. As estrelas de Albano Afonso também envolvem um processo ficcional, mas que se autodeclara. As luzes são mostradas

de perto, próximas demais uma da outra, assumindo imediatamente sua materialidade rarefeita. Entre a mentira e a denúncia, aparentemente de lados opostos, os dois títulos são desafios à percepção, estrelas inventadas por meio do dispositivo fotográfico, que se instalam ora como um mistério a ser desvendado, ora como o compartilhamento de um processo lúdico. Em ambos os casos, o título não é simplesmente narrativa ou explicação, mas um elemento do qual o artista lança mão para a elaboração de seu trabalho. Em *Constelações*, ao mentir sobre o que retrata a imagem e induzir o espectador a pensar como e a serviço de que ela é feita, e em *Fazendo Estrelas*, ao assumir-se abertamente como ficção, Fontcuberta e Afonso chegam a algo que não estava nem só na imagem, nem só no texto: o despertar de uma consciência visual.

Texto dentro da imagem

Por fim, gostaria de trazer à discussão dois trabalhos fotográficos que apresentam textos dentro ou contíguos à própria imagem. O primeiro é *Testartes*, série de oito trabalhos que a artista gaúcha Vera Chaves Barcellos realiza entre 1974 e 1980, explorando como a visão fragmentada que a fotografia proporciona pode ser estendida e completada mentalmente por quem a observa. Cada trabalho da série apresenta um conjunto de imagens, ora espaços naturais, ora espaços arquitetônicos, que são sempre acompanhadas de um texto, bem à maneira de muitos dos trabalhos fotográficos da arte conceitual. Através de perguntas dentro ou ao lado das imagens, a artista estimula um exercício mental de posicionamento em relação às cenas mostradas, como tocar ou não em uma planta áspera, aceitar os limites de um muro ou descobrir o que está atrás de uma porta, ao mesmo tempo em que evidencia a fotografia como representação. Em algumas ocasiões, a artista chega a coletar e analisar respostas do público às perguntas e provocações que apresenta nos textos, como em *Testarte VII*, de 1976, em que uma foto de um menino correndo é proposta como tema de redação em escolas e *Testarte VIII – O* Cofre (1979/80), um projeto de arte postal.[1]

Nesses trabalhos, é impossível reduzir a fotografia a seu tema, risco que se corre toda vez que se toma a imagem fotográfica como registro neutro e automático da realidade. As imagens que a série *Testartes* apresenta não são simples registros de uma escada, de um muro riscado ou de um arbusto, mas apontam para a multiplicidade de imagens que uma fotografia combinada a uma incitação textual pode engendrar.

Na série *Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to say*[2] (1992–93), a artista inglesa Gillian Wearing também constrói um mecanismo de crítica da fotografia através do uso de textos. No entanto, não é a artista britânica quem os elabora, mas sim aqueles que posam para ela. Wearing aborda transeuntes para realizar seus retratos. As relações entre fotógrafo e fotografado, no entanto, são alteradas quando ela entrega a seus

1 BARCELLOS, Vera Chaves. *Imagens em migração*. Porto Alegre: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2009; BARCELLOS, Vera Chaves. *O grão da imagem*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2007; VIGIANO, Cris (Org.). *Vera Chaves Barcellos*. Porto Alegre: Espaço N.O. – Arquivo, 1986.

2 Em português, cartazes que dizem o que você quer que elas digam e não o que os outros querem que você diga.

modelos um cartaz e uma caneta para que eles escrevam a mensagem que desejarem. A possibilidade do retratado intervir na imagem final, no entanto, não assegura que os retratos de Wearing sejam mais ou menos *fiéis* a seus modelos. Assim como a pose é um jogo de negociações entre fotógrafo e fotografado, os cartazes, além de revelarem seus desejos e preocupações, são uma maneira dos retratados criarem ficções de si próprios.

Trabalhos artísticos como os de Sultan e Mandel, Fletcher, Fontcuberta, Afonso, Barcellos e Wearing evidenciam o caráter polissêmico da imagem fotográfica, isto é, sua capacidade de suscitar uma variedade (ou, como diria Barthes, uma *cadeia flutuante*)[3] de significados, que podem ou não ser percebidos por aqueles que as contemplam. O recurso à linguagem, escrita ou oral, seria uma estratégia para reter esses significados flutuantes e assegurar a efetivação de determinada leitura. Palavras são associadas a fotografias não apenas para evidenciar algo ali presente, mas também como armadilhas, forjando evidências, embaralhando elementos e desestabilizando sentidos.

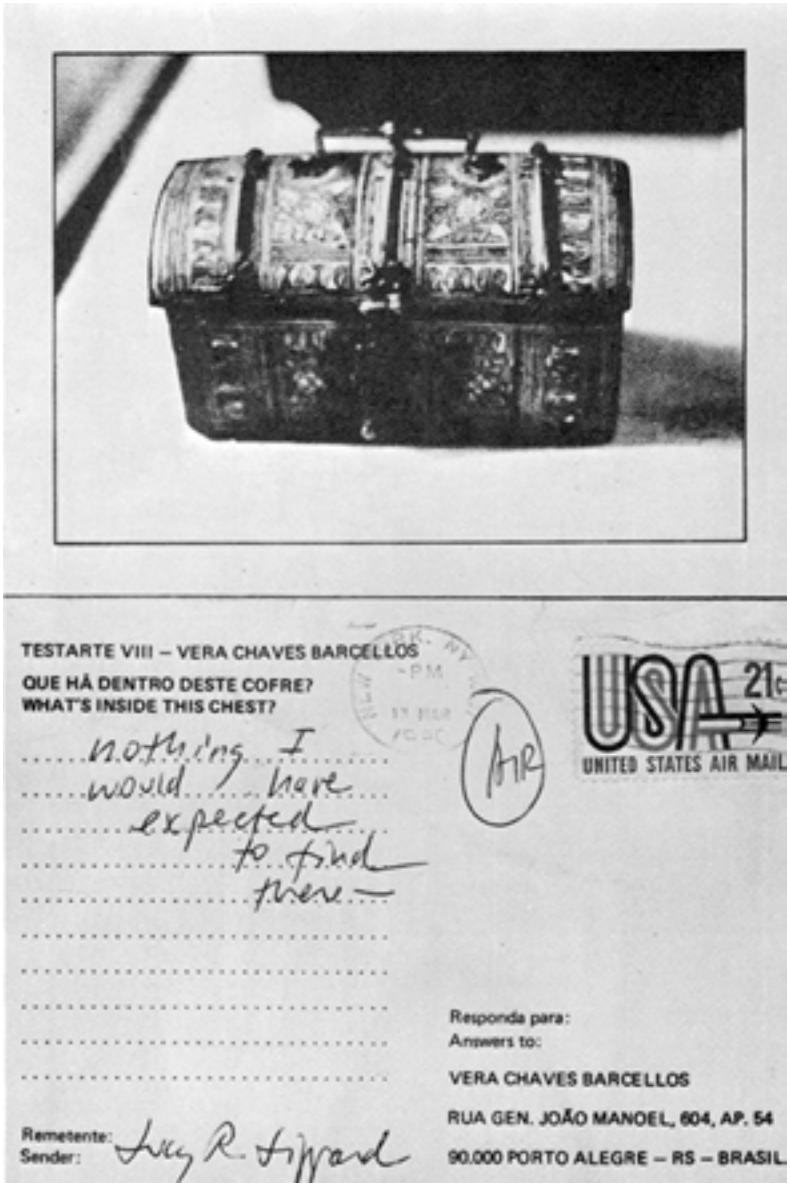
A visão da fotografia como um meio neutro e automático de copiar a realidade é resultado de um esforço histórico, diretamente relacionado aos interesses da ciência e da sociedade da época de seu surgimento em encontrar uma nova visualidade capaz de ancorar suas aspirações à precisão, à neutralidade e ao rigor científico. Se, quando apresentada ao mundo, a fotografia foi logo comparada a um espelho, com o tempo ela mostrou-se um espelho embaçado, que trabalha e ressalta determinadas situações, segundo as intenções do fotógrafo, e que assume diferentes sentidos conforme seu contexto de recepção.

Em notícias e anúncios, arquivos e laudos, livros e álbuns, a fotografia aparece associada a textos que ajudam a comunicar a informação em tese contida na fotografia. A associação entre fotografias e texto é tão freqüente que sua relação sofreu uma espécie de naturalização, passando muitas vezes despercebida. Operações como as que esses artistas realizam evidenciam que, muito além de um simples reforço, a combinação texto e imagem é sempre ideológica.

3 BARTHES, op. cit., p.117.

Evidence, 1977
Mike Mandel e Larry Sultan
Detalhe

Da série Constelaciones, 1993
Joan Fontcuberta
MU DRACONIS
(Mags 5,7/5,7), AR 17h 05,3 min./ D +54° 28'



Testarte VIII – O Cofre, 1979/80.
Vera Chaves Barcellos

Projeto de arte postal, impressão off set,
11 x 15 cm.

A fotografia e a construção de uma nova visualidade nas revistas Madrugada e Máscara

Charles Monteiro
PUCRS

Resumo
A proposta do trabalho é discutir o estatuto da fotografia em relação a outros tipos de imagens nas revistas ilustradas Madrugada e Máscara publicadas em Porto Alegre nos anos 1920. Problematizam-se também os diferentes usos das fotografias nessas revistas ilustradas no sentido de compreender a construção de uma nova imagem de indivíduo no espaço público na sociedade urbana brasileira. Nelas a fotografia ganha um lugar de destaque ao lado da ilustração e da publicidade, fazendo parte de uma nova cultura visual em expansão e uma nova pedagogia do olhar.

Palavras chave
Fotografia; Revistas Ilustradas; Visualidade Urbana

Resumé
Notre but est de discuter le statut de la photographie par rapport à d'autres types de images dans les magazines illustrés Mascara et Madrugada publié dnas la ville de Porto Alegre dans les annés 1920. Problématise également le usages socieux des photos afin de comprendre la construction d'une nouvelle image de l'individu dans la société urbaine moderne au Brésil. Ces magazines mettre en relief les photo aux côtés de l'illustration et de la publicité dans le cadre d'une nouvelle culture visuelle en expansion et d´une nouvelle pédagogie du voir.

Mots-clês
Photographie; magazines illustrés; visualité urbaine

Meneses[1] propõe que o estudo desse campo se realize a partir da reflexão sobre três domínios complementares: o visual, o visível e a visão. O domínio do *visual* compreenderia os sistemas de comunicação visual e os ambientes visuais, bem como "os suportes institucionais dos sistemas visuais, as condições técnicas, sociais e culturais de produção, circulação, consumo e ação dos recursos e produtos visuais", para poder circunscrever "a *iconosfera*, isto é, o conjunto de imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage"[2]. Para Meneses, o domínio do *visível* e o do invisível situa-se na esfera do poder e do controle social, do ver e ser visto, do dar-se a ver ou não dar-se a ver, da visibilidade e da invisibilidade[3]. Já a *visão* "compreende os instrumentos e técnicas de observação, o observador e sés papéis, os modelos e modalidades do olhar" de uma época[4].

As revistas ilustradas são fontes privilegiadas para pensar o diálogo entre a tradição e a modernidade no processo de elaboração de uma nova cultura visual nos anos 1920 no Brasil em processo de modificação e expansão. No contexto das páginas das revistas ilustradas a fotografia ganha um novo espaço de circulação, amplia a gama de seus usos sociais e assume um novo estatuto em relação às outras imagens: reprodução de pinturas, ilustrações, publicidade e cinema. Os novos processos de reprodução fotomecânicos permitiram publicar imagens fotográficas com melhor qualidade e menor custo na imprensa. Como observa Ana Luiza Martins[5], entre 1900 e 1930, há um verdadeiro boom com a criação de muitas revistas ilustradas acompanhado a expansão do público de leitores.

As revistas responderam também a demanda de representação visual de novas formas urbanas modernas de sociabilidade dos grupos sociais privilegiados na cidade[6]. A ampliação da esfera pública, a reordenação social que acompanha a proclamação da República e sua consolidação no imaginário social ganhou publicidade nas páginas desses periódicos.

Na Europa e no Brasil, entre 1890 e 1920, a fotografia começa a ser utilizada como um diferencial comercial na disputa entre publicações concorrentes[7]. Embora ocorra uma ampliação do espaço físico da fotografia na imprensa, seu lugar hierárquico entre as imagens é secundário. O regime de visualidade ainda é dominado institucionalmente pela pintura e pela gravura. Segundo Maria Lucia B. Kern, essa pintura preservava em geral o sistema de representação naturalista

---

1 MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. "Rumo a uma 'História Visual'". In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.). **O imaginário e o poético nas Ciencias Sociais**. Bauru: EDUSC, 2005, p. 33-56.

2 Idem, p. 36.

3 Idem, Ibidem.

4 Idem, p. 38.

5 MARTINS, Ana Luiza. **Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

6 OLIVEIRA, Cláudia de; VELLOSO, Monica Pimenta; LINS, Vera (orgs.). **O Moderno em revistas**. Representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930. Rio de Janeiro: Garamond; FAPERJ, 2010.

7 GRETTON, Tom. Le statut subalterne de la photographie. Étude de la présentation des images dans les hebdomadaires illustrés (Londres, Paris, 1885-1910). In: Études Photographique, n. 20, juin 2007, p. 34-49.

baseado no desenho revestido de cores sóbrias em pinceladas quase invisíveis[8]. Susana Gastal aponta para o predomínio na pintura do retrato, da paisagem e a gradual inserção de temas urbanos a partir dos anos 1920 nas obras de Pedro Weingärtener, Francis Pelicheck, Libindo Ferras, José Lutzenberg e Luiz Maristany de Trias[9]. A fotografia modificou a forma como os pintores representavam a cidade e seus arredores a partir do emprego de um novo enquadramento fotográfico.

A fotografia surge como um estatuto inferior devido sua reprodutibilidade e seu estatuto majoritariamente informativo e documental ao lado das imagens artísticas e criativas de ilustração ou reproduções de pinturas.

No entanto, foi a partir dos anos 1910 e 20 na Alemanha que as vanguardas artísticas criaram revistas e as transformaram em espaço de experimentação e divulgação de novas linguagens. Deve-se destacar a importância de artistas gráficos na forma de integrar a fotografia na linguagem visual das publicações através de montagens, da sobreposição de imagens e desenhos/vinhetas, da elaboração de bordas e margens, bem como de complicadas molduras de influência *Art nouveau* e *Art Déco*[10]. A dissertação e a tese de de Paula Ramos sobre a Revista do Globo e a Editora do Globo discutem a formação de um novo campo de trabalho para os ilustradores no Rio Grande do Sul[11].

A institucionalização do campo visual se dá a partir da pintura com a criação da Escola de Belas Artes em 1908 e a abertura do Curso de Pintura em 1910. Em segundo lugar, aparecem os ateliês fotográficos que também empregam pintores e produziam os retratos dos políticos e das famílias das elites. Em 1922, o Governo do Estado do Rio Grande do Sul publicou um álbum fotográfico comemorativo com vistas urbanas comemorativo ao centenário da Independência[12]. A produção dos ateliês fotográficos e dos álbuns aparece nas páginas das revistas, especialmente as fotografias de Virgilio Galegari em Mascara. Em terceiro lugar, nesse momento estão se abrindo as primeiras salas fixas de cinema em Porto Alegre. Em quarto lugar, então, apareceriam os livros e revistas ilustradas com a valorização da ilustração e do design gráfico (letras, vinhetas, capas, molduras de imagens etc.).

No campo do visível, observam-se as pesquisas e as discussões do saber médico visando ordenação dos corpos e no urbanismo visando à ordenação dos espaços da cidade. A etiqueta social propõe uma nova pedagogia social (disci-

---

8 KERN, Maria Lúcia Bastos. A emergência da Arte Modernista no Rio Grande do Sul. In: GOMES, Paulo (org.). **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**. Porto Alegre: Latu Sensu, 2007, p. 56.

9 GASTAL, Susana. Arte no século XIX.. In: GOMES, Paulo (org.). **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica**. Porto Alegre: Latu Sensu, 2007, p. 40-49.

10 CARDOSO, Rafael. **Uma introdução a história do design**. 3. Ed. São Paulo: Edgard Blucher, 2008.

11 RAMOS, Paula V. **A experiência da Modernidade na secção de desenho da Editora Globo – Revista do Globo (1929-1939)**. 2002. 273 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002; RAMOS, Paula V. **Artistas Ilustradores – A Editora Globo e a constituição de uma visualidade moderna pela ilustração**. Porto Alegre, 2007. 446p. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

12 Estado do Rio Grande do Sul. **Obras Públicas**. Primeiro Centenário da Independência. Porto Alegre: Imprensa Oficial, 1922.

plinado as formas de sociabilidade) ao lado de uma nova pedagogia do olhar ligada a nova cultura técnica - bonde e luz elétrica, automóvel, cinematógrafo, fonógrafo, câmera fotográfica etc. - uma nova percepção do espaço urbano e das interações sociais (disputas, tensões, conflitos entre grupos). Um olhar burguês e republicano esta relacionado ao lugar do *status* socioprofissional e novos espaços de atuação dos homens e mulheres na cultura urbana, constituindo uma nova hierarquização social.

Em Porto Alegre, em 1918, a revista *Máscara* foi criada por um grupo de jovens intelectuais. O Diretor-gerente era Wedemar Ferreira e os redatores De Souza Júnior, Dyonélio Machado, J. L. Santana, Sócrates Diniz e Cyrino Prunes. Em seu expediente T. Caminha & Cia aparecem como os proprietários do "Magazine Mascara", que tinha representantes em Porto Alegre e no interior. A revista tinha formato 27 x 18,5 cm e cerca de 100 páginas em jornal e miolo em papel *couché*. A publicação era quinzenal e sua assinatura anual custava 20$000 réis na capital.

A maioria das capas apresenta um retrato em fundo neutro com o nome da revista abaixo em letras desenhadas a mão. Algumas capas especiais apresentam molduras floreadas assinadas e até fotografias de baixo-relevos criados pelo escultor Fernando Corona, como a capa da edição de 15 de novembro de 1919 em homenagem às comemorações da Proclamação da República.

O logotipo da revista foi mudando ao longo do tempo. Em 1918, nos primeiros números, observa-se uma máscara de teatro com olhos fechados com o nome da revista desenhada acima pairando como se fosse um sol a iluminar a cidade de Porto Alegre, sinos tocando num campanário e uma moldura de rosas e folhagens ao redor (assinatura de Gabrielli). Ao final do mesmo ano, no número 22, a vinheta apresenta o retrato desenhado do busto de uma mulher mascarada e com uma espécie de halo ao redor da cabeça soprando o logotipo Mascara em letras desenhadas ao estilo *art nouveau* (assinada por Itag). Finalmente, em 1924, a vinheta apresenta um carro passando ao fundo, um grupo de jovens mulheres no footing sendo fotografadas por um homem e o titulo da revista sobreposto ligando as moças ao fotógrafo. Observam-se diferentes significados sociais entrelaçados: o de oráculo da cidade, o de teatro social das vaidades e o de registro fiel da vida moderna urbana.

Nas páginas da revista observam-se verdadeiros álbuns de família das elites com retratos de belas jovens em idade de casar-se, mas também fotografias de clubes, cafés e lojas da capital e do interior, além de feiras agropecuárias. O expediente apresentava o preço das reportagens a magnésio: 200$000 a fotografia e 360$000 a página. A presença de retratos com molduras assinadas por artistas (pintores ou ilustradores), coloridas e com *flou* que aproximam a fotografia da revista *Máscara* das características da fotografia pictorialista[13]. A presença de fotografias de paisagens de Olavo Dutra com cenas de amanheceres, nuvens, sobras

13 MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. **Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1998; COSTA, Helouise. "Pictorialismo e imprensa: o caso da revista O Cruzeiro (1928-1932)". In: FABRIS, Annateresa (org). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Edusp, 1991, pp. 261-292.

e reflexos de luz, também apontam para a influência da fotografia fotoclubista e pictorialista[14].

A revista faz a celebração dos administradores municipais ao estampar na capa ou em reportagens de página inteira o Intendente Otávio Rocha e seu vice Alberto Bins. *Mascara* também apresenta e divulga os planos de reformas urbanas da administração municipal através de plantas e croquis, elencando os efeitos positivos de tais iniciativas, engajando-se nas reformas e posicionando-se ao lado do Intendente no processo de higienização e modernização do espaço urbano[15]. Observa-se a utilização das imagens fotográficas muito próximas dos padrões de visualidade dos álbuns fotográficos de Porto Alegre de 1912[16] e dos álbuns comparativos de São Paulo[17] na seção "A cidade ontem e hoje" da revista *Máscara*, que comparava espaços do final do século XIX com as novas feições desses espaços nos anos 1920. A edição comemorativa da revista de 1922 assemelha-se ao álbum editado pelo poder público em 1922 e os álbuns comerciais dos anos 1931 e 1935[18]. Ou seja, representam o centro da cidade, suas principais ruas comerciais, praças e prédios públicos como o todo da cidade. A cidade urbanizada e que se pretendia moderna, expurgada do trabalho, dos conflitos e problemas sociais. A seção "Porto Alegre de ontem e de hoje" construía a imagem de uma cidade republicana moderna e higienizada com suas praças e áreas verdes frente a precariedade da cidade do Império e sua herança do período colonial.

As imagens fotográficas se concentravam em algumas seções, como "Vida Social" e "Vanity Fair", que possuíam uma ou duas páginas com retratos pousados de senhoritas da alta sociedade de Porto Alegre, Pelotas, Rio Grande, Bagé e Livramento, apontando para um provável público leitor da revista no interior e também para estratégias de casamento entre famílias tradicionais do interior e da capital. Estes retratos possuíam um efeito de *flou* e recebiam uma moldura desenhada que os fazia assemelhar-se a retratos pintados, mas também a álbuns de família pelo arranjo das fotos nas páginas. O que pode ser interpretado como uma tentativa de valorizar uma imagem obtida por um processo mecânico através da ação da mão do artista. Nessas fotografias de mulheres, os cabelos, os vestidos e os adereços (colares, chapéus, fitas, etc.) recebem espacial atenção.

O retrato individual ou de grupo em recepções, casamentos ou clubes publicados na revista faz parte de uma negociação entre o desejo de distinção e diferenciação do indivíduo moderno e sua conformação a um padrão social e técnico de representação[19]. Os retratos jogam com uma complexa combinação entre

---

14 MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja Fonseca. **Fotografia no Brasil**: **um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

15 MONTEIRO, Charles. **Porto Alegre: urbanização e modernidade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

16 ETCHEVERRY, Carolina Martins. **Visões de Porto Alegre nas fotografias dos irmãos Ferrari (c.1888) e de Virgílio Calegari (c.1912)**. Porto Alegre, 2007. 160f. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

17 LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Fotografia e cidade**. **Da razão urbana à lógica de consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954).** Campinhas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP, 1997.

18 POSSAMAI, Zita R. O circuito social da fotografia em Porto Alegre (1922 e 1935). In: **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, 2006, v. 14, n. 1, p. 263-289..

19 FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**. Uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: UFMG,

encenação do/da modelo (pose, olhar, vestimenta, adereços), recursos da técnica fotográfica (enquadramento, figura-fundo, iluminação, retoques, colorização) e formas de edição na página (molduras, legendas com nomes, cargos, cidade de residência e qualificativos: bela, distinta, destacado membro da nossa elite etc.).

Na edição de 6 de fevereiro de 1925, Ano VIII n. 4 retrato fotográfico também serve para a identificação em inusitado processo de reconhecimento de paternidade, onde os elementos fisionômicos (olhos, testa, queixo, orelhas) da foto de uma jovem são comparados aos detalhes fisionômicos das fotos de dois senhores. Ou seja, a foto aparece como registro fiel, documento e prova científica do processo de identificação de paternidade.

A revista *Madrugada* nasceu na mesa de um café, também da reunião de jovens escritores e artistas que buscavam um meio de divulgar suas idéias e de expressar novos ideais estéticos relacionados às primeiras expressões artísticas do modernismo no Rio Grande do Sul. Para Cida Golin[20], não se tratava de uma vanguarda radical, pelo contrário, esses jovens procuravam negociar com as elites locais um espaço de reconhecimento artístico e literário no contexto do limitado sistema de artes existente. *Madrugada* se apresentava como "Revista Semanal de Literatura, Arte e Mundanismo", que pretendia misturar informação cosmopolita e cultura regional. Revista mensal editat no formato 29,5 x 21,5 e cerca de 30 a 40 páginas. Segundo Alice Truzs[21], *Madrugada* seguiu o modelo de suas congêneres nacionais reproduzindo certos padrões, como a capa e miolo em papel superior e de maior gramatura, nas páginas internas o uso de papel inferior; publicidade ilustrada em ambas as faces da contracapa (em cores), nas páginas iniciais e finais da revista, separadas de outros conteúdos; a maioria das fotografias aparece em conjunto em poucas páginas encartadas no meio da revista e impressas em papel superior.

As capas de Madrugada alternam o trabalho de ilustração de Sótero Cosme com elementos de estilização de inspiração *Art Déco*, com grafismos, cores puras ou preto e branco, com a reprodução de retratos de senhoras da alta sociedade do pintor João Fahrion em meios tons e efeitos de textura.

As imagens fotográficas se concentravam nas seções "A alma encantadora das ruas", "As lindas criaturas", "Atualidades" e "Desportos", que eram comentadas nos textos das seções "Festas", "Sociedade", "Feira das Vaidades", "Passeando" e "Crônica Semanal". Estes retratos possuíam um efeito de *flou* e recebiam uma moldura desenhada que os fazia assemelhar-se a retratos pintados, mas também a álbuns de família pelo arranjo das fotos nas páginas.

Na seção "Atualidades", figura fotos de noivos em estúdio, fotos de grupos de festas de casamento, fotos de reuniões políticas e de grupos reunidos em clubes ou sociedades esportivas. Essas fotografias posadas eram fruto de um trabalho de organização do grupo em fileiras de mulheres sentadas, em poltronas e cadeiras, e homens ao redor em pé. As posturas são rígidas e solenes, mulheres

---

2004.

20 GOLIN, Cida. Em Porto Alegre, a Madrugada literária dos modernistas. In: RAMOS, Paula Viviane (org.). **A madrugada da modernidade (1926)**. Porto Alegre: UniRitter, 2006, p. 32-43.

21 TRUZS, Alice. Publicidade e imprensa. In: RAMOS, Paula Viviane (org.). **A madrugada da modernidade (1926)**. Porto Alegre: UniRitter, 2006.

com as mãos sobre as pernas cruzadas e os homens com as mãos para trás ou ao lado do corpo. Algumas mulheres e homens encaram a objetiva, outros olham sobre a câmera ou para um canto da sala. O destaque do corpo das mulheres em sua silueta, nos contornos do corpo e na apresentação de uma sexualidade contida, que às vezes é realçada com adereços como flores, jóias e outros adornos[22]. Há os homens aparecem em poses mais frontais, com ênfase ao terço superior do corpo (cabelo e bigode) com destaque para roupa ou elementos que destaquem sua posição social ou atividade profissional[23].

Nesse sentido, pode-se observar a lugar da fotografia na hierarquia das imagens, ele deve ser tratada e circunscrita pelo traço do artista gráfico para ser valoriza, individualizada e integrada no discurso imagético da revista. Ganhado nesse processo maior valor. Observa-se também como Sotero Cósme destaca determinados elementos das fotografias e os retrabalha através de um traço limpo e sintético, dando um toque manual e artístico às imagens técnicas. Esta hierarquia é observada em outras revistas ilustradas até bem tarde, pois a capa é reservada para uma charge em *Careta* ou para um retrato feminino pintado em *Madrugada*, ou ainda para uma fotografia retocada e colorizada na em *Mascara*.

Em síntese, pode-se afirma que o estatuto das imagens fotográficas das revistas Mascara e Madrugada estava subordinado aos cânones da pintura e do desenho gráfico, cumprindo um papel informativo e documental, bem como de construção da distinção e de prestígio das elites locais. As imagens foram fornecidas em grande parte pelos principais estúdios da cidade, com destaque para o de Virgílo Calegari (especialmente em Mascara). Legitimaram o projeto de reformas da administração municipal que promoveu a segregação e a especialização social do espaço urbano. Essas revistas difundiram uma nova pedagogia social disciplinando os usos e formas de representação do corpo e também uma nova pedagogia do olhar. O que olhar e o que era lícito mostrar na esfera pública dentro dos cânones de respeitabilidade social burguesa e republicana. A esfera do visual era dominada pelas imagens da burguesia em retratos individuais ou coletivos posados em recepções, clubes e associações. Na esfera do visível observou-se a predominância de ruas e clubes do centro da cidade, excluindo-se a periferia e as partes ainda rurais da cidade. Trata-se da construção de uma visão burguesa que valorizou o individuo e a elaboração de sua imagem de prestigio e de distinção de classe no espaço urbano utilizando desses novos veículos de comunicação.

---

22 SANTOS, Alexandre Ricardo. dos. **A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890-1920**). Porto Alegre, 1997. 2 vol. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Gênero e artefato**. O sistema doméstico na perspectiva da cultura material. São Paulo: EDUSP, 2008.

23 Idem, ibidem.

Deslocamentos do trompe-l'oeil à virtualidade

Cristina Pierre de França
UFRJ

Resumo
Num momento em que tanto se discute a realidade virtual, o ponto central desta investigação se localiza na questão da ilusão e no modo como esta se institui em produções artísticas de feição ambiental, compreendidas como formas de arte que se organizam em escala arquitetônica, no sentido de abrigar um ser humano em seu interior. Estas apresentam um caráter transitório, pois se caracterizam pela provisoriedade física, em virtude da possibilidade de serem desmontadas e transferidas de local.

Palavras chave
Ilusão, Trompe l'oeil, Imersão

Abstract
At a time in which virtual reality is broadly discussed, the focus of this research lies on the issue of illusion and the way it establishes itself in the artistic feature of the environment, understood as art forms that organize themselves into architectural scale, in the sense of sheltering a human being inside of them. The vast majority of these art forms have a transitional and indefinite character identified by physical temporariness owing to the possibility of being dismantled and moved.

Keywords
Illusion, Trompe l'oeil, Immersion

Este texto apresenta um interesse em discutir o lugar da ilusão e sua constância na constituição da arte.

Nas obras de arte, a ilusão está sempre dialogando e questionando a existência do real, como um dado permanente e exclusivo de asserção no mundo. Esse processo é tanto mais perturbador na medida em que, todo o tempo, o espectador está ciente de seu caráter de simulação de alguma realidade. Esse aspecto é perceptível, sobretudo, nas artes que se constituem na confluência espaço-temporal, como o teatro ou o cinema e, ainda, nos meios de arte como as Instalações e Videoinstalações. Na recepção dessas obras, pelo menos por alguns instantes, o espectador é tragado pelo trabalho artístico, que o incorpora a seu *modus operandi*. Essa conformação se conjuga a partir da simbiose entre a fisiologia e os mecanismos perceptivos, alterando a apreensão do 'real'.

Os Panoramas - pinturas expostas em prédios circulares e obscuros, construídos nos séculos XVIII e XIX especificamente para esse fim - e as Videoinstalações - meios artísticos que constituem um ambiente fechado, desde a segunda metade do século XX - privilegiam e tensionam, de forma mais radical, o aspecto ilusório da obra de arte. Podem ser categorizados como meios transitórios na constituição da ilusão ao investir sobre a exacerbação da questão fantasmagórica, agenciando não só seu caráter mimético visual, baseado na construção da imagem, mas também outras configurações perceptivas no âmbito do tato, do olfato ou da audição. Esses sentidos solicitam do espectador uma recepção de feição sinestésica que desencadeia uma série de efeitos, inclusive de natureza fisiológica.

Esse processo se constitui a partir da apreensão do visível e do uso de mecanismos como o *trompe-l'oeil*, *a* perspectiva e o *faux terrain*, no caso dos Panoramas, e a imagem digitalizada, por vezes em 3D, no caso das Videoinstalações.[^F]

Para além do significado corrente de ilusão relacionado ao engano, o termo remete a um sentido particular no campo da arte, que desvela uma autonomia em relação à realidade. O real se funda na concretude de fatos que apresentam um caráter de generalidade, enquanto que a acepção ilusória subverte os conceitos generalistas, pois se sustenta na ideação vivenciada pelo indivíduo em sua particularidade.

Assim, procuramos identificar como esses meios artísticos investem na ampliação das configurações ilusórias, caracterizando um estado imersivo.

Na arte, a imersão seria um estado amplificado, maximizado da ilusão e do poder da *mímesis*, uma vez que agencia estados mentais e corporais, introduzindo o espectador mais intensamente na cena representada na obra. Esse espaço imagético, em última instância, pode ser divisado como caminho para uma visualidade expandida.

Assim, estão em jogo duas operações: a primeira seria de fusão entre a realidade atualizada e a representada, fundindo o espaço imaginário e o real; a segunda seria do esmaecimento dos aspectos do mundo contingente e a emergência das qualidades intrínsecas da representação que artificialmente criam uma realidade paralela.

Tanto os Panoramas quanto as Videoinstalações operam fortemente nesse sentido. A absorção que fazem do espectador não se funda apenas na

introdução do visitante na cena apresentada ou retratada, opera também sobre aspectos fisiológicos que dependem da proposição do artista ao agenciar certos estados e situações.

Na atualidade, pensa-se na virtualidade associada à problemática da imagem digital, entretanto, essa potencialidade da imagem de construir uma realidade diversa daquela que se vive é uma constante na arte e na natureza humana em todos os seus períodos. A questão do duplo apontada por Clément Rosset[1] e da ficcionalidade da vida identificada por Jean-Marie Schaeffer[2] é uma permanência que, longe da ideia platônica de um atributo apenas de caráter sensorial, constitui uma maneira de construção de sentido perene em todas as culturas.

Ernst Gombrich[3] assinala que o primeiro ponto do caráter ilusório é determinado por sua natureza dupla: configurada simultaneamente na junção da habilidade manual e do pensamento plástico do artista e pela imaginação do espectador. Dito de outra forma, essa ilusão se constitui tanto no objeto artístico quanto na mente de seu apreciador, que coparticipa da imagem criada pelo artista. Essa parceria não só está relacionada à interpretação, mas também é auxiliada pela fisiologia perceptiva que conclui e completa imagens imprecisas, tênues e obscuras. No caso da pintura, conclui-se que fatores como distância entre a obra e o espectador e a utilização de formas difusas como manchas agem como sugestões, evocações e reminiscências da memória, ativadas por lembranças que dependem da capacidade de reconhecer, nelas, fatos ou imagens mentais armazenados que possam ser distinguidos, favorecendo o jogo imaginativo e ilusório.

Os Panoramas se incluem na linhagem de invenções e produções que anteciparam a configuração do espaço cinematográfico com suas grandes telas. Neles, a ilusão tem, por base inicial, as técnicas de *trompe-l'oeil* e da perspectiva, potencializadas ainda por sua dimensão e a forma pela qual a tela é disposta no espaço.

O *trompe-l'oeil* pode ser definido como uma forma de pintura que representa a realidade de maneira verossimilhante, sobretudo alicerçado sobre a ideia de volumetria e da reprodução dos aspectos táteis dos objetos. Segundo Miriam Milman[4], o *trompe-l'oeil* apresenta uma meta mais ambiciosa do que representar o real. Seu objetivo é substituí-lo como um sucedâneo artificial da realidade, na medida em que está diretamente relacionado a uma extensão do entorno no qual o espectador se encontra. O *trompe-l'oeil* é tão mais potente quanto mais se torne indistinguível do real, um simulacro no sentido platônico do termo, capaz de confundir o contingente com o representado. Essa tentativa de substituição do real por uma imagem plana que simule os aspectos táteis e tridimensionais dos objetos é o que determina sua qualidade técnica. Assim, muitas vezes, o espectador sente a necessidade de tocar na tela para se assegurar de sua planalidade.

---

1 ROSSET, Clement. O Real e o seu Duplo. Porto Alegre: L&PM, 1988.

2 SCHAEFFER,Jean-Marie. Pourquoi la fiction ? Paris: Seuil, 1999.

3 GOMBRICH, E.H. **Arte e Ilusão.** Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1986.

4 MILMAN, Miriam. **Trompe-l'oeil Painting: the illusions of reality**. New York:Rizolli International Publications, 1983.

Segundo Oliver Grau, a fascinação do espectador nasce do reconhecimento das imagens pintadas, da admiração por sua similitude com um objeto e finalmente com o jogo entre o artista e o espectador, no qual esse último tem plena consciência da impossibilidade do que vê.

Ainda de acordo com esse teórico, o *trompe-l'oeil* utilizado no Panorama ao qual se juntavam a questão da perspectiva e a do faux terrain era a forma mais sofisticada, até então, de criação do espaço ilusório, isso porque encapsulava o espectador no interior de uma ficção imagética, na qual as diferenças entre interior e exterior se desvaneciam.

A perspectiva é um dos mecanismos ou estratagemas, como Ernst Gombrich prefere denominar, mais poderosos na produção da ilusão. Apresenta um ponto de vista peculiar aproximado da visão ordinária no agenciamento dos aspectos fisiológicos de apreensão do mundo. Fundada nessa acepção, toda a produção imagética desde o Renascimento utiliza a metáfora da janela proposta por Leon Bapttista Alberti ainda no Quatrocentos. A partir dessa concepção, toda a construção fica contida, de forma ideal, num espaço cúbico, ordenado e racional, que controla todas as relações entre as várias formas inseridas nesse *topos* representado.

Sob essa ótica, a perspectiva se constitui na representação do espaço de maneira racional, construída a partir de regras matemáticas que não se configuram na natureza mutável, mas na concepção de um mundo imóvel e estático, paralelo ao mundo real e, portanto, antinatural.

Para Erwin Panofsky[^F,] grande parte da construção da perspectiva na era moderna se deve a um pensamento que consubstancia essa espacialidade e que difere da concepção espacial da antiguidade. Enquanto a compreensão espacial, no período clássico, era descontínua, isolando cada corpo em sua essencialidade, na modernidade, o espaço é concebido a partir da ideia de contiguidade e de relação espacial não só entre as várias medidas que compõem cada objeto representado, mas também a partir da sua relação com os outros artefatos inclusos nesse espaço – de maneira a criar um sistema que o configure.

No jogo entre esses diversos objetos, nas relações de medidas que culturalmente se aproximam do próprio ato de ver, constitui-se a ilusão perspectiva, que se configura, também, em relação à atmosfera que circunda cada um dos artefatos representados na obra. É dessa instância que se podem fazer as distinções entre as grandezas para simular proximidade ou afastamento e se apresenta como absolutamente natural um sistema de representação racionalizado e operado para nos trazer uma otimização ilusória do espaço.

Nesse sentido, quando se tem a perspectiva aliada a uma superfície curva, como nos Panoramas ou ainda no teto dos planetários, a ilusão é potencializada, porque se apresentam duas ilusões. A primeira, que a vista do alto, é circular ou de que o céu é redondo; a segunda é que elas se parecem mais reais.

O termo *faux terrain* foi cunhado para designar objetos tridimensionais que se incorporam ou parecem se materializar a partir da superfície da pintura e se localizam entre essa e o espectador, nesse sentido, sustêm a ilusão da existência de uma terceira dimensão. Geralmente, esses artefatos estão próximos ao chão, e o visitante não nota a diferença entre o pictórico e o real. Assim, por extensão,

não percebe a transição entre as duas dimensões que tendem a ser confundidas. Apesar do uso no Oitocentos, Grau afirma que a origem desse estratagema ilusionista remonta ao Barroco, no contexto religioso, e pode ser exemplificada em obras em que se misturavam afrescos, pinturas e esculturas, de modo que esses se mesclavam no cenário soturno que atraía o peregrino para o conteúdo emocional ao qual era exposto.

Em suas considerações sobre esse *faux terrain* barroco, Grau afirma que sua intenção era de não deixar nada à imaginação, de modo que a realidade imagética tivesse uma proximidade quase que absoluta com o real. Nesse sentido, a *mímesis* marcava sua presença duplicando o real.

Essa duplicação passava, no caso do Panorama, pela questão da dimensão ampliada nas representações e pela utilização de verdadeiras grandezas no *faux terrain* para ampliar o caráter ilusório das representações.

Nos Panoramas, os processos utilizados para obter a imagem mais fidedigna se estendiam desde a observação direta até o uso da fotografia, a qual possui um registro indicial que corresponde ao ápice da representação, segundo Edmond Couchot[AF]. Assim, a fotografia oferecia-se como material para estudo, pois fornecia um modelo e um ponto de vista ótico do local a ser representado.

As Instalações e as Videoinstalações são também formas de arte híbrida que se constituem a partir da tensão ou do reposicionamento da ideia de simulacro e de realidade virtual. Nessa perspectiva, vamos encontrar alguns trabalhos que utilizam basicamente objetos reais ou da realidade simulada na construção de seus aparatos ilusionísticos. Segundo Oliver Grau, esses meios maximizam a ilusão, misturando meios tradicionais, como o *trompe-l'oeil* e a perspectiva, e as novas imagens sintéticas para atuar de modo multissensorial sobre o espectador, adaptando os artefatos artísticos à fisiologia humana.

Os recursos ultrapassam a questão visual, pois a ela se juntam soluções que apelam para os sentidos em sua totalidade, aproximando-se da esfera sensível de apreensão do mundo.

A questão da simulação nas Videoinstalações se relaciona às possibilidades que esse meio apresenta de conjugação com as novas mídias digitais. Segundo Couchot, essas mídias apresentam uma relação diferenciada, porque suas imagens não se constituem a partir do real como as imagens óticas. As imagens digitalizadas são produto de programas computacionais, de números e não do real observável.

De acordo com o autor, as questões pertinentes à imagem numérica têm relação com os projetos de análise realizados pelos artistas e também por empreendedores do campo da imagem e do som.

A radicalização dos procedimentos da arte europeia do final do século XIX, na busca da pureza e da essencialidade da forma, foi um dos pontos de partida para as pesquisas que levaram à constituição do *Pixel* e a sua estruturação na linguagem binária utilizada nos meios computacionais. Assim, toda imagem digital, qualquer que seja sua natureza, passa por esse processo de decomposição para ser redefinida no ambiente virtual. Entretanto, aqui, gostaríamos de fazer um paralelo com a pintura, criada a partir do uso da tinta e do pincel, que também preexistem à imagem pintada sobre a superfície pictórica, e compõem-se de

material diverso da imagem propriamente dita. A diferença é que essa produção apresenta uma fisicalidade, enquanto que a imagem de síntese apresenta uma virtualidade latente, em seu sentido estrito, segundo o conceito apresentado por Pierre Lévy[^F,] com potência de vir a ser.

Sob essa perspectiva, as Videoinstalações de base digital, ao trabalharem com a concepção de simulação, constroem algo que não é mero reflexo de um objeto real, fundam efetivamente uma realidade existente.

Apesar de estarem separados cronologicamente por, pelo menos, um século, tanto o Panorama quanto a Videoinstalação estão no limiar da conjunção entre a arte e as tecnologias de produção imagética. No caso do Panorama, inicialmente com a fotografia e depois com o cinema; no caso da Videoinstalação, inicialmente com o vídeo e atualmente com a utilização das imagens de síntese de base digital.

A grande transformação no meio videográfico se inscreve na mudança que ainda está em curso em todas as formas de produção imagética, as quais se desenvolveram mais enfaticamente por volta da década de 1970. Nesse período, os artistas começaram a usar tecnologia digital, que, simultaneamente, opera com a produção, o processamento, o armazenamento e a difusão da imagem. Uma revolução semelhante à invenção da máquina fotográfica, pois também aqui há uma mudança no estatuto da imagem, que deixa a base indicial da fotografia, do cinema, da televisão e do vídeo e se constitui a partir de bases matemáticas, segundo vários estudiosos como André Parente, Diana Domingues, Arlindo Machado e ainda Edmond Couchot, entre outros.

Essa transformação se configura pela utilização das imagens de síntese não só em um local específico, a elas se reúne uma série de dispositivos, como luvas, capacetes, entre outros, que objetivam aprofundar o caráter ilusório das imagens, realizando não só o engano do olhar, mas, sobretudo, o engano dos sentidos.

Referencias Bibliográficas

COUCHOT, Edmond. Da Representação à Simulação: Evolução das técnicas e das Artes da figuração. Tradução de Rogério Luz in **Imagem e Máquina**. A era das tecnologias virtuais. Org. André Parente. São Paulo: Editora 34, 1999.

GRAU, Oliver. **Arte Virtual da ilusão à imersão**. São Paulo: Editora Unesp:Editora Senac São Paulo, 2007.

GOMBRICH, E.H. **Arte e Ilusão.** Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1986.

LEVY, Pierre **O que é Virtual?** São Paulo, Ed. 34, 1996.

MILMAN, Miriam. **Trompe-l'oeil Painting: the illusions of reality**. New York:Rizolli International Publications, 1983.

PANOFSKY, Erwin. A perspectiva como forma simbólica. Lisboa: Edições 70. 1993

ROSSET, Clement. O Real e o seu Duplo. Porto Alegre: L&PM, 1988.

SCHAEFFER,Jean-Marie. **Pourquoi la fiction ?** Paris: Seuil, 1999.

John Ruskin, Arte e Fotografia: aceitação e resistência

Daniela Kern
UFRGS

Resumo
O presente trabalho analisa o pensamento do crítico John Ruskin (1819-1900) sobre as tensas relações entre arte e imagem fotográfica, desde o aparecimento do daguerreótipo. Ruskin dedicou às artes fotográficas, entre 1843 e 1887, observações esparsas ao longo de sua obra. Pretende-se discutir a crescente preocupação de Ruskin com relação à possibilidade de a imagem fotográfica ocupar as posições antes ocupadas pela arte, o que o aproxima do pensamento de Baudelaire sobre o tema.

Palavras chave
John Ruskin; arte; imagem fotográfica

Abstract
This study examines the thinking of the critic John Ruskin (1819-1900) on the strained relations between art and photographic images, since the advent of the daguerreotype. Ruskin devoted to the photographic arts, between 1843 and 1887, observations scattered throughout his work. We intended to discuss the growing concern of Ruskin regarding the possibility of the photographic image to occupy the positions previously occupied by art, a concern that we can also see in Baudelaire's thinking on the subject.

Keywords
John Ruskin; art; photographic image

O crítico de arte vitoriano John Ruskin (1819-1900), apesar de nunca haver dedicado um ensaio integralmente à fotografia, como o fizera Baudelaire, espalhou ao longo de sua obra, entre 1843 e 1887, observações esparsas sobre o novo *médium.* Estudiosos da obra de Ruskin, quando se debruçam sobre esse conjunto de apontamentos na tentativa de sintetizar a trajetória do pensamento do crítico a respeito da fotografia, em geral identificam um mesmo esquema evolutivo: ele ficou encantado com os daguerreótipos na década de 1840, mas a partir da década seguinte, ainda que colecionasse daguerreótipos e fotografias, passou a afirmar cada vez com mais ênfase que a fotografia é utilitária enquanto registro de arquitetura, mas nunca seria arte devido a sua natureza mecânica. Ruskin, que teria deixado de acompanhar os progressos do novo médium em suas últimas décadas de vida, também teria se mostrado cego à verdadeira "arte fotográfica" que se desenvolvia diante de seus olhos, como destaca Harvey.[1]

Minha intenção, na presente comunicação, é refazer o caminho trilhado por aqueles que estudam o pensamento de Ruskin sobre fotografia com um recurso maior à contextualização histórica. Acredito que, mediante a inserção de Ruskin em alguns dos debates públicos sobre o *status* da fotografia que ocorriam em sua época, poderemos compreender melhor algumas de suas afirmações sobre o tema. Insistirei ainda no aspecto "camaleônico" do pensamento de Ruskin sobre a fotografia, intimamente relacionado à preocupação do crítico com o público a quem se dirigia e, por conseguinte, com a eficácia retórica de seu discurso – aspecto bastante enfatizado por um de seus biógrafos, Hunt^F.

A fim de melhor situar o pensamento inicial de Ruskin sobre o daguerreótipo, recuperaremos algumas ideias fundamentais presentes já na divulgação da nova técnica. Em 1839 a revista *L'Artiste* publica uma nota (M. Daguerre) em que comenta a aprovação, na Câmara dos Deputados, do projeto relatado por François Arago, que concedia pensão vitalícia a Daguerre e aos herdeiros de Niépce pela invenção do daguerreótipo. Nesta pequena nota já se estabelece uma imagem acerca do daguerreótipo que se tornará senso comum: "Não é uma gravura, é um espelho. Nesse espelho mágico, a natureza se reflete em toda a sua verdade ingênua e um pouco triste [...]"^F. Em outra edição do mesmo ano é publicado o detalhado relato *La description du Daguérotype*, de Jules Janin, enviado especial da revista à Câmara dos Deputados. Janin acompanhou as explicações de Arago e, depois de reproduzi-las em parte, não esconde sua decepção (e a de vários dos presentes) com a inacessibilidade do invento. Ainda que revolucionário, o novo método é muito caro e muito difícil. Janin termina seu artigo desejando que no futuro o procedimento seja mais simples, que se torne mais fácil tirar retratos e que seja possível tirar fotos coloridas^F.

Os primeiros daguerreótipos chegam à Inglaterra em setembro de 1839, apenas três meses após o anúncio da invenção, e Ruskin compra os seus primeiros exemplares em 1842. Filho de um abastado comerciante de vinhos, o alto custo do daguerreótipo não foi para ele um problema. Em 1845, em viagem a Pádua, Ruskin escreve ao pai e elogia as qualidades "mágicas" do daguerreótipo:

1 Cf. Harvey,1984, p. 32.

É quase como transportar o próprio palácio; cada pedaço de pedra e vitral está ali, e evidentemente não há erros sobre proporções. [...]. É uma nobre invenção – digam o que quiserem dela [...]. Estou bastante encantado com meus daguerreótipos.[2]

Na década de 1840, conforme sustenta Corbett[AF], Ruskin prepara o terreno, com o início da publicação de seu *Modern Painters*, para o desenvolvimento da teoria sobre o visual na Inglaterra – entendendo-se aqui o visual como modo de conhecimento. Ruskin defendia a "inocência do olho" e a primazia da experiência visual como formas de resistência ao que entendia como risco de marginalização da arte pelo "materialismo corruptor" da cultura burguesa. Ruskin se preocupa cada vez mais com os danos que o materialismo poderia causar na formação estética do grande público. Assim, se sua primeira reação é de admirar o daguerreótipo sob o ponto de vista do artista, logo passa a analisá-lo considerando o impacto junto à educação visual do grande público, o que reorienta suas considerações, como lemos nesse trecho de carta de 1846:

No que diz respeito à arte, desejaria que nunca tivesse sido descoberto, ele tornará o olho exigente demais para aceitar mero trabalho manual.[3]

Ruskin já começa a discutir algumas questões essenciais sobre a natureza e a aplicação da fotografia na década de 1840. Este período, contudo, não é marcado por intensa discussão teórica sobre o médium. Um momento decisivo para a implantação das discussões teóricas sobre fotografia é o início da década de 1850. Há uma série de novos fatores que desencadeiam a discussão acirrada em torno do *status* da fotografia, discussão da qual Ruskin será, aliás, ativo participante. Do ponto de vista técnico, difunde-se a fotografia em papel, que permite ao fotógrafo maior controle sobre o resultado final através da manipulação da revelação. Em Paris, na esteira do movimento realista na pintura, liderado por Courbet, fotógrafos começam a pressionar as instituições oficiais a fim de que a fotografia seja reconhecida como arte. Denton[4] expõe o caso de Gustave Le Gray, que inscreveu nove fotografias em papel no *Salon de Paris* em 1850. Um primeiro grupo de jurados aceitou as fotografias e as classificou no *livret* do Salão como desenhos litografados. Mas um segundo grupo as excluiu da exposição por considerá-las fruto da ciência.

Em 1851 morre Daguerre, e é nesse ano que surge um espaço pioneiro para a discussão teórica da fotografia, com a criação, em Paris por um grupo de homens cultos, abonados e sem preocupações comerciais, da *Société Héliographique*. Francis Wey, um dos fundadores, é amigo de Courbet e se bate pela elevação do *status* da fotografia, ainda bastante confuso. Na Exposição Universal de 1851 em Londres, por exemplo, a fotografia foi alocada na seção II, de maquinaria e invenções mecânicas.

---

2 Ruskin, 2010, p. 209-210.

3 Ruskin, 2010, p. 210.

4 Denton, 2002.

A já mencionada discussão sobre o realismo alimenta aquela sobre a imagem fotográfica. Wey, nas primeiras edições de *La Lumière*, publica um artigo sobre o Naturalismo a fim de abordar, por esse viés, questões da fotografia. O naturalismo na pintura quer "empalhar a natureza toda viva"[^F.] rivalizando com o daguerreótipo ao não interpretar a natureza e ao conceder excessiva atenção ao detalhe. Já o realismo apresenta um sistema mais complexo, de reprodução de objetos ao acaso, sem composição nem escolha. A imagem fotográfica em papel, também mais sistemática, implica em composição (a teoria do sacrifício dos detalhes), logo permite que se vislumbre o estilo pessoal do fotógrafo, sendo, portanto, artística.

Wey também se mostra consciente do papel que a *Société* cumpre em relação ao estabelecimento de uma crítica de arte voltada especificamente à fotografia: "ora, a questão se colocou, o alarme soou em diversos campos; a fotografia assumiu um lugar, graças a nosso jornal e a nossas reuniões, entre os elementos da crítica de arte"[^F.] No que diz respeito às relações entre arte e fotografia, a visão de Wey é diversa da de Ruskin: a fotografia se apodera do real, permitindo ao artista ir mais fundo na idealidade da arte – Ruskin quer que a arte lide com o real, e acredita que a dimensão ideal, divina, é o sentido profundo da realidade e dela não pode ser separada pelo grande artista.

Wey também procura estimular as "viagens heliográficas", viagens a cidades européias com patrimônio cultural digno de registro fotográfico, o que Ruskin, aliás, já punha em prática nas suas viagens à Itália. Wey argumenta que essa atividade, pouco dispendiosa, pode mudar os cânones vigentes na história da arte "ao restituir uma glória legítima a gênios esquecidos"[^F.]

Diante do surgimento de uma crítica que apoia a fotografia como arte, diante da crescente popularização do meio, do surgimento de fotógrafos de arte como Rejlander[^F.] e sem desconsiderar que nesse período boa parte das fotografias eram produzidas a partir dos temas mais caros a Ruskin, monumentos e paisagens, Ruskin formula de modo mais contundente sua crítica à fotografia como arte. Uma fotografia e um desenho naturalista (segundo aquela mesma concepção de naturalismo que já vimos em Wey) para Ruskin não são obras de arte, conforme deixa claro em *Pedras de Veneza* (1853), porque a arte depende da ação da alma, e não de uma mera atividade material[^F.]

No arsenal crítico de Ruskin se encontra ainda o argumento das deficiências da imagem fotográfica, de sua limitada fidelidade à natureza, argumento também de domínio público e utilizado por vários dos primeiros críticos do novo médium[^F.]

Os argumentos entre os defensores da fotografia são igualmente variados no que diz respeito ao aspecto enfocado: para Carpentier, a fotografia é superior à imprensa por sempre exprimir "a pura verdade, a verdade que pode ser compreendida por todos os povos do mundo inteiro"[^F.]

E a luta pela inserção da fotografia entre as Belas Artes (ela que já era por essa época uma das seções da *Société Libre des Beaux-Arts*) pode ser percebida, por exemplo, na reunião de 21 de novembro de 1856 da *Société Française de Photographie*[^F.] quando o secretário geral lê a carta enviada por Nadar, solicitando que se faça pressão para que os fotógrafos possam participar da *Exposition des*

Beaux-Arts de 1857. Regnault, no entanto, o químico que fundou a sociedade em 1843, decidiu que a questão deveria ser apreciada com mais vagar, pois poderia ser tanto vantajoso quanto desvantajoso associar a fotografia às Belas Artes. É selecionada uma comissão para julgar a matéria, composta, entre outros, por Eugène Delacroix e Théophile Gautier.

Os argumentos a favor e contra a fotografia como arte continuam a se alternar. Auguste Belloc, autor de fotos eróticas muito consumidas no período, no artigo *The future of photography,* publicado em tradução no *The Photographic News* (1858) retoma o que havia proposto Wey, a fotografia, ao assumir a realidade, deixará a arte livre para ocupar a "mais alta esfera da invenção". O dilema da natureza da arte fotográfica ele resolve do seguinte modo: "Ela é, afinal de contas, uma arte? É uma ciência? Ela participa de ambos; é a conciliação e quase que a fusão dos dois. É arte identificada com a natureza – é 'ciência aplicada'". Outro mérito que destaca na fotografia é seu alcance social: "o retrato não mais é o privilégio do rico"[^F.]

É interessante chamar a atenção para o fato de que as preocupações sociais de Ruskin rumam em outro sentido: ele aspira a uma ampla educação estética de qualidade baseada nos meios artísticos tradicionais (ideal que será retomado, de algum modo, por William Morris). Não basta oferecer amplo acesso a obras que ele considera de má qualidade (Ruskin em seus escritos parece mais atento à fotografia comercial e às gravuras baratas produzidas em larga escala do que à fotografia propriamente "de arte"). A preocupação social de Ruskin apresenta alguns aspectos inesperados: conforme Harris, um dos motivos para Ruskin tratar cada vez mais da arquitetura em sua obra é o fato de que a população mais pobre não possui obras de arte, mas os monumentos arquitetônicos "pertencem" a todos aqueles que transitam pelo espaço urbano e podem vê-los, daí sua insistência na necessidade da experiência visual realizada *in loco*, não mediada pelas reproduções, única garantia de uma adequada educação do olhar[^F.]

Afinado com Ruskin na preocupação com a deseducação do olhar que a fotografia (comercial, mais uma vez, se considerarmos os exemplos apontados pelo poeta) pode acarretar, temos Charles Baudelaire e seu mordaz texto *O público moderno e a fotografia* (1859). O título já indica uma preocupação compartilhada com Ruskin, a da formação da capacidade de julgamento estético de obras de arte. Baudelaire associa, como Ruskin, a fotografia à indústria e ao materialismo em geral, e conclui o artigo em tom pessimista:

> *É permitido supor que um povo cujos olhos se acostumam a considerar os resultados de uma ciência material como os produtos do belo não terá, singularmente, passado certo tempo, diminuída a faculdade de julgar, de sentir o que há de mais etéreo e de mais imaterial?*[5]

A área de ação da fotografia se amplia, e muito, à medida que Ruskin envelhece. Segundo Brettel, na metade da década de 1870 "virtualmente cadaurbanita de classe média no mundo possui fotografias"[^F.] Em Oxford, onde lecionava, Ruskin convivia com alguns bons fotógrafos, "artistas" (Dogdson e Angie

5 Baudelaire, 2010, p. 81.

Acland). Havia ainda um popular estúdio fotográfico para visitantes, a fotografia científica foi iniciada por Nevil Story-Maskelyne, colega de Ruskin, e o registro fotográfico da história da arte, implementado e difundido em Oxford graças ao próprio Ruskin^F. Mesmo adotando na prática a fotografia como recurso didático e como meio de ilustrar seus livros, Ruskin continuava a criticá-la como arte. Em *Aratra Penteleci* (1872) associa a fotografia às facilidades modernas (junto com mecanismo e ferro fundido, todos pobres substitutos para, respectivamente, a pintura, a habilidade e a escultura) e explica novamente que a imagem fotográfica não é artística porque não permite composição, característica do intelecto ativo que, segundo ele, pode ser percebida pelo observador e que é a essência do trabalho artístico – notemos que aqui Ruskin aplica à imagem fotográfica em papel a lógica de "espelho" do daguerreótipo. Também critica a fotografia de paisagem, pois ela é "natureza roubada", o melhor ainda é a experiência real, e não virtual:

Vá e procure pela paisagem verdadeira, e cuide dela; não pense que dela você pode apreender o bem em uma mancha negra que pode ser transportada para um folio.[6]

Harvey afirma que o Ruskin das últimas décadas parou de pensar seriamente a respeito da fotografia, apenas repetindo os argumentos que formulara nas décadas de 1840 e 1850. No entanto, em um texto tardio como *As artes negras: um devaneio em Strand* (1887 – a Kodak portátil seria criada em 1888) localizamos uma no mínimo instigante reflexão sobre o impacto das "artes negras" no público das grandes cidades: as fotografias e gravuras expostas em Strand, uma rua de Londres, nunca foram tão perfeitas, várias retratam tipos urbanos vivos e são interessantes por isso, o turista agora pode, com o auxílio do naturalista, conhecer por meio de reproduções "grandes cenários com que nunca havíamos sonhado". A pergunta que se faz diante dessas constatações revela um pensamento ainda inquieto, ainda em movimento acerca das imagens fotográficas (artísticas ou não) e seu impacto em nossas vidas, bem anterior às reflexões de Benjamin e de Malraux:

A que tudo isso irá levar? Serão nossas vidas nesse reino de escuridão de fato vinte vezes mais sábias e longas do que eram sob a luz?[7]

Referências Bibliográficas:

Assemblée Générale de la Société: Procés verbal de la Séance du 21 novembre 1856. **Bulletin de la Société Française de Photographie**. T. 2, année 1856. Paris: du siège de la Société Française de Photographie, 1856. p. 326-328.

BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859: O público moderno e a fotografia. In: BAUDELAIRE, Charles; RUSKIN, John. **Paisagem moderna**: Baudelaire e Ruskin. Int., trad. e notas: Daniela Kern. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 75-81.

6 Ruskin, 2010, p. 219.

7 Ruskin, 2010, p. 229.

BELLOC, M. A. The future of photography. **The Photographic News**, v. 1, n. 2, p. 13-14, September 17, 1858.

BRETTEL, Richard R. **Modern Art 1851-1929**. New York: Oxford University Press, 1999.

CARPENTIER, Paul. Notice sur Daguerre. **Annales de la Société libre des Beaux-Arts**. Tome XVIII (1 mai 1850-1 mai 1853). Paris: Alexandre Johanneau Libraire, 1855. p. 43-62.

CORBETT, David Peters. **The world in paint**. Modern art and visuality in England, 1848-1914. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, 2004.

DELAIRE. Notice sur la Société libre des Beaux-Arts. **Annales de la Société libre des Beaux-Arts**. Tome XVIII (1 mai 1850-1 mai 1853). Paris: Alexandre Johanneau Libraire, 1855. p. V-X.

DENTON, Margaret. Francis Wey and the discourse of photography as art in France in the early 1850s: 'Rien n'est beau que le vrai; mais il faut le choisir'. **Art History**, v. 25, n. 5, p. 622-648, November 2002.

HARRIS, Wendell V. Ruskin's Theoretic Practicality and the Royal Academy's Aesthetic Idealism. **Nineteenth-Century Literature**, v. 52, n. 1, p. 80-102, Jun., 1997.

HARVEY, Michael. Ruskin and Photography. **Oxford Art Journal**, v. 7, n. 2, p. 25-33, Photography (1984).

HILTON, Tom. **John Ruskin**. New Haven and London: Yale University Press, 2002.

HUNT, John Dixon. Ruskin: The Design of Nature and the Transcription of Its Manuscript. **Assemblage**, n. 32, p. 12-21, Apr., 1997.

JANIN, Jules. La description du daguérotype. **L'Artiste:** Journal de la littérature et des beaux-arts, 2. Série, Tome 3, p. 277-283, 1839.

M. Daguerre. **L'Artiste:** Journal de la littérature et des beaux-arts, 2. Série, Tome 3, p. 181-182, 1839.

RUSKIN, John. Ruskin sobre a fotografia 1843-1887. In: BAUDELAIRE, Charles; RUSKIN, John. **Paisagem moderna:** Baudelaire e Ruskin. Int., trad. e notas: Daniela Kern. Porto Alegre: Sulina, 2010. p. 75-81.

SMITH, Jonathan. **Charles Darwin and Victorian Visual Culture.** Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2006.

WEY, Francis. Du naturalisme dans l'art. De son principe et de ses consequences (a propos d'un article de M. Delécluse). **La Lumière:** journal non politique hebdomadaire. Beaux-Arts – Héliographie – Sciences. Première Anée, n. 8, p. 31, Dimanche, 30 Mars 1851.

WEY, Francis. Du naturalisme dans l'art. De son principe et de ses consequences (a propos d'un article de M. Delécluse) (fin). **La Lumière**: journal non politique hebdomadaire. Beaux-Arts – Héliographie – Sciences. Première Anée, n. 9, p. 34-35, Dimanche, 6 Avril 1851.

WEY, Francis. Un voyage héliographique a faire. **La Lumière**: journal non politique hebdomadaire. Beaux-Arts – Héliographie – Sciences. Première Anée, n. 7, p. 25-26, Dimanche, 23 Mars 1851.

Cultura visual moderna
O caso de o perfeito cozinheiro das almas deste mundo

Éder Silveira
FAPA

Resumo

O perfeito cozinheiro das almas deste mundo, caderno-livro-montagem, criado coletivamente na garçonière de Oswald de Andrade no ano de 1918, será a pedra de toque da análise que proponho aqui sobre a cultura visual moderna da São Paulo começo do século XX. A partir desse documento, serão discutidos elementos como a reprodução técnica de imagens, as relações entre imagem, texto e criação artística, bem como processos de criação que dialogam com os procedimentos da imprensa, como a charge e o reclame.

Palavras chave

Oswald de Andrade, modernismo, cultura visual.

Abstract

O perfeito cozinheiro das almas deste mundo (1918), notebook-book-assembly, created collectively in Oswald de Andrade's *garçonière*, will be the touchstone of the analysis I propose here about modern visual culture in Sao Paulo in early twentieth century. From this document, we will discuss details such as the technical reproduction of images, the relationship between image, text and artistic creation, and creation processes that dialogue with the procedures of the press, like the cartoon and the placard.

Keywords

Oswald de Andrade; Modernism; Visual Culture

Oswald de Andrade, modernism, visual culture.
A alegria é a prova dos nove.
Oswald de Andrade

Em *Cinematógrafo de Letras*, Flora Süssekind discute o impacto da modernização no Brasil da passagem do século XIX ao XX, assim como o fascínio pela técnica que é expresso na criação literária e visual. Desde o século XIX, a sensação era de que a roda da história começava a girar mais rápido. Essa sensação pode ser traduzida na seguinte passagem, encontrada na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro: "Na era da eletricidade e do vapor, a década substitui ao século".[1] A sensibilidade dos moradores dos grandes centros urbanos se transformava no ritmo do deslanchar de uma série de processos de modernização técnica. Nas páginas da obra de Süssekind sucedem-se os exemplos da relação entre a mudança dos ritmos sociais com a criação artística.

A expansão das linhas férreas, o uso da iluminação elétrica nos teatros, a tração elétrica dos bondes, balões, os primeiros aeroplanos e o aumento significativo da frota de automóveis oferecem aos moradores dos grandes centros urbanos a sensação de velocidade e o ritmo frenético da vida na urbe. Isso se associa aos avanços na imprensa, que nos primeiros anos do século XX multiplica-se em um sem-número de publicações que procurarão dar uma forma a esse modo de vida urbano^F. Esse novo ritmo social tem, segundo Süssekind, "na difusão da telefonia, do cinematógrafo e do fonógrafo, na introdução de novas técnicas de registro sonoro e de impressão e reprodução de textos, desenhos e fotos, na expansão da prática do reclame, fatores decisivos para sua configuração"^F.

A partir dessa hipótese, a autora procura articular e demonstrar as relações entre o "horizonte técnico" e a criação artística. O impacto, por exemplo, da fotografia. Ela influenciou, entre outros, artistas como Vítor Meireles em seus panoramas, Roberto Mendes em suas paisagens e Eliseu Visconti e suas pinturas ao ar livre. Ao lado do cinema, influenciou a prosa, kodakizada[2], feita de flashes e de frases secas. Influenciou a imprensa, com a publicidade, que a utiliza na criação dos reclames; na redação das matérias, que em jornais e revistas do começo do século XX chegam a subordinar o texto à imagem, na ficção, que procura se tornar ágil como os fotogramas. Além, é claro, da criação de postais a partir de cenas brasileiras, que se difunde a partir de 1900.

Ao pensar a passagem do século XIX ao século XX, em especial desde o ponto de vista da cultura visual, necessariamente é preciso considerar essa equação montada entre os meios de reprodução técnica e a criação artística, seja ela literária ou visual. No caso do documento caleidoscópico que é "O perfeito cozinheiro das almas deste mundo", as imagens reproduzidas mecanicamente a partir da imprensa, o desenho, em especial a caricatura e a prosa "kodakizada" de seus participantes são alguns dos elementos que deverão ser analisados nas páginas que seguem.

---

1 Revista do IHGB, t. XXII, 1859, p. 683.

2 Gonzaga Duque utiliza o verbo "kodakizar" para falar de uma exposição de José Malhoa. Cf. DUQUE, 1910, p. 40.

O perfeito cozinheiro das almas deste mundo. Livro-diário-colagem criado coletivamente entre 30 de maio e 12 de setembro de 1918. Trata-se de um caderno em formato grande, de 33x28 cm, de aproximadamente duzentas páginas. É um livro tombo, esses com as páginas numeradas, que se tornou um testemunho da boemia da *belle époque* paulistana e da trágica história de amor de Oswald de Andrade e Deise, ou melhor, Maria de Lourdes Castro. Em suas páginas, encontramos poemas, trocadilhos, recados e imagens. Estas são fotografias, caricaturas e ilustrações de jornais que, ao passar pelas mãos dos cozinheiros tornam-se objeto de reinvenção, mediante colagens e montagens variadas.

O contexto em que essa obra coletiva é criada merece algumas palavras, pois não é exatamente um objeto conhecido, mesmo por apreciadores da obra de Oswald de Andrade e do "modernismo brasileiro", dadas as suas idas e vindas entre familiares e colecionadores. Antes de qualquer coisa, *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo* é o testemunho dos *habitués* da *garçonière* de Oswald de Andrade. Como o próprio diria em suas memórias:

> *Alugo uma garçonière, à Rua Líbero Badaró, nos fundos de um terceiro andar. Estamos no ano de 17. Dessa época, do ano de 18 e até 19, componho com os freqüentadores da garçonière e com Deisi, que se tornou minha amante, um caderno enorme que Nonê conserva. Chama-se – uma idéia de Pedro Rodrigues de Almeida – "O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo"*[^F.]

Ali se reuniam, entre outros, Inácio Costa Ferreira (Ferrignac), Monteiro Lobato, Menotti del Picchia, Léo Vaz, Edmundo Amaral, Sarti Prado, Vicente Rao, Guilherme de Almeida, Pedro Rodrigues de Almeida e Deise, a Miss Cíclone, "acentuando na primeira sílaba"[3], como fez questão de ressaltar Oswald. Única mulher e musa do grupo. Amante, primeira esposa e uma espécie de imagem constante em muito do que Oswald viria a escrever ao longo da vida. Todos os autores desse diário coletivo usam pseudônimos em profusão, um procedimento bastante comum na imprensa brasileira do começo do século XX.

Além de alguns poucos móveis, de uma fonola e de alguns discos, decoravam o ambiente uma tela de Di Cavalcanti e outra de Anita Malfatti. A *garçonière* mantida por Oswald tornou-se um ponto de encontro de jornalistas, escritores e artistas visuais que, naquele momento, iniciavam-se no *métier*. À época dos encontros aconteciam movimentações importantes entre os novatos das artes e das letras que por ali passavam. Durante o período que Oswald manteve a *garçonière,* Di Cavalcanti se instalava em São Paulo, Anita Malfatti abria a sua polêmica exposição individual, Monteiro Lobato, freqüentador assíduo da *garçonière* e personagem freqüente do livro, publicava seu conhecido ensaio sobre a exposição Malfatti, respondido por Oswald.

Para Mário de Andrade, o modernismo paulista foi, em grande medida, fruto dos salões de mecenas como Paulo Prado e Olívia Guedes Penteado, para não falar da influente Villa Kyrial, animada e mantida pelo senador gaúcho Freitas Valle[^F.] *O perfeito cozinheiro...* é um inventário de um espaço de sociabilidade

6 ANDRADE, 1990, p. 108.

de menor alcance mas ainda assim de grande importância nos momentos que antecederam a *Semana de Arte Moderna* de 1922, o ambiente boêmio que em geral caracteriza a *belle époque*, uma "rica sociedade burguesa, brilhante e fútil, amante do luxo, do conforto, dos prazeres", no dizer de José Paulo Paes[^F.]

O livro em questão está longe de ser um objeto canônico dos estudos sobre o modernismo brasileiro. Foi mesmo por muito tempo considerado pouco mais do que uma curiosidade, objeto de desejo de bibliófilos guardado como uma espécie de relíquia pela família de Oswald de Andrade. No entanto, pensar *O Perfeito cozinheiro...* a partir de algumas formulações caras aos divulgadores dos estudos de cultura visual, permite utilizá-lo como uma porta de entrada para a reflexão sobre a natureza das imagens consumidas e reelaboradas pelos comensais desse banquete pré-antropofágico, formadoras da sensibilidade de uma época.

A emergência dos estudos de cultura visual, conceito bastante amplo e ainda envolto em disputas por uma definição mais clara, está diretamente relacionada ao questionamento das fronteiras disciplinares, em especial aquelas que separam de maneira excessivamente clara as *fine arts* e a cultura de massas.

> *Por um lado, primar o "significado cultural" da obra para além do seu valor "artístico" (o qual supõe reivindicar trabalhos que tradicionalmente haviam sido excluídos do cânone das "grandes obras de arte" como as imagens fílmicas ou as televisivas) e segundo, explicar as "obras canônicas" segundo vias distintas a seus inerentes valores estéticos, mas sem eliminá-los. O importante já não é buscar o valor estético da "arte erudita" mas examinar o papel da imagem "na vida da cultura" ou, dito com outras palavras, considerar que o valor de uma obra procede (não apenas) de suas características intrínsecas e imanentes, mas de uma apreciação de seu significado (e aqui é tão importante uma imagem televisiva como uma obra de arte), tanto dentro do horizonte cultural da sua produção como da sua recepção*[^F.]

Nesse movimento de questionamento, percebe-se claramente que as problematizações dos estudos de cultura visual se tornam não só um caminho para as pesquisas em andamento como uma estratégia de releitura da tradição historiográfica e mesmo de temas de história da arte. Esta tendência está presente em *Readers* como aqueles organizados por Stuart Hall e Jessica Evans, por Nicholas Mirzoeff e aquele de Bryson, Holly e Moxey, assim como obras introdutórias ao tema, como aquelas de Mirzoeff e de Dikovitskaya[^F.] Esse movimento, a um só tempo de interpretação de novos objetos de pesquisa e de releitura da tradição historiográfica permitem compreender alguns dos motivos que levaram pesquisadores por muito tempo a deixar de lado o estudo das artes menores, como a ilustração, a caricatura e os quadrinhos, mesmo que nessas formas de expressão tenham atuado artistas que se consagraram em suportes tradicionais, como é o caso de Di Cavalcanti, por exemplo, cuja obra como ilustrador tem apenas recentemente recebido atenção. Trata-se da aceitação de uma fronteira, criada artificialmente e mantida na base das matrizes curriculares na área de humanidades, que divide a imagem e a palavra ou a imagem técnica e a pintura.

A obra em questão traduz de maneira exemplar os estereótipos de sua época e aponta para as relações dos seus muitos autores com a imagem, uma relação via-de-regra mediada pela reprodução técnica. Emergem nas páginas de *O*

perfeito cozinheiro..., além de diversas caricaturas, em especial de frequentadores da *garçonière* e de figuras públicas que se tornavam alvo de suas blagues, as ilustrações de jornais e revistas. Diga-se de passagem, ilustração que era o ofício de alguns dos frequentadores, como Ferrignac, que colaborou com diversas publicações da época e expôs na *Semana de Arte Moderna de 1922*. Seja nos pequenos textos e excertos, seja nas Referências ao cinema e à música ali foram traduzidas a experiência a um só tempo literária, visual e sonora que formava a sensibilidade de seus autores.

Se frente à massa de trabalhos produzidos sobre o modernismo brasileiro, apontar uma tendência dominante na interpretação é uma temeridade, é possível destacar ao menos o fato de que nas últimas duas décadas se avolumam as interpretações que procuram sublinhar a sua timidez formal frente às experiências das vanguardas européias. A dicotomia apresentada por Rodrigo Naves em *A forma difícil* entre a "renitente timidez formal de nossos trabalhos de arte" e a produção moderna internacional, caracterizada "por uma aparência forte, devida sobretudo a uma significativa redução da natureza representativa de seus elementos", ainda que não seja um consenso, representa uma forma corrente de pensamento sobre as relações entre a cultura nacional e aquilo que é produzido em outras partes do ocidente[^F.]

Vistas e revistas, as obras produzidas nas primeiras décadas do século XX, justamente aquelas que deveriam ser representativas do diálogo dos artistas brasileiros com temas e técnicas desenvolvidos no velho mundo, são lidas por conta de suas estreitas relações com convenções, técnicas e temas caros ao oitocentos brasileiro.

No entanto, explicar a relação existente entre o convencionalismo das "obras sérias", aquelas que entravam no circuito existente de exposições e as atitudes pouco convencionais e mais ousadas de artistas como Di Cavalcanti ou como Ferrignac em seus "trabalhos menores" não deixa de ser uma tarefa interessante. No objeto híbrido de escrita, desenho e vários tipos de montagem que é *O perfeito cozinheiro* se forma um todo peculiaríssimo que ajuda a compreender as diferenças entre os registros e experiências de linguagem que ocorrem no Brasil simultaneamente no "circuito oficial" das artes (exposições, obras produzidas por encomenda) e nos circuitos mais informais (jornal, diários, obras de circulação mais restrita).

A "timidez fornal" de parte dos nossos artistas se devia a quais fatores? Ao desconhecimento do que se fazia no exterior? Ao despreparo técnico? Ao respeito a certa tradição local? Ou simplesmente ao conhecimento dos temas e tipos de trabalho que poderiam cair nas graças dos poucos compradores com os quais eles podiam contar? Muitas vezes são justamente os trabalhos estudados com menor atenção pelos historiadores da arte que estão algumas das melhores soluções formais de artistas como, por exemplo, Di Cavalcanti.

Aqui, gostaria de destacar dois momentos altos das "brincadeiras sérias" que emergem das páginas do livro, antes de uma sistematização que gostaria de propor dos principais motivos que são nele encontráveis. São as diversas colagens que são aparecem ao longo do livro-diário e jogos de palavras, em especial aqueles criados por Oswald de Andrade, que misturam a palavra e a imagem, em um

procedimento semelhante àquele que encontraríamos, décadas depois, em certos poemas concretos.

As montagens são realizadas a partir de imagens recortadas das páginas de revistas e jornais que, ao serem coladas nas páginas do caderno sofrem intervenções de um ou mais dos participantes do "projeto". Nelas são inseridos diálogos, são realizados "retoques" e recriações, em especial afim de criar inversões de sentido. É escusado falar sobre a importância da colagem como procedimento artístico característico das vanguardas históricas, em especial dos cubistas e dos futuristas.

Os "jogos de palavras", na realidade as combinações de som e imagem na criação de novos sentidos, característico da poesia de Oswald de Andrade, não por acaso eleito pelos concretos paulistas como o seu precursor, são surpreendentes. As brincadeiras verbais com seu pseudônimo Miramar já dariam a pensar, mas o uso do carimbo Amaral e Co. para criar palavras e jogos de sentido com Miramar merece destaque, até mesmo pela semelhança com o uso que Saul Steinberg fez de carimbos em um desenho constante de sua agenda do ano de 1954[^F.]

É possível folhear o livro como um diário, como a crônica de uma época específica ou como uma grande coleção de impressões, que se expressam como palavra e como imagem. Alguns temas e alguns recursos expressivos são recorrentes e poderiam, esquematicamente, ser agrupados em três grandes grupos:

a) as caricaturas

Abundantes e presentes ao longo de todo o livro, as caricaturas formam uma ligação direta entre *O perfeito cozinheiro* e as publicações da imprensa da época. Além de apresentar o panteão dos frequentadores da garçonière, as caricaturas eram parte da crônica (do dia ou da semana).

Via de regra assinadas por Ferrignac, elas apresentam vários dos elementos mais destacados do desenho da época. Forte linearidade e economia nos gestos, com grande capacidade de estilização. São recorrentes as representações de Miss Cíclone, a musa dos freqüentadores-autores. Tanto no traço de Ferrignac, presente na obra coletiva, como em outros artistas que produziam para a imprensa, são identificáveis vários dos elementos que permitem falar da influência artenovista, visível nas publicações ilustradas da época. Um elemento sempre presente nas caricaturas e que não seria preciso destacar é a sua a forte veia satírica.

Como já sublinharam, entre outros, José Paulo Paes e Haroldo de Campos, a caricatura à época não se tratava de um recurso apenas imagético, mas também narrativo. Várias das passagens do *Perfeito cozinheiro* que depois seriam refundidas por Oswald de Andrade em suas obras ficcionais são "caricaturais".

b) técnica e modernização

Aspecto central do ensaio de Flora Süssekind, *Cinematógrafo das Letras*, as relações entre a escrita, a imagem e a modernização técnica é recorrente nas páginas de *O perfeito cozinheiro*. O cinema, os reclames publicitários, a maquinaria moderna que invadia as casas e as redações de jornais. Havia uma sensação de velocidade, de mudança, que não escapava aos participantes da obra-coletiva.

Inúmeras são as notas que fazem referência aos progressos técnicos que se faziam notar na cidade de São Paulo de então, assim como imagens da fonola, imagens que tentavam traduzir-lhe os sons. Um aspecto da modernização técnica que aparece, aqui e ali, como uma nota sombria é o avanço e os estragos causados pela Primeira Guerra Mundial, naquele momento em curso. O uso de aviões, os zepelins e outros recursos técnicos não passava incólume.

c) a figura da mulher

Miss Cíclone, a normalista amante de Oswald de Andrade, é o centro da obra. *O perfeito cozinheiro* acabou se tornando a história da vida e da morte da normalista que representava a mulher moderna, pela inteligência evidente em suas anotações, pela sua independência, pela sua forma de viver a sexualidade. Como afirmou José Paulo Paes, o "*art nouveau* esplende no estereótipo da mulher moderna, liberta dos preconceitos da vida burguesa, ainda que o preço dessa liberdade seja a prostituição mais ou menos de alto bordo, gerou toda uma literatura de garçonière". Cita alguns exemplos desse tipo de criação literária, como os romances de Benjamin Costallat e Hilário Tácito, além dos dois primeiros volumes de *Os condenados*, trilogia romanesca de Oswald de Andrade, sem saber àquela altura (o ensaio de Paes é de maio de 1983 e a primeira oportunidade em que *O perfeito cozinheiro* se torna público é 1987), que a inspiração para a personagem feminina desses dois romances é Deisi.

Ainda que brevemente e de maneira um tanto esquemática, minha intenção com a presente comunicação foi apontar na cultura visual perceptível em *O Perfeito cozinheiro* vários dos princípios criativos mais característicos das vanguardas históricas, que convivem lado a lado com passagens de evidente tradicionalismo. A transição evidente nas páginas dessa peculiar obra ajuda a compreender a difusão da arte moderna no Brasil e suas tantas vezes ignoradas relações com os meios de comunicação de massas.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. Aspectos da literatura brasileira. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Oswald de et alii. O perfeito cozinheiro das almas deste Mundo... Diário coletivo da garçonnière de Oswald de Andrade. São Paulo: Ex Libris, 1987.

ANDRADE, Oswald de. Um homem sem profissão. Sob as ordens de mamãe. São Paulo: Globo, 1990.

BRYSON, Norman, HOLLY, Michel Ann e MOXEY, Keith. Visual Culture. Images and interpretations. Middletown: Wesleyan, 1994.

DIKOVITSKAYA, Margaret. Visual culture. The study of the visual after the cultural turn. Cambridge: MIT Press, 2006.

GUASH, Ana María. Uma historia cultural de la posmodernidad y del colonialismo. Lo intercultural entre lo global y lo local. Artes: La Revista. Faculdad de Artes de la Universidad de Antioquia, Colombia. N. 9 Vol. 5, enero-junio de 2005. p. 3-14.

HALL, Stuart e EVANS, Jessica. Visual culture: a reader. London: Sage, 1999.

MARTINS, Ana Luiza. Revistas em revista. Imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922). São Paulo: Edusp/Fapesp, 2001.

MIRZOEFF, Nicholas. An introduction to visual culture. New York: Routledge, 1999.

MIRZOEFF, Nicholas. The visual culture reader. London: Routledge, 1998.

NAVES, Rodrigo. A forma difícil. Ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996.

_____. Sair da linha: uma introdução a Saul Steinberg. Serrote, n. 1, mar-jun de 2009. p. 40-64.

PAES, José Paulo. O art nouveau na literatura brasileira. In: _____. Gregos & baianos. Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Revista do IHGB, t. XXII, 1859, p. 683.

SÜSSEKIND, Flora. Cinematógrafo de Letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Deslocamentos na obra de Lenora de Barros

Eduardo de Souza Xavier
Mestrando/ UFRGS

Resumo
A obra de Lenora de Barros apresenta deslocamentos entre distintos contextos artísticos, colocando em tensão os limites dos meios pelos quais transita a imagem na arte contemporânea. Sua produção dá continuidade a questões abertas pela poesia concreta brasileira da década de 1950. Nesta perspectiva, discute-se a relação da obra da artista com este momento histórico, sua atuação no campo cultural e apresenta-se um estudo de caso que deflagra estes deslocamentos.

Palavras chave
Lenora de Barros, imagem, deslocamentos de contexto.

Abstract
Lenora de Barros' work sheds light on the shifts between different artistic contexts, putting strain on the limits of the medium in contemporary art. The artists' production continues the discussions opened by Brazilian concrete poetry in the 1950s. In this perspective, we discuss the relation of the artist's work with this historical moment, its role in the cultural field and present a case study that triggers these shifts.

Key-words
Lenora de Barros, image, shifts of context.

O objetivo deste texto é discutir os deslocamentos da imagem na obra de Lenora de Barros. Esta artista, atuante em São Paulo no circuito da arte contemporânea, traz em seus trabalhos importantes reflexões sobre a imagem e seus deslocamentos nos diversos contextos da produção artística. Busca-se, em especial, pensar a produção da artista sob a ótica dos deslocamentos da imagem através dos espaços da visualidade e dos gêneros artísticos.

As obras de Lenora de Barros apresentam, muitas vezes, deslocamentos de temáticas entre o visual e o sonoro; entre a palavra e a imagem; entre a poesia e as artes visuais; entre a linguagem, a arte e o design gráfico. Suas obras são frequentemente classificadas como multimídia ou intermídia, mas tendem a ultrapassar a maioria das tentativas de categorização. Desenvolvem-se, muitas vezes, a partir de uma origem verbal – um poema, um jogo de palavras, uma frase –, passando depois para outros meios, como a fotografia e o vídeo. Esta característica, que aqui se denomina como "deslocamento", aponta para os diferentes contextos que fazem parte da produção contemporânea em arte. Além disso, no caso de Lenora de Barros, coloca em tensão os meios pelos quais transita a imagem – no que diz respeito principalmente à fotografia e o vídeo e as relações que estabelecem com a performance e a instalação no âmbito das artes visuais.

A artista iniciou sua trajetória como poeta em meados dos anos 1970, quando também formou-se em Lingüística pela USP. É característica de sua geração, no campo da poesia, um experimentalismo relativo aos aspectos visuais dos poemas. Estes se juntavam a meios como fotografia, desenho e experimentações gráficas e foram também apresentados em um livro, intitulado *Onde se vê*, de 1983. Os poemas foram publicados em revistas de poesia visual que circulavam na época, como *Poesia em Greve*, da qual a artista foi uma das editoras. Outras revistas como *Corpo Estranho*, *Código* e *Artéria* também faziam parte deste contexto. Estes poemas eram apresentados principalmente com fotografias de caráter performático e com influências da arte pop e conceitual das décadas de 1960 e 1970, como pode ser observado em *Homenagem a George Segal*, de 1975 e refeita em 1990.

A poesia e a visualidade dos poemas iniciais de Lenora de Barros foram, ao longo do tempo, fundindo-se com questões próprias das artes visuais. O que pode ser observado pela maneira como a obra é apresentada no espaço expositivo, muitas vezes enquanto uma instalação que congrega fotografias, vídeos, performances sonoras e corporais feitas pela artista. Evidencia-se, na produção das últimas décadas de Lenora de Barros, uma pesquisa mais centrada na imagem, que questiona a unicidade dos meios da arte e a própria separação entre os gêneros artísticos.

Este debate, atualmente reacendido justamente pelas inúmeras confluências apresentadas tanto nos campos culturais como nas obras artísticas, tem sua referência mais marcante no século XVIII com o *Laocoonte* de Lessing. A proposta do autor de distinção entre a poesia e as artes plásticas se dá pela relação que os dois campos possuiriam com o espaço e com o tempo. De acordo com este pensamento, as artes plásticas concentrariam um único momento, de forma estática, desenvolvendo-se no espaço. A poesia, por outro lado, poderia conduzir uma ação por sua duração, de forma linear e progressiva, desenvolvendo-se no

tempo ao longo de sua leitura^F. Esta abordagem está ancorada em uma noção que não corresponde ao atual campo ampliado das artes visuais, mas nos serve como contraponto. Mesmo que cada área tenha suas especificidades, sabe-se que atualmente tempo e espaço confundem-se e não são parâmetros estáveis para a delimitação de um campo.

No caso de Lenora de Barros, um aspecto importante que deflagra os deslocamentos entre campos, questões artísticas e contextos, é a ligação que a sua obra possui com um determinado momento histórico na arte. Filha do artista Geraldo de Barros, Lenora é herdeira de uma conquista moderna na arte brasileira, que se deu a partir da arte concreta da década de 1950 (especialmente com as pesquisas de Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari na poesia). Esta conquista diz respeito ao espaço que a poesia concreta abriu para pesquisa em um campo atualmente bastante explorado nas artes visuais: a relação entre arte e palavra.

Com a referência básica sendo Mallarmé e seu *Un coup de dés* – obra que foi o estopim para que o pensamento visual entrasse na poesia – os autores do movimento concreto fizeram uma ampla revisão de seus antecedentes históricos no campo da poesia e, em menor escala, outros das artes visuais. Abriram, assim, um leque de Referências para as gerações de artistas que vieram posteriormente. Ao estabelecer criteriosamente seus pares e traduzir textos que eram fundamentais para o movimento concreto, além de inéditos no Brasil, os poetas concretos acabaram por aproximar a poesia da visualidade, estreitando as relações mantidas entre os dois campos no Brasil.

A poesia concreta da década de 1950 buscou deixar aparente a estrutura da própria poesia através da exploração de aspectos gráficos que levariam o leitor a fazer uma leitura descentralizada, através da estrutura relacional do poema. O espaço desta poesia, assim como o da arte concreta da época, deveria ser quantificável, seriado, geometrizado, pensado através de cálculos matemáticos e não mais hierarquizado através da representação espacial perspectiva e de temática realista. A leitura da obra seria, então, como nos termos de Ronaldo Brito, proposta pelo espectador, que deveria "romper os esquemas convencionas de percepção e exercitar-se na nova ordem proposta"[1].

Um conceito fundamental para os poetas concretos – e enfatizado também por Lenora de Barros – é o de verbivocovisual. O termo está no *Finnegans Wake* de James Joyce e foi amplamente apropriado pelos concretos em seus textos críticos e manifestos para demonstrar sua concepção de poesia. As características semânticas (*verbi*), sonoras (*voco*) e visuais (*visual*) dão ao poema concreto "uma estruturação ótico-sonora", segundo Augusto de Campos[2]. É principalmente pela concepção verbivocovisual da poesia que a obra de Lenora de Barros conecta-se com este momento histórico da arte concreta. O termo aponta para a

1 BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 36.

2 CAMPOS, Augusto de. Poesia concreta. In: CAMPOS, Augusto de.; CAMPOS, Haroldo de.; PIGNATARI, Decio. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. 4º ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. p. 55-56.

maior amplitude buscada nas experimentações e reflexões propostas pelos poetas concretos, e que estão presentes na produção da artista.

A questão verbivocovisual pode ser encontrada nas operações utilizadas por Lenora de Barros ao longo de sua trajetória. Nela, as palavras figuram não só como peças de um jogo de sentidos, poético e visual, mas também enquanto elemento sonoro, explorado em suas performances vocais. Paul Zumthor, autor dedicado ao estudo das poéticas da voz, propõe que toda leitura implica um corpo que lê, compondo, assim, uma *performance*. O autor diferencia o texto escrito do texto lido, dando ênfase para a presença corporal da voz (seja ela mediada pela tecnologia ou presencial) e seu impacto na leitura de um texto[3]. O corpo que lê, e os deslocamentos de sentido que esta leitura causa, é uma discussão trazida para o campo das artes visuais na obra de Lenora de Barros.

Inversamente, a artista pensa também a poesia através da imagem. Em *Poema*, obra de 1980, a artista joga com a uma possível "linguagem" da poesia e com o próprio ato criativo. Aqui Lenora realiza algo próximo de um ato sexual com a máquina de escrever, excitando-a, passando sua própria língua pelas teclas da máquina, como se a língua fecundasse o material que origina a poesia. A fricção da língua (órgão corporal) com a língua (ligada à sintaxe) é o que cria tanto o poema quanto a imagem.

Esta característica múltipla, de uma obra que se dá na confluência entre questões da poesia e das artes visuais, é marcante em Lenora de Barros. Não só ela é visível nas próprias obras e nas falas da artista, mas também na atuação de Lenora no meio cultural. A artista foi curadora da mostra *Poesia Concreta in Brasile*, realizada na Itália no início da década de 1990; da exposição *Poesia concreta: o projeto verbivocovisual*, realizada em 2007 em São Paulo e Belo Horizonte; e organizou, junto com João Bandeira, a exposição e o livro *Noigandres*, que trazem documentos sobre o grupo que originou o movimento da poesia concreta no Brasil.

Além desta atuação no campo cultural, que indica suas ligações com a poesia concreta, Lenora de Barros também atuou no campo do design gráfico como diretora de arte em jornais e revistas. Durante a década de 1990, assinou uma coluna no Jornal da Tarde. Intitulada *Umas*, a coluna era publicada semanalmente e possuía forte caráter experimental, pois se distanciava da habitual crônica escrita dos jornais. Nelas, a artista desenvolvia a criação em um espaço gráfico livre, que articulava imagens, textos, palavras e poesias, unidas por um tema em cada coluna. Lenora apropriava-se de imagens de outros artistas, da mídia, do cinema, de outros poemas seus, utilizando também imagens de suas performances e outros trabalhos. A observação das edições desta coluna aponta para a origem de diversos temas retomados pela artista em obras apresentadas nos contextos de exposição de artes visuais.

Considera-se, portanto, que na produção artística de Lenora de Barros, estas colunas atuam como *documentos de trabalho*, de acordo com a definição

3 "Estou particularmente convencido de que a idéia de performance deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia, a palavra *recepção*, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam- em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo". ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 18.

dada pelo pesquisador Flávio Gonçalves. Estes documentos são materiais que o artista possui e que constituem uma espécie de fonte de trabalho no processo de criação da obra. Seus estudos apontam para o processo e não para a obra finalizada e permitem encontrar a "referência de uma origem possível da criação artística"[4]. Ou seja, um material que "testemunha o momento de instauração de uma idéia"[5], que depois será desenvolvida em um trabalho artístico. O estudo destas colunas pode apontar para a origem de certas escolhas feitas pela artista, para retomadas de temas que ocorrem ao longo dos anos e, principalmente, para os *deslocamentos de contexto* que ocorrem quando questões inicialmente apresentadas em uma coluna de jornal (um contexto ligado à comunicação) são apresentadas no espaço expositivo de artes visuais (um contexto artístico).

A seguir, apresenta-se o deslocamento de uma questão artística presente na obra de Lenora de Barros. A série *Não quero nem ver* foi exposta inicialmente 2005 (no Paço das Artes – SP e na 5º Bienal do Mercosul – RS) e posteriormente em outros contextos expositivos. A série desenvolveu-se sobre diferentes formatos: fotografia, vídeo, performance, poesia e instalação. Ela nos dá características comuns à obra de Lenora de Barros, tais quais: o uso da fotografia e do vídeo; a realização de uma performance da própria artista, feita *para* a câmera; o uso da poesia num contexto de artes visuais; exploração das potencialidades sonoras das palavras, através de instalações sonoras e performances vocais. Em *Escrever por dentro*, apresentada no Paço das Artes, as fotografias foram apresentadas junto a estas peças sonoras realizadas pela artista.

Na istalação da 5º Bienal do Mercosul, uma série de quatro vídeos foi apresentada cada um em uma cabine, disposta numa seqüência linear. Aqui a palavra aparece em sua forma escrita (gráfica, visual) e verbalizada (enquanto performance sonora, ou poema oralizado). Destes vídeos, trataremos do que abria a instalação, *Tato do olho*. Nele as palavras apresentadas são intercaladas com imagens em *close-up* do rosto da artista. Estas palavras remetem a uma noção de espaço gráfico contido no vídeo. O jogo de sentidos operado por Lenora de Barros fica claro quando juntamos os fragmentos lançados ao longo do trabalho, formando a frase, "a mão que tapa o tato do olho não vê que o olho não vive sem toque". Este cruzamento de sentidos na concepção de um "olho" que tem "tato" é análogo ao que se dá entre as confluências dos aspectos das artes visuais com outros próprios da poesia. Ele simboliza uma tensão, ou mesmo fricção, entre os campos, que é resolvida no âmbito artístico e no domínio da visualidade e que muito remete ao conceito de verbivocovisual anteriormente apresentado.

Neste vídeo, um importante deslocamento acontece. A frase utilizada pela artista já havia sido publicada anteriormente na coluna *Umas*, em 1994. A coluna *De olho na mão* foi publicada 11 anos antes da apresentação do vídeo. Nela é possível observar claramente a relação entre coluna e obra. O poema fragmentado que aparece na coluna, junto com imagens apropriadas de diversos contextos que mostravam pessoas com o rosto coberto pelas próprias mãos, é o mesmo que será visto no vídeo, realizado cerca de dez anos depois: "a mão que

4 GONÇALVES, Flávio. **Uma visão sobre os documentos de trabalho**. Panorama crítico, n. 2, sem página. Ago – Set 2009. Sem numeração.

5 *Idem*, *Ibidem*.

tapa o tato do olho não vê que o olho não vive sem toque". O gesto de cobrir o rosto com as mãos repete-se no vídeo e na coluna. Esse gesto funciona como possível metáfora para a junção do tato (presente através da mão) com o olho, permitindo a experiência de um toque no olho.

O jogo de palavras operado pela artista tanto no título da coluna, "De olho na mão", quanto no do vídeo, "Tato do olho", são percepções da obra que apontam para os detalhes da própria imagem e para as diferenças contidas em cada formato de apresentação. O gesto de tapar os olhos, e no vídeo "tapear" os olhos, é também enfatizado na obra. Há uma diferença de apresentação destas ideias artísticas quando ela é apresentada na página do jornal, junto com todas as informações do Caderno no qual era publicada semanalmente, e na vídeo-instalação trazida aqui como exemplo.

Estes deslocamentos oferecem questões de pesquisa que serão aprofundadas na dissertação de mestrado do autor, ainda em fase inicial. Eles possibilitam a leitura de fragmentos que irão se complementar ao longo da trajetória da artista, que ora aparecerão em uma poesia, ora em uma coluna, ora em uma obra. Ao mesmo tempo, dão a ver retomadas de temas e proposições artísticas constantes na produção de Lenora de Barros. Assume-se, então, como hipótese de trabalho que as edições da coluna *Umas* arquivadas pela artista funcionam como documentos de trabalho em seu processo artístico.

A partir desta breve exposição, podemos concluir também que a obra da artista tangencia nossa tradição de maneira não simplista ou escapista. Não busca apenas situar o debate tradição/ contemporaneidade através de citações históricas. Utiliza, pelo contrário, criticamente e produtivamente aspectos históricos da nossa arte. É uma obra que leva adiante pressupostos da poesia concreta em conjunto com a questão relacional proposta pelo Neoconcretismo carioca e o espaço que abriu para a expressão, por exemplo. Coloca em cena a discussão de nossas matrizes construtivas e as relações da história local de nossa arte com a história da arte internacional, através das Referências às vanguardas históricas do início do século XX, a arte *pop*, conceitual e performática dos anos 1960/70 – características da geração que surgiu em meados dos anos 1970 no Brasil. Da mesma maneira, esta reflexão coloca em discussão a condição de abertura da arte contemporânea e sua possibilidade de vincular-se de forma crítica aos diversos momentos de nossa cultura, assim como às questões artísticas e contextos de produção diferenciados presentes no campo cultural.

Homenagem a George Segal
Lenora de Barros
Fotografia
1990

Poema
Lenora de Barros
Fotografia
1980

Tato do olho
Lenora de Barros
Still de vídeo
2005

O Hibrido na Arte de Eduardo Kac: Mutações e Convergências Estéticas da Arte

Prof. Dr. Fabio Pezzi Parode
UNISINOS

Profa. Dra. Ione Benz
UNISINOS

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva
UFRGS

Resumo
O foco deste trabalho são as traduções intersemióticas que partem de uma imagem que migra – a do coelho – por diferentes suportes: o livro de Lewis Carroll; os registros plásticos de Eduardo Kac, criador de Alba, e o filme de Tim Burton, Alice. A intertextualidade de Alba de Kac com Alice de Lewis Carroll é reveladora de uma lógica que busca lançar questões sobre os processos do real e a representação, nos limites entre o dentro e o fora, entre as contrações e expansões dos fluxos dos corpos. De que modo a arte contemporânea tem expressado o intertextual como modalidade de experimentação?

Palavra Chave
imagem, arte, mídia, intertextualidade, contaminação

Resumé
L'objectif de cet article sont des traductions intersémiotique partant d'une image qui migre - le lapin - pour différents médias: le livre Lewis Carroll, les dossiers plastiques d'Eduardo Kac, créateur d'Alba, et le film de Tim Burton, Alice. L'intertextualité de Kac avec Alba et Alice de Lewis Carroll révèle une logique qui vise à lancer des questions sur les processus du réel et de la représentation, les frontières entre intérieur et l'extérieur, entre les contractions et des expansions des corps. Comment l'art contemporain exprime l'intertextualité comme une forme de l'expérimentation?

Mots-clés
image, art, médias, intertextualité, la contamination

A inusitada relação dos transgênicos com a arte, evidenciada particularmente na obra de Eduardo Kac, permite-nos indagar não apenas sobre as fronteiras e escansões da matéria, mas também sobre as potencialidades da tecnologia, em especial da biologia molecular que abre novos campos de experimentação para a arte. A partir desses avanços, as fronteiras entre arte e ciência, para além dos contos fantásticos, entraram em tal ordem de interação que concretizam a *religação dos* saberes, ideal postulado pelos desdobramentos da teoria da complexidade. De modo mais específico, *Alba*[1] não é exclusivamente *filha* nem de um cientista nem de um artista, mas do encontro de disposições de criação entre arte e ciência. Diga-se que é um *agenciamento coletivo* (Deleuze, 1980, p. 51), que levou um projeto de arte para dentro de um laboratório, cujo protótipo não resultou somente em experiência científica, mas também em experiência artística.

Arlindo Machado, no texto *Repensando Flusser e as imagens técnicas*[2], problematiza as relações entre os aparelhos técno-tecnológicos e seus impactos na produção de arte contemporânea. Para Machado, o tempo do gênio criador estaria definitivamente encerrado por não responder mais aos desafios da contemporaneidade. Cita o exemplo de Harold Cohen, criador de Aaron, um programa que capacita o computador a pintar como um artista plástico, para demonstrar de que modo parcerias entre artistas, engenheiros e cientistas estariam aptas a romper com a racionalidade instrumental agindo sobre (e contra) os códigos da Caixa Preta.

Um coelho verde e fluorescente? Algo totalmente anti-natural? Porque não, responde o artista. Ainda, do ponto de vista de outras implicações desse tipo de arte, aparece o eventual compromisso com o contexto sócio-cultural, e as atuais questões sobre meio-ambiente e direitos dos animais. Essa obra levanta questionamentos sobre ética e indústria de artefatos sintéticos, debate necessário para compreender a nova ordem que se estabelece a partir das descobertas científicas que têm para o mundo atual igual impacto ao produzido pela era das navegações marítimas ou da revolução industrial, com o agravante de ter um potencial de velocidade e abrangência nunca antes imaginado. E são as bases conceituais oriundas da teoria da informação e da engenharia genética, de repercussão sobre todos os ramos do conhecimento, as quais inscrevem essa arte em uma dinâmica de produção transdisciplinar, cujos princípios ordenadores se assemelham a dos sistemas abertos, vivos, mutantes. Como diz Morin,

---

1 Alba, cujo nome enquanto obra de arte é GFP Bunny, foi criada artificialmente, utilizando uma mutação sintética do gen GFP da fluorescência da medusa Aquerea Victoria e é um dos primeiros exemplos de arte transgênica: a criação, por meio da genética, de um ser vivo orgânico complexo, artificial, para fins artísticos. (**Concinnitas - Revista do Instituto de Artes da Uerj**, n. 4, ano 4, Mar 2003, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.) www.concinnitas.uerj.br/Resumos4/apresentacao.pdf (acessado em 26.06.2010)

2 Ensaio apresentado no evento *Arte en la Era Electrónica - Perspectivas de una nueva estética*, realizado em Barcelona, no Centre de Cultura Contemporania de Barcelona, de 29.01 a 01.02.97. Organização: Claudia Giannetti. Promoção: Goethe-Institut Barcelona e Diputació de Barcelona. Disponível no site: www.fotoplus.com/flusser/vftxt/vfmag/vfmag002/vfmag002.htm; (criado em 30.05.1997, acessado em 18.11.2005)

"desde que se estabeleceu que a auto-reprodução da célula (ou do organismo) podia ser concebida a partir de uma duplicação de um material genético ou DNA, (...) cujo conjunto podia constituir uma quase-mensagem hereditária, então a reprodução pode ser concebida como a cópia de uma mensagem, (...) O mesmo esquema informacional pode ser aplicado ao próprio funcionamento da célula, onde o DNA constitui uma espécie de 'programa' orientando e governando as atividades metabólicas. Assim, a célula podia ser cibernetizada, e o elemento-chave desta explicação cibernética se encontrava na informação". (Morin, 2006, p. 25)

Nessa perspectiva, uma primeira analogia é permitida. Um coelho verde, luminoso, mutante, segue os parâmetros da criação literária, mais precisamente da obra *Alice no país das maravilhas* em que não apenas se esgarçam as fronteiras entre o real e o imaginário, mas rompem-se os limites lógicos em que a hegemonia humana é submetida aos sentidos produzidos pelo mundo animal e vegetal. São essas criaturas imaginárias que exercem a mais acerbada crítica sobre o mundo das regras e convenções humanas que não chegam a produzir um coelho verde e híbrido, mas um Coelho Branco, de olhos cor de rosa, sempre preocupado com o relógio de bolso do colete, a olhar as horas, preocupado com os possíveis atrasos, e, sistematicamente, saindo em disparada. Ocorre, a contragosto, a imagem do homem moderno, em estressante fuga permanente não se sabe bem de quem ou do quê, em velocidade acima de suas condições de sobrevivência saudável e inteligente. Alice mostra um caminho, ao fugir do mundo real das convenções sociais e inserir-se em um buraco desconhecido que se mostrou surpreendente. A arte, sempre a arte, a romper os limites que a sociedade cuidadosamente cultiva para sua própria opressão. Para Alice "raríssimas coisas eram realmente impossíveis" (Carroll, 2009, p. 18).

Tal agentividade encontra na figura do paradoxo seu mais alto grau de expressividade. Adiantado e atrasado, muito grande e muito pequena, e agora no filme de Burton criança e moça apontam para a constituição de uma existência cujas regras são as da própria arte, em sua potência virtual, e não mais as da racionalidade, em sua clausura entre os possíveis. É justamente nesta medida que se podem articular diferentes linhas de força - as da ciência, as da arte, as das engenharias; mas também as da produção plástica, literária e cinematográfica – capazes de no nível da experiência paradoxal fornecer respostas inovadoras aos velhos problemas de nosso tempo.

Conceitualmente, a possibilidade da transgenia ou do hibridismo já está presente na arte como decorrência de mais uma de suas capacidades: a simulação. O hibridismo, como efeito plástico obtido tecnicamente entre o desenho e a combinação de matérias pictóricas, produz rupturas sistêmicas ou formais, descontinuando os limites entre a materialização de uma forma – sua desmaterialização -, e a afirmação de outra. Estaríamos propriamente em uma dimensionalidade da ordem da transcendência, para antes e para além da ordem disciplinar, da ordem do até então possível. Talvez o pintor flamengo Hieronymus Bosch, no século XV, tenha sido um precursor nesse gênero de arte, o que muito contribuiu com o desenvolvimento do surrealismo no século XX.

Contudo, de um ponto de vista menos simulado e mais pragmático, somente com os avanços tecnológicos é que essa ficção se tornou possível no pla-

no de realidade. A mistura entre os corpos, a deformação e a geração de um ser recodificado entre um gênero e outro podem produzir uma espécie de *Frankenstein*, saindo dos contos de Mary Schelley, passando por Aaron, para chegar em *Alba* e alterar a ordem dos significantes em arte. Do ponto de vista teórico, é a possibilidade de operar com uma cadeia de significantes infinita (Peirce, 2000) que liberta o signo de seu compromisso com a referência e com a dicotomia auto-definidora e lhe permite descolar-se da ordem da referencialidade para a ordem do simbólico. É nessa cadeia que se alternam sucessiva e desordenadamente o crescimento de Alice e sua interação com os seres imaginários do mundo das maravilhas. É passagem do mundo real para o mundo possível, porque não dizer desejável, porque, embora estranho e amedrontador, abre espaço para uma nova ordem de relações inusitadas, de hierarquia social e de exercício do direito. Assim, as palavras de ordem operam máquinas de guerra (Deleuze e Guattari, 1995, 1997) rumo a desterritorializações inusitadas agenciadas por vetores dos mais diversos matizes – físicos, biológicos, técnicos, culturais – e que se reterritorializam como diferentes formas sociais, econômicas, políticas e artísticas. O ato criador de tais reterritorializações parece-nos ser o problema fundamental da estética contemporânea que, tanto Kac quanto em Cohen, ensaiam uma modalidade de produção complexa, na exata medida em que se tornam capazes de articular diferentes ordens de saberes – a transgenia em Kac e a engenharia em Cohen.

A produção das obras transgênicas de Kac são exemplos marcantes de uma ruptura ainda mais radical. Não se trata apenas de uma construção de primeira ordem em que o real é submetido aos efeitos da imaginação, mas de uma ordem segunda em que a própria tecnologia motiva uma nova passagem agora do virtual a uma nova ordem do real. Trata-se de ruptura, quebra de paradigma, transgressão. O paradigma que se quebrou foi da ordem da unidade dos códigos informativos e diretivos do desenvolvimento celular de um indivíduo. Há um sistema interventor que se interpõe entre o artista e a sua obra, agora da ordem das tecnologias que mimetizam a natureza. É a composição biológica que inspira o homem; é, quem sabe, a estrutura molecular e evolucionista que comandará as relações sociais. Será possível deter o avanço das ciências exatas e seu poder explicativo? Que nova revolução virá no período pós Fisica e Biologia? Que ordem de alterações serão possíveis nas marcas deixadas por essa nova forma de compreender o mundo? São perguntas a que a arte não precisa responder, mas consegue instigar, suscitar, produzir. Na esteira do mimetismo biológico e celular, talvez o laço de religação da linguagem com as tecnologias esteja no conceito chomskiano de inatismo da linguagem e consequente compreensão de seu funcionamento como um organismo vivo.

Nesse sentido, podemos afirmar que a matéria que dá visibilidade à obra do artista, nesse caso, assume dimensões invisíveis a olho nu, e carece de aparelhos e ferramentas de precisão, equipes sofisticadas de cientistas encarregados da modelagem do protótipo idealizado pelo artista. A obra no seu conjunto é resultado de um coletivo, de um coletivo de artistas e cientistas. A expressão desse signo, o *Coelho*, é apenas o resultado de uma articulação bem mais profunda. O coelho verde não seria apenas um ícone da arte, mas um índice de valores engendrados pela estética. Tendo em conta que a obra obtida é uma peça laboratorial,

experimento científico cujos passos de experimentação, análise e obtenção de resultados foram meticulosamente registrados, deduz-se, portanto, que o processo possa ser replicado. E temos aqui uma problemática que se desdobra através das implicações sócio-técnicas dessa obra e que poderia representar uma nova fase da era da reprodutibilidade. Para Benjamin (1983, p. 5), "a obra de arte, por princípio, foi sempre suscetível de reprodução". É verdade que se tratava de outro tipo de reprodução, mas que permite essa apropriação, agora em uma nova dimensão tecnológica. A questão continua atual e instigante.

Um dos importantes questionamentos que se abre é a possibilidade de desenhar o devir morfogenético de seres vivos em laboratório, cujo método, no limite, seria passível de ser replicado à dimensão de seres humanos. A obra de Kac recupera a perplexidade e o fascínio diante do poder manipulador do homem, transgressor e produtor de quimeras cujas implicações transbordam a individualidade, na mesma medida em que reafirmam um modelo amplamente criticado pelos teóricos do pós-modernismo: a razão instrumentalizada. De fato, algumas problemáticas surgem dessa possibilidade de designar e enganar a natureza, como diria Flusser (2007). Qual a racionalidade que está por trás de Alba?

Essa plataforma de inventividade entre arte e ciência descortina um universo fantástico de flutuações e dobras de sentido. Essa possibilidade, por analogia, nos aproxima do fantástico mundo imaginado por Lewis Carroll, em *As aventuras de Alice no País das Maravilhas.* Um mundo concebido como cenário artificial onde forças assimétricas articulam-se e jogam com seus personagens, com formas que respondem a lógicas distorcidas, percepções afetadas pela interação com o mágico, porém tudo codificado em padrões regulados por uma ordem implícita, hierarquizada. Uma ordem que satisfaz tanto necessidades de dominação e afirmação de corpos em universos modulados, como do instinto preservado na matriz da natureza, onde se combinam as forças pela vida e pela morte, Eros e Thanatos. Natureza como cadeia de compósitos químicos e forças físicas sem propósito nem fim senão sua própria presença e existência, como diria Spinosa (2007, p. 265). Que propósito move Alice em sua viagem pelo mundo da fantasia? Que propósito move Kac pelo da arte e da genética? O híbrido nessas obras emerge do próprio transbordamento de limites, transgessor de fronteiras e de formas, postulando transdisciplinaridade e religação de saberes através da arte como *modus operandi* na produção do conhecimento contemporâneo. Entre os artistas que se destacaram historicamente por suas incursões em um mundo fantástico e rico em hibridismo, citamos Hyeronimus Bosch entre o século XV e XVI, Marcel Duchamp e Francis Bacon no século XX. Estaria Eduardo Kac no século XXI na mesma esteira de transgressão e hibridismo? O que há de híbrido na obra desses aristas.

No horizonte das mutações produzidas no *corpo da arte*, há que se distinguir aquelas que se restringem aos modelos de simulação, alguns deles inclusive, computadorizados, daquelas que efetivamente causam efeitos diretos na matéria viva, gerando impacto para além de uma mera representação conceitual, portanto, afetando efetivamente, por composição ou aniquilamento, uma cadeia genética de uma espécie viva, a ponto de gerar um híbrido. Seria esse o caso do coelho fluorescente, *Alba*? O que essa *obra* está deixando no seu rastro? Se-

ria simplesmente a possibilidade de apropriação e legitimação da tecnologia da transgenia por sistemas transversais como o mercado e a indústria? Talvez essa não seja propriamente uma questão que afete a arte na sua legitimidade, mas seguramente trata-se de uma questão que envolve a arte na sua dimensão de agente operador sociocultural, podendo ser transgressiva, operadora de mediações e de construção de sentidos, rompendo ou ligando camadas como tecnologias de poder e inteligência.

As obras dos artistas, tal como diria Foucault (1996) com relação aos discursos, são carregadas de valores simbólicos e intencionalidades muitas vezes não explícitas, sentidos subjacentes à obra. A capacidade transformadora da linguagem vem-se comprovando ao longo dos tempos. Contudo, na expressão artística a liberdade atingiria seu grau máximo de experiência, uma vez que a arte é o lugar legitimado da criatividade simbólica. A essa capacidade estrutural de produção de sentidos, agrega-se o componente de auto-poiesis trazida pela teoria da complexidade, segundo a qual os elementos se sobrepõem às estruturas e, tal qual na natureza, são auto-geradores de novos sentidos. Sua força gerativa se dá pela produção de instabilidade e do caos na ordem da natureza. É na esfera do acaso e da necessidade, assim compreendidas, que se pode compreender a nova ordem de produção de sentidos. Como ressalta Prigogine (1994), a *flecha do tempo* e a *irreversibilidade* são variáveis fundamentais para se projetar o movimento em termos de probabilidade.

Considerações finais

Talvez a obra de Kac possa sugerir uma ausência de propósito, uma falta de finalidade, evidenciando-nos apenas o devir de nossos agenciamentos sócio-técnicos coletivos face a uma máquina desejante em mutação, o próprio homem. Ou talvez possa na gratuidade do coelho verde fazer a crítica de uma sociedade contemporânea egóica, superficial e veloz.

A partir das traduções intersemióticas, procurou-se resgatar a polifonia e intertextualidade imanente à obra dos artistas Hieronymus Bosch, Marcel Duchamp, Francis Bacon e Eduardo Kac, projetando no horizonte dessa tradução uma reflexão sobre a problemática da imagem e a atualidade das teses sobre produção de sentido através da transgressão, ruptura ou *non-sense*, o que é evidenciado através da imagem do Coelho, na obra *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll e mais recentemente, no filme de Tim Burton, baseado nessa obra.

Para a tradução intersemiotica, observou-se o modo como se constitui nessas obras a polifonia através do coelho, revelando-nos um processo de construção de imagem e de sentidos relativos a transgressão e ao hibridismo. Nesse processo analítico, partimos de algumas categorias semióticas, taxionômicas que nos permitiram uma leitura do dialogismo da imagem *Coelho* e sua polifonia nos diferentes meios e formatos sobre os quais ela aparece. Para tal, nos servimos de Referências retóricas da imagem, tal como analogias, metáforas ou metonímias, o suporte e, finalmente, os materiais utilizados, todos esses, recursos utilizados na composição dessa grande alegoria que se constrói na imagem do coelho, seja ele branco ou seja ele verde. Consideramos ainda os traços definidores da imagem do Coelho nas obras referidas. O coelho, seu movimento e sua presença icônica,

sugerem a tentativa de controle do tempo, seja pela posse de um relógio ou da tecnologia genética. Esse traço revela-nos a ditadura do tempo, o primado da **temporalidade**. Também a **velocidade** marca o imaginário da narrativa Alice e a obra de Kac, uma vez que as corridas pelos corredores e cercas, laboratórios ou galerias, se sucedem com freqüência permitindo aparecer e desaparecer significantes e significados, todos como em um passe de magia. Eis outro traço importante de construção simbólica evidenciado através da imagem do coelho: o eventual, o transitório, a instabilidade, a não-permanência. É a expressão da **transitoriedade que evidencia-se na imagem do coelho.** Por outro lado, há também a **reificação** que disputa espaço com a humanização e que se manifesta nos espaços-coisa como covas, aberturas, mesas e chaves, laboratórios, galerias de arte, museus, todas possíveis e antagônicas ao mesmo tempo, tanto no protagonismo de Alice quanto no de Kac. Especialmente, nessa modernidade líquida, parece que a sociedade, cada vez mais desencantada e nostálgica, não se identifica na imaterialidade vigente. Para tantas interdições e faltas, resta a transgressão e a **fuga** para o espaço das vidas sonhadas e dos valores perdidos.

Alba expande algumas fronteiras da arte, gera instabilidade e altera em uma perspectiva de tempo no espaço que se convenciona chamar arte. Contudo, *Alba* também reinscreve a arte, reterritorializa-a nos escaninhos descontínuos de laboratórios científicos, assim como nas delimitações de espaço, tempo e inteligência agenciados pelos poderes executivo e sócio-técnico das propriedades capitalisticas. Nesse sentido, conclui-se que essa obra, ambiguamente, sobrecodifica a arte através da ciência, porém através de um processo redutor e distanciador do ponto de vista operacional entre artista e matéria. Opera sobre o fazer artístico, tornando-o descontínuo, afirmando uma tradição já evidenciada após Duchamp, no rastro dos *ready-made*. Uma obra que apresenta tal dinâmica na sua produção requer contratos e hierarquizações que só seriam possíveis na perspectiva de *obra como mercadoria,* portanto, no enquadramento da lógica empresarial.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Col. Os Pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1983.

CARROLL, Lewis. *As aventuras de Alice no país das maravilhas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: *capitalismo e esquizofrenia*. Vol 2. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol 5. Rio De Janeiro: Ed. 34, 1997.

_____. *Mille Plateaux: capitalisme et schizophrenie*. Paris: Les éditions de minuit, 1980.

FLUSSER, Vilem. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edição Loyola, 1996.

LEROI-GOURAN, André. *Le geste et la parole: Tecnique et langage*. Paris: Editions Alban Michel, 1964.

MACHADO, Arlindo. *Repensando Flusser e as imagens técnicas*. Disponível no site: www.fotoplus.com/flusser/vftxt/vfmag/vfmag002/vfmag002.htm (criado em 30.05.1997, acessado em 18.11.2005)

MORIN, Edgar. *Introdução Ao Pensamento Complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

_____. *La méthode*: *Éthique*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

PRIGOGINE, Ilya. *Les lois du chaos*. Paris: Flammariion, 1994.

SIMONDON, Gilbert. *L'individuation psychique et collective*. Paris: Editions Aubier, 2007.

SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Belo Horizonte, Autentica, 2007.

Ilustração
John Tenniel

O Coelho Branco
Alice Alba

O coelho
Eduardo Kac

Autorretratos móveis na era líquida

Flavya Mutran Pereira
Mestranda/UFRGS

Resumo
Tendo como mote do conceito de Rostidade de Gilles Deleuze e Félix Guattari, este artigo analisa a relação ambígua que o artista e o homem comum nutrem com a própria imagem frente ao seu papel social, sua identidade privada e sua conduta coletiva. Associado à Identidade, adota-se o termo liquidez de Zigmund Bauman quanto ao comportamento do indivíduo na sociedade contemporânea, que ao contrário da sociedade moderna anterior está sendo permanentemente desmontado.

Palavra Chave
Autorretratos, Fotografia, Rostidade.

Abstract
From the concept of faciality of Gilles Deleuze and Felix Guattari, this article examines the ambiguous relationship that the artist and the common man feeds with his own image against the social role, his private identity and their collective behavior. Associated to identity, adopts the term 'liquidity' from Zigmund Bauman about the behavior of the individual in contemporary society which unlike previous modern society is being permanently dismantled.

Keywords
Faciality*, Photography, Self-Portrait.*

Rosto e lugar são temas recorrentes da história da arte e das civilizações, e não é difícil misturar os atributos ontológicos de ambos de diferentes maneiras. E qual seria o lugar do rosto, ou do eu, ao final da primeira década do Séc.XXI? Segundo a revista americana TIME - que tradicionalmente elege as figuras que mais afetam nossas vidas a cada ano -, o lugar do rosto é o topo, a capa, o foco das atenções. Em 2006, o rosto anônimo do homem comum foi o principal responsável pelas transformações na era da informação.

A capa espelhada da 'Time' nos remete ao célebre ensaio de Michel Foucault[1] sobre as relações que se constroem em torno do autorretrato de Diego Velázquez em '*Las Meninas*'. O autor alerta que ao se colocar como protagonista junto aos reis Velázquez reivindicou seu próprio lugar e seu papel social frente às classes dominantes que o cercava. Foucault foi ao cerne do problema que gira em torno do sujeito que se autorretrata figurativamente, pois trata da ambigüidade que os artistas e o homem comum mantêm com a própria imagem, frente aos seus papéis sociais, suas identidades privadas e suas condutas coletivas. Ele destacou ainda a importância do espelho no fundo da sala, como o elemento que restituía o que faltava a cada olhar das personagens em cena.

O lugar onde impera o rei com sua esposa é também o do artista e o do espectador: No fundo do espelho poderia aparecer – deveriam aparecer – o rosto anônimo do transeunte e o de Velázquez. Pois a função desse reflexo é atrair para o interior do quadro o que lhe é intimamente estranho: o olhar que o organizou e aquele para o qual ele se desdobra.' (FOUCAULT, 1981, p. 30)

Se Velázquez reivindicou seu lugar na cena social de seu tempo usando sua paleta de tintas, hoje o homem contemporâneo o faz com sua câmera fotográfica, criando seu próprio espaço de encenação na blogsfera. Após o advento da fotografia e dos demais meios de reprodutibilidade de imagens técnicas, o que se desdobrou foi a possibilidade de outros sujeitos entrarem em cena no jogo das representações. Isto porque autorretratar-se, antes das técnicas de produção de imagens mecanizadas do Séc.XIX, era privilégio ou atribuição dos que possuíam talento e habilidades para as artes. Desde que Eastman Kodak lançou a KODAK N°01 e com ela o slogan '*você aperta o botão, nós fazemos o resto*', a máquina fotográfica pode ser manuseada indiscriminadamente, mesmo por aqueles sem o domínio de todas as etapas do processamento da imagem. A iniciativa da Kodak foi decisiva para a massificação da fotografia em larga escala, principalmente dando a chance de o autorretrato chegar às mãos do homem comum, aquele fora do circuito das Academias de Belas Artes.

No que pese a importância dos pioneiros da fotografia oitocentista para a evolução técnica e conceitual da linguagem, há que se reconhecer que a primeira câmera voltada para o amador foi um passo decisivo para a democratização do uso da fotografia na sociedade, além de diversificar o mercado de trabalho e a própria indústria fotográfica, tornando-a instrumento de múltiplos usos e funções. Poderíamos considerar a fotografia como um grande campo democrático em que se pratica uma verdadeira linguagem universal, progressivamente cada

1 FOUCAULT, Michel. 'Las Meninas' in As palavras e as coisas. São Paulo: Martins Fontes 1981. (pp.19-31)

vez mais acessível, comparável a um daqueles lugares próprios ao campo da arte citados por Pierre Bourdieu[2] como atraentes e acolhedores

(...) desses lugares incertos do espaço social que oferecem postos mal definidos, antes por fazer que feitos e, nessa medida mesma, extremamente elásticos e pouco exigentes, e também futuros muito incertos e extremamente dispersos. (BOURDIEU, 1996, p.256-257)

Como autor/narrador das histórias que testemunha ou que inventa, o fotógrafo instaura a relação conjetural da *illusio* bourdieriana enquanto conhecimento prático (e não propriamente racional) que o permite mobilizar ações organizadas em seu *habitus* e gerar estratégias de inserções sociais para si e para a coletividade, dando-lhe a concessão (ou impressão) de ser o produtor de bens culturais, internos e externos ao próprio campo, alcançando eventualmente alguma autonomia.

Para Andy Grundberg[3], o uso de imagens técnicas, com base na câmera, é um elemento essencial de vínculo com a cultura contemporânea que veio a ser chamada de pós-moderna. Para ele a maior influência sobre os artistas da Pós-Modernidade foi a experiência de contato visual com a cultura de massa, a publicidade, a cultura popular através da TV, do cinema, e hoje, da internet, que se tornou um território de convergência entre todas estas formas de visualidade. Mais de um século depois da Kodak N°01, a automatização e barateamento de câmeras fotográficas digitais apresentam-se como extensões artificiais do olhar humano, espécie de prótese que expande horizontes a partir do próprio umbigo do operador. Autorretratar-se é a palavra de ordem a partir dos anos 2000. Fotografar o território íntimo e, principalmente, a si próprio tornou-se um fenômeno que vai muito além de moda ou de uma onda adolescente, e para Paula Sibilia[4] vêm se transformando em uma característica preeminente da cultura contemporânea, apresentando-se em diferentes manifestações em toda a mídia, principalmente na televisiva e cinematográfica, com os *realities-shows* e os documentários em primeira pessoa.

A reivindicação pelo direito de ser filmado, como uma das conquistas da modernidade prevista por Walter Benjamin[5] tornou-se um fato. Vivemos cercados de câmeras e lentes, e nossa imagem se reproduz às centenas e milhares, sem que a maioria delas seja sequer impressa ou mesmo saia dos dispositivos eletrônicos que a produzem. Benjamin afirmava que o rádio e o cinema seriam responsáveis por uma modificação no comportamento do intérprete (ator e atriz) profissional, e também mudariam a maneira pela qual o homem comum repre-

---

2 BOURDIEU, Pierre. 'O ponto de vista do autor' in As Regras da Arte. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. (pp.243-281)

3 GRUNDBERG, Andy. Crisis Of The Real: Writings on Photography, 1974-1989. NEW YORK: APERTURE, 1990.

4 SIBILIA, Paula O show do eu: A intimidade como espetáculo, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2008.

5 BENJAMIN, Walter. 'A Obra de Arte na era da de sua reprodutibilidade técnica'. In: Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre Literatura e História da Cultura. 7ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v.01) (pp.165-196).

sentaria a si próprio diante desses dois veículos de comunicação. Na era digital isso se confirma e se amplia a cada dia.

O olhar do transeunte ao qual Foucault se referiu como o reflexo invisível na tela de Velázquez se multiplicou aos milhões. Tornou-se a massa que Benjamin visionou, controlando e sendo controlada pelo imperativo da superexposição. Quase duzentos anos antes da invenção da fotografia, Velázquez construiu um flagrante típico de Paparazzi e cenas como a de 'Las Meninas' são produzidas e investigadas até hoje, mesmo em face de tantas mudanças tecnológicas e sociais. Imagens assim são consumidas pelo apetite insaciável que abastece a indústria audiovisual, motivada pelo desejo de invadir vidas alheias. Para Sibilia essas modalidades de autoexibição e a crescente exteriorização do eu sugerem também que o eixo em torno do qual as subjetividades modernas costumavam se edificar estaria se deslocando, '*pois a intimidade se evadiu do espaço privado e passou a invadir aquela esfera que outrora se considerava pública'* (SIBILIA, 2008, p.77).

Diferentemente das histórias do início da era moderna quando a democratização de modelo de sucesso pessoal era inspirada em fábulas de ascensão milagrosa, as aspirações dos grupos sociais do Séc.XXI encontram ressonância no que Zigmund Bauman[6] chama de era liquido-modernas, cujo trabalho árduo e autossacrifício necessários para se chegar ao sucesso, caíram em descrédito. Bauman usa a metáfora da liquidez referindo-se à sociedade contemporânea – e não o termo pós-moderno -, pois acredita que ao contrário da sociedade moderna anterior, tudo agora está sendo permanentemente desmontado, sem perspectiva de permanência alguma. Para o autor[7], hoje tudo é temporário

A nossa é uma era, portanto, que se caracteriza não tanto por quebrar as rotinas e subverter as tradições, mas por evitar que padrões de conduta se congelem em rotinas e tradições.' (BAUMAN apud PALLARES-BURKE, 2004, documento consultado via web).

Os registros automáticos que trafegam livremente nas Redes Sociais, ilustram e modelizam figurativamente esse ideal de felicidade e sucesso desejado pelo homem contemporâneo. O artista da vida, citado por Bauman, é o homem comum que estende sua mão e programa sua câmera para ser ao mesmo tempo, produtor, roteirista, diretor e ator principal do discurso visual que cria. A alternância nos papéis da interlocução corre na velocidade da inconstante fluidez que o identifica na cena contemporânea.

As identidades física, biológica e sócio-cultural dos indivíduos são em parte construções contínuas e permanentemente em fluxo, e no caso da fotografia, afirma Annateresa Fabris[8], a identidade não deixa de ser a questão central na relação do indivíduo com sua própria imagem. Ainda que longe de afirmar a autossuficiência do eu, essa relação remeta mesmo é para a ausência de plenitude do sujeito.

---

6 BAUMAN, Zigmunt. A arte da vida. Rio de Janeiro, Editora Zahar, 2009.

7 PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. Tempo Social Entrevista com Zigmunt Bauman. vol.16, no.1, São Paulo, June. 2004. Disponível em www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103--20702004000100015&script=sci_arttext

8 FABRIS, Annateresa. A identidade virtual. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

A impermanência e fragmentação que artistas e internautas veiculam dentro e fora da web parecem ilustrar as formulações de Gilles Deleuze e Félix Guattari[9], sobre o complexo conceito de Rostidade. Em suas articulações teóricas, os autores formularam a idéia de uma máquina abstrata que seria responsável pela rostificação de todo o corpo, de suas funções e dos objetos que nos cercam. Funcionando como uma espécie de biopoder introjetado em diferentes camadas sociais, esse mecanismo mental teria iniciado seu trabalho ao longo da história e nos dias de hoje seria responsável pela tessitura das redes de conexões na sociedade. Deleuze e Guattari estabelecem 'o muro branco e o buraco negro' como abstrações opostas e complementares de construção e desconstrução de anseios individuais e coletivos. E alertam

Os rostos não são primeiramente individuais, eles definem zonas de freqüência ou de probabilidades, delimitam um campo que neutraliza antecipadamente as expressões e conexões rebeldes às significações conformes. Do mesmo modo, a forma da subjetividade, consciência ou paixão, permaneceria absolutamente vazia se os nossos rostos não formassem lugares de ressonância que selecionam o real mental ou sentido, tornando-o antecipadamente conforme uma realidade dominante. (...) O rosto escava o buraco de que a subjetividade necessita para atravessar, constitui o buraco negro da subjetividade como consciência ou paixão, a câmera, o terceiro olho. (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.32)

Que outro dispositivo se aproximaria mais da máquina abstrata de rostidade que a fotografia? É através do muro branco da superfície sensível à imagem e do buraco negro de subjetivação do obturador que o homem relaciona-se figurativamente com o mundo e consigo mesmo, tendo a fotografia como mediadora.

As possibilidades simulatórias da imagem digital têm permitido que artistas investiguem sua própria imagem de maneiras diversas e singulares. A artista japonesa Tomoko Sawada, por exemplo, produziu um '*verdadeiro exercito de si*' em ID-400, de 2000. São 400 autorretratos automáticas em P&B típicos de fotos para documentos como os '*photo-stands*' feitos em cabines públicas de Andy Warhol. Suas fotos expõem a mudança sutil no seu rosto com poucos recursos de maquiagem e figurino, sem nenhuma manipulação digital posterior. Ela brinca com suas características raciais e expressões faciais de forma tão variada que seus disparos se tornaram um curioso estudo sobre a fisionomia humana. Nos últimos 10 anos a artista tem renovado seu repertório de autorrepresentações com o mesmo vigor que as antecessoras Cindy Sherman e Claude Cahun o fizeram nas últimas décadas do Séc.XX, além de atualizar as tensões entre a imagem exterior da mulher e sua busca pela verdade interior.

No Brasil, os autorretratos de Helga Stein seguem outra linha de exploração da autoimagem. Na série *Narkes*, de 2003, ela volta-se para o mito de Narciso preso em seu torpor e solidão observando o mundo através de um espelho, numa instalação que é a metáfora para '*o corpo aprisionado na tela de bordas claramente definidas, em um não-lugar desprovido de espacialidade, tratado com*

9 DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, Vol.4. Rio de Janeiro: Ed.34, 1996.

particular descaso."[10] Em Andros Hetz, de 2004, ela explora a androginia robotizada de personagens criados a partir de deformações extremas do próprio rosto, que vão além das interferências tidas como aceitáveis, evidenciando o excesso da autoexibição, mobilidade e artificialidade dos perfis da era do cristal líquido.

As reconfigurações geopolíticas, socioambientais e tecnológicas das últimas décadas ampliaram a concepção geral de território, enquanto conjunto de elementos naturais e artificiais que os caracterizavam antes de forma geral. Hoje o território é analisado conforme o ponto de vista da abordagem, e é ai que a idéia do rosto como paisagem-mapa para os fluxos de subjetividade que se processam no meio social pode ser interpretado como área que se amplia e se bifurca a partir da ergonomia do sujeito que se autorrepresenta. Para o espanhol Joan Fontcuberta o corpo é referência do lugar e só a memória justifica e sustenta a paisagem.

No trabalho 'Landscapes without Memory', de 2005, Fontcuberta faz uma analogia sobre o nomadismo como condição para delimitação territorial, tal como o previsto por Deleuze e Guattari. Usando um software geográfico que constrói digitalmente paisagens hiperrealistas a partir de Referências de mapas, desenhos ou fotografias, Fontcuberta subverte o aplicativo substituindo os pontos geográficos iniciais por coordenadas imaginárias extraídas de detalhes do seu umbigo, orelha ou mão. Suas paisagens artificiais sugerem que toda imagem é um ente ficcionador que ativa mecanismos simbólicos que nos conectam a realidade, ainda que brincando com nossos horizontes visuais.

Ao se autorretratar e inserir-se de forma serial nos circuitos em rede, os artistas e os internautas quebram limitações espaciais que vão além de estruturas visíveis e funcionais. Uma vez flutuando pela ubiqüidade da web, suas autoimagens ativam os fluxos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização previstos por Deleuze & Guattari, gerando significados novos para velhos temas.

10 Trecho do texto da artista, disponível em www.projecto.com.br/andros/index.htm

Série ID400 #1-100,(1998-2001)
Tomoko Sawada

100 gelatin silver prints, 50 x 39-1/4 inches - edition of 15.
Disponível em www.daraho.wordpress.com/2007/02/

Os autorretratos
Helga Stein
Nas séries Narkes, de 2003 e Andros Hetz, de 2004.

Disponível em www.flickr.com/photos/
hastein/3385848964/in/contacts/

Imagens da série 'Landscapes without Memory', de 2005.
Joan Fontcuberta

À esquerda, em P&B, a imagem que serve de referência para o software usado para criar as paisagens virtuais, neste caso, um detalho do umbigo do autor.

Imagens em trânsito: lições de uma mostra norte-americana em São Paulo (1947)

Helouise Costa
MAC-USP

Resumo

No ano de 1947 a Biblioteca Municipal de São Paulo apresentou a exposição *Fotografia Artística* idealizada por Andreas Feininger para o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA). Esta comunicação visa analisar a produção e recepção desta mostra projetada nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial para itinerância internacional. Vinculada ao programa de propaganda política do governo norte-americano, *Fotografia Artística* foi uma exposição didática que valeu-se da reprodutibilidade fotográfica e do entendimento da exposição como múltiplo para disseminar sua mensagem.

Palavra Chave

Fotografia artística; Museu de Arte Moderna de Nova York; Biblioteca Municipal de São Paulo.

Abstract

In 1947 the Municipal Library of São Paulo presented *Photography as Art* exhibition designed by Andreas Feininger for the Museum of Modern Art of New York (MoMA). This paper aims to analyze the production and reception of this exhibition designed in the United States during World War II for international exchange. Linked to the program of political propaganda of the U.S.A. government, *Photography as Art* was a didactic exhibition which drew on the reproducibility and understanding of photography as a multiple artifact to spread its message.

Keywords

Photography as art; Museum of Modern Art of New York; Municipal Library of São Paulo.

No ano de 1947 a Biblioteca Municipal de São Paulo apresentou a exposição *Fotografia Artística* idealizada por Andreas Feininger a pedido do Museu de Arte Moderna de Nova York. Tratava-se de uma mostra didática de reproduções fotográficas impressas acompanhadas de textos. A exposição, trazida ao Brasil pelo esforço conjunto da União Cultural Brasil-Estados Unidos, do Foto Cine Clube Bandeirante, do Clube de Cinema de São Paulo e da revista *Íris,* reunia imagens de fotógrafos como Ansel Adams, Erich Salomon e Henri Cartier-Bresson, entre outros.

Esta comunicação visa analisar a mostra *Fotografia Artística*, buscando identificar o contexto de sua produção, os seus objetivos, o público alvo ao qual se destinava e sua recepção local, a fim de avaliar a suposta influência que ela teria exercido sobre a fotografia produzida a partir do final da década de 1940 no Foto Cine Clube Bandeirante. Esta hipótese tem sido levantada por diversas pesquisas acadêmicas realizadas nos últimos anos[1], daí a pertinência de se analisar esta exposição mais detidamente. A análise aqui apresentada apoiou-se na documentação depositada nos arquivos do Museu de Arte Moderna de Nova York, nos escritos de Andreas Feininger e no material divulgado na imprensa brasileira da época.

O contexto da exposição no Brasil

A exposição *Fotografia Artística*, foi apresentada no Brasil em 1947, embora tenha sido produzida dois anos antes pelo *Department of Circulating Exhibitions* do Museu de Arte Moderna de Nova York com o título original de *Creative Photography*. Entre 1945 e 1946 a National Gallery de Washington, que juntamente com o MoMA, apoiava as iniciativas culturais do governo norte-americano, preparou versões da exposição, em espanhol e português, para itinerância na América Latina. Sendo assim, a itinerância da mostra para o Brasil deve ser entendida no contexto da Política da Boa Vizinhança implementada pelo governo norte-americano com o objetivo de consolidar a hegemonia política e econômica dos Estados Unidos na América Latina por meio, entre outras, de ações artistico-culturais. O *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OCIAA), agência governamental encarregada deste programa, seria extinto em maio de 1946 o que, no entanto, não faria cessar a atuação norte-americana no Brasil. Diversas ações culturais na América Latina tiveram continuidade e outras chegaram mesmo a ser iniciadas após esta data em função dos interesses de determinados grupos que mantiveram em pauta o discurso em defesa do pan-americanismo[2].

Um dos mais importantes passos para materializar tal aliança deu-se com a vinda de Nelson Rockefeller ao Brasil, em novembro de 1946, quando trouxe treze obras a serem doadas aos futuros museus de arte moderna do país. Naquele momento Rockefeller atuava na Secretaria de Estado para Assuntos Latino-Americanos e era presidente do Museu de Arte Moderna de Nova York. A

1 Cf: ESPADA, Heloísa. "Panamericanismo e *Straight Photography* como impulsos da fotografia moderna paulistana". *Boletim n.1 - Grupo de Estudos do Centro de Pesquisas em Arte & Fotografia.* São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - Universidade de São Paulo, 2006, p. 48-57.

2 Cf: TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor. A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

visita rendeu uma reunião com a comunidade local de artistas e intelectuais na Biblioteca Municipal de São Paulo, instituição na qual foi realizada a cerimônia de doação simbólica das obras. No bojo destas articulações destaca-se o papel exercido por Sérgio Milliet, então diretor da Biblioteca Municipal onde havia criado a Seção de Arte em 1945. Milliet nutria grande simpatia pela cultura norte-americana e já havia viajado aos Estados Unidos a convite do governo daquele país, em 1943, incumbindo-se posteriormente de divulgar a arte americana no Brasil. Desse modo não devemos considerar casual a realização da exposição *Fotografia Artística* na Biblioteca Municipal, em julho de 1947, sete meses após a visita de Rockefeller ao Brasil, ou seja, durante o período preparatório para a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Fotografia artística: o perfil da exposição apresentada em São Paulo

Fotografia Artística constituiu-se em uma mostra didática composta por doze painéis com reproduções fotográficas e textos explicativos. Os painéis contavam com 25 fotografias, consideradas artísticas, em sua maioria pertencentes ao acervo do MoMA, além de 21 fotos em pequeno formato, de autoria diversa, que visavam ilustrar aspectos específicos da técnica fotográfica. As 25 imagens pertenciam aos seguintes fotógrafos: Andreas Feininger, Ansel Adams, Arthur Rothstein, Barbara Morgan, Berenice Abbott, Cedric Wright, Charles Sheeler, Edward Weston, Erich Salomon, Helen Lewitt, Henri Cartier-Bresson, Louise Dahl-Wolfe, Paul Strand, Ralph Steiner e Walker Evans. Já as fotos ilustrativas foram produzidas pelo próprio Feininger e por fotógrafos amadores e/ou anônimos.

Se compararmos os painéis da exposição apresentados no MoMA com a versão enviada ao Brasil constataremos algumas pequenas modificações como a troca do título (*Creative Photography* foi substituído por *Fotografia Artística*), e a supressão de uma imagem de Weegee, no lugar da qual entrou uma foto de Cartier-Bresson ausente da primeira versão. Em que pesem essas mudanças a mensagem original não foi alterada. Uma edição especial da revista *Íris* veiculou as reproduções dos doze painéis apresentados em São Paulo, cujos títulos dão conta do caráter didático da exposição:

1.Fotografia Artística; 2.O fotógrafo é um artista; 3.Trabalha com um aparelho mecânico; 4.O seu meio de expressão é uma escala de valores; 5.Escolhe o seu assunto; 6.Compõe com a sua máquina fotográfica; 7.Escolhe o momento; 8.A máquina fotográfica reproduz detalhes infinitos; 9.A máquina fotográfica cria sua própria perspectiva; 10.A máquina fotográfica comprime ou amplia o espaço; 11.A máquina fotográfica paralisa ou prolonga o movimento; 12.A máquina fotográfica traduz as cores em branco e negro[3].

A exposição contemplava, portanto, um painel sobre o caráter artístico da fotografia, seis sobre o fotógrafo e cinco sobre a câmera fotográfica. No geral, os textos e as fotos visavam afirmar a fotografia como arte, conferir ao fotógrafo o estatuto de artista e apresentar a câmera fotográfica como uma poderosa ferramenta de criação. É significativo que Feininger dedicou à câmera o mesmo

3 "Reprodução dos quadros expostos na Biblioteca Municipal de São Paulo". *Íris*, n.06, junho 1947, p.29-40.

número de painéis que destinou ao fotógrafo e chama atenção o fato de que nos títulos dos painéis a câmera fotográfica quase sempre é apresentada como sujeito de suas ações.

Andreas Feininger e o conceito de fotografia criativa

O responsável pela curadoria da exposição *Creative Photography*, bem como pelo design dos painéis, foi Andreas Feininger. Nascido em Paris, em 1906, ele era o primogênito do pintor Leonel Feininger e ainda criança mudou-se com a família para a Alemanha. No início da década de 1920 seu pai começou a lecionar na Bauhaus onde Andreas frequentou a oficina de marcenaria. A partir de 1925 dedica-se ao estudo da arquitetura e da engenharia civil em Weimar e Zerbst. Data deste período o seu interesse pela fotografia na qual se inicia como auto-didata. Dificuldades profissionais e pessoais decorrentes de sua origem judaica fez com que imigrasse para Nova York em 1939. Na capital norte-americana Feininger começou a produzir fotos para a *Life* como freelancer, tornando-se membro permanente da equipe de fotojornalistas da revista a partir de 1943.

Dez anos após a exposição do MoMA, Andreas Feininger buscou sistematizar o seu conceito de fotografia criativa em um livro intitulado *The creative photographer*[4]. Para ele a fotografia podia ser dividida em três grandes categorias: utilitária, documental e criativa. A primeira teria como principal objetivo registrar, a segunda informar e educar e a terceira teria o papel de estimular e inspirar. Para Feininger a fotografia criativa era um tipo de imagem que buscava oferecer uma interpretação visual acerca dos acontecimentos registrados e tinha caráter simbólico. Além disso tomava as situações particulares como indicativos de um contexto maior e, em função de seus temas e abordagens, traduzia uma preocupação humanista. Ainda de acordo com o fotógrafo aqueles que trabalhavam no campo da fotografia criativa eram artistas, o que justificaria a realização de mostras desse tipo de produção em museus.

Se analisarmos a exposição cotejando as fotos com o texto de Feininger veremos que ele buscou reunir exemplos de uma fotografia direta, de cunho humanista, com ênfase em efeitos gráficos e em composições de caráter geométrico. Além disso o fotógrafo demonstra interesse em apresentar as diferentes possibilidades expressivas oferecidas pela tecnologia fotográfica, basta verificar que dedica à câmera o mesmo número de painéis que destina ao fotógrafo na exposição apresentada na Biblioteca Municipal de São Paulo. O termo *fotografia criativa*, portanto, possibilitava abarcar as mais diversas experiências não só da fotografia de vanguarda, como também da fotografia moderna, fosse ela norte-americana ou européia. Esse amplo guarda-chuva possibilitou que fossem incluídos na mostra, por exemplo, o fotojornalismo representado por Eric Salomon, uma paisagem de Ansel Adams ou ainda uma foto abstrata de Barbara Morgan. Em suma, a flexibilidade e a amplitude do conceito de *fotografia criativa* de Feininger adequavam-se perfeitamente aos objetivos propalados pelo MoMA para suas exposições didáticas.

---

4 FEININGER, Andreas. *The creative photographer*. New Jersey (USA): Prentice-Hall Inc. Englewood Cliffs, 1955.

"O Museu de Arte Moderna anuncia Creative Photography, a terceira de uma série de exposições produzidas em quantidade para venda. Projetadas especialmente para organizações comunitárias e instituições educacionais, estas exposições tem sido consideradas úteis para museus, faculdades, escolas, livrarias, hospitais e outros grupos interessados em artes contemporâneas. Em termos compreensíveis para o amador, Creative Photography aponta para uma ampla gama de oportunidades abertas a pessoa que entende as potencialidades da câmera e sabe como fazer uso delas. Ela é ilustrada pelo trabalho de notáveis fotógrafos americanos e europeus (...)"[5].

Tratava-se de uma mostra destinada a um público leigo, interessado em iniciar-se na fotografia ou, quando muito, a fotógrafos amadores principiantes. Alguns fatores foram ressaltados pelo MoMA no material de divulgação que circulou por ocasião do lançamento desse programa de exposições. Primeiro, a condição de múltiplo das mostras, o seu baixo custo e a facilidade de transporte, o que permitia ao Museu atender simultaneamente a inúmeros solicitantes. Além disso, era enfatizada a qualidade das reproduções utilizadas, anunciadas como sendo muito próximas das cópias fotográficas consideradas originais.

Aspectos da divulgação da mostra Fotografia Artística em São Paulo

Para tentarmos dimensionar a recepção da exposição enviada pelo MoMA a São Paulo devemos ter em mente que as discussões acerca do estatuto artístico da fotografia, naquele momento no Brasil, estavam restritas ao ambiente fotoclubista. No ano de 1947, em especial, a produção fotoclubista brasileira ainda estava fortemente marcada pelo ideário pictorialista que definia a fotografia artística praticada no país. A exceção ao pictorialismo reinante ficava por conta dos pioneiros da fotografia moderna - os fotógrafos José Yalenti, Thomaz Farkas, German Lorca e Geraldo de Barros - que já em meados da década de 1940 haviam se voltado para uma produção de cunho modernista. Foi nesse contexto a exposição *Fotografia Artística* contou com duas frentes de divulgação principais: a publicação de artigos em periódicos e a realização de um ciclo de palestras como evento complementar.

Dentre as publicações destaca-se uma edição da revista Íris, na época a única revista comercial voltada à fotografia no país que dedicou um número especial aos Estados Unidos. Além da reprodução dos painéis da exposição, publicou diversos textos que se caracterizavam pela exaltação da supremacia dos Estados Unidos na área de produção de imagens, a começar pelo editorial que ressaltava a suposta influência da fotografia norte-americana no Brasil. O texto não cita exemplos da produção local em que a referida influência poderia ser comprovada e nem aponta quais características especificamente americanas poderiam ser identificadas aqui. Na publicação o que se pode verificar é que a mostra de fotografia foi utilizada como mero pretexto para a veiculação de um discurso ufanista sobre a hegemonia política norte-americana no pós-guerra. Nesse sentido

5 Texto do folder de divulgação do lançamento da exposição. O folder inclui um cupom destacável para o eventual preenchimento e aquisição de uma cópia da exposição, que era vendida por U$25. The Museum of Modern Art Archives, NY, CEII.1.49.1.1.

é significativo que nenhum dos artigos publicados tenha analisado a exposição propriamente dita, nem comentado as fotografias apresentadas.

Já as palestras sobre fotografia, realizadas no evento paralelo à exposição, foram "O pictorialismo na arte fotográfica" por Jacob Polacow e "A fotografia é uma arte?" por Valêncio de Barros. Os dois palestrantes eram fotógrafos associados do Foto Cine Clube Bandeirante e adeptos do pictorialismo, tema sobre o qual discorreram em suas apresentações[6]. A mediação com o público, portanto, realizada por fotógrafos locais, oriundos dos dois maiores centros do fotoclubismo nacional – as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo – passou ao largo das questões abordadas por Andreas Feininger. Este episódio só vem confirmar a grande defasagem existente entre o conteúdo da exposição *Fotografia Artística* e sua recepção local.

Por fim, não podemos deixar de analisar os aspectos materiais da mostra norte-americana *Fotografia Artística*, se quisermos tentar dimensionar a sua recepção pelo público local. Ao recuperarmos imagens de divulgação do MoMA veremos que a exposição *Fotografia Artística* era composta de pranchas impressas de médio formato, coladas sobre suportes rígidos[7]. Elas precisavam ser fixadas nas paredes ou em outros locais disponíveis no espaço expositivo e sua aparência se remetia à configuração das páginas de certos livros ilustrados da época, com a vantagem de que as imagens eram impressas junto com os textos, diferentemente de muitas publicações, em que eram coladas nas páginas. As imagens eram todas em preto e branco, como as fotografias originais, e foram introduzidos detalhes gráficos em azul e vermelho nos painéis, alternadamente, com o intuito de conferir maior dinamismo visual à mostra.

Considerações finais

A documentação presente no arquivo do MoMA revela que *Creative Photography* foi realizada sob a supervisão de Edward Steichen, o que esclarece uma série de questões a respeito da exposição[8]. Tanto Feininger quanto Steichen eram fotógrafos com intensa atuação comercial que entendiam a fotografia como veículo de comunicação, segundo uma perspectiva muito distante daquela defendida pelo primeiro curador do Departamento de Fotografia do museu americano. Beaumont Newhall considerava a fotografia a partir de critérios estéticos, advindos da história da arte, e demitiu-se do cargo em maio de 1946 justamente por discordar da nova orientação dada à fotografia no Museu pela atuação de Steichen[9]. *Creative Photography* esteve, portanto, perfeitamente integrada à política do MoMA de apoio ao esforço de guerra no período da Segunda Guerra Mundial. Não se tratava exatamente de fazer propaganda da fotografia norte-americana por meio do conteúdo da exposição, mas de propagar um certo liberalismo político materializado na defesa da popularização do acesso ao fazer fotográfico e do entendi-

6 Frederico R. Geiringer descreve em detalhes o conteúdo de cada uma das palestras e afirma que atraíram grande público. "À margem do ciclo de conferências". *Íris*, n.7, ano I, São Paulo, jul. 1947, p.16-25.

7 Segundo o folder de divulgação da exposição as pranchas mediam 30x 40 polegadas, o que corresponde a cerca de 0,76m x 1,0m. Cf. The Museum of Modern Art Archives, NY, CEII.1.49.1.1.

8 Cf. The Museum of Modern Art Archives, NY, CE II.1.49.1.

9 NEWHALL, Beaumont. *Focus. Memoirs of a life in photography*. Boston: Bulfinch Press Book, 1993.

mento do Museu como veículo de difusão de conteúdos pertinentes ao sistema de comunicação de massas para um público entendido como consumidor.

Por fim, a pesquisa nos permite afirmar que o conteúdo e a abordagem da exposição *Fotografia Artística*, assim como o seu aspecto material, provavelmente restringiram o interesse que poderia despertar nos fotoclubistas de São Paulo, habituados a apreciar cópias fotográficas de grande qualidade técnica em outros espaços da cidade. Lembremos que o Clube organizava anualmente, desde 1942, o Salão Internacional de Arte Fotográfica na Galeria Prestes Maia, onde se podia ter acesso a *vintage prints* enviadas por fotógrafos dos mais diversos países. Nestas exposições as *vintage prints*, em sua maioria, obedeciam ao tamanho padrão oficial dos salões de fotografia, de 30 x 40 cm, e eram montadas com *passe-partouts* e molduras como indicam os registros fotográficos disponíveis. Os salões internacionais constituíam-se em importante evento para a fotografia paulistana e costumavam atrair grande contingente de público.

Se do ponto de vista político é difícil avaliar o alcance da exposição *Fotografia Artística*, bem como a sua penetração junto ao público leigo para o qual se destinava, no que se refere aos rumos da fotografia moderna praticada pelo Foto Cine Clube Bandeirante, podemos afirmar que seu papel foi bastante limitado. Tendo em vista, ainda, que o Clube nunca organizou ou promoveu, nem antes nem depois de 1947, exposições didáticas desta natureza podemos supor que o apoio dado pelo Bandeirante à vinda da mostra norte-americana ao Brasil teve motivações extra-artísticas.

A fotografia de Luiz Braga: uma discussão da pintura numa perspectiva conceitual

Joaquim Cesar da Veiga Netto
Doutorando/ UFRJ

Resumo

Este texto se propõe discutir as correspondências entre fotografia e pintura nos trabalhos do fotógrafo paraense Luiz Braga. Busca situar tal relação no limiar do espírito que considera a presença do fotográfico na arte contemporânea. Procura refletir sobre a visibilidade das imagens na fronteira do pictórico, onde questiona os limites entre realidade e ficção, entre arte do fotografo e fotografia do artista, entre pintura e fotografia.

Palavras chave

fotografia contemporânea,cultura visual, imagem

Abstract

This paper aims to discuss the connections between photography and painting in the work of photographer Luiz Braga who lives in the state of Pará. Seeks to situate this relationship on the threshold of the spirit which considers the presence of photography in contemporary art. Attempts to reflect on the visibility of the images on the border of the pictorial, which questions the boundaries between reality and fiction, art of the photographer and artist photography, between painting and photography.

Keywords

contemporary photography, visual culture, picture

Este trabalho aborda questões relacionadas ao campo da fotografia recuperando o que autores fundamentais têm apresentado como contribuição para se pensar este assunto, entre eles: Barthes, Dubois, André Rouillé, Jacques Aumont, Jean-Claude-Lemagny, Charlotte Cotton, Nelson Brissac, Arlindo Machado, entre outros. Neste sentido, a nossa ambição consiste no estudo de um recorte da produção fotográfica de Luiz Braga, procurando situar tais questões no limiar desse espírito que considera a presença do fotográfico na arte contemporânea, onde a fotografia deixou de ser apenas um processo técnico/químico de reprodutibilidade, documentação e registro para se tornar um processo artístico que busca desconstruir a normatização presente nos equipamentos e deles tirar partido. Assim, vale lembrar da formulação de Walter Benjamin em A pequena história da fotografia, onde comenta que "Não se pergunta mais se a fotografia é arte, mas se a arte, hoje, trabalha fotograficamente".

Luiz Braga nasceu em Belém (Pará) em 1956, e iniciou-se na fotografia aos 11 anos. Além das cenas de família e paisagens, ilustrava os relatórios médicos de seu pai. Neste período, Braga revelava suas fotos em laboratórios improvisados no porão de sua casa. Em 1975, ele inicia a trajetória profissional nas áreas de retrato, publicidade e ingressa na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Pará (UFPA), onde se forma em 1983. Atua como colaborador no jornal *O Estado do Pará,* em 1978, e cria o tablóide *Zeppelin*, no qual exerce as funções de editor e fotógrafo até 1980. Em 1979, Luiz Braga realiza sua primeira mostra individual, I Portifólio, com retratos, cenas de rua e de trabalhadores ribeirinhos em preto-e-branco. Integra o projeto Visualidade Popular na Amazônia, promovido pela Fundação Nacional de Arte - FUNARTE, em 1982. Com base nessa experiência, seus ensaios tornam-se predominantemente coloridos e passam a enfocar a cultura visual, a população, a luz e as cores dos portos, barcos, periferias, bares, mercados tradicionais, parques, balneários e elementos visuais da paisagem amazônica.

A questão mais evidente no cometário da crítica de arte nacional e internacional, na última decada, é que Luiz Braga possui uma produção fotográfica que discute a pintura a partir de um ponto de vista conceitual. Isto é, uma produção onde os apelos sintáticos e semânticos presentes no campo da visualidade popular, são redimensionados (traduzidos) para o campo da visualidade fotográfica, através de um percurso particular que acentua o procedimento adotado, a técnica e as questões peculiares na constituição de seus trabalhos, no qual uma região de limites delicados entre a pintura e a fotografia ganha um aspecto sublime.

Luiz Braga tem uma técnica experimental e uma forma de enquadramento clássico. Ele é o fotografo atento, que registra a região amazônica e seus habitantes sem o exotismo do olhar estrangeiro. E, como diz Fernandes Junior (1992), Luiz Braga trabalhando a questão da cor com domínio, síntese e maturidade, ele consegue evidenciar uma luz misteriosa que estimula a imaginação. Desta forma, sua produção, através do confronto da luz natural com luz artificial registra a ambigüidade do momento da passagem da luz do dia para a luz da noite, e provoca a incômoda sensação de questionar as fronteiras entre a realidade e a ficção, entre a arte do fotógrafo e a fotografia do artista, entre fotografia e a pintura a partir da articulação da luz e cor. Com relação a esta questão podemos

considerar o que Ivo Mesquita (curador da 28ª Bienal de São Paulo) apresenta, ao justificar a escolha do fotógrafo Luiz Braga para compor a mostra do Pavilhão Brasileiro da 53ª Bienal de Veneza:

"A fotografia de Braga é sobre pintura pela maneira que constrói e articula suas imagens, distanciando-se dos conteúdos sociológicos ou antropológicos que se poderia esperar de um artista da Amazônia". (MESQUITA, 2009, p. E11, grifo nosso)

A produção fotográfica deste artista ao se inserir na fronteira do pictórico numa perspectiva conceitual deixa de ser a materialização de uma idéia relacionada com aquela visualidade amazônica para transformar-se na concepção que ele enquanto artista tem da fotografia e da arte. A matéria arte se reafirma como algo mental e, mais especificamente, com limites tênues na relação entre a pintura e a fotografia, num contra ponto com uma idéia mais tradicional, que envolveu a arte e fotografia no século XIX e meados do século XX, onde a imagem se opõe a obra de arte, produto do trabalho, do gênio e do talento manual do artista.

Sem dúvida o efeito da 'realidade' das fotografias deste artista tendem sempre a se superpor à percepção dos arranjos e normatização que a câmera impões. Luiz Braga busca uma conjugação entre a técnica fruto de 'muita pesquisa e experimentação' e o enquadramento clássico que muitas vezes lembra a solução de algumas composições articuladas no campo da pintura e emblemáticas na história da arte ocidental. Neste sentido, podemos afirmar que ele, em muitos trabalhos, consegue soluções a partir de arquétipos pictóricos 'construído ao longo de suas vivências', ou da vivência coletiva ocidental. Considerando estes aspectos da subjetividade, Arlindo Machado, em *A ilusão especular:* introdução à fotografia (1984), expôs que todo fotógrafo, quando cria uma imagem técnica, utiliza sua bagagem cultural e ideológica, consciente ou inconscientemente, e ressalta que algumas imagens parecem mostrar que boa parte das fotografias tenha depositado seu impacto na coincidência com certos arquétipos pictóricos que povoam o inconsciente da civilização (MACHADO, 1984: 62). E, ainda, Flusser (2002: 14) afirmou que "a aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado".

Com estas constatações não queremos retornar ao dilema se a fotografia dos artistas tem poucos pontos em comum com a fotografia dos fotógrafos, que continua polarizada na questão da representação - esforçando-se, literalmente, para reproduzir as aparências (como a fotografia documento); ou afasta-se delas (como a fotografia expressão); ou deliberadamente as transformar (como a fotografia artística). Embora distintas, a fotografia dos fotógrafos e a fotografia dos artistas, uma e outra têm em comum o fato de serem evidentemente plurais. E, ainda, Rouillè (2009:287-288) afirma que antes de tornar-se material da arte contemporânea (desde os anos 1970, Christian Boltanski afirmava "pintar com a fotografia"), a fotografia desempenhou, alternadamente, o papel de refugo da arte (com o impressionismo), de paradigma da arte (com Marcel Duchamp), de ferramenta da arte (com Francis Bacon e, de modo diverso, com Andy Warhol) e

de vetor da arte (nas artes conceitual e corporal e na *land art*), ou seja, preencheu funções utilitárias, veiculares, analíticas, críticas e pragmáticas.

Luiz Braga ao focalizar a cultura visual amazônica, a luz e as cores dos portos, barcos e elementos visuais desta paisagem, mostra, simultaneamente a sua dimensão comprobatória (a de ser uma prova da existência "ontológica" de um objeto), e outra dimensão, a puramente simbólica, que desarticula o real (viciado na tradição figurativa), ao promover e incentivar laços com o inconsciente. Assim, suas fotografias não deixam de perturbar a consciência dos espectadores com visões menos oficiais daquilo que foi retratado, e passam a ser "menos ameaçadoras" ao se afastar de um supra-realismo advindo do obturador. Há, portanto, uma trama de relações entre o realismo fotográfico, o efeito do inesperado provocado pelo obturador, e o ato de pintar com a luz e a cor. Em outras palavras, é o conflito entre a cena registrada e o que ela carrega de memória e de associações que possibilita este ato de refinada experimentação técnica em suas fotografias.

Desta forma, considerando a leitura do sujeito espectador, por intermédio da separação, deste olhar interminável que se evolui, outro elemento atravessa a relação da fotografia com a memória e com o imaginário do fotógrafo. O ato fotográfico não tem aparentemente condições de controlar por completo o instante exato em que o obturador dispara. Isso significa que o momento do clic é por natureza 'acidental', uma vez que carrega sempre detalhes imprevisíveis ou indesejáveis àquilo que o fotografo enquadrou, selecionou ou viu. Barthes (1984: 46) nomeia este instante de *punctum*, momento singular, surpreendente, muito próximo do aleatório e do acaso.

Enfim, se assim for, como diz Arlindo Machado (1984:62) é possível que estejamos superpondo à foto determinados protótipos iconográficos acumulados ao longo de quase cinco séculos da imagem figurativa, como parecia intuitivo a Berger e a Sontag. E, tendo em vista, as fotografias de Luiz Braga, podemos dizer que o artista opera na fronteira do pictórico, isto é, provoca uma incômoda sensação de questionar as fronteiras entre a realidade e a ficção, entre a arte do fotografo e a fotografia do artista, entre a pintura e a fotografia, numa articulação que envolve o realismo fotográfico, o efeito do inesperado provocado pelo obturador e o ato de pintar com a luz e cor.

Referências Bibliográficas

AUMONT, Jacques. O olho interminável. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BARTHES, R. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In Obras escolhidas. 2a edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COTTON, Charlotte. A fotografia como arte contemporânea. Martins Fontes, 2010

CHIARELLI, Tadeu. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. In **BASBAUM**, Ricardo(Org.). Arte contemporânea brasileira. Rio de Janeiro: Rio Ambiciosos, 2001.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico. São Paulo: Papirus, 1993.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Luiz Braga. IrisFoto, São Paulo, n. 453, p. 34-39, abr./maio 1992.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Relume Dumará, 2002.

KRAUSS, Rosalind. O fotográfico. Barcelona: Gustavo Gili, SA, 2002.

LEMAGNY, Jean – Claude. La sombra y el tiempo: ensayos sobre la fotografia como
arte. – 1ª ed. – Buenos aires: la marcha editora, 2008.

MACHADO, Arlindo. A ilusão especular - Introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1984.

MAGALHÃES, Angela & PEREGRINO, Nadja, (org). Amazônia, O Olhar Sem Fronteiras. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja, (org). Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MANESCHY, Orlando. Sequestros: imagem na arte contemporânea. Belém-PA: EDUFPA, 2007.

MITCHELL, W. J. Thomas. Iconology: image, text, ideology. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

MITCHELL, W. J. Thomas. Picture theory. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

NUNES, Benedito. Amazônia reinventada. In Amazônia: olhar sem fronteiras. Rio de Janeiro, FUNARTE: 1998.

OURIQUES, Evandro Vieira (org.). Artes Visuais na Amazônia: reflexões sobre uma Visualidade Regional. Projeto Visualidade Brasileira – INEP/FUNARTE. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens Urbanas. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996.

PEREGRINO, Nadja (Org). Luiz Braga: anos-luz. Rio de Janeiro: Centro de Artes da UFF/Setor de Fotografia, 1994.

Arte e Design: contaminações e destempos

Luciane Ruschel Nascimento Garcez
Mestranda UDESC

Sandra Makowiecky
UDESC/ CBHA

Resumo

Este artigo pretende discutir a relação existente entre a obra do joalheiro russo Carl Fabergé e seus *Ovos Imperiais*, a dois trabalhos do artista plástico Hubert Duprat, seus *Casulos* de ouro e *Nord*. Ambos trilham uma poética do precioso, da sofisticação, ambos percorrem uma poética do revestimento. Ambos produziram imagens que provocaram distensões no sistema de arte, ampliaram territorialidades da imagem na arte, potências de imagem que trazem o eterno devir na arte.

Palavras chave

Carl Fabergé; Hubert Duprat; casulos.

Abstract

This paper intends to discuss the existing relation between the work of the Russian jeweler Carl Fabergé and his *Imperial Eggs*, and two works of the plastic artist Hubert Duprat, his gold *Cocoons* and *Nord*. Both thrash a precious, sophistication's poetics, both thrash a revetment's poetics. Both produced images that provoked distensions in art system, enlarged territorialities in the art image; potencies of image that bring the eternal recurrence in art.

Keywords

Carl Fabergé; Hubert Duprat; cocoons.

Este artigo pretende discutir a relação existente entre a obra do joalheiro russo Carl Fabergé e seus *Ovos Imperiais*, a dois trabalhos do artista plástico contemporâneo Hubert Duprat, seus *Casulos* de ouro e *Nord*, uma forma ovóide, espécie de casulo, feita de âmbar. Ambos trilham uma poética do precioso, da sofisticação, ambos percorrem uma poética do revestimento. Ambos produziram imagens que provocaram distensões no sistema de arte, ampliaram territorialidades da imagem na arte, potências de imagem que trazem o eterno devir na arte.

Um artista, um artesão ou designer? Fabergé descrevia a si mesmo como um artista-joalheiro, o que é uma indicação de como ele via seu próprio trabalho (BOOTH, 1996, p. 29)[1]. Carl Fabergé nasceu em 1846, em São Petersburgo, Rússia. Renascença, Barroco e arte do Século XVIII são influências reconhecidas em sua obra. O artista se encarregava pela criação da peça, mas sua confecção ficava a cargo de alguns experientes e meticulosos joalheiros de sua fábrica. Fabergé partilhava de prática muito usual na arte contemporânea, que é a de criar sua obra e deixar a confecção da mesma para hábeis artesãos, não isentando o artista, entretanto, de acompanhar e, de certa forma, dirigir o processo de produção.

Afirmando a importância da qualidade estética no design, chega-se ao seguinte questionamento: se ao design a estética é fundamental, o que o diferencia da arte? Para esta questão é pertinente enfatizar que a estética deve existir tanto em arte quanto em design com equivalente consciência, o que os distingue é como a função estética participa em cada um deles, no que Mukarovský (1981) oferece inestimável auxílio, segundo o qual quando a função estética está presente, mas não é a principal intenção, dizemos que o resultado é um objeto ou imagem estético – como no caso do design; quando a função estética é a principal intenção, o resultado é um objeto ou imagem artístico – o que, evidentemente, ocorre em arte [...] A arte, pensada ou produzida, não é design e, por fim, o design não é arte (REIS; In: MAKOWIECKY e OLIVEIRA, 2008, p. 124-25)[2].

Tratar-se-á Fabergé como um designer, que foi um gênio no uso das cores, um mestre no uso dos esmaltes e na transformação das cores do ouro. No século XVIII um número relativamente pequeno de cores era usado na joalheria, e ele introduziu mais de 140 tons diferentes; suas experiências em ouro, misturando outros materiais, como o cobre e a prata em sua liga, também faziam parte de suas inovações, que podem ser vistas em seus trabalhos em todas as fases de criação.

Mas suas maiores e mais famosas obras são os *Ovos Imperiais*. Existem incertezas acerca do primeiro deles, mas uma pesquisa feita na Rússia recentemente, por Marina Lopato, do Museu Hermitage em Leningrado, faz crer que foi uma encomenda de 1885 feita pelo Czar Alexandre III para sua mãe como presente de Páscoa. Era um costume muito comum na época a troca de ovos ricamente ornados. Existem registros de ovos pintados por artistas como Watteau e Boucher. Os *ovos surpresa* surgiram no reinado de Luís XVI, no século XVIII, durante este período os ovos eram trocados pela aristocracia e realeza.

---

1 BOOTH, John. *The Art of Fabergé.* New Jersey, USA: Wellfleet Press, 1990.

2 REIS, Alexandre Amorim dos. **Design não é arte.** In: MAKOWIECKY, S. e OLIVEIRA, S. R. R. Ensaios em torno da arte. Chapecó, Editora Argos, 2008, p. 99 – 126.

Do primeiro *Ovo Imperial*, em 1885, Fabergé criou um total de 54 ovos (ou 56 se incluir os dois produzidos no ano de 1917, entretanto eles foram perdidos e não existem evidências de que tenham sido sequer entregues ao Czar e sua família). Sabe-se que dos 54 ovos criados, 47 ainda existem e podem ser localizados. Mas acredita-se que alguns colecionadores, por receio e privacidade, e dado o valor atual destas peças, não admitem serem proprietários de algumas.

Um de seus exemplos mais famosos, para alguns a maior obra de Fabergé, é sem dúvida o *Ovo da Coroação,* de 1897, com o qual o imperador Nicolau II presenteou sua esposa, imperatriz Alexandra na primeira Páscoa após sua coroação. Rico em detalhes e nos materiais com os quais foi fabricado, é uma recordação do poder da dinastia Romanov. O esquema de cores deste ovo é baseado na veste usada por Nicolau II no dia de sua coroação. Feito em ouro amarelo, trabalhado com esmaltes desenhando a águia negra imperial, cada qual com um diamante no ponto de encontro dos cordéis, fazendo o desenho de uma treliça com raios de sol no seu centro. No topo do ovo está o monograma da Imperatriz em diamantes e rubis *cabochons*. Dentro se encontra uma perfeita miniatura da carruagem real usada na coroação. O veludo púrpura da carruagem original é reproduzido em esmalte, a madeira da estrutura é feita em ouro amarelo, os vidros das janelas são cristais de rocha; o interior é decorado em esmaltes azuis para as cortinas e turquesa para o teto e em cima da carruagem está a coroa imperial em diamantes. É uma cópia perfeita em cada detalhe, até mesmo os degraus da carruagem descem quando as portas desta se abrem. Com muita paciência, talento e criação esta peça alcançou a perfeição, tanto por sua forma, composição de cores e também pela destreza nos detalhes de engenharia.

Outro de seus ovos que se tornou famoso foi o *Ovo da Renascença*, de 1894, um objeto suntuoso em ágata acinzentada com esmalte branco, decorado com ouro amarelo, diamantes e rubis, ao redor, motivos renascentistas trabalhados em esmaltes brilhantes vermelho, verde e azul, decorados com diamantes e rubis *cabochons*. A inspiração para esta peça veio de uma caixa de jóias do joalheiro Le Roy, que se encontra na *Green Vaults Collection*, em Dresden. A surpresa deste ovo foi perdida, fato que ocorreu com diversos dos *Ovos Imperiais*. Mesmo tendo algumas de suas peças sido claramente inspiradas por objetos de arte e joalheria, algumas sendo consideradas quase cópias, a verdade é que Fabergé ainda assim mantinha sua originalidade. Como diz John Booth em seu livro sobre o artista/joalheiro: "Verdade ou não, o fato é que a criação de Fabergé não é uma cópia, mas um trabalho de arte altamente original" (BOOTH, 1996, p. 97)[3].

Didi-Huberman, no livro *Ante el Tiempo* (2006)[4], questiona a relação da história com o tempo que nos impõe a imagem, diz que *estar diante da imagem é estar diante do tempo* (p. 11), e pergunta: *Que tipo de tempo? De que plasticidades e de que faturas, de que ritmos e de que golpes de tempo podem tratar-se esta apertura da imagem?* (p. 11). Afirma que a imagem é mais carregada de memória do que de história, propõe um novo modelo de temporalidade, no qual a imagem seria formada por uma montagem de tempos heterogêneos e descontínuos que se conec-

3 BOOTH, John. *The Art of Fabergé.* New Jersey, USA: Wellfleet Press, 1990.

4 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo.* Argentina: Adriana Hidalgo editora S. A., 2006.

tam. Coloca a imagem no centro do pensamento sobre o tempo, o qual seria da ordem do anacrônico por ser formado pelos elementos que sobrevivem e que retornam nesta conexão de tempos distintos, comenta que diante de uma imagem, de repente o presente se vê capturado e exposto à experiência do olhar. Neste momento existe um atravessamento que traz consigo tantas memórias e tantos véus quantos o espectador permita aproximarem-se e enriquecerem esta experiência do olhar. Este é o tempo impuro que vem contaminado de outros tempos, outros passados. O autor segue dizendo que diante de uma imagem, por mais antiga que seja, o presente não cessa jamais de reconfigurar-se. E então pergunta: Como se pode estar à altura de todos os tempos que esta imagem diante de nós conjuga sobre tantos planos? O que se pode entender é que todos os tempos são atravessados por outras temporalidades, e é isto que permite fazer um leque de conexões e relacionar uma imagem à outra, sendo que uma é contemporânea e a outra existe há mais de mil anos, mas ambas *falam* de maneira similar, existem proximidades em seus diálogos. Este tipo de experiência faz compreender que certas questões retornam na arte, não são esquecidas, muito menos ultrapassadas, é o sintoma que volta e volta questionando, problematizando olhares e conceitos, sempre atuais, olhar o passado, olhar outros tempos, para poder entender *este tempo, esta realidade*. Olhar o passado com o olhar que ressignifica, traz outros códigos de leitura na mesma obra, é impossível alcançar a obra de arte como no tempo em que foi criada, mas se podem alcançar outras potências, outras questões.

Em matéria de construção do objeto, a grande preocupação de Duprat é a confecção de seus trabalhos. Os *Casulos* é um trabalho realizado a partir de 1983, onde o artista usou um tipo de larva aquática, as tricópteras, que tecem seus casulos com os materiais que encontra à sua disposição nos leitos dos rios. Duprat as encerra em aquários com água a 4º C e disponibiliza, a princípio, alguns fios e pepitas de ouro. Durante o processo, conforme o desenvolvimento do casulo, ele vai agregando ao material disponível para as larvas, as pedras preciosas para que teçam seus casulos como se fossem jóias. As fotos são expostas em galerias, assim como o filme que mostra as larvas trabalhando, os próprios casulos são expostos fazendo Referências a jóias; em algumas mostras o artista coloca os aquários pendurados nas paredes, à altura dos olhos do espectador, contendo as larvas em seu interior em pleno processo de confecção, como se fossem quadros. Neste procedimento o artista levanta uma reflexão sobre o espaço expositivo artístico, o "cubo branco", a sobrevivência da arte em museus e galerias no formato mais tradicional até meados do século XX, e que na atualidade tem sido discutido em várias instâncias da arte contemporânea, e também a questão da autoria, tão presente nos ovos de Fabergé. Não só o resultado de seu trabalho e processo de criação são polêmicos, a maneira como ele revela suas larvas também provoca o espectador a pensar um pouco mais sobre a arte no século XXI. Não só o procedimento aproxima os casulos aos ovos imperiais, também o resultado suntuoso, a forma e o material utilizado.

Toda obra produz uma espécie de aparição, um certo assombro que imobiliza o espectador, algumas vezes este assombro perdura por muitos anos, questões que permanecem latentes por muito tempo. É assim que a arte dialo-

ga. *Não existe concordância entre os tempos* (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 18)[5]. Obras de arte que são objetos de tempos complexos, tempos impuros, *montagens de tempos heterogêneos que formam anacronismos* (2006, p. 19), um olhar contemporâneo que ressignifica o passado num eterno devir, um sintoma que retorna recodificado pelo contemporâneo. A este respeito Didi-Huberman segue falando sobre os tempos da imagem, sobre a história da imagem, ele diz: *Muito antes de a arte ter uma história, as imagens têm tido, têm levado, têm produzido a memória* (2006, p. 22). Pensar relações na arte entre tempos, fazer conexões de obras de diversos períodos da história da arte não é um exercício que acontece por acaso, nem frente a qualquer imagem

> *É necessário, me atreveria a dizer, uma estranheza a mais, na qual se confirme a paradoxal fecundidade do anacronismo. Para aceder aos múltiplos tempos estratificados, às sobrevivências, às largas durações do mais-que-passado mnésico, é necessário o mais-que-presente de um ato: um choque, um rasgo do véu, uma erupção ou aparição do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 23 – 24)*[6].

Na visão destes trabalhos, absorvidos com este olhar contemporâneo que os coloca em uma constelação de imagens atemporais, se encontram os sintomas que os conectam a inúmeras imagens através da história da arte, sintomas que são como fendas repentinas que conjugam diferenças, onde todos os tempos se encontram e as latências aparecem, incontroláveis, intempestivas. As grandes questões humanas sobrevivem nas imagens, é através delas que se conhecem outras culturas, outros povos, e é na imagem, imagem como noção operatória e não como mero suporte iconográfico, que aparecem as sobrevivências, anacrônicas, atemporais, memórias enterradas e que ressurgem.

Nord (1997 – 1998) trata-se de uma forma ovalada, constituída de placas de âmbar amarelo, uma resina que provém de coníferas que cresciam há trinta milhões de anos no leito do atual mar Báltico. Os pequenos fragmentos (centenas deles) de resina fossilizada são polidos em uma de suas faces, depois minuciosamente colados sobre uma camada de poliestireno, que ao fim do processo é destruído. O volume oval e fechado corresponde à estrutura do casulo de ouro, e ao ovo imperial. Ambos se relacionam pela forma e pelo caráter do material escolhido, pelo insólito e extraordinário. Um volume vazio, mas que contém no interior de sua matéria, a resina fóssil, restos de insetos e vegetais, memória de tempos passados, vida retida na matéria. O artista usa do revestimento total de uma superfície para revelar um volume, só que neste caso é o vazio que está sendo moldado, nos ovos era uma surpresa a ser revelada. As superfícies polidas e lisas do mineral se juntam de maneira que a organização de planos distintos forme curvas. Mas longe de estar perfeitamente unificada, a superfície mostra as irregularidades do corte, da cor, da densidade e da pureza de cada placa. Sua transparência cor de mel permite que a luz que perpassa os interstícios da meticulosa composição ilumine a obra do interior para torná-la uma bola de fogo,

5 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo.* Argentina: Adriana Hidalgo editora S. A., 2006.

6 Idem.

ainda que sua origem nórdica seja o gelo. Aparece assim como um conjunto de facetas que difratam a luz, o que faz com que se assemelhe a uma pedra preciosa, um enorme topázio. Como em toda obra de Duprat, a manufatura meticulosa, a técnica que busca a perfeição no resultado, o olhar aguçado que busca materializar uma idéia, estão aí presentes.

Tanto *Nord* como os casulos têm uma relação direta com os ovos imperiais, falam de acúmulo, dos fragmentos que formam o todo; ambos falam de tempos imemoriais. Como em vários de seus trabalhos, neste Duprat também levanta uma discussão sobre luz e brilho, refração da superfície, entretanto em *Nord* a luz atravessa a peça, além de refletir seu brilho, fala de um volume onde o vazio é preenchido pela luminosidade que o âmbar proporciona, luminosidade que é característica potente nos ovos de Fabergé. Oscilação constante entre natural e artificial, real e ficção, extra-sensível e mental, idéia e coisa.

Não é a prerrogativa do mais recente, nem do nunca visto que faz a diferença em Hubert Duprat, são as diferentes inquietações que incidem sobre seus trabalhos e problematizam conceitos da imagem que permitem pensar a obra como deslocamento e destempo, trabalhos que relacionam o mais remoto ao mais contemporâneo. Há, no centro da obra de Duprat, como que uma essência do obscuro, do mistério, e uma singular univocidade, uma poética da perplexidade, onde o artista coloca um enigma, e na obra se encontram a solução e a evidência. De que se tratam suas obras próximas das formas naturais, reconhecíveis, mas transformadas, enganadoras, extraídas do mundo como ele é, senão pela simples ostentação que responde à experiência estética mais primitiva e que constitui o gesto fundador de toda criação? Independente do material utilizado, a obra resulta do acordo formal com movimento, com a luz, com a própria aparição e surpresa que ela revela, tanto para o artista como para seu público, objeto dentre os objetos improváveis. Assim como os *Ovos Imperiais*.

Ovo da Coroação, 1897.
Carl Fabergé

Fonte da imagem: BOOTH, John. The Art of Fabergé. New Jersey, USA: Wellfleet Press, 1990.

Casulos, 1983 – 2010
Hubert Duprat

Fonte da imagem enviada pelo artista.

Nord, 1997-98
Hubert Duprat

A figura humana: traços, medidas e proporções

Manoel Silvestre Friques
SENAI/ Cetiqt

Resumo

No presente artigo, são analisados alguns trabalhos da artista plástica brasileira Letícia Parente, em especial, o vídeo *Preparação I,* a série de colagens *Mulheres* e a exposição *Medidas* (MAM - RJ, 1976). Tais obras são relacionadas aos sistemas de proporção e estudos anatômicos e fisionômicos desenvolvidos ao longo da história da arte e analisadas sob o viés da cirurgia plástica, em comparação com trabalhos recentes de artistas contemporâneos (Orlan, Stelarc e Valerie Belin).

Palavras chave

Videoarte, representação, arte contemporânea

Abstract

In this paper we analyze some works of Brazilian artist Leticia Parente, in particular, the video *Preparação I*, a series of collages *Mulheres,* and the exhibition *Medidas* (MAM - Rio de Janeiro, 1976). Such works are related to systems of proportion and anatomical studies of physiognomy developed throughout the history of art and analyzed under the bias of plastic surgery, compared with recent works by contemporary artists (Orlan, Stelarc and Valerie Belin).

Keywords

Videoart, representation, contemporary art

A verificação do humano sem proselitismo
Ou dogmatização pode bem ser
a preocupação mais contínua e presente
Letícia Parente

Pregos e grampos prendem em um papel amarelado recortes fotográficos de olhos, nariz e boca. Alfinetes atravessam olhos e boca. A série intitulada *Mulheres* apresenta rostos femininos construídos a partir de recortes, perfurações e colagens de imagens de revistas. Problematiza-se a fisionomia feminina: ao recortar representações das partes mais significativas da face (olho, nariz e boca) e inseri-las em um novo rosto cru e pálido, fixando-as por meio de furos e junções visíveis a olho nu, Letícia parece querer desnudar o caráter publicitário de tais imagens. Ou melhor, a artista concede às faces femininas de revistas e jornais uma profundidade superficial proveniente dos atravessamentos dos metais. Os olhos claros e os lábios rosados das modelos contrastam com o branco amarelado do papel, evidenciando o processo construtivo a que estão submetidos. A utilização de ferramentas perfurantes, como o prego, o grampo e o alfinete, cuja serventia é justamente fixar objetos objetualiza as imagens das mulheres ao mesmo tempo em que as permite continuar olhando fixa e sedutoramente para seu observador. Neste novo rosto, os traços fisionômicos (possíveis rugas, marcas ou cicatrizes) são metais cuja função é unir olhos, nariz e boca ideais (das modelos femininas) à superfície crua e pálida do papel. No trabalho de Letícia, as fisionomias de alguns mitos contemporâneos de beleza e de juventude, em especial relacionados à imagem da mulher, são decompostas por meio de gestos, a princípio, agressivos, como perfurações e recortes.

Há ainda um papel onde se observam duas colunas contendo explicações sintéticas sobre a cirurgia plástica nos seios e no rosto, acompanhadas de suas respectivas representações gráficas. Aqui, os grampos e pregos cedem lugar à linha responsável pela nova modelagem plástica das partes do rosto. Na parte inferior da folha, Letícia costurou horizontalmente no papel, a partir das representações das cicatrizes colocadas acima, três caminhos distintos: enviezado, trançado e linear. Neste trabalho, aborda-se também o processo de construção e de configuração da figura humana. Isto é, os trabalhos de Letícia focalizam antes os processos reformatórios e reconfiguradores da figura humana (o corpo, no caso da cirurgia plástica, e a imagem do corpo, no caso da fotografia) do que os produtos finais destas transformações (o novo rosto, o novo seio, o novo corpo).

A apropriação de imagens femininas encontradas em anúncios publicitários complementa-se, no trabalho de Letícia, ao interesse da artista pela cirurgia plástica. Quando ela decompõe as faces de mulheres encontradas nas revistas para posteriormente recompor um novo rosto em que a cola, os pregos e os grampos atuam como elementos responsáveis por uma nova configuração, Letícia produz operações plásticas nas imagens humanas, operações essas que não são disfarçadas (como é o caso da cirurgia plástica que esconde as cicatrizes sob os cabelos), que impedem a produção de um efeito de naturalização. O interesse pelas cicatrizes resultantes das cirurgias plásticas, em que tanto a pele quanto o

papel são tratados como superfície de costura, sublinha o interesse de Letícia pelo processo e não pelo produto resultante das manipulações cirúrgicas.

Os metais utilizados para prender e reconfigurar as partes do corpo podem ser relacionados, por exemplo, às manifestações da *body modification,* nas quais os corpos são modificados intencionalmente por meio de inúmeras técnicas de transformações corporais, tais como tatuagens, *piercings* e outras perfurações, implantes estéticos e escarificações. Os adeptos da *body modification* se diferem daqueles indivíduos que modificam seus corpos com o intuito de adequá-los aos padrões de beleza vigentes. Não se trata de cirurgias corretivas, como o implante de silicone, a lipoaspiração e o rejuvenescimento cirúrgico. São indivíduos que, em eventos e apresentações públicas, transformam radicalmente seus corpos. Fakir Musafar, um dos expoentes da *body modification,* já reduziu sua cintura de 73 cm para 47 cm, aplicou em seu corpo 24 pesos de 500g presos em sua pele com anzóis e também foi submetido a suspensões verticais, por meio de ganchos de açougue, dentre outras experiências.

Além de Musafar, dois artistas propõem modificações corporais como experiências artísticas: o australiano Stelarc e a francesa Orlan. Stelarc, que já realizou cerca de vinte e cinco suspensões de seu próprio corpo, descreve uma série de experimentos onde o corpo humano e a máquina (computadores, robôs e outros) são articulados de modo a criar seres híbridos. Orlan também propõe modificações corporais como experiência estética, como a sua série de nove operações cirúrgicas performáticas, realizadas entre 1990 e 1993, onde realizava modificações de sua face a partir de cânones da história da arte ocidental. Estes artistas criam situações performáticas nas quais seus respectivos corpos são submetidos a uma série de experiências cirúrgicas, eletrônicas, robóticas e virtuais. De modos diversos e variados, os artistas submetem seus corpos a uma série de radicalizações anatômicas, tornando-os locais híbridos e passíveis de contínuas reconfigurações. O modo como se relacionam com as colagens, os recortes e as perfurações de Letícia Parente reside na evidenciação dos artifícios e dos processos de modificação corporal. Apesar de apresentarem implicações diversas, é possível enxergar um elo entre os trabalhos, a partir da investigação do corpo como elemento artístico híbrido, construído e manipulado.

Em outra colagem da *Série Mulheres,* Letícia propõe ao espectador um tipo de experiência visual: a da indistinção entre rostos de modelos e de manequins femininos. Três folhas apresentam colagens de fotografias de jornal de mulheres vestidas com perucas, justapostas a imagens de manequins igualmente portando cabelos falsos. A indistinção entre as modelos associa este trabalho de Letícia às fotografias da artista contemporânea francesa Valerie Belin. Em sua exposição[1], o espectador passeia por uma série de fotografias de manequins e mestiças tratadas digitalmente, realizada em 2006 pela artista. As imagens apresentam rostos de mulheres jovens, de peles macias, sem cicatrizes ou marcas. A ausência de cicatrizes, as feições e poses faciais apáticas e neutras criam um jogo visual onde o olho pergunta a todo momento quais daquelas mulheres perfeita são "de verdade"^F. A cirurgia plástica, encarada como manipulação digital da imagem

1 Oi Futuro, entre Abril e Junho de 2009, na exposição intitulada *Meias Verdades.*

fotográfica, é então utilizada por Belin como operação que permita ao espectador duvidar do que vê, ao se deparar com o fenômeno da semelhança entre os rostos perfeitos. Os procedimentos fotográficos e digitais da artista francesa, ao tornarem indiscerníveis e extremamente semelhantes modelo e manequim, dirigem ao espectador a pergunta a respeito dos limites e das fronteiras entre o ser humano e a coisa. No caso de Letícia, manequins e modelos femininos dispostos lado a lado parecem produzir a mesma natureza de conflito visual. Entretanto, em Letícia a cirurgia plástica não é apenas utilizada na produção de conflitos e desconfianças visuais por parte do espectador. A artista brasileira, de fato, se apropria dos procedimentos médicos próprios à cirurgia plástica, os inserindo em seus trabalhos de modo a revelá-los nas obras. Diferentemente de Belin, na maioria dos trabalhos de Letícia as operações cirúrgicas são apropriadas e reveladas: as cicatrizes não estão disfarçadas.

Se em *Mulheres* a artista lança mão de imagens publicitárias para compor, recompor e decompor o rosto feminino, em *Preparação I* ela as substitui por sua própria face. Nesta performance em vídeo, visualiza-se a artista pintando a si mesma. A tensão desta preparação reside justamente no bloqueio do sentido e da função de cada parte pintada. Ao colocar sobre a boca um esparadrapo, Letícia cria uma impossibilidade desta mesma boca falar e respirar. A boca se cala, tem o seu movimento e função interrompidos, bloqueados. Não obstante, sobre a tira de esparadrapo, é pintada outra boca, uma figura (ou representação) elaborada pela própria artista. A tira de esparadrapo tem sobre e sob si uma boca: uma real e uma figurada. Aquilo que é realmente uma boca é escondido para que seja pintada uma boca bidimensional, superficial, de batom. O que some, porém, é apenas a imagem da boca real, pois o seu volume permanece aparecendo e é justamente sobre ele que a pintura é realizada.

Em *Preparação I,* quando o corpo da artista se coloca voluntariamente como suporte físico das ações empreendidas por Letícia, surge aí um jogo de visões em que dois processos entram em diálogo. Diante do espelho o indivíduo molda a sua face, de modo a fazer coincidir a imagem pretendida com a auto-anulação proveniente desta preparação. Neste estranho ritual de beleza, no momento exato em que os olhos e a boca são pintados, estes mesmos olhos e boca são bloqueados em suas funções naturais. Aqui, o gesto de pintar adquire dupla função: por um lado, diz respeito aos hábitos femininos de cuidado com o corpo, por outro lado, Letícia pinta não sobre uma tela, nem sobre uma parede, mas sobre si própria. Tal pintura não é um quadro, apesar de estar enquadrada pela câmera. Também não é realizada com pincéis e tinta, mas com batom e lápis de olho. Além disso, o "processo pictórico" deste vídeo faz coincidirem o pintor e o objeto pintado: a artista não desenha a partir de um modelo nu que, por sua vez, posa diante da pintora. A sua visão apreende a sua própria imagem. Pintora e pintura revelam-se, com isso, como duas faces de um mesmo processo. O pintar de Letícia age diretamente sobre a visão de sua imagem: a cada traço pintado, surge uma nova pintora-pintura. Neste vídeo, o sujeito que cria representações (o pintor) é o objeto e suporte das mesmas (a própria pintura).

As questões aqui levantadas são trabalhadas por Letícia em sua primeira exposição individual, *Medidas,* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro,

em 1976. Nela, os participantes eram impelidos a realizar uma série de medidas a respeito de seus próprios corpos e tipos físicos. Caminhando por sete estações distintas, o participante era convidado a realizar uma série de classificações a seu respeito, levando em conta alguns parâmetros. De acordo com a proposta da exposição descrita por Letícia, o jogo proposto aos participantes da exposição seria a produção de medidas relativas ao próprio corpo. Ao transformá-las em dados, ao preencher uma ficha com informações referentes à própria carne, cada participante pode constatar a transformação de sua subjetividade complexa e inconstante em padrões e rótulos estatísticos objetivos e imutáveis, em registros de desempenho.

Em *Medidas*, os corpos dos participantes assumem o lugar do corpo da artista. Sabe-se que Letícia, além de artista plástica, era professora doutora em química na PUC do Rio de Janeiro. Este fato é significativo por dois motivos: em primeiro lugar, como tal, Letícia provavelmente ministrava aulas em laboratórios, onde o professor costuma orientar os alunos em experiências práticas. Aqui, tudo é calculado: forças, velocidades, acelerações, tempos das reações, dilatações térmicas, freqüências, períodos etc. Nestes laboratórios, os estudantes participam de experiências e elaboram relatórios onde devem produzir um conjunto de medições que excluem, no entanto, aquelas referentes a seus próprios corpos. Outro aspecto do qual Letícia, com absoluta certeza, tinha consciência, refere-se ao *princípio da incerteza de Heinsenberg*, um enunciado da mecânica quântica formulado por Werner Heinsenberg em 1927. Nele, o autor constata uma série de restrições aos processos de medições de partículas subatômicas: em termos gerais, para se encontrar a posição de um elétron, é preciso criar uma interação, direta ou indireta, entre este e algum instrumento de medida. Esta interação entre o elétron e o instrumento verificador da posição da partícula influi na própria posição desta. Decorre daí que o processo de radiação que mede a posição do elétron produz um recuo do próprio elétron, interferindo em sua posição. A realização da medida, portanto, influi diretamente no estado e na posição daquilo que mede.

Não é possível aplicar o *princípio da incerteza de Heinsenberg* a não ser para partículas subatômicas. Nem seria plausível considerar *Medidas* como uma experiência laboratorial absolutamente idêntica às disciplinas de química e de física. É possível, no entanto, pensar as variáveis científicas (e parece ser este o enfoque de Letícia) em um contexto artístico, justamente na fronteira que une e separa a arte da ciência. Se há uma diferença de grandeza brutal entre elétrons e corpos, os mesmos podem ser, em alguma medida, associados. Analogamente, Letícia quis lidar com o princípio da incerteza: elaborando todo um aparato experimental e um sistema de mensuração para corpos humanos, a artista propõe que cada participante crie dados pessoais a serem tabelados e comparados com os de outros indivíduos. A proposta, porém, não se encerra aí: trata-se de um sistema de medidas que, tal como o princípio de Heisenberg enuncia, deseja influir diretamente no estado daquilo que está sendo mensurado.

O laboratório proposto por Letícia, portanto, desconfia de sua própria eficácia e eficiência. Nesse sentido, a artista convida os participantes de sua exposição a executarem duas naturezas distintas de performance. Em primeiro lugar, a performance é abordada como um desempenho eficiente, tal como sugere

Jean-François Lyotard em *A condição pós-moderna*: quer-se registrar a performance dos corpos, transformando-a em dados, *inputs,* de um sistema classificatório composto por dispositivos de mensuração que funcionam como indicadores de otimização. Surgem daí as competições e hierarquias, visando, a partir da comparação, a definição das performances mais otimizadas: quem respira mais rápido, quem possui maior acuidade visual, quem não resiste muito à dor, e assim por diante. Esta performance, no entanto, está a serviço de outra, a arte-performance, na qual os corpos desprendem-se das meras medições, através da formulação de uma consciência crítica a respeito do próprio processo no qual estes estão inseridos. A arte-performance dos participantes (não mais observadores e espectadores) choca-se, portanto, com a performance-desempenho destes.

Nos trabalhos aqui descritos e analisados, percebe-se uma investigação em torno das proporções fisionômicas e dos dispositivos de mensuração, investigação esta na qual Letícia problematiza os sistemas de representação e de classificação da figura humana, em especial do corpo feminino. Sob esta perspectiva, *Preparação I, Mulheres* e *Medidas* se inserem em um debate tão tradicional quanto significativo no âmbito da história ocidental da arte, a saber, aquele referente aos estudos das proporções determinantes da representação da figura humana. Preocupações a cerca das proporções, da fisionomia e da anatomia do corpo humano remontam aos escritos do arquiteto e engenheiro militar Marco Vitrúvio Pollio, nascido no século I a.C. Os cânones das proporções, em geral, oscilam entre dois pólos: por vezes, busca-se a beleza ideal produzida por meio da combinação dos traços mais belos de diversos indivíduos, por vezes, quer-se a construção da ilusão de presença de um personagem real, por meio de uma verdade da representação. Tanto em um caso, como em outro, o que se almeja é uma figuração humana cujo princípio subjacente é o construtivo. Deseja-se representar a criatura por meio da construção de seu corpo, seja idealmente, seja ilusionisticamente. Para tanto, cada sistema elabora o seu corpo, por meio de procedimentos figurativos: modelos algébricos ou fracionários respondem aos anseios de cada época. O sistema proposto por Letícia Parente, no entanto, diverge radicalmente de seus antepassados canônicos.

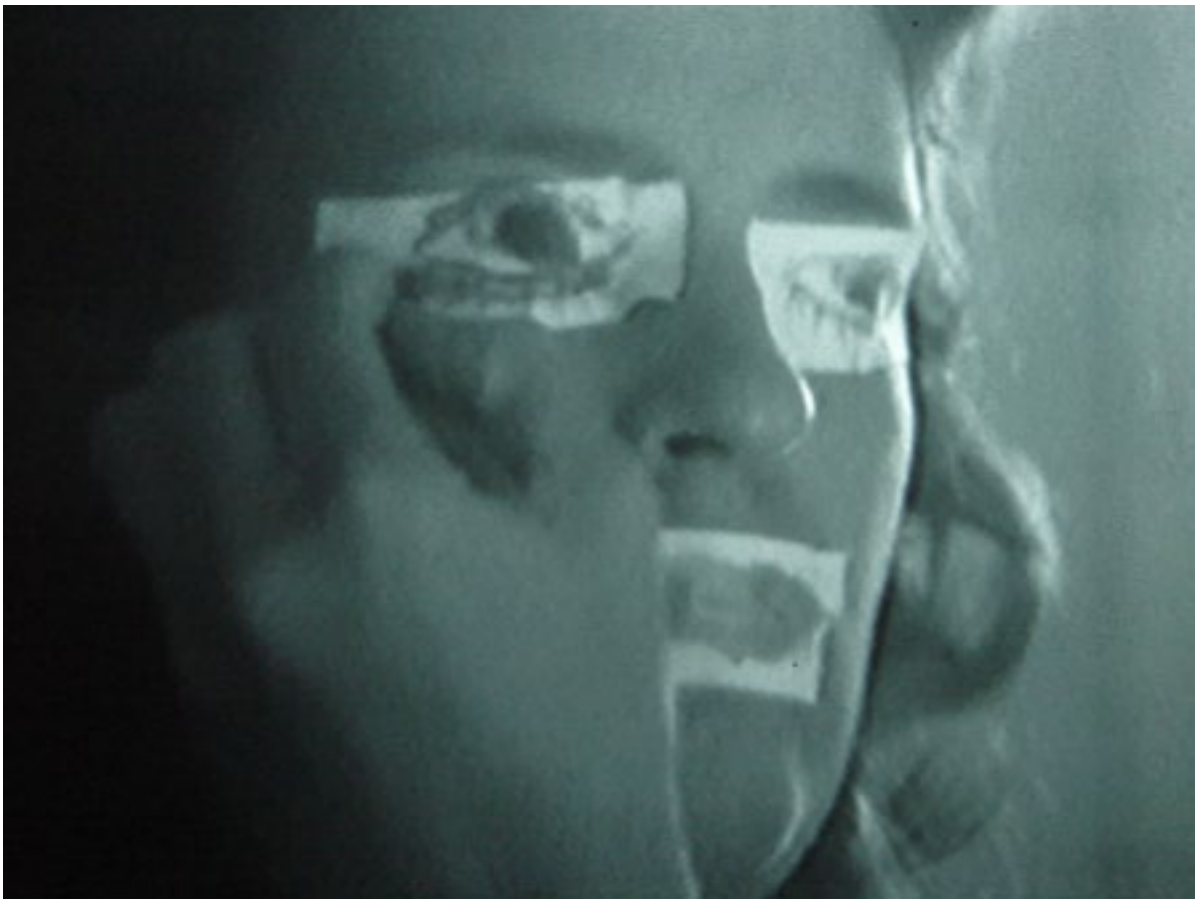
Retomemos, por exemplo, a busca pela beleza ideal do corpo humano a partir dos traços mais belos de vários indivíduos. Em *Memoráveis* (sec IV a.C.) de Xenofonte, Sócrates mostra que a pintura, ao copiar as formas belas, reúne "de todos, as partes mais belas de cada um" de modo a apresentar corpos que pareçam inteiramente belos. Na antiguidade, os mais belos corpos eram construídos a partir da superposição, ou da articulação, entre as partes corporais encontradas em vários indivíduos. Atualmente, observa-se um transbordamento deste princípio para além dos limites da figuração artística do corpo humano. A cirurgia plástica, como exemplo notório deste momento, procede de modo a corrigir imperfeições humanas, de acordo com um ideal de beleza. Num certo sentido, a cirurgia plástica é, ela mesma, uma atualização do princípio da beleza ideal preconizado por Sócrates nos corpos humanos representados. Letícia, ao lidar com a cirurgia plástica, não o faz tanto para persistir na busca da beleza ideal. Pelo contrário, seus trabalhos aproximam-se, de certo modo, das *body modifications*, uma vez que a ênfase destes recai na evidenciação dos procedimentos cirúrgicos,

das operações de corte e de costura das articulações entre as partes corporais. Tanto Letícia quanto os adeptos das transformações corporais apresentam publicamente as suas marcas e cicatrizes.

Quando Letícia retoma o estudo das proporções, não o faz para reatar o elo perdido da história dos sistemas anatômicos e fisionômicos. Em sua apropriação de fotografias e imagens de modelos femininas, a artista opera uma desmontagem dos mitos contemporâneos de beleza, na medida mesma em que altera, lacera, recorta, fura, cola e costura os clichês da publicidade. A resposta de Letícia à mensagem publicitária não é, portanto, uma recusa ou obliteração de sua mensagem, mas um roubo, uma falsificação, em que a artista combina "de um modo novo as unidades que compõem [a mensagem] de maneira, à primeira vista, natural"[F]. O furto de Letícia configura-se, com isso, como um *ato de ironia profunda,* que, segundo Barthes, é o único meio que temos de falar, por nossa vez, a língua das comunicações de massa. Nesse sentido, a publicidade é apropriada por Letícia como uma citação: as deformações, recortes e perfurações resultantes da apropriação das imagens publicitárias sistematizadas em modelos de proporções constituem menos uma recusa do que a colocação das obras publicitárias entre aspas. Aspas metálicas, cruas e cortantes.

Os trabalhos de Letícia aqui analisados não se configuram apenas como a construção de uma contra-imagem publicitária. A exposição *Medidas* e a performance em vídeo *Preparação I,* em especial, revelam também a relação ambígua que o ser humano mantém com os processos representacionais de sua figura. O olho pintado de Letícia não substitui seu olho fisiológico: utiliza-se de seu volume e tamanho, anulando, no entanto, o seu campo de visão. Nesse sentido, a elaboração de um sistema de representação é também a produção de uma anulação. Os contra-sistemas elaborados por Letícia Parente tratam de verificar o humano, não no intuito de encerrá-lo em padrões, mas no sentido de flagrar a dinâmica ambígua que caracteriza a sua definição. Revela-se, nesta dinâmica, a preocupação de Letícia Parente enunciada na epígrafe: verifica-se o ser humano, sem proselitismo nem dogmatização.

Acervo de Letícia Parente
sob coordenação de André Parente.



Acervo de Letícia Parente
sob coordenação de André Parente.

Acervo de Letícia Parente
sob coordenação de André Parente.

Janelas transitórias

Mauro Trindade
Doutorando/ UFRJ

Resumo

Janelas Transitórias, série fotográfica de Ricardo Fasanello, é o ponto de partida para uma reflexão a respeito da fotografia contemporânea. Uma vez acionados os sensores CCD – núcleos da digitalização –, quaisquer variações de movimento passam a ser captadas. Nesse sentido, toda a câmera fotográfica digital é uma câmera de vídeo, cujas imagens passam a fazer parte de um *continuum*. *Janelas Transitórias* reflete esta incerteza temporal. São *vídeos estáticos*, fragmentos do tempo sem cronologia.

Palavras chave

Fotografia, digitalização, fluxo

Résumé

Fenêtres transitoires, série photographique de Ricardo Fasanello, est le point de départ d'une réflexion à propos de la photographie contemporaine. Une fois mis en action les senseurs CCD – centres de numérisation –, toutes les variations de mouvement sont captées. En ce sens, toute la caméra photographique numérique est une caméra de vidéo, dont les images passent à faire partie d'un *continuum. Fenêtres transitoires* est le reflet de cette incertitude temporelle. Ce sont des *vidéos statiques*, des fragments du temps sans chronologie.

Mots-cléf

Photographie, numérisation, flux

Trens sempre foram um tema querido entre os fotógrafos, do qual Richard Steinheimer foi o grande cultor, seguido por Henry Griffiths Jr, Charles Clegg, Lesley Suprey e outros pioneiros. As locomotivas fumacentas, os comboios elegantes e as linhas de trilhos a criar na fotografia um campo expressivo de ação e velocidade foram trabalhados por artistas tão diferentes quanto Cartier-Bresson e Alfred Stieglitz. As fotografias do artista Ricardo Fasanello, ponto de partida dessa comunicação, se inserem nesse universo temático, que conserva seu interesse quase dois séculos após a invenção das primeiras locomotivas a vapor.

O encanto tem suas razões. No universo em transformação da sociedade industrial do século XIX, a estrada de ferro representou uma intersecção de múltiplos fatores da modernidade, com novas formas de circulação de mercadorias e pessoas, aumento na velocidade e eficiência do transporte, uma concepção urbanística inédita baseada em uma otimização viária, intensificação do tráfego e uma radical transformação da percepção do tempo e do espaço, graças à força dos grandes *cavalos de aço*. Tom Gunning, da Universidade de Chicago, nota que o trem condensa as novas percepções do corpo e do ambiente geradas pela aceleração dos deslocamentos^F.

De certa forma, foi o trem uma das primeiras experiências da modernidade de um espectador frente a uma tela com imagens em movimento: a janela dos vagões. Grandes distâncias podiam ser agora cobertas em um intervalo de tempo reduzido, numa nova experiência sensorial que alterava a apreensão da realidade e reduzia o espaço em paisagem. E, como salienta o historiador da arte Carl Einstein, "transformando a visão, transforma todas as coordenadas do pensamento"[1].

A partir do século XIX, uma nova forma de entendimento do espaço-tempo se desenhava com novos meios de comunicação e com um novo urbanismo, a serviço de uma população cada vez maior. Com o adensamento populacional das grandes metrópoles, foram rasgadas longas avenidas que passam a ser percorridas a velocidades cada vez maiores.

Não é de admirar, portanto, que muito dos primeiros filmes tratem exatamente dos rápidos deslocamentos das viagens de trem, entre os quais, *L'Arrivée d'un train à la Ciotat,* dos Irmãos Lumière, é paradigmático.

Outras formas de se aproximar o impacto visual e corpóreo da viagem de trem com o cinema seriam realizadas com passeios-fantasma, nos quais as câmeras de cinema instaladas na proa de barcos ou à frente das locomotivas gravavam imagens velozes. De forma bastante significativa, décadas antes da invenção do filme e do cinema, diversos panoramas também tematizaram a experiência dos meios de transportes. Instalações constituídas por cenografia, pintura e arquitetura em ambientes fechados, os panoramas eram ambientes de imersão ilusionista, no qual o espectador adentrava e participava de uma experiência totalizante, no qual a pintura do panorama não era limitada por molduras, mas ocupava todo o campo visual do observador[2]. Entre os mais famosos panoramas

1 Apud DIDI-HUBERMAN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein, in Zielinsky, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003, p. 24.

2 BARBUY, Heloisa. *A Exposição Universal de 1889 em Paris*: visão e representação na sociedade. São

da Exposição Universal de 1889, em Paris, estava o da Compagnie Générale Transatlantique, o primeiro a reproduzir movimento. A réplica do navio mais importante da Companhia, o La Touraine, recebeu mais de 1,3 milhão de espectadores naquele ano, encantados com o balançar provocado pelas "ondas" e as paisagens pintadas por Poilpot, que se sucediam conforme o "movimento" do navio. A fotografia, a construção de torres de observação, como a Eiffel, o uso de balões e visitas a necrotérios e museus de cera também integravam uma grande transformação da percepção ocorrida no século XIX, na qual a preponderância da visualidade está intrinsecamente ligada à sociedade do espetáculo, na expressão do escritor Guy Debord[3].

Com o progressivo desaparecimento dos panoramas durante o século XX, foi o cinema que passou a ser encarado como a forma de registro definitiva de imagens em movimento. Entretanto já existia uma pesquisa do movimento na fotografia antecessora ao cinema. Em 1872, o fotógrafo inglês Eadweard Muybridge iniciou um trabalho com fotos seqüenciais que acabariam tornando-se o tema principal de suas imagens. Às suas observações, reuniu-se a pesquisa do pintor, escultor e fotógrafo americano Thomas Eakins, que também se dedicou ao estudo das imagens em movimento. A obra desses artistas seria fundamental para os Irmãos Lumière e Thomas Edison desenvolverem o cinema.

Como vimos, porém, a noção de movimento já estava associada à fotografia bem antes da chegada do cinema. Assim como a noção de que a fotografia foi associada a uma ideia de representação do real e de objetividade, ela passou a ser considerada inapetente em representar o movimento, ante as imagens cinéticas do cinema. A concepção da fotografia como uma imagem retirada do fluxo do tempo e imobilizada em um passado perpétuo não deve, portanto, ser considerada de forma natural ou absoluta.

O entendimento do que é a fotografia sofreu grandes modificações ao longo de quase dois séculos de história. Em um primeiro momento, chegou a ser duramente criticada por seu "realismo" – aqui dito entre aspas – pois era entendida como *mímesis* instantânea de acontecimentos registrados com neutralidade absoluta. Caso de célebre texto de Charles Baudelaire, a respeito do *Salon* de 1859, quando compara a utilidade da fotografia às artes à importância da impressão e da estenografia à literatura[4]. Para o escritor, o excesso de realismo da fotografia seria um inimigo da imaginação presente na pintura.

Entretanto, antes mesmo da chegada das técnicas digitais de processamento da imagem, a capacidade da fotografia de indexar o real em uma objetividade essencial, como pretende André Bazin[5], ou o "análogo perfeito", como o quer Roland Barthes[6], passou a ser considerada altamente discutível. Na verdade, a própria máquina fotográfica tradicional é baseada na *câmara escura,* conhecida

---

Paulo: USP/Loyola, 1999, p. 98.

3 DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1997.

4 Charles BAUDELAIRE, *Le public moderne et la photographie*. Disponível em: fr.wikisource.org/wiki/Page:Baudelaire_-_Curiosit%C3%A9s_esth%C3%A9tiques_1868.djvu/261.Acessado em 10/03/2009.

5 B, André. *O que é o cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1997.

6 BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica (1961) in *O Óbvio e o Obtuso.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

desde a Antiguidade por gregos e outros povos. Ela impõe um campo de enquadramento e um campo de exclusão definidos pelo observador que a ajusta conforme seu interesse. Assim, mesmo em sua estrutura mais básica, o fotográfico se insere em contextos técnicos e culturais muito anteriores à própria fotografia. Outras variantes podem ser discutidas, ainda do ponto de vista material, a respeito dos processos ópticos e termoquímicos que intermedeiam, em todas as etapas de seu processamento, a imagem real à imagem reproduzida.

O advento da fotografia digital, portanto, não deve ser entendido meramente como o fim da objetividade fotográfica e de seu caráter documental, já posto em suspensão ainda com o uso da película fotossensível e das máquinas fotográficas tradicionais por críticos e historiadores com abordagens tão variadas quanto Rudolf Arheim, Jean-Louis Baudry e Hubert Damish.

Antes de se compreender o que há ou não de artístico na produção fotográfica, é preciso entender a câmera fotográfica como um dispositivo de efeitos deliberados. E, nesse sentido, a câmera digital se constitui de forma inteiramente diversa da analógica.

O que torna a fotografia digital tão impactante é sua radical transformação no processo de captação e reprodução de imagens, agora desvinculados de qualquer caráter indicial que a fotografia analógica pudesse apresentar. Sequer o conceito de fotografia como escrita da luz parece se ajustar ao digital, muito mais próximo da ideia de interpretação do sinal.

A antiga câmara escura das máquinas fotográficas na qual repousava uma superfície recoberta de substância fotossensível, foi substituída por um novo sistema de captação de freqüências eletromagnéticas, em cujo cerne está o CCD, acrônimo inglês de Charge Coupled Device, ou Dispositivo de Carga Acoplada.

O aparelho foi desenvolvido em 1969 por George Smith and Willard Boyle. Na época, os Laboratórios Bell, nos Estados Unidos, onde trabalhavam, direcionavam suas pesquisas para holografia, diodos de silícios, laser sólido e outras tecnologias que viriam a ser aplicadas em larga escala em computadores e outros equipamentos digitais. Entre eles, semicondutores associados a circuitos elétricos distintos cujas tensões e correntes tornavam-se informação relevante. Foi essa a base para o desenvolvimento dos captadores de imagem das câmeras digitais.

A despeito do caráter eminentemente técnico da descrição, ele é fundamental para a compreensão das bases nas quais a fotografia digital se estabelece. Não há, rigorosamente, nenhuma relação entre a imagem visível e a captação digital, que sequer trabalha com imagem e sim com variações luminosas – ou fótons – colhidas por um sensor fotossensível. O espectro eletromagnético captado pode, inclusive, incluir frequências não visíveis pelo olho humano, como os raios infravermelhos e o ultravioleta. Por isso mesmo o sensor CCD tem múltiplas funções que ultrapassam os limites fotográficos mais tradicionais, como medicina de imagem e astronomia[7].

Quando a luz incide na superfície do sensor CCD, elétrons são produzidos e coletados por um eletrodo ligado a uma área do sensor. A superfície do

7 FILHO, Kleper de Souza Oliveira; SARAIVA, Maria de Fátima Oliveira. *Observações com câmeras CCD*. Disponível em astro.if.ufrgs.br/index.htm. Acessado em 20/02/2010.

CCD é constituída por várias dessas áreas, chamadas pixels. E, por isso, quanto mais pixels uma câmera apresenta, maior é qualidade de imagem gerada. Ao término da exposição, os elétrons são transmitidos para um amplificador e para um conversor analógico-digital, que transforma a carga em um número binário a ser lido pelo computador e, finalmente, transformado em imagem.

Nessa descrição resumida, o mais importante é perceber que a imagem virtual não mantém vínculos com a imagem real e que a imagem resultante se aproxima mais ou menos de seu referente conforme o processamento ao qual as cargas elétricas foram submetidas. Nesse sentido não há diferença entre a modalidade de imagem a ser gerada, seja uma fotografia estática ou um vídeo. Apenas que, no segundo caso, um tempo maior de exposição é armazenado pela memória digital da câmera. O trabalho do sensor CCD é rigorosamente o mesmo.

Câmeras com visor LCD – Liquid Crystal Display ou Monitor de Cristal Líquido – são capazes de captar, exibir e gravar imagens, em movimento ou não. A decisão fica por conta de qual programa será ou não requisitado no processamento da informação digital. Nesse sentido toda a imagem gerada por câmera digital pode ser entendida como um frame – um quadro – de uma gravação em fluxo, com suas características intensificadas ou atenuadas conforme os programas utilizados.

É o que o fotógrafo Ricardo Fasanello classifica como "vídeo congelado", um segmento de imagem capturada em contínuo e convertido em imagem única. Sua série *Janelas Transitórias,* realizada em 2008 nos Estados Unidos, trabalha exatamente com essa concepção temporal. São fotografias realizadas dentro de trens entre Miami e Nova Iorque de forma aleatória, muitas vezes sem a interferência do artista quanto ao tema registrado e o enquadramento conferido. No alto da imagem, um céu azul que parece mergulhar – ou sair – da escuridão. Abaixo as imagens são tomadas por uma sombra maciça. Somente ao centro das fotografias podemos observar vagões, containeres e viadutos nas proximidades das linhas férreas, em ambientes deteriorados pela ocupação industrial e esvaziados de quaisquer Referências topográficas mais significativas. Um campo desterritorializado, sem identidade, habitantes ou relação com os nômades que o atravessam em comboios, isolados pelo aço e vidro dos vagões: um não-lugar, na definição proposta por Marc Augé[8].

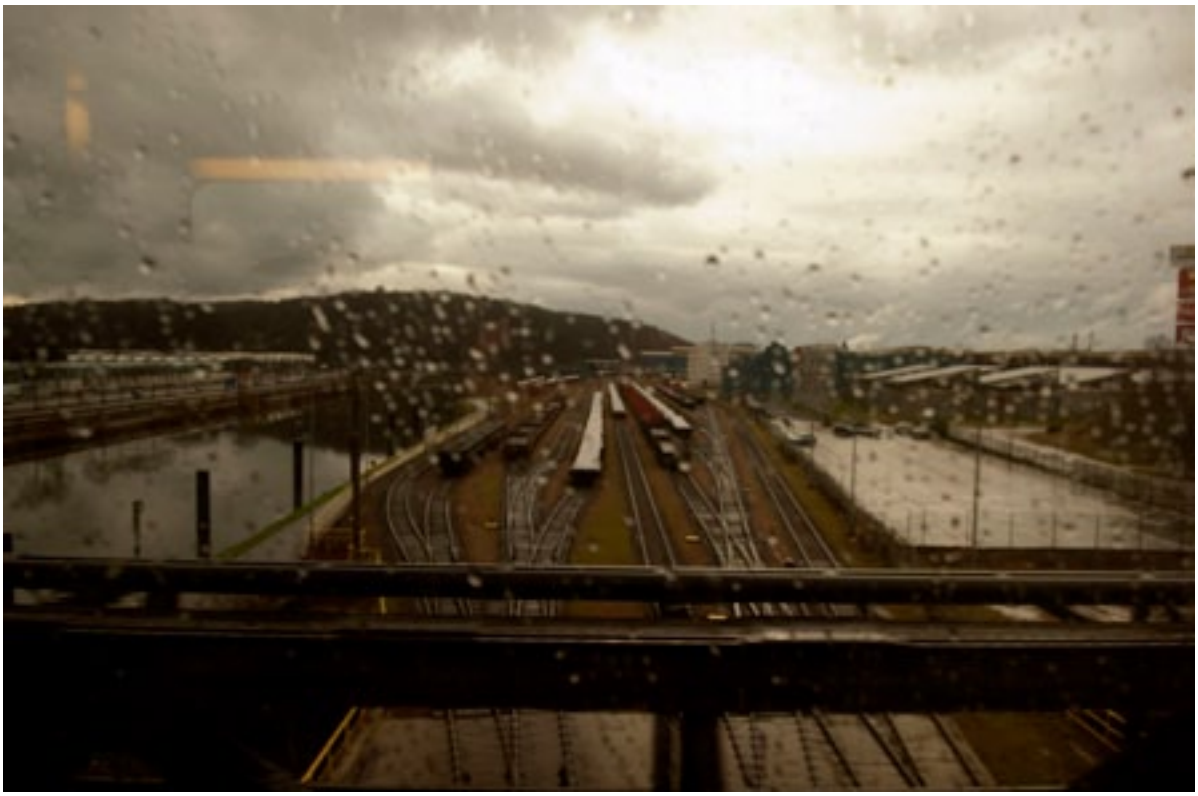
Se o espaço se colapsa na fotografia, é a ideia do tempo que se destaca. A fotografia tradicional emulava com uma visão perspéctica, na qual o espaço trazia em si uma concepção da própria realidade, a fotografia digital traria a percepção do tempo, antes figurado na pintura ou na fotografia tradicional e agora inserido na própria visualidade. A imagem-movimento congela-se em um frame, um fragmento sem cronologia. É momento. Não é memória. A ausência de Referências nas *Janelas Transitórias* intensifica a sensação de estranhamento. Aqui o espaço não nos fornece a concepção de tempo, pois, se não podemos medir distâncias, o próprio tempo se esgarça. O agora, que é a duração e a materialidade de nossa existência, parece não se fechar em passado atrás de nós, enquanto a

8 AUGÉ, Marc. *Não-Lugares*: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

iminência de um futuro não se realiza em paisagens tediosamente iguais. É um eterno presente.

A metáfora da locomotiva avançando em direção ao futuro pode aqui ser substituída pelo artista contemplativo cercado pelas imagens do mundo, sem se saber ao certo se o que se move é a paisagem ou o vagão. Mesmo o que há dentro e o que está fora se misturam em uma única visão, num jogo de reflexos que duplica a própria fotografia e inverte o sentido do olhar. *As Meninas* também andam de trem.

Sem título
Ricardo Fasanello
Impressão de jato de tinta mineralizado sobre algodão.
Alemanha: 2010



Sem título
Ricardo Fasanello
Impressão de jato de tinta mineralizado sobre algodão.
França: 2010

Arte e tecnologia digital: uma abordagem metodológica

Nara Cristina Santos
PPGART/UFSM

Resumo
Este artigo tem como objetivo apresentar uma abordagem metodológica experienciada no projeto de pesquisa História da Arte Contemporânea no Rio Grande do Sul: uma abordagem a partir da produção em arte, tecnologia e mídias digitais, desenvolvido entre 2007 e 2010. Portanto, a ênfase neste artigo não está nos resultados da pesquisa realizada, mas na maneira como ela foi desenvolvida, o que permitiu uma aproximação da produção em arte digital na contemporaneidade.

Palavras chave
arte digital; Arte Contemporânea; imagem

Resumé
Cet article vise à présenter une approche méthodologique expérimenté dans le projet de recherche Histoire de l'art contemporain dans le Rio Grande do Sul: une approche basée sur la production de l'art, la technologie et les médias numériques, développés entre 2007 et 2010. Par conséquent, l'accent dans cet article ne sont pas les résultats de recherche, mais la façon dont il a éte développé, ce qui a permis un rapprochement de la production en arts contemporains numériques.

Mots-clés
art numérique; Art Contemporain; image

Constantemente temos nos questionado sobre como pensar a história da arte em um contexto contemporâneo abrangendo a tecnologia e as mídias digitais, principalmente quanto ao modo de investigar a arte digital[1], enquanto imagem virtual e simulada. Acreditando que a História da Arte pode ser interdisciplinar, a ampliação de seus limites teóricos em intersecções com outras áreas do conhecimento, como a comunicação, a informática e a ciência, por exemplo, podem contribuir para pensarmos outros parâmetros metodológicos e teorias de investigação da imagem na arte digital.

Nesse sentido, considerando o cenário da produção artística brasileira no sul do país, iniciamos em 2007 uma pesquisa para reconhecer a produção em arte, tecnologia e mídias digitais no estado do Rio Grande do Sul, através das exposições, artistas e obras, que vem contribuindo para a discussão da arte digital. Baseamo-nos na experiência adquirida nesta pesquisa, para apresentar uma abordagem metodológica que possibilita uma aproximação da produção em arte digital na contemporaneidade. Em um primeiro momento, a base da pesquisa sobre a produção artística no estado; em segundo, a abordagem das obras a partir dos cinco momentos e, por último, análise a partir dos conceitos emergentes das obras.

A pesquisa História da Arte Contemporânea no Rio Grande do Sul: uma abordagem a partir da produção em arte, tecnologia e mídias digitais, desenvolvida no LABART[2], teve como objetivo primeiro reconhecer a produção no estado, através de artistas e obras, e analisá-la considerando as interrelações com o meio digital e questões emergentes a partir das três regiões em que o estado foi dividido. Esta pesquisa desenvolveu-se de 2007 a 2010, sob a minha coordenação, e contou com a participação de oito bolsistas do Bacharelado em Artes Visuais da UFSM^F. Os relatórios[3] de cada grupo de bolsistas, um relatório correspondente para cada região, trazem dados referentes às regiões, às instituições de ensino e de cultura, às exposições, aos artistas e obras, e apresentam análises de pelo menos uma obra de cada artista a partir de cinco momentos: criação, produção, visualização, disponibilização e manutenção. Consideramos fundamental evidenciar um conceito que se mostrou pertinente na abordagem de todas as obras, o de hibridação, e outro que se mostrou parcialmente presente, o de interatividade, no contexto da arte e da tecnologia digital.

Para uma organização mais eficiente da pesquisa, estabelecemos como referência temporal, a produção a partir dos anos de 1990, considerando que a produção em arte vinculada à tecnologia computacional teve início no final da década de 1960 no Brasil e que a popularização dos computadores pessoais deu-se a partir dos anos de 1980, mas efetivamente se democratizou o acesso a

1 Arte digital é o termo assumido pelo Ministério da Cultura em 2009, a partir do GT-Arte Digital, para uma nova área de apoio e fomento.- culturadigital.br/arteemidiasdigitais/. Neste artigo, entendemos a arte digital como toda a produção que em algum momento passa pelo computador.

2 O LABART (Laboratório de Pesquisa em Arte Contemporânea, Tecnologia e Mídias Digitais), conta com 10 alunos de graduação e pós-graduação/mestrado, além de participantes externos, desenvolvendo pesquisa junto ao Grupo Arte e Tecnologia/CNPq. UFSM (Universidade Federal de Santa Maria), CAL (Centro de Artes e Letras), Prédio 40, Sala 1228, 55-3220-9496, labart@mail.ufsm.br.

3 Os relatórios com resultados parciais desta pesquisa foram apresentados conjuntamente orientador/orientandos na SBPC, na ANPAP, na ANPUH e eventos de iniciação científica entre 2007 e 2010.

partir de 1990. Como referência espacial, dividimos o estado em três regiões, para facilitar o acesso aos dados e otimizar o trabalho in-loco: 1. Metropolitana, 2. Centro-Sul e 3. Norte, Serra e Vale.

Considerando que historicamente a produção em arte, tecnologia e mídias digitais deu-se junto aos centros de ensino e laboratórios de pesquisa, em função da necessidade de equipamento, infraestrutura e apoio econômico, para o início do trabalho foi considerada a produção vinculada às instituições de ensino superior do estado, que oferecem cursos de Artes Visuais. Na sequência também os espaços culturais em que os eventos significativos na área, locais, nacionais e internacionais, vêm ocorrendo para, a partir desses, chegarmos aos artistas e obras. Convém destacar que foram considerados todos os eventos significativos para o estudo e parcialmente a Bienal do Mercosul[^F.]

Dos artistas que integram a pesquisa a partir das exposições selecionadas, há aqueles nascidos no estado, residentes e não mais residentes, e artistas nacionais e internacionais que expuseram no estado. A classificação deu-se deste modo para verificar se a formação no RS contribuiu em parte para a produção ou não, em arte digital. Os locais onde a formação efetivamente contribui são fundamentalmente a UFRGS e a UCS, e demais IEFs do estado, UFSM, UFPEL e FURG. A articulação entre a produção local e a produção nacional e internacional mostrou-se fundamental para o crescimento dos projetos de arte e tecnologia digital no estado, sobretudo daqueles artistas mais envolvidos prioritariamente com a pesquisa em poéticas digitais. Diante deste mapeamento observou-se que o estado tem uma produção emergente nas duas últimas décadas, com artistas que tem um percurso e produção em arte digital, como Diana Domingues, Ronaldo Kiehl, mais recentemente Andrei Thomaz, e artistas bem jovens como Cláudia Loch, por exemplo. Outros cuja produção tem interlocução com a arte digital, como a pesquisa com a linguagem digital na fotografia de Sandra Rey, no vídeo de Marcelo Gobatto, na performance de Cláudia Schulz, por exemplo. Por outro lado percebeu-se uma variada e multifacetada produção que vai desde a manipulação simples de imagens no computador até o desenvolvimento de programas específicos para arte digital.

Esta produção está alicerçada pela atuação de artistas precursores que, embora não tenham trabalhado ou trabalharam parcialmente com a arte e tecnologia digital, contribuíram para abrir espaço às pesquisas com outras linguagens, sobretudo fotografia e vídeo, como Regina Silveira, Mário Ramiro e Vera Chaves Barcellos, entre outros.

O desenvolvimento e uso da ciência e da tecnologia por artistas sempre foi e sempre será parte integrante do processo de fazer arte. Não obstante isso, o cânone da história da arte ocidental não enfatizou suficientemente a centralidade da ciência e da tecnologia como co-inspiradoras, fontes de idéias e/ou mídia artística. Para aumentar o problema, temos o fato de que não existe um método claramente definido para analisar o papel da ciência e da tecnologia na história da arte. Na ausência de uma metodologia estabelecida (ou de uma constelação de métodos) e de uma história abrangente que ajudasse a esclarecer a interrelação entre ACT e a comandar uma revisão, sua exclusão e marginalidade deverá persistir. (Shanken in: Domingues, 2009: 140-141).

Dinâmica/Cinco Momentos

Pensando em uma abordagem metodológica na análise das obras selecionadas, para nos aproximarmos da produção em arte, tecnologia e mídias digitais, que pudesse colaborar para problematizar esta produção, nos detivemos inicialmente, entre outras questões, na dinâmica dos cinco momentos, criação, produção, visualização, disponibilização e manutenção (Santos, 2004). Convém destacar que este cinco itens são um desdobramento atualizado e mais coerente com a produção contemporânea em arte digital, daqueles defendidos por Couchot (1998): produção, visualização e distribuição. Ao pensarmos na produção em arte e tecnologia digital, não podemos entendê-la dentro dos processos tradicionais de produção de uma obra de arte, mas sim de uma obra/projeto, ou seja, obra enquanto projeto, em processo. Para analisarmos as obras, partimos de cinco momentos que nos permitem uma aproximação desse processo: a **criação** consiste na idéia inicial que dá origem à obra, onde o artista, ou a equipe, começa a elaborar as questões em torno da obra, propor sua concepção e tratar do planejamento para a realização do trabalho; a **produção** consiste em colocar em prática o que foi planejado na fase da criação, trata da construção da obra, do modo como é executado o trabalho e quais os materiais, técnicas e tecnologias utilizadas para a realização da obra; a **visualização** é o terceiro momento e corresponde ao modo pelo qual o projeto é dado a ver, seja impresso, seja projeção virtual, no espaço expositivo, onde a obra é apresentada. Tal espaço pode ser tanto uma galeria, museu ou um *site* da *internet*; a **disponibilização** geralmente acontece na *internet* ou através de CD-ROM, para quem não teve a oportunidade de estar presente durante a exposição. Quando a obra não é possível de ser acessada fora do local onde foi exposta, sua disponibilização passa a ser no mesmo local de sua visualização; e, a **manutenção** que abrange as condições necessárias para que o trabalho permaneça "funcionando", seja *hardware, software,* configuração e sustentação de *web site*, assim como as condições do próprio espaço expositivo. Um exemplo é a revisão constante que ocorre nos programas que proporcionam interatividade entre o sistema computacional e o usuário, além da conservação do espaço físico e dos objetos que integram uma instalação.

Conceitos Emergentes/Hibridação E Interatividade

Ainda visando a problematização, buscamos os conceitos ou concepções emergentes das obras, entendidas como projetos em processo, imagens em fluxo, a partir das proposições que cada uma delas poderia colaborar para a problematização da arte digital e contribuir com um estudo crítico na arte contemporânea. Na exploração das mídias digitais e na formação de uma obra, o artista se aproxima de modo diferenciado do público e propõe novas situações em torno do conceito de hibridação, norteador da produção contemporânea. Esta abordagem consistiu em analisar de que modo a hibridação ocorre nas produções artísticas e compreender como essa questão é redimensionada a cada novo projeto de arte digital. Para a abordagem em torno das obras a hibridação surge como conceito. Couchot (1998) defende que a arte numérica [digital] é antes de tudo uma arte de Hibridação, entre as próprias formas constituintes da imagem sempre em processo, entre dois estados possíveis, e hibridação entre todas as imagens: ópticas e

numéricas [digitais]. Fica claro que, diante do advento da tecnologia informática alguns artistas se encontram em um processo de experimentação, de uma nova linguagem, a digital. Neste sentido, consideramos relevante o reconhecimento de situações distintas que ocorrem na produção artística: a hibridação entre tecnologia analógica e tecnologia digital, a hibridação tecnológica da própria informática e a hibridação entre campos distintos do conhecimento. A maioria dos artistas que vem trabalhando com a tecnologia digital utiliza o mesmo referencial analógico, mas sobre um suporte diferente, o computador.

Todo processo digital, sobre o qual o criador/interator tem a chance de intervir, é, por definição, interativo. Convém destacar que o conceito de interatividade é recente e surge no campo da informática e da comunicação, enquanto a concepção de interação, mais antiga e mais ampla, diz respeito às relações mútuas entre dois ou mais seres, fatores, e surge no campo da física. A interatividade vem sendo estudada na arte contemporânea por vários autores. Um deles é Edmond Couchot (1998), que defende a existência de dois tipos de interatividade, os quais ele relaciona com a primeira e a segunda lei da Cibernética: a exógena, onde o autor aponta a existência de um diálogo homem/máquina, defendendo que ocorre uma troca de informações entre ambos e, a interatividade endógena, na qual os paradigmas computacionais interagem entre si. No processo criativo em arte e tecnologia a interatividade impõe outra dimensão vinculada à virtualidade. Uma obra interativa deve ser explorada e manipulada pelo interator integrado à proposta artística, cuja interatividade é fundamental para a existência virtual da obra, no processo emergente do seu acontecimento. Convém destacar que a realidade virtual, a vida artificial e a inteligência artificial como sistemas incorporados à arte estabelecem novas experiências participativas interativas, que permitem integrar o espectador [interator] no contexto da obra (GIANNETTI, 2002:14). Esta realidade, compreendida aqui como a realidade simulada, pode ser acessada através de vários dispositivos de entrada, que não somente o mouse, o teclado, a tela, mas também máscaras e luvas, objetos e ambientes sensibilizados. A interatividade só se torna possível através de um programa com rapidez suficiente para permitir a troca de informação entre o homem e a máquina, em tempo (quase) real. Surge, então, uma concepção de tempo e de espaço diferente, porque se permite, em um mesmo instante, a troca imediata, entre perceber e ser percebido, subordinando a contemplação à interação.

Imagens em Fluxo: Instalações Interativas

Neste artigo apresentamos inicialmente uma visão geral sobre a pesquisa, para depois nos determos em uma abordagem metodológica de duas obras, das artistas gaúchas Sandra Rey e Diana Domingues, como possibilidade de aproximação da arte, tecnologia e mídias digitais. Fixamo-nos nas duas artistas que compreendem o computador como um sistema de exploração do imaginário permitindo, pelos seus dispositivos híbridos, experiências multissensoriais, não apenas híbridas, mas interativas. Sandra com experiência maior no campo da hibridação, na manipulação e digitalização das imagens, a partir da fotografia, nem por isso menos interessante, e Diana com maior experiência no campo da interatividade, com pesquisa mais sustentável em arte, tecnologia e mídias digitais.

Realizada pelos participantes do projeto de pesquisa "Interfaces Digitais na Arte Contemporânea", Interfaces Digitais_POA_VAL propunha uma instalação interativa de maneira a conectar pontos de vista entre diferentes cenário urbanos. Exposta na Pinacoteca do Instituto de Artes da UFRGS, em 2007, a proposta de criação da obra foi coletiva e procurava relacionar alguns cenários das duas cidades sedes do projeto - Porto Alegre, Brasil e Valência, Espanha – a fim de trazer os aspectos do cotidiano e do urbano em torno dos quais se organizam as coletividades. A obra foi produzida a partir de tomadas fotográficas, de vídeo, edição e animação de imagens digitais. Oito panoramas interativos foram construídos, propondo aos espectadores algumas descobertas sobre relações sociais, arquitetônicas e políticas que permeiam as duas cidades. As imagens foram manipuladas digitalmente de modo a fundir as paisagens das duas cidades. A visualização da obra ocorreu somente no espaço expositivo onde foi apresentada e dividia-se em dois espaços. O primeiro apresentava fotografias impressas de locais das cidades de Porto Alegre e Valência. As fotografias foram expostas em toda a extensão da parede, parecendo formar uma paisagem contínua. No segundo espaço encontrava-se uma instalação interativa onde era possível visualizar oito panoramas das cidades de Porto Alegre e Valência, projetados em duas paredes. Alguns desses panoramas mostravam paisagens e cenas do cotidiano dessas cidades. Utilizando a interface do mouse para interagir com a obra, era possível percorrer todo o panorama que estava projetado, fazer a imagem acelerar, retroceder e parar. Havia pontos escondidos em cada um dos cenários que ao serem acessados pelo mouse, levariam o interator a outro panorama, mas esses pontos deveriam ser descobertos pelo usuário durante a interação. Nem todos os pontos escondidos levavam a um panorama distinto, simplesmente criavam pequenas animações. A disponibilização da obra ocorreu somente no espaço expositivo onde foi apresentada. A manutenção da obra ocorreu somente no espaço expositivo onde foi apresentada. A proposta desta instalação traz a hibridação com diferentes linguagens como a fotografia, o vídeo, e a arte digital, propondo uma ação interativa. A pretensão da interatividade concentra-se em alguns pontos da tela que precisam ser buscados, e que clicados encaminham para outra imagem e assim sucessivamente.

A obra foi baseada em três estágios de um transe xamânico. Em cada estágio, estados alternados de consciência conseguem se comunicar e intervir no mundo real. A ideia inicial para a criação do projeto partiu da convivência da artista com índios Kuiukurus, no Xingu, interior do Mato Grosso. Diana teve acesso aos rituais de xamanismo, através de um contato direto com os indígenas e a proposta da obra era levar o participante a experienciar um transe eletrônico. A produção da obra é híbrida, pois se deu tanto em meio digital, quanto analógico. Foram produzidas e captadas imagens, para posterior projeção, além do desenvolvimento de programas computacionais específicos para captação de movimentos. A visualização se deu no espaço expositivo onde foi apresentada, através de uma instalação interativa, onde o espectador devia inserir-se. Em uma sala escura, com duas grandes telas - uma a própria parede e outra transparente - eram projetadas imagens exibindo metamorfoses em inscrições rupestres da Pedra do Ingá do Norte do Brasil, de acordo com os três estágios de transe xa-

mânico. O movimento dos interatores na instalação era captado por sensores no piso que alternavam as imagens, e o som insistente de um tambor se misturava aos batimentos cardíacos alterados. A disponibilização da obra se deu apenas no espaço expositivo, através de sua montagem como instalação interativa. A manutenção ocorreu no espaço expositivo e consistiu na sustentação técnica referente aos dispositivos eletrônicos e digitais presentes na obra.

Para finalizar, considerando a experiência de pesquisa a partir da produção em arte e tecnologia no Rio Grande do Sul, para uma abordagem metodológica, percebeu-se inicialmente no contexto do estado que os artistas em sua maioria, trabalham inicialmente com linguagens tradicionais para mais tarde passar a utilizar as mídias digitais em suas pesquisas. Por exemplo, a produção em fotografia é a mais difundida, tendo sido amplamente explorada digitalmente como imagem híbrida. As instalações de vídeo interativas estão em crescente processo de sedimentação e ainda são poucos os artistas que realizam obras interativas. **Tal fato ocorre** devido ao alto valor dos equipamentos e programas que elas demandam para sua execução, o que inviabiliza o trabalho dos artistas fora do espaço das instituições de apoio, pois uma produção arte e tecnologia digital requer considerável investimento financeiro, geralmente obtido por parte de órgãos de fomento e das universidades. Este também é o caso das artistas Sandra Rey e Diana Domingues, de cujas obras/projetos em processo, híbridas e interativas, foi possível nos aproximarmos considerando os cinco momentos abordados e os conceitos destacados. Acreditamos que este artigo sobre uma investigação que abrange o entrecruzamento da arte, tecnologia e mídias digitais, apresenta alguns parâmetros metodológicos distintos para abordar a imagem na arte, que podem contribuir para melhor entendimento da produção em arte digital, na área da História da Arte Contemporânea.

Referências Bibliográficas:

COUCHOT, Edmond. La Tecnologie Dans L' Art. Paris: Chambon, 1998.

GIANNETTI, Cláudia. Estética digital. Barcelona: L'Angelot, 2002.

SHANKEN, Edward. Historicizar Arte e Tecnologia: fabricar um método e estabelecer um cânone. In: DOMINGUES, Diana (org.). Arte, Ciência e Tecnologia – passado, presente e desafios.

SANTOS, Nara Cristina. Arte (e) Tecnologia em sensível emergência com o entorno digital. Tese de Doutorado UFRGS, 2004.

WITT, Anelise; TELLES NETO, Henrique; DONADUZZI, Carlos. Relatório PIBIC/CNPq – História da Arte Contemporânea no Rio Grande do Sul: uma abordagem a partir da produção em arte, tecnologia e mídias digitais. LABART/UFSM, 2008, 2009, 2010.

Exposição Interfaces Digitais_POA_VAL (2007)
Sandra Rey e Grupo
Instalação Interativa

TRANS-E: meu corpo, meu sangue
Diana Domingues

II Bienal do Mercosul, em Porto Alegre (1999).

Conjunções de sintaxes: o fotográfico e o pictórico na obra de Marco Giannotti

Niura Legramante Ribeiro
Doutoranda/UFRGS
Universidade Feevale

Resumo
Este artigo analisa as conjunções de sintaxes entre as linguagens do fotográfico e do pictórico em determinadas obras do artista Marco Giannotti. É justamente por trabalhar com os dois campos que se pretende verificar como a linguagem plástica de um meio pode se reverberar em outro. A abordagem a partir da fotografia se estrutura em dois eixos: como subsídio visual e, por vezes, material para suas composições pictóricas e como obra de arte que reverbera problemáticas de sua pintura.

Palavras chave
fotografia, pintura, sintaxes

Abstract
This paper analyzes syntax conjunctions between the photographic and pictorial languages in certain works by Marco Giannotti. As the artist works in both fields, this paper aims at verifying how the plastic language of one means may reflect the other. The approach stemming from photography has been structured in two axes: as a visual, sometimes material aid to pictorial compositions and as a work of art that reflects problematic issues of his painting.

Keywords
photography, painting, syntaxes

Um olhar mais atento percebe que a abordagem da História da Arte tem sido realizada por linguagens autônomas, o que parece paradoxal quando se constata que a história da fotografia e da pintura foi marcada por tangências de procedimentos plásticos e aportes conceituais, constituindo-se numa via de mão dupla, como demonstram as pesquisas de Aaron Scharf e Van Deren Coke. Se a fotografia, ao subsidiar a pintura com fontes visuais, contribui para colocar determinadas questões à pintura, da mesma forma o pictórico empresta seus paradigmas à iconografia fotográfica.

Sendo a mestiçagem, segundo Icleia Cattani, da ordem do heterogêneo[^F,] o histórico *cliché-verre* já conjugava a sintaxe de desenho, de pintura e de impressão fotográfica ao realizar um desenho sobre uma camada de tinta opaca aplicada sobre uma placa de vidro, cuja imagem era impressa por contato. O resultado era mais gráfico ou mais pictórico, dependendo de como era trabalhado.

Outros indícios de conjunções de sintaxes foram as intervenções pictóricas em superfícies fotográficas, como o retoque de negativos e de cópias, a coloração de retratos e de cenas de paisagens: ferrótipos, papel albumina e impressões em sépia foram coloridos para simular retratos pintados a mão, mudando, assim, a aparência da fotografia para uma versão pictórica. A veracidade que a visualidade fotográfica impôs ao olhar afetou diretamente a mudança estilística das pinturas de retratos em miniaturas realizadas diretamente sobre uma base fotográfica reforçando, desse modo, sua sintaxe de realismo. Os artistas modernos e contemporâneos incorporaram elementos da visualidade fotográfica em suas pinturas, como tonalidades visuais, assimetrias, deformações, cortes, enquadramentos inusitados, fotografias publicitárias, entre outros procedimentos.

Observando-se que os códigos fotográficos vêm afetando a natureza de determinadas obras pictóricas e que procedimentos plásticos pictóricos reverberam no campo fotográfico, seria possível indagar: de que forma, na contemporaneidade, um artista como Marco Giannotti, que atua tanto no meio pictórico quanto no fotográfico, lida com as possíveis conjunções de sintaxes entre os dois meios? Como se processam as decisões plásticas do artista ao migrar de uma linguagem a outra e quais problemáticas podem gerar?

A imersão de Giannotti na fotografia como obra de arte somou-se à sua trajetória de pintor a partir das exposições *Quadrante,* em 2009, no Centro Cultural Maria Antônia, e da exposição no Mosteiro São Bento, em 2010, ambas em São Paulo. Porém, a visualidade fotográfica sempre esteve presente nos bastidores de suas pinturas. Assim, a fotografia comparece em seu trabalho em dois eixos: como subsídio visual e, por vezes, material para suas composições pictóricas e como obra de arte que reverbera as problemáticas de sua pintura.

O acesso ao pensamento teórico-plástico de Giannotti se faz pela sua citação da frase de Picasso *Je suis les cahiers*[^F.] Os cadernos do artista revelam os percursos de seus processos de criação e permitem identificar as conjunções entre os seus estudos fotográficos e suas pinturas. Ao fotografar, o artista já busca o assunto e a tipologia formal, conforme o seu interesse pictórico. São enquadramentos de tomadas muito aproximadas de estruturas de janelas envidraçadas e fechadas, por vezes, com grades e cortinas. O seu olhar esbarra nos planos, não atravessa a vidraça, não busca o infinito, não retém interesse pelo assunto que

está para além das molduras, postura esta justificada pelo artista como originária do seu contexto de vivência na cidade de São Paulo, onde o olhar parece estar desprovido de linha de horizonte. Assim, o seu repertório de pintura já incide nos estudos fotográficos.

Essa percepção planar dos motivos da realidade é reforçada ao pintar sobre esses apontamentos fotográficos em pxb, largas pinceladas em diferentes cores que anulam as aparências de volumetrias tão caras aos atributos de cientificidade designados à fotografia na sua origem. A cor, na convicção do artista, "visa um pouco a desestruturar a fotografia, criar outra temporalidade"^F. Se a coloração, na história da fotografia, tinha por função tornar a imagem mais realista, a cor, nos apontamentos fotográficos de Giannotti, ao contrário, visa a amenizar o caráter de realidade. Esse gesto que encobre a objetividade da imagem técnica faz lembrar a sua condição de pintor, assim como Rauschenberg não esconde sua origem pictórica ao pincelar diferentes cores sobre os seus *transfers* fotográficos. Porém, à diferença do pintor americano, a cor em Giannotti não tem a função de unir blocos de imagens, mas de desobjetivar detalhes que não lhe interessam. Ao pintar sobre os estudos fotográficos, ressalta o eixo de sua poética pictórica: cor e estrutura.

As Referências fotográficas migram dos cadernos para suas telas nos trabalhos realizados a partir de 1991, como na série *Janelas,* seja como elemento material ou como visualidade para processos pictóricos, mas sem qualquer resquício de mimetismo, como ele afirma: "a relação que eu sempre tive com a fotografia não foi de mimetismo (...). Na verdade, eu sempre pensei como dois meios de linguagem que têm as suas particularidades"^F.

A obra *Terraço Italia*, de 1992, foi originada de fotografias que o artista fez de uma janela do edifício paulistano. Através da técnica do fotolito, imprimiu essas imagens em entretela e agregou outros materiais, como cera, parafina, papéis e muitas camadas de pintura, de modo a retirar ao máximo a literalidade da imagem fotográfica, excluindo, portanto, sua dimensão narrativa original. Para Nelson Brissac Peixoto, persistem, apenas nos interstícios da superfície, restos de imagens fotográficas, indícios de paisagens, fragmentos de molduras que fazem os procedimentos pictóricos se sobreporem aos da imagem técnica[1] – no dizer do artista, "era uma forma de pensar a pintura quase como um palimpsesto"^F.

Na série *Fachadas,* 1993, que demonstra uma afeição pela obra de Volpi, já se constata o interesse plástico que reaparece em vários trabalhos de sua trajetória: a percepção de estruturas planares do espaço. A fotografia que realizou de uma parede do MuBE, 2002, com forte acento de planos, reverbera, por exemplo, em suas pinturas *Passagens I*, de 2003, e em *Passagem em Azul e Marrom* e *Passagem em Magenta*, ambas de 2007. Nestes trabalhos, o modo como potencializa os planos e as estruturas pode evocar sua longa experiência com a visualidade fotográfica[2], onde o visor da câmera como uma janela, possivelmente, habilitou o seu olhar a uma disciplina seletiva de enquadramentos e aproximações de assuntos, visíveis, sobretudo, quando resgata da fotografia a capacidade

1 PEIXOTO, Nelson B. **Marco Giannotti**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.13.

2 Idem. O artista lembra que fotografava, como diletante, desde a sua adolescência, quando ganhou uma câmera fotográfica, cujas imagens passaram a mediar sua relação com o real.

de ampliar fragmentos em *all-over.* "A operação de enquadramento, qualquer que seja o momento em que ocorra (na tomada de vista ou, mais tarde, na impressão), introduz uma ruptura nos hábitos perceptivos..".[^F,] conforme lembra Régis Durand. Os planos de determinadas obras da série *Estruturas Espaciais I,* 1999, se comparados aos estudos fotográficos dos cadernos, assemelham-se às divisórias verticais internas das janelas como um olhar em *zoom.* Portanto, os elementos estruturantes que seccionam as superfícies de cores em seus quadros provêm da visualidade fotográfica das janelas.

Ao realizar *Fachadas*, conforme informou o artista, estava impactado pelas estruturas de planos e cores das fotografias de Anna Mariani, como se pode constatar, aproximando a sua pintura *Sem título*, 1999, da *Série Estruturas Espaciais* I, com *Caratacá,* 1986, de Mariani. Esta série, assim como nos demais trabalhos do artista, confirma a sua intenção de não incorrer em mimetismo fotográfico, pois entende que a fotografia fortalece o seu universo visual. O dispositivo da fotografia atua, em suas pinturas, como referencial de registro e de seleção dos enquadramentos de estruturas espaciais, porém sem recorrer à função descritiva da imagem técnica. Os estudos fotográficos para as pinturas têm semelhante economia de planos que se observa em suas pinturas.

O assunto da grade presente na exposição de pinturas *Contraluz*, 2009, assim como pode ser decorrente dos elementos estruturantes das janelas com grades, também surgiu depois que fotografou esse elemento num ferro velho. A estratégia de enquadrar o motivo em *all-over* nessas fotografias também é reverberada nas pinturas com esse tema. É significativo que o nome da exposição de pinturas seja *Contraluz* se for observado que o ângulo escolhido para determinadas fotografias dessas grades foi tomado em contraluz de forma a criar silhuetas que aplainam os volumes e enfatizam as linhas estruturais do assunto, o que, em certa medida, faz lembrar as pesquisas com grades e sombras de alguns trabalhos de Geraldo de Barros.

Quando o artista passa a utilizar a própria grade ao modo de uma máscara, não é mais a imagem que se interpõe entre o seu olhar e o mundo real. No entanto, ainda guarda uma relação com o processo fotográfico, como bem detectou Ronaldo Brito ao dizer que esses trabalhos parecem um "negativo fotográfico"[^F,] um processo de matriz e reprodução. Pode-se acrescentar a esta observação que o procedimento de execução dessas obras remete à similaridade com a técnica do fotograma: ao colocar a grade sobre a tela, registra o vestígio destas com *spray.* A marca do contorno da grade na superfície pictórica é a presença da luz; nos espaços entre as linhas da grade, fica mais escuro, como se a superfície tivesse sido queimada pela cor. Quando a grade deixa seu vestígio sobre a tela, implícita está, portanto, a idéia de matriz e reprodução, como no fotograma, em que os objetos matrizes são colocados sobre o papel fotográfico e também deixam suas marcas de luzes. Além dessa relação, é preciso considerar que a idéia de matriz e reprodução pode também ser originária dos seis anos de experiência com gravura no ateliê do artista Sergio Fingermann.

O encantamento que o artista diz ter com a imagem que vai se revelando na fotografia de base química, que vai aparecendo como numa cena do filme *Blow-up*, algo que se perdeu com o mundo digital, como ele lembra, tem uma

conexão direta com outro procedimento de sua pintura das grades, quando, ao procurar pelo tom desejado, ele passa uma esponja umedecida com água sobre superfície pictórica de têmpera de um determinado quadro e, como numa revelação fotográfica, a imagem da grade vai aparecendo e tornando-se evidente: "o que eu faço é muito da experiência da revelação, na minha intuição, eu acho que preciso revelar um pouquinho mais da grade de baixo, então, retiro um pouco da matéria"[F.] Assim, as visualidades fotográficas permeiam seus processos pictóricos como subsidiárias de uma disciplina do olhar para as platitudes e enquadramentos dos espaços de suas pinturas.

Assim como na pintura Giannotti trabalha com estruturas de espaços planares, nas fotografias que realiza como obra, também seu olhar em platitude incide nesse sentido. Nas suas séries fotográficas, seja pelos cortes, seja pelos enquadramentos aproximados e em contraluz, procura amenizar a aparência de volumetria das formas e, assim, distancia-se do caráter narrativo da imagem, conforme esclarece: "eu gosto literalmente da imagem plana e da ambiguidade; a profundidade imaginada é muito mais interessante do que ela pronta"[F.] Se, em estudos de fotografias para pinturas, as imagens apresentam anteparos visuais, também nas séries fotográficas o artista busca filtrar o que está além da moldura: em uma de suas obras da série *Quadrante,* 2009, as cortinas das janelas apenas insinuam planos de luzes; em obras de *Outside Chelsea*, 2007, a retícula no vidro transforma a vista exterior em silhuetas que retiram o caráter de volumetria do assunto.

Pode-se dizer que o artista não busca o que se chama, em fotografia, de profundidade de campo de uma imagem – seu olhar esbarra na proximidade do assunto. Na série *Outside Chelsea,* o enquadramento e o corte de letras adesivadas sobre um vidro é tão aproximado que estas viram estruturas planificadas, perdendo o seu referencial semântico, e o fundo, entrevisto por entre os planos de letras, torna-se desfocado; por vezes, mesmo que a geometria de um prédio ainda seja visível, o olho que enquadra o motivo parece encostar-se ao vidro para potencializar uma letra em vermelho que se impõe a toda a composição, onde a cor reaviva a trajetória do artista como pintor. O ângulo aproximado do enquadramento e a luz negam a aparência de volumetria das colunas, em *Bernini,* 2009, e as listras da fachada do edifício, em *Orvieto,* 2009, reforçam a idéia de planaridade.

Além desse enquadramento aproximado, outras estratégias também desfazem o aspecto de tridimensionalidade do motivo: o enquadramento em contraluz aplaina a representação das grades em obra de *Quadrante;* a névoa presente em *Luz+Luz,* 2009, retira as informações de detalhes e da profundidade da paisagem, unificando a composição do primeiro ao último plano.

Em algumas das quatro partes das séries *Quadrante* e nas imagens de *Orvieto, e*mbora a iconografia da imagem evoque uma possível montagem de planos, isso não acontece. Segundo o artista, tudo já é decidido no ato fotográfico, no instante em que seu olho encontra o assunto: "quando tem que mexer muito, é porque a foto está ruim, o enquadramento tem que estar no olho (...), por isso que eu gosto de uma máquina ágil, porque tem quase a mesma velocidade do meu olhar"[F.] Cada um dos trabalhos de *Quadrante* foi organizado por aproxima-

ção de quatro imagens, separadas por um espaço branco em cruz que lembra as estruturas das janelas dos estudos fotográficos, o que é corroborado pelo artista, que declara ter pensado em trazer o universo do caderno para tal montagem. O procedimento de dividir a imagem em quatro partes e o intenso cromatismo encontram ressonância em sua pintura *Quatro Fachadas,* 1993.

Mesmo que a pintura esteja materialmente ausente nessas séries fotográficas, seu olhar dialoga, num certo sentido, com a pintura modernista, por seu caráter planar, pela exacerbação de superfície e por certa autonomia do caráter de realidade das imagens. Além disso, há uma sensibilidade pictural nos motivos escolhidos para as composições fotográficas.

A cor tem um papel muito significativo em sua trajetória, a começar pela sua atuação como pintor: "começo um quadro pela cor, nunca pelo desenho", e "um quadro está bom quando a cor vence a estrutura"^F. Em muitas séries pictóricas, adiciona nomes de cores aos títulos dos trabalhos, dentre outros: *Fachada Amarela*, 1993; *Sala Vermelha*, 1994; *Cromo em Azul* e *Amarelo Canário*, 1997; *Relevo em Amarelo Preto e Azul*, 2000; *Passagem em Verde e Azul da Prússia*, 2007.

A formação acadêmica e a atuação profissional aprofundam seu conhecimento de cores, como revelam seu estudo sobre *A Doutrina das Cores,* de Goethe^F, e o livro *Reflexões sobre a Cor*^F, que o artista organizou; já em outro livro^F, um capítulo contempla a relação entre pintura e fotografia. É natural, portanto, que a questão cromática tenha impregnado seu olhar fotográfico.

A fotografia interessa-lhe enquanto mais um suporte para a cor:

A mim, me interessa muito a questão da estampa, agora em jato de tinta, a impressão parece mais estampa de pigmento jogado (...) me interessa a partir desse instante em que ela vira, efetivamente, um suporte para a cor, um suporte para a pigmentação.[3]

Esta declaração do artista confirma o que muitas de suas fotografias evidenciam: um caráter pictórico. Tais visualidades pictóricas, nas quais a "impressão parece mais estampa de pigmento", resultam, portanto, em conjunções de sintaxes entre seus dois campos de produção artística: a pintura e a fotografia. Como lembra Laura Flores, William Crawford aplica o termo linguístico para a fotografia e, nessa linguagem, "a ´sintaxe` é tecnologia". Existem a sintaxe da câmera (tudo que é relativo à estrutura da câmera) e a sintaxe da impressão da imagem (tudo que é relativo à estrutura da cópia)^F. A preferência do artista pela impressão em jato de tinta ocasiona uma visibilidade de superfície da imagem que a conjuga a uma sintaxe pictórica.

Podem-se detectar conjunções de sintaxes entre suas fotografias e pinturas. As visibilidades de superfícies fotográficas das colunas de *Bernini* se assemelham ao tratamento de matéria da cor, em camadas de cinzas, brancos, ocres, e de estruturas verticais a uma pintura da exposição *Contraluz*, 2009. Assim como cobriu de cores seus estudos fotográficos, parece fazer o mesmo ao registrar as paisagens de *Luz+Luz*, 2009, onde a névoa que se interpõe ao assunto espalha uma tonalidade azulada, cuja cor e estrutura parecem reavivar suas pinturas *Sem*

3 GIANNOTTI, M. op.cit.

Título, 1999, e *Relevos em dois azuis*, 2000. Em *Travessia*, as tonalidades ocres das pedras e da areia, somadas à luz difusa, denunciam um caráter pictórico, além da sombra de um corpo impressa sobre a paisagem que reafirma a condição de imagem; um cromatismo de cores organiza os planos e estruturas espaciais de uma obra de *Quadrante*. Portanto, as fotografias das séries *Quadrante, Outside Chelsea, Bernini, Orvieto, Travessia* e *Luz+Luz* e alguns trabalhos de *Quadrante,* além de planares, são pictóricos, e de imediato já se detecta um olhar de pintor, pois, como o próprio artista observa, pensa a fotografia como pintura:

Eu penso a fotografia como pintura. A fotografia vem porque tem essa relação com a pintura. Uma das coisas mais fascinantes da pintura é que ela ensina você a olhar, essa dimensão mais tátil, mais aproximada. Essa questão tátil é uma experiência muito forte da pintura, você está o tempo todo lidando com a cor, o pigmento, a matéria.[4]

Assim, tanto em suas fotografias quanto em suas pinturas, pode-se encontrar um olhar em platitudes de superfícies cromáticas e espaciais. Pode-se dizer que as conjunções de sintaxes entre o fotográfico e o pictórico, na produção de Giannotti, operam de modo transversal, pois migram o tempo todo de uma linguagem a outra, numa relação dialética entre cor e estrutura planar que questiona o sistema de valores de uma visão perspectivista histórica da fotografia e da pintura.

4 GIANNOTTI, M. op.cit.

A revista Madrugada (1926) e a modernização da arte e da visualidade sul-rio-grandense

Paula Ramos
UFRGS

Resumo
Circulando entre setembro e dezembro de 1926, com apenas cinco edições e tendo à frente nomes como Theodemiro Tostes, Augusto Meyer e Raul Bopp, a revista *Madrugada* propunha-se ser o veículo da modernização da literatura e das artes visuais no Rio Grande do Sul. Embora de vida curta, firmou-se como o mais arrojado magazine do período no Estado, estabelecendo padrões por reiterados anos. O artigo discute sua importância no processo de modernização da arte e da visualidade sul-rio-grandense.

Palavras chave
revista *Madrugada;* revistas ilustradas; modernidade gráfica e visual

Abstract
Edited between September and December 1926 with only five editions and having Theodemiro Tostes, Augusto Meyer and Raul Boop ahead, the magazine *Madrugada* proposed to be the media for the modernization of literature and the visual arts in Rio Grande do Sul. Although short-lived, was established as the boldest magazine of the period in the State, setting standards for repeated years. This article discusses its relevance in the modernization process of art and visuality in Rio Grande do Sul.

Key-words
Madrugada magazine; illustrated magazines; visual and graphic modernity.

É notório o quanto o gênero *revista* foi importante na modernização das práticas culturais brasileiras, principalmente no início do século XX (BELLUZZO, 1992; MARTINS, 2001; CARDOSO, 2005; RAMOS, 2002). Títulos como *Fon-Fon!* (Rio de Janeiro, 1907-1958), *Careta* (Rio de Janeiro, 1908-1960), *Paratodos* (Rio de Janeiro, 1918-1932), *O Cruzeiro* (Rio de Janeiro, 1928-1975) e a *Revista do Globo* (Porto Alegre, 1929-1967) marcaram gerações e documentaram um país que paulatinamente se transformava.

No seu formato de publicação condensada, ligeira e de fácil consumo, a *revista*, notadamente a *revista ilustrada,* foi a grande responsável pela conquista de um novo público leitor, o feminino, ao mesmo tempo em que abriu espaço para a divulgação do trabalho de artistas plásticos e de escritores. Lima Barreto, por exemplo, durante anos escreveu para a *Fon-Fon,* sendo pago por isso. Da mesma forma Olavo Bilac, que publicou artigos em *O Pirralho,* ou Oswald de Andrade, que o fez n*´A Cigarra*, e mesmo Di Cavalcanti, que imprimiu seu traço em diversos magazines do início do século passado. Tal segmento editorial beneficiou-se, portanto, do incipiente campo artístico brasileiro, tendo intelectuais e artistas dispostos a lhe fornecer material, quando esses não almejavam criar suas próprias publicações, como aconteceu com os jovens gaúchos que, em meados da década de 1920, lançaram em Porto Alegre a revista *Madrugada*.

O magazine teve somente cinco edições, circulando entre setembro e dezembro de 1926[^F.] Referência obrigatória quando o assunto é modernidade no Rio Grande do Sul, *Madrugada* construiu sua notoriedade, histórica e paradoxalmente, pela ausência, uma vez que até pouco tempo inexistiam exemplares preservados, inclusive junto às mais importantes instituições museológicas do Estado. Em 2006, 80 anos após seu surgimento, a revista retornou ao convívio de pesquisadores e leitores, em edição fac-similar (RAMOS, 2006). Tal empreendimento tem permitido perceber, entre outros, a gênese de uma linguagem gráfica que não somente oxigenou a visualidade sulina, como encontraria eco na produção de diversos artistas locais, em especial daqueles ligados à Seção de Desenho da Livraria do Globo, que congregava nomes como João Fahrion (1898-1970), Edgar Koetz (1914-1969) e Nelson Boeira Faedrich (1912-1994).

A revista "do grupo"

Moderna, elegantíssima, com um jeito de rapariga que nem está ligando a morte de Rudolph Valentino, apareceu em Porto Alegre uma revista. Chama-se "Madrugada". E vem lindamente acompanhada. Pertence à turma na qual sorriem, pensam, dizem e fazem coisas J. M. de Azevedo Cavalcanti, Theodemiro Tostes, Augusto Meyer, João Sant'Anna, Dr. Miranda Netto, Sotéro Cosme. "Madrugada" é tão bonita, tão inteligente, que excita o bairrismo dos seus patrícios afastados das cismas do Guaíba e dos crepúsculos daquele céu sem fim. Vendo-a, mostrando-a aos outros, cada um diz, vaidoso: "É da minha terra... Ela nasceu lá onde eu nasci.."...[1]

1 MADRUGADA. Porto Alegre, 4 dez. 1926. Ano 1, nº 5.

Publicada na edição nº 5, a declaração vinha com a assinatura do prestigiado magazine carioca *Para Todos*. De certa forma, a mensagem laudatória serviu como terno epitáfio a uma revista que nascera, sim, com algumas pretensões. A presença eloqüente de anúncios publicitários nos dois primeiros números e a efusiva programação de saraus e de encenações protagonizadas pelos próprios dirigentes do magazine parecem atestar que *Madrugada* não se imaginava pequena. Ainda no volume nº 5, o depoimento acerca do sucesso do segundo sarau, realizado em 6 de novembro no Theatro São Pedro e tendo como destaque a apresentação, pela primeira vez, do poema lírico *As Máscaras,* de Menotti Del Picchia, permite entrever alguns dos objetivos do "grupo", bem como as "certezas" quanto ao futuro de *Madrugada*:

[...] Em Porto Alegre, todas as tentativas generosas que visem intercalar na cotidianidade prosaica da vida uma expressão superior de arte e de beleza, costumam perecer de início, estarrecidas, sobre a estepe gelada da indiferença geral. Os aplausos quentes que saudaram a execução do programa da nossa festa autorizam-nos a esperar um destino melhor para a longa série de tentativas audaciosas que premeditamos. Não contávamos com eles, e só podem ter o efeito de firmar-nos em nosso propósito, como um incentivo exterior, valiosíssimo, à infinita confiança que temos no êxito final da nossa aventura atrevida.[2]

Provavelmente de autoria de Augusto Meyer, o texto sugere uma vida longa ao magazine, mas aquele seria seu último respiro. O precoce padecimento não fugiu ao que parecia ser uma regra daqueles idos: a vida curta das publicações. Isso se dava ora devido ao reduzido público, ora à falta de anunciantes, ora ao primitivo sistema de distribuição. No Rio Grande do Sul, em particular, apesar de todas essas dificuldades, desde o século XIX havia um histórico de investidas no setor. Athos Damasceno Ferreira, em seu *Imprensa Literária de Porto Alegre no Século XIX,* aponta que entre 1856 e 1899 circularam na capital gaúcha 90 títulos de jornais e revistas apenas de conteúdo literário (FERREIRA, 1975). Quase todos estavam ligados a agremiações que faziam dos impressos um espaço de afirmação coletiva, legitimidade social e construção de identidade. Não foi diferente com *Madrugada*.

Seu nascimento conceitual foi na mesa cativa que um grupo de velhos amigos e jovens literatos mantinha no Café Colombo. Atentos ao seu tempo e à construção de uma relação particular com a cidade, eles pareciam interessados em identificar-lhe os ritmos e mudanças. No exercício da *flânerie,* perambulavam pela urbe que se modernizava, pelos cafés, cinemas, livrarias e, é claro, pelas praças e ruas do centro, reestruturadas a partir das reformas empreendidas pelos governos de Otávio Rocha e Alberto Bins (MONTEIRO, 2006, in RAMOS, 2006). Ao assumirem o papel de cronistas da nova paisagem local, acabaram retratando a si mesmos como personagens privilegiados de uma cidade em mutação.

Faziam parte desse "grupo" os poetas Augusto Meyer e Theodemiro Tostes, os jornalistas João Santana e J.M. de Azevedo Cavalcanti, além do músi-

2 Texto reproduzido sob o título Página de Arte. MADRUGADA. Porto Alegre, 4 dez. 1926. Ano 1, nº 5.

co e artista gráfico Sotéro Cosme, responsável pela edição de arte. Revezavam-se no expediente Miranda Netto, Vargas Neto e João Fahrion. Um outro integrante foi Paulo de Gouvêa, que publicou *O Poema da Raça* na edição nº 3. É ele quem narra como *Madrugada* teria surgido:

[...] A idéia foi recebida com toda a reserva de que era capaz a natural propensão de fugir a mais e maiores encargos intelectuais, pois que dos materiais J.M. se encarregaria. [...] Era impressa nas oficinas da Escola de Engenharia. Um primor gráfico. [...] Seu pecado foi inserir em seu conteúdo perfeito algumas crônicas sociais e tantas outras esportivas. Mas era uma concessão obrigatória, o sine qua non dramático das suas possibilidades de sobrevivência: uma publicação puramente literária não tinha chance. (GOUVÊA, 1976, p. 51)

Se o perfil editorial assumido, inclusive expresso no slogan *Revista semanal de literatura, artes e mundanismo,* reduziu o impacto literário de *Madrugada*, a revista descortinou, por outro lado, novos interlocutores, bem como o imaginário de uma cidade que, mesmo de longe, ensaiava o ritmo das grandes capitais da época e dos valores e desejos de uma burguesia em ascensão.

Entre a tradição e a vanguarda

Nos três primeiros números, *Madrugada* foi semanal; nos outros dois, quinzenal. Sua proposta editorial pouco destoava dos magazines ilustrados e de forte apelo mundano que circulavam na cidade, como *Mascara* (1918-1928) e *Kosmos* (1926-?). Folheando-a, o leitor encontraria desde poemas e crônicas, passando por participações sociais, anúncios de chegada ou partida de pessoas *chic* para o Rio de Janeiro, Europa ou até mesmo para Dom Pedrito, culminando com a programação dos clubes. A revista também poderia priorizar, numa página, o desenho requintado de Sotéro Cosme, como poderia, na seguinte, apresentar um mosaico de fotografias das jovens moçoilas, as *lindas criaturas,* que certamente eram motivo de alguma disputa entre os rapazes da redação. E o que dizer das publicidades estampadas em *Madrugada,* um misto de reclames de profissionais liberais e do comércio local, com propagandas de joalherias, automóveis e confeitarias, chegando até mesmo ao Centro dos Caçadores, a principal casa noturna masculina da região?

A revista era, de fato, um produto híbrido e, ao que parece, seus diretores não alimentavam a menor inquietação quanto a isso. Pelo contrário. Tudo leva a crer que eles percebiam no convívio franco e estreito entre a cultura erudita e o mundanismo uma possibilidade de mudança de mentalidade. A irreverência transparece já na primeira edição, com a nota explicativa quanto ao atraso do lançamento:

[...] Pontualidade é defeito de burgueses. Marcar uma entrevista para as 8 e chegar às 8 é uma coisa absurda e condenável. Ninguém, absolutamente ninguém, que se preze de ter bom-gosto, entrará antes das 11 num baile que principie às 9 horas. "Madrugada" é assim. Perfeitamente civilizada e revista de linha, não quis sair no dia fixado. Fez-se mais desejada,

mais preciosa... Sai hoje, catorze dias depois do que marcara.[3]

O tom debochado do texto se firmou como característica de *Madrugada*. Mas não era o único. Como aponta Cida Golin, ao longo de suas cinco edições, é possível perceber, inclusive, as linhas mestras do modernismo literário no Rio Grande do Sul: o interesse pelo regionalismo, a influência da escola simbolista, a divulgação dos novos autores e o intercâmbio com estados vizinhos, sobretudo com os modernistas do centro do país. Augusto Meyer, por exemplo, já em 1926 trocava correspondências com Mario de Andrade, Tristão de Athayde, Guilherme de Almeida e o santa-mariense Raul Bopp (GOLIN, 2006, in RAMOS, 2006).

Um projeto gráfico inovador

Se a leitura se encontra num segundo momento de apreciação de qualquer impresso, sendo o tratamento visual o elemento de maior impacto, este foi bem explorado por Sotéro Cosme (1901-1978), o diretor artístico. A inconfundível linguagem visual do magazine foi tanto influenciada pelas publicações cariocas em voga, como, sobretudo, pelos padrões de revistas estrangeiras a que Cosme tinha acesso, como a francesa *L'Illustration*, na qual, inclusive, viria a publicar mais tarde vários de seus desenhos.

Com capa colorida, impressa em papel couché e medindo 31 x 22,5 cm, *Madrugada* variava entre 28 e 36 páginas. A capa da primeira edição, de Cosme, já mostrava uma audaciosa composição: centralizada, no espaço branco da página, apenas a estilização geométrica e alongada de uma figura humana, bem ao gosto *art deco*, em cores chapadas; no alto, o logotipo da revista que, em sua essência, nunca mudou. Nos números seguintes, sempre o fundo alvo, com uma imagem essencialmente gráfica – exceção para as capas desenhadas por João Fahrion, de viés pictórico – e o anguloso logotipo.

Como aponta Norberto Bozzetti, na busca por um estilo particular, Sotéro Cosme apoiou seu projeto gráfico em quatro propostas bastante ousadas para o período: (1) as capas seguiam uma estrutura pré-estabelecida de distribuição dos componentes visuais, sendo que as únicas palavras escritas eram o nome da revista, o ano e o número da edição; com esse *layout* limpo e simétrico, ela passava uma conotação de ordem e rigor, incomuns na quase totalidade das capas de magazine da época; (2) o nome da revista era sempre grafado na parte superior da capa, de forma marcante e padronizada; (3) o logotipo comparecia também nas páginas do miolo, ao lado do número de página; (4) o mesmo estilo de traçado do logotipo da revista se estenderia ao logotipo das principais seções (BOZZETTI, 2006, in RAMOS, 2006). Ao criar essa identidade, Cosme assumiu, portanto, o precoce papel do designer gráfico, numa época *antes do design,* para usar a expressão de Rafael Cardoso (CARDOSO, 2005).

Também a escolha das fontes tipográficas foi coerente, privilegiando os tipos sem serifa. Mesmo assim, é de se deduzir que havia limitações técnicas, uma vez que as fontes *art deco* estavam sendo recém criadas e produzidas. Para

3 MADRUGADA. Porto Alegre, 25 set. 1926. Ano 1, nº 1, p. 9.

compensar tais limitações, Cosme desenhou muitos títulos à mão, enfatizando as linhas retas e os ângulos agudos nas junções dos traços.

Além do projeto gráfico, Sotéro Cosme ficou particularmente conhecido por suas caricaturas de qualidade singular e que apareceram em todos os números da revista. Não se trata, porém, de caricaturas que ridicularizam o retratado, mas que idealizam o modelo, com graça e um fino senso de humor. Curiosamente, ele não indicava o nome das pessoas representadas, mas dava pistas, nas legendas, acerca da identidade das mesmas, deixando para o leitor o "desvendamento do enigma".

Tanto as caricaturas, como as ilustrações de capa, eram feitas em nanquim e guache e, em muitas delas, encontramos o *scratchboard*. Hoje praticamente abandonada, esta técnica parte de um cartão gessado e coberto com nanquim que, tal como na xilogravura, é raspado em busca da imagem. Vale apontar que as proximidades formais do *scratchboard* com a gravura e a sua ampla adoção nos ambientes artístico e jornalístico sulinos ao longo das décadas de 1920 e 1930 podem colaborar nos estudos acerca do desenvolvimento da tradição da gravura no Rio Grande do Sul (SCARINCI, 1982).

Nas duas últimas edições de *Madrugada*, Cosme dividiu o ofício com outro jovem e talentoso artista, João Fahrion[4], que havia retornado há poucos anos da Alemanha, onde fizera formação complementar em litografia. Fahrion era artista premiado no Salão Nacional de Belas Artes (Medalha de Prata, 1924) e trazia como principal característica de sua poética uma fatura essencialmente pictórica. As duas capas que assinou, inclusive, rompem totalmente com o grafismo de Cosme. São capas de um pintor que ilustrava. Como lembra Paulo Gomes, ao publicá-las, o magazine guarda o mérito de ter projetado João Fahrion (GOMES, 2006 in RAMOS, 2006), figura paradigmática das artes sul-rio-grandenses ao longo do século XX e que se notabilizou como o principal ilustrador da antiga Livraria e Editora Globo, além de ter sido professor, durante décadas, do IBA, o Instituto de Belas Artes, atual Instituto de Artes da UFRGS.

Madrugada: repercussões e permanência

Madrugada termina no mesmo ano em que nascera: 1926. Os motivos do fechamento nunca foram externados, mas imagina-se que passem pelas dificuldades de comercialização, haja vista a diminuição gradativa dos anúncios ao longo das três últimas edições. Com o encerramento das atividades, seus idealizadores encontraram um novo porto na *Página Literária* do jornal *Diário de Notícias,* publicada a partir de 1927 e que igualmente emanava um frescor *art deco.*

Ao mesmo tempo, eles passariam a publicar suas criações nos impressos da Livraria e Editora Globo. E se coube a Sotéro Cosme a primeira capa da *Revista do Globo* (1929-1967)*,* foi Fahrion[5] quem ganhou notoriedade por meio

4 Fahrion aparece já na edição de nº 4 da revista, tendo produzido as capas para as edições nº 4 e nº 5. Porém, seu nome somente é indicado como diretor de arte, dividindo essa função com Sotéro Cosme, na edição nº 5.

5 Fahrion permanece na Globo, como funcionário, de 1925 até 1937. Neste ano, é contratado como professor de Desenho da Figura Humana junto ao Instituto Livre de Belas Artes (atual Instituto de Artes da UFRGS), onde permanece até 1970, ano de seu falecimento. E embora tenha se desligado formalmente da Globo, ele continuou produzindo uma série de trabalhos em regime *free-lancer.*

da editora. Observando, em especial, as capas que produziu para o quinzenário, notadamente em seus dez primeiros anos (1929-1939), é possível perceber o quão distante elas estavam de suas pinturas do mesmo período. Talvez tal característica tenha se dado pela necessidade de diferenciar o "Fahrion artista" do "Fahrion ilustrador". Com o tempo, no entanto, encontraremos elementos gráficos em suas pinturas; são eles que transformarão sua obra, numa tendência que se acentua a partir de meados da década de 1930 e que atesta a característica profícua de tal tessitura (RAMOS, 2007).

Considerações finais

Fonte para pesquisadores com distintos interesses, *Madrugada* fornece, a cada página, um plural e curioso panorama acerca dos hábitos culturais, das novas sociabilidades, dos choques entre tradição e modernidade, num momento nevrálgico para a sociedade sul-rio-grandense, os anos 1920. Em seu amálgama editorial, é possível detectar as características refratárias e pouco radicais do modernismo no Rio Grande do Sul, assim como a articulação do incipiente sistema de cultura local e o quanto o exercício diletante do jornalismo foi uma estratégia segura para a visibilidade dos novos grupos de escritores e artistas (GOLIN & RAMOS, 2007).

Ao dar-lhe corpo, ansiosos pela modernidade social e artística, pela possibilidade de experimentar formatos originais para velhos temas, seus idealizadores introduziram novos padrões de texto e de imagem no cenário local. O resultado é que, em sua efemeridade, a revista foi um "laboratório do moderno". Suas linhas angulosas e rápidas, suas caricaturas leves, conclamando a participação do espectador, suas fontes tipográficas ágeis e suas audaciosas capas certamente estão entre o que de mais arrojado se produziu em termos visuais no Rio Grande do Sul durante o período assinalado. E, não apenas isso: influenciaram toda uma produção posterior, que ganhou o Brasil com o selo da referencial Editora Globo.

Referências Bibliográficas

BELLUZZO, Ana Maria. *Voltolino e as Raízes do Modernismo.* São Paulo: Editora Marco Zero, 1992.

CARDOSO, Rafael (org.). *O Design Brasileiro antes do Design – Aspectos da História Gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FERREIRA, Athos Damasceno. *Imprensa Literária de Porto Alegre no Século XIX*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1975.

GOLIN, Cida; RAMOS, Paula. *Jornalismo Cultural no Rio Grande do Sul: a Modernidade nas Páginas da Revista Madrugada.* Revista FAMECOS, v. 33, p. 106-114, 2007.

GOUVÊA, Paulo de. *O Grupo – Outras Figuras – Outras Paisagens*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro; Editora Movimento, 1976.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revista – Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República Velha (1890-1922)*. São Paulo: Edusp, 2001.

RAMOS, Paula (Org.). *A Madrugada da Modernidade.* Porto Alegre: Editora UniRitter, 2006.

RAMOS, Paula. *A Experiência da Modernidade na Secção de Desenho da Editora Globo – Revista do Globo (1929-1939)*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, 2002.

RAMOS, Paula. *Artistas Ilustradores – A Editora Globo e a Constituição de uma Visualidade Moderna pela Ilustração.* Tese de Doutorado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, 2007.

SCARINCI, Carlos. *A Gravura no Rio Grande do Sul (1900-1980)*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

Capa para edição nº 1 de Madrugada
Porto Alegre, 25 de setembro de 1926
Sotéro Cosme, (1901 – 1978)

Capa para edição nº 5 de Madrugada
João Fahrion , (1898 – 1970)
Porto Alegre, 4 de dezembro de 1926

ENTRE os generos artisticos que constituem habitualmente objecto de nossas preocupações, não é ainda dos nossos habitos comprehender projectos para consagração e seria difficil graves interesse do publico para uma exposição puramente de architectura. Por isto surprendeu agradavelmente o magnifico exito logrado pela que realisa, no salão da Casa Leonardo, o talentoso architecto dr. Ernani Corrêa.

E' que os seus trabalhos reflectem antes de tudo a preoccupação verdadeiramente artistica de belleza, de elegancia e de graça que os marca de um traço vigoroso de gosto personalissimo. Attrae e encanta. Experimenta-se diante delles o irresistivel desejo de habitar ao mesmo tempo todos os nichos graciosos de amor e felicidade que o artista concebeu.

Seu gosto vitalisa-se de preferencia para o colonial, estylo tradicional da construcção brasileira, cujas linhas severas se amoldam, no seu pensamento citadino, ás multiplas exigencias da elegancia e conforto que conhecem o refinado gosto moderno. E é talvez o profundo senso artistico e pratico revelado nessa adaptação feliz dos varios estilos ás necessidades da construcção actual que constitue o grande segredo da sua arte, o seu inconfundivel prestigio e especialidade de agrado.

Iniciando entre nós esse genero de exposições, o dr. Ernani Corrêa soffre o preconceito que condemna ao insuccesso todos os iniciadores. Porque, porem, sem ter merecer o exito.

A critica philologica do seculo passado engendrou-se, em todas as universidades do mundo culto, no estado sonambulico e aprofundado das contradições evidentes e manifestas incoherencias de que abundam os poemas homericos. E tão grandes e em tal numero apparecem, que os graves sabios, sacrificando abnegadamente á verdade o encanto millenario de uma tradição respeitabilissima, sentiram-se no dever de concluir a contragosto pela inexistencia do poeta. A' rigorosa convicção dos seus proprios habitos exegeticos, de cujos durante cincoenta annos, da mesma cadeira, uma mesma doutrina immutavel não era facil admittir que o mesmo poeta se mostre alternativamente rude e educado, rude e delicado, mate ou mesmo facha ora de uma maneira, ora de outra diversa ou attribua alguma vez aos seus heroes sentimentos e virtudes que lhes contesta no canto seguinte. Não pensa, e só mesmo é aos graves philologos a coragem de não terem recuado ante a desoladora conclusão abraçada . . .

Perigoso seria, entretanto, que uma forma de critica se generalisasse e que os historiadores procurassem sobrestar a exame, com o mesmo rigoroso criterio, as palavras e actos dos nossos politicos. Seriam levados, com certeza, a affirmar, que nenhum existiu nunca, e que o Brasil e toda sua historia não passam de um somno, patraria de ingenios esquecidos, forjados por assombros humoristas de máo gosto . . .

Vendedor louco e fascinante.

Abandonou o hotel, passeiou e foi dar com dadaista a fim organisar na Livraria do Globo um concerto Ubuesco.

A fuga emocionada. Precisamente ellipse do moço de Adão. O explosivo do processo vae subindo, subindo, subindo — até chegar ao céo e á harmonia serephica dos anjos.

Ha uma revolta tão branca neste homem, que os olhos fazem olhando as mesmas brancas para dois pontos.

Vae pro. Agua mineral.

Frida Mercedes.

PASSEANDO...

Ver é o supremo bem, disse o cantor suave de "Rosa, rosa de amor" . . .

No scenario oiro-azul dessas tardes de renovação ha um prazer exquisito em fixar-se parado, a olhar as borboletas que se movem, para cá, para lá, como um poema musical de Debussy.

E' um consolo milagroso para os olhos, condemnados a verem tanta cousa feia neste vida. E a gente, sentindo tanta luz innumeravel, fica a pensar como o poeta "Si a alma sem talvez uma funcção do olhar" . . .

Mlahyl Pereira, loura, loura, tem a exquisitas aristocratica de uma princeza russa; os profundos olhos de Penny Coelho Netto teem de Eurydice, de paixões violentas e na uma delicadeza de Tanagra no suave perfil de Branquinha Bittencourt.

Que deliciosa fita, bem brasileira é Evly Meirelles! Perfumadora como aquella rosa, cujo perfume envenenava . . .

NA ROSICLER, em torno dos meninos ha uma preciosa collecção tentando o olhar.

Lygia Silveira, o dos olhos claros parece a figura divina de Pallas Athenas encadernada num romance modernissimo, pela imaginação de um Bernard Shaw.

COLOMBO. Alegria ruidosa, mistur do jazz. Tross Valencia.

Aves Guimarães, Dilda Mannino e tantos outros, na galeria chic, transformam num jazz-band o coração da gente. Um jazz-band bem maluco . . .

A PRAÇA, bem lavada de sol, é uma alegre feira de coisas bonitas. Ao arcanes „A la garçonne", vêm a tristeza das mulheres depois de consummada a obra do cabelleireiro. E' falta de costume. A primeira, como a moda, ordena o sacrificio. E ahi comparações: a alegria verde da fronde renovada.

Duas elegantes, cabriolando e amochando bengala, commentam, ensaiando a banda municipal, "bisveggia".

Você já sabe? Mudou tudo. A variedade o repertorio da banda? Como o "menu" de uma pensão barata. Hoje "Patrícios Lecouvreur", "Carmen", "Discordia".

— E amanhã?

— Differente. "Discordia", "Carmen", "Patrícios Lecouvreur" . . .

MADRUGADA 19

Página interna da edição nº 3 de Madrugada
Porto Alegre, 9 de outubro de 1926

Blindspot: uma parceria entre arte e ciência

Rosana Horio Monteiro
UFG

Resumo
Esse artigo apresenta observações de uma pesquisa em andamento, cujo objetivo é identificar as aproximações e hibridações entre os saberes produzidos por artistas e cientistas, através do acompanhamento do processo de criação desenvolvido no interior de laboratórios científicos. Como o saber científico é lido e reconfigurado pela arte é uma das questões a serem investigadas. Apresento nesse trabalho o projeto Blindspot, desenvolvido pelo austríaco Herwig Turk, um dos artistas estudados.

Palavras chave
Arte e ciência; Blindspot; Herwig Turk

Abstract
This paper presents some notes of a still work in progress, which explores collaborative works between artists and scientists, following the process of creation developed inside scientific laboratories. How scientific knowledge is read and rewritten by art is one of the issues to be investigated. I introduce the art project "Blindspot", produced by Herwig Turk, one of the artists under study.

Keywords
Art and science, Blindspot, Herwig Turk

Introdução

Nos últimos anos tem-se observado um número crescente de artistas migrando de seus ateliês para o interior de laboratórios científicos, sobretudo na área de biologia molecular. A arte contemporânea tem retomado a complexa relação entre arte e ciência, a partir do uso de tecnologias controversas como as desenvolvidas pela engenharia genética e novas formas de arte, como a arte transgênica e a bioarte, emergem do interior de laboratórios científicos.

Esse cruzamento entre arte e ciência, entre arte e ciências da vida, principalmente, consolidou-se como uma espécie de fenômeno na arte contemporânea, sobretudo a partir dos anos 90 do século XX, quando placas de Petri, ratinhos de laboratórios e outros instrumentos científicos passaram a figurar nos festivais de *media art* e nas galerias de arte em diferentes partes do mundo. Dois artistas seminais dentro desse contexto são o brasileiro Eduardo Kac e o norte-americano Joe Davis. O primeiro, com a apresentação de uma coelhinha bioluminescente, Alba, como obra de arte, em 2000; o segundo, exibindo obras que resultaram de anos de trabalho no departamento de biologia do MIT, cujo início deu-se em 1992. Em Portugal, Marta de Menezes, que se dedica há alguns anos a estudar a interação entre arte e biologia, produziu sua primeira experiência em bioarte, em 1999. A obra intitulada *Nature?* foi fruto de um trabalho de colaboração com o cientista Paul Brakefield, da Universidade de Leiden, na Holanda[^F.]

Alguns artistas, ao transformarem as técnicas de ciência em seus próprios meios, aproximam-se e apropriam-se das práticas da zoologia, botânica, ornitologia, criando complexas visualidades e narrativas, como é o caso das obras dos norte-americanos Walton Ford e Catherine Chalmers e da portuguesa Gabriela Albergaria.

Outros artistas, ainda, utilizam os princípios, instrumentos, ou contextos institucionais da ciência para criar instalações e ambientes, como, entre outros, Eva Andrée Laramée, Spencer Finch, Mattew Ritchie, Mark Dion e Herwig Turk, austríaco residente em Lisboa.

Além dos artistas citados, muitos outros, em diferentes partes do mundo, trabalham atualmente com materiais e métodos de laboratórios de ciência e colaboram com cientistas, construindo o que se convencionou chamar de trabalhos colaborativos entre artistas e cientistas, desenvolvendo suas pesquisas em centros especialmente criados para esse fim, através de programas de residência artística em laboratórios científicos (*artists-in-labs*).

O presente trabalho faz parte de minha pesquisa de pós-doutoramento, desenvolvida na Universidade de Lisboa no período de agosto de 2009 a julho de 2010, com financiamento da Capes, e cujo título é "(Re)configurações de saberes. Um estudo de trabalhos colaborativos entre artistas e cientistas". O objetivo principal da pesquisa foi identificar as aproximações e hibridações entre os saberes produzidos por artistas e cientistas, acompanhando o processo de criação desenvolvido no interior de laboratórios científicos, através de visitas regulares a seus espaços de convivência e criação e de entrevistas. De que maneira o saber científico é lido e reconfigurado pela arte, como a arte pode contribuir para a construção do conhecimento científico; como os espaços de produção e sociabilidade são (re) definidos — ateliê e laboratório; como se desenvolvem os processos de criação

de artistas e cientistas. Essas são algumas questões investigadas, a partir de um diálogo entre a história da arte e a história da ciência.

Para tanto, defini como objeto de estudo artistas que participam do segundo programa da "Rede de Residências: Experimentação, Arte, Ciência e Tecnologia". Acompanho, em particular, o austríaco Herwig Turk, selecionado para o segundo programa de residências (2009/2010), e seu trabalho nos laboratórios do Instituto de Medicina Molecular (IMM), da Universidade de Lisboa.

Inspirada em outros laboratórios artísticos, tais como o australiano Symbiotica[^F,] a "Rede de residências: Experimentação, arte, ciência e tecnologia" foi criada pelo programa "Ciência Viva", em parceria com o Dgartes (Direção Geral de Artes), órgãos ligados ao governo português. Através desse programa de residências foi definida uma rede de instituições científicas de acolhimento para artistas, nas quais é possível desenvolver projetos artísticos de caráter experimental e transdisciplinar, utilizando ferramentas e processos próprios dos laboratórios de investigação científica. Em cada centro de acolhimento o trabalho do artista é acompanhado por um investigador durante o período de residência. As áreas artísticas contempladas pelo programa são arquitetura, artes visuais, dança, design, música, teatro, performance.

Para a primeira edição do programa (2007/2008), foram apresentados 33 projetos, dos quais 8 foram selecionados. Os resultados dessas parcerias foram tornados públicos através de um ciclo de palestras "Falar sobre arte e ciência" e pela exposição "Experimentação arte, ciência e tecnologia", eventos que aconteceram no decorrer de 2008. O segundo programa de residências recebeu 53 inscrições e foram selecionados 10 projetos artísticos, que deveriam ser desenvolvidos entre dezembro de 2009 e agosto de 2010.

Ainda em Portugal foi criado em 2006 o Ectopia (do grego, fora do lugar), definido por sua criadora, a artista portuguesa Marta de Menezes, como um espaço para a criação de arte experimental em institutos de investigação científica. Ectopia oferece a artistas portugueses e estrangeiros residências artísticas em locais de investigação científica, formando uma rede de conexões que permite o trabalho colaborativo entre artista e cientista. Ectopia proporciona aos artistas residentes acesso à pesquisa biológica, que é desenvolvida no Instituto Gulbenkian de Ciência, em Oeiras. Durante o período de residência, os artistas são expostos à pesquisa através de seminários e discussões informais com cientistas, sendo encorajados a desenvolverem projetos em parceria. Além disso, os pesquisadores são convidados a trabalharem com os artistas em seus projetos científicos.

Laboratório invisível

Como o projeto de Turk no IMM ainda está em andamento, o que apresento nesse artigo é o resultado de uma parceria anterior do artista com o cientista Paulo Pereira, biólogo molecular, pesquisador do Centro de Oftalmologia do Instituto de Pesquisa Biomédica em Luz e Imagem da Universidade de Coimbra, Portugal.1 Os dois vêm trabalhando desde 2004 no projeto "Blindspot".

1 Em Portugal, muitos espaços dedicados à ciência, tais como museus, têm recebido exposições de arte contemporânea. Um exemplo é o Museu de História Natural de Lisboa e sua sala do Veado. Para conferir a programação, ver www.mnhn.ul.pt/. Por outro lado, espaços de arte, como o Centro de Arte Manuel

As obras apresentadas nesse trabalho foram reunidas recentemente na exposição "Laboratório invisível".

As obras

Uncertainty

Nesta instalação, uma câmera registra os movimentos de uma solução de fluoresceína colocada num agitador orbital. A câmera encontra-se também apoiada num agitador orbital, que se move com a mesma velocidade, procurando reproduzir os movimentos exatos da solução de fluoresceína. O que se pretende aqui é alterar as Referências estáveis de inércia e perturbar o sentido de percepção do observador. Como os movimentos dos dois agitadores não podem ser sincronizados de forma perfeita, numa das telas o movimento foi artificialmente sincronizado de modo que a solução de fluoresceína apareça imóvel. Entre a teoria científica e o experimento realizado no contexto de um dado laboratório existem incertezas inerentes às contigências em que essa tradução se processa. São essas incertezas que Turk e Pereira procuram evidenciar visualmente nessa obra.

Tools (2009)

As fotografias da série "tools" descrevem e resumem, como um manual de instruções ou um "story board", as várias fases de um "western blot", uma técnica de biologia celular que permite a detecção e a identificação de proteínas. Pediu-se a um cientista para reproduzir os diferentes passos desta técnica na ausência das ferramentas normalmente necessárias e os gestos foram fotografados, compondo uma coreografia. Os gestos, desprovidos de seus suportes materiais, criam outras redes de significação, a partir de uma nova realidade criada.

Agents

Série de seis retratos de equipamentos de um laboratório de investigação. Retirados dos seus contextos usuais, esses equipamentos ganham um estatuto de objeto escultórico. Composto por três vistas (uma frontal e outras duas de perfil), cada retrato, segundo Turk e Pereira, parece também "inspirar-se nas técnicas de identificação antropométrica utilizadas para identificar criminosos reincidentes".

Gaps (2009)

A obra é a reprodução tridimensional do modelo da proteína conexina 43, desenhado pelo pesquisador da Universidade de Coimbra, Steve Catarino. As conexinas participam na formação das "gap-junctions", canais que atravessam as membranas das células e permitem a passagem de nutrientes e de pequenas moléculas sinalizadoras, assegurando a comunicação entre elas.

---

de Brito (CAMB), também oferecem atividades científicas, promovidas por instituições como o Instituto Gulbenkian de Ciência (IGC) e o Instituto de Tecnologia Química e Biológica (ITQB). IGC e ITQB já ofereciam programas de residência artística antes da criação da rede de residências. Ver www.itqb.unl.pt/science-and-society (ITQB) e www.igc.gulbenkian.pt/node/view/117(IGC).

DNA film (2008)

DNA Film é a projeção de uma sequência genética sobre o solo, com trilha sonora criada a partir da medição da luminosidade dos frames. As imagens das sequências de DNA são organizadas em filas verticais de pequenos quadrados, ligeiramente desfocados, pretos e brancos, similares a fotogramas que poderiam ter sido retirados do início ou do fim de uma bobina de um filme mudo em preto e branco. Daí o título da obra.

Referenceless (1998-2003)

Série de quatro fotografias que foram integralmente criadas por Herwig Turk a partir de uma tela de computador vazia, sem a presença de qualquer imagem. Esta criação foi possível graças a um programa de edição de imagem e a aplicação sucessiva e aleatória das suas ferramentas. As imagens produzidas foram enviadas para diversos cientistas, que, sem saber a sua origem ou o modo como foram produzidas, concordaram que elas representavam tecidos biológicos ou células ampliadas por técnicas de microscopia.

Todos os trabalhos que integram o projeto "Blindspot" foram criados no contexto de um determinado laboratório científico, em colaboração com cientistas, sendo a maioria deles no laboratório coordenado por Paulo Pereira. Produzindo vídeos, fotografia e instalações, em "Blindspot", diferentemente da maioria dos trabalhos colaborativos entre artistas e cientistas, são abordadas questões relacionadas à percepção pública da ciência e à produção do conhecimento.

Em "Blindspot", questiona-se o valor da percepção "enquanto parte integrante e contaminante dos processos de construção do conhecimento científico" e, ao isolarem e destacarem aspectos geralmente invisíveis e periféricos do processo de produção científica, artista e cientista conferem "um protagonismo dramatúrgico às contingências, aos determinismos e às circunstâncias que influenciam a formação/construção de uma observação/representação, explorando, em termos artísticos, os fundamentos epistemológicos da ciência", explicam os autores.

Nas séries que compõem "Blindspot", os equipamentos de laboratório mais do que simplesmente objetos são apresentados como personagens. Também diferentemente da maioria dos ditos trabalhos colaborativos, Paulo Pereira assume-se como co-autor em algumas obras. Artista e cientista definem de fato uma parceria em que ambos voltam seus olhares para a prática científica, para o que (e como) os cientistas de fato fazem, e não mais somente para os produtos da ciência, especialmente o seu produto intelectual, o conhecimento.

O projeto "Blindspot", segundo Herwig Turk e Paulo Pereira, promove uma articulação integrada e construtiva entre arte e ciência enquanto atividades que partilham métodos, procedimentos e uma determinação em encontrar novas formas de representação da realidade.

Referências Bibliográficas

ANKER, S. and Nelkin, D. *The molecular gaze*. Art in the genetic age. New York: Cold Spring Harbor Laboratory Press, 2003.

DASTON, L. (ed.). *Things that talk*. Object lessons from art and science. New York: Zone Books, 2004.

EDE, Siân. *Art & science*. London: IB Taurus, 2005.

REICHLE, I. (ed.) *Art in the age of technoscience*. Genetic engineering, robotics and artificial life in contemporary art. Springer Wien NewYork, 2009.

Scott, Jill (eds.) *Artistsinlabs*. Processes of inquiry. Springer Wien NewYork, 2006

STURKEN, M. and Cartwright, L. *Practices of looking:* an introduction to visual culture. London: Oxford University Press, 2001.

A repetição de imagens na obra de Almeida Junior

Tania Maria Crivilin
UFES

Resumo
A partir de questões que se tornaram visíveis à obra de Almeida Junior (1850-1899), a saber, a repetição de imagens em telas distintas. São analisadas obras priorizando a repetição da paleta de tintas e da bilha de água. Usamos o conceito de repetição do filósofo francês Étienne Souriau em *Vocabúlaire d'Estétique* e nos estudos de Gilles Deleuze, principalmente em *Diferença e Repetição*, onde o autor discorre sobre o tema a partir do pensamento dos filósofos David Hume e Kierkegaard.

Palavras- chave
Almeida Junior; Pintura brasileira

Abstract
From the questions that became visibles in the Almeida Junior (1850-1899) pictures, as a repetition of images in the differents canvas, We analysed works with special attention for the repetition of the inks palette and objects like the flask. We used the concept of repetition from the french philosopher Étienne Souriau in "Vocabulaire d'Estétique" and studys from Gilles Deleuze into "Différence et Répétition".

Keywords
Almeida Junior; Brazilian painting

Almeida Junior (Itu, SP, 1850-1899), importante artista brasileiro, iniciou a sua formação artística na Academia Imperial de Belas Artes, RJ (1869-1875) e posteriormente na Escola Superior de Belas Artes de Paris, onde permaneceu até 1882. Retornou ao Brasil fixando residência no interior de São Paulo. Consideramos ainda que o pintor na França vivenciou a força dos acontecimentos artísticos que se passavam fora da academia. Em trinta anos de produção, deixou-nos um legado de temática variada. Produziu retratos, temas religiosos, paisagens, natureza morta, pinturas de gênero, alegóricas e históricas, criando uma fatura pessoal. Dentro de sua fortuna crítica foi considerado o mais brasileiro dos pintores do século XIX, por representar temas relativos à vida interiorana, denominada de temática regionalista, onde retratou as figuras dos caipiras, como também pelo recurso técnico de trazer nas pinturas a intensidade de luz que se aproximava da luz do sol comum ao Brasil.

Discorrendo sobre a obra do pintor de maneira particular, em 1882, quando a tela *Fuga para o Egito*, 1881, foi apresentada na primeira mostra individual de Almeida Júnior na Academia Imperial de Belas Artes, Rio de Janeiro, a crítica de arte, na figura de Gonzaga Duque, ressaltou especialmente o tratamento dado ao grupo de pessoas representadas que compõem a cena religiosa. Estas se distanciavam de imagens bíblicas estereotipadas pela academia e se aproximavam a um grupo de gente sadia que poderia habitar um território real, tanto que as auréolas reluzentes, comuns nessas representações, não tiveram lugar nesta pintura. Gonzaga Duque comenta ainda que nesta tela, apesar de ser um tema pertinente à Academia, Almeida Junior traz uma compreensão artística mais adequada ao seu tempo[1]. Esta adequação se faz presente principalmente no tratamento dado à luminosidade, na qual trabalhou "contra a luz", bem como utilizou a valorização do reflexo da luz na água. Vale ressaltar que esta tela foi produzida no período em que o pintor se encontrava em Paris vivenciando o momento no qual a pintura estava atenta às questões da luz e da visualidade, em voga pelo Impressionismo.

Reportando-nos à tela Fuga para o Egito, a fim de compreendermos as observações de Gonzaga Duque, encontramos para além de elementos como, o grupo de pessoas, o animal e a luminosidade, a representação de um objeto que nos chamou a atenção. Uma cabaça, que se trata do fruto da cabaceira, usado na confecção de diferentes utensílios, mas principalmente como reservatório de água. Estes eram utilizados pelos trabalhadores, cumprindo a função de um cantil, chamado por Maria Cecília Lourenço, em sua dissertação de mestrado Revendo Almeida Junior, de bilha de água[2,] denominação que também usaremos nesta comunicação. Em verdade, o uso da cabaça é observado ainda na vida dos grupos étnicos brasileiros, tanto na confecção de utensílios como de instrumentos musicais como as maracas, práticas bem demonstradas por Darcy Ribeiro na Suma etnológica brasileira[3]. Assim, pelo seu tamanho e formato com aspecto bojudo de gargalo fino, local onde se passa uma corda, a bilha de água é de fácil

1 DUQUE-ESTRADA. 2001, p. 63.

2 LOURENÇO. 1980, p. 83.

3 RIBEIRO. 1986, p. 89.

transporte e muito usado por pessoas que trabalham no campo, onde a atividade exercida gera sede com mais frequência.

Observando questões internas da obra de Almeida Junior, vale refletir sobre aspectos que se tornaram visíveis, a saber, a repetição de imagens. Assim, nas pinturas, *Derrubador Brasileiro*, 1879, *Amolação interrompida*, 1894, *Batismo de Jesus*, 1895 e *Partida da Monção*, 1897, perceber-se a representação da bilha de água, assim como em *Fuga para o Egito,* citada anteriormente. O francês, Étienne Souriau (1892 - 1979), filósofo e especialista em estética, trabalha dentre outras coisas, em *Vocabulário da Estética*, o conceito de repetição como a ação de refazer a mesma coisa, a repetição da coisa em si mesma ou o ato da revisita[4]. Para o autor, o termo possui vários sentidos, dos quais ressaltaremos, de início, a idéia de que a imagem representada pode conter o mesmo sentido atravessando de uma obra a outra.

Para tanto, retornaremos a Gonzaga Duque em *Impressões de um Amador*, organização de Júlio Guimarães e Vera Lins, onde o crítico comentou que na tela *Fuga para o Egito,* podemos perceber que o grupo representado se trata de um grupo real. O que havia ali de real que chamou a atenção do crítico? Afinal, se observarmos o tratamento da luz em tons amarelados, a presença da esfinge e de pirâmides ao fundo, percebemos na pintura uma atmosfera romântica e teatralizada, nada real! De certo, ele se referiu ao aspecto físico e gestual das figuras no primeiro plano. Acrescentaremos ainda, que a possibilidade da representação religiosa citada de se aproximar à realidade é reforçada pela retratação da bilha de água. Assim como nas telas *Derrubador Brasileiro*, *Amolação interrompida* e *Partida da Monção*, a presença deste utensílio registra o caráter de um grupo do qual Almeida Junior, por sua origem e vivência, conhecia bem os hábitos e aparentemente lhes era próximo, e ao qual pertenciam também José, Maria e o menino.

Efeito semelhante acontece com a tela *Batismo de Jesus.* Vejamos inicialmente a organização composicional da pintura: esta nos proporciona uma experiência visual que nos introduz na obra através da representação da água, localizada na parte inferior da composição, local onde nos deparamos com a figura de Jesus, o que firma uma posição de destaque na hierarquia da tela. A maneira como Almeida Junior escolhe o ponto de vista promove uma extensão do espaço da tela até o espaço onde se encontra o espectador. Em seguida faz a transferência para um espaço de vegetação, parte intermediária da tela, ou seja, saímos do espaço da água e entramos em um espaço terreno. Deste, então, o pintor nos conduz para a parte superior da obra, onde está o céu com o Espírito Santo na figura da pomba.

Assim, visualmente caminhamos da água para terra e chegamos ao ar. Vale ressaltar que a figura do Cristo, colocada em primeiro plano, é apresentada de maneira tal, que também faz este mesmo percurso: na parte inferior vemos seus pés imersos no rio Jordão, a parte dos joelhos até o pescoço está contida em uma massa de vegetação e sua cabeça reluz na claridade do céu. Diferente da imagem de João Batista, que está sobreposto a uma densa e escura vegetação, exceto sua mão direita que transpassa da escuridão para a luz, quando esta se posiciona

4 SOURIAU. 1998, p. 945-947.

para o ato do batismo. As figuras são retratadas de maneira idealizada e com gestos teatralizados. A luminosidade da tela é trabalhada em tons rosado e azulado, o que confere uma atmosfera romântica. Esta ainda é valorizada pelo uso do reflexo da luz na água, usado mais uma vez, assim como em *Fuga para o Egito*.

Dentro deste clima simbólico identificamos a presença da bilha de água trazida por João Batista, pendurada em seu ombro direito. Porque Almeida Junior não representou a figura do evangelista com os elementos que o identificam: as roupas de couro, o cajado em forma de cruz, quando envolvido com pastoreio ou com o cajado e a concha nas representações do batismo? Afinal, foi assim que a história da arte nas pinturas de Leonardo da Vinci, Rafael Sanzio, Caravaggio, entre outros, nos apresentaram. Porque teria acrescentado a bilha de água? Quem era aquele João Batista que tinha o costume de carregar uma bilha de água? Aqui possivelmente encontramos de novo a representação de um elemento que contém o significado de marcar características de um determinado grupo de pessoas, ou ainda diria que, marcar a característica de um pintor que nacionalmente se diferenciou pelo seu trabalho. Talvez, João Batista fosse alguém como o caipira representado em *Amolação interrompida*, assim como, as figuras que compõem a cena de *Partida da Monção*, onde pessoas do convívio do pintor e personalidades públicas foram identificadas por Lourenço em seu grande estudo sobre o Almeida Junior[5].

Se retornarmos a Souriau, podemos dizer que a representação da bilha de água perpassa por telas de temáticas distintas, como: regionalistas, religiosas e históricas, mas em todas reafirma o caráter de um grupo de pessoas. A bilha não adquire outro significado senão o de utensílio usado por pessoas simples de hábitos interioranos. Buscando ainda outras reflexões encontramos em Gilles Deleuze em *Diferença e Repetição*, quando o autor inicia o capítulo dois – A repetição para si mesma - com o pensamento do filósofo escocês, David Hume (1711-1776) *A repetição nada muda no objeto que se repete, mas muda alguma coisa no espírito que a contempla*. Deleuze considera que aí está a essência do que vem a ser repetição[6].

Uma vez despertado o olhar para a "repetição" na obra de Almeida Junior, cabe um pequeno paralelo com outras telas, desta vez focalizando a paleta de tintas, onde esta foi identificada em seis obras do pintor, a saber, *O pintor*, 1880, *Descanso do modelo*, 1882, *O modelo*, 1897, *A pintura* (alegoria) 1892, *No atelier*, 1892, *O importuno*, 1898, as quais suscita uma atenção maior.

Iniciaremos com as telas *No atelier*, *O pintor*, *Descanso do modelo* e *O modelo,* onde a paleta de tintas figura como ferramenta de trabalho do artista. Esta confirma a ação do pintor e é suporte de suas escolhas cromáticas. Assim, nas três primeiras telas, a paleta confirma a ação da pintura, juntamente com outros objetos que desempenham o mesmo papel, como o cavalete, a tela e o pincel; sendo assim, a paleta é um elemento secundário. Na tela *O modelo*, a paleta atua como indicativo de que a figura masculina que se encontra de costas, sentada no primeiro plano da pintura, trata-se trata de um pintor; afinal ele expõe a paleta

5 LOURENÇO. 1980, p. 67.

6 DELUEZE. 2009, p.111.

para o espectador, quase até como uma oferenda. Embora tenhamos uma série de quadros pendurados nesta cena de interior, uma das quais até reconhecemos, como por exemplo, a figura de um velho magro, de longas barbas, pendurado no canto esquerdo - catalogação de número 21 *Figura (Academia, estudo de nu)* s/d, da Pinacoteca do Estado de São Paulo -, devemos lembrar que este é um dado de conhecimento restrito, quando pensamos na dimensão de uma exposição que recebe a visita de um público diverso. Neste caso, entende-se que a paleta ganhou um significado que norteia o espectador, mas ainda de elemento secundário.

Passamos então para as telas *A pintura (Alegoria)* e *O importuno.* A primeira traz a figura de uma mulher nua, que com os braços levantados eleva a imagem da paleta de tintas para o alto de sua cabeça. A pintura apresenta um cromatismo variado, simbolizado inclusive na superfície da paleta. É visível o rigor do estudo anatômico, através do corpo da mulher, na qual identificamos as fontes francesas de Almeida Junior, principalmente o mestre Cabanel. Destaca-se também a luminosidade distribuída por toda a obra, bem como a textura registrada pela marca das pinceladas, um recurso usado pelo pintor na representação de retratos.

Assim como em o *Batismo de Jesus*, percebe-se que a cena transcorre entre a terra e o céu, mas em *A pintura*, diante do tratamento pictórico dado, não conseguimos identificar tempo nem espaço. A obra *A pintura (alegoria)*, como o próprio nome suscita, é uma alegoria. Almeida Junior, através da figura da mulher, faz alusão a outro tema, no caso a própria pintura. Acreditamos que se o pintor tivesse retratado a figura da mulher sem a paleta, e mantivesse o nome da tela, estaria ainda metaforicamente falando da pintura. Da mesma forma que se tivesse representado a paleta sem a figura da mulher e mantivesse o nome, estaria também falando metaforicamente da pintura, e o mesmo aconteceria se retirasse as duas, a mulher e a paleta, deixando só o fundo da pintura. Mas, temos clareza de que o conjunto de elementos reforça a proposta do pintor: a musa exaltando algo que materializa a sua existência, no caso a paleta de tintas. Uma relação de dependência que se transforma no território da pintura.

As ressonâncias da repetição chegam a tela *O importuno,* 1898. Obra de caráter narrativo que discorre sobre o tema de ateliê. Almeida Junior utiliza sua qualidade técnica para organizar a composição da cena, visando conduzir o espectador ao contato com a intimidade da personagem ou com o acontecimento que pode envolver o que se passou antes e depois da cena. Nas obras narrativas, o pintor retrata episódios do cotidiano, momentos menos idealizados que, nos limites de uma cena, revelam sua beleza, junto ao improviso e a naturalidade. Aqui encontramos um caso particular: a paleta de tintas aparece representada duas vezes: uma na mão do jovem pintor, que aparentemente estava fazendo pleno uso da ferramenta, se não fosse importunado, e outra fixada na parede logo acima da porta, figurando entre duas armas que se entrecruzam.

A postura do pintor de representar a paleta em funções distintas nos possibilita entender que, o mesmo objeto adquire sentidos diferentes à medida que interferimos em seu significado. Para Kierkegaard não devemos tirar da repetição algo novo, pois só a contemplação, o espírito que a contempla de fora,

extrai[7]. Assim, concorda com Hume, Deleuze e Souriau, quando este último se refere à repetição como o ato da revisita.

Deste modo, sabemos que uma paleta de tintas sempre será uma paleta de tintas. Quando a vemos nos ateliês dos artistas a reconhecemos como ferramenta de trabalho comum à pintura. Mas, quando a vemos pendurada em uma parede, sobre uma porta, ou seja, um local não muito prático para ser tirada e colocada a toda hora, ação comum na prática da pintura, tendemos a não reconhece-la mais como instrumento de trabalho. Ao pensarmos nesta paleta colocada entre duas armas entrecruzadas, como falado anteriormente, tendemos ainda a visualizar as pinturas do período vitoriano, onde a caça era exercida com importância. Nestas telas encontramos registros de cenas onde os caçadores colocavam em suas salas, normalmente entre as armas entrecruzadas, as cabeças de suas caças embalsamadas, ou mesmo o troféu referente à caça, como uma confirmação de seu sucesso. Entendemos assim, que no momento que o pintor coloca a paleta de tintas pendurada no meio das duas armas, esta se configura como um troféu de seu sucesso.

Entendemos ainda através de Deleuze que desde o mito, passando pelo eterno retorno de Heráclito até Nietzsche, o tema da repetição atravessa a história do pensamento ocidental. Assim, acreditamos que existam exemplos melhores do que estes para ilustrar a complexidade que envolve o tema "repetição" nas obras de arte.

No caso a obra de Almeida Junior, cabe talvez questões como: repetição de tema, no caso cenas de atelier, como as telas: *O ateliê*, s/d, *O modelo*, 1897, *No atelier*, 1894, cabe ainda pontuar a repetição de tela, como o caso da tela *O garoto*, 1882 e 1886. Mas, para nós, tanto a bilha como a paleta de tintas, são reveladoras. São elementos, como vimos, que conduzem discussões sobre a pintura em si, como também revelam as particularidades de um pintor.

Referências Bibliográficas

DELUEZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. São Paulo: Graal, 2009.

DUQUE-ESTRADA, Luis Gonzaga. *Impressões de um amador*: textos esparsos de crítica (1882-1911)/ Gonzaga Duque; organização de Júlio Castañon Guimarães, Vera Lins. Belo Horizonte: UFMG, fundação Casa Rui Barbosa, 2001.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Revendo Almeida Junior*. Dissertação de mestrado para a Escola de Comunicação e Artes – USP. 1980.

RIBEIRO, Darcy. *Suma etnológica brasileira*. V. 1. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

SOURIAU, Étienne. *Dicionário Akal de Estética*. Madrid: Akal, 2010.

7 DELEUZE. 2009, p. 25.

"Fotografias sobre tela de pintor": apropriações às fotopinturas

Vladimir Machado
UFRJ

Resumo
O conhecimento da foto-pintura sobre tela no Brasil está situado entre 1861 e 1866. A contribuição nova é a descoberta de uma exibição pública desta técnica na Academia Imperial do RJ em 1859. Os fotógrafos expunham um retrato fotográfico fixado na tela, como um esboço prévio a ser coberto posteriormente pela pintura final a óleo. Esses avanços técnicos da fotografia se dirigiam para oferecer serviços e facilitar o trabalho dos pintores.

Unitermos
Fotopintura; Séc. Xix; Brasil

Résumé
"Photographies sur toile de peintre": appropriations des photo-peintures. Le savoir sur les photo-peintures sur toile au Brésil se situe entre 1861 et 1866. La nouvelle contribution réside dans la découverte d´une exhibition de cette technique lors de l´Académie Impériale de Rio de Janeiro, en 1859. Les photographes exposaient un portrait photographié fixé sur une toile, à titre d´ébauche qui devrait être recouvert par la peinture finale à l´huile.

Mot clé
Photo-Peinture; Xixéme Siéc; Brésil

Muitos livros e artigos foram escritos sobre arte e fotografia no Brasil. Mas mesmo em edições recentes, estes estudos não chegaram a se ocupar da questão da fotografia impressa sobre tela de pintor, uma técnica mais avançada da chamada foto-pintura, objetivo deste trabalho. Os estudos em sua maioria, ou tratavam somente das artes plásticas ou da fotografia sem contextualizar ambas a partir de suas próprias peculiaridades. Destas publicações é de se destacar que tanto as pesquisas dos anos 1940 de Gilberto Ferrez, quanto as mais recentes de Pedro Karp Vasquez e Boris Kossoy trouxeram contribuições significativas mas sem uma maior abrangência sobre esta grande novidade técnica para a época, enquanto Maria Inês Turazzi, contribuiu com importantes dados sobre a foto-pintura.

Diante disso, o caminho de nossa investigação foi consultar a indispensável bibliografia nacional e estrangeira sobre o tema, mas sobretudo, realizar uma ampla pesquisa em fontes originais de época (1855-1875). O eixo central foi a *tecnologia* empregada pelos fotógrafos em um diálogo com a arte da pintura. Em busca dessas informações recorremos às mais variadas fontes, desde os anúncios dos fotógrafos em jornais, almanaques e periódicos publicados no Segundo Reinado, até as fontes de escritas impressas mais gerais, como as crônicas, revistas ilustradas, a prosa de ficção, biografias, romances, as críticas em jornais e relatórios em catálogos sobre as exposições públicas da fotografia e pintura. Nesse passo, examinamos também o material iconográfico das foto-pinturas e as fotografias nos Arquivos do Museu Imperial de Petrópolis-RJ e Biblioteca Nacional. Nos arquivos do Museu Nacional de Belas Artes-RJ verificamos a documentação de cartas manuscritas e sobre a participação dos fotógrafos nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes.

Neste artigo não pretendemos fazer uma recapitulação histórica nem entrar nas velhas discussões teóricas sobre se a fotografia ou a técnica da foto-pintura eram arte ou não. O que vamos abordar é este momento de apropriação pelos pintores dos grandes avanços técnicos e visuais na representação das aparências da realidade. Pelas informações novas o resultado apresentado permite várias interpretações e reflexões no campo da história da fotografia. As várias fontes relacionadas sobre o tema nos levaram à descoberta de que a técnica da fixação fotográfica sobre tela, chamada *Photo-painting*, "inventada" por um artista-fotógrafo norte-americano em 1859, de maneira similar estava sendo praticada no Rio de Janeiro nesse mesmo ano. De alguma forma ainda desconhecida em seus detalhes, a fotografia sobre tela de pintor estava exposta na principal instituição de arte no Brasil, a Academia Imperial de Belas Artes, como veremos adiante.

Nas décadas de 1850-1870, a fotografia e a foto-pintura haviam se transformado em um instrumento imprescindível de trabalho, reconhecido pelos pintores europeus, norte-americanos e também pelos pintores brasileiros, os quais procuravam estarem atualizados com as técnicas fotográficas. É exemplar um anúncio de 1858, onde o fotógrafo e também pintor Insley Pacheco (?-1912) alem de anunciar suas ricas "Galerias de quadros" de foto-pinturas divulgava seu aperfeiçoamento técnico investindo em viagens aos Estados Unidos da América para observação, estudo, contínuos experimentos e uma "(...) *manipulação apurada e*

exacta das substâncias chimicas, segundo as descobertas e processos mais adiantados da época actual(...)"[1]

Chaix & Zeferino: a pioneira demonstração pública no Brasil, da *"fotografia sobre tela de pintor colorida a óleo".*

Em 1859 no Rio de Janeiro, tem lugar um acontecimento relativo aos avanços técnicos da foto-pintura o qual acreditamos até agora, inédito. Verificando o catálogo da *Exposição Geral da Academia Imperial*, na *Seção Exposição de Artefatos da Indústria Nacional e Aplicações de Belas Artes*, constava a participação dos fotógrafos Chaix & Zeferino com quatro trabalhos[2]. A montagem sugeria uma sequência evolutiva das técnicas fotográficas. Um painel continha *"diversas fotografias e ambrótipos"* enquanto o segundo mostrava exemplos já convencionais da técnica da foto-pintura sobre *"três ambrótipos coloridos a óleo, e uma fotografia colorida à aquarela"*[3].

Mas o que passou despercebido pela historiografia, é que estes fotógrafos pioneiros, exibiam na Academia outros dois quadros especificamente com a técnica revolucionária da *Photo-painting norte*-americana. Não se tratava aqui de pintar sobre as fotografias em vidro (ambrotypos) ou papel como de costume e expostos nos outros dois painéis citados acima, mas sim uma fotografia obtida diretamente *"sobre tela de pintor"* e depois colorida com as técnicas de pintura a óleo. Convém notar que a própria forma de expor as foto-pinturas era nitidamente didática. Para deixar claro a grande novidade técnica da *photo-painting* eles dispuseram as duas telas lado a lado, exibindo um quadro só com a ampliação fotográfica sobre a tela com o título "*fotografia obtida sobre tela de pintor"* e ao lado o mesmo processo, acrescido da pintura a óleo sobre a fotografia com o título "*Fotografia obtida sobre tela de pintor, colorida a óleo"*[4].

Este novo processo só seria conhecido internacionalmente mais tarde, divulgada pela revista americana *Photographic News*, em 1863 com o título *"Photography on Canvas"*. Como salientamos, esta técnica já estava em exposição pública em uma instituição oficial no Brasil, quatro anos antes dessa revista publicar uma carta de negócios do estúdio fotográfico de André Disdéri (1819-1890) em Paris.O objetivo de Disdéri era propor sociedade a um artista norte-americano-o suposto descobridor do processo- para realizarem as *photo-painting*s. É importante ressaltar que um correspondente da revista, reclamava contestando que esse artista fosse o "inventor", já que ele próprio havia "*aperfeiçoado esse mesmo processo no inicio de março de 1859"* e insistia que essa técnica era conhecida desde 1855 ou 1856. A partir de 1859 a foto-pintura não tardou em difundir-se devido à necessidade prática dos pintores, na competição com a fotografia, em ganhar tempo

1 Almanaque Laemmertz,1858, Seção Especial Notabilidades, p.90. Mantivemos a ortografia original em todas as citações de fontes impressas de época.

2 Havia duas grafias para o nome do fotógrafo: Chaise e Chaix. Cf.KOSSOY, Boris–*Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: Fotógrafos e ofício da Fotografia no Brasil(1833-1910)*, ed. Instituto Moreira Salles, S.P.-2002, 405 pp.il.pp.105,108,206,221.

3 *Catálogo da Exposição Geral da AIBA*, 1859. in LEVY, Carlos:*Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes-(AIBA) período monárquico-Catálogo de artistas e obras entre 1840e 1884.* Ed. Pinakotheke, RJ, 1990. 287 pp. p.113.

4 Idem, p.113.

na execução e garantindo exatidão na aparência mais real dos modelos retratados tal como descreve o *Le Monde Illustré* de 9 de setembro de 1865:

"Uma simples fotografia de carte-de-visite ampliada pelo aparato aperfeiçoado pela Disdéri Company, permite ao artista pintar – depois de somente uma ou duas poses – um retrato cuja semelhança está naturalmente garantida e realçada por brilhante colorido...Convém lembrar que em uma Era como a nossa, em que a expressão 'tempo é dinheiro' se torna cada vez mais certa, o uso da photo-painting produz uma notável economia"[5].

Chamamos a atenção de que em1861, quatro anos antes dessa notícia do Le Monde, os fotógrafos Chaix e Zeferino também divulgavam em um anúncio na Seção Artes e Offícios as mesmas técnicas de "photographias, ambrotypos" conhecidas da exposição na Academia de Belas Artes em 1859, mas com outra novidade pioneira para a época e mais extraordinária ainda: Chaix, assinando-se Chaise & Zeferino ofereciam "retratos photographados sobre tela de pintor, coloridos a óleo, do tamanho natural"[^F.]

É conveniente refletir, ainda que brevemente, sobre essa questão da ampliação fotográfica com a *câmara solar*, realizada desde a década de 1840 usando lentes, espelhos e a luz do sol. Esta câmara e as técnicas eram constantemente aperfeiçoadas até culminar com a foto-pintura, divulgada e registrada por Disdéri a qual permitia uma pintura rápida e com todos os detalhes. Na década de 1860 essa ampliação era feita a partir de um negativo de pequeno formato (cerca de 6X9 cm) do qual obtinha-se um positivo ampliado com a *câmara solar* chamados *extra-plaque* ou de "tamanho natural", sobre papel albuminado ou sobre a tela de pintor.

É possível que essa experimentação e aperfeiçoamento tivesse acontecido paralelamente em vários lugares sem existir nenhuma divulgação pública anterior à de Disdéri. Pouco tempo depois de 1859, iniciava-se uma divulgação mais ampla e a surgir "inventores" do processo como o missivista norte-americano citado. Outro americano M.A.Root no seu livro *The Câmera and the Pencil* (1864) escreveu que também transferira fotografias sobre telas de pintor[^F.] Na Alemanha Franz Lenbach dizia haver fotografado e ampliado a imagem sobre tela e a partir de 1865 "*várias notícias podiam ser encontradas nos jornais fotográficos, tanto na Inglaterra como na França, os quais descreviam de forma semelhante seus métodos*"[^F.]

Podemos acrescentar nessa história a surpreendente difusão pública da *photo-painting* em 1859 pela própria Academia e dois anos depois, em 1861, pelo anuncio ainda mais audacioso no almanaque Laemmertz, dos fotógrafos Chaix & Zeferino, como vimos acima. É notável a sintonia cosmopolita dos artistas e fotógrafos no Brasil com as novidades tecnológicas e artísticas internacionais. No Rio de Janeiro, um ano depois das notícias sobre a *photo-painting* no *Le Monde Illustré*, o fotógrafo Cristiano Jr. também destacava em um anúncio de 1866 que possuía um "*magnífico aparelho solar com proporções de fazer retratos em tamanho natural, de pé ou sentado*"[6]

---

5 SCHARF,*Aaron,"Art and photography"*-Pelican Books,Inglaterra, 2a ed. revisada,1974, 397 pp. p. 57:il. tradução e grifos nossos.

6 LISSOWSKY e AZEVEDO, *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Cristiano Jr.* Ed. Ex-Libris,

O anúncio da *câmara solar* e da nova dimensão dos retratos deve ter deixado os pintores da Academia apreensivos e preocupados com a sobrevivência. Até então, a pintura detinha algumas vantagens sobre a fotografia, como a matéria pictórica das cores, a "durabilidade" da tela e, principalmente, a exclusividade de fazer retratos em tamanho natural. Na década de 1860, não só a fotografia ampliada sobre papel atingia o tamanho de 200 cmX135 cm mas principalmente, porque estas fotografias eram também ampliadas e fixadas na "durável" tela de pintor na qual se concluía com a pintura à óleo. Em 1867, o fotógrafo José Ferreira Guimarães (1841-1924), exibia publicamente e de forma desafiadora seus avanços técnicos, tanto para os seus concorrentes como para o Júri de Premiação na *XIX Exposição Geral de Belas Artes da Academia Imperial*, para onde enviou um *"retrato de grandeza natural*" (200 cm X 135 cm), e assinalou com orgulho no catálogo ser "*a primeira feita no Rio de Janeiro em tais dimensões"* e a fotografia feita "*sem retoque"*, sendo distinguido pelo júri acadêmico com a *Medalha de Prata*^F. Também na *Segunda Exposição Nacional de 1866* no Rio de Janeiro, os retratos expostos pelo pintor Auguste–Moreau foram feitos sobre fotografias de José Ferreira Guimarães, ampliadas sobre a tela, ao que parece, processo idêntico seguido pelos pintores Jean Courtois (fotos de Carneiro & Gaspar) e Ulrich Steffen (fotos de Stahl & Wahnschaffe) entre muitos outros[7].

Certamente, foi a leitura de notícias em livros e revistas fotográficas da Inglaterra e da França, como o *Le Monde Illustré*, o que levou o pintor Victor Meirelles (1832-1903) a juntar-se à crítica internacional contra a proliferação desta prática. A fotografia resolvia a parte mais difícil: reproduzia fiel e rapidamente a fisionomia do retratado e servia como suporte para a pintura, a qual podia ser "feita por qualquer um", sem os cinco anos de sofisticados conhecimentos artísticos no curso de Pintura de História da Academia de Belas Artes carioca. O artista, quando jurado na *Exposição Nacional de 1866,* citado acima, considerava essa moda, como sendo a decadência da pintura imaginativa e de técnica sofisticada:

"Trata-se da arte de fazer um retrato a óleo, **de dimensão natural***, sem grande incômodo para a pessoa que deseja ser retratada, sendo bastante o tempo indispensável de alguns minutos, a fim de obter-se unicamente um retrato nas dimensões de um cartão de visita, [6 X9cm] que depois serve para* **reprodução em grande** [*ou seja, com o ampliador da câmara-solar*] **sobre papel ou diretamente sobre a tela.**
Este primeiro trabalho obtido é entregue ao pintor que, considerando-o já como um esboço, encarrega-se de colorir. **Esta arte de retratar, que está hoje tão em moda***, tem desgraçadamente de contribuir para o regresso da verdadeira arte, a qual só deveria ser exercida segundo seus indeclináveis preceitos.* **Por este novo meio, conhecido pelo nome foto-pintura, foram executados todos os retratos que ali vimos expostos entre a fotografia** *e que, se algum merecimento pode ter é certamente devido ao pintor e não ao fotógrafo"*^F.

SP, 1988. il p.11.

7 *Relatório da Segunda Exposição Nacional de 1866.* Rio de janeiro, Typ. Nacional, 1869, 2ª parte, citado por TURAZZI, Maria Inez: *Poses e Trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo-1839/1889.* Ed.Rocco, RJ, 1985, 309 p: il. p.126-127.

É fácil notar a preocupação de Victor Meirelles com o perigo da "verdadeira arte" da Pintura de História, de artesanato lento e cuidadoso, vir a cair em desgraça diante das vantagens de rapidez de execução e fidelidade na aparência realista dos retratados, oferecidas pelo novo meio da foto-pintura. Observe-se que **todos** os retratos da *Exposição Nacional* foram feitos com o hibridismo da ampliação fotográfica sobre tela ou papel e depois pintados com a colaboração de um pintor. A prática generalizada da foto-pintura pelos pintores e pelos fotógrafos, tanto medíocres como de grande talento, tornou-se moda na pintura de retratos, fossem nas Exposições Nacionais ou na Academia Imperial de Belas Artes.

Mas, mesmo Victor Meirelles, artista que conseguiu pintar painéis de história importantes, como a *"Batalha do Riachuelo*" exposta na *Exposição Geral da Academia* em 1872, parece ter praticado a foto-pintura. Nessa Exposição, em relação aos três retratos expostos em tamanho natural, o artista não escapou de ser sarcasticamente criticado no *Jornal do Commércio,* porque seus retratos eram *"sempre* –mal posés-*":*

"(...)Parecem cópias fiéis de photographia em que se attende mais à exigência do apparelho photográphico para se evitar as aberrações do que a boa disposição e elegância do modelo que se pretende transportar ao papel(...)"[F.] *O crítico ia mais longe afirmando que estas observações ele já havia feito diante de outros trabalhos do pintor mas que era "(...)ainda bem patente nos retratos expostos do Sr. João Baptista da Silva e conselheiro Paulino;* **pressente-se, advinha-se alli o -oppus tête- do fotógrafo por trás da cabeça dos retratados8**".

Nesse contexto das apropriações e resistências à moda febril da foto-pintura, podemos afirmar que o crítico com todas as letras, denunciava que Víctor Meirelles havia pintado os retratos sem recorrer ao desenho prévio tradicional, mas pintando por cima de retratos feitos por um fotógrafo e já ampliados "*sobre tela de pintor"*, ou seja uma *photo-painting*. O crítico afirmava ainda que a moda dos clientes que encomendavam um retrato a um pintor, por comodidade e rapidez, quase sempre era remeter *"uma photographia para copiar"*:

"(...) Será que o artista ou porque os modelos se não prestam a conceder-lhe algumas horas de sessão, ou por outras circunstâncias a nós desconhecidas, se limita a copiar fielmente uma prova fotográfica abstraindo do modelo vivo? (...)"[9]

O crítico resistia condenando a arte praticada dessa forma no Brasil e se lastimava porque esta atitude levava o artista a não ser bastante independente "*para não subjugar o seu talento a estas e iguais exigências que só attestão o atrazo das bellas-artes no país*" e já que Victor Meirelles, continuava ele, tinha que fazer como seus colegas pintores *"... de curvar o seu gênio às imperiosas necessidades da vida,"* que o artista então fizesse um esforço para escravizar-se menos à fidelidade da cópia fotográfica. Esta é uma revelação pública importante, nos sugerindo que os pintores, mesmo os que pareciam devotos dos princípios de pureza pictórico-

8 Idem, ibidem. Grifos nossos.

9 Idem, ibidem.

-artesanal acadêmica como fez Victor Meirelles em 1866, utilizavam-se das facilidades do território da fotografia para pintar um retrato. Desde copiar e ampliar manualmente uma imagem, até a foto-pintura de uma fotografia ampliada "em tamanho natural" e transferida sobre tela-de-pintor pela *câmara solar*. É o caso também do pintor Pedro Américo que utilizou à larga, fotografias como modelos para pintar retratos na *Batalha de Campo Grande* em 1870 e na *Batalha do Avaí* de 1876 e é possível que projetasse fotografias com a lanterna mágica, para facilitar a ampliação[10].

Os artistas que tinham raras encomendas para a Pintura de História, as quais lhes dariam fama e glória, já sentiam uma possível crise em ter de "*curvar o seu gênio"* para dedicar-se à pintura de retratos das vaidades, gênero considerado menor, mas que lhes garantiam a sobrevivência. Diante dessa concorrência com os fotógrafos, tentavam chamar a atenção do público, como fez Victor Meirelles no texto acima, para as qualidades do valor artístico da pintura sobre a fotografia. Porém, era inegável a vantagem dos preços mais acessíveis a uma grande clientela das foto-pinturas, enquanto o preço de uma obra única e original era caro, de lenta execução e reservada a poucos. A apropriação da nova tecnologia da *fotografia ampliada sobre tela de pintor*, a qual ficava oculta sob a pintura a óleo, mantinha a subjetividade expressiva da mão do artista, a aparência fiel do retratado, a rapidez na execução, e o mais importante para sobreviver: a satisfação da clientela e a garantia de novas encomendas.

Nas exposições da Academia no Rio de Janeiro, esta prática apareceu na maioria das mostras, cada vez apresentando alguma novidade tecnológica, como a mostrar o seu constante "progresso" em acompanhar as tecnologias fotográficas européias e norte-americanas. Estes exemplos pesquisados nos parecem bastante significativos para compreendermos que o uso das fotografias como modelo para pintar com inegável realismo e imaginação plástica, os retratos, paisagens e cenas históricas, era bastante difundido no Brasil e principalmente na Corte do Rio de Janeiro. Os pintores copiavam as fotos diretamente, ou de segunda mão a partir das fotografias desenhadas pelos litógrafos e impressas nos jornais ilustrados ou pintavam sobre as fotografias em papel, procurando aumentar a rapidez e eficácia na representação mimética dos retratados.

Desse modo, os artistas-pintores com a colaboração dos fotógrafos, conseguiram avançar ainda mais, ao ampliarem uma fotografia até o tamanho natural da escala humana *"sobre tela de pintor',* concluindo a obra com as técnicas e materiais tradicionais da pintura. Tudo para obterem a máxima aparência de real a partir de uma fotografia em preto-e-branco pintada com o "*brilhante colorido*" da natureza, como se estivessem diante de um ser vivo *"verdadeiro*", cujo silêncio e mistério nas pinturas ecoam até os dias de hoje.

10 Ver a Tese de Doutorado do autor "*Do esboço pictórico às rotundas dos Dioramas: a fotografia na pintura de batalhas de Pedro Américo"* –FFLCH-USP-2002,283pp.il. Orientação Prof. Dr. Elias Thomé Saliba.

Jean Courtois trabalhava para o estúdio dos fotógrafos Carneiro e Gaspar, realizando as chamadas **foto-pinturas** : coloria à tempera as fotografias em preto-e-branco, para dar a cor local da pele, dos olhos, roupas etc. Neste retrato do Gal. Osório, ampliou integralmente a fotografia ao lado, ou com o tradicional método acadêmico de quadriculação, ou possivelmente com a técnica da *fotografia sobre tela de pintor*. Acrescentou sem muito sucesso, o cenário imaginário da Guerra do Paraguay, concluindo o quadro com pintura a óleo sobre tela

1859, "Fotografia obtida sobre tela de pintor, colorida a óleo": apropriações e resistências às fotopinturas

Arthur Omar e as pulsações da imagem: a experiência do cinema na arte contemporânea

Wagner Jonasson da Costa Lima
Mestrando/ UDESC

Resumo

O presente texto visa analisar a convergência entre o cinema e arte contemporânea na produção de Arthur Omar, abordando a sua atuação no campo do cinema experimental, em instalações de vídeo e na exposição *Zooprismas*. Realizada em 2006, a exposição promove um deslocamento das funções do dispositivo-cinema assim como uma transformação do espaço arquitetônico do ambiente expositivo, determinando formas particulares de convergência entre o cinema e as artes visuais.

Palavras chave

Cinema; Arte contemporânea; Arthur Omar.

Abstract

This present text aims to analyze the convergence between cinema and contemporary art in the production of Arthur Omar, addressing his performance in the field of experimental cinema from video installations and in the exhibition *Zooprismas*. Held in 2006, the exhibition promotes a shift of the cinema apparatus and a transformation in the architectural space of the exhibition setting, determining particular forms of convergence between cinema and visual arts.

Keywords

Cinema; Contemporary art; Arthur Omar.

Desde o seu surgimento o cinema deslocaria as fronteiras da arte, rompendo com modelos de representação e instaurando novas formas de percepção. O advento do vídeo e a conseqüente introdução do computador permitiram uma entrada mais insistente da imagem em movimento no ambiente de galerias e museus de arte. Na arte contemporânea, o crescente uso de dispositivos audiovisuais inspirados pelos efeitos e formas cinematográficas, vem colocando em questão algumas premissas fundamentais tanto da produção artística quanto do campo do audiovisual.

O presente texto tem por objetivo analisar a relação entre cinema e arte contemporânea a partir da produção artística de Arthur Omar (1948). Aborda a sua atuação - caracterizada pelo constante diálogo entre linguagens e suportes - no campo do cinema experimental e da instalação de vídeo. Em 2006, o artista realiza a exposição *Zooprismas - Ciência Cognitiva dos Corpos Gloriosos*, que se vincula a experiências de transposição da linguagem cinematográfica para galerias e museus, determinando formas particulares de convergência entre o cinema e as artes visuais.

Do Antidocumentário à Instalação Cinematográfica

O início da trajetória artística de Arthur Omar e a construção de sua obra fílmica são marcados pelo movimento de ruptura com o cinema documentário tradicional. Em seu ensaio *O antidocumentário, provisoriamente* (1972), Omar considera que este modelo de cinema não tem a capacidade para realizar a sua proposta, pois o mecanismo de apresentação do objeto "é rigorosamente idêntico ao do filme de ficção". Alega que o documentário não existe como "linguagem autônoma", dividindo com o filme narrativo de ficção a mesma "mística" de "um *continuum* fotografável que pode ser dado à visão, uma verdade que se apreende imediatamente". [1]

O ensaio de Omar é fruto da realização de seu filme experimental *Congo* (1972, 35 mm, 11min.), "quase todo construído com letreiros que ocupam o lugar das imagens"[2]. Segundo Bernardet[3], o filme sonega radicalmente o referente, investindo em uma linguagem baseada no fragmento e na justaposição, deixando assim de acreditar no documentário como reprodução do real. Não há nenhuma imagem sobre o tema do filme, a congada, e alguns planos são constituídos por fotografias fixas, páginas de livros e fotogramas pretos ou brancos. O documentarista assume aqui o caráter de discurso do filme, problematizando a sua realização.

Para Guiomar Ramos, a base inicial da inventividade do cinema de Omar é construída a partir da assimilação do documentário tradicional. Nesta absorção toda a ordem e subordinação se desfazem. Elementos como voz *off*, voz *over*, imagens de fundo e de frente, música e ruídos passam a ter o mesmo espaço dentro da construção fílmica. Em *Congo*, por exemplo, "textos que seriam uma

1 OMAR, A. **O antidocumentário, provisoriamente**. Revista de Cultura Vozes. Rio de Janeiro, ano 72, n.6, ago. 1978. p.6

2 Id. **A lógica do êxtase**: filmes & vídeos. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2000.

3 BERNARDET, J. C. **Cineastas e imagens do povo**: uma aventura documentária no Brasil, 1960-1980. São Paulo: Brasiliense, 1985.

fonte de pesquisa e, portanto, estariam invisíveis dentro do filme, tomam conta da tela"^F. Assim o cineasta experimenta as mais diversas inversões e criações, seguindo a direção contida no manifesto "Montagem de atrações" (1923), redigido por Sergei Eisenstein no período de suas atividades no teatro político.

Em oposição ao teatro naturalista, o novo espetáculo defendido por Eisenstein, está baseado na combinação de elementos heterogêneos livremente associados. O programa de Eisenstein[4] consiste "na própria abolição da instituição teatro enquanto tal", substituindo-a por um local de apresentação de "experiências". O espectador passa a constituir "o material básico do teatro". Como no Construtivismo, principal interlocutor de Eisenstein no período[5], predominam diretivas que dissolvem as distinções tradicionais entre arte e vida, assim como entre contemplação e produção, culminando na atribuição para os artistas da tarefa de revolucionar a percepção e a consciência da maioria.

De forma semelhante Arthur Omar argumenta em seu ensaio que, "a questão do real dentro do cinema é a questão do cinema dentro do real"[6]. A partir da necessidade de trabalhar na desarticulação da linguagem do documentário, o artista anuncia o surgimento de "espécies de antidocumentários, que se relacionariam com seu tema de modo mais fluido e constituiriam objetos em aberto para o espectador manipular e refletir"^F. Propõe-se, deste modo, o filme não como objeto estético acabado, mas como "experimento", aproximando o cineasta do ideário contido no projeto da "Nova objetividade" de Hélio Oiticica^F.

De acordo com Favaretto[7], o imaginário da revolução mobiliza o sentido político da vanguarda nos anos de 1960. Enquanto pretendem liberar suas atividades do ilusionismo, os artistas intervêm nos debates do tempo, fazendo das propostas estéticas propostas de intervenção cultural. Hélio Oiticica radicalizaria a situação com a proposta da "antiarte", apontando outra inscrição do estético. O essencial das manifestações antiartísicas é a confrontação dos participantes com as situações. Essas manifestações seriam "desnormatizantes", pois questionam as significações correntes e interferem nas expectativas dos protagonistas.

Em conformidade com as pesquisas das artes visuais, que redimensiona suas ações estéticas e se expande do plano da tela para o plano ambiental, Omar sustenta que "o cinema é a arte de gerar posições no corpo do espectador" e que a sua informação "não é gerada exclusivamente dentro da tela"[8]. Um exemplo é o seu curta-metragem *Vocês* (1979, 35 mm, 6 min.), criado com o objetivo de "provocar uma espécie de comoção sensorial no público das salas de cinema"[9]. No

4 EISENSTEIN, S. Montagem de atrações. In: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008. p.187-198.

5 ALBERA, F. **Eisenstein e o construtivismo russo**: a dramaturgia da forma em "Stuttgart". São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

6 OMAR, op. cit., 1978, p. 18.

7 FAVARETTO, C. Inconformismo estético, inconformismo social, Hélio Oiticica. In: BRAGA, P. (org.). **Fios soltos:** a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.15-22.

8 OMAR, A. O exibicionismo do fotógrafo e o pânico sutil do cineasta - entrevista a Revista Cinemais. Disponível em: www.museuvirtual.com.br. Acesso em: 25 de mar. 2009.

9 OMAR, op.cit., 2000.

curta um personagem dispara sua metralhadora de madeira em todas as direções enquanto uma sucessão de claros e escuros acompanha os tiros fictícios.

Assim, descreve Omar, "as imagens passavam violentamente do branco para o negro, as paredes do cinema pareciam se comprimir e se dilatar ao sabor dos tiros, o olho perdia a sensação de estabilidade e mergulhava no jorro de luz intermitente". Para Omar *Vocês* é "muito mais do que um filme, é uma espécie de instalação cinematográfica a ser montada no recinto dos próprios cinemas"[10]. Seus efeitos acabam por romper com um dos aspectos que caracteriza a situação cinematográfica - a separação do espaço percebido na tela do espectador – ao interferir na própria arquitetura do cinema onde está sendo exibido.

A Situação vídeo e o *Cinema de atrações*

Na passagem de Arthur Omar do cinema para o vídeo, a desconstrução mais radical de seus filmes cede ao fluxo audiovisual e a idéia de êxtase, baseada na vertiginosidade e na inconsciência. Sua obra videográfica fundamenta-se na tentativa de gerar "conceitos não-verbalizáveis", produzidos "através da fusão de imagens, ou de uma sucessão rápida e paradoxal delas" e por meio do "ralentamento do movimento" [11]. Em vídeos como *O Nervo de Prata* (1987), *As férias do Investigador* (1994) e *Derrapagem no Éden* (1997), o espectador participaria de "um turbilhão sensorial" e de "uma narração sem história". A partir dos recursos da linguagem videográfica Omar visa desencadear no outro "uma emoção forte e violenta".

Segundo Ivana Bentes[12], o vídeo aparece como potencializador do cinema e a videoarte recriaria procedimentos de linguagem que remontam às vanguardas históricas e ao cinema experimental dos anos 1960 e 1970. Já Flávia Cesarino Costa[13] estabelece paralelos entre as mídias contemporâneas que nasceram a partir dos meios audiovisuais eletrônicos e o período inicial do cinema, o chamado "primeiro cinema", que aparece misturado a outras formas de diversão populares, como feiras, circo, espetáculos de magia e de aberrações, ou integrado aos círculos científicos. Para a autora, algumas características apontadas como sendo típicas do vídeo, como as formas alternativas de recepção, lembram imediatamente o primeiro cinema.

O historiador Tom Gunning denomina o cinema anterior a 1906 de "cinema de atrações". O cinema de atrações é um cinema que se baseia na sua habilidade de mostrar alguma coisa, em contraste com o aspecto *voyeurista* do cinema narrativo. É um cinema exibicionista, disposto a romper o mundo ficcional autosuficiente. O autor utiliza o termo "atração" para sublinhar a relação que o primeiro cinema estabelecia com o espectador e que seria posteriormente retomado por Sergei Eisenstein e as vanguardas históricas. O Futurismo de Marinetti valorizava a estética do espanto e da estimulação, assim como o fato de que ela

10 Ibid., s/p

11 OMAR, op. cit., 2009.

12 BENTES, I. Vídeo e cinema: rupturas, reações e hibridismo. In: MACHADO, A. (org.). **Made in Brasil**: três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007. p.111-128.

13 COSTA, F. C. **O primeiro cinema:** espetáculo, narração, domesticação. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

cria um novo espectador, que contrasta com o *voyeur* estático do teatro tradicional. "Atração", portanto, são *performances* cujo objetivo é espantar o espectador e cuja aparição é, em si, um acontecimento^F.

Para Omar, o espectador "é a meta fundamental"[14]. O artista declara que o seu objetivo é "criar atrações que coloquem esse espectador num permanente turbilhão sensorial e emocional". Um exemplo é a sua instalação de vídeo *Inferno* (1994), apresentada no Matadouro Municipal de São Paulo, durante o projeto Arte/Cidade. A instalação era composta por uma linha horizontal com 17 monitores e por 4 monitores dispostos em formato de cruz, onde surgiam imagens de chamas superpostas a cenas de bois em um abatedouro, cenas do carnaval e filmes de família. Aqui interessa ao artista "esse elemento siderante do cinema que na instalação *Inferno* estava representado pela pulsação do fogo", assim como era fundamental o "elemento da sala obscura pulsando sobre o espectador".

Segundo Anne-Marie Duguet[15], foi por meio das experimentações relativas aos dispositivos que o vídeo contribui de maneira mais viva para o desenvolvimento de novas concepções da obra de arte contemporânea, onde a percepção da obra e sua experiência pelo espectador constituem a questão dominante. O dispositivo eletrônico oferecia aos artistas grande liberdade no agenciamento dos diferentes elementos que o constituem (autonomia da câmara e do monitor, objeto-imagem que pode ser deslocado e colocado em qualquer lugar) e uma gama mais ampla de modalidades de difusão (vídeo projetores que reproduziam as condições do cinema e monitores cuja imagem era independente da luz ambiente).

Para a autora, "o vídeo opera principalmente pela *mise-en-scène*. (...) Ao dramatizar o dispositivo, ao considerá-lo por meio de diversos papéis, constitui o teatro do ver/perceber"[16]. A instalação é o meio privilegiado dessa reflexão porque pode "expor" o próprio processo de produção da imagem, ou seja, porque trabalha sua ficção num espaço real. Como no objeto minimalista, a imagem é posta em situação. A arquitetura desempenha um papel essencial na concepção de cada obra, que exige a elaboração de um espaço específico, engajando determinada experiência de imagem. O desafio consiste em produzir certos efeitos sobre o comportamento do visitante.

14 OMAR, op. cit., 2009.

15 DUGUET, A. M. Dispositivos. In: MACIEL, K. (org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009. p.49-70.

16 Ibid., p.51-56.

A *Exposição Zooprismas* e o *Efeito Cinema* na Arte Contemporânea

É cada vez mais freqüente no contexto da arte contemporânea a presença de instalações audiovisuais que remetem ao dispositivo cinematográfico. De acordo com Philippe Dubois[17], o espaço expositivo encontra-se marcado pelo *efeito cinema*. Este efeito pode ser entendido através de um conjunto de propostas de artistas que procuram, através da apropriação ou da citação, utilizar filmes específicos em sua obra. Em um plano mais técnico e teórico, trata-se de pensar as obras e sua produção em correspondência com o dispositivo do cinema, principalmente instalações que privilegiam questões relacionadas à projeção e a imagem em movimento.

A exposição *Zooprismas - Ciência Cognitiva dos Corpos Gloriosos*, de Arthur Omar, é um exemplo desta relação. Realizada entre os dias 19 de setembro e 29 de outubro de 2006, ocupou três andares e a fachada do prédio do Centro Cultural Telemar, hoje Oi Futuro, no Rio de Janeiro. Foi constituída por 14 obras que articulavam figuras de linguagem videográfica, projeções e músicas compostas pelo próprio artista; além de séries fotográficas expostas em caixas de luz. A exposição foi pensada como "um conceito móvel, que unifica diferentes instalações, distribuídas em espaços contíguos" e "a cada nova apresentação, a combinação dos elementos se transforma e o percurso do espectador se torna mais complexo"[AF.]

Para Pimentel[18], a exposição promovia uma articulação temporal entre as obras, compondo uma narrativa que se desdobraria através de seus três andares ou níveis. Isso acabava por transformar o espaço expositivo numa espécie de equivalente espacial das formas temporais do cinema. Podemos observar que, em determinadas exposições, as relações entre as imagens são descritas em termos de montagem, de seqüência. Porém, enquanto na sala tradicional de exibição o espectador está submetido a um discurso fílmico linear, em *Zooprismas* o corpo e o olhar do espectador transitavam livremente, permitindo escolhas que determinam experiências cognitivas distintas.

Segundo memorial descritivo[19], a exposição apresenta-se como "uma homenagem aos dez mil anos do cinema" e tem como ponto de partida "a idéia do movimento, da transformação da energia cinética, o ritmo, a intensidade, a aceleração e desaceleração dos corpos", produzindo "alterações na percepção". Com este objetivo foram exploradas pelo artista diversas figuras de linguagem videográfica, como a pulsação das imagens, a aceleração e a câmera lentíssima. Na videoinstalação *Esferas em fuga*, exposta no primeiro andar, bolas de metal compacto perdiam sua densidade através do efeito de aceleração vertiginosa da imagem.

---

17 DUBOIS, P. Sobre o "efeito cinema" nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo. In: MACIEL, K. (org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2009.

18 PIMENTEL, M. **Zooprismas:** por uma cosmogonia imagética. Disponível em: www.arthuromar.com.br/textos.html; Acesso em: 15 de dez. 2009.

19 ZOOPRISMAS, op. cit., 2009.

Para Dubois[20], o movimento é o operador mais revelador de todo o processo de colocar em dúvida a experiência do olhar, freqüentemente concebido como uma evidência ou uma certeza. Neste sentido, o cinema representou um papel primordial tanto histórica como esteticamente. Com a chegada do vídeo e, posteriormente, dos videoprojetores, vemos o deslocamento da imagem em movimento e a sua projeção nas paredes do museu e da galeria. Ao introduzir a imagem em movimento nos lugares da arte, o vídeo levaria o cinema com ele; como linguagem, como potência e como dispositivo, ou seja, o movimento, a luz, a projeção e a imaterialidade.

Encontramos todos esses elementos na videoinstalação *Zootrópio*, composta por projeções de grandes dimensões onde "a idéia de Cinema e Guerra se confundem formando um grande caleidoscópio"[F.] Segundo Pimentel, a obra funcionava como espinha dorsal da exposição, sendo constituída por imagens que piscavam incessantemente, produzindo um incômodo no olhar. Para a autora, "a instalação é pura potência luminosa", onde "a percepção enquadrante é suspensa, obrigando o espectador a imergir nesse universo luminoso"[21]. Como no curta *Vocês*, rompe-se com a idéia de um observador distanciado, agora incorporado fisicamente no espaço da imagem.

Arthur Omar também experimenta, nas instalações fotográficas *La Verité* e *Balada para os Sete Sims*, um dispositivo da imagem em seqüência: caixas de luz onde são dispostas fotografias serializadas. Para Bentes[22], explora-se aqui "a vibração da matéria fotográfica" e "suas qualidades cinéticas". As imagens, em seqüência, formam a narrativa virtual de um instante. Com pequenas variações (mudança de ângulo, enquadramento, aproximação e afastamento) de um mesmo motivo, a captação de um instante ganha a "qualidade paradoxal de fotograma". A instalação, portanto, faz da aparente oposição entre imobilidade e movimento o centro de seu dispositivo.

Desde o fim dos anos 1920, tentou-se imaginar formas de apresentar os filmes que não fossem a da projeção temporal em sala escura, como na célebre exposição *Film und Foto*, realizada em Stuttgart em 1929. O espaço exibia fotogramas ampliados de filmes de cineastas como Eisenstein, Pudovkin e Vertov e caixas fechadas contendo projetores de cinema que possibilitavam a visão de trechos de filmes sobre um vidro polido. Dubois reconhece que, atualmente, as obras tentam ser cada vez mais "conjuntos articulados, multiplicados, agenciados, organizados no espaço e no tempo"[23]. Observamos também a mescla entre diversas formas e matérias, assim como o trânsito entre dispositivos.

---

20 DUBOIS, P. **Movimentos improváveis:** o efeito cinema na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

21 PIMENTEL, op. cit., 2009.

22 BENTES, I. **Frações de luz**. Disponível em: www.arthuromar.com.br/textos-txt7.html; Acesso em: 15 de dez. 2009.

23 DUBOIS, Philippe. Sobre o "efeito cinema" nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo. In: MACIEL, Katia (org.). **Transcinemas**. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2009.

Considerações Finais

Ao propor a noção de *antidocumentário*, Arthur Omar visa, através de um ato crítico, a anulação de um modelo. Trata-se de um saber que se constrói mediante a destruição da organicidade interna do documentário padrão. O cineasta realiza esta desmontagem em função de uma nova montagem, levando em consideração aspectos ligados tanto à produção quanto ao efeito da obra. Neste sentido, acaba por romper com a situação cinematográfica convencional, que coloca o espectador à margem do acontecimento fílmico, em um movimento destinado a fazer coincidir o político, a renovação da sensibilidade e o deslocamento da arte.

Posteriormente, operando com o meio videográfico, Omar radicaliza o seu trabalho sobre os limites e as passagens de fronteiras. A exposição *Zooprismas* realiza o confronto e combinação do cinema e das artes, elaborando formas de apresentação que misturam projeções, fotogramas e imagem em movimento. Trata-se igualmente de uma reflexão sobre o lugar do espectador de arte. Na exposição de Omar ocorre um deslocamento das funções do dispositivo-cinema assim como uma transformação do espaço arquitetônico do ambiente expositivo, influindo na relação entre o espaço do espectador e o espaço plástico da imagem.

A cidade nos álbuns fotográficos

Zita Rosane Possamai
UFRGS

Resumo

Investigo os álbuns fotográficos de vistas urbanas produzidos em Porto Alegre, entre o final do século XIX e primeiras décadas do século XX. Pude observar características distintivas entre as criações autorais, realizadas por artistas fotógrafos, e aquelas produzidas por editores, que passaram a assumir a responsabilidade pela seleção de imagens, pela concepção final e comercialização ou distribuição da publicação. Ainda investigo as representações visuais da cidade presentes nos álbuns e a relação dos fotógrafos com o campo artístico no contexto estudado.

Palavra Chave

Fotografia, cidade, álbum fotográfico

Abstract

I investigate the photograph albums of urban views produced in Porto Alegre between the end of the nineteenth century and the first decades of the twentieth century. I could observe distinctive characteristics among the works of the photographer authors and the ones made by editors which were responsible for the selection of the images, for the final conception and the trade or distribution of the publication. I am still investigating the visual representations of the city which appear in the albums and the relationship the photographers have with the artistic field in the studied context.

Keywords

Photography, City, Photograph Album.

As vistas urbanas ganharam o formato de álbuns, sendo sua produção e difusão responsável pela intensificação da circulação das imagens das cidades no final dos novecentos. Concebidos por diversas razões, os álbuns de vistas são elementos interessantes para a investigação histórica e lançam indagações que contribuem para a história do urbano e para a história visual[1], que tem a fotografia como um objeto de investigação. O álbum é por um lado, artefato, inserindo-se no circuito social de produção e circulação das fotografias[2]. Por outro lado, reúne um determinado número de imagens, permitindo uma leitura visual de conjunto.

Em Porto Alegre, cidade localizada na parte mais meridional do Brasil, os álbuns tiveram sua produção a partir do final do século XIX. Os Irmãos Ferrari, fotógrafos italianos radicados na cidade, foram os primeiros a produzirem vistas urbanas sob encomenda e mediante assinatura mensal. Ao finalizar a produção do conjunto, uma caixa acondicionava essas fotografias. Foram várias as edições de vistas sob esse formato, demonstrando que o consumo da fotografia e das vistas urbanas era hábito entre os porto-alegrenses, ao menos entre um seleto grupo de compradores.

Os primeiros álbuns fotográficos de vistas urbanas produzidos pelo estúdio fotográfico dos Ferrari foram seguidos nas décadas seguintes por aqueles de impressão tipográfica. O fotógrafo Virgílio Calegari, contemporâneo dos Ferrari e também italiano, teria sido o pioneiro em produzir um álbum com vistas urbanas através de impressão e não de reprodução fotográfica, como era tradicionalmente feito pelos Irmãos. Para realizar tal intento, o autor recorreu a um grande centro gráfico europeu, Milão, provavelmente para garantir a qualidade requerida pelo artista e diminuir os custos de produção.

A consideração de Jacinto Ferrari e Virgilio Ferrari pelos jornais e revistas ilustradas corrobora a idéia de inserção dos fotógrafos no campo artístico, distinguindo sua produção daquelas criadas por qualquer pessoa através das câmeras portáteis, amplamente difundidas pela publicidade entre o final do século XIX e início do século XX.

Assim, os álbuns de vistas de Ferrari e Calegari podem ser inseridos na produção artística do período, assim atestada por diferentes expedientes de consagração artística, entre os quais se encontravam as exposições. Athos Damasceno[3] mostra que desde a primeira mostra coletiva de artes plásticas, realizada no Rio Grande do Sul em 1875, a fotografia esteve presente. Nas exposições subseqüentes, os mais importantes fotógrafos do estado fizeram-se representar, sendo em várias delas premiados.

A associação dos fotógrafos aos artistas, por outro lado, afirmava o estúdio fotográfico como *lócus* do fazer artístico. Luiz Terragno era associado do

---

1 MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Rumo a uma história visual. In: MARTINS, José de Souza. ECKERT, Cornelia. NOVAES, Sylvia (Org.). *O imaginário e o poético nas ciências sociais.* Bauru, SP: EDUSC, 2005. p. 33-56.

2 FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: _____. Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 1991. P. 11-37; LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia: estudo de caso II. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia*: usos e funções no séc. XIX. São Paulo: EDUSP, 1991. P. 59-82.

3 DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900):* contribuição para o estudo do processo cultural sul-riograndense. Porto Alegre: Globo, 1971.

desenhista e pintor Bernardo Casseli; Virgilio Calegari teve ao seu lado por muitos anos o professor e artista Vicenzo Cervásio; os Ferrari atuaram ao lado de Boscagli, Carlos Fontana, Frederico Trebbi e Ricardo Albertazzi; este último artista também atuou com o fotógrafo espanhol Francisco Iglesias. Dessa forma, o estúdio fotográfico pode ser considerado como lugar de produção artística e de exposição de arte, conforme atestam os convites publicados nos jornais para as mostras ali realizadas. No entanto, o acesso especialmente ao retrato fotográfico produzido em estúdio era, certamente, restrito a determinado segmento da sociedade. Quase sempre os retratos[4] à mostra nos estúdios ou nas vitrines das lojas da Rua da Praia referem-se a personagens políticos, pessoas públicas ou damas da sociedade.

Na direção contrária, a produção de vistas urbanas e sua comercialização podem ser pensadas como estratégia de disseminação das imagens fotográficas entre uma parcela maior de porto-alegrenses. Os álbuns, dessa forma, permitiriam a maior circulação das imagens e a viabilidade econômica de um ofício que tentava diferenciar-se, a partir da disseminação das câmeras portáteis e do acesso a um maior número de pessoas à criação de imagens fotográficas.

A forma de divulgação das vistas dos Ferrari – comercializadas por encomenda – permite perceber a aura envolvida na criação da imagem fotográfica, nos mesmos moldes da obra de arte. Era produzida e colocada à disposição dos assinantes apenas uma imagem por mês, sendo esta exposta nas vitrines das principais lojas do centro da cidade. Os jornais tratavam de potencializar a divulgação de uma única imagem fotográfica por vários dias durante o mês, até ser produzida a imagem seguinte. Finalmente, ao final da coleção, eram colocadas à disposição dos assinantes as caixas do "álbum-pasta".

Essa característica altera-se consideravelmente com os álbuns editados na cidade nos anos 1920 e 1930[5]. Essas primeiras vistas e álbuns de Porto Alegre eram elaborados pelos próprios profissionais fotógrafos, ao passo que os álbuns produzidos nas décadas seguintes eram impressos tipograficamente e editados por um órgão oficial do governo ou por um editor privado. Ao contrário dos álbuns de estúdios que privilegiavam, única e exclusivamente, as vistas urbanas - em alguns casos associadas apenas às legendas - os álbuns impressos continham textos, geralmente dispostos no início e no final da edição, que forneciam informações sobre a cidade em seus variados aspectos. As imagens fotográficas eram impressas em frente e verso da folha, sendo que uma única página poderia conter várias imagens. As imagens eram em tamanho menor e a qualidade do papel também era inferior, diminuindo, conseqüentemente, ainda mais o seu custo, o que leva a pensar que estes tenham tido uma maior circulação em relação aos

4 Sobre os retratos fotográficos produzidos em Porto Alegre, ver SANTOS, Alexandre Ricardo dos. *A fotografia e as representações do corpo contido (Porto alegre 1890-1920).* Porto Alegre: UFRGS, 1997. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997, 2.v. Il e SANTOS, Alexandre Ricardo dos. O gabinete do Dr. Calegari: considerações sobre um bem-sucedido fabricante de imagens. In: ACHUTTI, Eduardo Robinson. (Org.). *Ensaios (sobre o) fotográfico*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998. P. 23-35.

5 Para maiores informações, consultar POSSAMAI, Zita Rosane. *Cidade fotografada:* memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930. 2 v. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

primeiros álbuns de vistas urbanas, acessíveis a poucos. A profusão de imagens, apresentadas em variados tamanhos e associados a textos marca os álbuns editoriais.

O álbum fotográfico poderia ser produzido com finalidade de divulgação dos feitos realizados pelos governantes, como é a característica de *Obras Públicas*, editado pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul em 1922. Nele estão reunidas imagens localizadas em Porto Alegre, tais como as obras de construção do Cais do Porto e de edificações públicas, como escolas, prisões, hospitais, quartéis.

Diferentemente, os álbuns *Porto Alegre Álbum*, editado em 1931, e *Recordações de Porto Alegre,* editado em 1935, foram produzidos por editor privado. O primeiro foi editado pelo escritor Pedro Carvalho nas *Officinas Graphicas* do jornal *A Noite*, em sistema de rotogravura; o segundo teve edição realizada e comercializada pela Livraria do Globo, importante casa editorial do sul do país, no contexto estudado.

Eram oferecidos em Porto Alegre os serviços de tipografia, fotogravura e rotogravura, conforme atestam os anúncios publicitários publicados nos jornais de circulação no período. As diversas revistas ilustradas que circularam na cidade desde o início do século XX demonstram a capacidade técnica de impressão das imagens fotográficas. Os sistemas mecânicos de fotogravura e rotogravura permitiam a impressão de ilustrações e imagens e foram largamente utilizadas no início do século xx para edição das revistas ilustradas, álbuns e jornais.

A fotogravura surgiu juntamente com a fotografia, tendo como base a gravura em metal e a xilogravura, processos artísticos existentes. Trata-se de um processo de gravação fotoquímica em relevo realizada sobre metal, em geral zinco ou cobre, para impressão tipográfica. A rotogravura ou heliogravura consiste na gravação da imagem em cilindro de cobre para impressão rotativa. Os dois processos foram utilizados no Brasil para indicar os procedimentos de gravura química através da luz para impressão tipográfica ou calcográfica. Como esses processos tecnológicos eram novidade na cidade, os editores dos álbuns faziam questão de ressaltá-los na elaboração de suas publicações. Dessa forma, demonstravam a qualidade técnica da impressão das imagens fotográficas.

Embora esses serviços estivessem disponíveis, era vantajoso realizar as impressões na Europa. Mesmo no centro do Brasil, assim procedia um dos maiores editores de livros do país do país no início do século XX, Francisco Alves. Isso explica a iniciativa do fotógrafo Virgilio Calegari de buscar um centro europeu para imprimir seu álbum de vistas. Essa situação altera-se, no entanto, com a Primeira Guerra Mundial, levando ao encarecimento da produção impressa.

Os álbuns editados a partir dos anos 1920 são impressos no Brasil. *Porto Alegre Álbum* é impresso na década de 1930, nas oficinas do jornal carioca *A Noite*. Na Livraria do Globo, onde foi editado *Recordações de Porto Alegre* e impresso o álbum da Diretoria de Obras. A casa oferecia os serviços de fotogravura e o manejo técnico da impressão de imagens, motivo pelo qual era procurada para a realização desse tipo de trabalho.

A edição de *Recordações de Porto Alegre* é uma edição realizada e comercializada pela Livraria do Globo, editora que se tornara a mais importante do Brasil fora do eixo Rio-São Paulo nos anos 1930 e 1940, editando autores nacionais e também traduzindo clássicos da literatura universal. Um dos carros-chefes da editora era a Revista do Globo, editada pelo jovem Érico Veríssimo que apresentava abundantes fotorreportagens sobre o cotidiano da cidade, além de matérias sobre outras regiões brasileiras e do exterior.

Enquanto as imagens fotográficas dos Ferrari e de Calegari eram comercializadas como obras autorais desses artistas, os álbuns editoriais continham imagens produzidas por diferentes fotógrafos. Além disso, a autoria perde-se no conjunto de imagens, pois estas não são informadas pelo editor. Apenas às imagens assinadas é possível atribuir autoria. Essa característica mostra a diluição da relevância da autoria do fotógrafo no contexto de edição dos álbuns, onde o conjunto da obra e a temática exaltada são preponderantes. Os álbuns, dessa forma, passam a obedecer aos ditames da produção e consumo de livros.

Ainda pode-se estabelecer um diálogo dos álbuns editoriais com as revistas ilustradas em relação à qualidade estética das imagens fotográficas, embora o viés da fotorreportagem e do instantâneo não sejam características dos álbuns de vistas estudados. No caso de *Recordações de Porto Alegre* é facilmente perceptível o acesso às imagens por parte de seus editores, uma vez que a editora produzia também a Revista do Globo, podendo, dessa forma, dispor de uma quantidade de imagens para seleção.

Dessa forma, as vistas urbanas presentes nos álbuns editoriais ganham maior significado a partir das relações estabelecidas no interior do conjunto. Os motivos fotografados e as opções técnicas e estéticas dos fotógrafos devem ser observados a partir de um conjunto criado com objetivos de elaboração de sentidos pelo editor, seu produtor visual.

Destacam-se, como características de enquadramento em grande parte das imagens reunidas nestes álbuns, as tomadas realizadas a partir do ponto de vista central e tomadas com câmera alta, ideal para captar um maior número de elementos do espaço urbano, como no caso de ruas, praças, largos ou confluência de avenidas. Neste caso, o fotógrafo posiciona-se em torres de igrejas ou nas sacadas e janelas de edifícios situados nas proximidades do motivo a ser registrado. Algumas vistas aéreas permitem visualizar panoramas da cidade, privilegiando especialmente a área central e a orla do lago Guaíba que margeia Porto Alegre. Destacam-se algumas fotografias noturnas, que procuram ressaltar com atenção os aspectos modernizantes trazidos ao espaço urbano pela iluminação elétrica.

No álbum editado pelo Governo do Estado e *Porto Alegre Álbum* a tônica gira em torno de imagens em formato horizontal, com destaque, neste último, para as edificações apresentadas verticalmente, principalmente aquelas de altura mais elevada. Já em *Recordações de Porto Alegre* a presença de edificações de vários pavimentos é uma marca da publicação, multiplicando-se, desta forma, o formato vertical das mesmas, por este permitir tecnicamente a visualização integral da construção. Os altos edifícios, considerados pelos idealizadores da publicação como "magníficos arranha-céus e prédios suntuosos", são fotografados em tomadas diagonais - feitas em geral nas esquinas, quando a localização do mesmo o permite - que valorizam a volumetria arquitetônica dos mesmos.

Nessas imagens, elementos móveis, como transeuntes e automóveis, são incluídos na cena fotografada de modo a conferir maior dinamismo à imagem, contribuindo para a construção de sentidos ligados ao objetivo de apresentar uma cidade de feições modernizantes. Assim, as tomadas são orientadas de acordo com o propósito não apenas de atestar a presença desses elementos concebidos como paradigmáticos da urbe moderna - como os altos edifícios, a iluminação elétrica, o serviço de bondes - mas também de maximizar sua valorização na perspectiva de construção de um ideário do moderno.

Esse imaginário, além de nortear a concepção e elaboração das imagens por seus criadores, está explícito na reunião dessas imagens em um álbum. Assim, o objetivo de divulgar a cidade de Porto Alegre está presente no texto de apresentação dos editores das duas publicações de caráter privado analisadas, aspecto que as diferencia em relação à publicação oficial. Este último não contém textos, apenas títulos dispostos na parte superior das imagens e legendas colocadas na parte inferior, mostrando ser um formato mais próximo aos álbuns editados pelos estúdios fotográficos no século XIX. Nos textos são enfatizados os melhoramentos pelos quais está passando a cidade nos últimos dez anos, enumerando as benfeitorias realizadas, aspectos que poderiam ser visualizados nas imagens fotográficas que valorizam as características concernentes ao ideário de uma cidade moderna, higiênica e bela.

É possível encontrar nesses álbuns vestígios sobre o público consumidor almejado pelos editores. De acordo com os textos neles presentes, os álbuns têm como alvo preferencial o público brasileiro e estrangeiro, vindo a se constituir, inclusive, em um convite à visitação, no caso de *Porto Alegre Álbum*, ou em uma lembrança de viagem, no caso de *Recordações de Porto Alegre*. Neste último, a edição visa especialmente os *forasteiros* que por ventura visitassem a cidade por ocasião dos festejos relacionados à Comemoração do Centenário da Epopéia Farroupilha, em 1935. Várias imagens da Grande Exposição organizada no Parque da Redenção contidas no álbum mostram que a publicação do mesmo ocorreu durante o próprio evento, provavelmente tendo sido comercializado no mesmo local.

Editado com a finalidade especial de divulgar a cidade aos visitantes da mostra em comemoração ao *Centenário da Revolução Farroupilha*, aberta em 20 de setembro de 1935, o álbum configurou-se, tal como a própria exposição, como veículo a contribuir na construção de uma visualidade da modernidade urbana através das imagens fotográficas. O sucesso da mostra foi tão expressivo - inclu-

sive pelo número significativo de visitantes - que é plausível supor o sucesso alcançado na comercialização de *Recordações de Porto Alegre* por seus idealizadores.

O álbum fotográfico, nesse contexto, colocou-se como artefato perene a ser levado pelos visitantes da mostra e da cidade; como objeto de recordação, conforme seu próprio título sugere. Finda a mostra e finda a visita, permaneceria a imagem de uma cidade bela, higienizada e moderna. A mostra, e o álbum constituíram-se como balizadores de um momento definido a ser eternizado como memória. Foram transformadas em peças comemorativas não apenas do episódio histórico ao qual se refere o título da grande exposição, mas também do progresso e da modernidade urbana alcançados pelo estado do Rio Grande do Sul nas primeiras três décadas do século XX.

A transferência da tradição clássica entre Europa e América Latina

Margherita Sarfatti e o Brasil: a coleção Francisco Matarazzo Sobrinho enquanto panorama da pintura moderna

Ana Gonçalves Magalhães
MAC USP/ CBHA

Resumo

Esta comunicação apresenta as primeiras reflexões sobre as relações entre a crítica italiana Margherita Sarfatti (1880-1961), fundadora do grupo Novecento na Itália, e o meio artístico brasileiro. O ponto de partida foi a análise de seu livro Espejo de la Pintura Actual, publicado na Argentina em 1947, momento em que Sarfatti auxilia Francisco Matarazzo Sobrinho a adquirir o primeiro núcleo de obras italianas para o acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (em fase de criação).

Palavra Chave

Grupo Santa Helena;Museu de Arte Moderna de São Paulo

Abstract

This paper presents a reflection on the relation between the Italian critic Margherita Sarfatti (1880-1961), founder of the Novecento group, and Brazilian artistic milieu. The starting point of this analysis is based on the reading of her book Espejo de la Pintura Actual, published in Argentina in 1947, when Sarfatti was guiding the industrial Francisco Matarazzo Sobrinho to acquire the first nucleus of Italian works for the collection of the former São Paulo Museum of Modern Art (under creation).

Keywords

Santa Helena Group; São Paulo Museum of Modern Art

Essa comunicação resulta da análise do texto *Espejo de la Pintura Actual*, de autoria da crítica italiana Margherita Sarfatti (1880-1961), no contexto de meu projeto de pesquisa em andamento, que contempla o estudo das obras italianas presentes nas coleções Francisco Matarazzo Sobrinho e Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Tais coleções, parte das quais foi adquirida entre 1946 e 1947, constituíram o primeiro núcleo de acervo do antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAMSP), e são as primeiras a serem transferidas à Universidade de São Paulo, em 1963. Margherita Sarfatti desempenhou papel fundamental nessas aquisições, e seu livro *Espejo de la Pintura Actual* é escrito e publicado no momento em que ela está em contato com o casal Matarazzo para a realizá-las[1].

Margherita Sarfatti era jornalista e crítica de arte, de uma proeminente família judia vêneta. Em 1902, depois de se casar com o advogado Cesare Sarfatti, fixa residência em Milão, onde convive com um ciclo de artistas e intelectuais de vertentes socialistas e colabora com o jornal *Avanti!*, no qual a partir de 1909, tem uma coluna sobre arte. Em 1912, conhece Benito Mussolini, com quem inicia uma relação amorosa, que duraria até 1933. Como crítica de arte, é fundamental seu papel na criação do grupo Novecento, em 1922. O grupo se reformula em 1925, e passa a ser conhecido como Novecento Italiano. Em 1924, dedica-se a escrever a biografia de Mussolini, *Dux,* e no ano seguinte assina o *Manifesto degli Intteletuali Fascisti*. Com a aproximação de Mussolini ao governo de Hitler, e a implementação das Leis Raciais na Itália, em 1938, Sarfatti é obrigada a deixar o país. As biografias da crítica apontam que entre 1938 e 1947, Sarfatti viveu entre a Argentina e o Uruguai (Liffran 2009; Gutman 2006). Na literatura internacional, pouco se sabe sobre suas atividades na América Latina, e seus contatos com o meio artístico latino-americano. No caso argentino, tais relações já começaram a ser analisadas, principalmente a partir do contexto de uma exposição do grupo Novecento Italiano, em Buenos Aires, ocorrida em 1930.

Suas relações com o Brasil ainda estão por serem devidamente estudadas, pois embora não se saiba de nenhuma itinerância da exposição portenha de 1930 ao Brasil, há outros indícios significativos dos contatos da crítica e do grupo de artistas a sua volta com o meio artístico brasileiro, a exemplo de Hugo Adami[2] e de Paulo Rossi Osir, que foram para a Itália em busca de aperfeiçoar sua formação a partir da segunda metade da década de 1920.

Apesar de sua atuação como crítica, inicialmente no jornal *Avanti!* e posteriormente no jornal *Il Popolo d'Iltalia* (fundado e dirigido por Benito Mussolini, em 1914) nas décadas de 1910 e 20, bem como sua intensa participação nos júris de seleção e premiação da Bienal de Veneza ao longo dos anos 1920, são

---

1 Cf. telegrama de Margherita Sarfatti a Francisco Matarazzo Sobrinho, datado de 16 de setembro de 1946, de Montevidéu: "Ruego telegrafiar directamente Gaetani Cavallasca como dirección italiana Ciccillo ademas telegrafiar Ciccillo relacionarse Gaetani compras terminada decisiones urgentes telegrafiame confirmandome telegrafiastes gracias Sarfatti hotel Parque". [grifo meu] Seção de Catalogação, MAC USP. Sarfatti coloca Matarazzo em contato com seu genro, Livio Gaetani, que atuaria como seu representante para as aquisições em galerias milanesas e romanas, até julho de 1947.

2 Hugo Adami, assim como Ernesto de Fiori, participa de uma das mostras do grupo Novecento Italiano, em Milão, em 1929. Cf. catálogo da exposição *Mostra Novecento Italiano*, Milão, 1929.

poucas as publicações de Sarfatti que organizam sua reflexão sobre arte moderna. Seu livro *Storia della Pittura Moderna* (Sarfatti 1930), publicado como volume de uma coletânea de ensaios dirigida por ela, pode ser entendido como sua primeira tentativa de analisar a evolução da pintura moderna e elaborar uma teoria da arte a partir da produção dela oriunda. Dividido em 22 capítulos, *Storia della Pittura Moderna* procura mapear a produção modernista por países, concentrando-se no continente europeu, mas com menções relevantes, no capítulo XII, à pintura dos Estados Unidos, da Argentina e do Japão. Um enorme destaque é dado à Itália, como modelo privilegiado de uma arte de síntese – em oposição àquele de análise -, fundamentada na tradição clássica, tal como elaborada a partir do Renascimento italiano, sobretudo o florentino. Ao todo, são sete os capítulos que Sarfatti dedica à pintura moderna na Itália, reservando um capítulo para os futuristas, e um para o grupo Novecento Italiano. É justamente em relação a esse último que ela elabora o conceito de síntese, da forma arquitetônica, bem como daquilo que ela chama de "classicità moderna": para ela, não uma imitação da pintura dos grandes mestres do Renascimento, mas sua reinterpretação guiada pelos elementos mais essenciais de constituição da forma: o desenho e sua estrutura compositiva.

Os capítulos que abrem *Storia della Pittura Moderna* parecem inspirar-se na tratadística renascentista de base Vasariana – autor que é citado com certa freqüência ao longo do livro – e procuram construir um conceito de estilo, muito semelhante ao que podemos apreender das *Vite* de Vasari, para quem este se constitui a partir do desenho, capaz de dar a ver a marca do artista, suas características pessoais, por assim dizer, bem como os traços de sua vinculação ao seu próprio território (as escolas de pintura, por região). Há ainda um aspecto que Sarfatti parece retomar de uma historiografia formalista, da virada do século XIX para o século XX, isto é, a oposição entre períodos de análise e períodos de síntese ou escolas de análise e escolas de síntese. O estilo da síntese está diretamente ligado à tradição clássica, à cultura mediterrânea e aos territórios do sul da Europa, de predominância católica. A arte analítica é expressão de territórios afastados da tradição mediterrânea, sobretudo o norte da Europa – bárbara, anglo-saxã – e de predominância protestante. Também, o fato dela organizar os capítulos que tratam da pintura moderna por escolas nacionais parece repetir o esquema sobre estilo da historiografia tradicional italiana, fundamentada na tratadística vasariana. Finalmente, o capítulo III desenvolve-se sobre um argumento lançado pelo *Paragone* de Leonardo, isto é, o da primazia da pintura sobre as demais formas de manifestação artística.

Em *Espejo de la Pintura Actual*, publicado em Buenos Aires, em 1947 (Sarfatti 1947)[3], Sarfatti retoma os mesmos argumentos do livro de 1930. Os quatro capítulos iniciais são exatamente os mesmos do texto de 1930, e a autora inicialmente também aborda a pintura a partir de escolas nacionais. Mas há,

3 O livro é publicado dentro de uma coletânea de ensaios organizada por Jorge Romero Brest, Luiz M. Baudizzone e José Romero, com uma tiragem especial de 50 exemplares numerados, e termina de ser impressa em 25 de julho de 1947 – momento em que a autora já está de volta à sua terra natal. Cf. Carta de Livio Gaetani a Francisco Matarazzo Sobrinho, de 14 de julho de 1947, encerrando as aquisições para a coleção Matarazzo, falando do despacho das obras e dando notícias sobre a chegada de Margherita Sarfatti à Itália. Seção de Catalogação, MAC USP.

pelo menos, dois elementos novos em relação a *Storia della Pittura Moderna*. Em primeiro lugar, a autora incorpora novos países à sua análise, merecendo destaque os países latino-americanos, em especial o México, o Brasil e a Argentina[4]. Para introduzir o continente americano, ela toma os Estados Unidos e sua tradição recente de pintura mural, para daí, ir ao México e os grandes projetos de Diego Rivera. É nesse contexto, que o capítulo XV, "Terra do Brasil" (deliberadamente escrito em português, e não em castelhano), aparece. Sarfatti assim compara a pintura mural norte-americana e a mais recente mexicana, com aquela que ela vê ser produzida no Brasil:

El ejemplo de mecenatismo oficial, dado en América por Méjico y sus pinturas murales, arraigó en Estados Unidos, como hemos visto, y luego rebrotó en Brasil.
Ya le he reprochado a la pintura mural de hoy su naturaleza artificiosa, de arboleda de copa arrogante que fluctúa según los vientos políticos y burocráticos, sin arraigo em el terruño de la realidad cotidiana.
Esta posición paradójica de vértice de una pirámide sin bases, o de escalera que empieza y termina con los últimos y encumbrados peldaños de la decoración de grandes edificios públicos, resulta de mayor evidencia en Brasil por la distribución geográfica, es decir, netamente política, de su pintura mural. Hay mucha en Río de Janeiro, pero en la segunda capital de la república, San Pablo, no hay, que yo sepa, sino en el salón de Radio Tupí, pintado por Cândido Portinari. (Sarfatti 1947: 105)

O que muda substancialmente aqui na análise da pintura mural é seu engajamento ideológico, em 1947, condenado por Sarfatti. De qualquer modo, é a partir das vinculações que ela vê entre a pintura mural de Rivera e a de Portinari, que ela parte para analisar o continente latino-americano e a pintura brasileira. Rivera seria, para ela, a ponte entre a pintura do Novecento Italiano e a América Latina, através da influência da pintura mural de Mario Sironi. E é pelos filtros da pintura do Novecento Italiano que ela analisa a produção latino-americana.

Na concepção de seu livro portenho, é possível pensar em três níveis de aproximação de Margherita Sarfatti ao meio artístico brasileiro, que nos revelam, inclusive, um contato anterior e mais duradouro do grupo Novecento Italiano e da crítica com o meio artístico brasileiro.

O primeiro nível de aproximação está expresso no capítulo dedicado ao Brasil, em que há indícios de sua visita ao país e de sua predileção por São Paulo – que ela chama de "segunda capital da República", e "o mais importante centro artístico do Brasil". Na instância da pintura mural, dá grande destaque para os projetos decorativos de Cândido Portinari, sobretudo aquele para o Ministério de Educação e Cultura – hoje Palácio Gustavo Capanema -, no Rio de Janeiro. Aborda de passagem a pintura de Emiliano di Cavalcanti, para terminar com os pintores do grupo Santa Helena, sobretudo Paulo Rossi Osir e Alfredo Volpi. No caso de Rossi Osir, ela destaca as atividades do ateliê Osirarte, que no seu entender, inspira-se na *bottega* de artista do Renascimento. Já Alfredo Volpi é, para ela,

4 A Argentina, juntamente com o Uruguai, aparece minuciosamente analisada no apêndice final intitulado "La pintura en Río de la Plata".

um artista de maior relevância. Ele aparece aqui e no capítulo sobre a pintura italiana contemporânea, e nos dois momentos, é comparado à figura de Carlo Carrà, por seu domínio do métier, pela retomada de técnicas tradicionais da pintura e sua relação com a pintura de Giotto e os mestres italianos do Renascimento.

O segundo nível de apreensão da pintura brasileira e sua vinculação com a moderna pintura italiana pode ser observado no capítulo que Sarfatti dedica justamente aos pintores italianos contemporâneos (capítulo XXII). Ela abre o capítulo abordando os italianos que atuaram no ambiente da Escola de Paris, principalmente Massimo Campigli, Gino Severini e Giorgio de Chirico, sem falar de Amedeo Modigliani – analisado por ela no capítulo anterior. Em seguida, divide a produção italiana em cinco escolas, respectivamente: Florença, Roma, Veneza, Turim e Milão. A primeira e a última parecem refletir sua teoria sobre o estilo e a intepretação da tradição clássica da arte: neste esquema, Florença é a raiz de todo bom estilo de pintura, e Milão é a ponta de lança da produção modernista mais internacional, que foi responsável por disseminar esses ideais.

Esse capítulo é revelador de seu envolvimento com as aquisições de Matarazzo entre 1946 e 1947. Na página 80 de seu livro, ela reproduz "Ponte de Zoagli", de Arturo Tosi, hoje no acervo do MAC USP, já como coleção Francisco Matarazzo Sobrinho. Já sua análise da pintura de Giorgio de Chirico está baseada, menos na fase metafísica do artista, e mais nas obras da década de 1930. Ao falar do artista como "arqueólogo que povoa as ruínas com criaturas míticas, com cavalos de imensas melenas, rosadas, azuis e verdes", como não pensar em "Cavalos à Beira-Mar" (1932/32, óleo sobre tela) e nas duas versões sobre o tema dos gladiadores ("Gladiadores", c. 1935, óleo sobre tela; e "Gladiadores com seus troféus", c. 1927, óleo sobre tela), da coleção Matarazzo, hoje no acervo do MAC USP? Retomando a pintura metafísica de De Chirico e de Carrà, Sarfatti destaca o período dos dois artistas em Ferrara e a pintura que ela chama de "Realismo Mágico", da qual Achille Funi é um expoente, como no caso patente de "A Advinha" (1924, óleo sobre madeira), também da coleção do MAC USP[^F.]

Quando trata das diferentes escolas italianas contemporâneas, Sarfatti destaca os artistas que entre 1946 e 1947 foram sistematicamente adquiridos para a coleção Matarazzo e passariam a integrar o acervo do antigo MAMSP. Os casos de Ardengo Soffici, Ottone Rosai (como representantes da pintura florentina) e Felice Casorati (como único e mais alto representante da pintura de Turim) merecem uma análise. No caso de Soffici e Rosai, Sarfatti associa a produção dos dois artistas ao contexto das revistas *La Voce* e *Lacerba* (das quais Soffici, ao lado de Giovanni Papini e Giuseppe Prezzolini, era editor) e da emergência da noção de *Strapaese*, em oposição a *Stracittà*, ou seja, o retorno à vida da província e à cultura da província contra absorção das grandes cidades monopolizadoras. "O Caminho" (1908, óleo sobre papelão), de Ardengo Soffici, e "Paisagem" (1938, óleo sobre tela) e "Estalagem" (1932, óleo sobre tela), de Ottone Rosai, da coleção Matarazzo (hoje acervo MAC USP), parecem ilustrar essa pintura florentina, tal como concebida por Margherita Sarfatti. Em relação ao turinese Felice Casorati, como não pensar em seu "Nu Inacabado" (1943, óleo sobre tela), do acervo do MAC USP, quando ela assim define sua obra?

(...) el más notable de los torineses. Menos plástico, menos preocupado del tono y del cuerpo, más lineal y esquemático que los demás italianos, Casorati traza con mano firme y con color vivo y frío los rasgos morales de sus personajes y ahonda con pérfida curiosidad la pesquisa psicológica a través de los rasgos físicos acentuados y hasta grotescos. (Sarfatti 1947: 150)

Os pintores citados por Sarfatti das escolas romana, veneziana e milanesa também estão sistematicamente presentes no primeiro núcleo da coleção Matarazzo.

Finalmente, o terceiro nível de aproximação de Sarfatti ao meio artístico brasileiro se dá pelo paralelo entre os valores por ela resgatados na tradição clássica da pintura e o debate sobre arte no contexto paulistano entre os anos de 1937 e 1947. Esse momento, em São Paulo, é marcado pela afirmação do grupo Santa Helena, através de resenhas em jornal de Mário de Andrade e principalmente de Sérgio Milliet. Se considerarmos os escritos desse último autor, que fazem a defesa dos pintores do Grupo Santa Helena e preparam as teses de seu "Marginalidade da Pintura Moderna"[5], veremos o quanto de sua visão da evolução da história da pintura reverbera as idéias de Margherita Sarfatti. Há pelo menos dois aspectos da história da pintura moderna para Sarfatti que são retomados pela crítica de Milliet. O primeiro deles diz respeito à compreensão da evolução da pintura em ciclo de declínio e auge, que para Milliet também são denominados períodos de análise e síntese. Como em Sarfatti, para Milliet, os períodos de síntese se caracterizam pela retomada do desenho, da boa forma e de alguns elementos reinterpretados a partir da tradição clássica da arte. O segundo, vincula-se às noções de coletividade e individualidade, isto é, a boa pintura é aquela que se fundamenta na dimensão humana da vida e cujo "grau de comunicabilidade" (para usar uma expressão de Milliet) com seu público é efetivo e legítimo; o contrário, ou seja, a expressão de individualidade na pintura corresponde aos momentos de crise – de marginalidade, para Milliet -, em que a pintura distancia-se de seu público. Essa noção está diretamente ligada ao binômio síntese/análise, em que a expressão da coletividade se manifesta na pintura de síntese, e a da individualidade, na pintura de análise.

A crítica de Sarfatti, ao que parece reinterpretada por Sérgio Milliet, constituiu um núcleo inicial de acervo para o antigo MAMSP que estava baseado nas experiências plásticas da década de 1930 e no contexto dos ciclos debruçados na retomada da tradição clássica da pintura, de raiz mediterrânea/italiana, em que os conceitos de desenho, estilo, escola ainda exprimiam a realidade desses grupos de artistas. Olhando para a coleção italiana oriunda da doação Matarazzo, é essa imagem da pintura moderna que temos: o que Margherita Sarfatti chamou de "classicità moderna" [classicismo moderno], e Sérgio Milliet, de "classicismo despido".

5 Originalmente publicado pelo Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, em 1942, em seguida incorporado à coletânea de textos de Pintura *Quase Sempre* (1944), para ser por fim proferido como conferência no primeiro congresso da AICA em Paris, em 1949.

Referências Bibliográficas:

GUTMAN, Daniel. El amore judío de Mussolini. Margherita Sarfatti, del fascismo al exilio. Buenos Aires: Lumière, 2006.

LIFFRAN, Françoise. Margherita Sarfatti: L'Égérie du Duce. Paris: Éditions du Seuil, 2009.

MILLIET, Sérgio. Pintura Quase Sempre. Porto Alegre: O Globo, 1944.

SARFATTI, Margherita. Storia della Pittura Moderna. Roma: Cremonese, 1930.

_____. de. Espejo de la Pintura Actual. Buenos Aires: Argos (coleção El Arte y los Artistas), 1947.

A Capela de Chapingo e a re-significação da tradição

Antônio Leandro Gomes de Souza Barros
Mestrando / UERJ

Resumo
Durante o século XVIII, sobre um antigo local de culto asteca, foi construída a Capela de Chapingo pela Companhia de Jesus, porém, entre os anos de 1922 e 1926, a capela sofreu nova apropriação e foi completamente transformada pelos murais de Diego Rivera. O artista concebeu o novo espaço da capela como a grande escritura da Revolução Mexicana de 1910. A partir de então, a capela assumiu a proposta de uma re-significação possível da iconologia religiosa.

Palavra Chave
Chapingo, capela, Rivera

Abstract
During the eighteenth century on an ancient place of worship Aztec, were build the chapel of Chapingo by the Companion of Jesus, however, between the years 1922 and 1926, the chapel has undergone new ownership and has been completely transformed by the murals of Diego Rivera. The artist designed the new space of the chapel as the great book of the Mexican Revolution of 1910. Since then, the chapel took up the proposal of a possible re-signification of religious iconology.

Key-words
Chapingo, chapel, Rivera

Atualmente, a Capela de Chapingo é, nas questões referentes à sua história e contextos, um complexo jogo de apropriações. Assim, faz-se necessário para sua melhor compreensão que abordemos ponto a ponto as recepções envolvidas neste cenário, desde o seu intrincado processo construtivo.

Por longo período, no mesmo local da capela eram organizados cultos astecas. Após a conquista espanhola, os cultos foram banidos e o terreno permaneceu vago. Somente no século XVIII a Companhia de Jesus tornou-se proprietária de todo o terreno dando origem a *Hacienda de Chapingo*. Disto resultou um verdadeiro refúgio jesuíta, pois, além de vasto o terreno, a fazenda permanecia consideravelmente afastada da capital mexicana, e, contudo, não demasiadamente longe. Foram os jesuítas que construíram o atual prédio no qual encontramos a capela, que é de um estilo simples de rococó, e que nesta época abrigava poucos ornamentos internos (em razão da austeridade da companhia).

No começo do século XX, porém, uma revolução tomou o país de assalto opondo-se principalmente as autoridades civis e religiosas. Liderada majoritariamente por homens do campo, como E. Zapata e Pancho Villa, a Revolução Mexicana alcançou o poder em apenas um ano, em 1911; entretanto somente em 1917 o país teve uma nova constituição promulgada, na qual constavam artigos como: educação laica em todas as escolas, liberdade de crença, e apropriação de todos os bens da Igreja. Em suma, neste novo contexto, no início da década de 1920, a *Hacienda de Chapingo* transformou-se na Universidade Autônoma de Chapingo tendo como destaque a faculdade de Agronomia (símbolo da nova mentalidade nacional). O edifício principal, de construção jesuítica, foi remodelado como reitoria da universidade; todavia, o espaço da capela passou a representar um enorme problema para a nova administração – a capela simplesmente não tinha mais sentido algum.

Durante o governo de Álvaro Obregón, que iniciou a década de 1920, foi nomeado para a Secretaria de Educação Pública o escritor, filósofo e antigo reitor da Universidade da Cidade do México, José Vasconcelos, que sonhava com uma virada cultural no México. Para tanto, Vasconcelos elaborou um amplo programa cultural regido por uma ideologia reconhecida como "*indigenismo*", a qual buscava raízes culturais e artísticas mexicanas anteriores a colonização espanhola. O método seguido pelo governo federal foi custear obras públicas de arte que se relacionassem com a cultura mexicana, com a vida social e política do país, e com a população. Como resultado houve uma explosão de obras murais, caracterizando a chamada "renascença mexicana". A atuação destacada de Vasconcelos deve-se ao fato de que ele pessoalmente foi à caça de artistas que se comprometessem com esta vanguarda artística nacionalizante. Dessa forma, entre visitas a estações arqueológicas e exaltações às obras e artefatos pré-colombianos, o secretário estimulou nomes como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco a aceitarem o desafio de remodelar as artes plásticas no país.

Durante todo este período revolucionário, Diego Rivera esteve na Europa estudando pintura, debatendo influências e misturando-se aos nomes que estabeleceram a arte moderna. O artista deixou o país em 1907 rumo a Espanha, e, após um curto retorno ao México entre 1910 e 1911, permaneceu circulando pela Europa até 1921. No começo Diego viveu em Paris (então a capital mundial

da arte de vanguarda) experimentando tendências variadas. Através de alguns anos dedicou-se ao cubismo, alcançando um considerável sucesso. Contudo, seus dois últimos anos no velho continente foram dedicados exclusivamente ao estudo da arte italiana dos séculos XIII, XIV, XV e especialmente as obras de Giotto di Bondone. Enfim, na volta ao México Diego encantou-se com a proposta de um muralismo mexicano – um programa feito sob medida para as suas afinidades artísticas. Logo, seu primeiro trabalho mural foi "*La Creacíon*", na Escuela Nacional Preparatória, mesclando seus estudos da arte italiana com os modelos e cores tipicamente mexicanos, realizando uma cena mais mística do que propriamente religiosa. É importante ressaltar que este mural, terminado em 1922, fez de Rivera o primeiro artista moderno a retomar não só os motivos como também os temas religiosos; pois apesar de Kandinsky ter publicado o livro *Do Espiritual na Arte* ainda em 1917, outros nomes de importância na vanguarda artística (tais como Matisse, Chagall e Dalí) só retomariam em suas obras tais temas e motivos após a Segunda Guerra Mundial.

Outro fato que fazia de D. Rivera um nome importante e fundamental para a tal "renascença mexicana" era sua paixão pela arte pré-colombiana. Neste período de *boom* do interesse pelos astecas e outros povos antigos descobrem-se milhares de peças, artefatos e ruínas anteriores a chegada espanhola, e desde então Diego tornou-se um insaciável colecionador e um estudioso da cultura e das práticas astecas. Essa relação tão íntima fez com que artista na década de 1950 gastasse todo o seu dinheiro para construir o Museu Anahuacalli (com todas as devidas características e particularidades da lógica e influência asteca), na Cidade do México – museu que abriga a maior coleção de artefatos pré-colombianos do mundo.

Portanto, no momento em que a Capela de Chapingo tornou-se uma grave questão a ser elucidada no México pós-revolução, o nome de Diego Rivera surgiu adaptado perfeitamente como salvação, e podemos afirmar que o próprio Rivera muito se entusiasmou com o projeto, pois: Diego já estava trabalhando em um enorme projeto mural na Secretaria de Educação Pública (vale lembrar: o espaço de maior prestígio entre intelectuais mexicanos após a revolução) e ainda assim aceitou o desafio de cobrir inteiramente de murais a capela em Chapingo; o fez em tempo recorde, começando a concepção e os primeiros esboços em 1923 e concluindo os murais em 1927 – sem, contudo, abandonar os trabalhos na S.E.P.; ademais, há relatos de que o artista trabalhava na capela em jornadas de até vinte horas ininterruptas. Ademais, segundo Octávio Paz, Rivera é o modelo de um específico projeto artístico: organizar ou dar sentido à construção de uma tradição pictórica. Assim, tendo abordado todos estes tópicos podemos apresentar a relação destes murais com a recepção da tradição, seja da arte italiana, asteca, ou católica.

Havia uma prática entre os pintores renascentistas de retratar, em imagens religiosas, personalidades contemporâneas influentes ou significativas entre os personagens representados – os exemplos são inúmeros. Todavia, Rafael Sanzio estabeleceu uma nova possibilidade em "*A Escola de Atenas*": ele fez da representação de cada um dos "personagens da filosofia" o retrato de um artista, isto é, fez de cada personagem dois personagens; assim, grosso modo, "Platão"

é também "Leonardo Da Vinci", "Euclides" é "Bramante", e "Heráclito" é "Michelangelo". Esta tradição é a primeira problematizada por Rivera no projeto da capela, ainda na concepção; Diego traça um programa pictural em que uma mesma imagem possa ser duplamente religiosa/mística e política/social, ou seja, na prática o artista justapõe motivos religiosos com temas sociais. Tal justaposição também advém da recepção da tradição cultural asteca, que não fazia clara distinção entre assuntos e motivos religiosos ou políticos, tendo no cotidiano uma esfera confundida com a outra. Ocorrem então releituras, em que a figura dos profetas se desdobra em "guardiões da revolução", ou a estrela-guia que passa a ser vermelha; e também em sentido contrário, por exemplo, as representações do martelo e da foice deixam de caracterizar um único símbolo comunista para retomarem suas antigas interpretações – com o martelo simbolizando a potência criadora, o inicio, o pólo masculino, e a foice simbolizando a potência ceifadora, o fim, o pólo feminino. O que ocorre na estrutura mental destes murais é um jogo de metáforas, sendo a principal delas a figura do líder. Seguindo uma visão social, facilmente reconhecemos a figura do "líder dos oprimidos", que veste tanto o macacão operário quanto o chapéu camponês, ou seja, um revolucionário. Numa visão mística, porém, esta é a figura do "líder espiritual", capaz de se relacionar com todos e de contestar os valores vigentes, ou seja, um revolucionário também.

Quanto à estruturação pictórica da capela, o artista foi claramente inspirado na estruturação arquitetônica pintada no teto da Capela Sistina. Rivera utilizou-se dos meios arquitetônicos presentes em Chapingo para realçá-los com pintura, remodelando e criando novas estruturas visuais. O teto de Chapingo é a melhor representação disto: em tons marmóreos o artista concebeu toda uma abóbada, criando espaços para a encenação de imagens distintas; entretanto, o intuito é apenas estabelecer um esqueleto arquitetônico que possibilite a visão do céu – bastante diferente do projeto de Michelangelo, que era conferir materialidade ao próprio teto.

Nos aspectos formais ocorre toda uma referência as figuras pré-colombianas. O corpo humano, por exemplo, tem uma anatomia pouco "científica" ou matemática, ou mesmo ideal. Trata-se de uma anatomia que procura respeitar somente a proporcionalidade corporal, evitando criar violências visuais, o que replica a mesma configuração dos personagens de murais astecas, além de ambos delimitarem as figuras humanas com longas curvas. Excetuando a imagem "*Morte do Camponês*", que faz evidente alusão a composição do afresco "*A Lamentação*" de Giotto, em Pádua, todas as outras imagens tem composições bastante curiosas: desconsiderando a noção de perspectiva e apresentando *ambientes* ao invés de cenários, posto que quase em sua totalidade estes murais não demonstram nenhuma preocupação em uma legitimação espacial.

No que se refere às cores empregadas, estas são totalmente ameríndias, por assim dizer. Os tons europeus tradicionais de azul, dourado e branco, são substituídos por cores vibrantes ao estilo mexicano, como o verde e o amarelo, além das cores terrosas que dão vida ao tema agrícola por toda a capela. Em especial, percebe-se um vermelho muito forte em diversos momentos: em estrelas; em roupas; como cor de fundo; e até nos detalhes arquitetônicos, o que é bastante

significativo pois na arte européia, e especialmente católica, a cor vermelha sofria certo recalque pelas suas associações com o martírio de Cristo, as chagas e sangue divino. Em Chapingo, está lógica "anti-vermelho" é invertida conferindo à cor uma pulsação gritante como um fluxo extraordinário oferecendo vida ao longo do espaço. Outras cores também se destacam pela relação direta com os murais astecas, como, por exemplo, o verde, que em Chapingo é exatamente o verde asteca, produzido quase da mesma maneira e com os pigmentos da mesma planta: o *napal*, uma espécie de cacto típico da região.

Finalmente, a iconologia da capela também tem uma intricada rede de relações. Como exemplo, consideraremos a imagem da parede do altar. Na tradição católica, este é um espaço especial, dedicado a representações como o Céu, Jesus Cristo (na cruz é o mais comum), a Ave Maria, a Santíssima Trindade ou o Apocalipse. Chapingo, por sua vez, nos apresenta uma cena estranha e definitivamente fora dos padrões da igreja romana. Para um melhor entendimento talvez seja necessário uma curta descrição sobre a natureza de *Quetzalcoalt*, a figura mais importante do panteão asteca. Do conjunto de crenças, hieróglifos e rituais *náhuatl* resulta que o grande deus verdadeiro é o "Sol" – as outras entidades aparecem como simples aspectos desta figura central. Entretanto, este único deus tem origem humana, é um homem que se converteu em Sol (e não Deus que se fez homem, como no cristianismo), portanto não se trata de uma divindade distribuidora de graças, mas de um mortal que descobriu uma nova dimensão humana, o chamado Quetzalcoalt, ou "Serpente-emplumada". Por esta razão é que o hieróglifo do Sol sempre tem um rosto humano, e o nome da cidade de *Teotihuacán* significa "lugar onde se fazem deuses". De volta ao altar em Chapingo, não há representação de Deus, segundo a lógica judaico-cristã, e nem mesmo a representação de Jesus, o que vemos são representações dos quatro elementos naturais reverenciando o homem-deus. O homem nu de costas para nós é o homem feito divindade, aquele que atravessou toda a narrativa da capela e alcançou outro grau de "humanidade", e por isso ele pode conferir o fogo divino ao "Prometeu-vulcão". Em outras palavras, a mitologia abandona seu status de passado para ser a garantia de um futuro melhor. Por fim, este último mural nos explica ainda outra alteração quanto a tradição: enquanto Giotto concebeu uma narrativa circular na capela dos Scrovegni conforme a circularidade dos mundos descritos na Divina Comédia, Rivera concebeu uma narrativa em linha espiral percorrendo toda a capela e desenhando um serpentear voador, exatamente como a realização de *Quetzalcoalt*.

Todavia, é na questão narrativa que Diego mais se debruça sob a tradição clássica da pintura italiana. O pintor mexicano preencheu a capela com murais que sustentam uma narrativa ao longo de todas as imagens, à maneira da Capela de Scrovegni, em Pádua. O interessante é que ainda assim cada uma das imagens guarda uma independência ou sua própria narrativa, bem como a elaboração de Giotto. Porém, a arte italiana concedia grande importância à narrativa de uma história, e normalmente uma história famosa ou popular como temas bíblicos ou mitológicos. Em Chapingo isto não ocorre – apesar da estrutura narrativa dever-se ao modelo de Giotto. Estes murais não contêm uma história propriamente, não apresentam fatos, não ilustram nenhuma circunstancia precisa. Portanto,

também aqui a tradição clássica da narrativa tem ares modernistas representando somente motivos, possibilidades, especulações, ou melhor, nada "comprovável" – permitindo inclusive uma identificação quase religiosa.

Assim, a atitude de re-significação da tradição, em Chapingo, não é outra senão a de uma *hagiografia* – a criação de uma narrativa mítica, ou beatífica. E o mais surpreendente é que não se trata da vida de um santo, mas da vida de uma nova sociedade, de uma revolução. Se a Capela de Chapingo pode ser entendida como o grande livro da revolução mexicana, ela com certeza não é uma "biografia", ela não se apresenta como biografia da revolução porque lhe faltam fatos, todos os fatos. A Capela Scrovegni, em Pádua, é muito mais biográfica do que a mexicana. Esta, é uma biografia sem fatos, é precisamente a hagiografia da revolução mexicana – e isto é possivelmente uma nova tradição: Chapingo faz da Revolução Mexicana um acontecimento divino.

Referências Bibliográficas

BALLADARES, Consuelo Muñoz. *Capilla Riveriana*. Universidad Autónoma Chapingo, 2007.

FERNÁNDEZ, Justino. *Pensar El Arte*. Universidad Nacional Autónoma Del México, 2008.

KETTENMANN, Andrea. *Rivera*. Paisagem, 2006.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura – Vol.2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura.* Ed. 34, 2004.

PANOFSKY, Erwin. *O Significado nas Artes Visuais.* Editora Perspectiva, Edição 3, 2002.

PANOFSKY, Erwin. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Nova York, 1962.

MATISSE, Henri. *Escritos e Reflexões sobre Arte*. Cosac Naify, 2007.

SÉJOURNÉ, Laurette. *El Universo de Quetzalcoatl*. Fondo de Cultura Econômica, Sétima Edição, 2003.

TIBOL, Raquel. *Los Murales de Diego Rivera*. Universidad Autónoma Chapingo, 2002.

O retrato luso-brasileiro: a representação do poder ultramarino

Breno Marques Ribeiro de Faria
Mestrando / UNICAMP

Resumo

Propõe-se interpelar a origem, procedência e fim do acervo brasileiro de retratos setecentistas a partir dos que se encontram atualmente em Minas Gerais (Museu da Inconfidência, Museu Mineiro, Museu do Ouro e Câmara Municipal de Mariana) e no Rio de Janeiro (Museu Histórico Nacional, Biblioteca Nacional e Câmara Municipal do Rio de Janeiro). A pesquisa se baseia na busca de (re)constituir a rede de imagens que possibilitou a execução dos retratos em questão.

Palavra Chave

Retratística, pintura luso-brasileira, iconografia do poder.

Abstract

It is proposed to question the source, origin and end of the Brazilian collection of portraits from the seventeenth century that are currently found in Minas Gerais (Museu da Inconfidência, Museu Mineiro, Museu do Ouro e Câmara Municipal de Mariana) and Rio de Janeiro (Museu Histórico Nacional, Biblioteca Nacional e Câmara Municipal do Rio de Janeiro). The research is based on the search for (re) constitute the network of images that enabled the making of the pictures in question.

Keywords

Portraiture, luso-brazilian painting and iconography of power.

O poder dificilmente poderia ser definido como algo material, tangível e palpável, mais apropriado seria entendê-lo como uma força, uma prática ou um ato. O poder não é algo estático, mas uma relação de algo ou alguém com outro ser e, nesse sentindo, pensamos na sua representação não somente como uma "ilustração", mas como uma manifestação do mesmo. O fato uma força se dar a ver é parte constitutiva de sua existência, não sendo assim possível separar o poder de sua representação.

Nesse caso a definição de Pierre Bourdieu de poder simbólico se torna particularmente elucidativa:

O poder simbólico, poder subordinado, é uma forma transformada, quer dizer irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder: só se pode passar para além da alternativa dos modelos energéticos que descrevem as relações socais como relações de força e dos modelos cibernéticos que fazem delas relações de comunicação, na condição de se descreverem as leis de transformação que regem a transmutação das diferentes espécies de capital em capital simbólico e, em especial, o trabalho de dissimulação e de transfiguração (numa palavra, de eufemização) que garante uma verdadeira transubstanciação das relações de força fazendo "ignorar-reconhecer" a violência que elas encerram objectivamente e transformando-as assim em poder simbólico, capaz de produzir efeitos reais sem dispêndio de energia.[1]

Adotada essa premissa para o entendimento do universo cultural no qual se inseria Portugal, bem como o Brasil no século XVIII, e que produziu os retratos em questão, podemos considerar o *Absolutismo* como mais que uma teoria política. É relevante retomarmos o estudo *A Sociedade de Corte* de Nobert Elias sobre a cultura que emergiu em torno da figura de Luís XIV da França (1638 - 1715) e que imputou grande parte do significado histórico aos retratos do tipo sobre os quais nos debruçaremos.

A proposta do trabalho de Elias é analisar a corte do *Ancien Régime* que acumulava as funções de estrutura da família real e administração do Estado e para tal, ele introduz o conceito de *figuração*, que pretende dar conta dos indivíduos em seus contextos específicos de atuação histórica. Situando o cortesão para além do livre-arbítrio, no espaço da corte, entendida como matriz social e local privilegiado da sociedade, a existência desses personagens é regida pelo luxo, entendido não como falta de racionalidade e propósito no consumo e costumes, mas sim, como forma de afirmação social de valores.

Formações culturais das quais temos uma percepção meramente estética – na maior parte das vezes como variantes de um determinado estilo – são percebidas por quem conviveu com elas como expressão bastante diversificada de qualidades sociais[^F.]

A etiqueta nesse espaço é uma estrutura simbólica na qual as normas servem para (re)criar a hierarquia dos privilégios concedidos pelo rei aos nobres. Dentre os cortesãos há uma necessidade de constante afirmação da sua posição dentro do grupo e no cerimonial há uma competição por prestígio visando à

1 BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. p. 15.

confirmação do status dessa posição. *"A prática da etiqueta consiste, em outras palavras, numa auto-apresentação da sociedade de corte"*[N.F.] A etiqueta deve ser entendida não como uma prática meramente formal, mas como estrutural e estruturante da vida em corte. "*Não se trata de mera cerimônia, mas de um instrumento de dominação dos súditos. O povo não acredita num poder que, embora existindo de fato, não apareça explicitamente na figura do seu possuidor"*[N.F.]

Luís XIV foi o mais evidente exemplar europeu de monarca absolutista e além de uma cultura cortesã a sua volta foi produzido todo um sistema de produção e disseminação de imagens áulicas. O intento de aclamar o rei foi de tal modo planejado e bem sucedido que serviu de modelo a outros monarcas. A prática de difusão da imagem desse soberano entre seus contemporâneos caracterizava-se pela ânsia de persuadir e visava exaltar a figura do rei, essa cumpria simultaneamente uma dupla função: criar e aumentar a sua glória.

A opulência dentro da cultura barroca tinha associação direta com o poder, sendo esperado que ele se manifestasse de maneira espetacular. A representação do rei instrumentaliza a manifestação do poder de forma persuasiva, este é exercido e representado de forma teatralizada, com reforço à carga simbólica das imagens associadas à figura do monarca.

Dentro dessa dimensão da cultura visual do período se inserem de forma proeminente as pinturas de retrato. A função dessas pinturas era de acalentar em seus espectadores as sensações esperadas em relação ao monarca. A representação do rei deve estar de tal modo associada ao mesmo que deve o tornar presente na sua ausência, sua contigüidade com os objetos de culto religioso não é casual. Os retratos de Luís XIV, excetuando os para exposição privada, se enquadram no gênero conhecido como *retrato solene*, *retrato de Estado* ou *retrato oficial representativo*.

> *Para a pintura narrativa e os retratos solenes, o estilo apropriado era chamado maneira "grandiosa" ou "magnífica" (...) Esse estilo envolve a idealização. Como Bernini observou enquanto trabalhava num busto do rei, "O segredo nos retratos é aumentar a beleza e emprestar grandiosidade, diminuir o que é feio ou mesquinho, ao até suprimi-lo, quando é possível fazê-lo sem incorrer em servilismo"*[2]

O entendimento do caso francês não é meramente exemplar, pois, em Portugal, D. João V (1689 – 1750) se espelhou na figura de Luís XIV para construir a sua própria imagem. Aclamado dia primeiro de janeiro de 1707, com 17 anos tinha como modelo vivo o rei da França. O pintor francês Ranc, homem da corte espanhola que havia estado em Lisboa com o objetivo de fazer retrato das reais pessoas – e por isso, naturalmente conhecia o rei em privado – afirma que D. João V lhe havia feito muitas perguntas acerca da pessoa de Luis XIV, tal como lhe dissera que "tinha grande veneração pela memória de Luís XIV, porque fora um monarca capaz de servir de exemplo não só aos Reis seus sucessores, mas ainda a todos os Soberanos da Europa"[3].

---

2 BURKE, Peter. *A fabricação do rei*: a construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 1994. p. 36.

3 BEBIANO, Rui. *D. João V*: poder e espetáculo. Aveiro: Estante, 1987. p. 89.

Em 1708 casa-se com D. Maria Ana de Áustria e então se desenvolve um elaborado ritual palaciano, tudo é minuciosamente regulado por meio de princípios e de normas, muitas vezes escritas, de etiqueta social e comportamento pessoal. Tais regras, procurando essencialmente proteger e isolar a sagrada pessoa do rei, visam também a construção da imagem fictícia de mundo exemplar e perfeitamente ordenado. O vestuário da corte, exemplarmente usado pelo rei, segue à moda francesa da corte de Versailles. Bem como, a decoração dos aposentos régios, tem origem ou inspiração na França. Essa busca de um modelo na França possivelmente foi engendrada para distanciar-se da recém opressora Espanha. A influência francesa instalar-se-ia porém, ainda que limitada à formação cultural dos grupos dominantes (nomeadamente ao nível de criação e de consumo literários) e a um genérico ascendente no campo da moda e da etiqueta. É que no domínio da arquitetura e das artes plásticas (e em menor escala no das artes decorativas), áreas indispensáveis a um adequado enquadramento cenográfico do cerimonial barroco, as ideias e os homens vieram de outras paragens, excetuando-se pintores franceses como Quillard e Duprat. A este nível, conhece-se a preferência do rei pela Itália e por Roma, o brilho do barroco romano combinado com uma austeridade pós-tridentina, tão de agrado de mentalidade dominante na Igreja portuguesa, faria determinar essa primazia.

Os processos de construção do poder e da imagem têm uma relação próxima, pois, ambos necessitam de um tempo histórico longo. A formação dessas duas dimensões do social prescreve um esforço de gerações, a fim de proporcionar uma solidez que suplante a efemeridade dos contextos aos quais elas devem sobreviver. O discurso visual em função do poder deve resistir às mudanças políticas, pois mesmo com a permuta do soberano a imagem do poder monárquico deve ser perene. Sendo parte de um código social da cultura ocidental moderna na representação do poder, o retrato régio ocupa o ponto mais alto da hierarquia *"atraindo por gradual imitação os de quem sucede na escala social"*[4].

Em 1730 é produzida uma ilustração pelo flamengo F. Harrewyn, uma representação de D. João V na pose de Luís XIV na pintura executada por Rigaud, que dentro dos códigos de comunicação da época é capaz de transmitir uma declaração de poder inequívoca. Apesar de outras imagens serem produzidas do monarca com tema alegórico ou mitológico, é evidente a *"necessidade histórica de uma perspectiva clássica do poder"*[F.] Pois a altivez monárquica se impõe sobre o espetáculo barroco, sendo a composição da obra submetida a função social da mesma.

A necessidade de produzir imagens do soberano e da família real apresenta caráter político, sendo estas expostas em embaixadas, enviadas para outras cortes em vista de noivado ou mesmo para materializar o poder régio nas colônias. *"Entre Duprà e Quillard, teve D. João V a sua figuração assegurada e repetida em múltiplas cópias para vários destinos políticos"*[F.]

Para o estudo do acervo brasileiro de pinturas da família real portuguesa devemos de maneira inequívoca começar pelo artigo intitulado *Retratos Colônias* de Hannah Levy, no qual a autora faz uma análise inicial dos retratos

4 FRANÇA, José-Augusto. O retrato na Época Joanina. In: *A pintura em Portugal ao tempo de D. João V.* 1706– 1750: Joanni V Magnifico. Lisboa. 1994. p. 97.

"brasileiros"[5]. Destacam-se três categorias principais de acordo com certa homogeneidade e observando a ausência de retratos de famílias no período colonial: O grupo *retrato de burguês,* o grupo *retrato de erudito* e a categoria do retrato da real família portuguesa é o *retrato oficial representativo,* que são *"exemplos típicos do estilo internacional barroco"*[6] com a linguagem visual grandiloqüente, predicado das representações absolutistas. Mas esse tipo de retrato não se restringe exclusivamente a realeza, sendo também utilizado para pessoas as quais se desejava destacar a alta posição na hierarquia social, como governadores e vice-reis.

A questão da autoria se coloca de maneira proeminente nessa categoria de retrato, pois a determinação de origem dos quadros é complexa. Esses retratos podem ter origem metropolitana, sendo enviados para a colônia para ocupar lugar de destaque em edifícios da administração colonial ou executados por pintores locais, através da cópia de uma pintura portuguesa ou a partir de estampas, gravuras, etc.

As características visuais dos quadros que se encontram no Brasil se assemelham as dos pintores das cortes européias, mas "*não poderiam rivalizar com obras de Rubens, Velásquez, Rigaud, etc*"[F.] Embora a qualidade da execução seja inferior, estilisticamente eles se encontram próximos. As pinturas de ambos os espaços se valem de uma linguagem comum para representação dos personagens da família real e sua posição econômica, social e principalmente política. Essas representações são elaboradas objetivando despertar no observador a admiração, sua linguagem pictórica utiliza recursos que visam causar impacto. A dimensão social do retratado é traduzida visualmente por elementos referentes ao poder real. O súdito reconhece a imagem de majestade, pela postura, pelo olhar altivo, pelo vestuário, e por objetos ligados domínio monárquico, como a coroa, o cetro e as insígnias reais. O suntuoso domina a composição, a pompa se materializa nas vestimentas e no ambiente.

O trabalho dos artistas que executavam essas pinturas estava submetido a algumas restrições no campo técnico e material, bem como na dimensão artística e criativa. A falta de perícia concomitante com a necessidade de fidelidade limitava as possibilidades exploração estética. Os retratos brasileiros devem ser confrontados com as pinturas portuguesas do mesmo período para melhor apreensão de seu valor artístico, pois de qualquer modo, persiste uma ligação direta entre ambas. As pinturas brasileiras, em sua maioria do século XVIII, se apresentam como uma continuidade da pintura de retrato portuguesa do século XVII, se for observada entre outras características a austeridade da composição.

Na pesquisa o levantamento de quadros começou por Minas Gerais, pelos dos seis retratos D. JOÃO V; D. JOSÉ; D. MARIA I; D. MARIA I. D. JOSÉ, PRINCÍPE DO BRASIL, D. PEDRO III de Belo Horizonte que se en-

---

5 LEVY, HANNAH; JARDIM, LUIS; INSTITUTO DO PATRIMONIO HISTORICO E ARTISTICO NACIONAL (BRASIL); UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Pintura e escultura I. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; [São Paulo]: USP, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 1978. p. 147.

6 LEVY, HANNAH; JARDIM, LUIS; INSTITUTO DO PATRIMONIO HISTORICO E ARTISTICO NACIONAL (BRASIL); UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Pintura e escultura I. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; [São Paulo]: USP, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 1978. p. 165.

contram no Museu Mineiro. Em Sabará, no Museu do Ouro, foi localizado um retrato do MARQUÊS DE POMBAL, sem autoria ou procedência. O próximo grupo a ser levantado foi o de Ouro Preto, com quatro retratos D. PEDRO III, REI DE PORTUGAL; D. JOSÉ, PRÍNCIPE DO BRASIL; D. MARIA I, RAINHA DE PORTUGAL e D. MARIANA VITÓRIA, que se encontram no Museu da Inconfidência. Os últimos dois retratos DONA MARIA I e DOM JOSÉ I encontrados em Minas Gerais então em Mariana, na Câmara Municipal. Prosseguimos com a pesquisa no Rio de Janeiro onde foram localizados retratos de interesse para a pesquisa em quatro instituições: o Museu Histórico Nacional (MHN), o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) a Câmara Municipal do Rio de Janeiro e a Biblioteca Nacional (BN). No MHN foram encontradas oito telas D. JOSÉ I; D. MARIA I; MARIANA VITÓRIA DE BOURBON; JOSÉ DE BRAGANÇA, PRÍNCIPE DO BRASIL; D. LUÍS DE VASCONCELOS; MARQUÊS DE POMBAL; FRANCISCO XAVIER DE TÁVORA; JOSÉ LUIZ DE CASTRO, SEGUNDO CONDE DE RESENDE que apresentam níveis diferentes de relevância e de informações. No MNBA foi encontrado um quadro, um retrato de D. João V. Na Câmara Municipal também foi encontrada uma tela o retrato de Gomes Freire da Andrada, Conde de Bobadela de autoria atribuída a Manoel da Cunha. Na BN foi pesquisada a Coleção Diogo Barbosa Machado confeccionada em meados do século XVIII em Lisboa pelo abade que dá nome a mesma e foi adquirida, junto com a biblioteca de aproximadamente 4.3000 obras do bibliófilo, por D. José I para recompor a Biblioteca Real após o terremoto de 1755. Veio para o Brasil junto com a família real e ficou como parte dos acordos da independência. A coleção é constituída de seis grandes álbuns, sendo os dois primeiros dedicados aos reis, rainhas e príncipes de Portugal, com 414 estampas. Quatro referem-se aos varões portugueses insignes: em virtudes e dignidades (tomo III), em artes e ciências (tomo IV), e em campanha e gabinete (tomos V e VI), totalizando 544 estampas. Dentro desse montante foram selecionadas 25 gravuras que auxiliarão na composição do esquema de transposição das imagens de Portugal para o Brasil. A pesquisa no Rio de Janeiro levantou questões completares as apresentadas pelo acervo mineiro, possibilitando vislumbrar o arquipélago de imagens (**Figura 1**) que forma a retratística setecentista brasileira. Mas, ao fim dessa etapa da pesquisa se tornou óbvia a necessidade de confrontar o acervo brasileiro com português ajustar os modelos, a sistemática de produção dessas imagens e principalmente entender quais obras encontradas nos Brasil foram enviadas da metrópole e quais foram produzidas aqui.

Painel de associação visual do acervo brasileiro de retratos setecentistas.

Dois nus polêmicos: 'Le lever de la bonne', de Eduardo Sívori e 'Estudo de Mulher', de Rodolpho Amoêdo

Camila Dazzi
CEFET/RJ-UnED Nova Friburgo
UFRJ/ Doutoranda

Resumo

O presente artigo analisa como Eduardo Sívori (Buenos Aires, 1847-1918) e Rodolpho Amoêdo (Rio de Janeiro, 1857-1941) entram em contato, na Europa, com as contemporâneas representações do nu feminino e a maneira como estas respresentações são apropriadas por estes artistas. O artigo igualmente discute a recepção de suas pinturas em jornais brasileiros e argentinos. As duas pinturas escolhidas para esta análise são: Le lever da la bonne (1887), de Sívori e Estudo de Mulher (1884), de Amoêdo.

Palavra Chave

Rodolpho Amoêdo; Eduardo Sívori, Nu feminino na Arte.

Abstract

The present paper analyzes as Eduardo Sívori (Buenos Aires, 1847-1918) and Rodolpho Amoêdo (Rio de Janeiro, 1857-1941) enter in contact, in Europe, with the contemporaries representations of naked female bodies and the way as these representations are appropriate for these artists. The paper also discusses the reception of their art in Brazilian and Argentinian journals and newspapers. The two paintings chosen for this analysis are: Le lever da la bonne (1887), by Sívori and Estudo de Mulher (1884), by Amoêdo.

Key-words

Rodolpho Amoêdo; Eduardo Sívori, Nude Female Art

Ao folhearmos os catálogos das exposições de arte do século XIX é possível perceber uma crescente presença de nus femininos, realizados por artistas das mais diversas procedências. Não raro, alguns desses nus suscitavam polêmicas e acaloradas acuações de "mal gosto" e "pornografia". É o caso de telas como 'Vénus et Psyché' de Gustave Courbet, rejeitada pelo juri do Salon de 1864, por motivo de imoralidade[1] ou 'Rolla', de Henri Gervex, "recusada pelo salon de 1878 pelo acento explicitemente érotico da representação"[2]. Já outras telas, a grande maioria delas, foram apreciadas e admiradas pelos críticos e pelo público. Basta lembrarmos de nomes como Cabanel, Bouguereau, Chaplin e Jules Lefvebre, louvados pelas "idealização de peles nacaradas" e o pelo clima sensualista" de suas pinturas. Não sejamos, no entanto inocentes. Houve quem elogiasse o despudor imperfeito das mulheres de Courbet, assim como houve quem criticasse, e não pouco, todas as vénus rosadas que desfilaram pelos salões oitocentistas.

Os países da América do Sul, sempre a par das últimas tendências artísticas, também tiveram os seus escândalos. Ou, reformulando a frase, tiveram telas que entraram para a História da Arte como escândalos. É o caso do 'Estudo de Mulher'(1884) de Rodolpho Amoêdo e de 'Le lever de la bonne'(1887), de Eduardo Sívori. Vamos nos deter brevemente no primeiro caso.

São com essas palavras que Gonzaga-Duque, em seu livo 'Arte Brasileira' (1888), se refere à primeira exposição de 'Estudo de Mulher' no Brasil, em 1884:

E para qualificar o poder de realidade que tem este quadro, a estranha vida que anima esta obra-prima, apenas encontro como forma clara e única a frase dita por uma senhora diante dessa figura:
- Que mulher sem-vergonha!
Este quadro que, na exposição de 1884 foi o mais bem pintado, o que resumia mais conhecimento de modelado e maior savoir faire, isto é, espontaneidade, segurança e elegância de toque, mereceu da congregação acadêmica uma censura por... ser imoral![3]

As palavras do crítico fazem parecer que a tela foi excessivamente ousada para os professores da Academia e para o público carioca. Mas teria de fato o evento ocorrido desta forma? Aqueles que estudam a produção artística brasileira do século XIX já sabem, por experiencia própria, que Gonzaga Duque não pode ser inocentemente tido como senhor da 'verdade absoluta'. Vejamos então o que foi dito, em 1884, sobre o 'Estudo de Mulher', por outro articulista, Oscar Guanabarino:

[Estudo de Mulher] é o trabalho mais delicado que temos visto neste gênero entre nós, e a mais exata reproducção da côr da carne humana.
O tom roseo que predomina em toda a figura talvez pareça um tanto exagerado aos que estão habituados a vêr as falsas côres do nú, que geralmente se nos apresentão.

---

1 LARAN, Jean; GASTON-DREYFUS, Philippe; BENEDITE, Léonce. L'Art de Notre temps- Courbet. Paris : La Renaissance du livre, J. Gillequin, 1911.

2 BROOKS, Peter. Le corps-récit, ou Nana enfin dévoilée. **Romantisme**, 1989, nº63. p. 75.

3 DUQUE ESTRADA, Luiz Gonzaga. *A arte brasileira.* Rio de Janeiro: H. Lombaerts, 1888. Texto com ortografia atualizada, disponível no site http://www.dezenovevinte.net/

[...] A cabeça, os cabellos, o tronco, as pernas, os pés, tudo emfim denuncia acurado estudo e vontade firme de vencer algumas difficuldades sérias, como, por exemplo, esta: fazer destacar os pés, que são de uma finura extrema, sobre as dobras de uma colcha de nobreza clara.
Mas ainda não é tudo. [...] Todo o quadro tem muita luz e sobretudo muito ar (duas qualidades excellentes). E os accessorios são de tal ordem que não podem passar desapercebidos.[4]

Oscar Guanabarino não parece em sua crítica, publicada em um dos mais lidos jornais do período, minimamente chocado pela forma como foi exposto o corpo nu da modelo.

E a Academia? Se o quadro foi condenado por ser imoral, não deveriam ter sido os professores da AIBA a 'lançar a primeira pedra'? E, de fato, Amoêdo não poderia ter se esquivado do crívo dos professores daquela instituição, uma vez que 'Estudo de Mulher' era um dos envios do seu quarto ano como pensionista da AIBA na Europa. Vejamos o parecer dos professores Victor Meirelles e José Maria de Medeiros sobre a tela, redigido em setembro de 1884:

A Comissão encarregada de dar parecer sobre os trabalhos do pensionista Rodolpho Amoêdo, tendo examinado as quatro telas, que constituem a nova remessa, vê nesses estudos que representam: 1.A partida de Jacob; 2.Esboceto de Cristo em Cafarnaum; 3.Esboceto de Tiepolo; 4. Grande estudo de mulher nua vista de dorso. Que estes trabalhos revelam grande aproveitamento, deixando antever o resultado final de seus esforços, que por certo atingirão; libertando-se mais tarde, da situação transitória e dependente, que o estudo, a prática e os preceitos da Escola francesa contemporânea, tanto influem e o induzem a sentir desse modo[5].

Também não vemos aqui, por parte dos professores responsáveis pelo parecer, qualquer crítica provocada por excesso de pudor. A crítica é feita à adoção, por parte do artista, dos 'preceitos da Escola francesa contemporânea'. Já as palavras do Vice-Diretor da Academia, Ernesto Gomes Moreira Maia, no seu relatório sobre o ano de 1884 ao Ministro do Império[6], reforçam o embate entre 'escola clássica' e 'escola realista', não uma aversão púdica ao corpo nú de uma burguesa:

Os últimos trabalhos quo enviou e que foram recebidos durante a Exposição Geral das Belas Artes, justificam o juízo que em princípio emiti sobre este pensionista. Todavia me parece que um desses trabalhos (estudo de mulher de grandeza natural), conquanto bem observado e cuidadosamente feito, não lhe teria valido a recompensa que obteve na prorogação da pensão; porque nele, arrastado pelo furor da moda e pela onda do realismo exagerado, afastou-se muito dos bons princípios da escola clássica, que não cessamos de recomendar aos nossos alunos.

---

4 Edição de 26 de setembro de 1884 - Jornal do Commercio - Ano 63 N. 269 - página 1. FOLHETIM DO JORNAL DO COMMERCIO. BELLAS-ARTES. Rio, 25 de Setembro de 1884.

5 - Academia Imperial das Belas Artes - 3 de Setembro de 1884"- Victor Meirelles - José Maria de Medeiros". Academia das Belas Artes, 13 de Setembro de 1884.

6 Relatório do ano de 1884, por Ernesto Gomes Moreira Maia, Vice-diretor da AIBA, em substituição a Antonio Nicolao Tolentino, que então se encontrava gravemente infermo. Redigido em em 13 de abril de 1885. Arthur Valle e Camila Dazzi. Texto com grafia atualizada, disponível em: www.dezenovevinte.net/

Mas teria sido o intuito de Amoêdo chocar, expondo uma tela imoral? Cremos que não. O artista, juntamente com o envio das quatro telas referidas no parecer, solicitava uma prorrogação de dois anos da sua estadia em Paris, como pensionista. Ele sabia depender do parecer favorável dos 'velhos' professores da Academia para alcançar os seus objetivos. Sendo assim, podemos deduzir que o intuito de Amoêdo era demostrar, com 'Estudo de Mulher', que ele estava à altura das expectativas nele depositadas. Os professores, de fato, ainda que 'torcendo um pouco o nariz', reconhecem as qualidades do artista e são favoráveis a continuidade da pensão. Sorte de Amoêdo não ter contado com Gomes Moreira Maia entre os pareceristas.

A edesão de Amoêdo aos 'preceitos da Escola francesa contemporânea', foco de crítica dos professores da AIBA, não foi, no entanto, suficiente pra suscitar o louvor absoluto dos críticos. Um artigo, publicado na Revista Illustrada de Angelo Agostini, que sabemos ter sido um dos principais defensores dos jovens artistas que tinham a possibilidade de modernizar a Academia, é bastante duro ao comentar a tela:

Gostamos muito da maneira franca como está pintada essa tela, menos a cor da mulher, da cintura para baixo. Aquella cor que termina nos pés não nos parece natural, nem está de accordo com a das costas. A cabeça é admiravel porém o cabello deixa muito a desejar: falta-lhe luz. O braço, apezar de ser um pouco fino, está bem modelado: outro tanto não podemos dizer das pernas, nem das... (ó diabo!) Onde acabam as costas emfim.
A ser realista, é preciso sel-o devéras. Perdoariamos a ousadia de uma posição como a d'essa mulher, se a sua execução chegasse a provocar, da parte de quem olha, o desejo de dar-lhe uma palmada. Então sim!...[7]

Amoêdo, em sua tela, ao mesmo tempo que mantinha um vínculo com os modelos da tradição clássica, (perceptível em obras como o Hermaphroditus Borghese, a 'Vénus ao Espelho', de Velázquez e a 'Grande Odalisca', de Ingres), assimilava as novidades da "Escola Francesa" dos anos de 1880. O exagero de certas linhas presentes em 'Estudo de Mulher' nos leva a arriscar, ainda, que a tela possui uma interessante conexão com as primeiras fotografias pornográficas do século XIX. Surgidas em uma época em que as mulheres burguesas eram prisioneiras do corset "droit-devant" e do faux-cul, a fotografia pornográfica, através de principiantes como Auguste Belloc ou o escritor Pierre Louÿs[8], nos revelam o verdadeiro gosto masculino da época, e ele não tendia às silhuetas tubulares e andróginas. Nádegas redondas e proeminentes, acentuada por cinturas extremamente finas, como aquelas apresentadas em Estudo de Mulher, ecarnavam, na década de 80 do séc. XIX, o corpo feminino erotizado. As formas do corpo apresentadas em Estudo de Mulher, parecem ter encantado, por exemplo, Guanabarino, que procurou justificá-las, no seguinte comentário:

A mimosa côr de rosa pallida impera em todo o corpo, modificando-se aqui, alli, para contor-

7 Salão de 1884– III. Ano IX, n.392, p.3 e 6.

8 POCHON, Caroline; ROTHSCHILD, Allan. *La face cachée des fesses*. Paris: ARTEEditions/Democratic Books, 2009.

nar os membros ou accentuar um musculo.
Talvez pareção exageradas certas linhas desse corpo nú; mas, como não se trata de uma creação, porém sim da reproducção da um modelo vivo, nada temos que vêr com isso. E ainda que tivessemos, a molleza daquella carnadura e a flexibilidade de todos os seus membros fazem desculpar esse defeito, se defeito é.

Com tudo o que foi dito sobre a tela, Estudo de Mulher não causaria grandes "exclamações" se tivesse sido exposta no Salon parisiense de 1884, fazendo par com uma série de obras que ali foram expostas, onde figuravam belas mulheres de corpos acetinados, jovens burguesas em poses da tradição clássica.

Mas não só de beldades se constituia a arte dos anos de 1880. E as disparidades que surgiam, essas sim causavam algum impacto, como podemos perceber na leitura da crítica que se segue, dirigida à uma tela exposta no Salon parisience de 1887:

La mujer de piel negruzco, despojada de toda vestidura, tiene la vulgaridad de contornos y de color que es la ostentación de su situación social. Al vela, vadie se siente con ganas de ir a acompanharla.[9]

A crítica publicada no parisiense 'Memorial Diplomatique', por Roger-Míles, e posteriormente traduzida e publicada no jornal argentino 'El Diário' fazia refrencia à pintura Le lever da la bonne, ou o El despertar de la Criada, do artista argentino Eduardo Sívori[10]. O quadro, como podemos perceber pelas palavras do articulista, vai em um sentido completamente oposto daquele adotado em 'Estudo de Mulher'. Ao ambiente luxuoso se contrapõe à simplicidade de um quarto cuja mobília se constitui de uma cama de ferro e uma mesinha. A suavidade rosada da pele nacarada é substituída por um tom amarelado e doentio. A silhueta em S de fins de século, que correspondia a uma mulher de cintura finíssima, é substituída pela robustez. À rigidez da carne, à flacidez. É assim que surgia diante dos contemporâneos de Sívori o "Despertar da Criada', nos dizeres dos críticos da época, uma 'mulher feia e suja', que assumia a sua nudez com a maior naturalidade.

Para explicarmos o motivo da tela ter sido um 'escandalo', podemos começar mencionando que ela dificilmente poderia estar inserida, sem chamar alguma atenção, no contexto de Exposição de 1887, na qual foi exibida. De fato, o "Despertar da Criada" recebeu alguma atenção dos jornais franceses. Nada menos que onze deles dedicaram algum comentário ao quadro do desconhecido argentino, como:

- Emery del 'Seine': Muy natural esta pobre y fea chica, sentada en una miserable cama de hierro, disponiéndose á calzar sus medias inmundas. El "Lever de Bonne" de M. Sivori, es una grosera y fuerte moza, acostumbrada al trabajo, con su garganta siempre colgando y con sus miembros fuertes y musculosos.

9 El Diario, 2 de Julio de 1887.

10 COSTA, Laura Malosetti. **Los primeros modernos**. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX (reimpresion). Buenos Aires: Editorial FCE, 2001.

- Ripoult del "Petit Bordeaux" se expressa en los siguientes términos:[...] Parece que es muy natural, esa muchachota de pechos caídos con su pelo en desorden, de limpieza dudosa, la camisa está ausente, no quiero saber porqué; el caso es que no gusto de estas intromisiones, por muy naturales que quieran ser, en un arte que a mi modo de ver debe dirigirse tan sólo a lo bueno y a lo bello[11].

Tais comentários se explicam pelo contexto no qual foi exibido 'Le lever de la bonne' no Salon de 1887. Por um lado, o Salon contava com muitos quadros que, ainda que entendidos como 'realistas', acentuavam aspectos sentimentais e melodramáticos: camponeses pobres dedicados ao seu trabalho, crianças órfãs, mães virtuosas, como aquelas apresentadas nas telas de Warrener, Venat e Carré-Soubiran[12]. Um tipo de pobreza que "entusiasmava a burguesia". A pobreza do quadro de Sívore não possuía o encanto anteriormente mencionado. Basta compará-la com algumas telas que foram expostas no Salon de 1887, mulheres em interiores humildes, mas dotadas de dignidade e, por vezes, de um sentimento de tristeza e abandono. Mas, certamente nenhuma delas nua. O mais perto que essas telas chegavam, no Salon de 1887, de apresentar mulheres das ditas "classes inferiores", camponesas ou citadinas, dotadas de sensualidade era em telas como 'Pensierosa' de E. H. Sain, na qual uma pobre moça de pés descalços penteia os longos e negros cabelos, ou ainda na 'Ignorance', de Comerré-Paton, onde uma jovem, também descalça, está deitada de bruços a beira de um lago, tendo a cabeça coberta por um lenço. As mulheres pobres, as criadas, mesmo em representações sensuais, foram representadas vestidas na Salon de 1887.

Mas e os nús femininos expostos no Salon de 1887? Havia vários naquele ano, de artistas renomado e desconhecidos, nas mais diversas poses, em interiores requintados ou em meio a natureza. Fez especial sucesso aquele ano tela de Charles Chaplin, 'Dans les Réves', posteriormente conhecida como 'Depois do Baile'. A feminilidade açucarada que a tela apresenta, é talvez o exemplo máximo do que o público estava acostumado a ver nas paredes dos Salons[13]. 'A criada', no contexto dos demais nus femininos expostos no Salon de ´87, se apresentava como um nu imperfeito, destituido do erotismo elegante e adocicado que caracterizava as demais telas. O contraste, para o publico abitué dos Salons é evidente, basta vermos lado a lado uma tradicional cena de toilet, como a tela Después del Baño, de Raimundo de Madrazo e a 'Criada' de Sívori.

Sívori não somente representou uma mulher do povo nua, a fez possuidora de um corpo bastante 'imperfeito'. Podemos pensar, nesse sentido, que o artista procurava se inserir em uma tradição que tem como exemplo mais conhecido 'As Banhistas' (1853), de Gustave Courbet, tela que provocou reações negativas devido a representação do corpo femino, obeso e disforme, o que possibilitou ao então jovem Courbet se destacar na sena artística parisiense. Os co-

11 Primeros Modernos en Buenos Aires (1876 – 1896). Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 2007. p. 52. (Catálogo da exposição).

12 Salon de 1887– Catalogue Illustré. Peinture & Sculpture.Paris : Librairie d`Arte/Ludovic Baschet Éditeur, 1887 (vendu ao salon et refererment la list des exposants)

13 GYP. Au Salon. **L'Univers illustré**, 7 de maio 1887, p.296

mentários depreciativos dirigidos em 1853 às Banhistas nos lembram bastante aqueles posteriormente direcionados à 'Criada' de Sívori:

Quelle a été l'idée du peintre en exposant cette surprenante anatomie? […] Pose-t-il dans cette Baigneuse son idéal de beauté, ou s'est-il contenté decopier une créature obèse, à la graisse mal distribuée, déshabillée sur la table de l'atelier? (Théophile Gautier)[14]

Ou ainda :

Que veulent ces deux figures? Une grosse bourgeoise, vue par le dos et toute nue sauf un lambeau de torchon négligemment peint quicouvre le bas des fesses, sort d'une petite nappe d'eau qui ne semble pas assez profonde seulement pour un bain de pieds. (Delacroix)[15]

O *El Censor* publicará uma crítica feroz dirigida a "Le lever de la bonne", que em nada perde para aquelas dirigidas às Banhistas de Courbet:

"¿A quién se le ocurre pintar semejante majadería, sobre todo cuando la sirvienta es tan fea, tan desgreñada y tan sucia como la que él ha elegido de modelo? [..] El cuerpo, como anatomía y como color, es soberbio; pero más que cuerpo de mujer parece el de un mozo de cordel. Las mechas sucias del pelo y lo feo y soñoliento de la cara, no quitan el que toda la cabeza esté pintada con fuerza, con verdad, pero el arte no consigue aquí vencer la repulsión que inspira lo grosero. [...] Los pies de la sirvienta son todo un poema bestial. ¡Qué juanetes más abultados y violáceos, qué callos más geológicos, qué uñas más córneas y amarillentas! Eso de elegir un tema sucio para limitarse a la reproducción de algo repugnante, es un error en que caen los principiantes en su entusiasta radicalismo [...].[16]

Outra provocação de Sívori ao público e aos articulistas da época foi ressignificar um tema clássico de uma maneira bastante provocativa. A criada com as pernas cruzadas, em meio a sua toilete, ocupa o lugar daquelas que sempre representaram na pintura o ideal de beleza feminino: 'Susanna', 'Bathsheba' e 'Diana'. No lugar das longas sedosas cabeleiras e dos seios firmes e rosados a feia e flácida criada.

Colocar lado a lado 'la Bonne' com telas como Susanna e i vecchioni (1650), de Guido Cagnacci; Bathsheba (1832), de Karl Brulloff; Diane sortant du bain (1742), de Francois Boucher, ou, ainda, a Bathseba in her bath (1612), de Hans von Aachen para percebemos as semelanças e diferenças entre as imagens. Para além da substituição do corpo humano jovem e rijo, na tela de Sívore só temos um personagem, já que a a presença da criada, que ajuda a ama na toillet, seria impossível em uma tela que representa a criada fazendo a própria toillet. No entanto, vários elementos permanecem, notadamente o tecido branco próximo

14 La Galerie Bruyas, Alfred Bruyas, Paris, 1876.

15 LAMBERTI, Maria Mimita. Du réalisme et du fromage de Brie. **Actes de la recherche en sciences sociales.** Vol. 66-67, mars 1987. p 81.

16 COSTA, Laura Malosetti. **Los primeros modernos**. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX (reimpresion). Buenos Aires: Editorial FCE, 2001. p. 216.

ao copo feminino que pode ser interpretado como uma indicação de inocencia, pureza ou, simplesmente limpeza.

Mas, o que mais parece ter ofendido aos contemporâneos de Sivori são os pés. Pés que são tão linda, pura e delicadamente representados, muitas vezes objeto de maior atenção da toilete, (notar a Bethseba im Bade, de von Aachen), na criada de Sívori, parecem sujos e mal cuidados, um 'poema bestial' com "callos geológicos" e "uñas amarillentas" como disse o crítico argentino do 'El Diário'.

Como se não fossem suficientes todas essas trasgressões, a tela foi igualmente tida como pornográfica. Flácida, feia e com pés horrorosos, ou não, ao representar o toillet de uma criada, Sívori se conectava a uma tradição erótica de longa data. O queadro chegou a receber, após a sua exibição em Buenos Aires, o seguinte comentário de crítico:

Ahora bien ¿debe clasificarse la pintura de pornográfica? Pensamos que se puede clasificar de tal, sin que esto afecte en lo más mínimo el valor intrínseco de la obra que es realmente notable como factura. Es de sentir que el realismo del asnto no permita exhibir al público esta muestra de un talento que se desarolla tan ventajosamente para el arte nacional.[17]

Pintar uma crianda nua ou semi-nua ao fazer a sua toillet não foi um ato criação desconectado de uma tradição por parte de Eduardo Sívori. As representações de criadas em seus comodos simples, momentos antes de se vestirem (ou momentos depois de se despirem) podem ser encontradas em telas dedicadas ao deleite privado, e possuiam forte conotação sexual, não somente por expor o corpo feminino nu ou semi-nu, mas também pela presença na tela de conhecidos fetiches masculino, como as meias e sapatinhos ou sandálias. Tal combinação de elemntos rendeu telas famosas, como Toilet pela manhã (1660), de Jan Steen, 'Le Lever de Fanchon' (1773), de Nicolas-Bernard Lépicié e La Femme aux bas blancs (1861), de Courbet.

Nos anos de 1880, com o iníco da fotografia erótica, também circulavam imagens de criadas semi-nuas, em interiores que denunciavam suas posições sociais e, não raro, estavam presentas na imagem as meias e os sapatinhos.

Concluindo, através dessa breve análise foi possivel verificar não somente como se deu a recepção dessas duas telas, reforçando ou desfazendo mitos de escandalo na arte oitocentista da América do Sul. Igualmente esparamos ter colaborado para a compreensão de como Eduardo Sívori e Rodolpho Amoêdo se apropriaram, na Europa, dos modelos da tradição clássica e das contemporâneas representações do nu feminino, inclusive aquelas disponibilizadas pala técnica fotográfica.

17 Sud-America, 6.IX.1887,p.1,c.5.

Foto, c.1850
Auguste Belloc

Estudo de mulher, 1884
Rodolfo Amoêdo
Ost, 150 x 200 cm. MNBA/RJ.

Ilustração contrastando o velho corset victoriano com a nova silhueta proporcionada pelo corset droit-levant; Rodolfo Amoêdo: Estudo de mulher, 1884. Ost, 150 x 200 cm. MNBA/RJ

As Monções como tema: Almeida Jr. e Oscar Pereira da Silva; uma análise comparativa

Carlos R. Lima Jr
Mestrando /PUC/SP

Resumo

A *Partida da Monção*, de Almeida Jr. e a série de telas encomendadas pelo Museu Paulista a Oscar Pereira da Silva, sobre o tema das Monções, estavam inseridas em um discurso das elites paulistas de fins do século XIX e inícios do XX de legitimar diante a nação a importância de São Paulo na construção do país. Ao analisar essas representações idealizadas, atenta-se para as fontes que ambos os pintores se basearam, e deste modo, apontar as possíveis convergências e divergências entre as elas.

Palavra Chave

Monções, pintura de história, representação.

Abstract

The *Departure of Mansoons*, by Almeida Jr., and the series of canvases done by Oscar Pereira da Silva ordered from Paulista Museum, about the theme of Mansoons, were inserted in the paulistas elites' speech from the late of XIXth and the beginning of XXth century, to legitimate up against the nation the importance of São Paulo in the construction of the country. Analyzing these idealized representations, focusing on the sources that both painters used, in order to point out the possible convergences and divergences among them.

Key-words

Mansoons, history painting, representation.

Essa apresentação visa fomentar uma análise comparativa entre as telas *Partida da Monção* (1897, 390 x 640 cm), de José Ferraz de Almeida Jr. (1850-1899) e a série composta de três obras encomendadas pelo Museu Paulista, em 1920: *Carga das Canoas* (140 x 110 cm), *Encontro de duas monções no Sertão* (95 x 172 cm) e *Partida de Porto Feliz* (130 x 86) realizada por Oscar Pereira da Silva (1867-1939) a partir dos desenhos de Hercules Florence (1804-1879) e Aimé-Adrien Taunay (1803-1828), produzidos em 1826. Tais obras, pertencentes ao acervo do Museu Paulista[1], possuem em comum o tema das Monções – expedições comerciais fluviais que partiam da cidade de Porto Feliz (SP) em direção à Cuiabá (MT), através do rio Tietê, entre 1718 e 1838.

A execução dessas telas estava em perfeita consonância com a historiografia produzida em fins do século XIX e inícios do XX por intelectuais ligados ao Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP), que lançava luz sobre a temática do bandeirantismo e das monções como ações determinantes não apenas da história de São Paulo, como também da do próprio país^F. Outra Instituição determinante para a efetivação desse discurso foi o Museu Paulista, aberto ao público em 1895, e que a partir de 1917, com a direção de Afonso d' Escragnolle Taunay (1876-1958) - que visou recuperar o caráter de memorial do edifício para as celebrações do Centenário da Independência em 1922 - passou a encomendar diversas telas com temas relativos à história de São Paulo e do país^F.

Atenta-se para a realização dessa análise comparativa para as possíveis fontes **visuais** e **textuais** que ambos os pintores – Almeida Jr. e Oscar Pereira da Silva - se basearam para a construção de suas telas dedicada às Monções; sobretudo as produzidas pelo desenhista francês Hercules Florence que relatou por meio de anotações e desenhos, a sua viagem, de Porto Feliz a Cuiabá, em 1826, como membro da Expedição Langsdorff ao Brasil.

Entre os esboços e o relato da viagem: a problemática das fontes nas telas das Monções

Partida da Monção, única tela de tema histórico do pintor ituano Almeida Jr., formado pela Academia Imperial de Belas Artes (1876) e bolsista do Imperador Pedro II em Paris, foi possivelmente fomentada dentro do IHGSP, da qual o pintor também era membro e possuía uma relação estreita com Cesário Motta Jr., influente político na época e primeiro presidente da Instituição, e encorajador da idéia da produção do quadro[2]. Percebe-se que Almeida Jr. tinha intenções de que a sua tela fosse adquirida pelo Governo do Estado e depois exposta no recém-criado Museu Paulista.

No período em que a tela foi engendrada, a pintura de história, dentro do sistema de valores propagados pela Academia Imperial de Belas Artes, era

---

1 A autorização da reprodução das imagens para este Colóquio foi gentilmente cedida pelo Museu Paulista da USP. Créditos Fotográficos: José Rosael e Hélio Nobre. Agradeço aos funcionários do Museu pela gentileza e atenção dispensada no acesso às correspondências e às telas, em especial Shirlei Ribeiro, Tatiana Vasconcelos, Márcia Morgan (Setor de Documentação), Prof. Dr. Paulo César Garcez Marins e Ernandes Evaristo Lopes (Divisão Cultural). Agradeço às Profas. Ana Paula Cavalcanti Simioni e Fernanda Mendonça Pitta pela leitura atenta e sugestões precisas para a escrita desse texto, e a Tathiana Anselmo Segolim na digitalização das imagens.

2 SINGH JR. O. **Partida da Monção**: tema histórico em Almeida Júnior. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Campinas: IFCH/ Unicamp, 2004. p. 8-9.

considerada hierarquicamente superior às outras faturas menores – retrato, paisagem e natureza-morta^F. Ao seguir as regras do *decorum* propostos pela Academia, o quadro deveria demonstrar uma única ação (de caráter moralizante), realizada num único momento, em um único cenário onde todas as figuras deveriam estar voltadas para a ação do herói[3]. Como destaca Mattos, a pintura de história não deveria reproduzir a história propriamente dita, mas sim extrair dela o seu caráter perene e portanto ideal[4], e tinha por condição imanente apoiar-se em fontes históricas. Neste sentido, essas obras eram consideradas na época, como uma tradução visual desses documentos^F. Entretanto, a tela de Almeida Jr. *Partida da Monção* promovia um olhar renovado sobre os exemplos do patriotismo e sacrifício no momento em que foi realizada, como bem observou Lourenço, o pintor atentou-se principalmente ao aspecto do *sentimento humano* do tema, analisando a partida sob o impacto emocional daqueles que ficavam, preocupados e saudosos na margem do rio^F. Vale notar também que na obra de Almeida Jr. não temos a imagem do *herói*, figura central na composição dessas telas; nela, a ação geral, que fora heroicizada.

Vale notar que Almeida Jr. não se atentou somente ao literário ao produzir a sua tela, apesar de ter contato com uma documentação textual para realizar a composição. É possível supor que para a execução da obra o pintor tenha tomado contato com o relato *"Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829"* escrito por Hercules Florence, o desenhista francês que participou da Expedição científica Russa pelo Brasil entre os anos de 1825 e 1829 chefiada pelo Barão Langsdorff e que possuía como primeiro desenhista, Aimé-Adrien Taunay^F. Além de relatar a viagem de Porto Feliz à Cuiabá, pelo rio Tietê, Florence realizou diversos desenhos de caráter documental retratando através de imagens aquilo que presenciou durante a viagem[5]. Pode-se notar que a fatura desse relato estava inserido em uma tradição de livros de viagem, segundo Lima, "literatura em voga desde meados do século XVIII, que tornava acessível aos europeus informações a respeito dos povos que habitavam o restante do mundo desconhecido"^F. Tal relato foi traduzido somente em 1875, na *Revista Trimestral do Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico do Brasil* (tomos 38 e 39) e não incluía as imagens^F.

O historiador da arte Oséas Singh Jr. no seu recente estudo sobre a tela, chama-nos a atenção para uma informação largamente reproduzida e que merece ser olhada com uma certa desconfiança no que se refere à afirmação do uso por parte de Almeida Jr. das **imagens** produzidas por Hercules Florence como suporte visual para a elaboração da tela *Partida da Monção*. Para Singh Jr., não foi

---

3 MATTOS, C. V. de. Imagem e Palavra. In: OLIVEIRA, C. H. S. **O Brado do Ipiranga**. São Paulo: Edusp, 1999. p. 123. De acordo com a autora eram essas regras básicas de composição de quadros históricos, desenvolvidas ao longo da prática de ensino acadêmico, que entrariam em crise no final do século XIX, com o nascimento de uma concepção de pintura de história como registro fiel do fato histórico. (p. 123;125). Ainda segundo Mattos, a discussão sobre a função e a forma que esse gênero deveria assumir na contemporaneidade dividia as opiniões no mundo acadêmico, gerando um debate que ficou conhecido na história da arte como o confronto entre "realistas" e "idealistas" p. 120.

4 Idem, ibidem. p. 120.

5 BELLUZO, A. M. A Expedição do Barão de Langsdorff, 1822-1829. In: **O Brasil dos Viajantes**. São Paulo: Metalivros, 1994. p. 127.

possível na época da composição da tela que Almeida Jr. tivesse algum contato com os desenhos de Florence, já que esses somente apareceriam na reedição de 1941, com a tradução completa do texto e legendas dos desenhos^F.

O arquivo do Museu Paulista possui uma correspondência trocada entre Afonso Taunay e o pintor Benedito Calixto[6] que pode contribuir para esse debate sobre a questão do contato de Almeida Jr. com os desenhos de Florence. Calixto relata ao diretor uma lista de desenhos de autoria de Hercules que ele possuía, e sugere a Taunay que represente em tela para o Museu um desses desenhos, e acrescenta interessantes informações sobre este:

[...] e finalmente um outro [desenho] estando muito interessante que não tem título nem data e que parece uma Partida de Monção de Araritaguaba [atual Porto Feliz] ou qualquer outro ponto do Tietê que bem merece ser reproduzido. Representa o "acto da Benção das canoas" e o grupo que cerca o sacerdote – senhoras [ilegível] e povo – são bem estudados.
Se o meu amigo estimado e finado colega Almeida Jr. tivesse visto este bello estudo de Florence dir-ce-hia que foi este croqui que inspirou a produzir a sua famosa tela Partida da Monção^F.

Reconhece-se que afirmar somente a partir deste pequeno excerto o uso ou não por parte de Almeida Jr. dos desenhos de Florence, é ser muito precipitado. Porém, contrapor essa afirmação com a de Afonso Taunay que, segundo ele: "Para executar a sua obra prima inspirou-se Almeida Junior nos desenhos do illustre viajante francez, durante a sua jornada de Porto Feliz e Cuiabá, em 1826"[7] parece, no mínimo, contraditório. Contanto, a possibilidade de Almeida Jr. ter visto os desenhos nas mãos dos familiares de Florence em Campinas, é uma possibilidade sem nenhuma referência clara ou registro documental até o momento estudado.

Almeida Jr. apoiou-se possivelmente em algumas referências visuais para compor os personagens da tela, pode-se levantar a hipótese de que as suas próprias obras, e figuras contemporâneas a ele^F, foram citadas na composição como *Mendigo da Tabatinguera* (1890), *Padre Miguel Correa Pacheco* (1890), a imagem de seu próprio pai *José Ferraz de Almeida*; políticos da época, como *Campos Salles* (1894) e, além de telas de outros pintores, em âmbito internacional, com que Almeida Jr. travou um possível contato visual, como é o caso da tela *O pobre pescador* (1881) de Puvis de Chavannes (1824-1898), exposta no período em que Almeida Jr. estudava em Paris, onde nota-se que o tratamento do espaço e do enquadramento do horizonte são pontos de convergência entre as duas telas^F. A paleta clara também é outro aspecto presente em ambas as obras^F.

6 Benedito Calixto (1853-1927) foi um pintor atuante no Museu Paulista. Taunay e o pintor eram muito próximos, possivelmente já se conheciam do IHGSP, frequentado por ambos. Cf. ALVES, C. F. **Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano**. São Paulo: Edusc, 2003. p. 231.

7 TAUNAY, A. d' E. **Guia de Secção Histórica do Museu Paulista**. São Paulo: Imprensa Official, 1937. p. 71.

Como se pode averiguar além do relato de Florence, Almeida Jr. baseou-se em outras referências *textuais* e *iconográficas* para a composição de sua tela. Diferentemente do que vai acontecer com o pintor carioca Oscar Pereira da Silva[8], formado pela Academia Imperial de Belas-Artes entre os anos de 1880, bolsista na Europa e radicado na cidade de São Paulo desde 1896, que realizou para o Museu Paulista a série de telas dedicada ao tema das monções sob encomenda durante a gestão de Afonso Taunay. De acordo com Brefe, na confecção de toda iconografia do Museu, foi intensa a intervenção direta por parte do diretor no trabalho dos artistas, chegando a pedir alterações sempre que achava necessário^F. Taunay em 1929 dedicou uma sala do Museu às **Monções**, e para a composição desta complementou o espaço com as telas encomendadas a Oscar Pereira da Silva, ainda em 1920, e as realizadas pelos outros pintores, como Aurélio Zimmermann. Na confeccção das obras, o diretor forneceu alguns dos desenhos dos dois artistas (Aimé-Adrien Taunay e H. Florence) para serem transpostas para as telas. Porém, além de colorir os desenhos, podemos notar algumas *alterações* realizadas no momento da transposição do desenho para as telas realizadas pelo pintor - inclusive modificando os próprios títulos originalmente dados a elas - a fim de atender possivelmente as expectativas do diretor.

Carga de Canoas, produzida por Oscar P. da Silva foi baseado no desenho *Expedição Mercantil de Porto Feliz para Cuiabá*, de Florence. A cena do quadro, como expressa o próprio título alterado, representa o momento de preencher as canoas com os objetos que seriam utilizados durante a viagem, o destaque na imagem recai sobre os tipos de **embarcações** dos monçoeiros e o movimento destes para carregá-las. Nota-se que uma das embarcações carrega a bandeira do Brasil Imperial, já no desenho de Florence a bandeira que aparece é a da Rússia. A modificação na tela aqui atende possivelmente aos anseios de Taunay, a obra deveria representar uma Monção, realizada no rio Tietê, portanto não ficaria bem didaticamente aos olhos daquele que iria observar a tela – o público - dentro do Museu Paulista, uma bandeira da Rússia na ponta da canoa.

Aimé-Adrien Taunay também documentou o momento da partida de uma monção, porém de forma totalmente diversa da "Partida" de Almeida Jr., como podemos observar através da tela de Oscar P. da Silva, intitulada *Partida de Porto Feliz à Cuiabá*, realizada a partir do desenho de Taunay, *Partida de Porto Feliz*. Pode-se notar que as técnicas e recursos utilizados foram bem diferentes, o momento da partida retratado por Aimé Taunay e transposto por Pereira da Silva, retratam a canoa já em movimento e não parada no porto, este, se encontra do outro lado do rio onde se pode ver a cidade, com a presença da igreja e de algumas casas; o sentido do drama do sentimento humano da despedida no momento da partida não foi ressaltado como na *Partida da Monção*, de Almeida Jr. O desenho por ter o seu caráter documental registra a posição dos proeiros sobre a canoa, enfileirados, seguindo a tradição da navegação indígena, aspecto que Taunay conseguiu captar no seu desenho.

8 Sobre a trajetória do pintor, ver: TARASANTCHI, R. S. **Oscar Pereira da Silva**. São Paulo: Mercado das Artes, 2006.

Em *Encontro de duas Monções no Sertão*, desenho de Florence transplantado para a tela por Oscar Pereira da Silva, retrata possivelmente o encontro da Expedição brasileira comandada pelo Tenente Coronel Jerônimo contra os índios guaicurus e a outra Expedição Russa, chefiada por Langsdorff. Se nos dois quadros anterior temos as trocas das bandeiras, russa pela brasileira, nesse quadro não temos o porquê da modificação, já que se refere ao encontro dessas duas expedições. A luz na representação incide sobre as embarcações e as pessoas conversando, sobretudo sobre o grupo formado por cinco homens reunidos, estes se diferenciam na cena devido aos seus trajes refinados se compararmos com os outros indivíduos que vestem apenas calças dobradas abaixo do joelho; outro destaque seria em relação à mulher no centro da tela que está cozinhando e o homem ao seu lado que está descamando um peixe; a partir desses elementos, nota-se que a imagem retrata a pausa para a **alimentação** em uma Monção.

De um modo geral, podemos notar que as telas de Oscar Pereira da Silva sobre a temática das Monções possui uma concentração maior no desenho do que na cor, como ocorre na tela de Almeida Jr., além de que esse caráter do sentimento humano expresso na obra do pintor ituano está ausente nas telas de Oscar Pereira da Silva, as telas deste, feitas a partir dos desenhos de Florence e Aimé-Adrien Taunay, estavam de acordo com os propósitos no momento em que foram realizados, ou seja, para uma expedição científica, onde o caráter documental do desenho detalhado era requisitado.

Afonso Taunay em seus escritos enfatizava que Florence era o "Pai da Iconografia Paulista" devido aos seus desenhos produzidos que tanto contribuíram para um maior conhecimento em relação aos aspectos da vida dos paulistas no século XIX^F. Neste sentido, é interessante confrontar as afirmações de Taunay com a de um membro do IHGSP, Alberto Rangel[9], que estava em Paris e a pedido do diretor havia pesquisado na Biblioteca Nacional os desenhos de Florence. A opinião de Rangel expressa em uma carta enviada a Afonso Taunay, é totalmente oposta do diretor em relação ao desenhista francês e o seu legado:

> *[...] O Hercules parece que era um mandrião de marca. [...] O desenhista mostra-se neste álbum um arrasado de tédio, incapaz de continuar os seus esforços. Borboleteia pelos assumptos, quer representá-los e a mão deixa o lapis para tomar o pincel, que logo substitui pela penna. São traços sem genio de um enfadado ou impotente. Essas páginas representam bem o destroço do naufrágio Langsdorffiano. Com certeza a fatal preguiça brasileira paralysou o modesto artista estrangeiro, que tendo podido deixar aspectos preciosos de sua odyissea, legou-nos apenas um livro de rabiscos e borrões quase sem valor [...].*[10]

9 Alberto do Rego Rangel (1871-1945) foi engenheiro, historiador e ficcionista. Era freqüentador assíduo de arquivos europeus em busca de documentos relativos à história do Brasil. cf. TONIN, F. B. **Águas revessas**: confluências da memória, literatura e história nas memórias inéditas de Alberto Rangel. Dissertação (mestrado em Teoria e Estudos Literários) Campinas: IEL-Unicamp, 2009.

10 Carta de Alberto Rangel a Afonso Taunay, datada de 13. 09. 1920. Fundo Museu Paulista: Série Correspondências. Pasta 112. Grifos meus.

Pode-se notar que tanto os desenhos, como o relato realizado pelo desenhista francês, selecionados e utilizados constantemente como fontes em relação às Monções nesse período, reportam a problemática da escassez de imagens relacionadas ao passado paulista, e que a produção legada por esses "artistas--viajantes" que passaram por São Paulo poderiam de uma certa forma preencher essa carência iconográfica, já que a partir delas novas representações poderiam ser (re)construídas. Essas telas - construções imagéticas e idealizadas sobre as Monções - consolidaram um imaginário que ainda ecoa na memória coletiva do país, evocando um passado glorificado, daquele tempo, idealizado, da "Raça de Gigantes".

Martin Wackernagel: a história da arte e o "espaço de vida" dos artistas

Cássio da Silva Fernandes
UFJF

Resumo

Detendo-nos especialmente no livro que Martin Wackernagel edita em 1938, ***Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*** intentaremos estabelecer as relações que aproximam e distanciam o autor da escola de Wölfflin, buscando, por outro lado, sua relação com a obra histórico-artística de Burckhardt e de um importante personagem para a história da arte do séc. XX, várias vezes citado no livro de Wackernagel: Aby Warburg.

Palavra Chave

Wackernagel, Historiografia da Arte, Renascimento

Abstract

Analyzing the Martin Wackernagel's book from 1938, ***Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt****, we will try to establish the relationship that approximate and the differences between the author and the Wölfflin's school, looking for, on the other side, its relationship with the historic artistic opera from Burckhardt and un important personage to the art history from the XX century many times mentioned in Wackernagel's book: Aby Warburg.*

Keywords

Warckernagel, Art History, Renaissance

Nas últimas décadas do século XX, ocorre um renovado interesse pelo ramo dos estudos histórico-artísticos preocupados em compreender a arte a partir de um conjunto de elementos que, direta ou indiretamente, possam ter participado de sua concepção. Este esforço conduzia inevitavelmente o historiador a sondar o objeto artístico de um ponto de vista que ligava o artista a seu mundo circundante e abria a história da arte a uma apreciação preocupada com o entorno social do qual a obra da arte emerge. Este interesse, entretanto, não conduziu os estudos histórico-artísticos a retomar teorias que, no passado, perseguiam a conexão da arte com um abstrato espírito de época ou mesmo com a concepção das "mentalidades". Ao contrário, o impulso em direção ao ambiente dos artistas conduziu um ramo da historiografia da arte a compreender de modo muito concreto a relação entre os artistas e seu mundo circundante.

É com base nesse interesse que ganha importância no Brasil, por exemplo, um estudo como o de Michael Baxandall sobre o Renascimento na Itália. O livro de Baxandall, ***O Olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença***, editado em Oxford em 1972, aparece no Brasil em 1991^F. É também nesse sentido que se pode ler um dos últimos livros de um historiador da arte tão significativo ao longo de quase todo o século XX, como é o caso de Ernst Gombrich. Em ***O Uso das Imagens***[1], editado em 1999, Gombrich ressaltava a importância do estudo sobre a comitência, o colecionismo artístico e o mercado de arte como forma de compreender a arte do passado. Sob certo aspecto, é de fato nessa trilha que se pode perceber uma retomada do interesse pela obra de Jacob Burckhardt, então uma renovada importância concedida a seus últimos escritos, sobre a arte italiana do Renascimento. Também nesse caminho, verifica-se a retomada dos escritos de Aby Warburg, com novas edições em várias partes da Europa, além de novos estudos sobre a sua obra. É nesse contexto que advém nosso interesse por Martin Wackernagel, cuja obra conhece, a partir da última década do século XX, novas edições, especialmente na Itália.

Suíço de Basiléia, Martin Wackernagel (1882-1962) insere-se na historiografia da arte da primeira metade do século XX com uma obra dedicada ao período que engloba o Renascimento e o Barroco. Professor na Universidade de Münster a partir de 1920, a formação de Wackernagel, entretanto, deveu muito à atmosfera acadêmica de Basiléia, de onde emergia naquele momento a obra de dois historiadores da arte: Jacob Burckhardt e o jovem Heinrich Wölfflin.

Burckhardt era professor de história na Universidade de Basiléia, e ali criara, em 1874, a cátedra de História da Arte, ocupando-a, ele próprio, até a aposentadoria, em 1893. Porém, um ano depois de sua morte, em 1898, sairia editado, em Basiléia, um livro que reunia ensaios histórico-artísticos escritos por Burckhardt nos últimos anos de sua vida. O livro intitulado ***Contribuições à História da Arte na Itália***[2] era dividido em três partes ("O retrato na pintura", "O retábulo de altar" e "Os colecionadores") e apresentava a arte italiana do

1 GOMBRICH, E. H. ***The Uses of Images.*** London: Phaidon Press, 1999.

2 Uma reedição revista desse escrito de Jacob Burckhardt saiu recentemente como parte do trabalho de edição das obras completas do historiador. BURCKHARDT, Jacob. Beiträge zur Kunstgeschichte Von Italien: das Altarbild; das Porträt in der Malerei; die Sammler. *In:* ***Jacob Burckhardt Werke.*** Band 6. München; Basel: C. H. Beck; Schwabe & Co., 2000.

Renascimento a partir de um estudo pioneiro sobre a relação entre artistas, comitentes, gosto artístico e colecionismo. A essa época, Martin Wackernagel ainda não havia iniciado seus estudos acadêmicos.

Entretanto, quando Wackernagel decide-se pela história da arte, o catedrático da disciplina em Basiléia era o sucessor e ex-aluno de Burckhardt, Heinrich Wölfflin. Nessa época, Wölfflin era conhecido como autor de dois livros: ***Renascimento e Barroco*** (1888) e ***A Arte Clássica*** (1899). Wackernagel, entretanto, conclui sua formação na Universidade de Berlin, onde, em 1905, apresenta a tese de título *Representação e idealização da vida de corte nas xilogravuras do Imperador Maximiliano I*. Seu orientador foi o próprio Wölfflin, que ensinava em Berlin desde 1901.

Entretanto, Martin Wackernagel é especialmente referido como autor de um livro, editado em 1938, sob o sugestivo título ***Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*** (O espaço de vida dos artistas no Renascimento florentino: tarefas e comitentes, oficina e mercado de arte)^F. O termo utilizado no título, *Lebensraum des Künstlers*, traduzido na edição italiana como *Il mondo degli artisti*, numa versão literal em português pode ser definido como "o espaço de vida dos artistas". Este termo é empregado por Wackernagel em seus escritos apenas após 1935. Em 1917, numa conferência na Universidade de Leipzig, o historiador utiliza um termo paralelo: *das italienische Kunstleben* (a vida artística italiana). A referida conferência, então, teve o título: "A vida artística italiana e a oficina de arte na época do Renascimento". O termo *Kunstleben* (vida artística) apareceria em seus textos editados na Suíça após 1928. A partir de 1935, no entanto, ele passa a utilizar a palavra *Lebensraum* (espaço de vida), ao mesmo tempo em que transfere cada vez mais seu interesse da biografia dos artistas, em direção a uma história do ambiente dos artífices, de seu mundo circundante. Portanto, seu interesse pelo "espaço de vida" dos artistas traduz-se em seu estudo sobre a relação entre artistas e comitentes, as formas de colecionismo, os modos de funcionamento das oficinas e do mercado de arte, a educação e a posição social dos artífices.

O próprio Martin Wackernagel, no prefácio à edição de 1938, revela sua busca pelo espaço de vida dos artífices no Renascimento florentino ao afirmar:

> *Assim, com a ajuda de testemunhos trazidos das fontes contemporâneas, esperava conseguir obter uma representação (a mais clara possível) da situação geral de uma civilização particular, compreender em que modo certas condições e certas relações que resultam familiares em nossa sociedade contemporânea (o método de trabalho do artista, a estrutura do mercado de arte, as inter-relações entre o artista e o público), possam ter se manifestado no passado*^F.

Na verdade, o propósito principal de Wackernagel era compreender as condições materiais sob as quais se movia a vida artística florentina ao longo do século XV, sem descuidar, entretanto, de perceber seu desenvolvimento e suas modificações durante este período. Sondando de modo muito concreto o ambiente de onde emerge a criação artística no mundo florentino no *Quattrocento*, Wackernagel pretendia tocar elementos essenciais ao processo de criação artística nesse contexto. Ele próprio o esclarece:

Os fatores determinantes e fundamentais para a produção da obra de arte encontram-se, ao contrário, fora do artista. Trata-se dos dois elementos que constituem a "encomenda": o "pedido", a necessidade de obra de arte que o artista era chamado a satisfazer e o "comitente", que ao mesmo tempo era o fruidor da obra, cuja presença ativa era indispensável para que a habilidade inventiva do artista tomasse forma e a obra de arte fosse materialmente realizável.

A obra, então, [continua Wackernagel] não tinha origem apenas por iniciativa do artista e, considerando o problema do ponto de vista teórico, não tinha fim em si mesma^F.

E, longe de querer demonstrar originalidade em sua abordagem, Wackernagel preferiu, ao contrário, esclarecer ao leitor os modelos historiográficos de sua indagação científica. Após o trecho acima mencionado, ele abre uma nota de rodapé e cita a passagem escrita por Aby Warburg na introdução ao estudo de 1902, *Arte do Retrato e Burguesia Florentina*. Neste ensaio, em que analisa a pintura de Domenico Ghirlandaio na Capela Sassetti da Igreja de Santa Trinità, em Florença, Warburg afirmara o que segue:

É um fato fundamental da civilização do primeiro Renascimento florentino que as obras de arte devem a sua origem à colaboração compreensiva entre comitentes e artistas, e devem, portanto, ser consideradas desde o início, de certo modo, produtos da ação comum entre comitente e artista executor.[3]

O ensaio de Aby Warburg tinha sido, para Wackernagel, uma inspiração, e ele próprio o atestava. Warburg, por sua vez, no mesmo ensaio de 1902, tinha composto um prefácio em forma de dedicatória a Burckhardt, no qual apresentava, ele próprio, as raízes de sua indagação histórico-artística. Assim afirmara Warburg:

A nossa consciência da superior personalidade de Jacob Burckhardt não nos deve impedir de continuar pela via por ele indicada. Uma estadia de anos em Florença, estudos naquele Archivio, os progressos da fotografia, e a delimitação local e cronológica do tema encorajam-me a publicar no presente escrito uma nota ao ensaio burckhardtiano sobre "o retrato" nas [...] ***Contribuições à história da arte na Itália****.*[4]

O referido livro de Burckhardt apresentava o desfecho da obra do historiador sobre a arte italiana do Renascimento. Todavia, a abordagem privilegiava o conhecimento material das obras de arte, a maneira como tinham sido criadas, colecionadas e avaliadas. Burckhardt recusava a explicação generalizada do fenômeno artístico e partia, ao contrário, da obra entendida como testemunho individualizado de um contexto histórico-cultural. Além do mais, o livro editado em 1898 continha o teor derradeiro da intenção de Burckhardt de conceber a pintura italiana do Renascimento, como ele próprio afirmou mais de uma vez,

3 Tradução livre: WARBURG, Aby. Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. *In*: WARBURG, Aby. ***Die Erneuerung der Heidnischen Antike.*** Band I, *op. cit.*, p. 95.

4 WARBURG, Aby. Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. *In*: WARBURG, Aby. ***Die Erneuerung der Heidnischen Antike.*** Band I, *op. cit.*, pp. 93-94.

segundo "os temas e as tarefas" (*nach Gegenständen und Aufgaben*) e "os meios e as capacidades" (*nach Mittel und Kräften*). Burckhardt chegou mesmo a definir o seu papel no estudo histórico-artístico a partir de uma frase, elaborada no crepúsculo de sua vida: "Die Kunst nach Aufgaben, das ist mein Vermächtnis" (A arte segundo as tarefas, eis o meu legado). Com a frase, o historiador pretendeu revelar exatamente o seu interesse em compreender a arte italiana do Renascimento de acordo com a origem das comitências. Se tomarmos o exemplo de seu ensaio sobre os colecionadores no Renascimento italiano, ouviremos do próprio Burckhardt:

> *O capítulo de história da arte italiana que aqui tem início é muito mais amplo e importante do que se possa pensar. Por decênios, o peso maior da produção artística – não tanto pela quantidade, quanto pelo significado interno – devia à comitência e à possessão privadas. [...] Assim, tudo o que era encomendado pela casa e oferecido à consideração próxima e atenta de numerosas famílias, reivindicava uma execução totalmente particular. De tal modo, formou-se progressivamente um gosto privado que exigia da arte propriamente aquilo que a comitência não podia, nem queria garantir.*[5]

Burckhardt, portanto, estabelecia conexão entre o gosto dos comitentes e as formas artísticas, ampliando a compreensão histórico-artística em direção ao mundo dos artistas. Aby Warburg, por seu turno, já havia buscado a relação entre artista e comitência em sua tese de 1893, sobre o *Nascimento de Vênus* e a *Primavera* de Sandro Botticelli. Em 1902, como vimos, Warburg retornaria ao problema da relação entre encomenda e execução artística em *Arte do Retrato e Burguesia Florentina*. E ainda em 1902, no texto intitulado *Arte flamenga e primeiro Renascimento florentino*, o gosto artístico de um círculo de mecenas florentinos é observado como elemento central da recepção da arte flamenga em Florença e de sua conseqüente influência sobre a produção artística da cidade. E Warburg, já na primeira página, citara o volume de Burckhardt sobre os colecionadores para afirmar a importância da circulação em Florença de tapetes, de tecidos e de quadros a óleo, e de seu colecionismo por parte de um refinado ramo da burguesia florentina.

Anos depois, Martin Wackernagel iria se debruçar de maneira sistemática sobre o papel das encomendas, dos comitentes, dos colecionadores na produção artística no Renascimento florentino, mas também sobre os métodos de trabalho nas oficinas, as características do mercado de arte e sobre a posição social do artista. Wackernagel estava preocupado ainda com a função extra-artística realizada pela obra de arte. Ele queria desvendar, então, os motivos precisos e os pressupostos gerais que sustentavam o que ele chama "**necessidade de arte**" no mundo florentino do Renascimento. Ele pretendia desvendar como esta "necessidade" se manifestara na vida privada, familiar, nas mais variadas posições sociais, mas também nas corporações de ofício e nas organizações da vida pública. Wackernagel desejava compreender as particularidades, naquele contexto preciso,

5 Tradução livre: BURCKHARDT, Jacob. Beiträge zur Kunstgeschichte Von Italien: das Altarbild; das Porträt in der Malerei; die Sammler. *In:* ***Jacob Burckhardt Werke.*** Band 6. München; Basel: C. H. Beck; Schwabe & Co., 2000, p. 291.

da "necessidade de imagens para se olhar"[F.] Nesse conjunto de preocupações é que entrava a figura do comitente, que, nesse momento, pela primeira vez, carregava também, ao lado do colecionador e do entendedor, uma preocupação com o valor formal da obra de arte. Uniam-se, então, na apreciação historiográfica de Wackernagel, a função e a forma, como elementos indissociáveis do processo criativo. E é no mínimo curioso que Wackernagel procurasse resolver um problema de história da arte oriundo da escola formalista de Viena, a "necessidade – ou desejo - de arte" (então, o "*Kunstwollen*"), com um aparato de compreensão da arte na história tomado de outros modelos historiográficos.

Certamente, as obras de Burckhardt e de Warburg não eram, naquele momento, suas únicas referências para desvendar a concretude do mundo artístico florentino de então. Porém, não é pouco significativo que ele tenha recorrido ao próprio Warburg para sustentar, logo na introdução, as bases de seu estudo. A primeira nota aberta por Wackernagel em seu livro é exatamente uma referência ao ensaio warburguiano, *Arte do Retrato e Burguesia Florentina*. Além disso, ao tratar da relação entre comitência e produção artística, Wackernagel utiliza-se do termo criado por Burckhardt para compreender o assunto: a palavra em alemão "*Aufgabe*" (tarefa). Ao pretender elucidar elementos do processo de criação da obra de arte, Wackernagel compreendia o artista como executante de uma tarefa a ele imposta pelos encomendantes da obra. E para isso era necessário desvendar o problema dos artistas enquanto grupo social, compreendendo sua organização, seu comportamento, sua importância no universo concreto no qual participava. Era preciso conhecer também o funcionamento do trabalho nas oficinas. É assim que seu livro se dividiu em três grandes partes: "As encomendas", "Os comitentes" e "A oficina do artista e o mercado de arte".

Mas, é preciso não esquecermos, Wackernagel tinha sido aluno de Heinrich Wölfflin. Em 1938, quando Wackernagel edita *O espaço de vida dos artistas no Renascimento florentino*, Wölfflin já tinha ensinado em Berlim e em Munique e já havia redigido os seus livros mais importantes. Certamente seus anos de aprendizado com Wölfflin não tinham passado em vão. Na verdade, Wackernagel guarda na mente o modelo histórico-artístico wölffliniano e se debate com ele ao longo do livro. Wackernagel não se furtou a citar a obra do mestre, demonstrando sua gratidão, entretanto sem deixar de afirmar suas diferenças.

O método de pesquisa e de observação aqui seguido [afirma Martin Wackernagel] não pretende, de modo algum, opor-se à pesquisa sobre o Renascimento de Wölfflin, a cujo ensinamento o autor é grato pelos fundamentos adquiridos durante e depois dos anos de estudo. Este livro busca, sobretudo, completar, **de outro ponto de vista***, os conhecimentos obtidos com o método histórico-estilístico na acepção wölffliniana, de pô-lo em termos histórico-gerais e de inseri-lo no complexo dos pressupostos e das circunstâncias que definiam e determinavam o mundo no qual o artista florentino vivia, um mundo do qual num certo sentido é buscada também a essência formal e espiritual de seus produtos.*

Sua indagação histórico-artística parecia distanciar-se conscientemente da proposta histórico-estilística de Wölfflin, ao mesmo tempo em que se espelhava numa história da arte que buscava mergulhar o objeto artístico no campo mais vasto da cultura. Para Wackernagel, então, o imediato e concreto mundo do artista (o "espaço de vida do artífice", como ele próprio denominou) era o elemento de onde devia emergir a compreensão da arte como fenômeno da história. Ele próprio o afirma:

Neste livro, a história da arte não será concebida e tratada nem simplesmente como história do estilo – história da criação de formas e história da visão –, nem simplesmente ligada à história das idéias; será considerada, sobretudo, enquanto 'história da inteira vida artística', dando conta o máximo possível de todos os concomitantes fatores materiais e culturais.[6]

E, mais à frente, conclui:

Já que nos pusemos este tipo de objetivo, será necessário examinar, enfim, os 'artistas como grupo' no âmbito das oficinas e do mercado e, em geral, a inteira economia da arte.[7]

Era, portanto, uma discussão com a história dos estilos de Wölfflin e o conseqüente formalismo de sua perspectiva histórico-artística. Wackernagel, ao contrário, queria seguir as etapas do processo criativo para, com os olhos voltados para a obra de arte, desvendar as relações mais diretas entre a própria obra artística e o entorno mais próximo de sua criação. Era este um modo de atentar para a concretude da vida citadina, e em seu interior, para as peculiaridades das relações do artífice em seu campo de ação mais direto. Ao procurar o sentido da compreensão histórico-artística no concreto ambiente do artista no seio da vida citadina, Wackernagel certamente mirava o sentido mais profundo da civilização do Renascimento tecida pelas mãos de Burckhardt. Ao mesmo tempo, seu esforço apresentava uma maneira de restituir a conexão entre história da arte e história da cultura. E a especificidade da busca de Wackernagel em estabelecer esta relação apontava para um passado recente, apontava para uma construção historiográfica em que se podia ouvir as vozes de Burckhardt e de Warburg, como um grito na já obscura noite da Europa de 1938.

6 *Idem, ibidem*, p. 35.

7 *Idem, ibidem*.

Alexander von Humboldt e as pinturas de Johann Moritz Rugendas na América

Claudia Valladão de Mattos
Unicamp

Resumo
Entre 1831 e 1847, Rugendas realiza uma segunda viagem às Américas, em um projeto desenvolvido com o auxilio de Humboldt. As obras produzidas durante esta viagem possuem um caráter muito diverso das anteriores do artista. O presente artigo propõe-se investigar essas pinturas, entendendo-as à luz dos comentários históricos e políticos que podem ser encontrados em vários textos de Alexander von Humboldt, particularmente em seus escritos sobre Cuba, sobre os Estados Unidos e sobre o México.

Palavra Chave
Rugendas, Humboldt, Pinturas

Summary
Between 1831 and 1847 Rugendas travels for the second time to America in an ambitious Project developed with Humboldt's help. The works produced during this trip have a very diverse character, when compared to his previous production. The present paper proposes to investigate these paintings, seeing them through the light of a series of Humboldt texts, particularly those writings on Cuba, the US and México.

Key-words
Rugendas, Humboldt, Paintings

O artista alemão Johann Moritz Rugendas esteve por duas vezes no Brasil. Realizou uma primeira viagem entre 1821 e 1825 como membro da Expedição Langsdorff e, mas tarde, retornou às Américas, viajando pelos territórios de língua hispânica e pelo Brasil, entre 1831 e 1847. A produção do artista correspondente a esses dois momentos é, no entanto, muito diferente. Comparando as imagens que ele produziu como membro da expedição Langsdorff e as da segunda viagem americana, temos a impressão de estar diante de dois artistas totalmente distintos. Como exemplo, tomemos duas vistas do Rio de Janeiro: uma primeira publicada em seu livro *Viagem Pitoresca através do Brasil*, editado em seguida ao seu retorno à Europa (**Figura 1**) e outra criada durante o período de sua segunda estada no Brasil (**Figura 2**). Enquanto a primeira imagem pertence de forma evidente à tradição do registro científico, popularizado através da produção de viajantes, como o próprio Rugendas, a segunda é realizada em óleo, sendo a principal intenção transmitir, não os detalhes da paisagem, mas uma visão dinâmica e envolvente da cena. Nesta segunda obra, Rugendas substitui a precisão das folhagens delineadas no papel com cuidado e exatidão, por uma pintura de pinceladas largas e visíveis, que parecem sugerir uma unidade dinâmica. Poderia-se argumentar que a comparação de dois gêneros tão distintos, isto é, pintura à óleo, de um lado, e gravura impressa, de outro, é inadequado. Porém, neste caso, a mudança de técnica não se relaciona à atuação do artista em campos diferentes da arte. Ao contrário, Rugendas parece emprestar a técnica do óleo, pertencente à "alta pintura" para dar conta do registro da paisagem exótica dos trópicos.

De fato, para compreendermos essa profunda mudança em sua abordagem da realidade nos dois momentos em que esteve viajando na América, é preciso levar em conta o período que Rugendas permanece na Europa, entre as duas viagens. Como veremos, nesses seis anos em que ele se dedicou principalmente à organização e publicação de seu livro, experiências importantes levaram à profunda transformação das referências teóricas do artista.

Uma vez de volta à Europa, em 1825, Rugendas inicia, em Paris, o desenvolvimento de seu projeto de publicação das suas experiências de viagem, associando-se ao escritor V.A. Huber, que, ao que tudo indica, foi o responsável pela composição do texto. Nesses mesmos anos ele conhece o naturalista Alexander von Humboldt, que o contratará para realizar uma série de desenhos para sua publicação sobre *A Fisionomia das Plantas*[1]. Os resultados produzidos por Rugendas agradaram tanta a Humboldt que ele passou a colaborar de forma mais sistemática com o artista, apoiando-o inclusive na publicação de seu livro. Por sua vez, a convivência com Humboldt desencadeou uma grande mudança em Rugendas, no que diz respeito à compreensão da tarefa do artista viajante. Ao decidir por uma segunda viagem às Américas, pretendia agora não só registrar a natureza, mas, como Humboldt em seu livro *Vistas das Cordilheiras e dos Monumentos dos Povos Indígenas das Américas*, fazer um levantamento arqueológico das antigas civilizações do continente. Em 1828, durante um período de viagem à Itália, Rugendas escreveria a Humboldt sobre seus planos, recebendo apoio do

1 Sobre as relações entre Rugendas e Humboldt ver: Renate Löchner, *Johann Moritz Rugendas no México. Um pintor nas pegadas de Alexander von Humboldt*, cat. de exposição Memorial da América Latina, São Paulo, 2002.

naturalista[2]. Em 1831, após uma nova estada em Paris, Rugendas consegue dinheiro suficiente para empreender sua segunda viagem. Nesta, ele essencialmente seguiria os percursos anteriormente traçados por Humboldt.

Para compreendermos a importância do contato de Rugendas com os textos e com a pessoa de Alexander von Humboldt, faz-se necessário expormos alguns aspectos centrais da teoria do famoso naturalista alemão.

Humboldt é em geral lembrado como o grande naturalista, explorador das Américas que, com seus relatos de viagem publicados entre 1805 e 1839 em Paris, revelou ao mundo a riqueza do clima e da vegetação do continente americano e sua variada paisagem. A visão desse explorador aventureiro que serviu de modelo para tantos viajantes que cruzaram a América ao longo do século XIX, em geral deixa de lado um aspecto de grande relevância de seu pensamento: a estreita relação entre natureza e história.

Uma parte considerável da obra de Humboldt, que inclui alguns de seus livros mais populares, como os *Ensaios Políticos sobre o Reino da Nova Espanha*, que veio a público entre 1808 e 1810, seus comentários sobre Cuba, ou *Vistas das Cordilheiras*, publicado entre 1810 e 1813 (todos incorporados aos 29 volumes das "Viagens" de Humboldt e Bonpland)[3], dedica-se a reflexões sobre a relação entre homem e natureza, estabelecendo conexões entre geografia e história que foram, como veremos, modelos de grande relevância para sua época.

Impulsionado pelo interesse contemporâneo nos estudos ecológicos, a obra de Humboldt tem merecido novas leituras que enfatizam sua visão unificadora, de raiz goethiana^F. De acordo com esses autores, seu estudo obsessivo e minucioso das diversas facetas do mundo natural visava, em última instância, entender a unidade e interdependência das diversas manifestações da natureza. Nas palavras de Aaron Sachs: "Ele desejava obter *flashes* – e ele só pedia isso – da magia que une todos os seres, que conecta a vegetação ao clima, rios a árvores, homens a animais"^F. Essa visão, surpreendentemente contemporânea, do mundo como um grande ser vivo conectado por redes sutis de mutua dependência, incluía, evidentemente o homem. Em uma carta a Caroline von Wolzogen, datada de 14 de maio de 1806, Humboldt escreveria: "Nas florestas do rio Amazonas, assim como nas encostas dos altos Andes, reconheci como apenas uma vida se esparrama, animada de pólo a pólo, em pedras, plantas e animais, assim como no peito inflado dos homens"^F.

Assim, em sua viagem pela América, Humboldt realizou observações minuciosas, não apenas sobre a natureza do continente, suas elevações e variações climáticas, mas também das diferentes culturas, atuais e antigas, com as quais entrou em contato.

Em seu *Ensaio Político* sobre o México, ele procura compreender a relação entre geografia, recursos naturais, história e economia, ao mesmo tempo em que faz duras críticas ao sistema colonial ali implantado: "Todos os vícios de

2 De acordo com Renate Löchner, no entanto, Humboldt insiste para que ele se concentre na representação das florestas tropicas, desaconselhando-o, por exemplo, a ir ao Chile. Rugendas, no entanto, mantém seu interesse pelos povos americanos, viajando também ao Chile para pesquisar os Araucanos. Cf. Löchner, op.cit., p.21-22.

3 Alexander von Humboldt, *Werke*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008.

governos feudais, passaram de um hemisfério a outro [...] As propriedades da Nova Espanha, como aquelas da velha Espanha, estão em larga medida nas mãos de poucas famílias poderosas que lentamente absorvem as propriedades menores. Na América, assim como na Europa, largas quantidades de terra são entregues a pastagem e à esterilidade perpétua"^F. Humboldt igualmente questionava a dependência da economia do México do comércio exterior, especialmente as riquezas fáceis geradas pela exploração de minas. Para ele, uma nação que optava por deixar seu povo faminto para ganhar fortuna com exploração de minérios, jamais teria condição de tornar-se uma nação autônoma e soberana. Sua crítica dirigia-se às elites coloniais que, de acordo com seu julgamento, não tinham sentimento de nação e só perseguiam lucro pessoal, às custas da exploração dos recursos naturais do país: "Toda vez que o solo pode produzir tanto índigo, quanto milho, dá-se preferência ao primeiro, ainda que o interesse geral exigiria que a preferência fosse dada ao vegetal que pode alimentar os homens sobre aquele que é simples objeto de troca com estrangeiros"^F.

O interesse de Humboldt pelo estado das sociedades e pelo destino político das Américas também pode ser confirmado pela sua troca de correspondências com Simon Bolívar. De acordo com a tradição, teria sido Humboldt que, em conversas com o jovem Bolívar em Paris e Roma, o convencera da necessidade de libertar o continente americano. De fato, ainda que tal lenda não possa ser definitivamente comprovada, as correspondências de várias décadas entre os dois contêm passagens que sugerem conversas sobre o destino político dos territórios das Américas. Em carta dirigida a Bolívar e datada de 29 de Julho de 1822, por exemplo, Humboldt faz referência à "época em que fizemos promessas em favor da liberdade e da independência do novo Continente"[4]

Vale mencionar também a esperança depositada por Humboldt no novo modelo de governo republicano adotado pelos Estados Unidos. Ao final de sua viagem pelo continente americano, em 1804, Humboldt viaja à América do Norte, tendo sido recebido pelos principais políticos do país, inclusive pelo então presidente Thomas Jefferson. Sua admiração pelo estado de direito ali instaurado era explicito: "Não pude resistir o interesse moral de ver os Estados Unidos e apreciar o aspecto reconfortante de um povo que sabe valorizar o dom precioso da liberdade", escreveria ele a Jefferson logo antes de sua visita. Tal admiração pela nação americana o teria levado inclusive a ceder informações importantes recolhidas no México sobre as suas fronteiras com os Estados Unidos, informações essas que seriam úteis no processo de expansão do território dos Estados Unidos em direção ao oeste. Apesar das muitas críticas recentes dirigidas contra Humboldt, especialmente no campo dos estudos pós-coloniais, como diz Ingo Schwarz, "É bastante evidente que Humboldt não tinha a menor dúvida que ele estava fazendo a coisa certa"^F. Humboldt via os Estados Unidos como um exemplo para toda a América.

4 Fred Rippy e E.R. Brown, "Alexander von Humboldt and Simon Bolivar", in: *The American Historical Review*, vol 52, n.4, jul. 1947, p. 697-703. Aqui cit. P.701.

O interesse de Humboldt sobre a política no continente não se dissociava, no entanto, de suas pesquisas como naturalista. Ao contrário, Humboldt compreendia as esferas política e econômica como diretamente associada à geografia e aos aspectos culturais de um território. As transformações produzidas pela intervenção humana sobre a natureza eram para ele objeto de reflexão constante, tornando-se o tema principal de seu livro *Idéias sobre uma Geografia das Plantas* (Ideen zu einer Geographie de Pflanzen), publicado em 1807. Ao final do texto, Humboldt escreveria: "Assim as plantas intervém ao mesmo tempo na história política e moral dos homens. [...] O conhecimento sobre o caráter natural de partes diferentes do mundo está intimamente vinculado à história da humanidade e suas culturas"[F].

De volta a Paris, Humboldt acompanha com grande interesse as transformações que ocorrem no continente americano e tais assuntos certamente eram discutidos em seu círculo de amizade mais próximo. Como vimos, em 1825, exatamente no momento em que Humboldt preparava uma nova edição de seu livro sobre a Geografia das Plantas, Johann Moritz Rugendas passa a integrar esse círculo, tornando-se amigo e discípulo de Humboldt.

Como vimos, Rugendas parte uma segunda vez para as Américas em 1831, agora sob os auspícios de Humboldt, permanecendo no continente até 1847. Esta viagem incluiu os territórios do México, Chile, Peru, Bolívia, Argentina, Uruguai e novamente ao Brasil. O projeto desta viagem havia sido concebido e desenvolvido em conjunto com Humboldt. Na produção que dela resultou, podemos observar mudanças significativas. Como dissemos, o uso de pintura a óleo chama a atenção, assim como seu interesse pela questão da relação entre homem e paisagem, um tema ainda menor no contexto de sua primeira expedição brasileira. Esse interesse pela intervenção da história na paisagem desdobra-se também em uma série de quadros históricos. Nesses, dois temas predominam: por um lado cenas ligadas às Independências de países americanos, como nas pinturas retratando a "Batalha de Maipú" (1835-37), que marcou a vitória dos chilenos contra os espanhóis, ou o "Regresso de Garibaldi depois da Batalha de Santo Antônio" (1846), episódio retirado da história de independência do Uruguai. Por outro lado, Rugendas também aborda o drama do enfrentamento entre nativos e europeus, construindo uma narrativa sobre a conquista e a constituição étnico-cultural das Américas, como no caso do quadro a "Batalha de Otumba" (1831-34), que representa a vitória de Cortez contra os Astecas no México, ou o ciclo de pinturas sobre os raptos de mulheres brancas por parte dos araucanos, na Argentina (A série inicia-se com o quadro "O rapto de Trinidad Salcedo", datado de 1836 e que retrata um episódio divulgado pela imprensa da época.). Trata-se, portanto, de um discurso sobre a história da constituição dos povos americanos a partir do enfrentamento de diferentes raças e culturas, muito próximo ao desenvolvido por Humboldt.

A visão dinâmica da relação entre homem e natureza defendida por Humboldt em seus trabalhos não está presente apenas nos quadros de História produzidos pelo artista. Durante sua viagem, Rugendas também realizará uma série de obras que procuram integrar a produção humana à paisagem. As pinturas produzidas durante sua passagem pelo México são especialmente significati-

vas nesse sentido. Em "A Pirâmide do Sol de San Juan Teotihuacan" (1831-34, fig. 3), vemos como Rugendas integra a pirâmide, obra humana monumental, à paisagem, medindo-a com as montanhas ao fundo. É como se essas maravilhas da arquitetura antiga fossem parte da própria natureza. O uso do óleo sobre papel, uma técnica que começa a usar ao chegar no México, ajuda na construção de uma cena dinâmica, reveladora de uma sublime unidade. A figura do indígena, que pisa aquela terra com pés descalços, acentua sua pertença àquela paisagem. Para além da representação de um trecho das Américas, Rugendas promove uma reflexão a respeito da memória e da relação entre cultura e natureza. O mesmo ocorre com a presença hispânica nesses territórios. Uma série de quadros do artista dispõe a arquitetura colonial espanhola contra o cenário árido do México, acentuando as adaptações realizadas nos edifícios para integrarem-se àquelas paisagens. Quadros como "Um Poço no Povoado de Texcoco" (1831-34), ou "O Vale do México desde a altura de Nostra Señora de los Remédios", produzido no mesmo período, são excelentes exemplos desta nova concepção histórica, dinâmica e unificadora que o artista integra à sua poética. Também Humboldt, ao viajar por essas terras, havia enfatizado a unidade entre natureza e cultura retratada nos quadros de Rugendas. Ao tratar da paisagem de Veracruz, o naturalista escreveria: "Quando se vai à Veracruz até o planalto de Perote, pode-se reconhecer imediatamente a maravilhosa ordem em que os diferentes tipos de vegetação estão dispostos, como se fossem classificados em diversas camadas. A cada passo pode-se contemplar, então, a mudança que ocorre na fisionomia da paisagem, no aspecto do céu, no desenvolvimento das plantas, na figura dos animais e nas formas de vida e cultura humana"[F.]

Com o auxílio de Alexander von Humboldt, Rugendas foi capaz de inovar a tradição da produção de viajantes, rompendo com a suposta "distância" entre o país visitado e o artista "estrangeiro". Em vários locais por onde passou, sua obra tornou-se um verdadeiro testemunho de época, lançando as bases para a construção do imaginário dessas jovens nações.

Também sua segunda visita ao Rio de Janeiro revelou-se muito mais envolvente do ponto de vista da política local. Durante esta segunda estada na capital do Brasil, o artista realizou retratos da família imperial e participou ativamente das exposições da Academia Imperial de Belas Artes. Ainda pouco estudada, esta estada de Rugendas no Rio de Janeiro, em 1847, poderia fornecer uma chave importante para compreendermos os caminhos de contato intelectual e os debates partilhados entre diversos países do continente americano em meados do século XIX.

Vista do Rio de Janeiro Tomada do Aqueduto
Litografia, 23,9 x 35,3 cm,
Johann Moritz Rugendas

in: Viagem Pitoresca através do Brasil, 1835.

Pedra da Gávea no Rio de Janeiro
óleo sobre tela, 24,5 x 32,5 cm, 1846
Johann Moriz Rugendas

Instituto Ricardo Brennand, Recife.

A Pirâmide do Sol de San Juan Teotihuacan, 1831-34,
óleo sobre papel, 25,2 x 40,0 cm
Johann Moritz Rugendas

Instituto Ibero-Americano, Patrimônio Cultural Prussiano,
Berlim.

Grandjean de Montigny e Zucchi: arquitetos de tradição clássica na América Latina

Elaine Dias
UNIFESP

Resumo
Este artigo propõe uma análise das trajetórias dos dois arquitetos de tradição clássica, o francês Grandjean de Montigny e o italiano Carlo Zucchi, respectivamente no Rio de Janeiro e na região do Prata, no século XIX, comentando o projeto do *Teatro Nuevo, el Solís*, em Montevidéu, enviado por Zucchi à Academia Imperial de Belas Artes em 1841 para ser julgado por Grandjean e Félix-Émile Taunay, além de analisarmos os projetos de monumentos públicos para o Rio de Janeiro igualmente de sua autoria.

Palavra Chave
Granjean de Montigny, Carlo Zucchi, arquitetura

Résumé
Cet article propose une analyse des trajectoires des deux architectes de tradition classique, le français Grandjean de Montigny et l'italien Carlo Zucchi, respectivement à Rio de Janeiro et dans la Região do Prata, au XIXeme siècle, tout en analysant le projet du *Teatro Nuevo, el Solís*, à Montevideu, envoyé par Zucchi à l'Académie Imperial de Beaux-Arts en 1841, pour être jugé par Grandjean et Félix-Émile Taunay, ainsi comme les projets des monuments publics pour Rio de Janeiro également réalisé par Zucchi.

Mots Clés
Grandjean de Montigny, Carlo Zucchi, architecture

As atas da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro revelam que a trajetória destes dois arquitetos neoclássicos – Zucchi e Grandjean - se cruza, por meio de projetos, em 1841.

Carlo Zucchi, arquiteto italiano e atuante na Região do Prata, mais precisamente na Argentina e no Uruguai, envia ao Brasil o projeto de um teatro a ser construído em Montevidéu, hoje conhecido como Teatro El Solís. Zucchi pedia aos acadêmicos brasileiros, provavelmente por afinidade e proximidade a Grandjean de Montigny, sua opinião sobre o projeto e a decoração. Naquele momento, a Academia tentava se impor no contexto das construções públicas do Rio de Janeiro. Acabava de concluir o projeto da praça semicircular em frente à Academia, enviava a proposta de ampliação do entorno da instituição com a abertura da rua perpendicular, cuidava da reforma do Chafariz da Carioca e de sua decoração, entre outros. O envio do projeto de Zucchi ao Brasil revela a ampliação da atuação da Academia e o estreitamento de relações com arquitetos neoclássicos de outros países, denotando uma certa importância ao juízo dos acadêmicos brasileiros e a afirmação daquela instituição no meio público.

Zucchi nasceu na Emília Romagna em 1789, ano da Revolução. Era gravador, cenógrafo, tendo provavelmente estudado na Academia de Milão, fato não ainda comprovado por seus estudiosos. Durante o período napoleônico, passa uma temporada em Paris, possivelmente frequentando a Academia de arquitetura, ligando-se aos arquitetos Charles Percier e Pierre Fontaine e também a Vivant Denon. Após a queda de Napoleão, volta à Itália, onde se envolve com questões políticas de caráter revolucionário, retornando obrigatoriamente à França em caráter de exílio para, em 1826, dez anos depois da chegada dos artistas franceses ao Brasil, cruzar o Atlântico e iniciar sua trajetória na Argentina.

A proposta inicial era trabalhar na Universidade de Buenos Aires junto com outros italianos imigrados, como o engenheiro Carlos Pellegrini e o matemático Pietro de Angelis. Por razões políticas, dirige-se prontamente ao Uruguai, onde participa de alguns projetos como a decoração da capela do Santíssimo Sacramento da Catedral, transitando pela Região do Prata onde pretende, novamente em Buenos Aires, organizar uma escola de desenho e arquitetura ou uma escola particular de artes aplicadas, com o professor de desenho e pintor Pablo Caccianiga. Em razão do pequeno número de alunos, a escola é incorporada *a posteriori* à Universidade de Buenos Aires e Zucchi inicia, então, sua carreira como Inspetor no Departamento de Engenheiros durante a ditadura de Rosas, tornando-se posteriormente arquiteto da Comissão Topográfica e de Higiene e Obras Públicas, já fora de Buenos Aires.

Este período na Argentina foi muito marcado pela organização de festas públicas e cenografias, como as Festas Mayas e as Festas da Federação, além da organização dos funerais de Manuel Dorrego e de seu mausoléu, em estreita relação com sua estadia em Paris ao lado de Charles Percier e Pierre Fontaine. Assim como Grandjean, muitos foram os projetos não concluídos na Argentina, contando-se pontes, edifícios públicos, residências privadas, teatros, igrejas e monumentos, entre outros, conforme relata Aliata[^F.] Porém, ao contrário de Grandjean, Zucchi teve um trânsito maior por outras cidades, concluindo projetos de capelas em San José, San Vicente e Quilmes, por exemplo, em 1834. Ainda em

Buenos Aires, realiza um interessante projeto de pantéon para homens ilustres da República que, como vemos, mostra também sua identificação ao classicismo do Renascimento italiano, o qual Grandjean também se aproximava. A idéia de um panteão para homens ilustres revela sua ligação ao ideal das luzes, ao "grande homem" ou o "homem ilustre" associado à idéia de progresso, à sabedoria do homem ilustrado formador da pátria, em estreita relação com Plutarco e suas vidas dos homens ilustres, exemplo fortemente ligado à construção histórica e literária de diversas nações. Esta era uma noção cara ao ambiente europeu e comum no início do século XIX, sobretudo no âmbito da estatuária, em razão da glorificação de seus homens ilustres, imortalizados através dos monumentos públicos, de resto também uma pretensão de Félix-Émile Taunay na academia brasileira. Na Itália, Antonio Canova colocará, no Campidoglio, uma série de bustos dos grandes homens ilustres que antes figurava no Panthéon, das mais diversas áreas, das artes às ciências, na chamada Protomotheca, exaltando os grandes personagens da história italiana, à maneira antiga[1]. Na Alemanha, o templo clássico de *Walhalla*[2], em Regensburg, na Baviera, projetado pelo arquiteto Leo Von Klenze em 1830, apresenta os bustos em mármores dos grandes homens ilustres, como Frederico, o Grande, primeiro rei da Prússia, Goethe e Haydn, consagrando a memória daqueles que se dedicaram à política, às ciências, às artes naquele país. O projeto de Zucchi não se realiza e, como destaca Aliata, sua intenção em honrar os homens ilustres e mártires da pátria permanece apenas nas festas comemorativas e funerárias, enfrentando dificuldades concretas para inserir os edifícios na realidade urbana da Argentina.^F

Seu retorno a Montevideu em 1836 deve-se, entre outros, às dificuldades de colocar em prática seus planos durante a ditadura de Rosas. E, de fato, no Uruguay, conclui alguns projetos muitos interessantes, como aquele da Praça da Independência e do Teatro, iniciando um dos primeiros planos de organização urbana na América Latina.

O projeto incluía a construção de edifícios, a zona portuária, a Casa Consular, o hospital, a prisão, a praça da Independência e o teatro cujo projeto foi posteriomente enviado ao Brasil, entre outros concluídos. Zucchi pensa na questão urbana ligada à criação dos seus edíficios, no entorno, na circulação, planejando também a construção de espaços comerciais e um teto com arcos para o trânsito das pessoas à maneira de Percier e Fontaine na Rue de Rivoli, em Paris^F. Ressalta Aliata:

"La reorganización de la futura Plaza Independencia - Zucchi imagina la importância del sítio como 'futuro punto céntrico y más vivificado de la ciudad y que la hará conspicua entre las de esta parte de América' – que amplía la mezquina plaza imaginada por la Comisión Topográfica, se estructura a partir de una nueva fachada aporticada (1837), colocando en su centro un monumento conmemorativo, un paseo público arbolado y la construcción, en sus aledaños, del nuevo teatro (El Solís)"[3]

---

1 QUATREMÈRE DE QUINCY, 1834, p.174 e p. 354 e CICOGNARA, 1824.

2 MIGLIACCIO, 2000.

3 ALIATA, 1998, p. 18 in ALIATA, LACASA, 1998.

O teatro apresentava certa semelhança com o Scala de Milão e com Carlo Felice de Genova, segundo nos destaca Loustau, um de seus estudiosos. Foi encomendado pela Sociedad de Accionistas de Montevidéu e concebido "*em forma oval [...] e se preocupou, especialmente, de dotar o recinto de uma boa acústica y excelente visibilidade, de forma que desde qualquer das 1600 localidades se pudera ouvir e ver, em condições ótimas, as apresentações e concertos que nela se realizassem*"[F.]

A ata da Academia brasileira revela a chegada dos papéis de Zucchi em 6/11/1841, e sua análise realizada em 12/03/1842. Antes, em outubro de 1841, Zucchi já envia enviado à Academia suas memórias sobre o projeto do *Monumento a Napoleão*. Antes, porém, em 1839, há a notícia da vinda de Zucchi ao Rio, quando realiza uma visita à Academia, precisamente no mês de agosto, tornando-se membro correspondente do IHGB neste mesmo ano.

Havia certamente entre os dois arquitetos uma aproximação de caráter neoclássico, mas uma certa distância em relação à atuação. Apesar das dificuldades, Zucchi colocava em prática seus projetos na Região do Prata, contratado para tanto e ativo em seus princípios. Grandjean, neste período de sua trajetória, tentava recuperar o tempo perdido, desde seu último projeto realizado em 1826, o edifício da Academia, com aqueles realizados naqueles anos, como a praça semicircular, o projeto de abertura da rua, os chafarizes, entre outros.

Zucchi envia "*os desenhos, seis folhetos impressos e um memorial sobre o projeto*", conforme a ata de novembro de 1841. A congregação brasileira fornece o parecer a partir de quatro quesitos: a "*solidez*", as "*despesas de construção*", a "*disposição geral do plano e distribuição",* e a decoração externa e interna. Sobre os dois primeiros tópicos, incluindo a natureza dos materiais e a qualidade do terreno, a Academia não se acha apta a julgar em razão da falta de dados, conforme explica o próprio autor do projeto. Quanto ao plano e sua distribuição

"a comissão atribui ao plano pela correspondência das diversas partes, acertada amplidão dos vestíbulos e corredores, e pelas qualidades ópticas e acústicas das linhas gerais adotadas, fazendo-se todavia observar que boa parte dos sons se perderia pelos fundos abertos do teatro, e outra se sumiria nos ângulos das grandes saídas dos camarotes, debaixo dos quais, segundo a prática recomendada por Patte[4]*, deviam existir abóbadas. Aquelas deficiências seriam sem dúvida supridas ou emendadas na execução da obra; elas apenas dão lugar a uma indicação, e não a uma censura".*

No que se refere à decoração, a Academia destaca que devem ser observados os princípios clássicos, condenando desvios voluntários, admitidos por Zucchi, como aqueles referentes à fachada e a elevação lateral, destituídas do "*caráter atribuído a qualquer das ordens*". Diz ainda o parecer:

"A Academia conscia de que o seu dever, na qualidade de corpo ensinante não lhe permitte transigir, com os puros princípios clássicos, condena francamente uma desviação deles manifesta e voluntária, pois o autor mesmo declara que a sua fachada é um capricho. Tanto ela

4 Pierre Patte publica em 1765 *Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV* e, em 1769 *Mémoires sur les importants objets de l'architecture.*

como a elevação lateral são destituídas do caráter attribuído a qualquer das ordens. Entretanto, um teatro, templo de Apollo e das musas, reclamaria a aplicação da arquitetura grega, ainda quando todo o outro monumento a dispensasse: não que seja necessário o emprego das colunas e dependências ornamentais, mas deve sempre se sentir a proporção fundamental, e com ela a unidade das linhas, o balanço das partes cheias e vazias, a tranqüilidade de aspecto se produzem infalivelmente. [...]Outras obras do autor também prometiam superior fruto das suas vigílias; e até certos detalhes da decoração interior apesar de confusamente indicados, atestam reminiscências de um gosto mais severo". [5]

Apesar das disposições contrárias, o projeto de Zucchi é aprovado no Brasil mas foi recusado por seus financiadores, que consideraram os gastos com a construção muito além do orçamento pretendido. Esta foi uma questão que a Academia brasileira se recusou a discutir na reunião, conforme consta na ata, por não estar apta a opinar sobre "*a complicação do problema da maior economia com o da melhor construção possível"*. Os estudiosos de Zucchi relatam ainda que as razões para a recusa passam por questões políticas no Uruguai, que levaram o arquiteto a não receber nada pelo projeto e pelos gastos que havia tido para sua concepção. Finalmente, o projeto é passado a outro arquiteto, Francisco Xavier de Garmendia, que realizou um novo plano extremamente próximo àquele de Zucchi, com poucas modificações, sendo aquele que está hoje construído em Montevidéu.

Em razão de problemas políticos no Prata, Zucchi deixa esta região em 1842, e vive no Rio de Janeiro até sua partida definitiva à Europa. No ano seguinte, exibe na Exposição Geral da Academia o "*Projeto de um panteón para os homens ilustres da Confederação Argentina",* um "*arco de triunfo a ser erigido na Praça da Aclamação em memória do consórcio de Sua Majestade D. Pedro II com a Sereníssima Senhora D. Teresa Cristina Maria, Princesa de Nápoles*"; entre outros. Este último projeto ganhou elogios da crítica brasileira na Revista Minerva Brasiliense:

"o primeiro projeto que chama a atenção do espectador, entre as obras do senhor Zucchi, é seu arco triunfal. Esta concepção de proporções gigantescas, este sonho poético [...], tem um caráter grandioso: ele nos lembra as ruínas gigantescas da arquitetura romana, [...] e que sempre serviram de norma aos arquitetos que querem seguir a arte antiga, digno de preferência em todos os monumentos".[6]

Sabe-se também que realizou um plano topográfico para a Praça da Constituição do Rio neste mesmo ano, além do plano geral e topográfico para o campo de Sant'Anna, no mesmo projeto para o arco do triunfo. Em 1844, expõe outros projetos, como aquele de uma catedral para Assunção, encomendado em 1842, além do Palácio do Bispo e Seminário para esta mesma cidade. Há ainda o projeto de um *monumento comemorativo dedicado a D. Pedro II*[F,] representado por uma grande coluna ambasada por leões decorativos, à semelhança de seu

5 Ata de 21/3/1842. Arquivo Museu D. João VI, EBA- UFRJ.

6 Bellas Artes, Exposição de 1843. III. Minerva Brasiliense, no. 5, vol. 1, 1844, p. 151. In ALIATA, LACASA, 1998.

monumento à Confederação Argentina, também apresentado no Rio de Janeiro nas exposições de 1843 e 1844. Há certamente uma grande proximidade ao projeto de monumento a erigir no Campo da Honra em memória ao dia 7 de abril de 1831, para ser erigido no Campo de Sant'Anna[7], realizado por Grandjean, revelando a estreita relação neoclássica com o uso da grande e clássica coluna comemorativa pelos dois arquitetos.

Ao contrário de Grandjean, Zucchi termina por retornar à Europa após sua curta estadia no Rio de Janeiro, publicando em Paris seus projetos concebidos em Buenos Aires e Montevidéu, vindo a falecer na Itália em 1849. Algumas semelhanças existem entre os dois arquitetos: a relação com o renascimento italiano e o neoclassicismo francês e, sobretudo, com Percier e Fontaine; a vinda à América com a intenção de participar de um projeto de ensino artístico; a realização de projetos de urbanização e monumentos, além dos edifícios públicos. Embora esquecido pela historiografia, como ressalta Fernando Aliata em seus estudos em Buenos Aires, Zucchi deixou sua marca em publicações, nas exposições do Rio, em projetos para Buenos Aires, e nas construções de Montevidéu. Grandjean não foi esquecido pela historiografia, mas, como destaca Félix-Émile Taunay em seu discurso de homenagem ao arquiteto recém-falecido, "*decorreu um quarto de século sem que fosse chamado!*"[F.]

À parte as dificuldades enfrentadas por ambos, os nomes de Grandjean e Zucchi constituíram, assim, etapas importantes da história da arquitetura neoclássica e da circulação e trânsito de projetos de caráter clássico na América do Sul.

Referências Bibliográficas

ALIATA, Fernando. "Carlo Zucchi y el neoclasicismo en el Rio de la Plata" in ALIATA, Fernando e LACASA, María Lía Munilla (org). *Carlo Zucchi y el neoclasicismo en el Rio de la Plata*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, Sociedad de Economía Mixta, 1998.

CONDURU, Roberto. "Um acadêmico na selva" in BANDEIRA, Júlio; CONDURU, Roberto; XEXEO, Pedro Martins Caldas. *A Missão Francesa no Brasil.* RJ: Editora Sextante, 2004.

QUATREMÈRE QUINCY, A.. *Canova et ses ouvrages ou Mémoires Historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste.* Paris, Imprimerie d'Adrien Leclere, 1834.

CICOGNARA, Leopoldo. *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova: per servire di continuazione all'opere di Winckelmann e di d'Agincourt.* Veneza, Giachetti, 1824, vol. 7

MIGLIACCIO, Luciano. *Século XIX. Catálogo Mostra do Redescobrimento Brasil + 500*. SP: Fundação Bienal, 2000.

LOUSTAU, Cesar J. "Carlo Zucchi en Uruguay" in ALIATA, Fernando e LACASA, María Lía Munilla (org). *Carlo Zucchi y el neoclasicismo en el Rio de la Plata*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, Sociedad de Economía Mixta, 1998.

7 CONDURU, 2003. In CONDURU, XEXÉO, BANDEIRA, 2003.

Eugenio Battisti e o L'Antirinascimento: uma nova proposta historiográfica

Fernanda Marinho
Doutoranda/ UNICAMP

Resumo
L'Antirinascimento, de Eugenio Battisti pertence a uma época de intensas manifestações culturais da vanguarda italiana o que nos leva a ponderar uma insurgente postura política inserida nesta obra frente os congelados esquemas teóricos de crítica e história da arte, ressaltando a vontade do autor da renovação dos paradigmas teóricos frente o conservadorismo da historiografia tradicional.

Palavra Chave
Eugenio Battisti; Antirrenascimento; Historiografia

Abstract
Eugenio Battisti's L'Antirinascimento belongs to a time of intense cultural manifestations of the Italian avant-garde which leads us to consider an insurgent political stance inserted in this work forward the frozen theoretical schemes of criticism and art history, highlighting the desire of the author of the renewal theoretical paradigm forward the conservatism of traditional historiography.

Key-words
Eugenio Battisti; Anti-renaissance; Historiography

Eugenio Battisti (1924 – 1989) foi um profícuo historiador da arte italiano que transitou em outras áreas do conhecimento como, por exemplo, arqueologia industrial e indústria do trabalho. Lecionou história da arte na Universidade de Gênova, na Pennsylvania State University, na Universidade da Carolina do Norte; arquitetura nas universidades de Milão, Florença, Reggio Calábria e Roma. Fundou sociedades como o *Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda*, a *Società Italiana per Archeologia Industriale* e a revista *Marcatrè*.

A primeira publicação de *L'Antirinascimento* data de 1962 pela editora Feltrinelli, mas sua pesquisa é iniciada no final da década de 50 em determinados artigos que posteriormente foram desenvolvidos nos capítulos do livro. Este teve ainda duas outras edições: a segunda de 1989 pela editora Garzanti na qual foi incluído um segundo volume dedicado aos acréscimos e atualizações do autor à primeira edição; e a terceira de 2005 pela Nino Aragno Editore que manteve o conteúdo deste segundo volume. O livro é dividido em doze capítulos e a sua questão central é anunciada em seu título: as manifestações antirrenascentistas no seio da tradição clássica italiana, especialmente entre os séculos XV e XVI. Trata-se de uma análise desta aparente contradição entre as produções fantásticas, profanas, ditas anticlássicas e o fascínio da Itália renascentista "della prospettiva e dell'ordine, della consapevolezza razionale e dell'acutezza lógica"[F], procurando desta maneira refletir a respeito de uma historiografia menos sistemática e classificatória.

O prefixo "anti" anuncia duas possíveis leituras, uma relativa à produção historiográfica sobre o Renascimento e outra ao recorte espaço-temporal do seu objeto de análise. Em relação à primeira dialoga com o termo *counter renaissance* utilizado por Hiram Haydn ao tratar de Shakespeare e sugere uma aproximação com o problemático conceito de *maneirismo*. O *anti*, desta maneira, consistiria na ironia do discurso de Battisti ao anunciar um conceito contrário àquele para o qual a historiografia direciona o seu norte magnético. A definição mais abrangente do Renascimento está relacionada ao significado do próprio termo que o denomina: o resgate do mundo antigo no planejamento cultural do período moderno. Tal interesse pela Antiguidade pressupõe uma postura otimista anunciada desde o deslumbramento de Petrarca pelas ruínas romanas e na admiração de Boccaccio pelas obras de Giotto, que marcariam o resgate do homem das trevas medievais à luz promissora do conhecimento. Desta maneira, o que poderemos esperar por *antirrenascimento*? Nos capítulos introdutórios ao livro – *Alcune riflessioni dieci anni dopo* – Battisti comenta a escolha do termo e o seu ineditismo em relação a outros que pretendem exprimir ideias correlatas à sua, como *tardo-renascimento*, *anticlassicismo*, *maneirismo*, que possuem uma maior tradição e significado mais amplo, de origem mais antiga e coeva. Para ele *tardo-renascimento* limita-se a uma definição temporal; *anticlassicismo*, usado por Friedländer em um artigo de 1925, se aproxima mais do seu ponto de interesse, mas parece negar a presença do clássico na revolução artística do século XV, o que pode ser uma afirmação perigosa, uma vez que mesmo no período barroco é impossível negarmos o classicismo a ele inerente; *maneirismo*, por sua vez, também se aproxima de seu ponto de interesse, mas é muito utilizado como um termo correlato ao *tardo-renascimento*, definido apenas como um marco temporal; *contrarrenas-*

cimento, aplicado por Haydn em relação a Shakespeare como dito anteriormente, sugere um significado de resistência, de um movimento oposto a uma corrente cultural preponderante. Desta forma, justifica que *antirrenascimento* mostra-se como o termo mais adequado para a definição de seus estudos por haver uma extensão ideológica maior, por criar um espaço que abrange diversidade de estilos e pesquisa que eram quase autônomas, como a magia e a bruxaria, a classificação da biologia e da zoologia, o experimento social de novas comunidades e formas de governo, e a invenção de uma verdadeira e própria arte conceitual.

Ao propor este novo conceito Battisti introduz novos questionamentos no âmbito das pesquisas relativas ao Renascimento, uma nova leitura sobre um período extensamente estudado. O prefixo *anti*, além de sugerir uma inversão dos valores, estando desta maneira mais próximo a uma determinada ironia frente à historiografia tradicional, acaba por sua vez ampliando o universo cultural renascentista. Podemos dilatar a sua tropologia ao tratarmos propriamente do conteúdo de sua pesquisa, ou seja, do Antirrenascimento. Este propõe um olhar antitético diante do já conhecido, a proposta acaba sendo tornar exótico o familiar, tratar de manifestações culturais não legitimadas pela historiografia ou analisar por outro ângulo as já conhecidas.

Nos primeiros parágrafos do livro, com a intenção de mapear o conceito de *antirrenascimento,* Battisti descreve a cidade de Florença sob os seus aspectos culturais, seus planejamentos arquitetônicos, uma cidade protegida pela monumental sombra da cúpula do Duomo projetada por Brunelleschi que se estrutura no início do quatrocentos a partir de uma moralidade civil muito marcante. No entanto, ressalta o início de uma decadência, datada já a partir da metade deste mesmo século, da sua estrutura clássica que quando transferida à corte papal em Roma transforma-se em símbolo de uma ditadura política e religiosa. O triunfo do classicismo pleno tão característico do Renascimento teria, portanto, durado muito pouco em relação ao arco de aproximadamente três séculos do que hoje se denomina período renascentista. Por este motivo Battisti acredita ser complicado determinar o *maneirismo* ou o *anticlassicismo* como definições cronológicas, uma vez que as suas raízes já estavam presentes desde o século XIV. Tais conceitos são antes de tudo componentes estilísticos intrínsecos a este período cultural que conviveram constantemente com o clássico. Segundo o autor, Florença permaneceu por todo o Renascimento uma criação espontânea, "dalla punta di freccia preistorica alla macchina sperimentale"[F], sendo a arquitetura deste contraste sempre a testemunha fiel.

Desde 1956 percebe-se na Itália um movimento de resistência cultural que viria culminar em importantes resultados artísticos. Com a revista *Il Verri*, publicada neste ano, o teórico e crítico Luciano Ancheschi abriu caminho para a antologia *I Novissimi, poesie per gli anni 60*, com direção de Alfredo Giuliani. Nos cinco primeiros anos da década de 60 a cultura italiana viveu um período muito singular, como descreve Vilma de Katinszky:

"uma situação com caracteres antinômicos, de um lado a força da estabilidade e da convenção literária que atrai os escritores não vanguardistas, de outro, o grupo 63 com seus 34 escritores, cuja união conquista por si a função de signo opositor" [1].

Battisti fez parte deste grupo juntamente com outros nomes importantes como Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini, Alfredo Giuliani, Umberto Eco, etc. No momento desta efervescência cultural participou da fundação do *Museo Sperimentale d'Arte Contemporânea* que consistiu inicialmente em uma exposição de arte contemporânea em Gênova, que contava com a doação das obras dos artistas que expunham e tinha a sua sede no Piccolo Teatro, passando depois ao Teatro del Falcone no Palazzo Reale de Gênova. Posteriormente sua coleção foi transferida à Galeria Cívica d'Arte Moderna de Turim. Em uma carta a Aldo Passoni, Battisti relata suas ideias relativas à criação e funcionamento dos museus:

"Credo che sia sopratutto indispensabile di rompere il concetto di museo come raccolte d'opere d'arti, cioè come cose da vedere. Penso che dovreste includere riproduzione di poesie contemporane, concerti registrate di musiche contemporane, oggeto di disegno industriale. Esso deve funzionare come un modo di conoscenza. Dovrebbe essere una specie de catalogo vivente, ad esempio: presso in opera sposta dovrebbe esserci una lunga didascalia esplicativa e semplicissime dichiarazione dei artisti. Altra cosa che vorrei consigliarvi é di fare un breve film su come un artista oggi esegue una scultura, pittura, disegno de modo da fare entrare la gente dentro la creazione delle arte e non solo assistere da di fuori" [2].

Percebemos aqui que os conceitos de experimentação e novidade eram os motores criativos desta cultura. Pretendia-se um afastamento dos valores convencionais, criar uma oposição às tradições sem, no entanto, renegá-las. É, portanto, no fluxo destas atividades que se contextualiza o *L'Antirinascimento*, o que pode enriquecer esta pesquisa se refletirmos a respeito desta relação entre a efervescência cultural da época e o interesse pela temática antirrenascentista pouco conhecida e não suficientemente explorada. Não parece, portanto, hipótese descabida discernir nessa obra uma postura política face aos congelados esquemas teóricos aplicados às produções de crítica e história da arte e ao conservadorismo da historiografia tradicional.

---

1 KATINSZKY, Vilma. Uma Itália superlativa: os "novissimi" na Idade Moderna. In: Fragmentos, número 21, p. 217/231 Florianópolis/ jul - dez/ 2001

2 Texto retirado do filme Museu Sperimentale d'Arte Moderna di Turino/ Torino Sperimentale 1959-1969 – Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia (curadoria e edição: Giorgina Bertolino e Francesca Pola) – vídeo realizado na ocasião da mostra Sala Bolaffi, Torino 19 de fevereiro a 9 de maio de 2010 – Texto de Eugenio Battisti retirado de: lettera ad Aldo Passoni, 12 maggio 1967. www.youtube.com/watch?v=uwmGULFDNl0/ "Creio que seja, sobretudo, necessário romper com a ideia de museu como agrupamento de obras de arte, ou seja, como o lugar de coisas para serem vistas. Penso que deveriam ser incluídas, por exemplo, poesias contemporâneas, concertos registrados de música contemporânea, objetos de design industrial. Isso deve funcionar como forma de conhecimento. Deveria existir uma espécie de catálogo vivo, por exemplo, junto a cada obra deveria ter uma longa legenda explicativa e uma curta explicação do artista. Outra coisa que lhes aconselho é de fazer um breve filme de como os artistas hoje executam uma pintura, uma escultura ou um desenho, de modo que nos faça adentrar na própria criação da arte e não só assistir de fora". (Tradução livre)

Este cenário cultural italiano justifica a elaboração de um novo olhar às tradições, às raízes históricas. Não caberia pensarmos em um movimento de vanguarda que repetisse as estruturas de análise relativas ao passado. Os estudos históricos estão sempre imbuídos pelas preocupações presentes. Em relação às pesquisas sobre o Renascimento poderíamos comparar o *L'Antirinascimento* de Battisti com *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*, de Mikhail Bakhtin. Este segundo, publicado pela primeira vez na Rússia em 1965. Rabelais é tido recorrentemente como um autor satírico, e é contra esta concepção que Bakhtin formula a sua tese defendendo a interpretação dele segundo o "realismo grotesco", como um ponto de encontro entre a cultura popular e a erudita, de caráter essencialmente contrastante. Este interesse pela comédia, pelo riso rabelaisiano como chave de leitura para a compreensão da cultura da Idade Média e do Renascimento é o aspecto no qual o seu estudo converge com o de Battisti: manifestações culturais de maior efemeridade, de criação mais espontânea e menos regrada e, portanto, de difícil catalogação e compreensão. Este é um dos exemplos que pode ilustrar o despertar do interesse pela cultura não oficial, da escrita da história a partir de perspectivas menos exploradas. Este é um dos exemplos que pode ilustrar o despertar do interesse pela cultura não oficial, da escrita da história a partir de perspectivas menos exploradas. As pesquisas de Battisti apresentam, grosso modo, uma preocupação com a renovação da história em prol de uma revelação constante e insuperada do conhecimento. No primeiro volume da Marcatrè, Battisti escreveu:

"Il 'Marcatré' nasce con um programma assai modesto ed elastico, d'iformazione. Anni fa si parlava della coincidenza di critica e di storia, cioè della necessità di storicizzare un giudizio primo di pronunziarlo; oggi il problema pare poporsi in termini quantitativi: come necessità di sospendere ogni affermazione e giudizio prima di aver raggiunto un grado di conoscenze estensive e comparato attorno ai fatti che si vogliono esaminare. Ciò valle sia per il passato, che per la cronaca contemporanea. Quello che unisce i redattori ed i collaboratori del 'Marcatré', è appunto la consapevolezza di questo bisogno, e l'abitudine diretta alla ricerca filologica e storica. A nessuno di essi, anche se milatano nell'avanguardia letteraria, o musicale, o architettonica, manca infatti la conoscenza specializzata d'un grande 'momento' antico; anzi con lo stesso team si potrebbe, volendo, realizzare una storia globale della cultura europea del tardo antico ad oggi"[3]

3 ECO, Umberto. "Um ricordo di Eugenio Battisti". In: Atti Del Congresso Internazionale in onore di Eugenio Battisti. Metodologia della Ricerca: Orientamenti Attuali. Rivista Arte Lombarda, 1993/2-3-4; pg. 169./ "A 'Marcatré' nasce com um programa muito modesto e elástico de informação. Há uns anos se falava da coincidência de crítica e história, isto é, da necessidade de historicizar um juízo antes de pronunciá-lo; hoje o problema se apresenta em termos quantitativos: como necessidade de suspender todas as afirmações e juízos antes de ter atingido um grau de conhecimento extensivo e comparado aos fatos que se pretende examinar. Isto vale seja para o passado, seja para a notícia contemporânea. Aquilo que une os redatores e os colaboradores da 'Marcatré' é precisamente *a consciência desta necessidade, hábito constante na pesquisa filológica e histórica*. A nenhum desses, mesmo se militam na vanguarda literária, musical ou arquitetônica falta o conhecimento especializado de um grande '*momento*' antigo; e com o mesmo time se poderia realizar uma história global da cultura europeia do tardo antigo a hoje". (Tradução livre)

Umberto Eco em *Un ricordo di Eugenio Battisti*, publicado nas atas do Congresso Internazionale de 1993 ressalta a atenção de Battisti pelo aspecto maravilhoso e simbólico da criação artística, o definindo como um "explorador das margens". Uma atitude de inspiração motivada por uma curiosidade pelo obscuro, por um renascimento secreto, pelo Antirrenascimento, que na época, segundo Eco, ainda apresentava-se como uma abordagem pioneira e que principalmente na Itália teve um sabor de provocação. Como narrado por Giuseppa Saccaro Battisti, sua mulher: "La 'nuova frontiera storiografica' che egli intravvedeva, avrebbe richiesto, sosteneva ora, di trasformare L'Antirinascimento in Antieuropa"[^F].

O Neoclássico na Igreja do Bom Jesus de Crisópolis: Uma obra do Antônio Conselheiro

Jadilson Pimentel dos Santos
UFBA

Resumo
A obra erguida por Conselheiro revela que este fora arquiteto nos sertões. Nesse sentido, o presente trabalho tem como objetivo analisar uma das edificações do beato anterior à construção do arraial do Belo Monte: Igreja do Bom Jesus. Como a edificação permanece intacta, é possível, reconstituir a memória de Canudos e de outras cidades onde o Conselheiro edificou obras. Os retábulos do interior dessa igreja são de influência neoclássica e comprovam o interesse do beato em mostrar o novo estilo.

Palavra Chave
Igreja do Bom Jesus, arte religiosa do Antônio Conselheiro, neoclassicismo.

Abstract
The work erected by Conselheiro reveals that he was a architect in the hinterland of Bahia. In that sense, this paper aims to examine one of the buildings of blessed prior to construction of the camp of the Belo Monte: Church of Bom Jesus. As the building remains intact, it is possible a reconstruction the memory of Canudos and other cities where the Conselheiro built works. The altarpieces of the interior of this church are of neoclassical influence and attest the interest of blessed to show the new style.

Keywords
Church of Bom Jesus, religious art of Antonio Conselheiro, neoclassicism.

O Arraial do Bom Jesus

O antigo povoado do Bom Jesus, cujo nome na atualidade é Crisópolis, guarda ainda na etmologia do seu nome uma forte relação com a religiosidade cristã. O primeiro topônimo da localidade, certamente cunhado pelo beato Antônio Conselheiro, era uma homenagem, desse religioso leigo, ao Cristo Crucificado.

De acordo com Galvão (2001, p. 37) a igreja do Bom Jesus, situada na fazenda Dendê de Cima, nas adjacências de Itapicuru, foi erguida a partir do zero, pois nos anos 80 do século XIX, o Conselheiro decidira assentar-se ali, tendo ordenado a seus prosélitos que limpassem a área, levantassem casas, erguessem um barracão para romeiros e escavassem um tanque para o fornecimento de água. Foi ele, quem deu o nome de Bom Jesus ao arraial, embora ali não se demorasse e acabasse indo embora com sua grei, em episódio pouco conhecido.

Depois de haver perigrinado por variados estados e cidades do Nordeste do Brasil, o penitente Antônio Vicente Mendes Maciel, posteriormente denominado de Antônio Conselheiro escolheu como estabelecimento derradeiro o solo baiano. Nessas terras, desbravou territórios inóspitos, deu assistência espiritual aos desvalidos e criou obras de cunho caritativo: criação de açudes, caçimbas, estradas, etc. Foi um benemérito por excelência, pois constata-se, ainda, enquanto sujeito fundador de cidades, criador e restaurador de igrejas, cemitérios e cruzeiros.

Assim, na sua longa marcha de mais de duas décadas, foi arrebanhando multidões e conclamando as massas ao trabalho de obras pias num sistema denominado mutirão.

Concorriam para este tipo de trabalho as mais variadas gentes que se abalaram de inúmeras cidades do Nordeste do Brasil. E foi assim que, dando corpo a esse tipo de operação terminaram por edificar o conjunto arquitetônico do Bom Jesus, o qual deu origem ao arraial de Crisópolis.

Dentre os vários profissionais que se destacaram, nas artes manuais, figura um no panteão conselheirista: o mestre de obras e entalhador Manuel Faustino.

Faustino, além de trabalhar nos templos do Belo Monte, foi o responsável pelo desenho e pelo trabalho em talha da igreja de Crisópolis.

Benício (1897, p. 168) diz em sua obra o *Rei do Jagunços* que, pouco depois de instalar-se em Canudos para onde começaram a convergir famílias de todos os sertões, Antônio Conselheiro deu início à Igreja Nova sob a direção do mestre de obras por nome Faustino.

Em entrevista concedida a Nertan Macedo, em época posterior, Honório Vilanova comerciante no Belo Monte, citou o nome do mestre Faustino.

Fez umas rosas douradas no altar da igreja, que era a dmiração do povo. Um velho de sessenta anos que sempre arranjava uma maneira de tomar uma "bicada" descumprindo a lei do agrupamento. Foi proibido de beber. Ficou triste e magro. Depois se consolou no trabalho. (MACEDO, 1983, p.68).

Não se sabe ao certo quando foram iniciadas as obras da igreja do Bom Jesus. Constata-se num ofício, que em 1886 o delegado do Itapicuru denunciou a obra, considerando-a dispendiosa e desnecessária. Certamente ela só ficou pronta em 1892, pois este é o ano que aparece gravado em seu frontispício. Conclui-se que seja, também, a data da consagração, a qual, conforme atestam as vozes locais, ocorreu com grandes festas, música e foguetório, à moda do séquito do beato.(**Figura 1**)

O Templo do Bom Jesus

Dos templos concebidos e dirigidos pelo beato Antônio Vicente Mendes Maciel que se propagaram até os nossos dias, sejam através de algumas fotografias existentes ou através da materialidade dos mesmos, somente três deles comunicam por completo os estilos que ele propagou.

Os demais edifícios embora apresentem traços dos feitos conselheiristas, foram sensivelmente alterados, destruídos, ou levemente reformados quando da passagem do beato pelas vilas e povoados. O restante figura como obras apenas atribuídas ao missionário; histórias versadas na oralidade, sem contudo haver comprovação.

Nesse sentido, foram os exemplares encontrados nas cidades de Chorrochó (Igreja do Senhor do Bonfim), Belo Monte – destruída, (Igreja do Santo Antônio) e Crisópolis (Igreja do Bom Jesus) os que disseminaram as tipologias artísticas e arquitetônicas idealizadas pelo beato, tornando-se, posteriormente, recorrentes em outras localidades.

Nesses três exemplares podemos constatar os pricípios básicos que compuseram a estilística conselhirista: igrejas de pequeno porte, quase do tamanho de capelas, exceto a Igreja do Bom Jesus do Belo Monte, a ausência de torres sineiras – o sino geralmente é colocado num prolongamento da parede no lado direito da fachada, num vão de abertura que imita o vão das janelas, exceto a do Bom Jesus do Belo Monte, marcação de datas no frontispício, utilização de monogramas e letras, uso frequente de pináculos, etc.

Todavia, o ponto alto dessas edificações é a utilização do cruzeiro, que é fornteiriço so santuário e apresenta um tratamento especial. Geralmente é posicionado numa distância de 10 à 15 metros da fachada assentado em plataforma que lembra um palanque, numa área ampla que forma a praça.

No geral, essas sobras não se enquadram profundamente num tipo de estilo. São antes, fruto da miscigenação da grei conselheirista, onde negros, índios, brancos e suas variações étnicas, partilhavam o mesmo ideal: a edificação da Casa do Senhor.

Por seu turno, embora recaiam em suas obras, influências do gótico, do barroco e do rócoco, que se misturaram aos aspectos da arte popular, na igreja do Bom Jesus é o neoclássico, o estilo que mais repercutirá.

Cabe enfatizar que muitos dos artífices que nesse templo trabalharam, trouxeram em seu repertório a linguagem desse último estilo, pois certamente como atestam alguns teóricos, esses indíviduos tiveram contato com o neoclássico, o qual se fazia presente na capital da Bahia, no século XIX, irradiando-se por outras cidades, iclusive as do interior.

Certamente as influências desse vertente, dado as proximidades com o estado do Sergipe, incursionaram pelas terras do norte da Bahia via Itabaiana, alcançando, com sua gramática, cidades como Inhambupe, Itapicuru e, posteriormente, a Vila do Bom Jesus.

Bazin (1983, p. 310) assevera que existiram nas terras da Bahia inúmeras escolas de entalhadores neoclássicos, capazes de criar formas novas e elegantes, ao ponto de se criar um estilo autóctone. Segundo ele, a Bahia juntamente com o Rio, foi a única região do Brasil que assimilou com uma força viva esse estilo neoclássico que em todos os lugares provocou a morte do rococó, sem substituí-lo por um valor equivalente.

O autor prossegue afirmando que foi tão próspera essa escola de talha neoclássica na Bahia que ela se ramificou pela região vizinha de Sergipe, espécie de dependência provincial desse Estado.

Na segunda metade do século XIX, os jornais de Sergipe e da Bahia anunciam o aparecimento de um peregrino que vive transitando pelo sertão. Certamente já arrebanhando sua gente, para cumprir uma promessa que teria feito: a de erguer vinte e cinco igrejas.

É bem provável, que na década de 70 do século XIX, o beato que por ali perigrinava e esmolava tenha se impressionado com a obra da matriz de Itabaiana, cujo padroeiro era o mesmo de sua cidade natal, e seu preferido santo de devoção. Para esse orago dedicaria anos depois, um de seus templos mais elegantes: A igreja de Santo Antônio do Belo Monte.

Dessa cidade levaria uma certa influência do neoclássico que se faria presente, de forma modificada na ornamentação do interior da igreja do Bom Jesus e ainda aproveitaria a fachada para influenciar levemente o partido da Igreja Nova do Belo Monte.

Mesmo apresentando um caráter híbrido em sua frontaria, dadas as fusões estilísticas, as reverberações neoclássicas ainda se impõem. Nela detectam-se a presença de vasos coroando as torres, a utilização do arco pleno em um dos vãos, das linhas retas, e dos florões com finalidade drcorativa.

Entretanto, o que mais impressiona no frontíspicio é a qualidade do trabalho em talha da porta e das janelas superiores. Vê-se nessa composição um prolongamento da decoração interior e uma das marcas do mestre Faustino.

Cabe ressaltar que esse trabalho apresenta uma força expressiva considerável no conjunto da obra. É um exemplar único no que concerne às obras conselheiristas. Sua originalidade ultrapassa mesmo as fronteiras do "sertão do Conselheiro".

Verificando detalhadamente essa porta, bem como as janelas, costatamos imediatamente que as palavras proferidas por Honório Vilanova a Nertan Macedo se confirmam. As flores que ainda se fazem presentes ali, foram cuidadosamente trabalhadas, formando em cada lado quatro placas retangulares em relevo, proporcionalmente distribuídas. (**Figura 02 e 03**)

A Ornamentação

Quando verificamos a decoração dos templos religiosos católicos do oitocentos, sobretudo os da Bahia, remetemo-nos imediatamente às reformas ornamentais que substituíram a talha de feição barroca e rococó por aquela de influência neoclássica.

Desde o início do oitocentos, em Salvador, que as irmandades, ordens terceiras e ordens regulares empreenderam reformas no interior de seu templos. Essa transformação consistia na modificação da talha existente por outra que fosse condizente com as novas tendências daqueles tempos.

A respeito das primeiras reformas ornamentais nos templos soteropolitanos, escreve Freire (2006, p.23).

[...] Pela falta de documentos, é um tanto difícil precisar quando e onde ocorreu a primeira reforma em Salvador que tenha resultado em um arrajo ambiental que entendamos como neoclássico. Mas podemos supor que foi na capela do Santíssimo Sacramento da antiga Sé, demolida em 1933. [...] Definitivamente, esse décor não reverbera na Bahia. A reforma que parece ter desencadeado a onda de reforma nas ornamentações sacras católicas foi a Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, iniciada pelo retábulo-mor em 1813.

Ainda de acordo com o mesmo autor, identifica-se a reforma do Bonfim como a que provocou as reformas em outros templos, isso devido ao fato de seu retábulo ter inaugurado um tipo que será muito difundido na Bahia oitocentista e pela importância do culto ao Senhor do Bonfim.

Seguindo a tradição estilística que repercutiu na talha da Bahia do século XIX, o sertão também lançou mão dos novos modelos implantados na capital. Na segunda metade do século XIX duas igrejas da zona do semi-árido, localizadas às margens do Rio Itapicuru adotou um altar com baldaquino arrematado por cúpula vazada sobre volutas.

No final da década de setenta desse mesmo século, a matriz de Nossa Senhora de Nazaré do Itapicuru passou por reformas. Conta-se na tradição oral que o beato teria ajudado o padre Agripino, vigário da freguesia, nesse mister.

Embora não saibamos acerca de sua naturalidade e trajetórias, é bem provável que a essa altura, o entalhador Manuel Faustino já se fizesse presente no grupo Conselheirista, pois mesmo não existam documentos que comprovem sua presença, vamos encontrar, por outro lado, na decoração da talha desse templo, uma de suas peculiaridades: a flor como tema recorrente em toda a sua produção em talha.

A tipologia das peças ornamentais dessa igreja é uma derivação, ainda que bastante simplificada, do exemplar encontrado na Matriz do Nosso Senhor do Bonfim de Salvador. Por sua vez, no final do século XIX, esse mesmo enta-

lhador, que nessa freguesia trabalhou, irá confeccionar um modelo tipológico semelhante no arraial do Bom Jesus.

Em sua obra *A talha noclássica na Bahia,* Freire (2006, p,203) cita os seguintes exemplares encontrados no interior do estado que adotaram esse mesmo modelo: retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora da Madre de Deus de Pirajuía, retábulo-mor da Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Cachoeira e retábulo--mor da Igreja Matriz de Crisópolis.

O interior do templo do Bom Jesus é modesto e delicado. A estrutura interior, embora pequena, foi concebida com três naves, e, além de apresentar um arco cruzeiro, contam-se ainda mais quatro arcos, sendo dois em cada lado.

No concernente a ornamentação ganha destaque o conjunto da talha de influência neoclássica executado pelo Mestre Faustino: o retábulo-mor e os retábulos colaterais.

O retábulo-mor é simples. A base é retangular e constituída de unidades ornamentais que contém filetes e motivos fitomórficos. A mesa do altar apresenta a forma trapezoidal com um florão centrado em ramicelos e volutas. Três colunas distribuem-se de cada lado e apresentam fustes canelados com o terço inferior marcado por uma anel de moldura e que por sua vez se assentam numa base retangular ornada por cartelas que lembram liras.

Os capitéis, embora desajeitados, em consonância com a arte popular, são compósitos e estão arrematados por cúpula vazada sobre volutas de curvaturas abruptas e um trono eucarístico de cinco degraus.

Levando em consideração todos os detalhes, consta-se um empenho sem tamando do artífice e do beato em propiciar tudo quanto fosse possível para glorificar o Bom Jesus, e, com isso, tornar muito mais formosa a Casa do Senhor.

Dadas as cinrcunstâncias em que foram executadas, contando-se com as adversidades que afligem sempre a região do semiárido, o que ali se observa é um verdadeiro milagre da expessão religiosa dos sertanejos, e, de certa forma, atesta o gosto do beato Antônio Conselheiro, e do mestre de obras e artífice, Manuel Faustino, em seguir e possibilitar aos fiéis, o que de melhor e mais moderno no assunto estava ocorrendo na capital da Bahia.

A utilização da cúpula vazada que coroa o altar é o ponto áureo do repertório do Bom Jesus e aí está impregnada de elementos desse repertório estilístico. Dela pendem festões ornados de flores que se ligam às volutas; aliás, os temas florais se repetem em variados elementos dos altares: nos capitéis, nas bases das colunas, nas faces dos degraus do trono, na mesa do altar, no sacrário, etc.

As cores dispostas nesse ambiente são bem equilibradas: o azul, o rosa, o verde, o branco e o dourado enfestam o templo de singeleza e dão a tônica do sentido neoclássico.

Pelo que se pode apurar, os templos de cariz conselheirista não legaram para a história pinturas figurativas de teto, ou em qualquer outra superfície. Certamente em seu séquito não abundavam pintores desse naipe.

Sendo assim, não existe pintura de painel no teto da Igreja do Bom Jesus de Crisópolis. Contudo, para suprir essa ausência o mestre Faustino esforçou-se em dar a esse espaço um tratamento à guisa do neoclássico, onde o mesmo deve-

ria testemunhar o reino celestial, ou seja, deveria evocar a abóbada celeste com sua tonalidade azul salpicada de estrelas.

Encerra o partido ornamental em talha da Igreja do Bom Jesus um pequeno medalhão que arremata o arco cruzeiro. Foi caprichosamente esculpido em madeira e pintado nas cores: azul, rosa e dourado. Está ali resistindo ao tempo e ao esquecimento, e conclamando a todos a uma reflexão profunda. É, entretanto, mais que um item decorativo, pois carrega em si uma mensagem grandiosa, proclamada diuturnamente pelo Conselheiro: SÓ DEUS É GRANDE.

Conjunto do Bom Jesus de Crisópolis – Igreja e cruzeiro
século XIX
Manuel Faustino e Antônio Conselheiro

Fonte: Jadilson Pimentel dos Santos, 2009

Porta entalhada em madeira com flores em alto relevo.
século XIX
Manuel Faustino

Fonte: Jadilson Pimentel dos Santos, 2009

Retábulo-mor e colaterais da Igreja do Bom Jesus de Crisópolis
Século XIX
Manuel Faustino

Fonte: Jadilson Pimentel dos Santos, 2009

A pintura de paisagem gaúcha na Primeira República Análise de obras de Pedro Weingärtner e Libindo Ferrás

Prof. Dr. José Augusto Avancini
UFRGS/CNPq/CBHA

Resumo

O conjunto das obras de Pedro Weingärtner e Libindo Ferrás permitem um exame mais minucioso do grau de incorporação de modelos europeus de pintura de paisagem por esses dois pintores. Tentaremos aferir o grau de adesão de suas obras aos padrões acadêmicos vigentes então no país e na Europa, para podermos avaliar como adaptaram os modelos visuais europeus a um cenário nacional.

Nossos paisagistas mantiveram-se fiéis aos ensinamentos recebidos, com o predomínio entre nós de um realismo-acadêmico que se julgava continuador da tradição européia implantada aqui e garantida pelos estágios e estudos realizados na Europa.

Palavra Chave

Arte brasileira; pintura de paisagem; academismo

Abstract

The ensemble of Pedro Weingärtner and Libindo Ferrás' works allow a closer examination of the degree of incorporation of European models for landscape painting by these two painters. We will try to assess the degree of compliance of their work to academic standards then prevailing in the country and in Europe, so we can evaluate how the European visual patterns are adapted to a national scene. Our landscapists have remained faithful to the teaching received, with the prevalence among us of a realist academicism who was follower of the European tradition here established and secured for internships and studies in Europe.

Keywords

Brazilian art; Landscape painting; Academicism

Na obra de Pedro Weingärtner (1853-1929) a pintura de paisagem ocupa um lugar proeminente, seja por ela própria ou com suporte para cenas variadas, em especial as de gênero. Dedicou um bom número de obras ao tema paisagem, como ficou evidente com a grande exposição de sua obra em 2009/ 2010, que coletou um número apreciável de obras. E há um conjunto de trabalhos que tem o Rio Grande do Sul como temática. Dentre esses, se destaca as de temática gauchesca e alguns que seriam "pura" paisagem, onde a preocupação com a composição é visível na busca de um bom resultado plástico.

Seguindo a tradição verista, o pintor gaucho pintou vários cenários locais com o agudo senso de exatidão, procurando fixar o que via com uma grande acuidade. Contudo também abordou a paisagem em grandes traços e zonas de cor, diminuindo a representação pormenorizada dos objetos e aspectos da paisagem, sem abandonar sua veia realista, mas dando um tratamento mais solto a pintura. Exemplo disso é a tela de 1918, intitulada Barra do Ribeiro, que recebeu esse tipo de tratamento plástico. A cena é construída em linha horizontal, como se o espectador estivesse atrás da menina que pesca com um caniço, tendo como companheiro um cão sentado. A água e o céu tomam conta de toda a tela marcando a duas áreas de maior interesse, entremeadas por um faixa verde de mato e areia que baliza a separação entre as partes inferior e superior da tela.

Uma grande figueira se eleva sobre o mato e situa na lateral esquerda do quadro, formando o eixo vertical mais importante. Estando em paralelo com a menina de pé na beira do lago. Esses eixos acentuam a profundidade, pois se colocam em diferentes posições de proximidade do olho do espectador. A areia branca nos dois planos, intercalada pelo azul da água, encontra rebatimento na faixa de nuvens brancas num céu de intenso azul. A faixa verde da mata separa a areia das nuvens e emenda no canto superior esquerdo com a imagem difusa de morros já em tom azulado, para dar a distancia e remeter a um plano recuado.

As cores são claras e os tons frios acentuam a tranqüilidade da cena e aumentam a sensação de distancia e profundidade. A massa da vegetação é tratada com realismo, mas sem detalhes, uma vez que está situada na linha horizontal que divide o quadro num ponto mais distante do olhar do espectador.

Outro elemento importante é as nuvens, agrupadas numa grande massa branca, que lembram cúmulos. Com duas mais altas e soltas no céu azul. As nuvens fazem contraponto com a vegetação e as areias e complementa a água pela idéia de leveza e movimento que passa ao espectador.

A presença humana é dada pela figura da menina, de costas a pescar tendo um cão ao lado, as figuras se integram na paisagem numa escala menor, sem, contudo, perderem a importância uma vez que baliza uma das linhas verticais do quadro. Elas estão muito bem integradas e em harmonia com o conjunto da tela. Toda a composição transmite uma sensação de tranqüilidade, paz e harmonia evocando uma visão amena da paisagem, reforçando as qualidades de um cenário paradisíaco.

Na segunda tela de 1913, temos o predomínio da descrição quase minuciosa da paisagem. Todos os elementos são descritos com cuidado quase de miniaturista, numa iluminação quase zenital, deixando a mostra todos os elementos

do cenário, como a casa à esquerda da composição, em laranja claro e quente, cercada dos verdes da vegetação, e do azul e branco do céu.

Num primeiro plano vemos um capim ralo formando uma depressão no terreno dentro de uma grande elipse que realça o segundo plano mais elevado e dentro dele um segundo semi-circulo que destaca uma touceira de vegetação a lembrar cactos. No segundo plano, onde se situa a casa no canto médio à esquerda, temos a curva superior da elipse dirigindo o olhar para casa cercada de matos, e colocada num plano mais elevado, estando posicionada em diagonal junto com uma mancha de mato em posição enviesada em relação com os limites da tela e a linha horizontal do lago emoldurado por um conjunto de colinas distantes num azul diluído, encimada pelas nuvens brancas que acompanham essa linha que atravessa o quadro.

Acompanhando a margem do lago uma porção de mato que corre para a esquerda da composição é balizada por duas arvores colocadas como marcos demarcadores, uma bem à esquerda, cortada ao meio pelo limite da tela, e a outra à direita, entre o centro e a margem direita da tela. Essa grande arvore delimita o espaço que se abre para o lago e a margem de areia que o contorna até a extremidade da tela. É nesse espaço aberto que o pintor coloca as duas únicas figuras da composição, são duas mulheres que conversam a luz de sol forte, tendo suas sombras delineadas na areia, uma mais jovem e descalça de frente para o espectador e outra em perfil mais velha que depositou um cesto de verduras a seus pés.

As figuras são complementos secundários, na trilha da pintura de gênero, ao conjunto da composição, emolduradas que estão pela areia creme que se estende até a borda do lago, cuja linha demarcadora passa acima das cabeças das mulheres. A faixa azul do lago tendo nele refletido a sombra da nuvem branca, ressalta ainda mais a posição das figuras no canto inferior esquerdo da composição sem, contudo diminuir a importância da paisagem como tema dominante.

A tela tem uma composição bem urdida, onde cada parte se encaixa e complementa as outras. Novamente o resultado plástico evoca um lugar tranqüilo, ensolarado e acolhedor nos remetendo ao pitoresco das cenas e a sua localização geográfica precisa, já que aponta não só pelo título com também pelo cenário as margens do lago Guaíba.

Barra do Ribeiro, indicada nos títulos, é uma localidade na margem ocidental sul do lago e lugar tradicional de pecuária com suas extensas fazendas. Hoje continua a ter como atividade econômica importante essa criação. A relativa proximidade dessa localidade de Porto Alegre facilitou as visitas que Pedro Weingärtner fez a região, tendo como resultado uma série de quadros que tem como cenário esse lugar.

Cenas a beira de um lago foram freqüentes na pintura ocidental desde o Renascimento, e ganharam maior destaque com o romantismo no século XIX, período que valorizou esse tipo de temática em variados tratamentos, uma vez que a pintura romântica atribuía sentidos e sentimentos humanos a paisagem, antropomorfizando-a, e criando telas com características que ora acenavam para o pitoresco, ora para o sublime, categorias estéticas do século XVIII que ordenavam a apreciação da paisagem criando dois tipos básicos de tratamento da pintura desse gênero. O primeiro associado ao característico, ao específico, ao

particular aos quais se associavam atributos de mistério, lembrando o jardim inglês em seu formato caótico e cheio de referencias a outras culturas, como falsas ruínas, pagodes, obeliscos e elementos escultóricos ou arquitetônicos de povos remotos no tempo e no espaço. O segundo tipo buscava fixar o maravilhoso, o extraordinário como tempestades, avalanches, desastres de grande envergadura que despertassem sentimentos de medo, horror, ou de maravilhamento diante de fenômenos naturais, que encareciam a pequenez e fragilidade humana diante das forças da natureza.

As paisagens de Pedro Weingärtner se encaixariam na classificação do pitoresco, pois abordavam um cenário geográfico específico, complementado muitas vezes pela presença de personagens que atuavam como índices das obras, nos remetendo a paisagens específicas do lugar em que se inspiravam.

Seja na produção de paisagens e temas afins que fez na Europa, seja na produção que realizou no Brasil, Weingärtner sempre precisava a geografia do lugar, fixando todas as características do ambiente, permitindo com isso a pronta identificação da cena abordada. No geral reforçava a identificação com a presença humana característica do lugar, não deixando dúvidas quanto à localização a que se referia o quadro. Assim procedeu nos dois quadros examinados, nos quais fixou a paisagem característica do entorno ao Guaíba.

As obras de Libindo Ferrás (1877-1951) se associam as de Pedro Weingärtner por abordarem a temática da paisagem do lago e de fixarem uma paisagem conhecida e significativa para os gaúchos e em especial pelos porto-alegrenses, o Guaíba.

Selecionamos duas telas dos anos de 1920, em que Libindo fixou as águas calmas e tranqüilas que margeiam a cidade e seu entorno, como exemplo de seu apreço pelo tema. As telas são uma de 1918, sem título, e outra chamada Fim de Tarde no Guaíba de 1925. Ambas em pequenas dimensões, na técnica do óleo sobre tela. Era prática de Libindo pintar ao ar livre, disso ficou depoimento de alunos e fotografia de sua prática costumeira de se exercitar diante do natural. Como diretor e professor do Curso de Artes Plásticas do Instituto Livre de Belas Artes de Porto Alegre, entre 1910-1936, tinha como procedimento didático praticar a pintura diante do natural, levando os alunos em excursões pelos arredores da cidade. Com isso Libindo produziu um bom número de paisagens ao longo de seu vida ativa, principalmente em óleo e aquarela.

A tela de 1918, mostra as margens do lago com um pequeno barco ancorado, tendo um céu branco e violáceo, com nuvens cinzentas cerradas, deixando ver pedaços de céu. A linha do horizonte é baixa e mostra a margem oposta emoldurada por colinas tratadas em cor azulada, para acentuar a distância entre o primeiro plano e este em terceiro, mediados por um segundo, as águas do lago. Essas três faixas de cor e área organizam a tela, acentuando a horizontalidade e a relativa proximidade da cena diante do espectador colocado na primeira área ou plano. Como linhas verticais, temos uma árvore colocada à esquerda e o mastro do pequeno barco a direita. Essas linhas dão o enquadramento da zona central do quadro. Esta se abre para o lago e o fundo do terceiro plano, tendo como linha em movimento a posição do barco em diagonal dentro do espaço central.

No primeiro plano em tamanho maior e jogando com a proximidade do espectador, a estrada de terra que conduz o olhar para o lago, formando uma forma trapezoidal entre o limite inferior da tela e a margem do lago, é complementada por um caminho de terra na mesma cor da estrada à direita, acentuando o delineamento da margem, e reforçando com isso a horizontalidade do plano.

Tudo sugere calma e quietude, a natureza está como que parada, num intervalo de tempo que pode ser o amanhecer ou entardecer, momentos em tudo se aquieta e temos a sensação de perenidade. Contudo, o movimento está presente na forma que Libindo representou as nuvens. Elas estão em movimento e fazem um contraponto ao restante da paisagem. Movimento e repouso estão tensamente equilibrados na tela. Terra, água e céu se complementam e se correspondem, dando uma imagem de uma natureza harmoniosa.

O segundo quadro a ser examinado é um óleo, intitulado Fim de Tarde no Guaíba, de 1925. Tela de pequenas dimensões que alberga uma vista larga do lago e do entardecer.

Com menos elementos e atingindo uma síntese maior do que na tela anterior, procura centralizar a atenção do espectador no por do sol, e de seus efeitos na atmosfera e na paisagem. O pintor coloca a linha do horizonte na relação 1/3 – 2/3 da altura da tela. Ela é preenchida com a vegetação ribeirinha abundante no conjunto de ilhas situadas entre o delta do rio Jacuí e o lago Guaíba. O único personagem da cena é um pequeno barco a remo que navega calmamente pelo lago transportando o que parece ser verduras para o abastecimento da cidade, fato comum na época, quando o rio Jacuí e o lago Guaíba eram usados como vias naturais de escoamento e comunicação entre diversas cidades e regiões.

A cor é o elemento dominante da composição, certamente pelo pintor procurar representar o por de sol, com seus variados efeitos e matizes de cor, ela varia do azul, quase violeta ao dourado refletido na água, passando pelos rosas e brancos do lago e do céu. O por de sol se abre num leque invertido com tons de dourado e rosa, invadindo o céu e dourando a água no espaço onde desliza o barco. O movimento da cor atinge e tinge o plano inferior e superior da tela, dando à composição o movimento necessário ao percurso que o olho faz na superfície do quadro, na representação de um instante irrepetível e fugaz como o de um por de sol, fenômeno meteorológico passageiro. O uso dos azuis acentua um tom de irrealidade e faz do por de sol um momento mágico e único da natureza e o desejo e o empenho em fixá-lo corresponde tanto a um elemento de sensibilidade, aguçada pela época romântica, como pelo fenômeno conhecido e comentado dos belos por de sóis sobre o Guaíba, que essa sensibilidade ajudou a valorizar até hoje. Um pouco do sublime se faz presente nessa pequena tela que mantém seu toque de pitoresco pela presença do pequeno barco, num cenário amplo onde a natureza domina soberana.

As quatro telas examinadas apresentam algumas características comuns, o verismo das obras de Weingärtner e da de Libindo de 1918, se contrapõe a tela de Libindo de 1925, de fatura mais solta, menos detalhista, tratando as zonas do quadro com grandes superfícies de cor. Entretanto o tema não é perdido e o título da tela é confirmado pela própria imagem que permite uma identificação com o sítio geográfico mencionado. Vemos nos trabalhos de Libindo uma pas-

sagem do registro mais verista para uma apreensão da imagem mais moderna, se aproximando dos pintores pós-impressionistas, no uso da cor como elemento estruturante da forma. Weingärtner tem seu estilo já fixado e a ele permanecerá fiel até o fim de sua vida. São duas gerações diferentes e que se sucederam no tempo e foram diferentemente marcadas pelas épocas e modas pelas quais passaram. Libindo ainda experimenta e realiza inovações, absorvendo parcimoniosamente as novidades vindas da Europa, Weingärtner se atém ao que apreendeu em seus estágios europeus e dentro da estrita tradição acadêmica do final do século XIX.

O grande motivo comum é o lago Guaíba e seu entorno, seja Barra do Ribeiro ou Porto Alegre, onde o tema além de fixar a imagem da terra é o da tradição poética do bucolismo que remete a Virgílio e as suas Geórgicas, é a busca do lugar ameno, da Arcádia tal como foi imaginada pelos poetas latinos. Um pouco, senão muito do jardim do Éden, do jardim paradisíaco, lugar onde se encontrava a harmonia perdida e se religava o artista e o espectador com uma totalidade já desfeita e atualizada pela visão poética dos artistas.

Barra do Ribeiro, 1913
Pedro Weingärtner
Óleo/ tela

Barra do Ribeiro, 1918
Pedro Weingärtner
Óleo/ tela

Fim de Tarde no Guaíba, 1925
Libindo Ferrás
Óleo/ tela

Sem título, 1918
Libindo Ferrás
Óleo/ tela

Vicente do Rego Monteiro e as figurações do indígena

Leticia Squeff
UNIFESP

Resumo
Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) é um dos mais complexos artistas brasileiros. Sua produção estende-se pela escultura, a pintura e a poesia, a ilustração de livros, entre muitas outras. Nesta comunicação, pretendo discutir sobre os diálogos que o artista estabelece com linguagens tidas como "primitivas", tendo em vista não apenas as demandas colocadas pelo nacionalismo que permeava o modernismo brasileiro no período, como também o forte interesse que havia, na Europa, pelas chamadas "culturas primitivas".

Palavra Chave
Vicente do Rego Monteiro (1899-1970); modernismo brasileiro; vanguardas

Abstract
Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) is an important artist of the brazilian modernism. His production extends for the sculpture, the painting and the poetry, the book ilustration, among many others. I want to discuss on the relationship that the artist establishes with languages held as "primitive", tends in view not just the nationalism from this period, as well as the interests that there was, in Europe, for the calls "primitive cultures".

Keywords
Vicente do Rego Monteiro (1899-1970); brazilian modernism; avant -garde

Vicente do Rego Monteiro é um dos mais complexos artistas brasileiros. Sua produção estende-se pela escultura, a pintura e a poesia, a ilustração de livros, entre muitas outras. Tendo passado boa parte da vida na França, sua atuação artística e cultural se projeta sobre dois países.[1]

O artista não estava no Brasil por ocasião da Semana de 1922, mas participou dela com dez obras. A produção pictórica de Rego Monteiro dialogou inicialmente com o *art déco* e o cubismo, sendo pautada pela simplificação formal. Incorporando o rigor estrutural do cubismo classicizante de Léger e outros, suas criações estiveram alinhadas, por um lado, àquilo que já foi chamado de "modernidade conservadora", que caracterizou a arte dos pós-guerra, particularmente os anos 1920. Por outro, estudou longamente a arte indígena, interessando-se também pelos mitos e lendas dos índios brasileiros. Esses temas foram explorados na segunda exposição do artista no Rio de Janeiro, já em 1921. Em aquarelas e desenhos de pequeno formato, Rego Monteiro criou figuras que demonstram a familiaridade do artista com ilustradores como Beardsley, e de refinado tratamento cromático.^F Algumas das figuras seriam utilizadas, mais tarde, nas ilustrações das *Lendas, Crenças e Talismãs da Amazônia*, livro publicado em francês, em Paris em 1923.

As personagens, bem como o bailado encenado durante a exposição, indicam o interesse do artista não apenas pelo aspecto decorativo e formal da arte indígena, como também seus estudos no âmbito da história da colonização da América, da Etnologia, a leitura de cronistas e viajantes estrangeiros^F. Esses temas parecem ter sido longamente estudados por Vicente entre os anos de 1915 e 1921, período em que visitou o Museu Nacional e bibliotecas em busca de fontes para suas pesquisas. Joaquim do Rego Monteiro, retratando o ateliê do irmão em Paris, mostra os desenhos com cópias de padronagens indígenas feitas por Vicente^F. O que indica um interesse profundo do artista por essas linguagens, que seriam, aliás, desenvolvidas em pinturas de cavalete e em outras ilustrações que o artista produziu^F. Motivos decorativos indígenas também atraíram as atenções de outros artistas brasileiros na época, como Regina Graz, Manoel Santiago ou mesmo Vitor Brecheret, entre outros.

Nesta comunicação, pretendo discutir algumas criações de Rego Monteiro que têm como tema lendas indígenas ou o próprio índio em seus hábitos e valores. Em primeiro lugar, quero refletir sobre os diálogos que o artista estabelece com linguagens tidas como "primitivas". Aqui, busco aproximar as realizações de Rego Monteiro da pintura rupestre e da cerâmica indígena, entre outros. Além disso, importa compreender essas criações de um ponto de vista mais amplo, que leve em conta não apenas as demandas colocadas pelo clima de forte nacionalismo que permeava o modernismo brasileiro no período, como também o forte interesse que havia, na Europa, pelas chamadas "culturas primitivas". Estudos recentes vêm demonstrando o enorme peso que a literatura e atividades

1 "Mais do que qualquer artista brasileiro, ele viveu intensamente duas culturas: a brasileira e a francesa. Não como um simples regionalista exótico, no primeiro caso, nem como um cosmopolita provinciano, no segundo. Mas como um integrado, um participante ativo e atípico. Toda a sua vida oscilou em longas temporadas entre o Recife e Paris e, assim, terminou por ser um divulgador dos mais apaixonados das duas culturas". *Vicente: poeta, tipógrafo, pintor*. Organizadores Paulo Bruscky et al. Recife: CEPE [Compahia Editora de Pernambuco], 2004, p.18.

ligadas à imprensa tiveram na vida do artista, principalmente após seu retorno ao Brasil, em 1930[^F.] Sendo assim, restringirei minha discussão às seguintes realizações do artista: as ilustrações feitas para a obra *Quelques Visages de Paris* (Paris, em 1925)[^F], alguns desenhos e estudos feitos pelo artista.

Escrito e ilustrado por Rego Monteiro, *Quelques Visages de Paris* mostra vistas dos principais monumentos de Paris acompanhados por pequenos poemas. O autor dos textos e dos desenhos é um índio ficcional que, deixando sua aldeia no meio da floresta Amazônica, teria passado alguns dias na capital francesa. Os desenhos, feitos em nanquim sobre fundo creme do papel vergé, descrevem os principais monumentos da cidade. Vejamos alguns exemplos.

A paródia dos livros de viagem

Na representação do Louvre texto e imagem parecem criar dissonâncias. O poema, bastante curto, afirma: "*Loja do mais rico marchand da França. É pena q ele não ponha preço nos quadros*". Se não deixa de evocar a ingenuidade do índio, ao achar que o Museu é uma loja, o pequeno texto desconcerta, também, o leitor. Para que um índio selvagem quereria comprar quadros?

Já a imagem traz uma complexidade inesperada, que pode ser melhor compreendida ao compará-la com uma vista panorâmica do edifício e seu entorno. (**Figura 1**) O desenho congrega diferentes pontos de vista numa mesma imagem. O edifício do museu está delineado em planta-baixa. O Arco do Carrossel (*Arc du Triomphe du Carroussel*) é delineado em perfil, mas de ponta-cabeça, no canto inferior do desenho. Ao redor deles, construções estilizadas, signos de árvores e da água. Novamente aqui, estilização e representação figurativa se aliam. Dessa miscelânia de linguagens plásticas, ermerge algo novo. É fácil esquecer o que a imagem referencia – um edifício, o Louvre – e enxergar apenas um padrão decorativo parecido com aqueles da cestaria ou das cerâmicas indígenas.

Deve-se acrescentar, porém, que enquanto o texto fala em loja de quadros – uma referência civilizada -, a mão do índio desenha arabescos. Pelas mãos de seu índio/artista/ilustrador, o Louvre - grande centro da arte ocidental, destino de peregrinação de artistas europeus e não europeus há décadas – é transformado num grafismo, um traçado "primitivo", misturado a outros. Haveria aqui uma brincadeira com a demanda por arte primitiva de setores das vanguardas européias? Ou simplesmente uma inversão, maliciosa, dos valores associados à arte?

Nessa inversão Rego Monteiro também seguia a trilha de mais de um contemporâneo. Desde o começo do século, certa saturação com a cultura européia motivava alguns artistas a buscarem inspiração em tudo aquilo que era exótico – entendido aqui como o que estava fora dos parâmetros de civilização e alta cultura, segundo uma perspectiva eurocêntrica. As manifestações exóticas pareciam abrir um novo eixo criativo para artistas e intelectuais. É nesse contexto que as atenções de artistas e literatos europeus se voltam para a chamada 'arte africana', para as sociedades tribais da Oceania, Ásia e África, e também para a América. É essa crença o que motiva a viagem de tantos contemporâneos para fora do continente europeu[^F.]

Para entender a ilustração do *Trocadéro,* foi preciso comparar o desenho com uma foto do antigo edifício (**Figura 2**). Numa construção fortemente ge-

ometrizada, a zona escura no fundo estrutura o perfil do monumento. É como se a intenção fosse criar um efeito de profundidade por alguém que não domina o desenho. Mas o contraponto entre zonas escuras e claras indica, também, o partido adotado pelo ilustrador.

Não é o edifício em estilo mourisco, construído para sediar a Exposição Universal de 1878, que interessa. Ao contrário, os arabescos enfatizam os espelhos d´água, os recantos com árvores e águas que fazem o entorno ao monumento. Aqui, pelo deslocamento de ponto de vista, do palácio construído por mãos humanas para a água e as plantas, o narrador demarca o olhar do indígena.

Também o poema que acompanha a imagem reforça esse olhar não-europeu[^F.] Em suas considerações, o selvagem-poeta acha que o *Trocadéro* é a casa de um grande guerreiro, e que, a julgar por seus troféus, é alguém competente na arte de embalsamar e empalhar os corpos de seus inimigos. Para entender o comentário do personagem, é preciso investigar as funções que o edifício desempenhava no período. Em 1925 o *Trocadéro* sediava algumas instituições de cultura e ciência tais como: um museu de escultura comparada, um museu indo-chinês e um museu de etnografia no primeiro andar. Pode-se aventar, assim, que o poema se refere ao Museu de Etnografia. Essa hipótese é reforçada pelo que afirma o índio no final do poema:

"Foi com o maior aperto no coração que vi meus ancestrais em posturas tão estranhas".

Aqui, pela primeira vez, o texto opõe de modo explícito europeus e índios, evocando não apenas o processo da colonização, como invertendo um dos grandes discursos que o embasou - o do processo civilizador. Ele começa traçando um curioso paralelo entre eles: ambos vêm o corpo como sinal da "*vitória sobre os inimigos*". É isso que justifica, aos olhos do índio, o fato de que também em Paris ele encontra corpos embalsamados. Mas esses "*troféus*" trazidos pelo europeu de suas incursões pelo território americano são um indício da destruição a que foram submetidos os índios. Se também os europeus se apropriam dos corpos de seus inimigos, expondo-os, porém, aos olhos de quem quiser ver, onde está a civilização? A imagem, ao enfatizar o que resta de natural desse cenário todo construído pelo homem civilizado, reforça a negação da cultura européia manifestada pelo poema. E aqui, a sombra do edifício ganha também um sentido metafórico: como ameaça ao resto de natureza que ainda resiste fora das paredes do Museu de História Natural.

Já a ilustração do *Jardin des Plantes* é a única, em toda a obra, em que estão representadas pessoas. Essa instituição, que funciona até hoje, possui jardim botânico, um museu de história natural e um minizoológico. A ilustração centra-se especificamente nesse zoológico, representando mães e filhos, crianças brincando, em torno de um grande eixo circular. Grossas linhas quadriculadas separam os espaços ocupados pelos humanos, daqueles em que estão confinados os animais. Em desenhos sem profundidade, sem volume, estão desenhadas girafas, tartarugas, macacos, aves e outros. A representação dos animais lembra, em sua simplicidade, pinturas rupestres, ou ainda decorações encontradas em objetos cerâmicos criados por índios no Brasil (**Figura 3**).

O poema corrobora a representação, levantando uma série de questões. O índio pergunta, por exemplo, se já houve plantas naquele lugar estranho, e se os "pobres animais" as devoraram. A seguir, o narrador se pergunta como eles vieram parar lá. Para terminar, questiona: "*uma coisa me intriga: por que colocaram grades separando-os?*"

E aqui, as grossas linhas que separam homens e animais ganham sentido: são as correntes que separam homens e animais. Como enfatiza o poema, essa separação parece, na visão do índio, uma violência contra a natureza. E aqui, poesia e imagem confluem numa discussão sobre a artificialidade da vida civilizada. A cultura européia separa o que é "da natureza" do que é humano. As correntes separam uns e outros. Mas apenas os animais estão acorrentados? O confinamento também não poderia se referir às pessoas, constrangidas a caminhar por caminhos estreitos, delimitados por essas correntes?

Ao transformar a topografia que cerca o *Louvre* em padronagem indígena, ao explorar as estruturas coercitivas da cultura européia, explicitando a separação entre o homem europeu e os espaços 'naturais' – o dos homens "primitivos" empalhados no *Trocadéro*, ou dos animais no zoológico do *Jardin das Plantes* -, o livro de Rego Monteiro opera no registro da paródia.

Se, como já foi apontado, *Quelques Visages de Paris* é um "livro de artista", a obra traz para o leitor brasileiro, contudo, uma veia interpretativa muito mais interessante. Pode-se apontar por exemplo, a relação da obra com as narrativas de viagem sobre o Brasil, comuns na cultura francesa desde o século XVI, com relatos como os de Jean de Léry e André Thevet. Estão no livro de Rego Monteiro alguns dos atributos típicos daquele gênero literário: um narrador que comenta suas impressões sobre uma terra estranha, uma obra que alia texto e imagens, feitas de memória, dos lugares e personagens observados. Contudo, aqui, os eixos se invertem.

O narrador não é europeu, mas um índio. E a terra estranha não é a América selvagem, mas a capital mais civilizada da Europa. Essa inversão aproxima o livro de Rego Monteiro de obras como As *Cartas Persas*/*Lettres Persanes* (1721), de Montesquieu. Desse ponto de vista, pode-se entender *Quelques Visages de Paris* como uma espécie de paródia dos livros de viagem. Ao inverter os eixos do discurso, Rego Monteiro critica a colonização e a destruição da natureza selvagem. Lamenta que índios estejam embalsamados, e que plantas e animais fiquem presos em jaulas ou estufas artificiais. Ele inverte a lógica da sociedade européia, mostrando sua brutalidade.

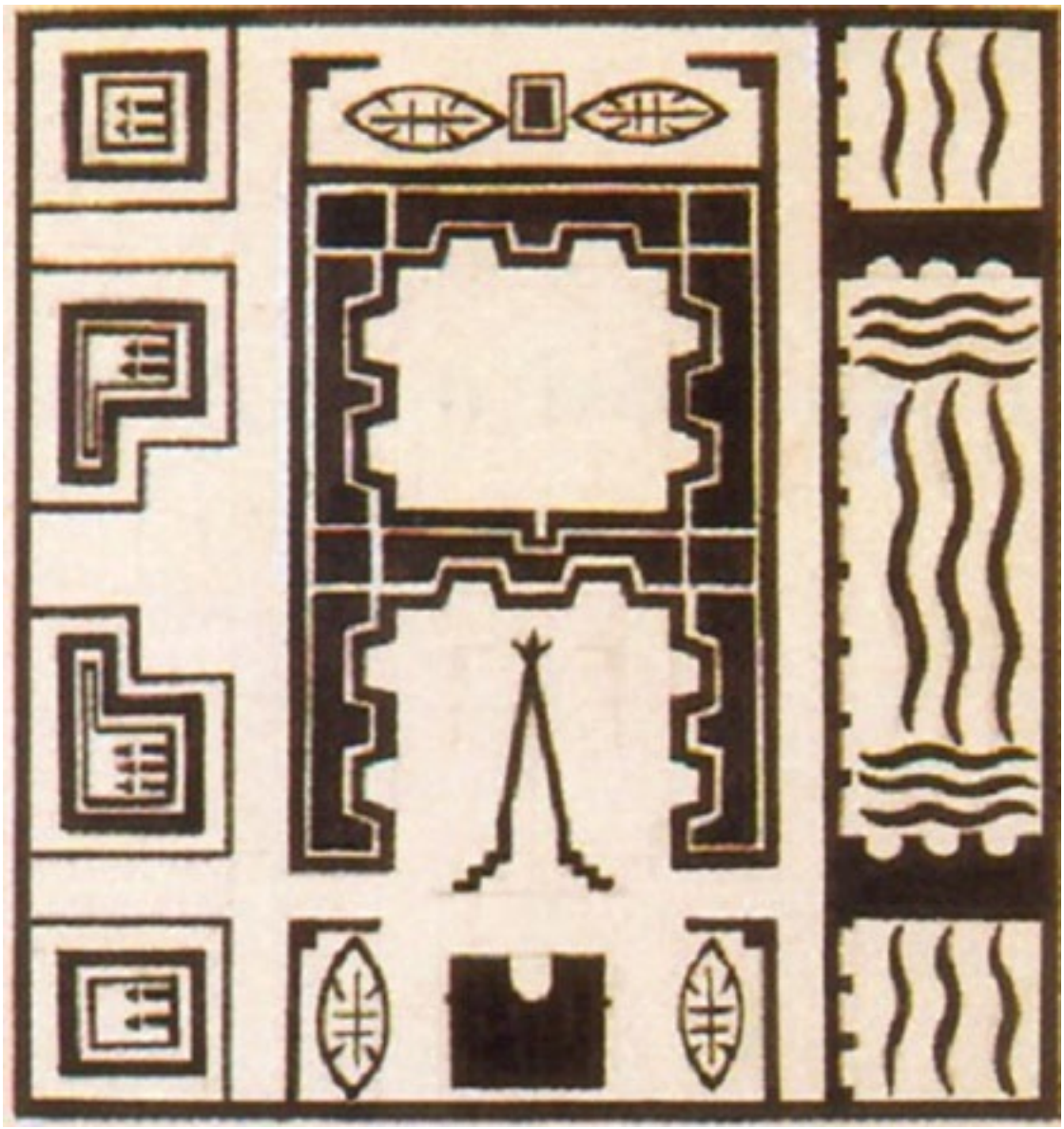
E a obra de Monteiro opera ainda outras paródias. Monumentos históricos e edifícios urbanos conhecidos são parodiados ao ganhar de Rego Monteiro uma aparência diferente, entre "supermoderna" e/ou arcaizante. E aqui as referências cruzadas e a paródia se sobrepõem e multiplicam: o ilustrador ora transforma o traço geometrizante em síntese formal refinada, alinhada às vanguardas do século XX, ora faz com que linhas estilizadas lembrem a fatura artesanal da cerâmica indígena pré-histórica.

Geralmente se diz que essa obra, como a anterior, *Légendes*, são formas de Rego Monteiro se adequar ao interesse da *École* de Paris pelas culturas exóticas. Mas não seria o contrário? Ao mostrar a cidade européia como foco de um

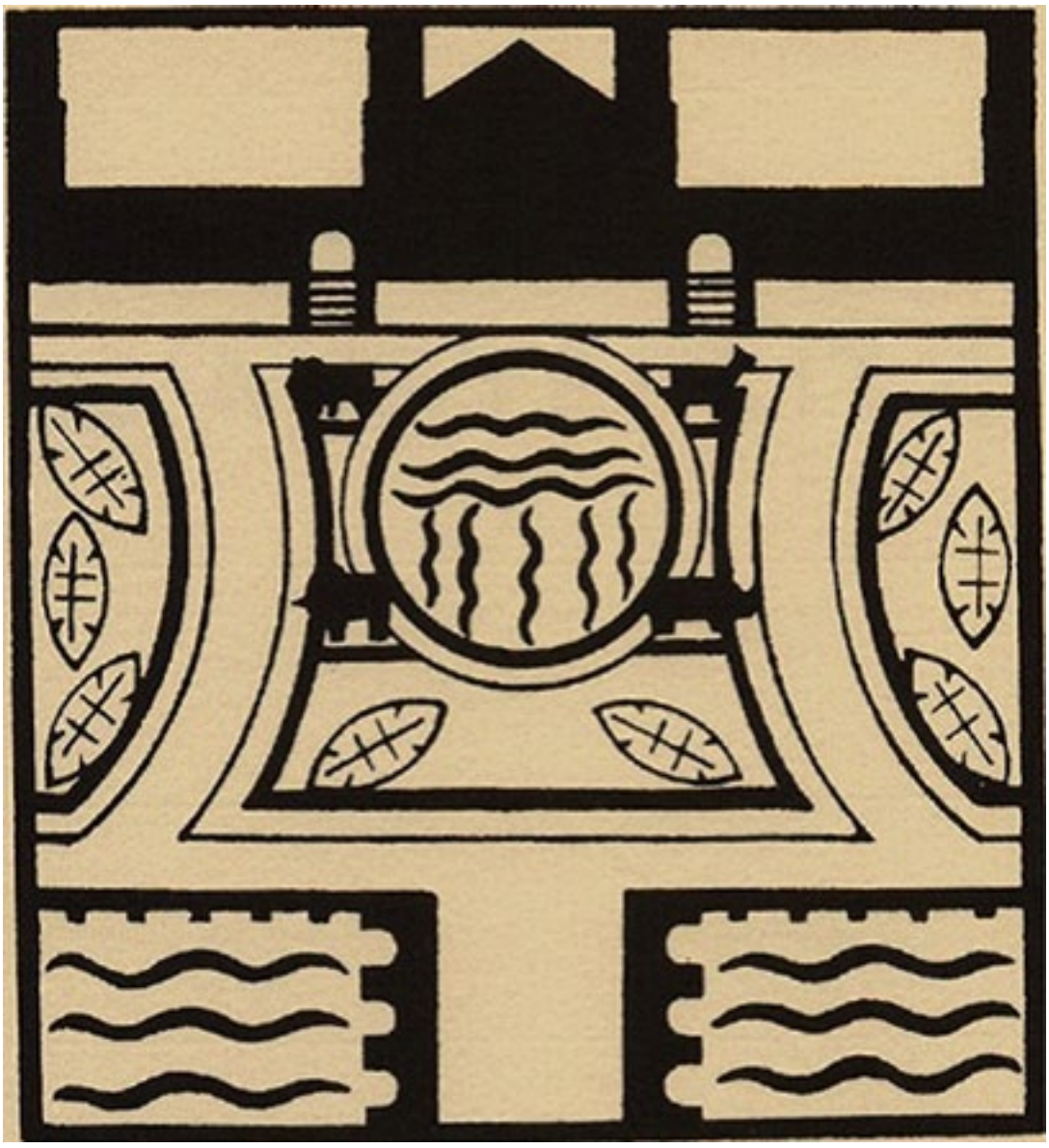
olhar indígena, o artista está subvertendo a lógica do exótico da *école*. Sob o olhar do índio fictício de Rego Monteiro, é a cidade de Paris que se torna exótica. É a lógica européia, que empalha pessoas e animais, que se torna estranha.

Em 1930 Oswald de Andrade convidou Rego Monteiro a tomar parte do movimento antropofágico. Este se recusou, indignado por não reconhecerem nele o papel de precursor. A questão divide, de fato, a historiografia. Para alguns, Rego Monteiro foi realmente um precursor do movimento mais tarde capitaneado por Oswald de Andrade. Para outros, ele pode ser visto sobretudo como um indianista.

Na obra *Quelques Visages de Paris*, Rego Monteiro vai, de fato, além do indianismo. A obra mantém uma grande distância do próprio índio enquanto figura literária, personagem tão comum na literatura brasileira desde o romantismo. Afinal, seu "chefe selvagem" escreve em francês. Seria possível dizer que o índio ficcional de Monteiro realiza mesmo um ato de canibalismo visual e cultural. Afinal, ele transforma os monumentos franceses em arabesco tribal, usa a língua civilizada – o francês – para explorar o que há de bárbaro, violento, na cultura européia.



O Louvre, in Quelques Visages de Paris
Vicente do Rego Monteiro



O Trocadéro, in Quelques Visages de Paris
Vicente do Rego Monteiro

O Jardin de Plantes, in Quelques Visages de Paris
Vicente do Rego Monteiro

Heróis imóveis na pintura indigenista da América Latina[1]

Maraliz de Castro Vieira Christo
UFJF/ CBHA

Resumo

Estudaremos comparativamente as obras *Caupolicán, jefe de los Araucanos, prisionero de los españoles*, do francês Raimundo Monvoisin, datada de 1859; *Os funerais de Atahualpa*, do peruano Luis Montero, de 1867; *O último Tamoio*, do brasileiro Rodolpho Amoêdo, de 1883; e *El suplicio de Cuauhtémoc*, do mexicano Leandro Izaguirre, de 1893. Nelas são representados mortos ou prisioneiros quatro dos mais resistentes chefes indígenas: o mapuche Caupolicán, o inca Atahualpa, o tamoio Aimberê e o asteca Cuaultémoc.

Palavra Chaves

Pintura histórica, indigenismo, arte latino-americana.

Abstract

We will study comparatively the works *Caupolicán, jefe de los Araucanos, prisionero de los españoles* (Caupolicán, Leader of the Araucanians, Prisoner of the Spaniards), by France's Monvoisin Raymond, dated 1859; *Os funerais de Atahualpa* (Funeral of Atahualpa), by Peru's Luis Montero, 1867; *O último Tamoio* (The Last Tamoio), by Brazil's Amoêdo Rodolpho, 1883; and *El suplicio de Cuauhtémoc* (The Torture of Cuauhtémoc), by Mexico's Leandro Izaguirre, 1893. Four of the most enduring Indian chiefs are represented as dead or prisoners in these works: the Mapuche Caupolicán, the Inca Atahualpa, the Tamoio Aimberê, and the Aztec Cuauhtémoc.

Keywords

Historical painting, indigenization, Latin American art.

1 O presente texto foi escrito com base em pesquisa realizada durante o período de pós-doutoramento, desenvolvido com o apoio da CAPES e da FAPEMIG.

Importantes representações artísticas de líderes indígenas surgem na América Latina durante o século XIX.

Quatro dentre elas mostram pontos de contato significativos. São elas: *Caupolicán, jefe de los Araucanos, prisionero de los españoles*, do francês Raymond Monvoisin (1790-1870), datada de 1859; *Los funerales de Atahualpa*[2], do peruano Luis Montero (1826-1869), de 1867; *O último Tamoio*[3], do brasileiro Rodolpho Amoêdo (1857-1947), de 1883; e *El suplicio de Cuauhtémoc*[4], do mexicano Leandro Izaguirre, de 1893.

São quadros de grande formato e expressiva qualidade técnica. Expostos internacionalmente, receberam críticas positivas, foram premiados e adquiridos por instituições oficiais nos países de origem. Suas imagens circularam das mais diferentes formas.

Uma primeira observação é evidente: a imobilidade dos corpos. Nas telas, os chefes indígenas são prisioneiros; corpos impedidos de qualquer movimento pela morte ou pelas cordas que os prendem. No século XIX, heróis indígenas em luta não são quase representados. Quando aparecem cenas de conflito, revelam uma visão oposta: o índio como selvagem anônimo, raça degenerada ameaçadora do progresso.

Caupolicán

Caupolicán, jefe de los Araucanos, prisionero de los españoles[5] é obra de Raymond Monvoisin (1790-1870), artista francês que trabalhou no Chile entre 1843 e 1858 (**Figura 1**).

Caupolicán era líder dos mapuche, que viviam nos territórios hoje conhecidos como Chile e Argentina. Resistiu aos avanços dos colonizadores, porém, traído, foi capturado, batizado e executado pelos espanhóis, por empalamento. Sua luta foi tema do poema épico *La Araucana*, do espanhol Alonso de Ercilla y Zuñiga (1533-1594).

Monvoisin lê *La Araucana*, mas, não enfatiza a coragem do líder mapuche nas batalhas ou na morte. O pintor fixa-se na reação da esposa do herói, Fresia, ao vê-lo prisioneiro[6].

O artista realizou duas versões para o tema. Uma, sob encomenda de Manuel Solar Gorostiaga, hoje exposta no Museu Histórico Nacional, e outra executada quando de seu retorno definitivo a Paris.

Na segunda versão, Caupolicán encontra-se em primeiro plano, atado, deitado sobre uma espécie de liteira no chão, rodeado por índios, também pri-

---

2 Luis Montero, *Los funerales de Atahualpa*, 1864-1867. Óleo sobre tela, 350 x 430 cm. Museu de Arte de Lima, Peru.

3 Rodolpho Amoêdo, *O último Tamoio*, 1883. Óleo sobre tela, 180 x 261 cm. Museu Nacional de Belas Artes.

4 Leandro Izaguire, *El suplicio de Cuauhtémoc*, 1893. Óleo sobre tela, 294,5 x 454 cm., Museo Nacional de Arte, México-DF.

5 Raymond Monvoisin, *Caupolicán, jefe de los Araucanos, prisionero de los españoles,* **1859**. Óleo s/tela, 220 x 277, Museo O'Higginiano Y Bellas Artes de Talca, Chile.

6 *La Araucana*, canto XXXIII.

sioneiros. Do lado esquerdo, sua mulher lhe estende o filho, revoltada por ele se deixar capturar vivo, recusando-se a ser mãe do filho de um covarde.

No quadro, o gesto de Fresia provoca visível constrangimento, obrigando Caupolicán a abaixar o olhar. É Fresia, não os conquistadores, que faz de Caupolicán um derrotado.

O perfil, os cabelos, o brinco, o colo à mostra e a instabilidade da criança em muito lembram a Medeia, pintada em 1838, por Delacroix, antigo colega de Monvoisin no atelier de Guerin, em Paris. Transmudada em Medeia, Fresia se universaliza.

A tela pintada na França contrasta com a primeira versão da prisão de Caupolicán, executada no Chile em 1854[7]. Apesar de assinada pelo artista, apresenta composição e técnica muito inferiores, sugerindo pouco empenho do pintor^F. Na composição chilena, Caupolicán está de pé, com mãos atadas às costas, entre índios e espanhóis, enquanto Fresia, de joelhos, em primeiro plano, externa sua dor e repulsa. Na tela parisiense, Monvoisin surpreende ao inverter as posições de Fresia e Caupolicán, colocando-o em posição inferior à esposa, ou seja, deitado e imóvel, a seus pés.

Tal desconstrução do herói cantado por Ercílla surge no início da segunda metade do século XIX, principalmente em discursos liberais, como os de Benjamín Vicuña Mackenna, como justificativa da pacificação militar dos mapuche.

A segunda versão, hoje no museu de Talca, foi realizada para ser exposta no *Salon* de Paris de 1859, onde recebeu a terceira medalha, e oferecida à venda ao governo do Chile. Em publicação explicativa das obras do *Salon*, constam três telas de Monvoisin:[8] *Casal paraguaio, Caupolican, chefe dos araucanos, prisioneiro dos espanhóis* e *Uma chilena prisioneira dos índios das costas da Araucânia (América do Sul.)*

O conjunto dos três quadros, revela a existência de três casais, recordando antigas pinturas de castas do período colonial: um casal branco, entristecido e impotente face ao assassinato dos filhos pelos índios; um casal mestiço, composto por um cacique assassino, travestido de camponês, e uma mulher branca raptada, violentada, mãe de mestiços; por fim, um casal indígena, composto por um covarde e uma mulher vingativa. Monvoisin explorou o exótico e apresentou o povo americano com extremo pessimismo. A inserção de Caupolicán no conjunto dos casais do *Salon* de 1859 reforça a leitura negativa, que o artista apresenta do herói dos mapuche.

Atahualpa

Luis Montero (1826-1869) pintou *Los funerales de Atahualpa*[9] em 1867, em Florença, sob encomenda do governo peruano (**Figura 2**).

---

7 Monvoisin, *La captura de Caupolicán*, **1854.** Óleo s/tela, 297 x 386 cm., Museo Histórico Nacional de Chile.

8 *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure et architecture exposis au Palais des Champe-Elysées le 15 avril 1859.* Ministère de la Maison de L`Empereur. Direction générale des Musées Impériaux. Exposition publique des ouvrages des artistes vivants pour l'année 1859. BNF.

9 Luis Montero, *Los funerales de Atahualpa*, 1864-1867. Óleo sobre tela, 350 x 430 cm., Museu de Arte de Lima, Peru.

Atahualpa (1502-1533) foi o último imperador inca, traído e aprisionado por Francisco Pizarro. Em troca da liberdade, Atahualpa ofereceu-lhe ouro e prata. Pizarro recebeu o resgate, mas não o libertou, condenando-o a ser queimado vivo na fogueira. No momento da execução, o padre Vicente Valverde teria conseguido que Atahualpa aceitasse ser batizado para atenuar-lhe a pena, transformando-a em morte por garroteamento, aplicada em 26 de julho de 1533.

A exemplo de Monvoisin, Montero não pintou o imperador inca em luta, como grande líder, mas seu cadáver em poder dos conquistadores. O artista baseou-se na leitura de *La historia de la conquista del Perú*, do historiador americano William Prescott, publicada em 1847-1848^F. Montero escolheu uma cena de forte impacto, dada a estranheza causada pela intenção das mulheres, não apenas em resgatar o corpo de Atahualpa e reverenciá-lo segundo as próprias tradições, mas de acompanhá-lo *post-mortem.* Em oposição ao mundo sentimental e primitivo feminino, o pintor criou um espaço masculino, pertencente aos conquistadores; um mundo da razão e da ordem. Nele, contraste maior reside entre conquistador e conquistado, vencedor e vencido, Pizarro e Atahualpa.

A imobilidade natural do cadáver é reforçada pela horizontalidade e pela corrente, que ainda lhe prende os pulsos. Vencido e morto, Atahualpa encontra-se à mercê de outras vontades. Trata-se agora de submetê-lo ao ritual cristão, de conquistar-lhe a alma, último reduto. Montero reforça a idéia de Atahualpa ter sido ingênuo ao extremo para cair na armadilha de Pizarro e, por medo de morte ainda mais dolorosa, ter aceitado o batismo.

Luis Montero ambicionava apresentar a obra na Exposição Universal de Paris de 1867. A ausência de recursos para a viagem até a capital francesa o impediu de fazê-lo, limitando-se a expô-la em Florença, com grande repercussão. O artista planejou exibi-la também no Rio de Janeiro, Montevidéu e Buenos Aires, antes de chegar a Lima.

Nesses países a crítica lhe foi muito favorável, salientando as qualidades de grande pintura e o tema escolhido, revelador da crueldade dos conquistadores.

Em 1868, Montero chega apoteoticamente a Lima, premiado pelo governo com medalha de honra e vinte mil soles. Adquirida pelo Estado, a obra circulou como imagem, reproduzida nas notas de quinhentos soles.

Roberto Miró Quesada assinalou a identificação de Luis Montero com projetos crioulos e liberais de seu tempo, nos quais se reconhece a importância do indígena do passado, a ser, não obstante, superado, objetivando a construção de um novo Peru, a partir da herança hispânica[10].

10 Roberto Miró Quesada. "Los funerales de Atahualpa". *El Caballo Rojo*. Suplemento del *Diario Marka* 13-11-1983, 10-11. Ensaio reproduzido em: *Pueblo Indio*, nº 1, 1985, 37-40 e em: *Márgenes. Encuentro y Debate*. Año VI, Nº 10-11 Oct. 1993,107-114.

Aimberê

O último Tamoio[11], tela exposta no *Salon* de 1883[12], pintada por Rodolpho Amoêdo (1857-1947), em Paris, é obra singular. Retrata o corpo do índio Aimberê devolvido à praia e amparado pelo padre Anchieta. O tema integra o poema épico *A Confederação dos Tamoios*, publicado em 1856, por Gonçalves de Magalhães.

Gonçalves de Magalhães apresenta Aimberê como chefe dos tamoios, opondo-se aos vis portugueses, descreve batalhas, o ataque de Aimberê a Piratininga para resgatar a amada Iguaçu, sequestrada, e muitos outros feitos do guerreiro até a morte. Na batalha que levou à expulsão dos franceses, Iguaçu é ferida, morrendo aos pés de Aimberê que, ao reagir, fere Estácio de Sá com flecha envenenada. Diante da derrota inevitável, Aimberê toma o cadáver da esposa nos braços e brada feroz:

"Tamoio sou, Tamoio morrer quero,
E livre morrerei. Comigo morra
O último Tamoio; e nenhum fique
Para escravo do Luso. A nenhum deles
Darei a gloria de tirar-me a vida.
Rápido e cego, meneando a maça, Foi abrindo uma estrada de cadáveres Por entre o inimigo, ao mar lançou-se"[13].

Nas exposições da Academia Imperial de Belas Artes, os personagens indígenas não eram guerreiros em busca da liberdade, antes mulheres apaixonadas pelos colonizadores, que por esse amor morreram[^F.].

Rodolpho Amoêdo fez surpreendente escolha representando Aimberê, chefe indígena que não se opôs apenas aos portugueses, mas ao futuro Brasil, aliando-se ao invasor francês, entre 1554 e 1567, contrapondo-se também à Igreja católica, por serem os franceses em parte hereges protestantes.

Como Monvoisin e Montero, Amoêdo não apresenta Aimberê em luta. O artista o exibe morto, nos braços da Igreja conciliadora. A colonização pode ter sido cruel, provocando a justa reação de virtuosos guerreiros, mas a civilização cristã a todos recebe[14].

Na tela, o padre jesuíta Anchieta, responsável pelas negociações de paz entre índios e portugueses, acolhe nos braços, solitário, o corpo de Aimberê, cujo sacrifício é associado ao cristão, seguindo a iconografia de uma *pietá*. Na verdade, a posição de Anchieta no conflito era ambígua, por permitir aos portugueses informações estratégicas sobre os índios e objetivar a divisão interna da Confe-

11 Rodolpho Amoêdo, *O último Tamoio*, 1883. Óleo sobre tela, 180 x 261 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil.

12 COLI, Jorge, *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Tese de Livre docência, UNICAMP, 1995.

13 Gonçalves de Magalhães, *A Confederação dos Tamoios*. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, 1994, p. 208.

14 O canibalismo dos tupinambás tornou-se muito conhecido após a publicação do livro de Hans Staden, *Viagens e aventuras no Brasil*, 1557. O alemão, contratado pelos portugueses para lutar contra a Confederação dos Tamoios, foi feito prisioneiro e permaneceu vários meses entre os tupinambás, presenciando rituais antropofágicos, posteriormente narrados em suas memórias.

deração dos Tamoios[15]. Para o jesuíta, Aimberê era o próprio demônio, como o considerava em peças teatrais^F.

O jesuíta poderia ser protagonista do quadro, caso o artista não o tivesse denominado *O último Tamoio* e imposto a presença realisticamente notável do cadáver a atrair todos os olhares.

Cuauhtémoc

No século XIX, o aprisionamento de Cuauhtémoc, o último imperador asteca, significa o início de relato épico de martírio e morte, exaltando-se as virtudes de um vencido[16].

O livro de William H. Prescott, *História antigua de México y la de su conquista*, traduzido para o espanhol em 1844, apresentava a valorização moral de Cuauhtémoc. Após a independência do México, intelectuais passaram a destacar o mundo pré-hispânico, ensejando, na segunda metade do século XIX, grande número de representações sobre o período. Nos anos oitenta, o governo de Porfírio Díaz mandara erigir vários monumentos aos heróis nacionais, destacando-se o dedicado a Cuauhtémoc, inaugurado em 1887, de autoria dos escultores Miguel Noreña, Gabriel Guerra e Epitacio Calvo, além do engenheiro Francisco Jiménez. O monumento é encimado por grande escultura de Cuauhtémoc, em atitude altiva, durante o sítio de Tenochtitlan, a cidade asteca^F.

Em contraste com a imagem do defensor da cidade, na base do monumento encontram-se o relevo de Noreña, representando a rendição do último imperador asteca a Cortés, e, na face oposta, o de Gabriel Guerra sobre o suplício imposto ao herói.

Esses mesmos temas foram explorados em telas monumentais por Joaquín Ramírez (filho), *Rendictión de Cuauhtémoc a Cortés*[17], e Leandro Izaguirre (1867-1941)[18], *El suplicio de Cuauhtémoc*[19], ambas executadas em 1893, visando participar da Exposição Universal Colombiana de Chicago[20] (**Figura 3**). Na rendição, Cuauhtémoc pede a Cortés que o mate. Cortéz se compromete a respeitar-lhe a vida e a posição hierárquica. Não obstante, Cuauhtémoc será torturado para confessar a localização de supostos tesouros, em flagrante desrespeito à palavra empenhada por Cortés. A escolha dos dois momentos representados enfatiza o destemor e a nobreza dos atos de Cuauhtémoc, em contraste com as atrocidades

15 Serafim Leite. *História da Companhia de Jesus no Brasil.* Tomo I. Belo Horizonte - Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000, p. 364.

16 Citlali Salazar Torres, "Cuauhtémoc: Raza, Resistencia y Territorios", en *El Éxodo. Los héroes en la mira del arte*. México, DF: INBA/UNAM, 2010, p. 400-439. Agradeço a Citlali a possibilidade da leitura de seu texto, mesmo antes de publicado.

17 Joaquin Ramírez, *La rendición de Cuauhtémoc*, 1893. Óleo sobre tela, 200 x 350 cm., Palácio Nacional, México.

18 Leandro Izaguire era então jovem professor de desenho de modelos de gesso da Escola Nacional de Belas Artes.

19 Leandro Izaguire, *El suplicio de Cuauhtémoc*, 1893. Óleo sobre tela, 294,5 x 454 cm., Museo Nacional de Arte, México-DF.

20 Fausto Ramirez, *El suplicio de Cuauhtémoc*, In: *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*, Pintura, siglo XIX, Tomo I. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002, p. 329-342.

dos conquistadores espanhóis. A imagem do último imperador asteca sintetizará, a partir de então, as virtudes e o nacionalismo do povo mexicano.

As obras de Gabriel Guerra e Leandro Izaguirre possuem pontos em comum. Ambos representam Cuauhtémoc de perfil, atado a um assento, estendendo corajosamente os pés sobre as chamas de um braseiro, enquanto olha duramente para o algoz. Seu comportamento contrapõe-se ao do outro nobre asteca, Tetlepanquetzal, submetido a igual tormento, que retrai os pés, contorcendo-se de dor e pedindo ajuda.

Além da exposição de Chicago, o quadro de Izaguirre esteve presente na exposição da Escola Nacional de Belas Artes de 1899, atraindo a atenção da crítica, adquirido pelo governo mexicano em 1901 e incorporado ao acervo da antiga academia.

Conclusão

Todas as telas aqui apresentadas figuram chefes guerreiros opositores à conquista: Caupolicán, Atahualpa, Aimberê e Cuauhtémoc. Mortos ou quase.

Há, contudo, variações.

Monvoisin e Luis Montero exploraram o estranhamento entre culturas diferentes e a encenação teatral, quase operística, contrapondo a imobilidade dos chefes ao destempero feminino na manifestação da dor ou da cólera. Rodolpho Amoêdo e Leandro Izaguirre, mais comedidos, revestiram as respectivas telas de solene austeridade.

Cuauhtémoc é o único que reage, enfrentando a tortura e olhando frontal e altivamente o algoz. Atahualpa e Aimberê estão mortos, enquanto Caupolicán abaixa o rosto, constrangido frente às acusações da esposa. A representação do líder mapuche não se coaduna com a figura de um herói.

As representações de Aimberê e Atahualpa enfatizam a determinação dos conquistadores em controlar corpo, alma e memória dos líderes vencidos. O caso de Aimberê é extremo. O último tamoio não se rendeu, não se converteu, não se deixou aprisionar e matou o opositor. A fórmula encontrada para a representação aceitável deste herói, impossível a uma nação que se projetava branca e cristã, consistiu na apropriação do cadáver por uma igreja conciliadora.

As telas poderiam ser, em parte, explicadas pela sensibilidade oitocentista quanto ao herói vencido[21]. Na América Latina tal fato parece mais evidente na estreita relação entre o civil e o religioso, valorizando-se o martírio.

Nos quadros analisados representaram-se o último mapuche, o último inca, o último tamoio e o último asteca. Está definido o lugar que devem ocupar: o passado longínquo. A não-ênfase da valentia na luta ou da liderança na resistência e a reiteração da imobilidade, associadas ao fato de estarem todos, mortos ou não, no plano horizontal, deixam nu o processo de desmonte dos heróis.

Juiz de Fora, inverno de 2010.

---

21 Maraliz de C. V.Christo, *Pintura, história e heróis: Pedro Americo e "Tiradentes esquartejado"*, Campinas, Tese de doutoramento em História, UNICAMP, 2005.

Caupolicán, jefe de los Araucanos, prisionero de los españoles, 1859.
Raymond Monvoisin

Óleo sobre tela, 220 x 277
Museo O'Higginiano Y Bellas Artes de Talca, Chile.

Los funerales de Atahualpa, 1864-1867
Luis Montero

Óleo sobre tela, 350 x 430 cm.
Museu de Arte de Lima, Peru.

El suplicio de Cuauhtémoc, 1893
Leandro Izaguire

Óleo sobre tela, 294,5 x 454 cm.
Museo Nacional de Arte, México-DF.

Design de interior: breve panorama das artes decorativas no ensino da Aiba até a EB

Marcele Linhares Viana
Doutoranda/ UFRJ
CEFET – RJ

Resumo

Este trabalho apresenta uma pesquisa inicial sobre a história das Artes Decorativas no Brasil a partir do ensino artístico da Academia Imperial de Belas Artes até a atual Escola de Belas Artes da UFRJ, nos séculos XIX e XX. Com enfoque na proposta do ensino da arte vinculada à técnica através das Artes Decorativas, buscamos investigar o seu desenvolvimento e crescimento no ensino da instituição até resultar na criação dos cursos de Design, em fins da década de 1970.

Palavra Chave

Design de Interior; Artes Decorativas; Ensino

Summary

This paper presents an initial research on the history of Decorative Arts in Brazil from the artistic education of the Imperial Academy of Fine Arts until the current School of Fine Arts at UFRJ in the nineteenth and twentieth centuries. Focusing on the proposal of teaching art linked to technique through Decorative Arts, we investigate its development and growth at this teaching institution, which resulted in the creation of Design courses in the late 1970s.

Keywords

Interior Design; Decorative Arts; Teaching

A partir do estudo da História dos Interiores e Mobiliário deparei-me com uma seara das artes em que objetos do uso cotidiano assumiam papel de objetos artísticos e apresentavam-se tão vinculados ao contexto artístico dos períodos correspondentes quanto as ditas belas artes – escultura, pintura e arquitetura.

As pesquisas acerca do mobiliário brasileiro e seus desdobramentos através do Neocolonial no início do século XX foram fundamentais para a iniciativa de um aprofundamento nos meus estudos sobre as artes decorativas no Brasil e principalmente dentro da instituição que foi berço do ensino artístico no país, a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA). A trajetória das artes decorativas na AIBA iniciou-se ainda em seu projeto inicial documentado pelos manuscritos feitos por Joaquim Lebreton em 1816 e na proposta – que acabou não sendo desenvolvida – de se instaurar no Rio de Janeiro uma dupla escola de artes: uma voltada para o ensino das Belas Artes e outra para o de Artes e Ofícios. Esta segunda instituição incluiria o ensino das Artes Decorativas no sentido de aliar os princípios da arte aos da técnica, inclusive com os mesmos professores de arte da primeira escola.

Após os primeiros passos do estudo da figura, **vem o desenho de ornato** (grifo meu)*, de aplicação tão variada e tão útil em todos os ofícios em que o gosto pode ornamentar e embelezar, seja pela escolha das formas, seja nos acessórios. Aqui a escola passa quase que inteiramente para a influência do professor de arquitetura; porque* **os móveis, vasos, objetos de ourivesaria e bijuteria, marcenaria** (grifo meu)*, etc., são de sua competência (...)*[1]

Dessa maneira, na proposta de Lebreton, que utiliza como argumento e exemplo o modelo de academia semelhante implantada na cidade do México, ao mesmo tempo em que se formaria na Academia uma classe de estudantes de artes, através da Escola de Artes e Ofícios se investiria na formação de artesãos para o mercado das artes utilitárias, no sentido de fazer "caminhar a indústria nacional". Atento para os possíveis questionamentos, Lebreton destacou o baixo custo desta escola de artes e ofícios para o governo relatando que "será no máximo um aumento a fazer-se nos salários dos srs Debret (professor de desenho) e Grandjean (professor de arquitetura) e um salário moderado para os dois alunos (artesãos) do professor de arquitetura"^F.

No entanto, os argumentos de Lebreton não foram suficientes. O estatuto dos professores Jean-Baptiste Debret, Grandjean de Montigny e dos Irmãos Ferrez serviu de base para instaurar a AIBA em 1826, e somente em fins da década de 1850 foi criado o Liceu de Artes e Ofícios (LAO) na cidade do Rio de Janeiro. Ambas as instituições com propostas já reformuladas e distintas da inicial presente no manuscrito citado.

Assim, o ensino da AIBA desvinculou no país o estudo da arte atrelada à técnica, e as artes decorativas passaram a ocupar um espaço secundário dentro da instituição. O pensamento de Lebreton, no entanto, aponta-nos para questões fundamentais de reflexão sobre a arte e sua relação direta com o desenvolvimento industrial que ocorria na Europa no início do século XIX e que já se fazia sentir necessária na discussão sobre o tema, sobretudo no que se referia a não deixar

1 BARATA, Mario Barata. *Manuscrito Inédito de Lebreton*. IN **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, p300.

o país em atraso em relação às demais nações, sobretudo às regiões de domínio espanhol na América Latina.

No Brasil, no entanto, a indústria levou quase um século para se instalar efetivamente, enquanto isso, o ensino das belas artes foi ganhando vulto na AIBA e passou a desenvolver, em diferentes etapas, suas propostas e reformulações de acordo com os desdobramentos da história da arte no país.

O ensino das Artes Decorativas com foco na arte vinculada à técnica só apareceu na grade curricular da AIBA quando esta se tornou ENBA, já na virada do século XIX para o século XX, a partir das implantações modernizadoras promovidas pela Reforma Pedreira em 1855. Essa fase[2] da AIBA ficou marcada pela proposta de Dom Pedro II para resgatar justamente o decreto de 1816 que se baseava na instituição focada no ensino das ciências, artes e ofícios. O desejo de criação de uma identidade nacional circulava pelos corredores da Academia que já possuía no seu corpo docente um número crescente de professores brasileiros. O então diretor, Manuel de Araújo Porto-Alegre, destacava em suas propostas de mudança a preparação dos brasileiros jovens para servirem à pátria como artistas ou artífices, interligando assim a arte à produção industrial que se almejava alcançar no país.

A defesa do ensino técnico no Brasil se respaldava em movimentos que já ocorriam na Europa. Sobre essa questão, Rafael Cardoso esclarece que:

> *O ensino artístico não podia deixar de sentir o impacto dessas discussões européias e dos seus reflexos na imprensa nacional. Um dos primeiros comentaristas a tratar do assunto entre nós foi o então diretor da AIBA Manuel de Araújo Porto-Alegre que publicou na revista Guanabara ainda em 1850 um longo artigo sobre a relação entre arte e indústria, no qual argumentava que a academia deveria privilegiar o ensino de ofícios e não o de belas-artes.*[3]

A Reforma deu novo impulso à Academia a partir de meados do século XIX quando foram incluídas as disciplinas teóricas de História da Arte, Estética e Arqueologia, e foram instituídos os prêmios de viagem. As cadeiras teóricas contribuíram com as discussões sobre o projeto nacionalista que marcou o Segundo Império e que foram decisivas para a concepção de uma arte nacional mais voltada para as questões locais e conectada com o contexto de independência que ocorreu no final do século.

O crescente número de alunos em disciplinas como "desenho industrial" demonstrava que a demanda pelos cursos na AIBA que ligavam arte à indústria era real do mercado. Não obstante, cabe-nos destacar que a preocupação pela formação de mão-de-obra técnica e do ensino técnico-artístico se reforçou

---

2 "(...) pode-se acompanhar a história [da Academia] a partir de uma primeira fase (1826 a 1831) orientada pelo estatuto elaborado por Debret, Montigny e os Irmãos Ferrez e publicado em 1827; umaa segunda fase (1831 a 1855), referente ao estattuto modificado ainda modificado por sugestões de Debret; uma terceira fase (1855 a 1890) quando foi introduzida a Reforma Pedreira; uma quarta fase (1890 em diante)" FERNANDES, Cybele. *A Reforma Pedreira de 1855 na AIBA e sua relação com o panorama internacional do ensino nas academias de arte*. IN **180 Anos de Escola de Belas Artes**. Anais do Seminário EBA 180. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, p149.

3 CARDOSO, Rafael (Org.). **O Design Brasileiro antes do Design: aspectos da história gráfica, 1870-1960**. São Paulo: Cosac Naïfy, 2005, p14.

com a criação em 1858 do Liceu de Artes e Ofícios que embora tivesse enfoque diferenciado, foi de fundamental importância na época para a formação profissional. O Liceu tinha por missão "propagar e desenvolver, pelas classes operárias, a instrução indispensável ao exercício racional da parte artística e técnica das artes, ofícios e indústrias"[4], o que fazia através do ensino gratuito de artes e ciências em aulas noturnas. Dessa maneira, o LAO apresentou ao longo da segunda metade do século XIX mais representatividade no ensino técnico-artístico do que a própria Academia que, mesmo passando por reformas, ainda mantinha na prática o ensino das belas artes como foco principal.

Paralelamente ao desenvolvimento do Liceu e em fins do século XIX passando de AIBA para ENBA a partir da Proclamação da República, a instituição começou a apresentar maior espaço para as artes decorativas. Durante o século XIX dentro da Academia, o tema estava relacionado apenas às disciplinas complementares como **Desenho de Ornatos** ou **Desenho de Ornamentos** que era oferecida desde 1826 como matéria obrigatória para os cursos de Desenho, Pintura e Escultura. Não podemos desconsiderar que a importância dentro da Academia para o desenho, sobretudo no que se refere aos preceitos da tradição artística quer relacionado à cópia de modelos quanto à concepção do belo, era disciplina fundamental na formação de qualquer aluno da instituição.

O **Desenho de Ornamento** preparava o estudante para a representação dos cenários em retratos ou narrativas históricas no caso da pintura, por exemplo, onde ressaltamos o compromisso pictórico detalhista do Neoclassicismo. Na arquitetura, a disciplina fez-se fundamental, sobretudo nas composições de elementos arquitetônicos, equipamentos e acessórios; e sua integração com relevos e esculturas presentes tanto nos interiores como nas fachadas.

Apesar disso, ao longo do século XIX as artes decorativas não tiveram representatividade significativa na AIBA nem na ENBA. A partir de início do século XX e, sobretudo, a partir da década de 1930 que as artes decorativas apareceram em disciplinas e cursos ministrados na Escola e as questões acerca do seu ensino passaram efetivamente a serem discutidas e defendidas internamente.

Talvez o principal ponto dessa conexão com as artes decorativas tenha se dado em 1901 com a exposição de Eliseu Visconti cujo título era: "Pintura e Arte Decorativa", onde o artista apresentou um total de 88 obras, sendo 28 delas de arte decorativa^F. Visconti é representativo de um tipo de artista específico da virada do século que teve formação técnica – estudou no LAO em 1884 – antes de ingressar na AIBA em 1885; e em 1892 foi o primeiro aluno contemplado com o prêmio de viagem depois de instituída a República.

Diante disso, a formação e o efetivo contato de Visconti com as artes decorativas na Europa contribuíram com um conteúdo que ele não teria acesso no Brasil na época. Em Paris, freqüentou a *École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts* que abandonou em 1894 e inscreveu-se na *École Guérin*, onde foi aluno de Eugène Grasset, considerado uma das mais destacadas expressões do *Art Nouveau*, no curso de Arte Decorativa. Visconti aportou na França em pela *Belle Époque* e no

4 BIENLISNKI, Alba. **Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro – dos pressupostos aos reflexos de sua criação – 1856 a 1900**. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – EBA – UFRJ, Rio de Janeiro, p17.

auge do *Art Nouveau* que dentre suas principais características destacava-se nas Artes Decorativas e buscava formar o "artista total", aquele que projetava desde a arquitetura até os detalhes construtivos, móveis, equipamentos, acessórios e decoração de interior.

Visconti estabeleceu através do seu trabalho a conexão entre arte e técnica, configurando a atuação do "designer" nos primeiros anos do século XX. Segundo Marize Malta, ele "apresentava práticas de um artista que trazia à tona a multiplicidade possível da criatividade individual do gênio, a qual se permitia corporificar igualmente em objetos de uso"[^F.] Paralelamente à sua carreira de pintor, Visconti produziu selos, cartazes, projetos de pratos e jarros para serem executados em cerâmica, vitrais, marchetaria, luminárias, estamparia em tecidos e papel de parede.

A exposição de Visconti, artista já consagrado na pintura, repercutiu publicamente e despertou uma série de discussões sobre as artesdecorativas. Críticos como Gonzaga Duque apontavam para a falta de atenção que era concedida às artes utilitárias no país principalmente por parte das indústrias que copiavam modelos estéticos estrangeiros em vez de aproveitar as produções que vinham da ENBA.

Não é de se estranhar que entre 1934 e 1936 o próprio Eliseu Visconti tenha ministrado um curso de extensão dentro da Escola intitulado **Arte Decorativa**. De fato, a década de 1930 representou para a ENBA a abertura a outras manifestações artísticas, incluindo não apenas os estilos – como a arte moderna – mas também as disciplinas – como as artes decorativas. Segundo decreto de 1931 a Escola passou a ser dividida em dois cursos autônomos: "Arquitetura" e "Pintura e Escultura", e dentre as quatro disciplinas comuns obrigatórias encontramos as artes decorativas intitulada como **Artes Aplicadas – Tecnologia e Composição Decorativa**[5]. Assim, as artes decorativas se configuraram como uma cadeira oficial com conteúdo programático dividido em dois anos e tinha o compromisso com a "(...) tecnologia das artes menores (mobiliário, vitrais, cerâmica, etc) e composição decorativa de todas essas modalidades de indústria"[^F.]

O período que se estendeu de 1930 a 1970 foi de profundas mudanças na ENBA e as medidas de modernização do ensino iniciadas no governo de Getúlio Vargas já estavam vinculadas ao desenvolvimento industrial e à formação de uma efetiva classe operária. Com o fim da República Velha e a base política paulista e mineira eminentemente voltada para a produção rural, o regime da Era Vargas inaugurou uma expansão das atividades urbanas e deslocou o eixo produtivo da agricultura para a indústria, estabelecendo novas bases para a economia nacional.

Na ENBA, o decreto de 1931 que dividiu o ensino da ENBA em 2 segmentos, separando a arquitetura da escultura e pintura, no entanto, já anunciava o que mais tarde ocorreria. Em 1945, foi criada a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) dentro da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), separando-as definitivamente, o que possibilitou, de certa maneira, a ascensão das artes decorativas dentro da Escola. Antes, porém, do rompimento da tría-

5 Por vezes a disciplina era chamada de *Artes Aplicadas – Composição Decorativa*.

de tradicional Arquitetura-Escultura-Pintura na ENBA, já percebemos algumas modificações no ensino das artes decorativas.

Em 1933 o título da cadeira foi abreviado para **Artes Decorativas**, e no período que se estende até 1950 dois professores atuaram no ensino antes da contratação de Quirino Campofiorito. Entre 1933 e 1937 Roberto Lamcobe lecionou a disciplina e, na seqüência, entre 1938 e 1950, Henrique Cavalleiro – pintor, discípulo de Eliseu Visconti, e casado com sua filha – foi responsável pela matéria.

A partir dos anos 1950, com a atuação de Campofiorito na Escola, principal defensor das artes decorativas, a cadeira de **Composição Decorativa** começou a ganhar destaque. O professor defendia uma reforma de ensino focada na abertura para a arte do século XX, inclusive apontava o exemplo da *Bauhaus* destacando que esta escola alemã "abriu caminhos outros e lógicos para o ensino da Composição Decorativa"[F.] Em seu depoimento à Fabio Macedo, ele esclareceu seu pensamento:

Eu entendi que a renovação do ensino artístico não passava apenas em pintar quadros modernos, era preciso mudar uma estrutura de profissionalização artística; começaram a procurar minha aula profissionais para agências de publicidade, decoração e etc.

A defesa e o engajamento de Campofiorito embora consistentes renderam, só mais tarde, um posicionamento diferente da Escola frente às disciplinas ligadas às artes decorativas. Ao longo de anos o departamento ficou à margem das representações de Congregação e era composto por professores em sua maioria contratados e sem vínculos institucionais, além de não ser incluído nos concursos de prêmio de viagem. Em artigo escrito para a revista Arquivos da EBA, Campofiorito demonstra sua indignação dizendo que "a arte como profissão não existe", que "o artista está apenas um grau acima do artífice", que "os artistas da *Bauhaus* souberam levar em conta a evolução da técnica e das ciências" e que durante o "século XIX as artes e ofícios foram deixados nas mãos da indústria e do comércio"[F.] Em seguida, definiu a cátedra de **Composição Decorativa**:

(...) Não seria possível ensinar esta matéria sem ligá-la à prática das seguintes especializações conhecidas como: vitral, tapeçaria, mosaico, cenografia, cerâmica, artes gráficas (incluindo a estampagem de tecidos), mobiliário, vidro, decoração de interiores, etc. (...) São hoje, múltiplas técnicas com o emprego dos mais variados materiais. A indústria moderna oferece sempre novas oportunidades que urge conhecer, para que delas possa tirar o melhor partido artístico possível.[6]

Mesmo diante desse panorama de vários segmentos e desdobramentos possíveis dentro da área de artes decorativas, foi somente na década de 1970 que a cátedra se dissolveu e deu origem a seis novos cursos de graduação na EBA, dentre eles o de **Composição de Interior** que integra até os dias atuais a grade da

6 **Ibdem**, p51.

instituição com crescente procura de alunos para ingresso no vestibular e vinculado a um expansivo mercado de atuação profissional.

O curso, criado em 1979, se estabeleceu na EBA localizada na Ilha do Fundão e integrada à UFRJ já não contava mais com a atuante participação de Campofiorito que foi aposentado pelo AI-5 com justificativa política em fins dos anos 1960. No entanto, o mercado crescente da arte utilitária já se manifestava no carnaval, no estilismo, na cenografia, na ilustração e fazia-se necessária a formação de mão-de-obra artística para atuar nessa seara, o que nos comprova um processo de efetivo crescimento das artes decorativas no ensino das artes no país e no cenário industrial do século XX.

Um monumento ao Brasil: a repercussão do álbum de Victor Frond e Charles Ribeyrolles

Maria Antonia Couto da Silva
Doutoranda/ UNICAMP

Resumo

O *Brasil Pitoresco* (1859-1861) de autoria dos franceses Charles Ribeyrolles e Victor Frond, recebeu o apoio do governo imperial e iria representar o Brasil na Exposição Universal de 1862. Em relação à repercussão do livro, duas cartas do escritor Victor Hugo destinadas a Ribeyrolles, amplamente divulgadas em sua época, nos levam a refletir sobre o papel relevante que as novas técnicas de reprodução mecânica da imagem, como a fotografia e a litografia, assumiram no campo artístico no século XIX.

Palavra Chave

Victor Frond (1821-1881), Charles Ribeyrolles (1812-1860), Arte – Brasil - Século XIX.

Abstract

'Brazil Picturesque' (1859-1861), by the French Charles Ribeyrolles and Victor Frond, has received the support from the imperial government and was supposed to represent Brazil in the 1862's Universal Exhibition. Regarding the book's repercussion, two letters by the writer Victor Hugo, destined to Ribeyrolles and which were widely promoted in their times, lead us into considering the relevant role played by the novel techniques of image mechanical reproduction, like photography and lithography, within 19th century's artistic field.

Key-words

Victor Frond (1821-1881), Charles Ribeyrolles (1812-1860), Art-Brazil- 19th century

Nessa comunicação gostaria de comentar algumas das questões desenvolvidas em minha tese de doutorado acerca do livro-álbum *Brasil Pitoresco*, de autoria do escritor Charles Ribeyrolles e do fotógrafo Victor Frond (1859-1861). Ilustrada com litografias realizadas na Maison Lemercier, em Paris, a partir das fotografias de Victor Frond, foi a primeira publicação de viajantes na América Latina com gravuras obtidas a partir de fotografias e considerada por Alexandre Eulálio como um dos "mais altos momentos da nossa iconografia oitocentista".[1]

Durante a pesquisa foi possível levantar uma série de dados acerca da recepção das imagens e do texto do livro, reunindo informações até então pouco divulgadas ou desconhecidas pelos estudiosos de história da fotografia. A análise da repercussão do *Brasil Pitoresco* nos permite uma maior compreensão não apenas do projeto editorial de Victor Frond, mas também da importância conferida à fotografia no meio artístico e cultural brasileiro do século XIX^F.

Nos jornais do período foram freqüentes os comentários acerca da importância da publicação para uma necessária campanha de incentivo à imigração. Um dado relevante é que vários textos do período se referem à necessidade de um livro que informasse sobre o real contexto social do país, sem os exageros e a ênfase no exótico, presentes em escritos de viajantes até aquele momento^F. Alguns escritores, como François Biard e Charles Expilly foram bastante criticados na época por divulgarem na Europa informações consideradas muito negativas sobre o Brasil, e que prejudicariam a campanha de imigração planejada pelo governo imperial^F.

A leitura dos jornais da época nos permite perceber que o livro *O Brasil Pitoresco* foi realizado com a intenção de atualizar publicações sobre o Brasil, a partir das obras de autores como Debret e Rugendas. Frond e Ribeyrolles colaboraram na campanha de incentivo à imigração de colonos europeus, e obtiveram o conseqüente apoio do governo imperial. O interesse de Dom Pedro II e de membros do governo seria mostrar a exuberância e riqueza do território, o potencial do trabalho agrícola e as instituições públicas, e ainda passar a imagem de que o tratamento dado aos escravos era mais brando do que havia mostrado Debret.

As críticas publicadas na época destacam, de forma geral, a nitidez e a perfeição das imagens e a perspectiva "corretíssima". Podemos perceber que algumas litografias foram especialmente apreciadas, como aquela que apresenta a floresta virgem (**Figura 1**) Como nota Luciano Migliaccio, devemos lembrar que a representação da floresta havia se tornado uma tradição na arte do Brasil, desde as obras do Conde de Clarac, Debret, Rugendas, Félix Taunay e de Araújo Porto-Alegre.^F

Além do comentado nos jornais da época um dado novo, que nos permite refletir tanto sobre o texto como sobre as imagens do livro, é o prefácio redigido por François Dabadie para o livro de Ribeyrolles intitulado *Les Compagnons de la Mort*, publicação póstuma realizada na França em 1863. Dabadie informa que ele se encontrava em Londres sem trabalho, em uma situação financeira

1 As questões tratadas neste artigo inserem-se em um trabalho mais amplo de pesquisa para tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em História da Arte do IFCH/UNICAMP), sob orientação da Prof. Dra. Claudia Valladão de Mattos. O foco central da pesquisa é a análise do álbum *Brasil Pitoresco* e sua importância em relação às artes visuais no período. A autora é bolsista da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP.

muito difícil, quando foi convidado por Frond a viajar ao Brasil para escrever o texto do *Brasil Pitoresco*, livro que iria representar o Império na Exposição Universal de Londres de 1862.^F A publicação teria o objetivo de apresentar as imagens da nação no importante evento internacional, e contou com o apoio de D. Pedro II e de setores da Corte, provavelmente ligados à aristocracia cafeeira. Duas técnicas modernas, a litografia e a fotografia, estavam sendo utilizadas para mostrar a modernização do império. É importante notar como a finalidade da obra e o suposto patrocínio imperial permitem um outro olhar sobre o texto do livro e as fotografias de Frond. O fotógrafo destacou a natureza, mas também procurou mostrar a cidade cosmopolita, o desenvolvimento da região portuária, os edifícios públicos e a arquitetura neoclássica (**Figura 2 e 3**).

Há, sobretudo, uma ausência de sintonia entre o texto de Ribeyrolles e as ilustrações do livro. Acreditamos que o livro *Brasil Pitoresco*, de caráter liberal e abolicionista, apoiado, entretanto, pelo imperador, traz ambigüidades e contradições. O livro, como nossa pesquisa tem demonstrado, teria o objetivo de apresentar a modernidade e o potencial econômico do Brasil e incentivar a imigração, já que o tráfico de escravos havia sido extinto e a abolição seria inevitável. O discurso de Ribeyrolles, abertamente abolicionista, não corresponde exatamente às imagens de Frond, um pouco mais sutis, e que mostram um Brasil moderno, e uma abordagem moderada em relação aos escravos. Frond, enquanto editor da obra, deve ter tratado de toda a negociação com os setores da corte que patrocinaram o livro, e procurou, a princípio, assegurar a boa aceitação da publicação. O fotógrafo, porém, dedicou boa parte das imagens do livro ao registro do trabalho escravo, e em algumas fotografias mostrou um Brasil de grandes contrastes sociais.

Em 1862, a fotografia integrou, pela primeira vez, a lista de produtos com os quais o Brasil participaria das exposições universais[2]. Não sabemos ao certo se o plano inicial de Frond era o da realização das litografias em Paris, o que garantiu a excelente qualidade das imagens do livro, mas tornou-se um obstáculo à apresentação das gravuras na Exposição Nacional de 1861, uma espécie de mostra preparatória para a exposição de Londres no ano seguinte.^F Em Londres a obra de Frond e Ribeyrolles teria obtido, obviamente, grande destaque, e projetado o nome dos autores no mercado de livros ilustrados.

A Exposição Nacional de 1861 e as Exposições Provinciais do mesmo ano, preparatórias ao evento nacional, foram organizadas pela Sociedade Auxiliar da Indústria Nacional e pelo Instituto Fluminense de Agricultura.

Em relação à presença da fotografia nas Exposições Internacionais, Maria Inez Turazzi comentou a aproximação dos interesses ligados à indústria e às exposições, que deve ser compreendida levando-se em conta o jogo de interesses no cenário econômico e político brasileiro do período. Como nota a autora:

2 TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Trejeitos*: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839/1889). Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

A integração do território, a expansão das vias de comunicação, a promoção dos produtos agrários brasileiros no exterior, a atração de capitais e de trabalhadores eram questões intimamente ligadas à realização das exposições, que se associavam também aos interesses da cafeicultura. Convém lembrar ainda que as exposições nacionais podiam ser tão abrangentes quanto o próprio conceito de indústria naquele contexto: entendia-se a indústria como a "criação de todos os produtos úteis e sua apropriação usos do homem".^F

Além da repercussão do *Brasil Pitoresco* nos jornais da Corte, duas cartas do escritor Victor Hugo, pouco conhecidas mesmo no cenário europeu, nos auxiliam a compreender a importância da fotografia e da obra de Frond e de Ribeyrolles.

Comentário acerca de duas cartas de Victor Hugo

Alexandre Eulálio, no ensaio intitulado "O século XIX", analisou as mudanças significativas ocorridas nos campos político, social e artístico no Brasil no século XIX, época de grandes inovações científicas, técnicas e ideológicas. O autor procurou apontar no texto "alguns dos fermentos e tensões de ruptura" que ocorreram no território brasileiro, levando em conta nossas peculiaridades históricas e sociais, que apenas recentemente começam a ser estudadas com critérios mais abrangentes. Assim, o Brasil, "região periférica dos centros emissores de padrões estéticos, imemorialmente sustentada pelo regime escravista", passa de empório colonial a sede provisória de um defasado império mercantilista. Dirigido por um regime monárquico-constitucional, tem uma política liberalizante, mas mantém a escravidão....[3]

No campo artístico, que deve ser analisado em sua especificidade histórica, a criação estética passa a ser percebida enquanto manifestação de prestígio da classe dirigente, uma arte, portanto, que teria de "refletir o espírito dos novos tempos em linguagem internacional, contemporânea, que nada ficasse a dever aos países 'mais adiantados'".^F

O autor tratou de questões fundamentais para a compreensão da arte do período, e que dizem respeito diretamente ao assunto tratado nesta comunicação. A primeira é a grande importância do surgimento das técnicas inéditas de reprodução mecânica da imagem, de rápida fatura: a litografia e a fotografia, em especial.^F

A segunda questão colocada pelo autor é da ausência de um mercado de arte no período:

O problema da não-existência de canais públicos e privados que absorvessem, em ritmo contínuo e com relativa rapidez, a produção de artes visuais proveniente do nosso centro de produção artística dirigida, havia preocupado seriamente, conforme já vimos, o segundo diretor da academia Imperial. Mas a criação de um público que considerasse hábito a aquisição de obras de arte não se generalizou entre nós com rapidez^F.

3 EULÁLIO, Alexandre. "O século XIX". In *Tradição e ruptura*: síntese de arte e cultura brasileira. São Paulo : Fundação Bienal de São Paulo, 1984, p. 117.

Como nota Luciano Migliaccio, a difusão da imprensa ilustrada e da fotografia mudariam radicalmente as relações entre artistas, imagem e público. O fenômeno não é somente brasileiro, mas nas condições peculiares do Brasil é decisivo analisar as transformações provocadas por estes novos contextos.^F

A fotografia e a litografia tornar-se-iam mais acessíveis, difundidas também nos principais periódicos da Corte, embora estudos sobre o mercado editorial indiquem que mesmo os periódicos ilustrados dirigiam-se às classes abastadas. De qualquer forma, as novas técnicas auxiliaram na divulgação também das pinturas, além de serem empregadas pelo governo imperial para a divulgação de imagens do império associadas à ideologia das Luzes e ao ideal de progresso, como ocorreu com o livro-álbum de Frond e Ribeyrolles, cujas litografias foram realizadas em Paris, centro da editoria ilustrada.

No Brasil, essas novas técnicas tiveram grande relevância no campo artístico, e pesquisas mais abrangentes sobre fotografia e litografia só recentemente tem sido realizadas. No caso do álbum *Brasil Pitoresco*, é interessante notar como Frond percebeu a importância de seu trabalho, expondo as fotografias antes de enviá-las a Paris para serem litografadas.

Acerca da recepção do *Brasil Pitoresco*, além dos comentários publicados nos principais jornais, duas cartas do escritor francês Victor Hugo a Charles Ribeyrolles nos permitem ampliar a reflexão sobre a percepção do livro em sua época. Estes documentos não são mencionados pelos historiadores da fotografia no Brasil.

As duas cartas de Victor Hugo, reproduzidas em artigo de Brito Broca, foram publicadas no jornal *Courrier du Brésil* em 1860, com um comentário de Victor Frond, informando que Ribeyrolles, por modéstia, não permitiu que elas tivessem sido divulgadas antes. Na primeira carta, datada de 7 de agosto de 1859, Hugo afirma que Ribeyrolles, com o texto do livro, "elevara um monumento" ao Brasil. Na segunda carta, comentou :

Vous accomplissez une grand oeuvre. En même temps que vous traduisez en pages rares, lumineuses, l'éblouissement de ce magnifique pays, vous faites planer sur le Brésil, à la fois si vieux et si neuf, la pensée française et la pensée démocratique, les deux ailes de l'idée humaine^F.

Por esta correspondência podemos notar que Hugo elogiou o livro por ver nele expressos ideais de Rybeyrolles e de seu grupo. Ele tinha consciência da importância da difusão e da abrangência das imagens, direcionadas a um público europeu.

Como nota Luciano Migliaccio, é difícil não pensar que naqueles mesmos anos Louis Rochet realizaria e exporia em Paris o monumento a Pedro I, enquanto o pintor Victor Meirelles mostraria ao público da capital francesa o primeiro quadro histórico de tema brasileiro (expôs em 1959 um esboço da Primeira Missa). É possível, então, que Hugo comparasse indiretamente o monumento, que ganharia o apelido de "mentira de bronze", com a iconografia fotográfica muito mais adequada à difusão democrática da imagem no mundo contemporâneo depois dos eventos de 1848. Entretanto, é preciso lembrar que o projeto de Frond também era promovido pela corte, consciente da importância da difusão

da imagem do país junto ao público dos possíveis imigrantes europeus. É evidente então a necessidade de compreendermos as estratégias do poder político em relação à utilização da imagem em todos os campos.^F

É importante ressaltar que, apesar das críticas ao texto de Ribeyrolles, a força e a boa aceitação da obra, devido em grande parte às fotografias de Frond, foi tanta que foi aprovada pelo governo imperial uma verba para a continuação do projeto do *Brasil Pitoresco*^F.

A utilização da litografia e da fotografia para a propaganda do império podem ser vistas também em algumas fotografias de Klumb^F. Já o discurso de Victor Hugo sobre o antigo e o moderno presentes no Brasil foi retomado por Ângelo Agostini no quadro *Interior de Floresta com índios e trem*, de 1892, da Coleção Fadel, Rio de Janeiro.

O status conferido à fotografia pode ser exemplificado também com o ocorrido na Exposição Nacional de 1861. Na época, Frond solicitou à comissão organizadora da Exposição Nacional, considerada preparatória da Exposição Universal do ano seguinte, autorização para "expor em quadros o álbum de estampas fotográficas do Brasil Pitoresco". Como nota Lygia Segala sua solicitação foi negada, não sem constrangimentos, porque as litografias não haviam sido feitas no Brasil^F. A comissão procurou contornar a situação, convidando Frond a integrar o júri do 5º grupo. Ele tornou-se assim o primeiro fotógrafo a integrar um júri de Belas Artes. O fato é significativo mesmo em relação ao que ocorria no ambiente europeu.

O *Brasil Pitoresco* teve, portanto, ampla repercussão em sua época, pelos temas tratados e pela abordagem crítica em relação à sociedade brasileira. As litografias do álbum ganharam autonomia em relação ao livro e trouxeram inovações formais que se revelaram importantes para a produção de pintores e fotógrafos.

Cortina da Floresta, 1859-1861.
Litografia a partir de fotografia (Tirpenne)
Victor Frond (Fotografia)

Ilustração do livro RIBEYROLLES, Charles. Brasil pitoresco.
Ilus: Victor Frond. [1861]. São Paulo : Martins, 1941.

Palácio Imperial no Rio de Janeiro, 1859-1861
Litografia a partir de fotografia (Aubrun)
Victor Frond (fotografia).

Ilustração do livro RIBEYROLLES, Charles. Brasil pitoresco.
Ilus: Victor Frond. [1861]. São Paulo : Martins, 1941.

Encaixotamento e pesagem do açúcar, 1859-1861.
Litografia a partir de fotografia. (Ph. Benoist)
15,7 x 22,7 cm
Victor Frond (fotografia).

Ilustração do livro RIBEYROLLES, Charles. Brasil pitoresco.
Ilus: Victor Frond. [1861]. São Paulo : Martins, 1941.

Tensões entre a tradição clássica e o nacionalismo português do Renascimento a 1808

Maria Berbara
UERJ/ CBHA

Resumo

A presente comunicação pretende investigar distintos momentos do trânsito de imagens e discursos relativos à ideia de império entre Portugal, outras regiões europeias e o Brasil em diferentes contextos históricos, a saber: o período das grandes navegações; a fase da anexação espanhola e a que se lhe sucede, e a transferência da corte portuguesa ao Brasil.

Palavra Chave

Portugal, Imperio, tradição clássica

Abstract

This paper aims at investigating different aspects of the transit of images and discourses related to the idea of Empire between Portugal, other European regions and Brazil. Three main historical moments will be examined: the period of discoveries, the Iberian union and the transfer of the Portuguese court to Brazil.

Key-words

Portugal, Empire, classical tradition

Um dos aspectos que possivelmente chame de modo mais imediato a atenção dos pesquisadores que se dediquem a estudar o assim chamado "Renascimento português" é não a presença de elementos pertencentes à tradição clássica reaproveitados pela iconografia nacionalista manuelina, mas sua ausência. O renascimento de formas, conceitos e símbolos derivados de modelos greco-romanos em momentos históricos de grandeza e reafirmação nacional é um autêntico *topos* da história ocidental, detectável nas dinastias carolingia e otoniana, durante a Revolução Francesa e as ditaduras nazi-fascistas europeias e latino-americanas do século XX, assim como em diversos outros contextos históricos. Sobretudo na modernidade, a utilização de aparatos retóricos e visuais originários da antiguidade clássica serviu para conferir legitimidade histórica a distintas formas de governo, imperialistas ou não.

Durante o reinado de Dom Manuel I (1469-1521), Portugal conheceu um período de prosperidade sem precedentes na história europeia moderna. Em 1498, Vasco da Gama aporta em Calcutá, depois de circunavegar a África; em 1500, Pedro Álvares Cabral chega ao Brasil, completando em apenas dois anos o estabelecimento de uma rede marítima comercial ativa tanto no Oriente como no Ocidente; na primeira década do século XVI, Portugal mantém postos comerciais ativos na costa ocidental da África, no Brasil, Pérsia, Goa, Malaca e Timor. A partir destas bases, os portugueses chegaram a estabelecer relações comerciais com mercadores chineses. Várias outras ilhas foram descobertas no Atlântico sul e no Índico. Na Europa, o rei soube evitar envolver-se em guerras, sobretudo as franco-castalhanas e italianas, assegurando a estabilidade política do país.

Contrariamente a toda lógica, nem a arte portuguesa aproveitou-se sistematicamente do legado clássico, nem o humanismo lusitano, por sua parte, vinculou-se – salvo talvez em situações muito puntuais – a projetos específicos de iconografia nacionalista. Portugal construiu um novo ideal de império fundado principalmente sobre o controle marítimo, o qual, até o momento presente, é associado ao país. Esquemas iconográficos do assim chamado "estilo manuelino", portanto, propõem, sobretudo, elementos marítimos, alusivos às conquistas, mas esses esquemas não se aproximam – ao menos não mais do que o estritamente necessário – de formas e motivos derivados da antiguidade clássica. Examinemos brevemente as ilustrações das *Ordenações d'El Rei D. Manuel* (Pietro da Cremona, 1514). Como bem aponta Pina Martins, destacado estudioso do humanismo português, apesar de que o ilustrador era italiano, as gravuras representam "o que há de mais particularmente lusíada na parte figurativa do livro portugués antigo"[1]. O monarca é figurado, não como um novo César ou Augusto, mas um arcaico rei medieval, com armadura e coroa, em edifícios de formas góticas (**Figura 1**). Em todas as imagens, lê-se a frase *Deo in celo, tibi autem in Mundo*, ou seja, "Deus [governa] no céu, mas tu no mundo". Também em todas as imagens, à direita da composição, vê-se a esfera armilar, onipresente símbolo manuelino. A esfera, que se origina na Grécia mas cujo uso foi preservado durante o medievo por cientistas muçulmanos, aparece em praticamente todos os monumentos encomendados pelo monarca, inclusive em ornamentos arquitetônicos daquele que

1 *Para a história da cultura portuguesa do Renascimento: a iconografia do livro impresso em Portugal no tempo de Dürer* (Arquivos do Centro Cultural Português, v. 5), p. 79.

é, talvez, o mais emblemático edifício do período manuelino: o monastério dos Jerônimos (**Figura 2**). Nos Jerônimos, assim como na segunda ilustração das *Ordenações*, vê-se a caravela, outro símbolo de um Portugal que só parece conceber-se a si mesmo sob o signo do mar. O fato de que o rei, nas distintas gravuras das *Ordenações*, apareça de forma claramente distinta, deixa claro que o artista não está, em absoluto, interessado em retratar o indivíduo, mas sim em representar os símbolos que o acompanham e em identificá-lo não com o passado clássico, mas com tradicionais personificações da justiça e da força[2]. Apesar de que as *Ordenações* – um conjunto atualizado de códigos de direito público e privado – representem a todos os grupos sociais que formavam a sociedade contemporânea: cavalheiros, prelados, literatos, magistrados, comerciantes, camponeses, etc. – e ao rei em plena execução das funções que definem um estado absoluto moderno – legislando, julgando, dirigindo a vida econômica e comercial – visualmente as gravuras se ancoram em valores formais característicos dos séculos precedentes.

No entanto, talvez mais do que através de imagens o rei favoreceu a distribuição de especiarias e animais exóticos obtidos durante as navegações como forma de difusão da nova imagem de Portugal na Europa. Célebre é o episódio do elefante Hanno (Annone), transportado a Roma durante a não menos conhecida embaixada enviada pelo rei e presidida por Tristão da Cunha por ocasião da ascenção do papa Leão X[3]. Ao sucessor de um vitorioso Júlio II, quem, aclamado como um redivivo César, havia, poucos anos antes, desfilado triunfalmente por Roma[4], Dom Manuel enviou um dos mais antigos símbolos do exotismo, mantendo-se deliberadamente à margem de quaisquer identificações com os protagonistas latinos da histórica romana. A Santa Sé reconstruía então a si mesma, é bem sabido, como uma *Roma secunda*, e tanto artistas como prelados, filósofos e humanistas sublinham sua renovação como novo *caput mundi* cristianizado. Entre as mais belas e complexas manifestações literárias do conceito de *renovatio Romae* conta-se o discurso proferido pelo humanista e prior agostiniano Egidio da Viterbo (1469-1532) por ocasião da embaixada portuguesa de 1507[5]. Em sua *oratio*, Egidio celebra que Portugal tenha possibilitado a Júlio II tomar posse de regiões desconhecidas pelo mesmíssimo César. O humanista pretendía, assim, demonstrar a superioridade da Roma cristã sobre a pagã, não só moral e religiosamente, mas também no âmbito militar. Sobretudo na segunda parte de seu

2 Também no frontispicio da versão alemã do *Mundus Novus*, de Americo Vespucci, Dom Manuel é representado por Michael Furter como um cavalheiro medieval (Basel, 1505; reproduzido por S. A. Bedini, *The Pope's elephant*. Manchester: Carcanet, 1997, p. 24). A esfera armilar, o aspecto medieval e a composição geral das gravuras reaparece em muitas outras imagens do rei, como por ejemplo na miniatura com o seu retrato pertencente a um Livro de Horas atualmente conservado no Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa (1517; Bedini, p.54).

3 Além de Hanno, um jovem elefante branco que lhe havia sido trazido da India, Dom Manuel quis que ao Papa fossem também enviados dois leopardos, diversas araras e um cavalo persa. Cf. Bedini, *op. cit*. p. 28.

4 No dia 28 de março de 1507, Júlio havia comemorado sua vitória sobre Perugia e Bolonha como um antigo conquistador, celebrando em Roma um triunfo análogo ao dos antigos. Cf. Charles L. Stinger. *The Renaissance in Rome* (Indiana University Press, 1985), p. 235 e seg..

5 O manuscrito original conserva-se no arquivo de Évora, e é integralmente publicado por J. W. O'Malley em *Rome and the Renaissance Studies in Culture and Religion* (Londres: Variorum Reprints, 1981), p. 417 e seg.. Egidio elaborou seu discurso em honra a Dom Manuel para celebrear a descoberta portuguesa do Ceilão e de Madagascar e a derrota de Samorim em Calicute.

discurso, Egidio relaciona acontecimentos ocorridos sob o pontificado de Júlio II (entre os quais as grandes navegações ibéricas) como realizações de profecias bíblicas e do plano divino de expansão do "império" cristão. Dom Manuel, nesse contexto, estaria predestinado a ser o portador da palavra divina aos máximos extremos da terra.

Se o grande humanista italiano convidava aberta e eloquentemente o monarca português a formar parte de um plano providencial unificado pelo selo latino, em solo lusitano foram raríssimas as vozes contemporâneas ao rei que buscaram relações ou analogias entre as grandes façanhas portuguesas e o passado clássico. Além disso, no plano artístico, o assim chamado "estilo manuelino" opôs-se diretamente à tradição clássica italianizante: "revestindo-se de uma argumentação nacionalista, apóia um discurso de propaganda de caráter neo-cavaleiresco, cujas raízes parecem assumidamente medievais"[6]. As imagens de exaltação lusitana e afirmação nacional não se apropriam de motivos e formas derivados da antiguidade clássica, assim como, do ponto de vista formal, apesar de tentativas humanistas isoladas, Lisboa não é consistentemente concebida como uma nova Roma[7]; não se cria um sistema sólido de derivações e correspondências entre o passado latino e o presente lusitano, mas este último prefere, nesse período, declarar como legítimas predecessoras suas raízes peninsulares.

É comum afirmar que, durante o Renascimento italiano, houve um movimento de cristianização do antigo; por outro lado, é possível pensar igualmente em uma latinização do mundo cristão, o qual almeja identificar-se cada vez mais com a grandeza e universalidade de Roma. Como dito anteriormente, Júlio II quis identificar-se com Júlio César; a escolha de seu nome, evidentemente, não é casual. O cenário europeu estava preparado para que Portugal ocupasse, sob o comando do seu rei, um papel de protagonismo no renascimento cristianizado da antiguidade romana, enquanto principal emissário do novo César. Nesta comunicação, procura-se examinar algumas das possíveis razões pelas quais isso não ocorreu.

A busca pelo assim chamado "clássico" coincide com frequência com o cosmopolitismo graças a sua relação intrínseca com a ideia de universalidade. O amante da tradição clássica dificilmente se limita a uma coordenada espaço-temporal específica, pela razão evidente de que ela – a tradição clássica – não se relaciona, por definição, apenas com uma região, e nem se limita a um único momento histórico. A melancolia que sói acompanhar os espíritos cosmopolitas, tomados pela soberana consciência de que, ao estar presos a uma única localização geográfica – ou, ao longo de suas vidas, a várias, mas sucessivamente – relaciona-se à contínua sensação de perda, comparável por sua vez à perda definitiva do passado: "Grande saudade tem dos antigos tempos todos os grandes engenhos" – lamentar-se-ía Francisco de Holanda em seu tratado sobre a pintura.

---

6 Paulo Pereira, "'Armes divines'. La propagande royale, l'architecture manuéline et l'iconologie du pouvoir". *Revue de l'Art*, 133, 2001-3, p. 47.

7 A imagem da "nova Roma", ou "segunda Roma", aparece muitas vezes já na literatura medieval, vinculada a cidades tão díspares como Constantinopla, Trier, Aix-la-Chapelle ou Milão. O objetivo central dessas comparações, evidentemente, é elevar as cidades em questão ao posto de herdeiras do poder imperial romano.

O caso português, nesse sentido, foi excepcional. O Portugal renascentista experienciou uma forte tensão entre tradições "autóctones" e estrangeiras, na qual claramente prevaleceu, assim como no assim chamado Romantismo, séculos depois, a atração mais pelo regional do que pelo universal, mais pelo passado gótico do que pela claridade meridional do clássico. Se as aspirações da arte clássica são, necessariamente, universalizantes e, portanto, deixam-se perfeitamente empregar por formas de governo imperiais e/ou expansionistas, a arte medievalizante daquele então, assim como, séculos depois, durante o Romantismo, voltava-se para aspectos regionais e para a busca de uma identidade não universal, mas particular, específica, exclusiva. Francisco de Holanda foi talvez o único pensador português a propor a unidade clássica da arte produzida em todos os extremos do mundo – unidade essa cujos princípios desejava ver refletidos na própria essência da arte lusitana.

É bem conhecido que, ao menos até a primeira década do século XVI, Portugal dividia com a Espanha um profundo arraigo na cultura visual flamenga. Sobretudo a partir da segunda década do século, porém, enquanto na Espanha se intensificavam relações artístico-culturais bilaterais com distintas regiões da península itálica, Portugal mantinha-se fiel aos valores formais do gótico nórdico. O renascimento espanhol, talvez ainda mais que o francês, buscou aproximar-se diretamente da Itália e dos ideais da cultura clássica – ideais esses que soube transportar tanto visual quanto retoricamente ao seu contexto nacional no sentido de fabricar uma imagem universal de si mesma. Portugal, por sua vez, manteve-se indiferente às extraordinárias realizações de Michelangelo na Sistina e Rafael nas *stanze*, pintadas contemporaneamente. Mesmo os Países Baixos, nesse período, italianizavam-se consideravelmente, de modo que os modelos flamengos em voga na pintura manuelina já não correspondiam mais nem sequer à arte flamenga contemporânea. Seria somente a partir dos anos 1550/60, notadamente com as obras de pintores de formação romana como António Campelo e Gaspar Dias, que a pintura portuguesa haveria de afastar-se da tradição nórdica de orientação coletivista do período manuelino através de uma produção individual e italianizante fortemente marcada pela referência tanto a mestres de gerações anteriores como contemporâneos.

Como dito anteriormente, os símbolos e motivos vinculados ao reinado manuelino relacionam-se ao mar, ao passado regional, mas também a objetos científicos – quase sempre associados às navegações – entre os quais sobressaía a esfera armilar, autêntico emblema do monarca. O *paragone* com o antigo, que na Itália manifestava-se sobretodo no campo artístico-cultural, em Portugal transferiu-se ao âmbito científico, área na qual muitos pensadores lusitanos detectaram uma marcada superioridade portuguesa. Os novos horizontes geográficos e intelectuais abertos pelas navegações portuguesas confrontavam-se à *antiqua novitas* dos humanistas, segundo a qual a renovação significava necessariamente a restauração do passado clássico. Os descobrimentos ofereceram aos modernos a prova incontestável de que os antigos não eram perfeitos; eles se haviam equivocado em muitos aspectos, cometendo erros que aos modernos portugueses caberia reparar. O célebre médico e naturalista Garcia d'Orta, por exemplo, orgulho-

samente afirma em seus Colóquios[8] que "se sabe mais em hum dia aguora pellos Purtugeses, do que se sabia em cem años pollos Romanos", enquanto João de Barros aponta continuamente a vergonha que sentiriam Estrabão, Pompônio ou Plínio se conhecessem as verdadeiras proporções do mundo e percebessem que todo o globo, salvo os polos, é habitável. Simultaneamente, humanistas italianizantes, como Francisco de Holanda, mantinham a antiguidade clássica como absoluto paradigma e ignoravam olimpicamente, em seus escritos, as navegações. Se por um lado, assim, o profundo enraizamento de soluções estéticas tradicionais obstaculizou, sobretudo no campo visual, as relações artístico-culturais com a Itália e a identificação com o passado clássico, por outro houve uma rejeição consciente destas mesmas formas, a qual foi amparada tanto por um sentimento de *paragone* científico quanto por um difuso instinto de preservação cultural de caráter marcadamente provinciano.

Em 2008 comemorou-se o bicentenário da chegada da corte portuguesa ao Brasil. Naquela ocasião, o Brasil transformou-se na capital do império português, o qual então englobava, além do Brasil e de Portugal, as colônias africanas. Esse foi um acontecimento sem precedentes na história do imperialismo ocidental moderno. Nunca antes um governante europeu havia sequer visitado, quanto menos residido em uma de suas colônias. A ideia da transferência da corte ao Brasil remonta a 1580, quando a anexação espanhola sepultou definitivamente qualquer esperança de recuperação do antigo brilho do império lusitano. Uma vez que Portugal recuperou sua independência, em 1640, diversas vozes, incluindo a do grande escritor jesuíta António Vieira, propuseram a criação não transitória, como da primeira vez, mas definitiva, da corte americana. Com esse propósito, Vieira recorreu à imagem da renovação imperial – ideia essa que remete, mais além do conceito de *Renovatio Romae*, a distintas tradições messiânicas, e que aparece diversas vezes em discursos imperialistas na modernidade. O império, nesse sentido, surge como um fim providencial, "a culminação de uma série de passagens por estágios históricos e espirituais"[^F]. Naquele contexto, Vieira evocava a tradição messiânica portuguesa – de contornos claramente medievais – segundo a qual a monarquia lusitana corresponderia ao quinto império do livro de Daniel[9]. No segundo capítulo do livro, Daniel interpreta um sonho do rei babilônio Nabucodonosor. Neste, o monarca via a grande estátua de um ídolo com a cabeça de ouro, o peito e os braços de prata, o abdômem de bronze, pernas de ferro e pés metade de ferro e metade de barro. Em seu sonho, a estátua era golpeada por uma enorme pedra, que a destruía; a pedra, por sua vez, convertía-

8 *Colóquios dos simples e drogas he cousas medicinais da Índia,* publicado em Goa em 1563.

9 É possível que o messianismo fosse já um dado consciente na fabricação da imagen de Dom Manuel, talvez o primeiro monarca português efetivamente identificado com Portugal enquanto nação (esse é o argumento central do supracitado artigo de P. Pereira). Sob seu reinado, reafirmou-se o projeto da cruzada, alimentado diversas vezes durante o medievo. Camões, em seu célebre épico, já anuncia claramente o destino de Portugal enquanto *caput* do Quinto Imperio:
Se do grande valor da forte gente
De Luso não perdeis o pensamento,
Deveis de ter sabido claramente
Como é dos Fados grandes certo intento
Que por ela se esqueçam os humanos
De Assírios, Persas, Gregos e Romanos
(*Lusíadas*, I, 24)

-se em uma montanha que ocupava a totalidade do mundo. Daniel revela que a estátua representa uma sequência de impérios: a cabeça de ouro é o próprio Nabucodonosor; as partes de prata são o império que se seguirá ao babilônio e que será inferior a ele; as partes de bronze são o terceiro império, que dominará a terra, e as pernas correspondem ao quarto império, tão forte como o ferro; os pés de dois materiais representam um quinto império dividido, enquanto a pedra que destrói o ídolo e se transforma em montanha é o reino de Deus.

A invasão francesa de 1808 deu novo impulso ao sebastianismo, assim como, séculos antes, a traumática anexação de 1580. As assim chamadas *Trovas de Bandarra*, poema profético de meados do Quinhentos que une tradições messiânicas a remanescentes arturianos, foram publicadas diversas vezes no século XIX. Analogamente, durante a "catividade espanhola" os *Lusíadas* atingiram o *status* de épico nacional – foram onze as edições entre 1581 e 1640. Uma gravura de Domingos António de Sequeira na segunda edição da *Defeza dos direitos nacionaes e reaes da monarquia portuguesa*, de José António Sá (Lisboa, 1816 – 1817 segunda edição, Fig.3), representa D. João prestes a zarpar de Portugal rumo ao Brasil; abaixo, a inscrição *Exegit monumentum aere perenius* - frase derivada da XXX ode horaciana, "Produziu um monumento mais perene que o bronze" – corrobora a idéia da renovação imperial em solo americano.

Para Vieira – que conheceu em Amsterdã o célebre rabino Menasseh ben Israel, com o qual teve a oportunidade de discutir tradições milenaristas e messiânicas – a conversão de todos os judeus do mundo, incluindo os das perdidas dez tribos, indicaria a consumação do quinto império – o qual sucederia o babilônio, persa, grego e romano. Cristo reinaria inconteste através da mediação do papa e de um rei católico. Esse rei, segundo Vieira, seria Dom João IV, uma vez que somente Portugal, dominando a potência universalizadora do Atlântico, estaria em posição de unificar todos os continentes e credos do mundo[^F.] Séculos depois, o genial Pessoa recordaria em distintos momentos de sua abundante produção poética o sonho perdido do quinto império, sonho esse que parece haver nascido justamente quando, paradoxicamente, não se poderia jamais realizar:

"Grécia, Roma, Cristandade,
Europa - os quatro se vão
Para onde vai toda idade.
Quem vai viver a verdade.
Que morreu D. Sebastião?"[10]

10 Fernando Pessoa, fragmento de "Quinto Império".

Representação de Dom Manuel em Ordenações d'El Rei D. Manuel
Pietro da Cremona
Gravura, 1514

Detalhe arquitetônico do mosteiro dos Jerônimos (Lisboa)

Segunda edição da Defeza dos direitos nacionaes e reaes da monarquia portuguesa, de José António Sá
Domingos António de Sequeira
Gravura (Lisboa, 1817)

Escultura e literatura nacional: o monumento a José de Alencar de Bernardelli

Maria do Carmo Couto da Silva
Doutoranda /UNICAMP

Resumo

Em nossa comunicação será abordado o Monumento a José de Alencar de Rodolfo Bernardelli, inaugurado em 1897 na cidade do Rio de Janeiro. O monumento é composto por uma estátua de José de Alencar, quatro relevos e quatro medalhões em bronze, dispostos em uma base octogonal. Trata-se da primeira homenagem realizada a um escritor brasileiro no campo monumental na cidade do Rio de Janeiro. Será analisada a imagem do literato criada por Bernardelli em sua obra, tanto no retrato em bronze como pela escolha dos temas e das representações dos relevos que integram o monumento.

Palavra Chave

Escultura, Século XIX, Rodolfo Bernardelli

Abstract

Our communication approaches the monument to José de Alencar by Rodolfo Bernardelli, which was opened to public view in 1897 in the city of Rio de Janeiro. The monument is formed by a statue of José de Alencar, four relieves and four bronze medals, disposed upon an octagonal base. It is the first honor paid to a Brazilian writer within the monumental field in the city of Rio de Janeiro. We will analyze the literate's image, as created by Bernardelli, both the bronze portrait as well as the theme choice and the relieves' representations, all belonging to the monument.

Key-words

Sculpture, 19th century, Rodolfo Bernardelli.

O *Monumento a José de Alencar*, localizado na Praça José de Alencar (antiga Praça Ferreira Viana) na cidade do Rio de Janeiro, foi inaugurado em 1897. Segundo a *Gazeta de Notícias* a idéia de erigi-lo foi proposta pelos redatores do jornal o *Monitor Sul Mineiro* em 1878, após o falecimento do escritor. A família Veiga entrou em contato com a redação da *Gazeta de Notícias*, que popularizou a idéia, divulgando a abertura de uma subscrição popular para o monumento a ser erguido na cidade.

Na ocasião de sua inauguração a imprensa ressaltou muito que se tratava de uma obra de escultor brasileiro. A *Gazeta de Notícias* apresentou na íntegra os discursos de intelectuais e políticos presentes no evento, como o prefeito municipal. Entre esses textos destacamos a fala de Olavo Bilac, encarregado de fazer a homenagem ao escultor, em que o autor comenta a imagem de José de Alencar proposta no monumento:

> *Bernardelli deu a José de Alencar (mais conhecido ainda hoje como político do que como romancista) a mais bella e duradoura das consagrações, já agora é possível que a profissão das letras mereça mais respeito, uma vez que o povo está vendo que um homem de letras merece também a homenagem devida aos heroes e aos benfeitores da pátria".*[1]

No jornal *O Paiz* encontramos um comentário ressaltando que é o primeiro monumento voltado a homenagear um escritor: "*A crítica futura saberá apreciar o valor desse que Rodolpho Bernardelli apresentou, não como um retrato em bronze, mas como um monumento erguido pela primeira vez na capital do Brazil para honrar publicamente a memoria de um literato*"^F. O monumento faz surgir a discussão sobre a homenagem devida aos homens de letras: "*Não há no Brazil, senhores, esse amor collectivo da arte. O mesmo facto de se erguer hoje na praça pública a estátua de um homem de letras não prova que o Brazil comece a amar verdadeiramente aquelles que tentam fixar nas páginas de um livro, nas tintas de um quadro ou no mármore de uma estátua, a grandeza de sua terra*"^F. O motivo para Bilac seria a demora de 12 anos para erigir o monumento a Alencar. Ressaltamos que o único monumento a um escritor existente no país teria sido aquele em homenagem a Gonçalves Dias, erigido por volta de 1873 no Maranhão^F.

O retrato de José de Alencar

O escultor Rodolfo Bernardelli, desde seu pensionato na Itália, volta-se seu interesse para o campo monumental, ainda muito novo no Brasil oitocentista, mas que começava a despontar no país, com os monumentos a D. Pedro I e a José Bonifácio, em decorrência do que acontecia em países europeus, em que foram erigidos centenas de monumentos públicos nas últimas décadas do século XIX.

Em 1880, Bernardelli começou a pensar na criação de um monumento a destacado escritor brasileiro, que acreditamos que seria José de Alencar, falecido apenas três anos antes:

1 JOSÉ de Alencar. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 02 maio 1897, p.1.

Tenho também uma idéia estupenda para um monumento dos nossos maiores vultos literários, posso dizer que será novidade. O que lhe parecerá demasiada audácia! Estou pensando, lendo e desenhando [até] mais tarde nos longos dias de verão piano piano porém [no] croqui em execução a figura principal terá um metro, terei muito fio que torcer, porém, tenho coragem e lá irei.[2]

O próprio Bernardelli comenta o projeto do monumento com Ferreira de Araújo, jornalista e um dos integrantes da Comissão:

A estatua está sentada em acto de meditação. Será de bronze florentino, a base da estatua será redonda tendo quatro inscrições douradas sobre mármore e ornamentos de frutos e folhagens de nosso paiz. Essa base circular pousará sobre uma outra octogonal de mármore (ilegível) onde haverá 4 baixos relevos que poderão apresentar assuntos tirados do Guarany, Iracema, Mãe e Tronco do Ipê. Haverá mais espaço de (ilegível) entre quatro medalhões em baixo-relevo representando Pery, Ceci, Iracema e Martin (ilegível) acabando por dois grandes degraus. A estatua os baixos relevos as medalhas e ornamentos são de bronze e a architetura do monumento será de mármore de diferentes nuanças.[3]

Em relação à figura de José de Alencar, como nota Suely Weisz, há uma grande diferença entre a postura da figura final e a da primeira maquete, em que José de Alencar é representado cabisbaixo e "*dá a impressão de estar em um momento de pausa da leitura, descansando ou refletindo, mas mantendo o livro entreaberto marcado por um dedo. A cena nos parece mais expressiva, intimista e verdadeira que a da versão final*"^F. Para a autora esta versão não seria aceita pela comissão e pelo público, acostumado com uma mais representação tradicional do literato e escritor, e apresenta como exemplo disso o artigo intitulado "*Estátuas e Monstrengos*" da revista *O Malho,* de 1928, que coloca o monumento entre os monstrengos da cidade: "*o homem que engraxa as botinas ali em frente ao Hotel dos Estrangeiros*"^F.

Acreditamos que um das referências de Bernardelli para a concepção do monumento possa ter sido o *Monumento a Vincenzo Bellini*[4], de Giulio Monteverde, seu mestre em Roma^F. A obra foi descrita na revista *L'Illustrazione Italiana* de 2 de setembro de 1883:

2 CARTA de Rodolfo Bernardelli a João Maximiano Mafra. Roma, 21 de março de 1880. Documento Pertencente ao Arquivo Histórico do Museu Dom João VI/UFRJ.

3 Bernardelli, Rodolfo. [Minuta de carta a Ferreira de Araújo]. Documento do arquivo histórico do Museu Nacional de Belas Artes, pasta 27, cód.1, n.5. Citado em WEISZ, Op.cit., p.111. Grafia original foi mantida.

4 O monumento a Vincenzo Bellini do escultor italiano Giulio Monteverde foi inaugurado em 22 de setembro na Praça Stesicoro em Catânia. Bellini foi um dos mais importantes compositores italianos do século XIX, compondo música sacra e principalmente óperas. No monumento de Monteverde ele foi representado ladeado por personagens extraídos de suas mais importantes óperas.

O monumento merece (...) toda a admiração: é uma das obras mais belas de Monteverde. É composta de uma base quadrada, da qual se vê uma escadaria com sete degraus, onde existem notas musicais. As estátuas (...) representam a Norma, o Pirata, a Sonâmbula e o Puritano, e sobre um pequeno pedestal Vincenzo Bellini está sentado, com uma folha de música sobre o joelho esquerdo e com o braço direito apoiado sobre as costas da cadeira.[5]

É possível que o escultor brasileiro tenha procurado uma referência formal na obra de Monteverde, por certa informalidade na postura do homenageado e por este estar ladeado por menções escultóricas de suas principais criações.

Os baixo-relevos

Os baixos-relevos do monumento constituem uma parte importante do monumento e podem ser entendidos como composições que guardam grandes relações com o campo da pintura. Nota-se que a fase indianista do Alencar é privilegiada pelo escultor nesse monumento, principalmente pelos medalhões e em dois relevos, que contêm representações relacionadas aos livros *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865). Os outros relevos contêm ilustrações dos romances *O Gaúcho* (1870) e *O sertanejo* (1875).

Nossa análise procurou buscar as passagens dos romances a que os relevos poderiam fazer referência. No caso do relevo que trata romance *Iracema*, nos servimos da análise de Alexander Miyoshi: *"Iracema é provavelmente mostrada no capítulo sete do romance, no qual enfrenta o chefe de sua tribo, o tabajara Irapuã. (...) [ela] deveria empunhar um arco e Irapuã um tacape. Talvez eles existissem no relevo, mas não resistiram (o monumento parece ter sido vandalizado inúmeras vezes)*[6]

Em *O Guarani* a passagem escolhida pelo escultor é o momento em que os Aimorés se preparam para atacar a casa de D. Antonio de Mariz, preparando as flechas com algodão e um produto inflamável, para incendiá-la. Peri se deixa aprisionar pelos índios, e envenena seu corpo com *curare* para que, quando fosse oferecido em banquete aos guerreiros também os matasse^F. O velho cacique dos Aimorés então avançou sobre ele com uma imensa clava. Peri decepou então o punho do selvagem. Em seguida, depositou sua arma no solo e quebrou a lâmina. No romance o velho cacique deu um passo à frente e fez um gesto enérgico com o braço decepado, indicando que ele era seu prisioneiro de guerra. Acreditamos que esta seja a cena representada no relevo. Peri se mantém altivo, "*frio e indiferente*"^F.em comparação com os selvagens aimorés.

Para Alfredo Bosi os romances de José de Alencar procuram dar uma visão conciliatória do enfrentamento entre selvagem e colonizador presente por séculos na História do Brasil:

---

5 Original: "O monumento merita (...) ogni ammirazione: è uma delle più opere del Monteverde. Si compone di un basamento quadrato, dal quele si innalza una gradinata di sette gradini, quante sono le note musicali. Le statue, che sorgono, rappresentano Norma, il Pirata, la Sonnambula e il Puritano, e su un piccolo dado, Vicenzo Bellini sta di musica spiegata sul ginocchio sinistro e col bracio destro appoggiato alla spalliera". Conforme GIPSOTECA Giulio Monteverde. Collezione di Bistagno a cura di Patti Uccelli Perelli. Bistagno: Regione Piemonte: Comune di. Bistagno, 2004, p.18.

6 MIYOSHI, Alexander Gaiotto. *Moema é morta*. Campinas, 2010. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História da Universidade Estadual de Campinas. p. 377.

Essa conciliação, dada como espontânea por Alencar, viola abertamente a história da ocupação portuguesa no primeiro século (é só ler a crônica da maioria das capitanias para saber o que aconteceu), toca o inverossímil no caso de Peri, enfim é pesadamente ideológica como interpretação do processo colonial.[7]

Considerando o aspecto formal nestes dois relevos, além de retomar o tema indianista, o artista cria uma belíssima representação de floresta brasileira. A personagem Iracema foi associada a uma delicada, porém corajosa imagem feminina que enfrenta o selvagem bárbaro. No gesto de Iracema, porém, como nota Luciano Migliaccio[8], encontramos ecos da figura feminina do quadro *Liberdade guiando o povo* (1830), de Eugene Delacroix.

O *Guarani*, segundo Vaccani, era a obra em baixo-relevo que mais agradava ao artista^F. No trabalho, em que representou os Aimorés reunidos contra Peri, Bernardelli criou algumas figuras com acentuado relevo e dispôs os personagens em planos diversos, sugerindo assim diferentes profundidades na composição. Os índios armados com tacapes, ou ainda, agachados ao pé de uma fogueira, revelam em sua expressão e atitude um caráter de agressividade. A cena, porém, tem algo de encenação teatral, como notou Jorge Coli^F, e parece mesmo fazer referências aos cenários relativos à apresentação da opera *Il Guarany*, de Carlos Gomes, que popularizaram o livro.

O romance *O Gaúcho* foi o primeiro que José de Alencar publicou depois da crise política e segundo Araripe Júnior, o personagem principal, Manuel Canho, é esse homem singular dos pampas, triste, excêntrico, cruel e revoltado contra a sociedade, que alimentava sistematicamente o ódio contra os homens.^F Dessa forma, a violência presente na vida do personagem é representada por Bernardelli em seu relevo. O escultor recriou uma passagem importante da cena do embate entre Canho e o assassino de seu pai: "*Foi então uma luta de rapidez e agilidade entre cavalos e cavaleiros*"^F.

A representação da paisagem tanto a da floresta como a dos pampas é um aspecto importante nos relevos de Bernardelli, porque demonstra a ênfase nas diferenças regionais do Brasil, tanto em termos da geografia como nos costumes, entre eles, as formas de vestir. Esse é um dado que marca a produção de Alencar, cujos romances contêm longos trechos em que a autor descreve minuciosamente os lugares onde se passam as histórias, os costumes locais e o vestuário.

No romance *O sertanejo* acreditamos que o momento representado pelo escultor é uma passagem secundária no texto, mas de grande importância por denunciar o poder da aristocracia no nordeste. É aquele em que o capitão-mor Gonçalves Campelo, saindo para uma vaquejada, depara-se com a cabana do camponês José Venâncio com uma cumeeira de folhas de carnaúba recém-cortada. Campelo proíbe o camponês de cortar carnaúba em suas terras, pois a palmeira serve para fazer sombra ao gado na seca. Alencar ressalta a relação de poder entre o fazendeiro e o camponês: "*O matuto curvou de leve o joelho, fazendo submissa reverência ao capitão-mór, que prosseguiu no meio de sua comitiva*"^F.

---

7 BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.179.

8 Em conversa com a autora, set. 2010.

Eduardo Martins Vieira afirma que comparado a *Iracema* ou o *Guarani*, *O sertanejo* é um dos livros menos estudados de Alencar. O texto de Araripe Júnior seria ainda uma das referências fundamentais sobre o texto e traz uma visão um pouco negativa sobre essa obra do escritor após sua decepção com a vida pública e a política[9]. A nosso ver, Alencar cria nesse livro novamente um personagem um pouco desajustado, que é Arnaldo Louredo, como é também o gaúcho.

Nas composições em que trata de temas regionais Bernardelli parece mesmo propor uma nova visualidade, como a pintura de Pedro Weingartner, que encontra desenvolvimento no começo do século XX, ou em *Fim de Romance* (1912), de Antonio Parreiras ou *Volta do Trabalho* (1911), de Carlos Chambelland. Em *O Sertanejo,* além dessas características, a nosso ver, a figura do miserável camponês no centro do relevo nos remete ao universo de Puvis de Chavannes, como em *Pobre Pescador* (1881), pela resignação e mistério da figura.

Bernardelli realizou belíssimos medalhões para o monumento a José de Alencar, como *Peri* e *Iracema*, obras que dialogam com trabalhos de artistas franceses como David d'Angers e Auguste Preault. O medalhão do monumento que contém a imagem de Peri, do acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo, é um trabalho que se destaca pelo volume que o artista imprime ao dorso do personagem e ao rosto do personagem, a forma como bracelete de penas alcança o círculo que contorna o medalhão, os longos cabelos lisos, dispostos em grupos que se confundem com o adereço de penas. Além disso, a forma como a luz incide no relevo destaca as formas do indígena contra a floresta de grandes árvores que faz o fundo. O rosto sério de Peri, marcado pelos traços étnicos, é outro dado que impressiona o espectador. Sua imagem nos faz recordar o comentário de Alfredo Bosi sobre a imagem do índio em Alencar: "*a figura do índio belo, forte e livre se modelou em um regime de combinação com a franca apologia do colonizador*"[10].

No medalhão *Iracema* o escultor propõe unicamente a representação da personagem, sem nenhum tipo de fundo, retomando a iconografia do relevo presente no monumento. A ornamentação da indígena nos lembra a da *Faceira* (1880), pelo uso de uma grande pena para prender os cabelos e o colar de contas ao colo. Seu rosto possui uma expressão acentuadamente dramática.

O monumento tem um grande sentido para o momento político em que foi erigido. Por ocasião da colocação da primeira pedra o escritor Machado de Assis proferiu um discurso em que destacava as suas qualidades de literato, embora José de Alencar tivesse atuado também como político. Arthur de Azevedo faz um comentário similar: "*se ele se limitasse a ser o romancista e o dramaturgo que foi e o poeta que deveria ter sido, a sua obra seria um monumento ainda mais eterno que o bronze da estátua que hoje erguemos*"[N.F.] Acreditamos que esse comentário é devido a postura política conservadora de Alencar, em questões polêmicas como a abolição da escravidão.

---

9 MARTINS, Eduardo Vieira. *A imagem do sertão em José de Alencar*. Campinas: [s.n.], 1997. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, p.16-17.

10 BOSI, 1992, p.177

É importante ressaltar que a obra de Alencar é permeada por "*imagens recorrentes de poder e conflito*"[11], que retomam dilemas ainda presentes na sociedade brasileira. Este fato explicaria a retirada da menção no monumento à peça *Mãe* (1860), que aborda a escravidão, já abolida no país, ou mesmo do *Tronco do Ipê* (1871), cuja história se passava em uma fazenda do interior fluminense. Os temas foram substituídos por outros, mais atuais e urgentes, que abordavam a idéia da integração e da diversidade regional do nordeste e do sul do país. Esse foi o tema principal do discurso de Machado de Assis durante a colocação da pedra fundamental em 1891 e está presente na concepção geral do monumento, por meio da escolha dos temas para os relevos:

O espírito de Alencar percorreu as diversas partes de nossa terra, o norte e o sul, a cidade e o sertão, a mata e o pampa, fixando-as em suas páginas, compondo assim com as diferenças da vida, das zonas e dos tempos a unidade nacional da sua obra.

Nenhum escritor teve em mais alto grau a alma brasileira. E não é só porque houvesse tratado assuntos nossos. Há um modo de ver e de sentir, que dá a nota íntima da nacionalidade, independente da face externa das coisas^F.

Dessa forma, em seus relevos, o monumento de Bernardelli parece retomar as relações históricas da pintura de paisagem e de gênero, voltada criar imagens do Brasil que definam o sentimento nacional no período republicano, partindo de obras como as de Debret e de Rugendas para alcançar as novas propostas artísticas dos anos 1890, como foi mencionado anteriormente.

11 RIZZO, Ricardo M. *Entre deliberação e hierarquia: uma leitura da teoria política de José de Alencar (1829-1877).* Dissertação de Mestrado. São Paulo, Depto. de Ciências Políticas/FFLCH/USP, 2007.p.11.

Monumento a José de Alencar (1897)
Rodolfo Bernardelli

Rio de Janeiro (RJ)

Iracema (1897)
Rodolfo Bernardelli

bronze
Baixo-relevo do Monumento a José de Alencar, Rio de Janeiro

O Sertanejo (1897)
Rodolfo Bernardelli

bronze
Baixo-relevo do Monumento a José de Alencar, Rio de Janeiro

Theon Spanudis e Torres Garcia: definições de Construtivismo

Maria Izabel Branco Ribeiro
MAB FAAP/ CBHA

Resumo
Em vários textos de Theon Spanudis emerge o tema do encontro com o numinoso como essência da experiência estética e da obra de arte com composição estruturada para favorecimento desses aspectos. Sua análise em 1964 sobre a obra de Torres García, destaca aspectos como a importância da submissão à geometria, o caráter épico e fabulador. A análise de seu conceito de construtivismo e os princípios que regeram a formação de sua coleção demonstram o quanto era tributário daquele pintor.

Palavras chave
Torres Garcia; Theon Spanudis; Construtivismo

Abstract
Theon Spanudis had written several articles discussing the presence of the numinous in art and the highly structured work of art as the best way to achieve it. In his article published in 1964 he analyzed the importance of geometry laws in Torres García works, emphasizing its epic and mythical aspects. The analysis of Spanudis concept of Constructivism and the characteristics of his art collection are evidences of the importance of Garcia´s ideas on his theories.

Keywords
Torres Garcia; Theon Spanudis; Constructivism

Theon Spanudis (Esmirna, 1915 – São Paulo, 1985) chegou a São Paulo em 1951, a convite da Sociedade Brasileira de Psicanálise como psicanalista didata, com o prestígio de membro da Associação Psicanalítica de Viena.

Logo começou a freqüentar o ambiente artístico paulistano, visitar galerias, conhecer artistas, comprar livros e começar sua coleção de obras de arte.

Ao visitar a I Bienal de São Paulo em 1951, adquiriu a primeira obra de arte de sua coleção, *Casas de Itanhaém*, 1948, de Alfredo Volpi e encontrou solução alternativa para sua aspiração de exercer uma atividade de criação poética.

Sem dependentes e de hábitos comedidos, Spanudis em 1957 conseguiu a situação financeira confortável há muitos anos almejada: abandonou a clínica, dedicando-se à literatura e à crítica de arte. Era sincero ao afirmar "faço crítica de arte como hobby", mas amo "intensamente a pintura". Seu entusiasmo pela atividade era inegável, como também o era o fato de ter durante a vida recolhidos informações e sistematizado de modo peculiar, formulando conceitos de arte, que nortearam a constituição de uma coleção de pinturas e desenhos. Legou parte deste acervo (453 obras) ao acervo do MAC-Usp em 1979.

A partir de 1957, Spanudis produziu literatura e escreveu muito sobre arte. O Instituto de Estudos Brasileiros da Usp conserva sua biblioteca e arquivo, com correspondência e produção intelectual (manuscritos e publicações). Eram textos de apresentações para catálogos de exposições de artistas, artigos de revistas, resenhas de livros, ensaios, cursos inteiros de arte, em que o autor manifesta empenho pedagógico para divulgar aspectos das artes e da produção do século XX.

Homem de muitas leituras e detentor de muitas informações, Spanudis era apreciador de fato das artes e principalmente da pintura. Era autodidata no assunto, suas colocações privilegiavam gostos e interesses pessoais, por vezes deixando de lado aspectos metodológicos. Seus escritos evidenciam, sobretudo, seu esforço em organizar suas relações com as artes e articular seus pontos de vistas para estabelecimentos para formulação, se não de uma teoria, pelo menos a compreensão dos fatos artísticos.

Dois tipos de textos marcam a produção do autor: as revisões da História da Arte (como o ensaio "Rumos e conquistas da pintura moderna. Uma teoria fenomenológica e interpretativa das diversas manifestações da mesma" e análises de artistas específicos) e exposições sobre temas específicos (como questionamentos sobre a religião e a alma do artista; ou sobre as características da obra de arte). Em vários deles, ressaltava os caminhos necessários para o encontro com o "numinoso", condição que considerava parte privilegiada da experiência estética.

Em seu artigo arte e religiões lembrava que vários credos fizeram uso de imagens para facilitar o acesso a estados especiais de consciência e comunhão com o universo. Citava os exemplos das mandalas orientais, dos pisos das catedrais góticas e obviamente padrões geométricos da arte mourisca. Considerava a dimensão espiritual advinda da experiência estética como a verdadeira religiosidade, sem a distorção das religiões oficialmente estabelecidas.

Insistia que o caminhar da arte a partir do século XIX favoreceu pesquisas conceituais e formais gerando obras que manifestassem o numinoso – essência do universo – de modo mais efetivo.

Em "Rumos e conquista da arte moderna" confessava ser pouco apreciador dos pintores impressionistas, embora considerasse ter sido aquele um momento importante para a pintura, por ter evidenciado a dissolução da aparência visível do mundo. Apreciava Seurat, por considerá-lo quem restituíra à pintura a integridade dos sólidos, antes pulverizada pela pincelada Impressionista, além de ser quem ressaltara o caráter geométrico das figuras e restabelecera a estrutura da composição de acordo com os princípios da proporção áurea.

Em seu entender, o profeta da nova plástica era Cézanne. Conforme relatou em "Manifestações Religiosas na Arte Moderna", Spanudis considerava que ao buscar a estrutura dos corpos, Cézanne aproximou a imagem à bi-dimensionalidade do suporte e desse modo, pintou a integridade natural dos seres, dos objetos e da natureza, dando a todos a mesma importância espiritual.

Embora para Spanudis a passagem da figuração para a abstração não constituísse o acesso a uma etapa de maior evolução dentro da História da Arte, em "Rumos e Conquistas", o autor descreveu a arte abstrata como libertação das amarras do visível e abertura para a criação de alfabetos visuais com múltiplas possibilidades. Spanudis levou adiante a teoria de Kandinsky, considerando a abstração como variações entre dois pólos, colocando de um lado o uso rigoroso da geometria, de outro "a absoluta dissolução, o caótico", reconhecendo a existência de várias instâncias entre eles, que deveriam ser consideradas com atenção.

Spanudis considerava fundamental distinguir as definições de Concreto e Construtivo, chegando paulatinamente ao estabelecimento desses conceitos. Cabe lembrar que durante a formulação do processo entrou em conflito com diversos artistas e intelectuais.

Para a formulação do conceito de "obra concreta", comungava com Max Bill a idéia da autonomia da forma e da obra de arte, bem como sua propriedade de dar forma visível a conceitos abstratos, advindos da vida do espírito. As diferenças ficavam evidentes ao se levar em conta que para Bill espírito significa atividade intelectual centralizada na razão e na lógica (Amaral: 1977,48) e para Spanudis o termo significava a alma, a parte etérea do ser humano, capaz de estabelecer a unidade entre o homem fragmentado e a totalidade do universo.

Exemplo desse processo gradual de formulação do conceito e amadurecimento de idéias, ocorreu em 1956, quando o MAM – SP convidou Spanudis para proferir conferência sobre a obra de Volpi, seguida de debate, que se transformou em arena de disputa com concretistas paulistas. Claro está que o crítico ainda não tinha explicitado aspectos que depois definiria como "Construtivismo", em obras como as de Volpi. O estopim da discussão foi sua afirmação sobre Volpi usar a "cor concreta", "despida de suas utilizações secundárias", "expressivas, afetivas ou hedonísticas – sentimentais" e concluía ser ele o único artista até então a atingir aqueles objetivos. Recorre à publicação do crítico alemão Werner Hoftmann **A pintura do século XX** de 1948 para justificar as dificuldades de alcançar a cor concreta, decorrente de dois fatores: sua identificação como atributo do objeto ao qual está identificada e as evocações associativas que podem determinar sentimentalismo e subjetivismo. A pintura em discussão de Volpi estava distante da definição de cor concreta. O uso da têmpera, a vinculação com

a imagem, o trabalho de texturas sublinhavam a subjetividade e o lirismo do artista, tornavam frágil a tese apresentada e Spanudis alvo fácil para sua platéia.

Aos poucos o autor definiu de modo mais adequado os termos relacionados às questões presentes em obras como as de Volpi e formulou com mais precisão os conceitos que regiam suas preocupações.

Pese suas relações tensas com Waldemar Cordeiro e alguns dos concretistas, bem como sua maior proximidade com as atividades e propostas do Grupo Neoconcreto, por volta do início dos anos 1960, Spanudis apontava em diversos textos de modo preciso, a importância da experiência estética para integrar o homem à totalidade e privilegiava nesse processo o papel da obra de arte construída de acordo com determinados recursos de composição, geometria, cor, proporções, sem muito importar se a figura estivesse presente ou ausente.

Em 1964 Spanudis chegou a uma definição dos termos "Concreto" e "Construtivo". De modo sucinto e dispensando citações históricas, chegou a um conceito funcional, adequado para suas finalidades, a saber, a redação de textos de divulgação sobre arte.

Explicava Construtivismo como o uso de elementos geométricos expressivos e cheios de cargas emocionais e na obra concreta reconhecia a exigência de composição organizada com rigor, integrada por elementos formais severos.

É indubitável que o encontro com o pensamento e a obra de Joaquín Torres Garcia foi fundamental para que Theon Spanudis integrasse diversos dos grandes temas de seu interesse e formulasse seu conceito próprio de Construtivismo.

Torres Garcia comparava a inspiração ao estado de entusiasmo, conforme definido pelos antigos gregos: o estar tomado pelo deus. Estado passível de ser comparado ao do encontro espiritual proclamado por Spanudis. Em termos menos apaixonados e, mais realista, estado correspondente a um momento de tensão do espírito e de percepção especial da realidade. O artista uruguaio considerava a obra estruturada como bela, e como tal, algo superior e total, não apenas como um objeto prazeroso ou decorativo. Entendia a obra de arte como um símbolo profundo da alma local de manifestação de instintos atávicos se manifestam, além de símbolos triviais.

A formulação de questões sobre a dimensão "mágica" da obra de arte e da ação do artista, assim a integração da figura dentro do conceito de Construtivismo, são aspectos do pensamento de Spanudis, que podem ter ganhado melhor articulação depois do encontro com o texto de Torres Garcia. Segundo o artista uruguaio, "fantasia e realismo são inimigos da arte", pois a "fantasia é um realismo que se afasta da ordem natural" e, uma vez mantida a ordem semelhante a do universo, pouco importa se há figuras ou formas abstratas, pois "a verdade não está nas coisas, mas nas leis". Dizia que por meio da geometria, pode-se chegar à idéia verdadeira das coisas do mundo e não às suas ocorrências episódicas e ocasionais, uma vez que a alma eterna também não é episódica ou ocasional e reconhece a verdade da geômetra, pois a permanência na verdade sempre determina o sentido transcendente de cada momento. A lei fundamental era explicada por Torres Garcia como integração ao cosmos, isto é, respeito à estrutura, às proporções definidas e construção segundo a razão áurea. Dizia: "quem vive no espí-

rito está no universo;... ao universal corresponde uma geometria e por aí entra a ordem; o artista pois há de ter fé em sua arte, faça geometria e construa e aquele conjunto plástico terá uma alma, assim como tem um corpo". Aconselhava ao artista sempre "ter fé cega na regra, em vez de servir-se dela, fazer-se servidor dela. (Torres Garcia, 1984: 215). Termos traduzidos na linguagem de Spanudis por: é a dimensão mágica da obra que permite que ela alcance a totalidade do universo, o numinoso.

Há afinidades entre as afirmações de Torres Garcia sobre a "arte verdadeira dentro da geometria e das medidas" que tem por base a "fé religiosa: fé sem objeto determinado, religião sem dogma, fé laica (Torres Garcia, 1984: 229) e o tema caro a Spanudis de uma religiosidade sem mitos e ritos, contido nos textos citados.

No manuscrito "A religiosidade dos construtivos brasileiros e em geral sul-americanos", Spanudis é tributário ao pintor uruguaio ao escrever: "a obra construtiva é aquela cujos elementos visuais - e pouco interessa se são figurativos ou abstratos e geométricos – são de tal maneira organizados, constelados e ordenados entre si e no espaço da tela, que criam um todo coerente e independente, um novo organismo autônomo, semelhante a uma construção – um prédio por exemplo". Mais adiante sintetiza seu pensamento, remetendo de modo mais imediato ao autor de o "Universalismo Construtivo" ao concluir que entende por construtivismo a organização numinosa e simbólica regida por um elemento de ordem, metro e lei.

Em outubro de 1964, o crítico Theon Spanudis publicou artigo com título "A significação americana e mundial de Torres Garcia". Descrevia o artista como pintor de figuras severamente delineadas, como se tivessem, "algo de duro, decisivo, esculpido, como nos desenhos e esculturas dos primitivos". Identificava um "elemento de fabulação pictórica, uma fabulação épica que gosta da seriação dos diversos objetos", O hibridismo manifesto no que chamava de construtivismo *sui generis*, permitia a reunião de caracteres múltiplos, com contribuições culturais e temporalmente várias, parece ter sido relevante para Spanudis, ao facultar a organização de princípios que também lhe eram caros e aplicá-los a outro contexto, também sul-americano – a arte brasileira – mesclando elementos de diversas origens e condições, mas estruturalmente organizados e passíveis de promover experiência estética, em condições que denominava de encontro com o numinoso.

Embora Spanudis não entrasse em análise teórica, enfatizava principalmente o domínio compositivo manifesto nas obras de Torres Garcia e sua habilidade de contar histórias pelo aproveitamento "rítmico e musical dos espaços, o colorido tenso e estrutural, a seriação gostosa".

Spanudis estabelecia diferença entre narrativa e fabulação. Por narrativa, entendia a descrição de situações e imagens que reproduziam a realidade e lançavam mão de procedimentos ilusionistas para representação de cores e espaço. Por fabulação, definia "domínio compositivo, a distribuição sábia dos elementos pictóricos, o aproveitamento rítmico e musical dos espaços, o colorido tenso e estrutural", em procedimento que facultava a obtenção de "sabor quase ingênuo,

primitivo e popular de contar histórias, (...) mas de uma maneira simples e rica ao mesmo tempo, clara e exuberante, brincalhona e séria".

Spanudis iniciava seu artigo comparando Torres Garcia a Picasso, Klee e Mondrian quanto à contemporaneidade de seu trabalho. Encerrava comparando o "construtivismo *sui generis*" do pintor a outros "construtivismos *sui generis*", de artistas que também desenvolveram trajeto oposto ao de Colombo: "trouxeram para o âmbito internacional da arte moderna, a arte americana(..) o melhor que ela produziu durante séculos remotos, por povos estranhos e culturas passadas". A saber, "o mundo plástico *sui generis*, com vários elementos indígenas da paisagens e elementos étnicos da paisagem" criada por Tarsila entre 1923 e 1931; a pintura bidimensional de Volpi a partir de 1948, de portas, janelas, fachadas de casas e bandeirinhas"; a pintura de Arnaldo Ferrari e a de Rubem Valentim.

Vago, o termo "construtivismo *sui generis*", demanda análise. Implica ter feição própria, a partir dos exemplos absorção de traços da cultura popular, do passado barroco, de elementos autóctones, ser resultado da fusão de elementos plásticos realizada ao correr do tempo, ser constituído por formas geométricas, aspectos figurativos, grafismos. Alude à caligrafia de Volpi, Tarsila, Valentim e Ferrari. Significa fratura de métodos anteriores, manutenção de determinados parâmetros e rearticulação do discurso. É a soma de elementos da cultura européia, transcritos à nossa maneira, transitando "o sentido inverso de Colombo", feitos para não só para inglês ver, mas também para francês e grego. São elementos híbridos, mestiços, dispostos em estruturas que permitam que suas formas arcaicas se manifestem em toda sua força – a ponto da carência de informações também ser um traço distintivo, identificada, principalmente, com a intuição, o obscuro, o misterioso, o não relatado, o outro. O não racional da construção, pontos de fratura da ordem ou de sua manutenção.

Conclusão

O acompanhamento dos textos sobre artes de Spanudis indicam a emergência de alguns temas. A função da arte, as características da obra de arte e, principalmente, o encontro com o numinoso na experiência estética, favorecido pela composição estruturada são assuntos que retornam em ocasiões diversas.

O encontro com a obra e o pensamento de Torres Garcia propiciou a oportunidade de melhor formular alguns conceitos que intuitivamente tinha como fundamentais dentro de seu sistema de valores dentro das artes.

Exemplar disso é sua concepção de Construtivismo, em que privilegia aspectos relacionados com a composição bem estruturada, a seriação, a ênfase na pintura planar, no caráter fabulador, o aspecto arcaizante, popular, mesclando conforme o caso elementos figurativos e abstratos. Conforme suas próprias palavras ao descrever a obra de Torres Garcia, seria característico dessas manifestações o elemento teatral, festivo, barroco, híbrido, porém estruturado. Aponta caminhos, embora não desenvolva em detalhe esse construtivismo na América Latina. A compreensão de sua definição de um Construtivismo Fabulador é fundamental para a análise das obras reunidas na coleção Spanudis de arte brasileira com peças de autoria de artistas como Mira Schendel, José Antonio da Silva, Volpi, Luis Sacilotto, Rubem Valentim, Fang, Mavignier, Lori Koch, Odriozola.

Estabelece o fio condutor em conjunto aparentemente díspar e além de propor a melhor compreensão das razões que levaram o colecionador a também reunir desenhos infantis e brinquedos populares.

Referências Bibliográficas

AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Mec/Funarte/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo/Estado de São Paulo, 1977.

AZAMBUJA, Roseli Stier; HAMMER, Chaim. "Spanudis, 20 anos depois". Ide, São Paulo, n.3 ano2, 1976.

"Conferência no MAM sobre Volpi". *Folha da Manhã,* São Paulo: 12 jul 1956.

SPANUDIS, Theon. "A significação americana e mundial de Torres García". Habitat, São Paulo, set/ out,1964.

_____. "A religiosidade de construtivistas brasileiros e em geral sul-americanos". Texto manuscrito, caderno 8, arquivo Theon Spanudis, IEB-USP, s/d.

_____. "Rumos e conquistas da pintura moderna. Uma teoria fenomenológica e interpretativa das diversas manifestações da mesma", texto manuscrito, caderno 10, arquivo Theon Spanudis, IEB-USP, s/d.

TORRES GARCÍA, Joaquín. Universalismo constructivo. Vol.1 y 2 Madrid: Alianza Forma Ed., 1984.

Eliseu Visconti: os caminhos de uma visualidade nova

Mirian Nogueira Seraphim
IFMT

Resumo
Visconti participou com sucesso de mostras internacionais e suas obras circularam também reproduzidas em diversos periódicos estrangeiros. Inúmeros foram os críticos que apontaram analogias e convergências entre ele e os mais variados artistas estrangeiros. Visconti apropriou-se de certos modelos de produção e significação combinando-os em diversos momentos de sua carreira a uma linguagem muito particular, de forma a conseguir os efeitos desejados à expressão de sua personalidade e visão de mundo.

Palavra Chave
Eliseu Visconti; Pintura brasileira; Influências e re-significações.

Abstract
Visconti has successfully participated in international exhibitions and his works also circulated reproduced in several international journals. Numerous critics have pointed out that analogies and similarities between him and the most diverse foreign artists. Visconti appropriated certain models of production and meaning combining them in several moments of his career to a very particular language in order to achieve the desired effects on the expression of his personality and worldview.

Key-words
Eliseu Visconti; Brazilian painting; Influences and re-signification.

Provavelmente uma das primeiras cartas que Eliseu Visconti recebeu de seus antigos professores da ENBA, quando já em Paris para o gozo de seu prêmio de Viagem à Europa, conquistado no final de 1892, através do primeiro concurso organizado por esta instituição, foi a enviada por Rodolpho Amoedo e datada de 10 de agosto de 1893:

Recebi com grande prazer a sua ultima contendo o certificado em regra da sua admissão à Escola de Paris. [...] Cabe-nos um pouco da gloria que tão bem soube conquistar no seu concurso e creia que muito se orgulha a Escola de têr coroado os seus esforços concedendo-lhe a pensão qui actualmente goza. O meu mais ardente desejo é que não deixe dormir a sua actividade sobre esses louros e continue para honra sua e da Escola a trabalhar ainda para completar o pouco que lhe falta.
É necessario não só conquistar a sua admissão no Salão de Paris, como e sobretudo, algum premio; com estes elementos, a sua carreira aqui estará garantida e só de si dependerão a sua gloria e o seu futuro.

Admissão à École des Beaux-Arts e ao Salon de Paris, e algum prêmio obtido na Europa eram as condições julgadas necessárias para garantir o sucesso de uma carreira artística no Brasil. Visconti, em julho de 1893 havia alcançado a primeira e em maio do ano seguinte a segunda, tendo duas obras suas admitidas no Salon de la Société des artistes français: *A leitura* e *No verão*. Seguiu expondo ainda neste salão, em 1895: o *Retrato de Alberto Nepomuceno* e *As comungantes*, esta última pintura reproduzida no catálogo oficial; e em 1896: *A convalescente* e *Nu deitado*. No ano seguinte, passou a expor no Salon de la Société nationale des beaux-arts, com as pinturas: *Sonho místico* e *Fatigada*, esta última reproduzida em *Le nu au Salon*, acompanhada de duas poesias nela inspiradas, mas com o título trocado. Em 1898, expôs no mesmo salão *A Recompensa de São Sebastião*; e em 1899: *O beijo* e *Gioventù*, esta última também reproduzida no catálogo oficial do Salão.

Visconti morou e trabalhou em Paris ainda por outros dois períodos. Em 1905, lá estava ele, desde o ano anterior, quando recebeu a encomenda das primeiras decorações do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o que lhe possibilitou estender sua permanência na Europa até 1907. Assim, expôs ainda no Salon de la Société nationale des beaux-arts: em 1905, os retratos de *Nicolina Vaz de Assis* e de *Mlle B. Lindheimer*, este último, reproduzido no catálogo oficial do salão; em 1906, *Maternidade* e *Jardim de Luxemburgo*; e em 1907, *A carta* e outro Jardim de Luxemburgo, não identificado.

Mas Visconti participou ainda, com sucesso, desde o primeiro ano de seu estágio na Europa, de mostras internacionais, como em Chicago, de maio a outubro de 1893, recebendo uma medalha por oito paisagens a óleo, realizadas no Brasil, antes de sua viagem, entre elas, pelo menos uma das várias *Lavadeiras* que ele realizou em 1891. São paisagens de cunho bem brasileiro, realizadas sob o impacto das discussões que precederam a reforma da Academia, e as orientações dos jovens professores, tanto na experiência do *Atelier Livre*, em 1890, quanto depois, na recém-criada ENBA, Entre elas possivelmente, *Mamoneiras*, *Dia de sol (Andaraí Grande)* e com certeza, *Uma rua da favela*.

Outras mostras internacionais das quais Visconti participou com destaque foram: A Universal de Paris, em 1900, com *Gioventù* e *Oréadas*, conquistando por elas uma Medalha de prata, além de uma Menção honrosa na Seção de Arte Decorativa e Artes Aplicadas. Em 1904, em Saint Louis, obteve ainda maior sucesso: uma Medalha de ouro em Pintura por *Recompensa de São Sebastião*; uma de bronze por trabalhos em aquarela; e foi o único latino-americano a conquistar uma Medalha na categoria especial de "Objetos originais de artesanato", apresentando, provavelmente, as peças expostas primeiramente na Individual de Visconti em São Paulo, e depois na 10ª EGBA, ambas em 1903, com o título "Cerâmica Artística Nacional". Ainda em Santiago do Chile, participou da Exposição Internacional que inaugurava o novo edifício do Museo Nacional de Bellas Artes, em setembro de 1910, com *Maternidade, Sonho místico* e *Retrato de Nicolina Vaz de Assis*, além de 14 trabalhos na categoria Arte Decorativa. Uma lista das obras compradas pelo governo do Chile, para o museu que se inaugurava, mostra que o quadro *Sonho místico* foi o único brasileiro adquirido, na ocasião, pela quantia de 4.500 francos.

Suas obras circularam também, reproduzidas em periódicos estrangeiros. Além dos citados catálogos parisienses, ainda na *Revue du Brésil* nº 1, de 1896, que estampou a cópia que Visconti fez de Velásquez, como obrigação de pensionista, e cuja capa teve desenho seu. A *L'Illustration* de novembro de 1904 publicou em Paris um artigo sobre os projetos de selos com os quais Visconti venceu o concurso dos Correios, e estampou doze deles. A *The Studio*, de Londres, reproduziu em junho de 1902 *Gioventù* e *Recompensa de São Sebastião*; e em março de 1906 o *Retrato de Nicolina Vaz de Assis*. Na coleção *Louisiana and the fair*, sobre a exposição de Saint Louis de 1904, publicada no ano seguinte, o volume VII foi totalmente dedicado à arte, e nele aparece a reprodução de *A convalescente*. Visconti fazia-se conhecer assim, ainda que modestamente, não só no contexto americano, mas também na Europa.

Esse sucesso, observado principalmente no início de sua carreira, foi grandemente devido a certa "filiação" de Visconti a movimentos artísticos europeus da passagem do século XIX para o XX. Foram, inclusive, notadas em suas obras ressonâncias das teorias de John Ruskin, Jean Delville e Hippolyte Taine. O primeiro foi citado em críticas sobre obras de Visconti escritas por Gonzaga Duque e Morales de los Rios, em 1901 e 1902, respectivamente, e o segundo por Araujo Vianna, em 1901.

Mas o autor que mais se demorou nessas observações foi um paulista anônimo, com relação à exposição individual que Visconti apresentou em São Paulo, em março de 1903. Ele inicia sua crônica com uma longa explanação sobre as teorias de Taine e coloca que, dentre a atual geração de artistas brasileiros não havia nenhum cultor de mérito para a chamada Arte Nova, mas que agora surgia Visconti que "parece querer firmar a sua individualidade, alistando-se na nova escola".

Desde o nú, feito no estylo antigo, copiado simplesmente do modelo, sem idealisações, até a figura mystica da Fé, estylisada e feita com a gamma da palheta da escola nova, desde as paizagens frescas, tocadas umas com delicadezas de Ruysdael, outras com a robustez de Turner,

até ás manchas vaporosas, procurando a poesia do effeito de preferencia ao desenho, e por fim, os seus trabalhos de arte decorativa, que denotam o enthusiasmo de um temperamento de artista, procurando dar á sua arte um intuito de acção social, ou moral, emfim, todos os trabalhos expostos mostram, para quem saiba dignamente examinal-os, a historia de uma alma de artista rica de sentimento, em busca do seu ideal, o progressivo desenvolvimento de um requintado temperamento artistico. [...]
Sem lançar mão das extravagancias que caracterisam a preoccupação morbida do fazer novo, das contorções angustiadas do desenho, o exagero e a furia da movimentação das figuras, a orquestração violenta do colorido, imprimindo, em vez disso, em quasi todos os seus trabalhos, aquella serenidade, aquella calma que, no dizer de Ruskin, é o attributo da mais alta especie de artes, elle soube tirar effeitos maravilhosos, evocando em quem contempla as suas télas essa impressão que nos leva a pensar mais na alma da creatura e na sua physionomia, do que no seu corpo[^F.]

Alguns comentaristas chegaram a sugerir que esta seria sua adoção definitiva. No entanto, Visconti não parou aí. Inúmeros foram os críticos que apontaram, não só influências, como também analogias e convergências, entre Visconti e os mais variados artistas estrangeiros: Botticelli; El Greco; Velásquez; Rembrandt; Puvis de Chavannes; Rossetti; Burne-Jones; Millet; Whistler; Grasset; Mucha; Segantini; Manet; Monet; Renoir; Degas; Pissarro; Seurat; Signac; Henri Martin; Redon; Klimt; Chagall, entre outros. Em algumas obras específicas, sua palheta foi comparada até mesmo à de Delacroix, Van Gogh ou Picasso. Porém, as opiniões de vários desses críticos são diversas e por vezes contraditórias. Comparando-se os comentários dos principais autores e confrontando-os à análise de algumas pinturas de Visconti, é possível constatar o grau de originalidade deste mestre.

Fléxa Ribeiro, em 1935, propõe uma divisão da carreira de Visconti em períodos, diferente daquela mais conhecida, proposta por Lygia Martins Costa no catálogo da Exposição Retrospectiva de 1949, no MNBA. Ele destacou as influências recebidas e a criação de uma linguagem particular:

Por mais de um titulo Elyseu Visconti tem destacado lugar na arte brasileira. E talvez a caracteristica mais empolgante seja da technica. [...] Não seria difficil encontrar os altos de sua evolução, nesse particular, em cinco estagios que poderiam ser assim classificados: a) periodo inicial: caracterisa-se por influencias disciplinares que se reunem na expressão italo-francesa, até 1890; b) periodo preraphaelita, mas de manifestação francesa, lado Rosa-Cruz, theoria de Sar Péladan e pratica de Odilon Redon, até quase os ultimos annos do seculo; c) periodo divisionista (predominio decorativo) tendencia Seurat, Signac e particularmente Henri Martin, a partir dos primeiros annos deste seculo, d) periodo impressionista (propriamente dito), e que se divide ainda em duas phases: 1ª) ramo Manet, de feitio hespanhol, no sabor da pasta por obscura interferencia de Velasquez; 2ª) ar livrismo, feição Claude Monet, e que em diversas alternativas tem vindo até hoje, com applicação ora do divisionismo ora do impressionismo, conforme a natureza da pintura.
Mas por todos estes paises da technica, Visconti tem tido, em diversas linguas, a mesma expressão, ha mantido um cunho de evidente e inconfundivel individualidade. Taes variantes constituem pesquisas, buscas ansiosas para encontrar a realidade profunda da vida. De tal

sorte não se trata de um ecletismo de sentimento, como succede com os multifarios imitadores que apenas procuram ludibriar o observador recompondo com certa habilidade o que os outros já viram, sentiram e exprimiram... [...]
Elyseu Visconti é um pintor optico, quero dizer que para elle primeiro se manifesta a côr e só depois a linha. As formas são manchas coloridas, antes de serem estructuras desenhadas. [...][1]

Carlos da Silva Araujo, em seu discurso de homenagem póstuma a Visconti, proferido na Academia Carioca de Letras, em 1945, contou que as decorações do mestre no Teatro Municipal marcaram sua adolescência, e assim ressalta suas analogias:

Nos intervalos [...], quedava-me a mirar, a sentir, a formar o próprio sentimento estético, nas figuras deliciosas do plafond ou do frontal do Teatro, a passarem, de leves contornos, como as de um sonho maravilhoso, sôbre o esplendor paisagístico da Serra dos Órgãos. [...]
E porque atribuo às emoções iniciais trazidas à minha estesia pelo pincel de Visconti os sentimentos que viria a experimentar mais tarde diante dos pintores impressionistas ou daqueles que precederam ao seu movimento (Chabas, Degas, etc.) ou dos que sofreram a influência mais direta de sua ânsia de criação, de suas pesquisas, filiei, inversamente, a êsses artistas renovadores a criação magnífica de Visconti, particularmente da que êle mesmo chamou sua segunda fase e que, sem menor estima pelo resto de sua obra, eu direi: a gloriosa[^F.]

A grande Retrospectiva de Visconti, inaugurada em novembro de 1949, no MNBA, produziu vários excelentes textos críticos, porém, o mais denso e longo talvez seja o de Mário Pedrosa, publicado em janeiro do ano seguinte. Ele analisa detalhadamente as influências que Visconti recebeu, ao longo de sua carreira, já esquematizadas por Fléxa Ribeiro quinze anos antes, e demonstra claramente sua predileção pelo período final:

Êste se caracteriza pela luminosidade crescente das paisagens, palpitantes nas cinzas brumosas da atmosfera. Se os retratos, entretanto, não se harmonizam com as preocupações do paisagista de Teresópolis, todo entregue à captação do ar vaporizado da serra, os auto-retratos em compensação se ajustam com as mesmas preocupações luminísticas. [...] Nos auto-retratos [...] e em alguns retratos da espôsa, a veia lírica colorística prossegue desimpedida. Parece que em se tratando de si próprio, de sua própria efígie, não se acanha em tratá-la com a mesma matéria pictórica dos fundos. E assim êle introduz na carnação do rosto os elementos multicolores não encontrados na natureza física nem na tradição do gênero. [...] O que importa é obter o máximo de intensidade cromática. Empresta, assim, às carnes de certos auto-retratos a riqueza dos tons contrastados, sobretudo os verdes e rosas. Delacroix já empregara processo semelhante nas decorações para o Senado e a Câmara francesa. Portinari também se utilizou dêsses toques contrastados e das mesmas harmonias em verdes e rosas para algumas das cabeças mais belas da sua Missa (Edifício do Banco da Boa Vista). Verificamos agora que, já muito antes, Visconti lançara mão do mesmo recurso com muito mais refinamento e individualidade. Êle alcança aqui a sincronização entre o sêr humano e a natureza ambiente.[2]

---

1 Fléxa RIBEIRO. Os Mestres da Arte Brasileira: Elyseu Visconti e sua technica. *Illustração Brasileira*, Anno XII, nº 7. Rio de Janeiro, nov 1935, p. 19, 20.

2 Mario PEDROSA. Visconti diante das modernas gerações. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1º jan

Vale ressaltar ainda que os mesmos efeitos foram empregados também em alguns retratos de sua família. Em outro trecho, Pedrosa chega a afirmar: "Visconti não é um plástico, é um sensualista da côr. Seu desenho é insignificante". Porém esta última assertiva não se pode verificar em toda a sua obra. Carlos Cavalcanti, que escreveu sob o impacto da exposição de Visconti no MNBA em 1967, aborda a questão de maneira mais ampla. Comentando as diversas correntes que influenciaram a obra de Visconti, coloca que os pré-rafaelitas ingleses pecaram pelo excesso de erudição histórica e espírito literário. E acrescenta:

O brasileiro, ao contrário, primou pela sensibilidade e imaginação. Criou corpos virginais em movimentos gráceis que se desenvolvem em envolventes arabescos, certamente dançantes, mas, sobretudo, musicais. Poucos souberam captar e expressar, sob formas modernas, num linearismo floral "art-nouveau", o espírito do pré-renascentismo florentino [...].[3]

Em seguida, ao falar da fase impressionista de Visconti, compara-o também aos expoentes do movimento: "Mostra-se tão seguro na técnica e autêntico na expressão que pode ser pôsto no mesmo plano dos mestres dessa pintura de adoradores do Sol, que começa no lírico Monet e acabará no científico Seurat". Narra então o depoimento do fotógrafo que registrou as pinturas para a reprodução junto ao texto: "Tudo flui [...], tudo sem contornos definidos, parecendo fotografias fora de foco". E ao ressaltar que este seria o melhor elogio ao impressionismo viscontiano, conclui:

Pois veja o leitor que a modernidade de Visconti está também nessa versatilidade, tão característica do pintor contemporâneo. Ainda ontem morria de amores pela linha na sua paixão botticelliana. Agora, embriagado de luz, está destruindo a linha.

E para terminar, ao justificar o título do seu artigo, o autor compara Visconti a outro mestre francês:

Não se acha um vinco de tristeza ou de preocupação no seu mais de meio século de olhar a vida. A humanidade e a natureza que nos deixou são alegres e felizes. Nesse ponto é um Renoir, outro que soube pintar as alegrias da vida e, sem cessar, a família, durante outro tanto meio século.[4]

Porém, o desembargador Hugo Auler, crítico de arte que na juventude fora também jornalista, foi quem se dedicou mais a explicar a linguagem pessoal de Visconti. Um tanto exagerado e enfático, provavelmente influenciado pelos discursos jurídicos, compara Visconti aos mais importantes artistas europeus de todos os tempos. Provavelmente, Auler foi o primeiro a declarar: "A tela 'Gioventù' de Elyseu Visconti equipara-se à 'Gioconda' de Da Vinci, pelo que tem de

1950, p. 10.

3 Carlos CAVALCANTI. Visconti, o pintor da alegria. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 23 set 1967, p. 30.

4 Idem, p. 31.

sensibilidade e de composição"[5] – analogia que será repetida por outros autores. Na segunda parte do seu artigo, Auler começa por expor as teorias impressionistas e a intenção de Cézanne de restabelecer a forma, diluída naquela estética pela luz e pela cor, e prossegue com o cotejo:

Participando ativamente da vida artística e cultural da França, o mestre Elyseu Visconti alargou a teoria cezaniana, por isso que, para não prejudicar a forma e o relêvo, resolveu conjugar o linearismo de Botticelli e de Delacroix com o divisionismo das côres e dos tons [...] Elyseu Visconti concebeu e executou o plafond do Teatro Municipal, no qual a superposição dos planos faz lembrar El Greco; a movimentação dos nús femininos envoltos em panejamentos translúcidos com cintilações de prata e ouro, esvoaçando, suspensos, no ar, dá-nos a poética de Chagall com a vantagem de apresentar um inédito requinte de acabamento; as bailarinas com suas roupagens transparentes têm mais leveza e movimento do que as de Degas, e o redemoinho das linhas concêntricas sob o fundo de tons pastel, rosa e azul, a relembrar um Van Gogh dotado de serenidade e de equilíbrio espirituais, permitindo a percepção de mais colorido, luminosidade, vibração e ritmo vital"F.

Descontando-se alguns excessos, Auler traz uma contribuição relevante, ao esboçar uma descrição das adaptações feitas por Visconti para chegar a um "impressionismo próprio".

E quando afirmamos que criou o seu impressionismo é que temos para nós que o mestre imortal soube, como ninguém, conjugar a perfeição da forma à plenitude da côr em tôdas as suas decomposições para que os valores plásticos de suas obras tivessem a maior organização sensorial. Concebeu as formas e a sua diluição como algo que surge do instinto e da emotividade através do desenho, mas fez com que a estrutura linear, o linearismo botticeliano que êle submeteu a uma revisão substancial, fôsse absorvida pela riqueza da côr.^F

É a constatação de que Visconti se utilizou da técnica impressionista para atender a uma necessidade de expressão muito própria, para conseguir os efeitos de luminosidade, transparência, leveza e iridescência, mas sem chegar à dissolução da forma, preservando o desenho, que sempre lhe foi muito caro. Alcançou assim a uma linguagem pessoal com a qual se identificam suas obras.

Para Mário Barata, Visconti, "Artista em grande parte europeu – e disso acusado algumas vêzes – passou cêrca de 20 anos na França. Mas os longos períodos brasileiros também contribuiram para forjar a sua visualidade"^F. Ao se apropriar de certos modelos de produção e significação, experimentando-os livremente em diversos momentos de sua carreira e combinando-os a uma linguagem muito particular, de forma a conseguir com eles os efeitos desejados à expressão de sua personalidade e visão de mundo, Visconti os transformou em uma coisa nova. Ele produziu soluções formais peculiares, cujo emprego em sua produção alternava constantemente com técnicas tradicionais, de acordo com seu objetivo específico, o que confundiu diversos de seus comentadores, que pretenderam, em vão, determinar uma evolução linear em sua carreira.

---

5 Hugo Auler. Eliseu Visconti, precursor do modernismo no Brasil (I). *Correio Braziliense* (Caderno Cultural). Brasília, 14 out 1967.

***Lavadeiras* (1891)**
Eliseu Visconti
Ost.; 70 x 100 cm; coleção particular, RJ.

Foto: Mirian N Seraphim.

Detalhe de *A passagem do Dia* (1908)
Eliseu Visconti
Ost.; teto da platéia do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Foto: Mirian N. Seraphim.

***Retrato de Yvonne* (c.1930)**
Eliseu Visconti
Osm.; 35 x 26,5 cm; coleção particular, CE

Foto: Mirian N. Seraphim.

Le Breton, os ideólogos e o Instituto de França: modelos artísticos para o Brasil

Paulo M. Kühl
UNICAMP

Resumo

O artigo examina como a atividade de Le Breton na *Décade Philosophique* se articula com as propostas dos Ideólogos e do Instituto de França, esclarecendo qual era o projeto para as artes e qual papel estas teriam na sociedade. Mostra também que a combinação entre economia política, literatura de viagem e as artes é importante para se compreender a atuação brasileira de Le Breton, especialmente no manuscrito sobre o estabelecimento da escola de artes no Rio de Janeiro.

Palavra Chave

J. Le Breton; *Décade Philosophique*; Artes

Abstract

The paper examines how Le Breton's activities in the *Décade Philosophique* relate to the *Idéologues* and the Institut de France, explaining their project for the arts and the purpose they should have in society. It also shows that the combination of Political Economy, travel literature and the arts is important to understand Le Breton's initiative in Brazil, especially in his manuscript letter on the constitution of an art school in Rio de Janeiro.

Keywords

J. Le Breton; *Décade Philosophique*; Art

A mais bela empresa que resta a fazer sobre o globo consiste em dar a liberdade aos povos submissos; em difundir as artes e as luzes nas regiões que delas estão privadas; em estabelecer relações fáceis e naturais entre os povos e suas necessidades; em melhorar tudo o que existe, substituindo os falsos cálculos da avidez e da ambição pelos liames das reais conveniências.
Joachim Le Breton
Décade Philosophique, n. 18, 30 Ventôse, An 6 (10/03/1798), p. 530.[1]

No mundo das artes e da história da arte no Brasil, a produção intelectual de Joachim Le Breton é conhecida sobretudo pelo chamado "Manuscrito inédito", traduzido por Mário Barata e publicado em 1959[2]. Há também um pequeno livro sobre a vida de J. Haydn, publicado no Brasil em 1820 e que vem recebendo a atenção de pesquisadores, sobretudo nos últimos dez anos[3]. O nome de Le Breton, no Brasil, está indissociavelmente ligado à vinda dos artistas franceses, à tentativa de organização de uma "dupla" escola de artes no país e à história de tal empreitada. As diversas questões relativas ao tema vêm sendo constantemente debatidas pela literatura nos últimos cinquenta anos e centram-se, no mais das vezes, nos últimos anos da vida de Le Breton. Pretendo, neste artigo, investigar um momento anterior de sua vida intelectual, tentando estabelecer relações com aquilo que Le Breton propôs-se a realizar no Brasil.

Nos anos como Secretário Perpétuo da Classe de Belas-Artes do Instituto de França, de 1803 a 1816, Le Breton produziu uma série de textos (14 elogios ou notícias) sobre a vida de artistas, na maioria membros do Instituto; além desses, de sua autoria são também os relatórios sobre o estado das artes na França. É neste período que vemos o autor dedicar-se especificamente a temas ligados às artes; antes disso, quase nada em sua produção intelectual, indicava uma relação mais próxima com as artes. O que interessa aqui, mais especialmente, é uma fase ainda anterior, quando em um conjunto de textos podemos acompanhar o percurso intelectual de Le Breton.

A primeira publicação de sua autoria de que se tem notícia é um pequeno volume que se destinava ao ensino de lógica e retórica[4], quando Le Breton ainda pertencia à ordem dos Teatinos e ensinava retórica em Tulle. Tampouco é este momento que interessa, mas sim, uma etapa seguinte, quando o autor se tornou um dos sócios fundadores[5] e redator da revista *La Décade Philosophique*[6]

---

1 Todas as traduções são de minha autoria.

2 Carta ao Conde da Barca, datada de 12/06/1816. In: Barata, Mário. Manuscrito inédito de Lebreton. Sobre o estabelecimento de dupla escola de artes no Rio de Janeiro, em 1816. **Revista do SPHAN**, Rio de Janeiro, n. 14, p. 283-307, 1959. A segunda versão da mesma carta, datada de 09/07/1816, foi parcialmente publicada por E. R. Peixoto. In: **Exposição Le Breton e a Missão Artística Francesa de 1810**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Museu Nacional de Belas Artes, 1960, p. 7-27. Estou trabalhando na transcrição dos manuscritos originais, em francês, que estão no Arquivo Histórico do Palácio do Itamaraty (Rio de Janeiro).

3 **Notícia histórica da Vida e das Obras de José Haydn**. Rio de Janeiro: Impressão Régia, 1820 (edição moderna, São Paulo: Ateliê, 2004).

4 LE BRETON, Joachim. **La Logique adaptée à la Rhétorique**. Paris: Pichard, 1788.

5 N. de Chamfort, que morre antes de o primeiro número ser publicado; P.-L. Ginguené, J.-B. Say, A. Duval, F. Andrieux, G. Toscan e J. Le Breton.

6 O periódico existiu entre 29/04/1794 e 17/09/1804.

e quando, a partir, de 1795, iniciou suas atividades como membro do Instituto de França.

As duas atividades estavam interligadas através dos *Idéologues*: o Instituto era um projeto da *Idéologie* e a *Décade*, seu veículo privilegiado. É necessário, antes de tudo, destacar a sombra de esquecimento que se estendeu sobre essa corrente filosófica, sobre seus membros e mais especialmente sobre Le Breton. A história da filosofia acabou rechaçando não apenas as proposições dos ideólogos, mas terminou também por sepultar sua história. São vários os motivos de tal esquecimento: a oposição às teorias kantianas, a proximidade com o poder político (até o início do Consulado), posteriormente a perseguição de Napoleão, e até mesmo o uso da palavra "ideologia", que por tantas transformações passou nos séculos XIX e XX. Existem importantes exceções na literatura: dos estudos pioneiros de Picavet[7] e Guillois[8], até os de Kitchin[9], Régaldo[10], Gusdorf[11], Moravia[12], e, mais recentemente, Boulad-Ayoub[13]. Mesmo dentre esses, a preocupação principal esteve ou em questões de filosofia moral ou de economia política, nunca exatamente nas artes e, no mais das vezes, os comentários sobre Le Breton são apenas passageiros. Se os *Idéologues* aparecem como "menores" dentro de uma história mais tradicional da filosofia, Le Breton seria um "menor" dentre os "menores"[14]. Para J. Kitchin, ele é um "intelectual sem originalidade mas muito capaz em sua função de secretário"[15]; para Moravia, "não era um personagem de grande estatura intelectual"[16]. Como se sabe, o nome de Le Breton esteve associado a uma polêmica que, de algum modo, também o levou ao esquecimento. Trata-se da importação (transporte, "repatriamento") das obras de artes dos países conquistados pela França. Desde 1796, Le Breton é um grande defensor da transferência das obras para Paris e da criação do *Muséum*. Se Quatremère de Quincy, no mesmo ano, quando publica suas *Lettres à Miranda*, está do lado derrotado, a partir de 1816 a situação se inverte. Assim, tanto para o mundo artístico francês da época quanto para as mais recentes teorias de preservação e

---

7 Picavet, François. **Les idéologues. Essai sur l'histoire des idées et des théories scientifiques, philosophiques, religieuses, etc., en France depuis 1789** [1891]. New York : Burt Franklin, 1971.

8 Guillois, Antoine. **Le salon de Madame Helvétius: Cabanis et les idéologues**. Paris: Calmann Lévy, 1894.

9 Kitchin, Joanna. **Un journal "philosophique": La Décade (1794-1807)**. Paris: Lettres modernes, 1965.

10 **Régaldo, Marc. Un milieu intellectuel: la Décade philosophique (1794-1807)**. Lille: Atelier Reproduction des thèses, Université de Lille III, 1976.

11 Gusdorf, Georges. **La conscience révolutionnaire. Les idéologues.** Paris: Payot, 1978.

12 Moravia, Sergio. **Il tramonto dell'Illuminismo. Filosofia e politica nella società francese (1770-1810)**. Bari: Laterza, 1986.

13 Boulad-AYOUB, Josiane. **La Décade philosophique comme système, 1794-1807**. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2003. 9 v.

14 Dos *Idéologues*, os nomes lembrados mais constantemente talvez sejam os de Volney, J.-B. Say, P. Cabanis; das outras gerações, Laplace, Pinel e o último filho ilustre, H. Taine.

15 KITCHIN, op. cit., p.15.

16 Moravia, op. cit., p. 251. O autor reconhece, porém, a "notável cultura" e a "brilhante carreira" de Le Breton.

de conservação do patrimônio, Le Breton estaria numa posição equivocada das discussões, o que mais uma vez contribuiu para seu esquecimento[17].

Como um dos proprietários e membros fundadores da *Décade Philosophique*, Le Breton trabalhou intensamente na publicação. Calcula-se que a *Décade* tenha tido por volta de 300 colaboradores, dos quais cerca de uma centena foram identificados[18]. As assinaturas dos artigos, em geral apenas com iniciais, às vezes com pseudônimos, só aparecem a partir do tomo V, (Germinal-Prairial do ano III) e não são nem constantes nem parecem ser sistemáticas. É no n. 34, 10 germinal (30/03/1795), que aparece o primeiro artigo com a assinatura L. B. : na rubrica Economia Doméstica, "*Sur l'usage de la nourriture végétale*"[19]. Seguem-se diversos artigos de Le Breton sobre os mais variados temas: alimentação de animais, conquistas na agricultura, maneiras de se fazer sabão, panificação do arroz, comentários sobre tratados de agricultura, fabricação de esterco, etc. Tais temas podem soar "deslocados" num jornal "filosófico, literário e político", mas a ênfase na capacidade de organização das sociedades é elemento importantíssimo para a teoria dos ideólogos e a missão do periódico era constantemente repetida: "espalhar a luz filosófica sobre todos os temas"[20]. Muito podemos depreender desses primeiros textos de Le Breton na *Décade*, e o princípio que mais se destaca é a confiança quase inabalável na razão e na organização e planejamento das atividades humanas. Este otimismo não deve ser confundido com ingenuidade; funda-se, isto sim, na própria doutrina dos *Idéologues* e nos grandes projetos propostos para a sociedade francesa pelo Instituto.

Vários artigos de autoria de Le Breton continuaram a aparecer na *Décade*, sob as mais diversas rubricas: economia doméstica, economia rural, economia política, economia social – vocabulário revelador e há muito em desuso – ciências aplicadas às artes, agricultura, filosofia, estatística, geografia e viagens. Mesmo nestes dois últimos casos, quando o autor resenha publicações, a ênfase sempre recai sobre o que poderia ser feito para melhorar determinadas condições problemáticas: assim, preocupações que chamaríamos de "ecológicas", ou ainda com uma alimentação natural (vegetariana), ou até mesmo sobre a questão judaica na Europa, sobre a população e a economia do Oriente Médio, ou sobre o destino das colônias americanas e africanas, surgem como uma oportunidade para se encontrarem soluções. E aquelas obras com uma abordagem histórica, por exemplo, sobre os sistemas marítimos na Europa ou os anais de agricultura, fornecem subsídios para uma reflexão e propostas de ação.

Até 1797, apenas dois artigos de Le Breton tratam diretamente das artes: no primeiro deles[21], sob a rubrica "Política – Negócios estrangeiros", Le Breton comenta, em notas, as respostas às objeções contra a "importação" de

17 Há exceções, como as várias publicações de E. Pommier. Ver também Leniaud, J.-M. Joachim Le Breton et Antoine Quatremère de Quincy, secrétaires perpétuels de l'Académie des Beaux-Arts: deux conceptions divergentes du musée. In: Caracciolo, M. T.; Toscano, G. (Org.). **Jean-Baptiste Wicar et son temps, 1762-1834**. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p.79-91.

18 Cf. BOULAD-AYOUB, op. cit., v. 1, p.31.

19 p.16-18.

20 N. 35, 20 Fructidor, An VII, (06/09/1799), p.543.

21 N. 81, 30 Messidor, Ano IV (18/07/1796), p.181-186.

obras de arte da Itália. O autor enuncia uma idéia central para diversos escritores daquele momento:

Já é tempo que todos os monumentos do gênio dos gregos abandonem uma terra que não é mais digna de possuí-los. Eles foram criados em um país livre: somente na França podem hoje reencontrar sua pátria.[22]

Um ano depois, na rubrica "Economia Social", Le Breton publicou um artigo intitulado "Da influência da liberdade sobre as letras"[23], no qual defende veementemente que o governo republicano seria o mais favorável às ciências e à artes. Para o autor, nesse regime ninguém deveria submeter-se aos caprichos de um príncipe e, acima dos artistas haveria apenas "a superioridade do gênio, do talento ou das virtudes"[24]. Para provar sua tese, faz uma série de considerações sobre Genebra, com uma longa lista de homens das ciências, da literatura e das artes na cidade. O tema aqui é a relação entre a liberdade e a produção científica e artística, tema aliás caro para os ideólogos e para a *Décade Philosophique.*

Os artigos sobre as artes na *Décade* podem ser agrupados da seguinte forma: as artes mecânicas, as belas-artes, literatura, festas, a crítica dos espetáculos e a seção de variedades. O item mais constante é certamente a crítica dos espetáculos: em todos os números da revista, há pelo menos um artigo sobre teatro ou ópera, ou sobre ambos, em geral de autoria de "L.C". (La Chabeaussière). A rubrica das artes mecânicas também é constante, trazendo notícias de descobertas, ou ainda das escolas relacionadas às artes e ofícios. Com relação às artes do desenho, há uma flutuação, já que a supressão da antiga academia de belas-artes (1793) havia desestruturado o sistema artístico francês. Mas na *Décade* surgem considerações sobre salões e outras exposições em Paris. E na rubrica "variedades" percebe-se o grande interesse pela "importação" e exposição das obras vindas da Itália.

Amaury Duval é o autor que primeiramente se dedicou às questões ligadas às artes do desenho, mas não apenas a elas. De artigos sobre moda e sobre as perucas, passando pela literatura de viagem ou por obras literárias, o autor, às vezes sob o pseudônimo de *Polyscope*, fez uma série de considerações sobre os caminhos mais recentes da arte francesa, sobre os retratos e sobre a pintura histórica. As grandes questões são quase sempre as mesmas: a emulação, como ponto central para a produção artística, a referência ao antigo (sempre sob o crivo de Winckelman) e a imitação da natureza. São preceitos poéticos constantemente repetidos, mas que se combinam com uma preocupação com a reorganização do mundo artístico na França, discutido nas relações entre arte e sociedade.

22 Nota, p. 184.

23 N. 36, 30 Fructidor, Ano V (16/09/1797), p.519-528.

24 LE BRETON, op. cit., p.519.

Artigos do próprio Duval, mas também de J.-B. Say, e até mesmo de Le Breton, além da publicação do livro de Chaussard[25], e as resenhas que recebeu na *Décade*, versam sobre a relação entre a nova liberdade, a produção artística e também sobre possíveis maneiras de regular as atividades ligadas às artes. A premissa básica era de que somente em uma sociedade livre as artes atingiriam seu esplendor; os autores afirmavam então que as artes na França melhoraram após a Revolução e tenderiam a progredir cada vez mais, rumo à perfeição. Os extratos do *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales, de Mme. de Stael*, e os comentários sobre o livro também insistem nas relações entre a sociedade e as artes.

Existe certa desconfiança, sobretudo durante o Terror, com relação ao papel que o estado deveria ter, não no fomento à produção, mas no controle dela. Já sob o Diretório, a idéia era de que o estado deveria fazer todo o possível para que as artes pudessem florescer, reestruturando o ensino, promovendo um contato constante com a "boa" produção artística e também realizando encomendas. A idéia central era sempre a da emulação: somente em contato com a grande produção artística, as novas produções poderiam atingir a perfeição, superando os antigos. A noção de progresso era uma constante para os ideólogos e pode ser reconhecida em todas as atividades humanas tratadas na Décade; a emulação não era apenas artística, mas aparecia também na agricultura, no comércio, na navegação, na indústria, etc. No caso das artes, eram as exposições e salões, o novo Museu, as pinturas italianas[26], gravuras que reproduzissem desenhos de qualidade e que fossem espalhadas pelos departamentos, as esculturas antigas, os moldes em gesso dessas mesmas esculturas a serem distribuídos por toda a França, a possível reorganização da Academia Francesa de Roma, e outros projetos, que estimulariam os artistas. Note-se que o próprio Instituto estava interessado em todas essas questões; a Classe de Literatura e Belas-Artes propôs (nos anos VII e VIII) como tema de um concurso a seguinte questão: "Quais foram as causas da perfeição da escultura antiga e quais seriam os meios para atingi-la". Não se tratava apenas de uma discussão teórica, mas sim de uma análise histórica que desse subsídios para a ação do estado.

Havia nas críticas da *Décade*, no início, certa desconfiança com relação ao retrato, que depois acabaria se dissipando; e o gênero privilegiado era sempre a pintura histórica. Chaussard, comentando a exposição de 1798, queixava-se: "Contam-se poucos quadros de história, gênero que mais convém encorajar em um estado livre, porque ele se liga às instituições e aos costumes"[27] – ressaltando assim a primazia da pintura histórica.

---

25 A primeira frase é emblemática: "Até hoje consideramos as artes como ornamentos do edifício social; elas fazem parte de suas bases". CHAUSSARD, P., **Essai philosophique sur la dignité des arts**. Paris: De l'imprimerie de Sciences et Arts, 1798, p.3.

26 "Tremei, pintores franceses! Vossos juízes chegaram. O salão atual é um tribunal diante do qual sereis um a um forçados a comparecer. Vossos quadros serão comparados com esses tipos de belo (...) O povo que jamais tivera sob os olhos tantas e tão belas produções das famosas escolas da Itália logo começará a conceber o que deve ser a pintura". Duval, Amaury. Beaux-Arts. N. 21, An VI, 30 Germinal (19/04/1798), p.154.

27 N. 23, 20 Floréal, An VI, IV Trimestre, (09/05/1798), p.276

Reconheço ser problemático extrair de uma variedade de artigos publicados na *Décade Philosophique* elementos gerais que, de algum modo, traduziriam o pensamento de Le Breton sobre as artes. De fato, tal empreitada enfrenta uma série de obstáculos, mas alguns elementos constantes aparecem ao longo da história da publicação, bem como em determinadas diretivas do Instituto e serão reaproveitados por Le Breton quando da redação das duas cartas ao Conde da Barca, com o projeto da dupla escola de artes para o Brasil. Podemos destacar: 1) a crença na organização de instituições que promovessem a instrução pública, elemento fundamental para o desenvolvimento de qualquer sociedade; 2) a íntima relação entre as artes e a sociedade, com especial ênfase na liberdade como elemento essencial da excelência artística; 3) a interligação das várias áreas do saber; 3) a necessidade de criar-se um meio artístico que favorecesse a emulação; 4) a presença de modelos artísticos da antiguidade e das "escolas" italianas, referências maiores da história da arte; 5) a confiança de que transposição de obras de arte e de modelos artísticos de um país a outro (Itália-França) traria grandes benefícios e garantiria o progresso nas artes.

Com exceção da relação entre arte e liberdade, os outros itens podem ser reconhecidos no projeto de Le Breton. Talvez justamente o elemento mais importante para garantir a excelência artística estivesse ausente no Brasil; na *Décade*, é visível em todos os autores e textos a preocupação com uma noção de arte republicana, o que certamente entraria em confronto com aquilo que existia no Brasil no início do século XIX. O tema nunca aparece nas duas cartas de Le Breton; assim, a leitura delas nos dá a sensação de que a instauração de uma "dupla escola de artes" era apenas uma questão de organização de instituições, sem levar em conta tensões políticas ou mesmo do mundo artístico carioca daquele momento.

Para Le Breton, era necessário criar do zero um sistema de ensino artístico no Brasil; o máximo que ele parecia reconhecer, pelo menos no projeto, era a presença de Manoel Dias como bom professor de desenho. Nem as obras de arte, nem a arquitetura, nem o mobiliário, nem as pessoas, nada do que havia no Rio de Janeiro fazia parte da discussão de Le Breton. Claro, podemos ver com clareza, a quase dois séculos de distância, tanto o que aconteceu com o próprio autor na França quanto as variadas desventuras do funcionamento da escola de artes no Rio de Janeiro, e concluir que o projeto era equivocado. Não em sua estrutura, mas por desconsiderar elementos próprios da vida, da administração e da cultura portuguesas. Assim, a transposição dos modelos, que parecia tão racional, encontrava obstáculos que mostravam na verdade os limites do próprio modelo.

Mas na comparação dos elementos propostos por Le Breton, exaustivamente apontados pela literatura, com o que se discutia em determinado meio artístico e político na França, percebemos uma clara equivalência. Fica também mais patente a insistência do autor em aspectos como a primazia da pintura histórica (e suas conseqüências no ensino), a necessidade de importar esculturas em gesso, em criar exposições e estabelecer prêmios, a tão desejada viagem à Itália, além, é claro, da proposta não realizada de uma escola de artes e ofícios. Neste ponto, que pode parecer apenas como uma ação "visionária" de um recém chegado ao país, ecoam na verdade as propostas centrais dos ideólogos, do Instituto e da *Décade*.

Poéticas pictóricas do tempo: paisagens, anacronismos e ruínas entre Europa e Américas

Dayane de Souza Justino
Mestranda / UFU

Renato Palumbo Dória
UFU

Resumo

A pintura ruinísta atinge seu ápice na Europa do século XVIII como aviso moral e sintoma de uma angústia cultural, em alegorias compósitas entre a paisagem e a história, evidenciando os desgastes da matéria arquitetural. Nas Américas as ruínas ensejarão outros olhares e interpretações. Na pintura brasileira as tópicas gerais da paisagem assumirão importância crescente, chegando a uma produção contemporânea que reafirma, anacronicamente, novas *poéticas das ruínas.*

Palavra Chave

Anacronismo; pintura; ruína

Abstract

The ruinísta painting reached its apex in eighteenth-century Europe as a warning symptom of a moral and cultural anxiety in allegories built up on the landscape and history, showing the weakness of the architectural field. In the Americas the ruins will motivate other interpretations and looks. In the Brazilian painting, the general topic of landscape will assume increasing importance, reaching a contemporaneous production that reaffirms, anachronistically, new poetics of the ruins.

Keywords

anachronism; painting; ruins.

Pensar hoje as poéticas pictóricas do tempo é pensar a sobrevivência da ruína, em conjuntos transversais de imagens e fragmentos heterocrônicos nos quais embaralham-se, em diferentes camadas de memória, as tradições representacionais e as dicções contemporâneas. Idéia de sobrevivência que tanto implica na pintura como passado, com seu lugar na tradição histórica, como também na passagem e evocação do tempo como seus problemas poéticos, enfrentados na contemporaneidade pelo cruzamento de procedimentos pictóricos e outros dispositivos imagéticos (da fotografia e cinema à instalação e aos meios digitais), renovando-se as poéticas pictóricas do tempo e da ruína. Contexto no qual muito das tradições da imagem retornam, levando-nos a rever o próprio conceito de *anacronismo*, com a ressignificação contínua de antigas formas, tanto em em pinturas-objeto quase cenográficas (simulando fragmentos de superfícies arruinadas), quanto em processos de apagamento nos quais as camadas pictóricas são também referências às camadas de tempo e memória, incorporando tanto as marcas históricas e culturais quanto as dimensões biológicas do tempo: ele também *artista*, ele também *escultor* pelos sedimentos e pátinas que deposita sobre as coisas, pelos desgastes que provoca nos seres. Interseção de processos humanos e naturais da qual deriva uma pintura matérica e vitalista, com seus campos de rastros e perdas, seus campos de batalhas, ambíguos por uma insubmissão e desordem apenas aparentes, em superfícies investidas de nostalgias fabricadas, deslocando simbolicamente experiências interligadas de distintas temporalidades. Pintura matérica que se quer viva, orgânica, em movimento, condensando presente, futuro e passado como "[...]*fluxo contínuo da realidade ou da existência*", ou ainda como "[...]*o puro presente*"[1].

Haverão outras possibilidades de se articularem poéticas pictóricas do tempo, para além do narrativo e do alegórico, em experiências quase antagônicas, como as *pinturas de datas* de On Kawara: telas lisas e limpas, minimalistas e lógicas, em um contexto flexível quanto às próprias delimitações da pintura, a exigir uma crítica capaz de suplantar a genealogia e de, simultaneamente, lidar com o inescapável anacronismo das imagens contemporâneas. Âmbito no qual a mera eleição da linguagem da pintura já pode soar como equivocado, por seu imanente historicismo. Ainda potente contudo, a pintura se encontra não em contraponto, mas junto às práticas artísticas atuais, nas quais podemos identificar recorrências e possibilidades tanto da forma da *ruína* quanto da tópica mais vasta da passagem do tempo. Perdida contudo uma especificidade que pôde ser mantida somente até os limites do modernismo, a pintura operaria hoje no trânsito das linguagens, como presença a manifestar-se tanto sob o formato convencional da tela quanto através de outros dispositivos, inexistindo uma delimitação que a defina, como transparece no trabalho do alemão Frank Thiel, cujas fotografias-pinturas tratam dos desgastes e erosões das fachadas e interiores das arquiteturas modernistas, levadas, junto às utopias que as erigiram, ao abandono e ao escombro (ou mesmo condenadas a sobreviver como *memorabilia* no grande museu cultural que anuncia o século XXI).

1 ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.617.

Novos ruinísmos animados também pelo apego à dimensão estética da decadência das próprias linguagens – em um presente cético, descrente do progresso e hesitante quanto às possibilidades da própria história – mas pertencentes a uma extensa família de imagens, remontando à pintura ruinista do século XVIII, subgênero da pintura de paisagem européia que sofreria intensas metamorfoses e adaptações nas Américas, não ocorrendo neste caso apenas o transplante de uma tradição, mas o desenvolvimento de um outro olhar a partir do contato dos artistas europeus com os vestígios arquitetônicos frequentemente monumentais das civilizações precolombianas. Contexto de choque e encontro de civilizações no qual José Maria Velasco produz, no México, as telas *Pirámide del Sol en Teotihuacán* e *Pirámides del Sol y de la Luna en Teotihuacán* (óleos sobre tela de 1878), nas quais ambas construções figuram em tonalidades terrosas, dialogando com os ocres mais claros das áreas cultivadas, em superfícies arquitetônicas escalonadas recobertas pela mesma vegetação esparsa de seu entorno, ainda livres das sucessivas limpezas e restauros que sofreriam ao longo do século XX – chegando a atualidade mais como monumentos do espetáculo turístico do que como sítio histórico e arqueológico. No século XIX entetanto, confundindo-se a arquitetura destas pirâmides com o conjunto maior da paisagem de que tomam parte, estas edificações seriam percebidas e apresentadas, paradoxalmente, como *ruínas naturais*, e não como vestígios concretos da presença milenar, no vale do México, de uma complexa civilização[2]. Promovido em 1877 a Professor de Paisagem e Perspectiva da Escola Nacional de Belas Artes na Cidade do México, posição na qual estimula os alunos a pintar diretamente da natureza, Velasco aprofundaria sua colaboração para a constituição de uma iconografia histórica e arqueologica mexicana produzindo ainda a tela *Baño de Nezahuacóyotl* (óleo sobre tela de 1878) e, já na esfera da história colonial, a tela *Ahuehuete de la Noche Triste* (óleo sobre tela de 1885) – imagem do cipreste que Velasco figura como personagem central desta paisagem histórica, enfatizando a corpulência de seu tronco retorcido, em galhos-tentáculos centenários e resistentes, em diálogo com a arquitetura religiosa do entorno. Cipreste *de la noche triste* que é um testemunho e monumento vegetal de diferentes culturas e tempos, como signo e vestígio cósmico da ruína da própria conquista. Atenção para com as ruínas e vestígios que era, porém, anterior à colaboração do artista para com o Museu Nacional do México, como podemos verificar nas pinturas em que retratou as seguidas demolições de igrejas e conventos empreendidas pelo governo reformista de Benito Juárez, após a promulgação em 1859 das leis que decretavam a separação entre igreja católica e estado mexicano. Telas como *Patio del ex convento de San Agustín* (óleo sobre tela de 1860); na qual o claustro religioso recentemente profanado converte-se em cortiço; e *Templo de San Bernardo* (óleo sobre tela de 1861); teatro moderno da ruína, emergindo da igreja em demolição um inesperado proscênio, abrindo-se sobre a paisagem urbana em mutação.

2 Pinturas que seriam parte de um conjunto maior de obras análogas, realizadas no âmbito da colaboração entre José Maria Velasco e o Museu Nacional do México: instituição fundada em 1831 para o estudo da história natural e para a preservação das antiguidades mexicanas. Iniciada em 1877, esta colaboração começa com Velasco atuando como desenhista para o museu, no registro dos sítios arqueológicos, códices e esculturas pré-colombianas.

No Brasil a tópica da paisagem assumirá importância crescente ao longo do século XIX, não sendo possível, contudo, a constituição, como no México, de uma efetiva poética da ruína. *Mata Reduzida à Carvão*, por exemplo, óleo realizado em 1830 por Felix Emilie Taunay, nos remete a um outro tipo de olhar, numa paisagem sem passado, sem história, cujos clarões que se abrem em meio ao arvoredo apontam para a emergência do presente e para um porvir em plena marcha, no ritmo de uma nação em formação, que pensava nada dever aos originários habitantes de seu território, então compreendido como pertencente à floresta virgem a ser desbravada, sem fragmentos ou vestígios de complexos artefatos arquitetônicos nem grandiosos monumentos em pedra – únicos signos de civilização dignos para uma concepção eurocêntrica de cultura. Produtivo pode ser, porém, o exame das imagens que José dos Reis Carvalho realizou como pintor oficial da Comissão Científica de Exploração do Ceará, ocorrida entre 1859 e 1861 – aquarelas contemporâneas aos retratos de igrejas arruinadas realizados por José Maria Velasco no México. Cearense formado pelo neoclassicismo da Imperial Academia de Bellas Artes do Rio de Janeiro, onde foi aluno e colaborador de Jean Baptiste Debret, Reis Carvalho se revela aqui como estrangeiro em sua própria terra, plasmando imagens por princípio científicas, mas plenas de evocações românticas. Antropólogo da paisagem, Reis Carvalho focaliza nelas o desencontro, permeado pela natureza, entre a edificação colonial religiosa, já em desgaste, e a arruinada choupana indígena, erigida em barro, palha e madeira – signos arquitetônicos distintivos de culturas antagônicas, e cujo cruzamento produziria suas próprias fraturas e contínuas ruínas.

Aviso moral diante de modernidades vorazes, angústia ante o intangível: poéticas pictóricas da ruína e do tempo que fazem pensar a própria pintura como ruína viva e resistente, como muro de um outro tempo sobre a qual ainda se realizam novos apagamentos e inscrições. Parede constantemente "[...]*invadida, asediada por las fotos y los clichés que se instalan ya en el lienzo antes incluso de que el pintor haya comenzado su trabajo*", sendo errôneo supor que o pintor ainda trabalharia sobre uma superfície *blanca y virgen*, pois ela "[...]*está ya por entero investida virtualmente mediante toda clase de clichés con los que tendrá que romper*"[3]. Linguagem da pintura que, com suas camadas não apagadas pelo modernismo, soa operar na contemporaneidade como um anacronismo em si mesma – numa contemporaneidade também anacrônica, plena de ritornelos e resiliências. Ritornelos talvez necessários por serem capazes de atuar como "[...]*centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos*"[4]. Agenciam-se e resignificam-se assim, na pintura contemporânea brasileira, as dimensões poéticas da ruína, seja de modo mais evidentemente figurativo e alegórico, como em Adriana Varejão (cujas pinturas-objeto recriam fragmentos de superfícies arruinadas), ou como em Daniel Senise, em processos de apagamento e desaparição cujos rastros, perdas e vazios operam como resíduos e fantasmas indiretos da passagem do tempo, ativando mecanismos de rememoração para além do formato "quadro", distantes de qualquer purismo ou transcendência, vinculados a uma tradição cujo manan-

3 DELEUZE, Gilles. Francis Bacon. *Lógica de la sensación*. Madrid: Arena, 2002, p.21.

4 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. "Acerca do Ritornelo", in *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia,* Vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005. p. 115.

cial de convenções e códigos foi desconstruído, fragmentado, havendo somente um fio a ligar as representações alegóricas do tempo anteriores ao modernismo aos novos modos pelos quais se vai significar e apresentar o tempo. Operação mais de retirada do que de justaposição de novas camadas, de escavação, sob a qual estão tanto os restos das tradições clássicas quanto os entulhos das utopias modernistas. Operação para a qual a ruína é um signo conveniente, indicando não apenas a melancolia diante do passado perdido mas também o fim do futuro, antevisto em 1796 na *Imaginary View of the Grand Gallery of the Louvre in Ruins,* de Hubert Robert (óleo sobre tela, hoje conservado no próprio Museu do Louvre) – cenário de um apocalipse romântico, no qual, apesar da destruição extrema, a arte haveria de sobreviver, ainda que também como vestígio e ruína a ser decifrada.

***Pirámides del Sol y de la Luna,* 1878.**
José María Velasco

Óleo sobre tela, 32 X 46cm, Coleção particular.

O architecto moderno no Brasil: tradição e modernidade euro-brasileira

Rita Lages Rodrigues
Doutoranda / UFMG
FUMEC/

Resumo
O objeto de análise deste artigo é o livro de modelos arquitetônicos ecléticos O architecto moderno no Brasil, do arquiteto italiano Luiz Olivieri, publicado em Turim em 1911. Serve para compreendermos a circulação de modelos de casas e edifícios em Minas Gerais. Suas imagens permitem-nos a reflexão sobre a relação do desenho arquitetônico com a forma dos objetos construídos, sobre os modelos europeus e o significado destes modelos para os arquitetos e o público consumidor da arquitetura em Belo Horizonte, assim como sobre a referência clássica no modelo das construções ecléticas.

Palavra Chave
Arquitetura, ecletismo, circulação

Abstract
The subject of this article is the book of architectonical ecletic models O architecto moderno no Brasil, by Luiz Olivieri, published in Turim, in 1911. We can, by the book, comprehend houses and buildings models circulation in Minas Gerais. Its images allow us to reflect about the relations between architectonical drawing and the built objects, about the European models and the meaning of this models to architects and the architecture public in Belo Horizonte, as about the classical reference in the ecletic building models.

Keywords
architecture, ecletism, circulation.

O objeto de análise deste artigo é o livro O architecto moderno no Brasil, de autoria do arquiteto italiano Luiz Olivieri, publicado em Turim no ano de 1911. Luiz Olivieri chega a Belo Horizonte em 1897, ano de inauguração da capital de Minas Gerais e inaugura, nesta mesma data, o primeiro escritório de arquitetura da cidade. Falece no ano de 1937, na cidade vizinha de Contagem.

Imigrante italiano, formado na Academia de Florença, trabalhou na construção da capital, construída a partir de um plano de clara influência francesa. Será que, aqui, as suas referências, especialmente neoclássicas, transformam-se em um ecletismo à francesa? Seria esta uma linguagem internacional, que ultrapassaria as formações primeiras dos arquitetos e construtores que chegaram à capital? Estas referências nacionais dos imigrantes, que se tornam inter-nacionais no convívio como outros, se apagam ou continuam presentes em vestígios de suas obras?

Além da profissão de arquiteto, Olivieri é também artista multifacetado: escultor, desenhista, inventor de objetos, lembra-nos outro artista famoso, Leonardo Da Vinci, que, além de pintor, era um grande inventor. Não cometo aqui anacronismos: Olivieri, também italiano, nasceu e estudou em Florença, assim como Da Vinci. Teve contato com as inúmeras obras de arte existentes em solo florentino e tomou conhecimento acerca da vida e da obra deste artista, ícone da arte renascentista. Mas sua obra e sua formação inserem-se em um outro momento, em uma outra Florença e em um solo não europeu, sendo necessário marcar esta diferença.

Morador de Belo Horizonte, esculpiu tipos populares da cidade, esculturas que hoje fazem parte do acervo do Museu Histórico Abílio Barreto (MHAB). Inventou máquinas que se encontram no MHAB em razão da venda, por parte do cunhado do artista, de um acervo considerável nos anos 40. A vida de Olivieri pode ser analisada a partir do que Loriga denomina biografia coral, em oposição a uma biografia heróica, pois, *a biografia coral concebe o singular como um elemento de tensão: o indivíduo não tem como missão revelar a essência da humanidade; ao contrário, ele deve permanecer particular e fragmentado*[^F.] Particular e fragmentada também é a sua obra ou o que dela ficou na cidade. Fragmentada pelos usos que posteriormente foram feitos: as obras arquitetônicas tornaram-se bens tombados que merecem ser preservados no entender do discurso patrimonial; as esculturas se tornaram acervo do Museu Histórico da cidade e o sujeito e suas obras transformam-se em objeto de um projeto de doutorado.

Arquiteto formado em Florença, cidade de intensa presença da tradição clássica, possui em suas obras, ecléticas, claros traços do classicismo florentino. No entanto, o objeto de estudo desta comunicação é o livro de modelos arquitetônicos O architecto moderno no Brasil que circulou no Brasil nas primeiras décadas do século XX. O conceito de moderno presente no livro não se aplica ao conceito de arquitetura moderna posteriormente canonizado no campo arquitetônico. Moderno pode se referir ao Modern Style, predominante em edificações em cidades européias e brasileiras nas últimas décadas do século XIX. No ecletismo existe uma tensão entre modernidade e tradição em sua elaboração, elementos de modernidade em conjunto com elementos da tradição arquitetônica européias. No entanto, constitui um estilo moderno, fruto da modernidade

do século XIX, tensa em sua relação com o passado, sem adotar um discurso de ruptura total, mas buscando a novidade, buscando o novo na elaboração de suas propostas.

Há um capítulo dedicado ao arquiteto na tese de doutorado de Heliana Angotti Salgueiro que versa sobre a arquitetura da cidade no momento de construção da capital e a influência eclética nos primeiros anos de Belo Horizonte. O propósito do texto, segundo a autora, seria "... *fazer uma história da arte que fosse também uma história da cidade na qual a arquitetura se integra ao espaço urbano e às práticas culturais. Isto nos incita a inscrever a arquitetura em seu espaço humano*".^AFSalgueiro, ao trabalhar com a história do urbanismo e da arquitetura em Belo Horizonte nos primeiros anos da capital, inscreve seu discurso em uma história cultural, particularmente a história cultural francesa. Analisa a forma em que se articulam a aparelhagem mental e a conjunção de práticas de engenheiro, de arquiteto e de mestres de obra engajados na construção de Belo Horizonte e como eles se inscrevem nas duas matrizes européias principais francesas e italianas. Busca realizar um trabalho interdisciplinar comparativo, mostrando, por exemplo, como se deu a apropriação do trabalho de Haussmann em Belo Horizonte e marcando o lugar de Paris como capital cultural do século XIX: "A cultura urbana brasileira se nutriu de modelos franceses durante todo o século XIX"^AF. É dentro destes princípios que a autora estuda a Comissão Construtora, de Aarão Reis a José de Magalhães, perscrutando a formação original de cada um dos atores e os usos destas formações na construção da nova capital.

Em sua análise acerca das obras arquitetônicas de Olivieri na capital, revelam-se questões interessantes sobre o artista e sua participação no meio arquitetônico:

> *Em 1900 ele aparece como arquiteto-desenhista entre outros seis nomes em um recenseamento realizado em Belo Horizonte Inventariaram-se 25 construtores e um número igual de engenheiros ao lado de ateliers de escultura, de papel de parede e de um atelier de pintura decorativa pertencente ao alemão F. Steckel. Nós já analisamos os limites fluidos das profissões relacionadas à construção, o meio estava pouco institucionalizado e as competências múltiplas sobre o canteiro.* [1]

A participação do arquiteto é vista a partir da relação com o meio e também da influência que vai exercer na tipologia das casas ecléticas de Belo Horizonte em função da publicação da sua obra *O architecto moderno no Brasil*. Um problema existente na análise de Salgueiro é que ela analisa a tipologia das obras do arquiteto existentes no livro com o mesmo olhar de quem estuda as análises das casas construídas na cidade, não fazendo distinções entre os projetos e os objetos efetivamente construídos.

A sua obra O Architecto moderno no Brasil é de interessante documento para compreendermos a circulação de modelos de casas e edifícios em Minas Gerais. De acordo com Heliana Angotti Salgueiro, a obra *remete a um gênero* "florescente depois de fins do século XIX, os compêndios de casas, que

1 SALGUEIRO, Heliana Angotti. *La casaque d'arlequin. Belo Horizonte, une capitale écletique au 19e siècle.* Paris : Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, 1997.p. 389)

correspondem ao fenômeno cosmopolita da necessidade crescente dos habitantes da cidade"[F.]

As imagens arquitetônicas presentes neste compêndio permitem-nos a reflexão sobre algumas questões como a relação do desenho arquitetônico com a forma dos objetos construídos, os modelos europeus e o significado destes modelos para os arquitetos e o público consumidor da arquitetura em Belo Horizonte, a referência clássica no modelo das construções ecléticas. Outro aspecto interessante trazido por estas imagens ecléticas nos remete às distintas apropriações nos diversos espaços urbanos brasileiros e latino americanos. A obra de Olivieri foi publicada em Turim, não se sabe muito bem qual o espaço de circulação desta, mas pode-se, a partir da existência desta obra, pensar sobre os modelos que circulavam na América Latina e que vieram a conformar de forma distinta cidades como Belo Horizonte, Montevidéu, Buenos Aires, Rio de Janeiro, São Paulo, dentre outras. Na perspectiva da transferência cultural, podemos encaminhar nossa reflexão na direção do sujeito imigrante na cidade e a adaptação de modelos europeus à realidade belorizontina, assim como a transformação do ser arquiteto Luiz Olivieri.

O conceito de meio arquitetônico é central para compreendermos a importância da obra O Architecto Moderno no Brasil na realidade das primeira décadas de Belo Horizonte e de Minas Gerais. Conceito que nos leva a refletir a respeito dos campos profissionais e da forma como eles se estabelecem é o de campo de Pierre Bourdieu. O livro de Garry Stevens, O círculo privilegiado, aborda o conceito de campo artístico de Bourdieu e o transfere para a arquitetura, mostrando como campo "é um conjunto de instituições sociais, indivíduos e discursos que se suportam mutuamente. A sociedade é composta por inúmeros campos que se superpõem: os campos da educação, da religião, das relações de classe e assim por diante"[F.] Stevens complexifica esta percepção ao mostrar que existem dois campos, o de massas e o restrito. O primeiro refere-se à produção em larga escala, a projetistas anônimos, a clientes com recursos médios versus clientes ricos, a critérios econômicos e funcionais e à produção para satisfazer demandas econômicas de consumidores externos ao campo. Já o segundo campo, o mais restrito, dos arquitetos de renome, que possuem um discurso próprio e valores compartilhados pelos eleitos, refere-se a objetos únicos, a arquitetos de renome, a clientes ricos, a critérios estéticos e simbólicos e à produção estética para satisfazer demandas simbólicas de consumidores inseridos no campo. O campo da arquitetura se constituiria por "arquitetos, críticos, professores de arquitetura, construtores, todo tipo de clientes, parcela do estado envolvida com as construções, instituições financeiras e mais o discurso arquitetônico e as exigências legais quanto a edificações, entre outras coisas"[F.] Entretanto, esta noção, como é tratada por Bourdieu e Stevens, acaba por congelar as possibilidades de relação sujeito e contexto.

O conceito que proponho de meio arquitetônico se mostraria mais fluido, menos determinista. O que não significa que não existam discursos que se sobressaiam e que passem a fazer parte do discurso dos arquitetos e da linguagem arquitetônica como sendo os específicos de um determinado momento histórico. O meio arquitetônico está permeado de influências de outros meios ao mesmo

tempo em que se encontra inserido em um mercado. Um mercado e um meio arquitetônicos nos quais os padrões de apreciação de estilos e o conceito de gosto são essenciais para conhecermos o porquê da publicação de obra deste viés, um compêndio de edificações que sirvam como modelo: seria para formar um público ou para mostrar modelos de construções para um público com um gosto já pré-existente?

Conceito que se aproxima da forma como percebo as relações entre os diversos meios é o de hibridismo que, ao mesmo tempo em que considera as relações entre as diversas culturas, não desconsidera a questão da relação desigual entre as realidades culturais.

De acordo com Burke[2], são três tipos de hibridismo ou processos de hibridização, os que envolvem respectivamente artefatos, práticas e povos. Com relação aos artefatos híbridos, existem diferentes linguagens arquitetônicas e referências culturais que podem existir em uma mesma edificação. Entretanto, Burke analisa este processo de hibridização na construção inicial dos artefatos arquitetônicos. A pesquisa que se propõe será pensada a partir de um processo de hibridização pelo qual passam as construções ao longo da sua existência e dos usos que estes objetos passam a ter, pensando em um hibridismo que marca o início da realização dos artefatos, mas que se torna também um hibridismo temporal, à medida em que tais artefatos vão sendo transformados fisicamente e ressignificados pelas outras pessoas que deles se apropriam. No entanto, no texto desta apresentação, o objetivo é mostrar o hibridismo existente na elaboração do próprio livro de modelos do arquiteto, modelos que serão ou não executados no território da cidade.

A produção do artefato provém de práticas que de acordo com Burke "podem ser identificadas na religião, na música, na linguagem, no esporte, nas festividades e alhures"[AF]. O fazer do arquiteto se constitui em uma prática híbrida. Os artefatos existem a partir das práticas que lhes dão sentido e os constroem ou fazem com que sejam conservados ou destruídos. O hibridismo da cidade está presente no momento em que as pessoas, provenientes de diversos lugares, chegaram ao lugar onde posteriormente existiria Belo Horizonte. Aí chegamos ao terceiro tipo de hibridismo: o hibridismo de povos, que também ocorreu em Belo Horizonte, no momento inicial de formação da cidade e que é um processo contínuo que atravessa o século XX. Refiro-me não somente a hibridismos internacionais, mas também a pessoas que, provenientes de outras lógicas culturais, principalmente do interior de Minas Gerais, vieram para Belo Horizonte e aqui foram obrigadas a estabelecer práticas culturais distintas das que estavam acostumadas.

Neste ponto encontra-se o cerne da pesquisa, a partir das referências de sua formação, Olivieri deve readaptá-las à realidade de Belo Horizonte, cidade que se deseja moderna e que, no entanto, mostra-se provinciana se comparada com outras capitais. Em Belo Horizonte, Olivieri não irá ser considerado um grande arquiteto nacional, mesmo porque os arquitetos mais conceituados da comissão construtora vão, somente, passar por Belo Horizonte, deixando obras

2 BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural.* São Paulo: Editora Unisinos, 2003.

pontuais na cidade. No momento de construção do meio arquitetônico da cidade, o *architecto* moderno encontrará meio propício na cidade nascente, onde irá construir a sua vida, misturando-se na constituição da própria cidade.

Ao escrever uma obra como O Architecto Moderno, que não possui por objetivo fundar uma nova escola, ou mesmo marcar o lugar do arquiteto como aquele que inaugura o totalmente novo, Olivieri faz novamente a ponte entre o velho e o novo continente, pois trata-se de um compêndio de casas, como vários publicados em solo europeu:

> *Contem mais de noventa desenhos de fachadas, dos quais um terço é acompanhado de pequenos planos pouco detalhados. Todos são repartidos em quarenta pranchas. Note-se que seu local de edição é Turim, ainda que todos os títulos sejam em português. A palavra moderno pode ter aqui um duplo significado: de um lado "ser de seu tempo", de outro pode referir-se a Modern Style, L'Art Nouveau Italien, que inspira grande parte dos desenhos...*[3]

A divisão dos modelos de acordo com o uso é assim realizada: "21 edifícios de uso público, casas de comércio, escolas, mercado, etc"[4]. Interessante percebermos como o objetivo é oferecer modelos de construção a outros arquitetos e construtores, pois além dos modelos de edificações públicas, existem 43 casas de frente de rua, 15 recuadas com jardins, 14 mistos (com comércio e residência).

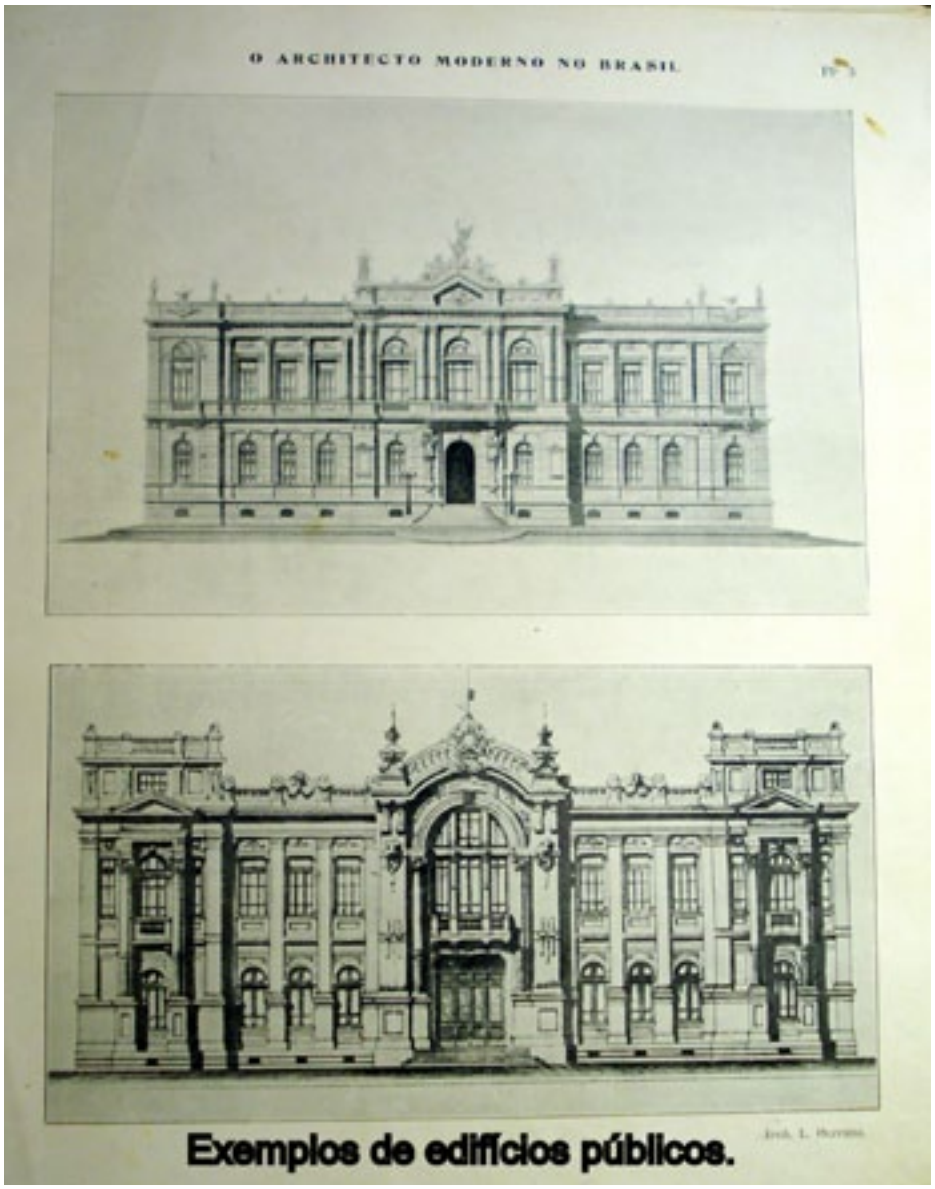
Podemos perceber nas obras mostradas a aproximação entre os desenhos e as construções efetivas da cidade. A presença da volumetria neoclássica é marcante, assim como é marcante a presença dos elementos decorativos ecléticos. Olivieri formou-se em Florença, trazendo para Belo Horizonte as referências estilísticas e construtivas de sua terra natal. Além disso, encontrou na cidade ambiente propício para desenvolver suas obras. Em linhas gerais podemos nos referir a seus modelos como sendo compostos de uma volumetria clássica, com a presença de elementos decorativos mais comedidos do que outros exemplares de arquitetura eclética, presença marcante de linhas retas, edificações com um conjunto equilibrado, elaborados de forma simétrica.

A sua obra é interessante documento que trata da forma como um arquiteto em Belo Horizonte no século XX, trouxe referências européias ressignificando-as em outro local, com outras gentes. Não de pode omitir o grande valor que era dado às produções do outro lado do Atlântico. Olivieri não era um simples arquiteto. Era um arquiteto italiano, representante de uma civilização européia, culta, que muito teria a contribuir para o desenvolvimento da pacata Belo Horizonte. Sua obra de modelos também possuía esta marca, a da autoria italiana, presente na marca notadamente clássica de parte de suas obras ecléticas.

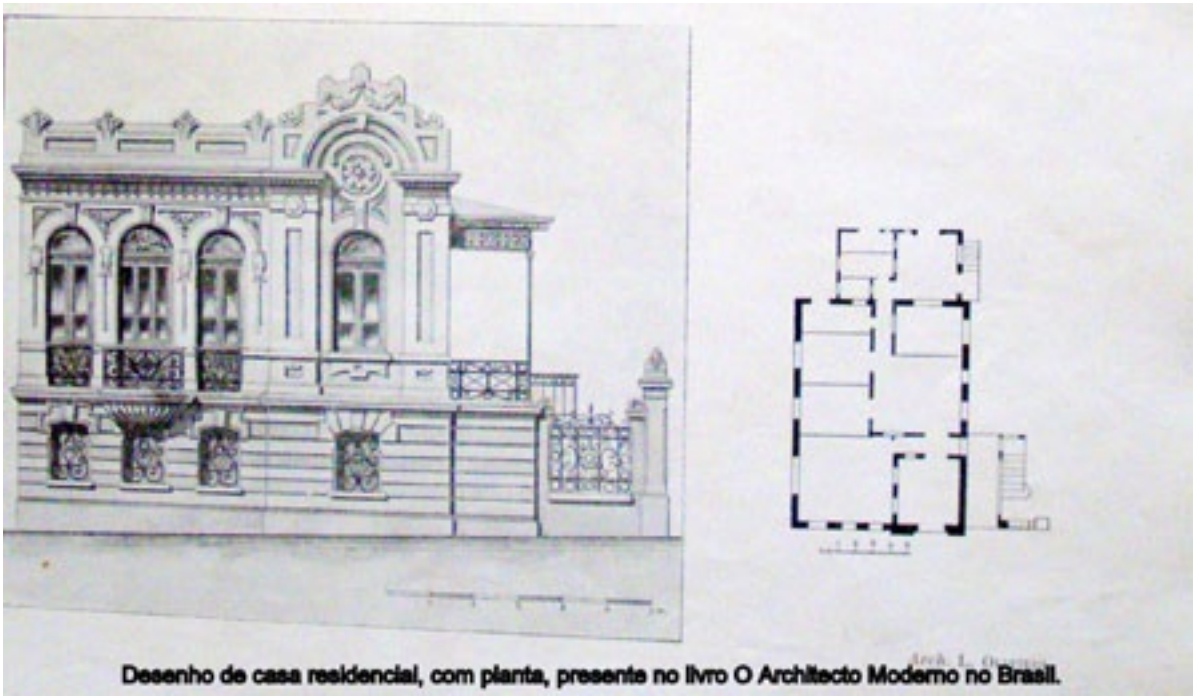
---

3 SALGUEIRO, Heliana Angotti. *La casaque d'arlequin. Belo Horizonte, une capitale écletique au 19e siècle.* Paris : Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, 1997.p. 389.

4 SALGUEIRO, Heliana Angotti. *La casaque d'arlequin. Belo Horizonte, une capitale écletique au 19e siècle.* Paris : Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, 1997.p. 391



O architecto moderno no Brasil
Publicado em Turim. 1911
Luiz Olivieri



Desenho de casa residencial, com planta, presente no livro O Architecto Moderno no Brasil.

O architecto moderno no Brasil
Publicado em Turim. 1911
Luiz Olivieri

Título de Imperial e a produção de bens simbólicos: Imperial Instituto Artístico

Rogéria de Ipanema
UFRJ

Resumo
Legitimando um empréstimo e uma troca de valores de poder, com custos para o suplicante, o Título de Imperial, possibilitava àqueles que atendessem às condições, tornarem-se legalmente parceiros do projeto político do Império. Estendido inclusive à produtividade dos bens simbólicos, o objeto desta pesquisa é o processo administrativo da sociedade de três alemães, a Fleuiss Irmãos & Linde, proprietários do Imperial Instituto Artístico, instalado na corte do Rio de Janeiro.

Palavra Chave
Título de Imperial; imagem impressa; Imperial Instituto Artístico

Abstract
Legitimizing a loan and an exchange of values of power, with costs to the supplicant, the title of Imperial, allowed those that met the conditions to become legal partners in the political project of Empire. Extended even to the productivity of symbolic goods, the object of this research is the administrative process of the company of three Germans, Fleuiss Brothers & Linde, owners of the Imperial Instituto Artístico, at the court of Rio de Janeiro.

Key-words
Title of Imperial; printed image; Imperial

Os números do comércio de estampas e estabelecimentos litográficos, em formação, de firmas societárias em companhias, ou de desenhistas-litógrafos autônomos, desenvolveram-se em contínua expansão ao longo de quase todo o século XIX. Pelas impressões litográficas pioneiras de Pallière em 1817, passando pela implantação oficial pelo Estado em 1825 por Steinmann, até os registros exigidos pela Câmara Municipal, determinados pelo artigo 303 do Código Criminal de 1831,[1] onde os "proprietários das oficinas de impressão, litografia ou gravura que se achassem estabelecidos nesta cidade" eram "obrigados num prazo de oito dias", a apresentarem seus "nomes, moradias e estabelecimentos".[2] Durante todo o Império, notadamente a reprodução serial da arte da imagem impressa no Rio de Janeiro se fez pela litografia. Tais números podem ser evidenciados pelos anúncios do concorrido *Almanak Laemmert*,[3] concluindo alguns totais. Além dos 4 nomes em 1832, registrados pela Relação da Câmara, no *Almanak* permanecerão os mesmos anunciantes, todos estrangeiros, durante os 16 anos seguintes. Em 1852 este número mais do que dobra, elevando-se para um total de 9 estabelecimentos, incluindo a forte Empresa Tipográfica Dous de Dezembro, de Francisco de Paula Brito.[4] Segue-se então com 13 identidades em 1854, 17 em 1861, ano em que a Fleiuss Irmãos & Linde começa a anunciar, 28 no início da década de 70, até o número máximo de 32 anunciantes para o ano 1875. Fechou o século com o número reduzido de 14 endereços.

As artes em geral constituíram-se uma grande direção da produção litográfica que fazia circular as necessidades sócio-culturais da época, enfatizadas pelo fluxo transmigratório europeu que se intensificara desde o período joanino. Especificamente, a litografia era portadora das narrativas paisagísticas, sociais e políticas da cidade tropical escravocrata, apreendidas pelos olhares dos estrangeiros viajantes e estampadas em impressões européias, ou estrangeiros residentes, e impressas por empreendimentos cariocas de instituição, mas ainda de origem estrangeira, como o *Lembranças do Brasil* (1849), da firma anglo-prussiana, Ludwig & Briggs, de *O Brasil pitoresco e monumental* (1856), com desenhos de Pieter Bertichen, publicado pela firma de Eduardo Rensburg, ambos holandeses, a *Galeria dos brasileiros ilustres*, do alsaciano Sebastien Auguste Sisson, ou da *Revista Illustrada* do ítalo-brasileiro AngeloAgostini.

A firma Fleiuss Irmãos & Linde^F, apresenta-se comercialmente em 11 de janeiro de 1860, à Rua Direita, 49, 2º andar, Freguesia de São José, sendo sua

1 Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. COD 43.1.22.

2 O primeiro estabelecimento a ser registrado foi o do litógrafo suíço Johann Steinmann, contratado pelo Arquivo Militar, em 1825, na Rua do Cano, 85 e o último em 1881, o nome de Pedro Monr, na Rua de S. Pedro, 170.

3 *Almanak Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro*, dos irmãos Eduardo Laemmert (Grão-Ducado de Baden, 1806 – Rio de Janeiro, 1880), cavaleiro da Imperial Ordem Brasileira da Rosa, e Henrique Laemmert (1812-1884). Iniciou a publicação em 1843, sobrevivendo até os anos de 1940. Com volumes de mais de 1.500 páginas alcançou enorme prestígio, e além dos números para a corte e província do Rio de Janeiro. a publicação cobria os setores produtivos de outras províncias, em publicações individuais, FERREZ, Gilberto. A obra de Eduardo Laemmert. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 331, p. 193-208, abr./jun. 1981.

4 No ano de 1854, a empresa está na Praça da Constituição, ns. 64, 66 e 68. Em 1856, na Rua dos Ciganos 28. Editor de grande aceitação na corte foi responsável por inúmeros títulos e periódicos, como *Mulher do Simplício*, *Marmota Fluminense*, *Mutuca Picante.* Sobre Paula Brito, leia-se. GONDIM, Eunice Ribeiro. *Vida e obra de Paula Brito*. Rio de Janeiro: Brasiliana, 1965. (Coleção Vieira Fazenda).

primeira publicação, um título jornalístico de caricaturas, a *Semana Illustrada*, com uma forte cobertura dos acontecimentos da guerra do Paraguai. Em1861 aparecerá anunciando-se já como "Instituto Artístico", com identificação para a pintura a óleo e aquarela, acrescentado da descrição "fazem as composições e ilustrações de livros científicos e artísticos de qualquer maneira".

Em documentação do Arquivo Nacional, encontra-se o processo administrativo pelo qual a firma de Henrique Fleiuss, seu irmão Carl Fleiuss e o sócio Carl Linde, requereu à sua majestade, o imperador d. Pedro II, o Título de Imperial. Neste se comprovam o dinamismo e determinação dos empreendedores alemães, em estabelecer com tecnologia diversificada, um lugar no comércio, na imprensa e no ensino artístico, construindo uma marca definida no fluxo cultural do centro do poder do Império, em um Rio de Janeiro de 150 anos atrás.

A empresa Fleiuss Irmãos & Linde chegou pronta para instalação, e logo se afirmou na corte com qualidade, justificando a imprescindibilidade da imagem nos veículos e meios geradores e consumidores de cultura, e organizada num bem estruturado parque gráfico. O Instituto Artístico, por ela criado, estabeleceu-se junto às práticas que se faziam mais costumeiras e necessárias no cotidiano social, não só metropolitano como rural, uma vez que *a Semana Illustrada*, sua primeira publicação, possuía assinantes em outras cidades e províncias. E agora, com o Título de Imperial, sua produção visual representaria a coroa num papel legitimado pelo Estado, que também nela se apoiava, imprimindo seu poder.

Três anos e meio após a fundação do estabelecimento, seus donos vêm no Título de Imperial, sentido mais comum entre os estrangeiros, a régia distinção que este representava, apresentando o requerimento do rogo da mercê, na Secretaria de Estado dos Negócios do Império, em 25 de agosto de 1863[^F.] Ao intercurso do processo, seguiu-se a lógica burocrática competente para estes casos. Logo à entrada, o Presidente do Conselho de Ministros, e reponsável pelo Ministério do Império, Pedro de Araújo Lima, o marquês de Olinda, em Aviso de 15 de setembro, solicita ao Chefe de Polícia informar "qual o objeto especial do estabelecimento artístico, quantos empregados e suas nações, a disposição do edifício [...] para os que neste trabalham e moram e qual a organização da escola e mestres". Em papel timbrado da Secretaria de Polícia, o juiz de direito e chefe de Polícia da Corte José Caetano de Andrade Pinto, no dia 17, responde à sua excelência, anexando uma cópia da informação "que a respeito do mesmo Instituto prestou", o Subdelegado do 1º distrito da Freguesia do Sacramento, dr. Miguel da Silva Braga, "a quem disso encarreguei", no dia anterior, dia 16, "que tendo pessoalmente examinado aquele estabelecimento julga-o no caso de merecer o que requereram os respectivos donos". Nos papéis remetidos à autoridade da Polícia, no mesmo dia 17, pelo subdelegado distrital, também estão inclusas as informações prestadas "pelos donos do dito estabelecimento". E por fim, exatamente 30 dias após dar entrada, o Instituto Artístico da Fleiuss Irmãos & Linde tornava-se Imperial, assumindo a coroa, nos empréstimos simbólicos de poder.

Resumindo: sua excelência o Ministro manda aviso ao Chefe de Polícia no dia 15, no dia 16, este oficia ao Subdelegado, que responde no dia 17, quando já havia visitado o estabelecimento e recebido as informações solicitadas aos donos, que o fazem no mesmo dia, finalmente, no dia 25 de setembro de 1863,

o Rio de Janeiro possuía um Instituto Artístico estrangeiro, multinacional, para expressão de uma arte brasileira?

As bases da súplica do Título estão para além do complexo parque gráfico que apresentam, apóia-se também em questões, que crêem os suplicantes, que não estão longe de uma realidade, de relevância para o Estado e a coroa, como a qualificação dos ofícios gráficos como um produto gerado pelo trabalho livre, assim como declaram, de constituição especializada, por brasileiros, portugueses e alemães. No requerimento original, demarcado por argumentos vincados no nacionalismo, o que se comprova é que Fleiuss estava atento às perspectivas culturais que imbricavam neste destino, embebidas o quanto possível de uma estética romântica de direção nacionalista que tentava nortear as produções literárias, teatrais e artísticas da época.

O Instituto Artístico ao se dirigir ao monarca, assim se identificou:

Fleiuss Irmãos & Linde, proprietários do Instituto Artístico, estabelecido no Largo de São Francisco de Paula, 16, tendo concorrido, por diversas vezes, para o engrandecimento da arte neste país, já publicando – as Recordações da Exposição Nacional, obra que [...], dará uma idéia exata da Primeira Exposição deste Império, já publicando em cromolitografia os estudos da Comissão Científica, que ultimamente visitou o Norte do Brasil [...] já publicando – outros diversos trabalhos artísticos, que comemoram fatos e acontecimentos notáveis do país; e já finalmente criando uma escola de xilografia, donde poderão sair artistas, que ganhem honestamente o pão, dando ao mesmo tempo grande incremento a uma arte tão pouco conhecida entre nós; ousam implorar de V. M. I. Atendendo às razões que acabam de oferecer [...], a graça de conceder ao seu [...]Instituto Artístico e, confiados no desejo que continuamente apresenta V. M. I. de proteger as Artes do majestoso Império, que tão sabiamente Dirige, [...] que se digne deferir benignamente aos suplicantes.

No segundo momento em que se pronuncia em resposta ao subdelegado, as descrições se fazem mais detalhadas, revelando a produtiva atividade das impressões, a partir da identificação do auto-exame dos proprietários em sua caracterização. Assim, dá-se conta sobre os processos artísticos com que opera, apresentado em um texto estratificado em informações que possibilitam ricos parâmetros de análise, interpretação e crítica.

Sobre a pintura, reporta, "O nosso Instituto Artístico ocupa-se com a pintura em óleo e aquarela", e que "é executada pelos proprietários do Instituto", descrevendo que haviam "recebido já a grande medalha de ouro pela Academia de Belas Artes". O que é questionável, porque além de não ter havido exposição no ano de 1863, e de suas obras não constarem das Exposições de 1860 ou a próxima passada, de 1862, estas só estariam incluídas no *Catálogo da XVI Exposição Geral* de 1864, e mesmo assim sem registro de premiação. Será que se referiam a uma instituição européia?

Pelos, então, processos de impressão, os argumentos se ampliam, assim que para a litografia, a praticavam "em todos os ramos artísticos, com exceção de trabalhos mercantis," e completa relatando que, "temos fora dos trabalhos avulsos, uma grande quantidade de obras", e além das já citadas em seu requerimento primeiro sobre a Exposição Nacional de 1861 e "todos os trabalhos da

Comissão Científica contendo já mais que cento e vinte quadros executados em cromolitografia", acrescentam ainda, palestras, uma grande quantidade de retratos, incluindo das augustas princesas imperiais, a "*Flora Brasileira* do Doutor Freire Alemão," e o conhecido "jornal humorístico", *Semana Illustrada*.

Como um preciso inventário dos recursos materiais e humanos, e da capacidade da instituição, verifica-se que a litografia respondia pela maior produtividade do Imperial Instituto Artístico. Sua execução estava a cargo de 6 pessoas, "3 alemães, 1 brasileiro, 2 portugueses", comportadas em duas salas "para os trabalhos feitos", "uma para litografia" e "um laboratório". E mais, no que se refere aos serviços de impressão litográfica, estes se encontravam distribuídos em mais duas salas, realizados por 9 impressores, identificados como: 4 brasileiros e 5 portugueses. Por fim, acrescentava que, "A fotografia", em duas salas e a cargo de 1 alemão, "foi instalada para maior exatidão da litografia", e "para fazer retratos".

Em relação à xilogravura, reservada em um cômodo, "temos inaugurado uma escola de gravura em madeira, que já conta oito alunos e será aumentada a número de quinze," dizendo que, "está se fazendo atualmente uma obra científica do doutor Capanema e uma grande obra para [...]o Ministro da Marinha, todas as gravuras em madeira, uma arte até agora desconhecida no Brasil".

Para a tipografia, fazia o Instituto imprimir "obras ilustradas", como o título de imprensa, mapas, textos científicos, encomendas para o Ministério da Agricultura, realizada por "2 impressores, 2 compositores", 3 brasileiros e 1 português, mais "1 aluno" e "caixeiros de escritório", ajustados em um sala.

Ao total, contando com mais uma sala de desenho, o Imperial Instituto Artístico possuía um complexo parque gráfico com 12 divisões. Vale localizar que seus concorrentes anunciantes diretos à época, somavam 17 oficinas litográficas, numa corte com cerca de 30 tipografias, publicando 23 títulos de imprensa.

Por fim termina declarando que "As publicações de nossa casa são bastante conhecidas, por isso não nos ocupamos mais com isso"., e que "Os fundos de reserva são depositados nas casas bancárias dos Srs. Bahia e Gomes e Filhos"., assim "Esperamos que as informações lhe satisfaçam, e temos a honra de servir [...] Atentos venerados criados = Fleiuss Irmãos & Linde= 17 de setembro de 1863".

Para pensar em entender o que a fonte oferece, retiro duas consistentes atuações. Uma é que o Imperial Instituto Artístico fez sua inscrição na historiografia da arte brasileira, para além do programa gráfico que pretendeu, pois está inserido na prática do ensino artístico, quando desenvolveu a xilogravura, creditada no aprendizado sistemático do processo, a partir da representação do primeiro curso particular de gravura no Brasil, autorizado pelo Estado. Interessado em iniciar e garantir a qualificação da arte e ofício no país oferecia ao público jovem masculino anunciando que, os proprietários do Instituto "ensinariam tudo o que fosse preciso para esta bela arte que, em um curto espaço, tornará os moços que lhe forem confiados independentes, e cuidará com rigor da moralidade e atividade de seus discípulos"(COSTA, 1976, p. 98)[^F.] Algumas das peças destes alunos encontram-se no segundo periódico editado pelo Imperial Instituto Artístico, que a partir do término da *Semana* caricata, em 1876, se inclinaria em um novo periódico, agora de abordagem multicultural e xilograficamente guar-

necido com imagens abertas, algumas no Rio de Janeiro e as demais de matrizes importadas, numa bela *Illustração Brasileira* (1876-1878)[^F.]

Nestas condições entende-se que, das instituições imperiais públicas das belas artes, próprias do governo, como a Academia Imperial das Belas Artes, ou das duas particulares, mais ainda de sua representação e com o Título de Imperial, como o Liceu de Artes e Ofícios, tornado Imperial somente em 1871[^F,] e o Instituto Artístico, já Imperial oito anos antes, somente nesta última, se daria a primeira voz de ensino sistemático da gravura na Corte e certamente no país. Contudo, mesmo com determinante impulso, e profissionalização da mão-de-obra, a xilogravura não substituiu ou sequer igualou a arte da imagem impressa realizada pelo processo da litografia.

Uma segunda questão é apresentada partindo de que a Coroa expandiu seu território político e onde ela não existia, fazia-se ser através do Título de Imperial, e uma vez ultrapassando seus próprios limites, demonstrou caminhos de vantagens alheias. Neste momento, mais uma vez, é o Imperial Instituto Artístico que se destacaria na dimensão da produção de bens simbólicos dentro do universo da cultura visual, com a particularidade de construir uma imprensa político-caricata, sob a proteção do imperador. Quando Fleiuss Irmãos & Linde suplicam a titularidade, a humorística *Semana Illustrada* já contava com dois anos de existência, de uma saúde que perduraria por 16. Portanto, com a afirmação do Estado e sob o manto imperial, a arte da imagem impressa no Brasil para os anos de 1860 a 1876, através da caricatura, existiu no mais perfeito regime da liberdade de expressão.

Diálogos e reapropriações: um artista e sua produção gráfica no Brasil

Rosangela de Jesus Silva
Doutoranda/UNICAMP

Resumo
Este texto propõe a análise de alguns aspectos da obra gráfica de um artista nascido na Itália, inicialmente educado na França, mas cuja produção foi consolidada no Brasil entre 1870 e 1888. A partir de um gênero nascido em Paris, os salões caricaturais, ou salões para rir, Angelo Agostini(1842/3–1910) desenvolveu um estilo próprio, totalmente engajado com a realidade política e cultural brasileira, sem deixar de demonstrar seu conhecimento da produção artística francesa.

Palavras chave
Angelo Agostini; Arte Brasileira; Século XIX

Resumé
Cet article propose une analyse des travaux graphiques d'un artiste né en Italie, d'abord il a étudié en France, mais sa production a été consolidée au Brésil entre 1870 et 1888. D›un genre né à Paris, les salons caricaturaux, Angelo Agostini (1842/ 3-1910) a développé son propre style, totalement en prise avec la réalité politique et culturelle du Brésil.

Mot clé
Angelo Agostini; Art Brésilien; XIXe siècle

Diálogos e reapropriações

Ao observar a trajetória dos caricaturistas no século XIX, e o percurso de Agostini em particular, percebe-se que todos desenvolviam outras atividades além da caricatura. Talvez por limitações financeiras, ou por outros interesses, o fato é que esses indivíduos conviviam com uma ampla gama social o que lhes facultava um olhar privilegiado e amplo do ambiente no qual conviviam. Pessoas com essa oportunidade certamente teriam predisposição e preparo para pensar em projetos de ordem estrutural e atuar em prol deles. É claro que esses projetos estavam pautados por filiações e concepções ideológicas do indivíduo, as quais poderiam não responder diretamente aos anseios dos leitores das revistas na qual o trabalho era apresentado, mas certamente representavam a voz de um grupo social do qual o artista participava ou queria participar.

Os recursos e algumas técnicas utilizadas pelos caricaturistas são bastante ilustrativos de sua originalidade e sintonia com o mundo a sua volta. A comparação da produção de Angelo Agostini com os franceses, prováveis referências para o artista, indicam algumas aproximações, conforme sugerido anteriormente, mas há certamente criação e adaptações ao contexto brasileiro. Mesmo quando se utilizava os mesmos recursos técnicos, a intenção não era a mesma, de forma que não parece uma análise enriquecedora tratar essas aproximações como reprodução, transposição ou cópia. Talvez seja mais apropriado ou mais sugestivo pensar em citação, apropriação, reconstrução ou referência, sempre a partir de preceitos individuais e particulares ao artista e sua criação.

A historiografia da arte tem proposto alguns conceitos para pensar esse diálogo entre diferentes produções artísticas como o existente entre a Europa e a América. Algumas dessas proposições, sobretudo no século XIX falavam de relações unilaterais, onde a Europa seria o grande centro produtor e irradiador da cultura ocidental. Nas últimas décadas há várias revisões, relativizações e ampliações em torno das relações e trocas estabelecidas entre esses dois continentes ao longo de séculos de história.

Entre os conceitos mais atuais estão os de Geografia artística, Transferência cultural, Centro e Periferia e Mestiçagem, só para mencionar os mais citados. Cada um desses conceitos explorado por determinados autores apresentam especificidades, todavia exibem traços em comum como o fato de proporem analisar as relações entre diferentes culturas sem uma hierarquização ou superposição, possibilitando pensar em trocas, em diálogo, em descentralização, em produtividade, em criatividade de ambos os lados, em um jogo onde não se fala em termos de vencedor e vencido, dominador e dominado, metrópole e colônia.

O conceito de Transferência cultural, por exemplo, foi utilizado nos anos de 1980 por Michel Espagne e Michael Werner, em um esforço de compreensão dos empréstimos ou trocas entre as culturas alemã e francesa no que diz respeito à recepção e transformações ocasionadas dentro da sociedade que acolhia elementos da outra cultura. Nesse sentido "La théorie des transfert culturels propose d'en anlyser les supports et les logiques. Elle s'intéresse à tous les domaines possibles de l'interculturel, du métissage, zones frontières entre cultures, langues, systèmes religieux ou politiques. (JOYEUX, 2002, 151)

Castelnuovo e Ginzburg no texto "Domination symbolique et geographie artistique dans l'histoire de l'art italien" apresentam uma discussão sobre o centro e a periferia. Os autores exploram uma perspectiva de questionamento das referências. Ao se analisar uma obra produzida na periferia nem sempre é possível ou válido partir do referencial do centro, tal atitude limitaria a análise da obra e tiraria possibilidades de compreensão da mesma, nesse caso outros referenciais seriam necessários. É o que tentam mostrar ao analisar a produção de arte italiana fora dos centros consagrados como Roma e Florença. Nesse sentido "(...) Identifier purement et simplement périphérie et retard revient donc en définitive à resigner à écrire perpétuellment l'histoire du point de vue du vainquer". (CASTELNUOVO; GINZBURG, 1981, 58)

Diante do que expõe esses autores não se pode pensar que Angelo Agostini tenha feito uma transposição ou cópia da produção francesa, muito menos que estaria atrasado em relação a esta, só pelo fato de começar a fazer os salões caricaturais no Brasil quando na França esses já não tinham a mesma importância dos anos 1850 e 1860.

Há especificidades que não podem ser ignoradas. Um primeiro elemento seria o fato de Agostini ser um europeu que migrou para o Brasil, ainda jovem. O contexto político, econômico, social e cultural brasileiro era bastante distinto daquele vivido na Europa. Esse fator pode ter sido determinante, por exemplo, para que o artista aqui exercesse diversas funções como a de pintor de retratos no início da carreira, depois jornalista, crítico, caricaturista e mantendo ainda a atividade de pintor. A imprensa ofereceria ao jovem Agostini a oportunidade de ter acesso a informações e discussões em torno da organização e estruturação do país, seus problemas e forças políticas. Assim, certamente foi mais fácil se posicionar e fazer escolhas.

Dos primeiros anos na província de São Paulo onde se iniciou na imprensa com o *Diabo Coxo* e depois no *Cabrião*, seguiria para a então capital do império onde permaneceria até o final de sua vida em 1910. No porto do Rio o contato com a Europa era mais próximo, ali se concentravam grande número de estrangeiros, chegavam as companhias líricas e de teatro, além de ser o centro do poder.

Estar no centro cultural e político do país certamente contribuía para se notabilizar naquele cenário. No entanto, nem todos se destacavam, era preciso fazer algo que intrigasse, instigasse ou questionasse aquele meio. Agostini fez circular suas idéias, polemizou, explorou e questionou diversos aspectos daquela sociedade. Juntou seu conhecimento, sua vivência no Brasil, as discussões que compartilhou e produziu textos e imagens, as quais refletiram sua visão particular e singular.

As particularidades de um trabalho caricatural

"A caricatura, como a entende e executa o Sr. Angelo Agostini, pertence ao domínio das artes; e com esse titulo merece a analyse e a critica.
(...) A caricatura tem isso de bom: é uma satyra que todo o mundo comprehende; é repentina, palpa-se, faz rir ás gargalhadas toda uma cidade, a allusão é comprehendida com avidez pelo passante. Os desenhos de Angelo tem isto de particular: fazem rir e reflectir ao mesmo tempo. Eu procuro em vão entre os desenhistas francezes um ao qual possa comparar o caricaturista da Revista Illustrada. O seu gênero de talento lembra-me melhor o de Hogarth. Como o pintor inglez, Angelo quis antes de tudo ser moralista. Persegue desapiedadamente os abusos e os tolos orgul[h]osos.
A prodigiosa semelhança de suas cargas dá um vigor extraordinário á idéia que elle quiz materialisar".[1]

O texto confere ao caricaturista o status de artista, o que oferece distinção àquela produção. Nesse sentido o trabalho de Agostini seria colocado em um patamar elevado, alcançando o mérito de um trabalho intelectual. A qualidade de ser artista refletiria assim no resultado, pois o caricaturista possuiria sensibilidade não apenas para "reproduzir fisionomias com sinceridade", mas também seria capaz de identificar o satírico em cada corpo físico e ressaltar tais características, garantido assim singularidade ao seu trabalho.

Além disso, a produção caricatural despertaria a curiosidade nas pessoas, pois seria fácil de ser compreendida. Aliada a essa vantagem, a caricatura de Agostini além de fazer rir, também faria pensar, ou seja, o artista trazia em seu trabalho características educacionais, o dom de ensinar, de fazer ver, conhecer, algo certamente mais importante do que apenas fazer rir, sobretudo numa sociedade que buscava civilizar-se, como muitas vezes foi destacado pelo caricaturista.

O artigo também comenta uma possível filiação do "talento" de Angelo Agostini, aproximando-o não dos franceses, referências importantes naquele momento, mas a um artista inglês William Hogarth (1697 – 1764). Este artista ficou conhecido dentro e fora da Inglaterra como um artista satírico de grande talento, muito perspicaz em desnudar as mazelas da sociedade na qual viveu. É justamente este aspecto satírico e moralizador da produção do artista inglês que foi destacado no texto como algo próximo do caricaturista ítalo-brasileiro. Hogarth satirizava uma classe, um grupo, Agostini parece ter sido ainda mais direto em suas críticas atacando, além das instituições também personalidades no contexto político, social e artístico brasileiro.

No entanto seu conhecimento da produção francesa não pode ser descartado, certamente foi importante na sua formação, bem como houve diálogo entre sua produção com os caricaturistas franceses. As escolhas temáticas, como a atenção para com as exposições de belas artes, embora com diferenças na maneira de abordar as obras, certamente foi um ponto comum entre a produção francesa com a de Agostini.

---

1 *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, 1882, N.302, p.6

Os salões franceses não deixavam escapar nada da realização de uma exposição. Os desenhos comentavam a preparação dos artistas, as escolhas do júri para compor a mostra, a reação dos artistas diante das escolhas do júri, o comportamento do público frente às obras, as próprias obras, bem como os artistas, suas escolhas e a crítica. Cada exposição era comentada por vários caricaturistas, os quais, na maioria das vezes recaiam sobre as obras ou, sobre os artistas mais polêmicos. A riqueza de análises e a contribuição desses salões para uma compreensão da recepção das obras é indiscutível.

A partir da década de 1870, na então capital do Brasil, Agostini iniciaria, ainda que timidamente, seus salões caricaturais. Trabalho que alcançaria seu auge em 1884, tanto pela qualidade dos desenhos e respectivos comentários, quanto pela quantidade em que foram produzidos.

O primeiro deles foi publicado em 1872 na revista *O Mosquito* e o último em 1884 na *Revista Illustrada*. É pouco, sobretudo se compararmos com a produção francesa que atravessou toda a segunda metade do século XIX, sendo que as décadas de 1850 e 1860 são as consideradas pelos estudiosos como as mais significativas dessa produção na França. Todavia é certo que as exposições aqui não aconteciam na mesma proporção que na França. O número de artistas era infinitamente menor, além disso, enquanto em Paris havia pelo menos quatro nomes de destaque nesse gênero – Cham, Gill, Nadar e Bertall -, no Brasil, só um caricaturista se interessaria em fazer tais comentários na imprensa carioca daquele momento.

A relação com os salões cômicos franceses pode ser notada na disposição das páginas na revista, bem como na utilização de legendas, a ironia e a sátira, além da escolha do meio de publicação, as revistas ilustradas. Outro fator a ser considerado é que Angelo Agostini teria vivido na França até 1859, quando os salões caricaturais já eram amplamente divulgados, assim é certo que o autor conhecia esses trabalhos.

Em 1872 o nome dado por Agostini ao seu salão seria em francês "*Salon*". Em 1884 o nome foi então traduzido para Salão, de qualquer forma seria a mesma nomenclatura.

Um diferencial dos salões de Agostini é que estes não faziam apenas críticas e sátiras, além de se concentrarem nas obras. Havia no trabalho de Agostini uma clara intenção de educação do olhar do público, uma das técnicas utilizadas para isso era justamente fazer o contraponto entre a boa arte e aquela ruim, entre o bom artista e o artista descuidado, entre os resultados do estudo e a falta deste para a realização de uma obra. As obras da pintora Abigail de Andrade (1864-ca1890), por exemplo, foram reproduzidas, identificadas com o título das obras e o nome da artista e receberam a seguinte apreciação:

"Esta Exma. Sra., conseguio pela perfeição de seu trabalho em numero de 14, chamar a attenção do público e de toda a imprensa que lhe teceu os maiores louvores. Excusado é dizer que não faremos excepção a tão merecidos ecomios a jovem e distinctissima artista". (Revista Illustrada, RJ, 1884, N.393, ano IX, p 4 e 5)

Não há nenhum comentário irônico ou cômico, o caricaturista reconheceria o talento da artista e divulgaria suas obras. Nas reproduções das quatro telas, sendo três naturezas mortas e o quadro *Um canto do meu ateliê*, não há nenhum traço caricatural ou deformação, pelo contrário, o que se vê é um cuidado com a reprodução de cada detalhe, o traço do caricaturista se comparado à *Joana D'Arc* de Pedro Américo, seria imperceptível, o que se observaria seria um exímio desenhista, o qual deixaria a obra falar por si mesma. Essas telas ocupariam um local de destaque no salão, figurando no centro superior da composição.

O salão de 1884 foi bastante ilustrativo da forma de atuação crítica de Agostini, o qual utilizaria tanto a disposição gráfica das obras nas folhas da revista, quanto as legendas para expressar sua apreciação das obras. Assim, nos salões caricaturais a estratégia da comparação atuaria em dois momentos: primeiro entre os dois pintores históricos, sendo que embora o crítico note problemas nos dois artistas, em Américo reconheceria algumas qualidades, elogiando inclusive aspectos de algumas obras expostas, o que não ocorreria com Meirelles. O Segundo momento comparativo estaria entre os dois e a nova geração de artistas composta por ex-alunos e pensionistas da academia que estariam ou, teriam ido estudar na Europa. Entre esses nomes figurariam os irmãos Henrique e Rodolpho Bernardelli, Almeida Júnior e Rodolpho Amoedo. De acordo com as palavras do crítico: "*Le monde marche* e os novos artistas também. Tanto melhor para a arte no Brazil. Assim, ao menos, ella irá progredindo"[AF.] Embora em alguns momentos, nos textos, sejam empregadas palavras duras, a crítica, no geral, é bem humorada, um outro ponto em comum com as caricaturas. Aliás, ler os textos e acompanhar os salões é um exercício bastante divertido. Na apreciação da *Judith* de Pedro Américo o crítico conseguiria levar o leitor, da tragédia que cerca a cena da decapitação de Holofernes à comicidade absoluta:

"Na Judith do Sr. Pedro Americo tudo é sacrificado, até o proprio criterio!
Não é preciso ser artista para comprehender que aquella mulher, depois de passar a noite na tenda de Holophernes a espera que este adormecesse, não perderia seu tempo a enfeitar-se, antes ou depois de ter executado o seu projecto que consistia em cortar a cabeça do terrivel guerreiro.
Ora, cortar a cabeça a um typo desses, não é a mesma cousa de que cortal-a a um frango.
Não direi que Holophernes protestasse na occasião, mas, com certeza, o corpo não ficou immovel quando Judith cortou-lhe o pescoço. Uma operação dessas, por mais habil que seja o operador, não se faz em um segundo, e Judith não ficou repentinamente transformada em guilhotina.
Holophernes era de carne e osso; por consequencia tinha sangue e este, sahindo simultaneamente do corpo e da cabeça, devia durante a operação, e depois desta, espirrar com força, correr abundamente e salpicar tudo em redor de si.
Imaginamos então ver Judith sair da tenda com as feições alteradas, pallida, os cabellos em desordem assim como as vestes, e toda ensaguentada.
Parece-nos que assim devia estar Judith e é d'este modo que o Sr. Pedro Americo a deveria ter apresentada no seu quadro.
Infelizmente não é assim que a vimos. Calma e placida, sem a menor pinta de sangue e com as vestes muito direitinhas, assim como o penteado e todos os enfeites que a adornam, Judith

não parece que acabou de cortar a cabeça de Holophernes, mas sim, que se prepara a cortal-a; por isso, levantando os braços ao céo, parece pedir a Jehovah que a auxilie em tão arriscada empreza.".[2]

A critica giraria em torno da falta de realismo que a cena apresentaria, fato que para o crítico seria imperdoável em um quadro histórico. Na caricatura, publicada no mesmo número do artigo, no canto superior direito da página, uma mulher ricamente paramentada, com longos cabelos, mão e olhos erguidos para o céu, foi representada como se estivesse totalmente ausente daquele ambiente, a cabeça de Holofernes aos seus pés, poderia ser confundida com qualquer outro objeto. A mulher lembra muito mais um santa em êxtase do que alguém que acabara de decapitar um homem. Na legenda a falta de realismo seria reafirmada com a ironia característica de Angelo Agostini: "Judith rende graças a Jehovah por ter conseguido degolar Holophernes, sem ensangüentar, nem amarrotar o seu bello toilette, nem as suas lindas mãos. Que limpeza!"

Ao lado dessa exposição negativa de Américo e Meirelles o crítico fez questão de mostrar as obras dos novos artistas, conforme mencionado anteriormente, portanto, no quarto salão caricatural colocou acima do fragmento da batalha de Meirelles a tela *A fuga da sacra família para o Egito*, abaixo *O descanso da Modelo*, ambas de Almeida Júnior. Ao lado d'*O descanso da Modelo* ainda completaria com duas telas de Rodolfo Amoedo. Essas obras já tinham recebido uma apreciação escrita com o seguinte comentário:

"O Sr. José Ferraz de Almeida Junior e Rodolpho Amoedo são os que maior sensação tem causado n'esta exposição.
(...)Estudaram bastante estudaram muito até em razão do pouco tempo que lá estiveram. Por isso não se póde deixar de admirar os seus grandes progressos.
(...)O Almeida Junior já voltou ha um anno e trouxe comsigo varios quadros, dos quaes, quatro figuram no nosso salão. São estes: o Remorso de Judas, boa tela pintada com vigor e sentimento. O derrubador brasileiro, insignificante como composição porem bem executado. O descanso do modelo, um quadro interessantissimo pelo assumpto e pela excellente execução. Esse foi exposto no salão em Paris e apezar de haver lá uns tres a quatro mil quadros, conseguio chamar a attenção do publico e teve as honras da reproducção em photogravura.
Não menos digno de louvor é a Fugida para o Egypto, tão mal collocado na exposição da Academia. A falta de inclinação, dá a esse quadro um reflexo, proveniente da clarabóia, que não deixa ver quasi a cara da Virgem e a de S. José, e que no emtanto, são pintadas com muito sentimento".[3]

A caricaturista utilizaria nas legendas das obras informações presentes no artigo crítico, ou alguma posição ou elemento da própria tela. No caso do *Descanso da Modelo* aproveitaria o movimento das mãos do pintor, o qual aplaudiria a demonstração que a modelo faria ao piano, para comentar a tela: "um primorsinho que obriganos a juntar nossas palmas as do pintor para applaudir o

2 *Revista Illustrada,* RJ, N.391, 27/09/1884, p.3, "Salão de 1884 – II"

3 *Revista Illustrada,* Rio de Janeiro, N.392, out/1884, p.3 e 6, "Salão de 1884 – III"

Sr. Almeida Junior". Já na *Fuga da sacra família para o Egito*, questionaria o fato da água não exibir movimento após ser tocada pelos pés do animal, observação anteriormente realizada na crítica escrita: "Houve um descuido bastante sensivel na execução da agua. As patas do animal deveriam agital-a e ella está tranquilla". Sem deixar de apontar o problema, brincaria na legenda com o movimento da cabeça do burro, como se o animal estivesse curioso: "O cuidadoso burro da Sacra família (não é do Jinguá) procura ver de perto se aquillo em que pisa é água ou outra cousa".

A arte gráfica de Agostini estava pautada no seu conhecimento do Brasil e de sua produção artística. O artista veria nessa expressão artística a possibilidade de circular nos mais diversos meios, de criticar e propor idéias aliando sátira, humor, exemplos e contra-exemplos. É difícil avaliar o alcance do seu trabalho, em que medida suas idéias foram ou não incorporadas, mas sua contribuição no sentido de pensar um amplo contexto cultural, social e político, além de propor ações, esse parece bastante evidente.

Revista Illustrada, Rio de Janeiro, N.393, 1884
Fotografia de João Araújo e Ana Cavalcanti a partir do acervo de Rogéria de Ipanema

Revista Illustrada, Rio de Janeiro, N.391, 1884
Fotografia de João Araújo e Ana Cavalcanti a partir do acervo de Rogéria de Ipanema

Revista Illustrada, Rio de Janeiro, N.392, 1884
Fotografia de João Araújo e Ana Cavalcanti a partir do acervo de Rogéria de Ipanema

Os estudos de Portinari para os murais Ciclos Econômicos

Taís Gonçalves Avancini
UFRJ

Resumo
O presente artigo pretende observar a produção dos murais "Ciclos Econômicos", 1936-44, de Portinari que estão localizados no edifício Gustavo Capanema no Rio de Janeiro. Nosso estudo abordará a relação entre os métodos de ensino da academia e a produção artística de Candido Portinari. Desta forma, será enfatizada a questão do desenho, da composição e da relação com a tradição na produção dos desenhos, esboços e no resultado final dos murais.

Palavra Chave
Murais, Portinari, Ensino Acadêmico.

Résumé
Cet article a pour but d'observer la production des muraux "Cycles Économiques", 1936-44, de Portinari, qui sont situés à l'édifice Gustavo Capanema à Rio de Janeiro. Notre étude abordera la relation entre les méthodes d'enseignement de l'académie et la production artistique de Candido Portinari. Ainsi, on mettra l'accent sur la question du dessin, de la composition et de la relation avec la tradition dans la production des dessins, des croquis et dans le résultat final des muraux.

Mots clefs
Muraux, Portinari, Enseignement académique.

O presente artigo pretende apresentar e analisar a produção dos murais "Ciclos Econômicos", de Portinari, que estão localizados no edifício Gustavo Capanema no Rio de Janeiro. O trabalho tem por objetivo destacar o ensino acadêmico que Portinari recebeu, relacionando-o com sua metodologia de trabalho. Nosso estudo aborda a relação destes métodos de ensino da academia com a produção artística de Cândido Portinari tanto no aspecto do fazer artístico e de sua formação, quanto de uma análise plástico-formal de algumas obras do pintor. Desta forma, será enfatizada a questão do desenho, da composição e da relação com a tradição na produção dos desenhos, esboços e no resultado final dos murais. Essa proposta pretende evidenciar as inter-relações entre ensino acadêmico e as novas proposições da arte moderna que a geração de Portinari vivenciou no campo da produção artística.

No final do século XIX início do século XX operou-se algumas transformações políticas no país que redundaram na abolição da escravatura e da proclamação da republica. O país passava por um processo de modernização das cidades e de mecanização dos meios de produção.

No âmbito do campo artístico do país, a Academia Imperial de Belas Artes fundada em 1826, transformou-se em Escola Nacional de Belas Artes. A Escola nesse período passou por momentos de grandes discussões sobre a atualização do ensino artístico. Segundo Gomes Pereira (2008, p.82), as discussões sobre a atualização estiveram calcadas em postulados do ensino acadêmico, como, a adesão à tradição clássica e as concepções do belo ideal em termos formais, técnicos e temáticos. Contudo, a decorrência destas discussões não operou uma transformação significativa nas normas de ensino. Desta forma, como assevera a autora, diversos conceitos e práticas do ensino acadêmico contribuíram para a formação artística dos artistas modernos. Traços como o uso de módulos que garantem a harmonia da composição e primazia da concepção da obra em detrimento da execução técnica. Gomes Pereira (2008, p.83) ressalta que a "questão doutrinaria e o comportamento normativo foram comuns tanto ao academicismo quanto a grande parte das vanguardas modernas".

A formação artística das vanguardas modernas teve em grande parte seu referencial no ensino acadêmico, pois as transformações curriculares mais significativas foram operadas após os anos 30. Gomes Pereira (2003, p.41) propõe que o ensino acadêmico no século XIX, em artigo escrito sobre a arquitetura e as belas artes, possuía alguns traços fundamentais na doutrina e prática acadêmica, a importância do desenho, a invenção de um método compositivo, a constituição de tipologias e a relação com a tradição.

Nosso estudo abordará a relação destes métodos de ensino da academia com a produção artística de Cândido Portinari tanto no aspecto do fazer artístico, e de sua formação, quanto de uma análise plástico-formal de algumas obras do pintor. Traçar essa ligação entre os métodos acadêmicos de ensino vigentes no fim do século XIX e início do XX com a produção deste pintor será possível tendo em vista a trajetória de sua formação artística. O pintor estudou no liceu de Artes e Ofícios a partir de 1919 e na Escola Nacional de Belas Artes a partir de 1920. Para Ancora da Luz (IN: CAVALCANTI, 2008, p.83) "a formação acadêmica de Portinari deu-lhe o domínio da técnica do desenho e da pintura".

Na Escola, teve como professores Lucílio de Albuquerque, Rodolfo Amoedo, Rodolfo Chambelland e João Batista da Costa. Esse grupo de professores atuou na Escola em um momento, a partir de 1880, de grandes discussões e atualizações em termos técnicos, formais e temáticos permeados pelos novos movimentos europeus da pintura, como o realismo, impressionismo, simbolismos e as vanguardas históricas. Segundo Gomes Pereira (2008, p.86), diversos artistas e professores da Escola vão transitar por uma gama variada de estilos "movimentando-se com desenvoltura num largo campo estético", desta forma, a arte desta época estava ligada a uma escolha do estilo adequado à temática. Portinari aprendeu a importância da técnica com Amoedo atento aos processos tradicionais e aos da ciência moderna e com Lucílio de Albuquerque, aprofunda a técnica do desenho figurado.

Dos, já citados, traços da doutrina e da prática acadêmica propostos por Gomes Pereira será enfatizado a questão do desenho, da composição e da relação com a tradição na produção e nos murais dos "Ciclos Econômicos" de Portinari de 1936-44. No caso do desenho, Gomes Pereira (2001, p.80) adverte a importância de relacionar esse método de ensino centrado no *disegno* e o desenvolvimento da pintura e escultura do início da modernidade. Para a autora, evidencia-se a prioridade do ensino a essa técnica não só pensando no desenho como técnica, mas também, como projeto inicial da obra. Desta maneira, o método de ensino possuía duas etapas, a ideia da obra e sua concretização técnica (GOMES PEREIRA, 2003, p.41). Segundo a autora (GOMES PEREIRA, 2003, p.42):

Fica evidente que esse método de ensino pretendia desenvolver nos alunos a capacidade conceitual em primeiro lugar e a noção de que o desenho estava diretamente ligado à idéia da obra – independentemente do tratamento plástico que ela pudesse receber na etapa seguinte.

A composição solicitava ao aluno um plano geral da pintura com todos os detalhes do desenho figurativo, do tratamento do espaço, da distribuição dos elementos na tela para uma disposição equilibrada das partes dentro do conjunto. Em relação à tradição clássica, observa a autora (GOMES PEREIRA, 2003, p.46), que é evidente sua aderência no sistema acadêmico, mas que em uma análise mais detalhada apresenta diferenciações no interior do próprio conceito de clássico. Até o século XVIII, a ideia de clássico estava calcada no conceito, desenvolvido por Alberti, de imitação da natureza e dos antigos. Porém, nesse mesmo século, novas discussões sobre o modelo clássico ideal vieram à tona nas academias da Europa. A autora (GOMES PEREIRA, 2003, p.47) observa que a "chamada tradição clássica não era uma corrente inquebrantável, como usualmente se acredita, mas continha conflitos internos, que envolviam a reavaliação do clássico e o próprio significado do classicismo". Sendo assim, conclui a autora (2003, p.48), que se clássico fosse essa concepção de mundo da ordem do imutável e da arte da imitação, o século XIX nada teria a ver com essa ideia de clássico. Assim, nesse período, já se operava a desconstrução deste conceito.

Na produção e no fazer artístico dos murais dos "Ciclos Econômicos", de Portinari, podemos traçar alguns apontamentos sobre o desenho, a composição e a tradição. No caso do desenho, se evidencia uma forte questão para a

produção dos murais, devido uma série de estudos realizados por Portinari em diferentes técnicas crayon, têmpera, carvão, aquarela, guache e desenhos em tamanho natural para transporte na parede. Segundo Carlos Zílio (1997, p.98), o pintor realiza estudos em que seu ponto de partida era o desenho acadêmico com todas as regras tradicionais de claro-escuro e de proporção.

Para realização destes desenhos, Portinari realiza uma série de estudos literários e viagens ao interior onde recolhe imagens de trabalhadores para a elaboração dos murais. Selecionamos para análise alguns murais dos "Ciclos Econômicos" juntamente com seus desenhos em carvão, esboços em guache e o mural propriamente dito.

O primeiro conjunto de desenho, esboço e mural que será analisado é o da "Cana de Açúcar"[^F] de 1938. O estudo "Mãos e Pé (estudo para Cana de Açúcar)" de 1937/38, que podemos ver na imagem do esboço em guache, no canto inferior direito, apresenta um desenho atento à definição do corpo humano em movimento, músculos, articulações e veias. O artista se preocupa com um desenho bem detalhado do corpo que possa mostrar a força e a grandiosidade do trabalhador. Esse estudo em carvão apresenta um desenho nos moldes clássicos demonstrando a preocupação do pintor com a técnica. No desenho do mural de 1938, observa-se a mesma preocupação formal nos detalhes dos corpos das figuras e na composição da cena. O desenho apresenta um tratamento de espaço em perspectiva através da plantação de cana de açúcar que percorre todo o lado direito até a parte superior da composição. Em diferentes planos da cena são dispostas as figuras humanas. O homem que carrega um monte de cana de açúcar no primeiro plano é o ponto central da composição. A maquete de "Cana" já apresenta as mudanças plásticas do mural. O mural "Cana" apresenta um tratamento mais limpo de detalhes da figuração e do próprio espaço, que começa a ficar mais geometrizado. Ao fundo da composição a plantação de cana desaparece e é substituída por planos geométricos. O uso do branco e do cinza no jogo do claro-escuro para dar luminosidade à composição. Todas essas mudanças trazem um tratamento mais sintético no resultado final dos murais:

enquanto procura de uma expressão sintética, pela qual a natureza, os elementos arquitetônicos e os acessórios são índices referenciais de diferentes situações; enquanto representação das figuras através de manchas cromáticas e não de um detalhamento realista apesar de sua densidade escultórica. (FABRIS, 1996, p.69).

Desta forma, podemos entender o caminho compositivo que Portinari traça até o resultado final do mural "Cana de açúcar". No desenho temos uma composição mais detalhada e, no mural, a síntese dos elementos plásticos. Porém a organização da cena e dos elementos compositivos, por mais sintéticos que sejam, são predominados por soluções renascentistas e do "retorno a ordem". Para Fabris (1996, p.69 e 70), o conjunto de murais dos "Ciclos Econômicos" apresenta soluções do Renascimento italiano pela

a síntese dos meios expressivos, a essencialidade da composição, a contenção psicológica, o despojamento de gestos e fisionomias, a espacialidade racionalizada, a temporalidade articulada em vários momentos significativos, embora suspensos, imobilizada.

No conjunto de "Café"[F] o desenho em carvão apresenta detalhamento das figuras humanas e da cena. Ao fundo, a cena de um campo de café com homens trabalhando na plantação. A mulher sentada, à esquerda, confere um peso à composição, que é equilibrado pelo homem, à direita, que carrega uma saca de café. Duas linhas verticais aparecem para emoldurar a cena, à esquerda um monte de sacas de café e, à direita, a linha que vai do carregador de sacas, à pilha de sacas atrás dele e de um outro trabalhador, ao fundo, na mesma linha. O esboço em guache apresenta as soluções sintéticas que o pintor irá transpor para o mural. O mural apresenta a mesma disposição do desenho, porém a plantação ao fundo foi suprimida em lugar de planos geométricos de cores proporcionando a sensação de um solo ou muro. Para Zílio (1997, p.97), nesse mural, Portinari "irá introduzir uma divisão da superfície por planos, no qual alguns darão a sugestão de profundidade, enquanto outros estarão no plano correspondente a superfície do muro".

O carregador de saca à direita apresenta pés, mãos e rosto com uma solução diferente do desenho dando um tom de calejamento para o corpo do homem. O pintor opta por cores terrosas e por massas de branco nas roupas dos trabalhadores e planos geométricos de branco para realizar o efeito de luz.

Em todo o conjunto de murais percebe-se que o pintor tenta conciliar elementos da concepção de espaço do renascimento italiano com soluções geométricas. O crítico Mario Pedrosa (1981, p.16) destaca de forma precisa as soluções que Portinari tende a buscar "constantemente, uma síntese fugidia, dramática na sua precariedade, entre o plástico e o abstrato, entre puro pictórico e a vida. Esse dualismo deu o drama à sua obra anterior. Dá à obra atual. E continuara a dar à sua obra futura".

Nossa próxima análise centrar-se-á no mural "Fumo", seu desenho em carvão e esboço em guache. O desenho em carvão possui um detalhamento de toda a cena, com a plantação, ao fundo, e os pés de fumo por todos os lados da composição. O tratamento das figuras é dado de forma a demonstrar detalhes do corpo, membros e feições do rosto. O espaço é apresentado em perspectiva e profundidade até a plantação de fumo ao fundo. O desenho é composto por uma mulher sentada no canto inferior esquerdo em contraposição a um grande pé de fumo no canto inferior direito. Quase ao centro da composição, um homem que lida com um pé de fumo e seu chapéu é o ponto de intersecção do conjunto. Ao fundo esquerdo um homem de costas na mesma posição que o homem localizado na parte central da composição, o que evidencia, a massa humana no centro do quadro. No canto superior esquerdo, uma mulher que segura um jarro na cabeça, logo atrás dela, uma casa. À direita, ao centro superior, um outro trabalhador tomando água, sua figura contrabalança as outras duas figuras de homens na composição formando um triângulo. Ao fundo da composição, no canto superior direito, outra mulher, que é a mesma que segura o jarro no canto superior esquerdo. Para Zílio (1997, p.99), neste desenho de "Fumo" a solução do artista:

"Permanecia o sentido de profundidade, as figuras mantinham uma relação em perspectiva, bem como o fundo realista em que apareciam os detalhes da plantação, tudo isso sob a iluminação de uma fonte única".

No esboço em guache de "Fumo" o artista apresenta as soluções da obra toda modificada para o que seria o resultado final, o mural. O mural "Fumo" apresenta diversas alterações plástico-formais em relação a seu desenho em carvão. O artista retira todo o detalhamento que havia dado à plantação de fumo e aos pés de fumo. A plantação de fumo, ao fundo, é suprimida e restam apenas três pés de fumo ao longo de toda a composição. As figuras humanas aparecem com menos detalhes e o homem que estava de frente, no centro da composição, também é suprimido. O espaço compositivo em perspectiva e com profundidade do desenho, no mural, aparece em planos geométricos de cor. O mural apresenta de forma expressiva essa inter-relação de soluções plásticas da tradição clássica com as novas soluções advindas da arte moderna.

O presente trabalho procurou evidenciar a trajetória do fazer artístico de Portinari em alguns murais do conjunto "Ciclos Econômicos" observando as questões do desenho, composição e da tradição advindos do ensino acadêmico do final do século XIX e inicio do XX. Através da análise destes murais e de seus estudos podemos destacar alguns pontos relevantes sobre o desenho, a composição e a relação com a tradição.

No caso dos desenhos de Portinari, para os murais, destaca-se a tendência de trabalhar com o desenho como projeto inicial da obra, ou seja, toda a concepção de como seria o conjunto da obra está detalhada no desenho. Os desenhos apresentam a preocupação do pintor em definir a atmosfera da obra, sua composição e todo o detalhamento figurativo. Portinari traz, de sua formação artística, essa característica de conceber a obra inicial através do desenho. O desenho significava estudo e atenção ao tema e a técnica proposta. Portinari foi um pintor que nunca dissociou sua obra e seu fazer artístico (labor) da realidade social em que estava inserido. Os desenhos de Portinari trazem soluções realistas e do renascimento italiano no que concerne a um espaço em perspectiva e profundidade. Segundo Zílio (1997, p. 92), Portinari organiza sua pintura num espaço determinado pelo volume e ilusão de profundidade.

Diante do exposto, destacaremos alguns pontos do desenho de Portinari que se modificam no resultado final do mural, como vimos nas análises. O pintor ao transpor o desenho em carvão para o esboço em guache, e após, para o mural, modifica diversas soluções plásticas que inicialmente tinha concebido de forma realista e com elementos do renascimento italiano. O pintor propõe uma concepção de desenho mais sintética e arrojada, o espaço fica em planos geométricos e a figuração é concebida através de massas de cor nos quais os corpos são agigantados, principalmente mãos e pés. Nesse momento, observamos a tentativa de conciliação do pintor entre a tradição do desenho realista e renascentista e das novas soluções plásticas advindas dos movimentos modernos. Segundo Ancora da Luz (IN: CAVALCANTI, 2008, p.8),

Por um lado ele buscou o espaço cúbico, em conformidade com as regras acadêmicas, mas por outro rompeu com estas mesmas normas em relação ao tratamento do canônico da figura humana. Perseguiu o equilíbrio da composição, mas através da tortura das formas.

No que concerne à composição podemos observar que os desenhos para os murais traziam soluções equilibradas em relação à disposição dos elementos no conjunto e a concepção espacial da perspectiva e profundidade. Segundo o próprio pintor (Portinari Apud Fabris, 1996, p.153), cada detalhe de suas composições "... são diretamente arrancados da realidade, mas o conjunto do quadro é composto pela visão que o pintor tem dessa realidade".

Nos murais, a composição se torna um jogo intercalado entre as figuras humanas e os espaços em planos. As figuras humanas agigantadas são destacadas em relação ao ambiente provocando uma desarmonia na composição. Como destacou Fabris (1979), a deformação anatômica cria um choque entre figura e o ambiente. Desta forma, podemos observar que a composição, em Portinari, passa por uma mudança em sua concepção, do equilíbrio a um "choque" entre os elementos. Esse "choque" despoja de forma sintética toda a composição na relação entre figuração e espaço.

A tradição do ensino acadêmico pode ser observada na formação artística do pintor e na sua trajetória metodológica de produção dos murais. Ficou evidenciado que Portinari busca a primazia de um método de estudo (os esboços em desenho) e a escolha de sua paleta nos estudos em guache para concretizar sua obra. Os estudos atentos a todos os detalhes da composição lhe dão segurança para partir a um desenvolvimento de sua forma plástica. Portinari parte do desenho e da composição tradicional (acadêmica) para desdobrar em novas soluções plásticas que conciliam elementos da arte moderna e do renascimento italiano.

Outro ponto importante é a questão da terra, do solo e do ambiente que será sempre uma preocupação concreta do pintor com a realidade e, sua escolha, nunca se desconecta da concepção espacial renascentista. Para Ancora da Luz (IN: CAVALCANTI, 2008, p. 87),

fiel a terra, ele não eliminou as linhas de fuga e manteve o seu olhar paralelo a linha do horizonte, conforme se observa nos estudos preparatórios que realizou para suas pinturas, garantindo a presença do chão e, com ele o espaço perspéctico.

A busca de uma expressão mais sintética para suas obras fez o pintor despojar suas formas conciliando com sua concepção de mundo universal. Portinari nos apresentou um trabalho permeado pelas suas experiências acadêmicas e pelo seu espírito de renovação, demonstrando assim, sua crescente vontade de dialogar com as tendências mais recentes em arte.

Referências Bibliográficas:

ANCORA DA LUZ, Ângela. **A formação acadêmica de Portinari e sua contribuição à modernidade da arte brasileira.** CAVALCANTI, Ana Maria Tavares, DAZZI, Camila e VALLE, Arthur (org). **Oitocentos - Arte Brasileira do Império a Primeira República.** Rio de Janeiro: EBA/UFRJ/DezenoveVinte, 2008.

FABRIS, Annateresa.. **Cândido Portinari.** São Paulo: Ed. USP, 1996.

_____. **Portinari:** estudos para os painéis do Ministério da Educação no Rio de Janeiro. São Paulo: MAC/USP, 1979.

OLIVEIRA, Myriam Andrade; PEREIRA, Sônia Gomes e DA LUZ, Ângela Ancora. **História da arte no Brasil:** textos de síntese. Rio de janeiro: Editora de UFRJ, 2008.

PEDROSA, Mario. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

PEREIRA, Sônia Gomes. "**Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro**: revisão historiográfica e estado da questão". Revista Arte & Ensaios, n.8, 2001, p.73-83.

PEREIRA, Sônia Gomes. "**Desenho, composição, tipologia e tradição clássica** – uma discussão sobre o ensino acadêmico do século 19". Revista Arte & Ensaios, n.10, 2003, p.40-49.

PEREIRA, Sônia Gomes**. A questão do moderno na arte e no ensino da arte na passagem do século XIX para o século XX.** CAVALCANTI, Ana Maria Tavares, DAZZI, Camila e VALLE, Arthur (org). **Oitocentos - Arte Brasileira do Império a Primeira República.** Rio de Janeiro: EBA/UFRJ/DezenoveVinte, 2008.

ZÍLIO, Carlos. **A Querela do Brasil:** a questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari, 1922-1945. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

1938
Pintura a guache e grafite/papel
70 x 50 cm (aproximadas)
Rio de Janeiro, RJ

Sem assinatura e sem data
Números distribuídos sobre a imagem correspondendo à numeração da escala de cores
Banco Bradesco, Osasco,SP

1938
Desenho a carvão/papel kraft
250 x 294 cm (estimadas)
Rio de Janeiro, RJ

Sem assinatura e sem data
Coleção desconhecida

1938
Pintura mural a afresco
280 x 294 cm
Rio de Janeiro, RJ

Sem assinatura e sem data
Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, RJ

Raymond Quinsac Monvoisin: a trajetória do artista no Continente Americano (1842-1857)

Valéria Alves Esteves Lima
UNIMEP

Resumo

Durante dezesseis anos, o pintor francês Raymond Quinsac Monvoisin circulou entre Argentina, Chile, Uruguai, Peru e Brasil. Sua produção artística é numerosa e sua atuação nos diversos ambientes por onde circulou é exemplar do trânsito de artistas estrangeiros na América do Sul durante o século XIX. Este trabalho busca mapear a presença do pintor na América, enfatizando seu contato com grupos políticos, intelectuais e comitentes, considerando as condições de sua atuação, os esquemas de recepção à sua obra e as características de sua produção americana.

Palavra Chave

Raymond Quinsac Monvoisin (1790-1870); pintura; arte e política.

Abstract

During sixteen years, the French painter Raymond Quinsac Monvoisin lived and worked in Chile, Argentina, Uruguay, Peru and Brazil. His artistic production is large and its performance in each of the many places he worked is exemplary of the presence of foreign artists in South America during the 19th century. This paper aims to map Monvisin's presence in America, emphasizing his contact with political groups, intellectuals and patrons, considering the conditions of his performance, the reception of his work and the characteristics of his American production.

Key-words

Raymond Quinsac Monvoisin (1790-1870); painting; art and politics.

Se há algo que se possa afirmar, com segurança, a respeito das trajetórias dos inúmeros artistas europeus que circularam pelo continente americano durante o longo século XIX é que tiveram a oportunidade de testar a si mesmos e à sua arte, de rever seus pressupostos e paradigmas e, ao se submeterem a tais "provações", acabaram por testemunhar e protagonizar momentos fundadores de uma nova e específica maneira de inserir a arte nos movimentados contextos latino-americanos dos Oitocentos. Se, de uma parte, os cenários não pareciam "à altura" de sua experiência européia, debilitados que estavam pela longa e histórica condição colonial, de outra parte, devemos reconhecer que a "insuficiência" ou o "despreparo" de tais cenários podem ser avaliados em outra chave. Na quase totalidade dos casos, os artistas que acabaram por ser reconhecidos como referências fundamentais para o desenvolvimento das artes no continente americano, teriam certamente permanecido artistas obscuros e de tímida inserção em seus ambientes de origem. Assim, a excelência do ambiente europeu não teria trazido, para estes artistas, a oportunidade que conquistaram ao optarem pela experiência do exílio, motivados pelas mais diversas e particulares razões.

Em exatos quinze anos, o artista francês Raymond Quinsac Monvoisin, nascido em Bordeaux, em 1790, percorreu várias regiões americanas. De Buenos Aires a Santiago, de Santiago a Lima e ao Rio de Janeiro, de volta a Santiago para uma segunda estada, o artista também empreendeu algumas curtas viagens e permanências em outras cidades, mas sua atuação deu-se, sobretudo, nas capitais argentina, chilena e peruana. No Brasil, sua passagem foi rápida, ainda que tenha produzido suficiente material para polêmicas e debates no cenário artístico do Império. Tal divisão, mais do que referir-se a um ordenamento cronológico linear, aponta para distintas condições de inserção do artista nas realidades americanas, consideradas as especificidades históricas e sócio-culturais de cada um destes universos. É possível, assim, identificar a forma como a presença de Monvoisin alterava, movimentava e definia aspectos dos diversos mundos da arte em que se inseriu.

Aproximações ao contexto da viagem

Desde as últimas décadas do século XVIII e, sobretudo, no momento de afirmação e consolidação dos novos Estados americanos, foi comum encontrar membros das elites crioulas em centros europeus, principalmente em Paris. Tal condição permitiu a Monvoisin contar com um forte incentivo para sua vinda ao Chile. No final da década de 1820, o pintor, que residia em Paris desde 1816, conheceu Mariano Egaña, Encarregado de Negócios do Chile em Paris, dando início a um intenso contato com intelectuais e políticos chilenos que acabaria por levá-lo à América. A alguns jovens chilenos residentes na cidade, Monvoisin deu aulas de desenho, além de realizar importantes retratos de todas essas personalidades, alguns dos quais tiveram uma circulação no ambiente santiaguino, a partir do final dos anos 1820. Tais contatos constituem, assim, um elemento fundamental para iluminar a história da circulação de Monvoisin pelo continente e, particularmente, suas relações artísticas em Santiago.[1]

1 Estas relações estão bem tratadas em FELIÚ CRUZ, Guillermo. La sociedad chilena que conoció Monvoisin. In: VVAA. *Exposición de Raymond Quinsac Monvoisin (1790-1870)*. Santiago: Instituto de Exten-

Determinante, porém, para sua vinda foi a atuação de Francisco Javier Rosales, que dirigia a Legação Chilena em Paris no ano de 1842, quando se efetivaram as condições para a sua viagem. Favorecido por um contexto de estabilidade política que inspirava realizações no campo da educação e da cultura, o governo de Manuel Bulnes havia, no ano anterior, dado os primeiros passos para a organização de uma escola de desenho aplicado às artes e à indústria, bem como de uma escola de pintura, enviando à Europa o jovem Antonio Gana. Financiado pelo governo, Gana faria estudos de belas artes na França, a fim de se capacitar para assumir a condução daqueles estabelecimentos. Em meio ao cumprimento desse objetivo, porém, Rosales resolve apresentar Monvoisin ao governo, sugerindo que sua presença seria garantia do sucesso dos empreendimentos planejados pela administração Bulnes. No início de 1842, Monvoisin elabora projetos para a organização de uma escola de pintura, escultura e arquitetura em Santiago, que logo foram encaminhados por Rosales ao Ministro das Relações Exteriores do Chile, efetivando as condições oficiais de seu projeto americano[^F.]

Às condições oficiais favoráveis somaram-se necessidades pessoais e profissionais de Monvoisin, reiteradamente consideradas nos estudos sobre o pintor. No âmbito pessoal, afirma-se que Monvoisin ressentia-se profundamente da separação de sua mulher, a também artista Domenica Festa, miniaturista italiana que conhecera durante sua estada em Roma, entre 1822 e 1825. Intrigas pessoais e uma saúde debilitada complementam o quadro das necessidades privadas que teriam levado o pintor a optar pela transferência para solo chileno. No campo profissional, um cenário no qual se misturavam uma carreira que não decolara, as condições adversas de um meio artístico que impunha regras às quais Monvoisin não se dignava obedecer e a impossibilidade de permanecer no ambiente artístico que desejava sem apoio institucional, completa o quadro de motivações para a decisão do artista, então com 52 anos, de seguir o caminho já trilhado por diversos europeus naquele século: a jovem e promissora América independente.

A experiência americana

Buenos Aires: curta e produtiva estada

Para muitos de seus comentadores, a fase argentina de Monvoisin recolhe o melhor de sua produção artística no continente. Entre as obras que marcam este período estão as exaustivamente reproduzidas telas encomendadas pelo Barão Picolet d'Hermillon, à época Cônsul Geral da Sardenha e um dos primeiros contatos de Monvoisin na capital portenha: *El Gaucho Federal*, *Soldado de Rosas* e *Porteña en el templo*. O Barão pertencia à comunidade franco-inglesa residente em Buenos Aires e que constituía, na época, importante segmento do público capaz de admirar e estimular o trabalho de Monvoisin. Indo residir no mesmo bairro ocupado por esta comunidade, o artista definia a escolha de seu público e de seus comitentes, selecionados entre os membros das elites locais, das quais sempre buscou se aproximar em todas as cidades por onde passou. Em Buenos Aires, Monvoisin foi assíduo freqüentador da residência dos Lezica-Thompson,

---

sión de Artes Plásticas, UC, abril 1955, pp. 8-23. Ver, também, a biografia do artista por JAMES, David. *Monvoisin*. Buenos Aires: Emécé Editores S.A., 1949.

conhecidos por receber em seus salões – as famosas *tertulias porteñas* – , viajantes das várias partes do mundo. Entre os contatos do pintor em Buenos Aires, destacam-se algumas famílias ligadas ao comércio internacional, para quem o artista realizaria uma série de retratos. Segundo David James, biógrafo do artista, este agrupamento de dinastias comerciais em Buenos Aires proporcionou a Monvoisin uma condição extremamente confortável, tanto no que diz respeito à sua ambientação pessoal, quanto às possibilidades de seu sucesso profissional. Também dignas de nota são as observações feitas pelo mesmo autor referentes à circulação das obras do Barão d'Hermillon, realizadas por Monvoisin, entre os membros destas famílias, após a partida do Barão para o Rio de Janeiro, em 1848.[2]

Entre os vários retratos pintados nessa ocasião, um deles se destaca. Trata-se do retrato de Juan Manuel de Rosas em trajes gauchescos, avaliado como um estudo, mas que é considerado um dos mais fiéis registros do ditador argentino, além de ser um excepcional exercício de retratística (Imagem 1). Alguns autores dão notícia de que Monvoisin teria sido convocado por Rosas para pintar o seu retrato, atitude que resultaria comum, não fosse a apregoada desconfiança do ditador para com todos os franceses. Outras fontes atribuem a encomenda do retrato ao mesmo Barão d'Hermillon.^F Sabe-se, todavia, que a obra apresenta grande fidelidade com o modelo e que foi levada por Monvoisin para o Chile, onde teria servido como modelo para a realização de um retrato eqüestre de Rosas, mais tarde desaparecido, segundo fontes contemporâneas^F.

Pereira Salas, estudioso da obra de Monvoisin[3], afirma que Buenos Aires ofereceu ao artista o primeiro e definitivo contato com o exotismo da paisagem natural americana e com as idiossincrasias locais, momento que o artista, já tendo manifestado sua aproximação com os ideais românticos, viu-se impelido a lidar com o incomensurável da natureza, com o arbitrário da política e com o pitoresco social. Segundo o próprio Monvoisin, foi a ameaça rosista que o fez sair de Buenos Aires em condições muito pouco favoráveis. Em suas notas, narra com intenso toque romântico as vicissitudes de sua fuga pelos pampas argentinos e a penosa travessia dos Andes, até chegar a Santiago, no final de janeiro de 1843^F.

Um artista de "reputação verdadeiramente europeia"

As palavras de Rosales fundamentam as expectativas da administração Bulnes e do público informado da capital chilena quanto à presença de Monvoisin no país. Se havia algo que funcionasse como uma espécie de lastro à atuação do pintor no seio da sociedade santiaguina, este algo era certamente seu passado europeu e sua formação no interior de uma destacada tradição artística. Na capital chilena, Monvoisin logo foi acolhido e instalado, tendo contado com todas as facilidades institucionais. Seu reconhecimento entre a elite local rendeu-lhe, de imediato, várias encomendas de retratos, mas o artista deveria, também, dar conta de sua missão oficial, função que logo lhe pareceu incompatível com seus interesses particulares. Monvoisin logo deu a ver ao governo que o empreendimento desejado requisitaria todo o seu tempo e atenção, considerando o despreparo do meio para

2 Cf. JAMES, *op. cit.*, p. 41.

3 Cf., em especial, PEREIRA SALAS, Eugenio. La existencia romántica de un artista neo-clásico. IN: VVAA, *op. cit.*, pp. 40-55.

as questões artísticas Os projetos do governo acabaram, portanto, sendo postos de lado, condição para a qual provavelmente deve ter contribuído a dificuldade do governo em cumprir com os investimentos necessários aos mencionados projetos.

Mesmo desligando-se da tarefa para a qual Bulnes o designara, Monvoisin continuou, por um tempo, vinculado ao ensino artístico. Entre seus alunos esteve a argentina Processa Sarmiento, irmã de Domingos F. Sarmiento, conhecido intelectual argentino exilado no Chile, autor de uma das mais importantes críticas a respeito da exposição realizada por Monvoisin em Santiago, dois meses após sua chegada ao Chile[4]. Considerada a primeira exposição de arte no país, o evento, por um lado, permitiu ao público local admirar e instruir-se com obras cuja diversidade temática, iconográfica e formal era, para a grande maioria, uma grande novidade. Por outro lado, porém, apontava os limites de sua fruição, na medida em que, segundo os comentadores da mostra, o público não estava capacitado para compreender tal diversidade e seus significados. O sucesso do evento, além de render a Monvoisin uma significativa renda com a venda dos quadros, assegurou-lhe novas encomendas^F.

Foi nessa ocasião, provavelmente, que Monvoisin associou-se a Clara Filleul, jovem artista francesa, com quem abriu um ateliê e passou a trabalhar, repartindo as tarefas na confecção dos retratos, apontados por muitos comentadores como produtos da "fábrica de Monvoisin", considerando as fórmulas e convenções estabelecidas pelos artistas para atender às contínuas encomendas. Damas da sociedade, destacados homens da política e do mundo intelectual, famílias tradicionais, bem como altos dignitários do Estado, ganharam versões em suas telas, cujos tamanhos, formatos e qualidade dependiam do tipo de encomenda e da importância do retratado. O retrato do presidente Bulnes, de corpo inteiro e em trajes oficiais, ainda que sem grandes novidades iconográficas, registra a importância da chamada "Geração de 1842", responsável pelas iniciativas que impulsionavam a vida social e artística chilena naquele momento (Imagem 2).

Inspirado pelo sucesso obtido no Chile e, segundo fontes, estimulado por contatos também realizados na França com o pintor peruano Ignacio Merino, Monvoisin realiza algumas curtas estadas no Peru, entre 1845 e 1847. Consta que, em meados de 1845, teria partido com Clara Filleul para Lima, onde realizou vários retratos, entre eles, o do presidente peruano Marechal Ramón Castilla. Com os ganhos com sua produção em Lima, Monvoisin adquiriu, quando voltou para o Chile, uma propriedade rural, "Los Molles". Desejando reconstruir ali a sua vida, o pintor decide ir a Paris, na tentativa de trazer consigo a ex-mulher e a filha. A caminho da França, em abril de 1847, passa novamente em Lima, onde realiza alguns trabalhos. Fracassada a iniciativa que o fez voltar a Paris, vemos Monvoisin desembarcar no Rio de Janeiro em 15 de outubro desse mesmo ano.

4 Cuadros de Monvoisin. *El Progreso*, Santiago, 03 marzo 1843. Artigo reproduzido em SARMIENTO, Domingo Faustino. *Obras Completas de Sarmiento* – Vol. II – Artículos críticos y literarios, 1842-1853. Buenos Aires: Luz del Día, pp. 124-129.

Rio de Janeiro: curta permanência, impacto no ambiente

Assim como em Buenos Aires, quando de sua primeira entrada em terras americanas, Monvoisin permaneceu por pouco tempo na capital do Império brasileiro, mas provocou uma significativa movimentação no ambiente artístico carioca. O país já contava, naquele momento, com uma academia de reconhecida importância e atuação no campo das artes, bem como com um mundo artístico que se vinha organizando em torno não só da Academia de Belas Artes carioca, mas em função da presença contínua de artistas estrangeiros no país e da determinante atuação da imprensa, veículo dos mais significativos escritos de arte do período.

Dessa maneira, quando Monvoisin desembarca na baía de Guanabara, não se vê assediado por uma elite ávida por seu talento retratista, ainda que logo entre em contato com a Corte e execute um grande retrato de d. Pedro II em trajes majestáticos[5], que apresenta na Exposição Geral de Belas Artes, em dezembro de 1847 (Imagem 3). A tela foi motivo de um inflamado debate travado nos jornais da época[^F,] em artigos que contrapunham a defesa da obra e do artista às críticas anônimas de um articulista que insistia em afirmar que Monvoisin limitara-se a retratar os atributos da realeza, mas esquecera do principal: "a realeza mesma, essa ficou no pincel". O mais curioso é saber que seu defensor foi o italiano Alessandro Ciccarelli, pintor que iria ocupar o cargo de primeiro diretor da planejada Academia de Pintura, fundada em Santiago do Chile em 1849. Aderindo aos elogios publicados por outros articulistas, Ciccarelli enfatiza o aspecto missionário da atuação de Monvoisin na América, chamando-o de "apóstolo da América espanhola", provavelmente sugerindo uma interpretação semelhante para si e para os artistas europeus que por aqui circularam...

Da passagem de Monvoisin pelo Rio de Janeiro, três obras devem ainda ser mencionadas: um auto-retrato ostentando a medalha da Ordem Imperial do Cruzeiro, que lhe fora atribuída por d. Pedro II em janeiro de 1848; o retrato de um *Jovem Araucano*, que consta ter sido ofertado ao Imperador pelo Cônsul Geral do Chile, em 1849, e uma paisagem, gênero pouco contemplado pelo artista, que se mistura ao universo das vistas produzidas pelos artistas estrangeiros no Rio de Janeiro.

O regresso ao Chile, outras impressões da América

A curta ausência de Monvoisin do solo chileno marca, porém, uma mudança notável em sua produção durante os anos de 1848 e 1857. De volta ao Chile, estabelece-se em "Los Molles", onde executa uma série de murais com temas mitológicos. Em paralelo, instala um ateliê em Santiago e outro em Valparaíso, onde dá prosseguimento à produção de retratos para a elite local.

A partir da década de 1850, porém, a produção artística de Monvoisin diversifica-se, atendendo a encomendas de temática religiosa e histórica, para além dos retratos, que todavia seguem fazendo parte de seu exercício artístico.

5 A tela pertence ao acervo de D. João de Orleans e Bragança, a quem agradeço pela gentileza de permitir a reprodução da obra e sua apresentação nesse trabalho. Devo, também, agradecimentos ao Setor de Museologia do Museu Imperial de Petrópolis, onde a obra esteve exposta como parte da exposição "Retratos no estrangeiro: o Brasil imperial nos ateliês franceses", com curadoria de Maria de Fátima Moraes Argon e Maria Inez Turazzi (out. 2009- out. 2010).

Obras de temática religiosa e relacionadas à história passada e presente do Chile complementam, então, a galeria de Monvoisin. É bem verdade que as cenas religiosas resultaram do mesmo processo dos retratos, isto é, foram encomendas que renderam ao artista um significativo provento. Já as composições históricas, para as quais inclusive realiza uma viagem à região de Araucânia, em busca de referências documentais, despertam o interesse para mais profundas investigações[^F.] Inspirando-se em temas da história local, passada e contemporânea, Monvoisin trabalha sobre alguns temas que funcionariam como uma espécie de vínculo permanente com a América. Trabalhos como *A abdicação de O'Higgins*, as cenas dedicadas ao episódio do naufrágio da barca *Joven Daniel* e à personagem lendária de Elisa Bravo, bem como aquelas inspiradas na história do chefe indígena Caupolicán, ilustram esta fase da produção pictórica de Monvoisin, chamando nossa atenção para os mecanismos de confecção, recepção e circulação destas obras na Europa e na América. Depois de seu retorno definitivo à Europa, seguiu pintando e produzindo litografias que testemunham suas derradeiras inspirações chilenas.

Retrato de Juan Manuel de Rosas, 1842

Ost, 100 x 80 cm.
Museu Nacional de Belas Artes, Buenos Aires.

Retrato do General Manuel Bulnes Prieto, 1843

Ost, 228 x 140 cm.
Museu Histórico Nacional, Santiago do Chile.

Retrato de D. Pedro II em trajes majestáticos, 1847

Ost, 295 x 196 cm.
Coleção de Dom João de Orleans e Bragança.

Carlos Julião e o mundo colonial português

Valéria Piccoli
Pinacoteca do Estado de São Paulo

Resumo
Carlos Julião é um militar a serviço do exército português a quem são atribuídos documentos iconográficos conservados em coleções brasileiras e portuguesas. Esses documentos incorporam representações de tipos sociais do mundo colonial português, ultrapassando o campo estrito do desenho militar e ganhando um novo interesse para os estudos da História da Arte. Especialmente no caso do Brasil, as figurinhas desenhadas por Julião precedem o registro dos tipos sociais operado pelos viajantes do século 19.

Palavras chave
Carlos Julião (1740-1811); Viajantes/ Brasil/ século XVIII; Arte figurativa/ Portugal/Brasil/ século XVIII

Abstract
Carlos Julião is military man serving under the Portuguese Army who is supposedly the author of iconographical documents in Brazilian and Portuguese collections. Once those documents are related to the depiction of social characters from different Portuguese colonies they go beyond the specificity of the military drawing, reaching an interesting status as Art History. Concerning Brazil, specifically, the human figures by Julião are far ahead the social types depicted by the traveler-artists of the 19th century.

Key-words
Carlos Julião (1740-1811); Traveller artists/ Brazil/ 18th century; Figurative art/ Portugal/Brazil/ 18th century

Esta comunicação tem origem em minha tese de doutorado intitulada *Figurinhas de brancos e negros: Carlos Julião e o mundo colonial português,* recentemente defendida no Departamento de História da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. A tese se propõe à análise de documentos iconográficos cuja autoria é atribuída a Carlos Julião (1740-1811), militar de origem piemontesa a serviço do exército português na segunda metade do Setecentos. Integram esse conjunto duas peças cartográficas conservadas em coleção portuguesa, um álbum de aquarelas na Biblioteca Nacional, Rio Janeiro, bem como duas pinturas pertencentes ao Instituto Ricardo Brennand, no Recife. Na medida em que nesse *corpus* observamos a incorporação da representação de tipos sociais provenientes de várias partes do mundo colonial português, o trabalho de Julião ultrapassa o campo estrito do desenho militar e ganha um novo interesse para os estudos da História da Arte.

Especialmente no caso do Brasil, é de se notar a precocidade de seu trabalho na prática do registro dos "tipos". Cabe esclarecer que, pelo termo "tipos", refiro-me à representação isolada de uma figura humana composta a partir da reunião de certos atributos que a tornam exemplar de um determinado grupo social. É conhecida a importância que esta prática adquire para a constituição, no século 19, do gênero do *costumbrismo* (palavra que emprestamos ao espanhol em falta de tradução adequada em português), gênero este popularizado pela literatura de viagem. E, de fato, as "figurinhas" de brasileiros desenhadas por Julião antecedem em algumas décadas o registro dos tipos sociais amplamente praticado pelos chamados "artistas viajantes" do Oitocentos. Diante disso, uma primeira questão se apresentou ao trabalho: em que medida Julião pode ser considerado iniciador da representação de tipos sociais tendo em vista a arte no Brasil? Por outro lado, a particularidade de tratar-se de um militar desafiava o trabalho a responder ao menos outras duas indagações: que características específicas a formação militar confere ao seu trabalho iconográfico? Sendo militar, como se relacionava com tradições de um gênero artístico?

Algumas palavras sobre Carlos Julião

Julião é mais um entre os inúmeros funcionários que a Coroa portuguesa colocou "on the move" – para usar a expressão cunhada por Russel-Wood[1] –, a circular pelo espaço colonial espalhado em quatro continentes. Não é, portanto, personagem citado em dicionários e para uma reconstituição cronológica de sua trajetória é necessário recorrer a fontes bastante dispersas. As fontes principais para informações sobre este oficial encontram-se no Arquivo Histórico Militar (AHM), no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT) e no Arquivo Histórico Ultramarino (AHU), todos em Lisboa, consultados ao longo da presente pesquisa.

Julião nasceu na cidade de Turim, então capital do Reino da Sardegna, em 1740. Iniciou sua carreira militar em Portugal aos 23 anos, no que parece ter sido uma opção profissional de colocar-se a serviço da coroa lusa, pois, segundo afirma em documento autógrafo datado de fevereiro de 1781, era "natural da

1 Russell-Wood, A.J.R. *The portuguese empire 1415-1808. A world on the move.* Baltimore/ Londres: The John Hopkins University Press, 1998.

Corte de Turim de donde passou a esta de Lisboa, só para adequerir a gloria de servir a V.a Mag.de Fidelíssima"[2].

A chegada e imediato início de sua carreira no exército luso num posto de oficial – o de segundo-tenente do corpo de bombeiros do Regimento de Artilharia de Lagos – é indício de que sua formação militar se deu ainda na Itália. Mais importante para a investigação de sua familiaridade com a esfera da representação é a afirmação contida no mesmo documento do AHU citado anteriormente, em que o oficial diz ter sido "constante o exercício e aplicação que o Sup.te teve em tirar moldes, fazer debuxos, e riscos na reggia academia de Turim"[3], referindo-se à Reale Accademia di Savoia, instituição militar que ele provavelmente freqüentou.

Esta passagem já nos dá uma idéia de que o desenho fez parte ativa no processo de formação militar de Julião. Aliás, o conhecimento da matemática e o exercício do desenho eram recursos de grande importância para o desenvolvimento das atividades dos oficiais da arma de artilharia, em que Julião servia, como também para os engenheiros militares, responsáveis pelo levantamento cartográfico, a construção civil e o desenho urbano nos territórios das Conquistas. Entretanto, ainda que Julião tenha desempenhado ao longo de sua carreira várias atividades que tangenciam as atribuições dos engenheiros, não há um só documento em que se afirme que ele teve, em qualquer momento de sua carreira, exercício de engenheiro. Julião era sim um oficial habilitado para o desenho.

É justamente na primeira fase da carreira militar de Julião em Portugal que encontramos mais evidências de atividades relacionadas ao que chamo aqui de "esfera da representação". A este respeito, vale recorrer ainda uma vez ao documento citado do AHU, em que Julião elenca alguns desses trabalhos. O oficial refere-se, por exemplo, à execução de um "modelo da Fortaleza do Bugio, que teve a honra de ofreçer ao Serniss.mo Príncipe", provavelmente uma maquete da fortaleza de São Lourenço da Cabeça Seca, ou do Bugio – situada no estuário do Tejo, na altura de Oeiras –, cujo farol fora danificado pelo terremoto de 1755 e estava sendo reconstruído na década de 1780. Menciona também um "modelo em piqueno da Estatua Eqüestre, por Fr.co Xavier de Mendonça", certamente um modelo em escala da estátua eqüestre de d.José I planejada para ocupar a praça fronteiriça ao Palácio dos Governadores de Belém, edifício este projetado pelo arquiteto bolonhês Antonio Landi (1713-1791). No mesmo documento, Julião inclui ainda no rol de suas competências o ensino da fundição de artilharia na Aula de São Julião da Barra, bem como habilidades de escultor, de que teria dado provas ao fazer o "retrato em pedra do mesmo Conde de Lippe que o Sup.te aprezentou nas mãos do Snr. e Rey D.n Jozé de Gloriosa memória".. Essas qualidades de Julião não deixam de ser notadas, por exemplo, pelo capitão José Sanches de Brito (?-1797), quando louva a conduta honrada do oficial, que, em sua opinião, congrega "todas as Artes precizas a hum perfeito Militar, quaes são o desenho, a Fortificação, a Fundição dos metaes, e a factura d'Artelharia"[4].

---

2 AHU_ACL_CU_035, Cx.6, D.507.

3 Idem, ibidem.

4 A fonte das citações deste trecho é AHU_ACL_CU_035, Cx.6, D.507.

Não se conhece nenhuma outra notícia sobre as peças mencionadas pelo oficial neste documento. Entretanto, é importante destacar que todas as demais obras cuja autoria é atribuída a Julião, citadas no início deste texto, se referem ao período em que o oficial serviu no Estado Português da Índia. Entre 13 de fevereiro de 1774 e 23 de julho de 1780, portanto, seguindo-se à extinção do seu regimento, Julião foi "embarcado" juntamente com outros oficiais para um período de serviços no ultramar português. Esteve possivelmente sediado em Goa, capital da Índia Portuguesa, tendo desenvolvido atividades também em Macau. Uma inscrição em uma de suas obras é indício de que a nau Nossa Senhora Madre de Deus, onde o oficial servia, tenha aportado na Bahia no retorno a Portugal.

Após 1780, data em que volta para Lisboa, desaparecem as menções de atividades ligadas ao desenho na carreira de Julião. Em 1795, após 32 anos de serviços no exército luso, Julião receberia sua primeira patente de oficial superior, passando a desempenhar suas funções no Arsenal Real do Exército. Quando da invasão de Portugal pelas tropas de Junot, Julião assumiria o cargo de Inspetor do Arsenal no lugar do coronel Carlo Napione (1756-1814), que embarcara com a corte para o Rio de Janeiro. No entanto, ele pouco faria nessa função, já que o exército português foi praticamente desintegrado diante da presença francesa. Logo após a Convenção de Sintra, Julião seria destituído do cargo de Inspetor. O oficial faleceria em Lisboa em 1811, com patente de brigadeiro.

A figuração do espaço colonial

Na verdade, conhece-se, até o momento, apenas uma peça iconográfica assinada por Carlos Julião, atualmente conservada no Gabinete de Estudos Arqueológicos de Engenharia Militar (GEAEM), em Lisboa. Trata-se, conforme atesta a legenda, de uma *Elevasam, Fasada, que mostra em prospeto pela marinha a Cidade do Salvador, Bahia de todos os Santos na América Meridional aos 13 gráos de Latitude e 345 gráos e 36 minutos de Longitude, com as Plantas e Prospetos embaixo, em ponto maior de toda a Fortificação q. defende aditta Cidade. Este prospeto foi tirado por Carlos Julião Cap.m de Mineiros do Re.to de Artha. da Corte na ocasião que foi na Nao N.Sa. Madre de Ds. Em Majo 1779.*

Elevação e fachada é uma obra já razoavelmente tratada pela historiografia. Foi comprovado por Gilberto Ferrez[5] e Nestor Reis[6] que o prospecto de Salvador, assim como as plantas e elevações dos fortes e baterias que compunham o sistema de defesa da cidade, representados na parte superior da prancha, são copiados de levantamentos realizados pelo engenheiro militar José Antonio Caldas (1725-1782), mais de 20 anos antes da passagem de Julião pelo Brasil. Não se pode tomá-los, portanto, como fruto de observação feita a partir do natural.

A originalidade dessa obra no âmbito da produção iconográfica de cunho militar no Setecentos está justamente na superposição de recortes de figuras humanas a uma vista topográfica, promovendo a identificação entre os personagens representados e aquele "lugar". Com exceção das representações de

5 Ferrez, Gilberto. *As cidades do Salvador e Rio de Janeiro, no século XVIII. Álbum iconográfico comemorativo do bicentenário da transferência da sede do governo do Brasil*. Rio de Janeiro: IHGB, 1963, p.38.

6 Reis, Nestor Goulart. *Imagens de vilas e cidades do Brasil colonial.* São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial do Estado/ Fapesp, 2000, p.316.

figurinos militares, abundantes nesta centúria, não foram encontradas outras manifestações similares nos arquivos portugueses consultados, o que concorre para acentuar a singularidade do trabalho de Julião. Afinal, o desenho de figura não fazia parte do corpo de conhecimentos necessário a um militar. O desenho ensinado nas escolas militares era essencialmente instrumental, e tencionava habilitar o aluno a traçar um perfil, reconhecer e representar acidentes de terreno e avaliar as possibilidades de ataque e defesa de praças.

A mesma operação se realiza em outro documento não assinado, mas atribuído ao autor da *Elevação e Fachada*, também conservado no GEAEM. Neste caso, estão representados na parte superior da prancha prospectos de quatro cidades de possessão portuguesa, a saber: Goa, Diu, Rio de Janeiro e Moçambique. É fundamental notar a maneira como o autor dispõe as vistas unidas como se fossem a representação de um mesmo território, ainda que saibamos tratar-se de cidades geograficamente muito distantes. Na porção inferior, tipos humanos com trajes característicos de várias regiões sob domínio luso no mundo são apresentadas em fila, como num desfile. Em conjunto, essas imagens evocam a extensão do domínio português sobre uma diversidade de territórios e povos pelo mundo (**Figura 1**).

A figura e o lugar

Texto anteriores já assinalaram a relevância da contribuição da obra atribuída a Julião no que tange à descrição da indumentária, compreendidos aqui também os símbolos identitários, como são os adereços e escarificações[7]. E não me parece casual que ele utilize o termo "traje" ou "modo de trajar" nas legendas que atribui aos tipos humanos que representa. Para Bluteau[8], o traje, ou "trajo" é o "modo de vestir" e, portanto, se refere mais ao universo dos usos e costumes que à vestimenta enquanto tal. Se este é o meio utilizado por Julião para representar as diferenças entre os povos que vivem sob o governo português, esse fato merece um exame mais detido.

Desde o século XVI, a descrição do traje tem um papel central na maneira como as culturas se decodificam umas às outras. E o entendimento do traje naquele momento histórico compreendia mais do que simplesmente o vestuário. Também o gesto, o porte, o decoro contribuíam para a constituição da aparência e colaboravam para a composição de uma figura-tipo, que vinha a sinalizar o lugar social do representado.

Conjuntamente com as transformações nos modos de vestir e de se comportar, vemos surgir no Quinhentos no meio mais popular e de maior circulação que é a gravura, coletâneas de imagens que catalogam tipos a partir de sua vestimenta. Na falta de designação mais apropriada, Defert[9] (1989) se refere a

---

7 Destaco aqui os textos de Lara, Silvia Hunold. "Customs and costumes: Carlos Julião and the image of black slaves in late 18th century Brazil". *Slavery & Abolition,* nr.23: 2 (agosto 2002), p.123-146; e Tenreiro, Maria Manuela. *Portraying the "castes" and displaying the "race". The paintings of Carlos Julião and colonial discourse in the Portuguese empire.* Tese de Doutorado, Department of Art and Humanities/ School of Oriental and African Studies/ University of London, 2008.

8 Bluteau, Raphael. *Vocabulário portuguez e latino, áulico, anatômico, architectonico.* Coimbra: No Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728. Disponível em www.ieb.usp.br/online/index.asp

9 Defert, Daniel. "Un género etnográfico profano en el siglo XVI: los libros de trajes". In: *Histórias de la*

essas coletâneas como "livros de trajes", considerando que constituem propriamente um gênero da ilustração no século XVI. Contudo, adverte o autor, esses inventários de roupas e adornos não constituem livros de *moda*, no sentido atual do termo. A noção de *traje* no século XVI se associa à de *habitus*, algo que foi adquirido e incorporado pelo sujeito por meio de suas próprias experiências. Em última instância, o *habitus* implicava uma maneira de aparecer no mundo, de se mostrar para o outro, uma vez que se reportava à aparência exterior como dimensão visível de um estado geral do sujeito.

As mais importantes coletâneas de estampas dedicadas aos trajes são publicadas entre 1560 e 1610, principalmente na França, Alemanha, Países Baixos e Itália. Ao analisar dezesseis desses títulos, Defert chama a atenção para o caráter universalista que eles adquirem enquanto tentativas de catalogação de um amplo leque de "nacionalidades". A diferenciação das "nacionalidades" nessas coleções de estampas se efetua por meio de elementos constitutivos da cultura, quais sejam a vestimenta, o gesto, o porte, o que se cobre e o que se revela, os adornos e mutilações. Ao decodificar para "uns" a aparência de "outros", os livros de trajes se tornam instrumentos da comunicação entre culturas (**Figura** 2).

Os livros de trajes não se propõe a um inventário completo de todas as nacionalidades possíveis, mas são uma maneira de ordenação do conhecimento sobre a diversidade dos povos, segundo o critério da "dignidade" ou da "semelhança", isto é, daquilo que é mais próximo e, portanto, mais parecido, para o mais distante e diferente. E aqui, nos parece, reside um ponto estratégico para a compreensão da obra de Julião. Seu trabalho se ocupa da apresentação de uma ordem social, a ordem que preside o mundo colonial português e que se constitui pela diversidade. E, para fazê-lo, o desenhador se vale da centenária tradição dos trajes, tomados como emblemas de identidade na representação das diferenças.

Por outro lado, não se pode desconsiderar a já citada identificação que Julião promove entre os tipos e o lugar, representados na mesma prancha. Essa operação certamente tem também raízes figurativas seja na literatura de viagem do século 16, seja na cartografia Seiscentista. Basta lembrar Theodore De Bry (1528-1598) e as ilustrações do primeiro volume das *Grands Voyages*, que narra a fundação de uma colônia britânica na atual Carolina do Norte. Ou então as ilustrações de um elenco de tipos asiáticos no *Itinerário* de Jan Huygen van Linschoten (1563-1611). Em ambos, coexistem as convenções posturais e gestuais dos livros de trajes – já, por si, fundamentadas na tipificação clássica da figura – e a paisagem, tornada um atributo do personagem.

No sentido contrário, ou seja, a figura tomada como um atributo do território, lembro aqui as *carte à figures* que ilustram o *Atlas major* publicado pela família Blaeu em meados do século 17. Nelas, o personagem com seu traje típico se soma às vistas de cidades para dar efetiva visibilidade ao território, de outro modo delineado pelo traçado abstrato da cartografia. Ou seja, ele colabora para a "descrição" do território, no sentido dado ao termo por Alpers[10]. Também nesse

---

Antropología (siglos XVIXIX). Organização Britta Rupp-Eisenreich. Madrid: Ediciones Júcar, 1989.

10 Alpers, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII.* São Paulo: Edusp, 1999.

sentido, devem ser lembradas as estampas do *Civitates orbis terrarum* de Braun e Hogenberg (**Figura 3**).

Portanto, tanto o registro dos tipos sociais particularizados por seus trajes, quanto a sua associação a um lugar de que provem, ambos modos de representação utilizados nos trabalhos de Julião, são procedimentos já sedimentados na cultura artística européia desde o século XVI. Esses modos de representação se fazem presentes principalmente nas gravuras de ilustração, na cartografia e nos livros de viagem, gêneros de grande circulação e que se prestam a todo tipo de transposições figurativas. Isso demonstra que Julião é um observador atento e informado, sendo certa a sua familiaridade com esse repertório visual.

Os livros de trajes informam Julião na maneira de representar seus tipos do mundo colonial português. Note-se que a forma nos desenhos de Julião segue sendo tipicamente setecentesca. Essa "maneira de representar" implica o reconhecimento dos trajes como códigos de identidade, bem como a consciência de que dispô-los lado a lado faz emergir um quadro da diversidade. A representação do traje se presta à distinção das culturas, distinção essa que não é racial, mas "nacional", termo compreendido aqui não em seu sentido político-territorial. O traje participa na construção da percepção das diferenças. Por outro lado, não se pode perder de vista que a percepção das diferenças se constitui a partir do universo das viagens. E Julião é um viajante, duplamente estrangeiro frente ao ultramar português.

Não há dúvidas de que o trabalho de Julião é também tributário da ilustração de tipos e personagens popularizada pelo Grand Tour, o que ganha ainda maior relevo sendo ele de origem italiana. Essa familiaridade do oficial com o repertório derivado dessas viagens mereceria um estudo mais atento, o que não me foi possível desenvolver até o momento.

Configuração da Entrada da Barra de Goa, c.1779
Grafite, tinta e aquarela sobre papel.
Carlos Julião (Atribuído a).

GEAEM, Lisboa (Cota 4757-38-3-52)
Fonte: GEAEM

Ilustração
Omnium pene Europae, Asiae, Aphricae atque Americae Gentium Habitus
Abraham de Bruyn

(Antuérpia, 1581). Água-forte e aquarela sobre papel
Fonte: *www.collectionsonline.lacma.org*

Rostock
Autor desconhecido
Água-forte e aquarela sobre papel.
Ilustração de G.Braun e F. Hogenberg
Civitates orbis terrarum, vol.5, 1598

Fonte: G.Braun e F.Hogenberg. *Civitates orbis terrarum.*
Introd. R.A. Skelton.
Amsterdam: Theatrum Orbis Terrarum, 1965 (ed.facsimilar)

A forma dinâmica do Clássico: a dança na coleção Castro Maya

Vera Beatriz Siqueira
UERJ/ CBHA

Resumo

Este texto pretende analisar a atuação de Raymundo de Castro Maya como colecionador de arte, a partir do tema da dança. A idéia básica é partir de certos fatos da atuação deste homem de cultura – a apresentação do balé Tarde de um fauno or Serge Lifar em um dos jantares que oferecia na residência do Alto da Vista, a instalação em sua residência de Santa Teresa da escultura do deus dançarino Shiva Natarâja, a aquisição da obra de Pablo Picasso A dança – para pensar a sua concepção estética, na qual importa especialmente certa combinação de classicismo, monumentalidade e élan criativo.

Palavra Chave

Coleção Castro Maya; dança; Serge Lifar; Shiva Natarâja; Pablo Picasso

Abstract

This paper aims to analyze the art collection of Raymundo de Castro Maya from the theme of the dance. The basic idea is to investigate certain facts of his performance as a collector – the presentation of the ballet *Afternoon of a Faun* by Serge Lifar in one of the dinners offered at the residence of Alto da Boa Vista, the installation in his residence of Santa Teresa of the sculpture of the dancing god Shiva Natarâja, the acquisition of the painting from Pablo Picasso, *Dance* – to consider the broader context of his notions of beauty, in which is important the combination of classicism, monumentality and creative élan.

Key-words

Castro Maya collection; dance; Serge Lifar; Shiva Natarâja; Pablo Picasso

A questão do movimento, fundamento da dança, é central nas especulações estéticas modernas. No que diz respeito especificamente ao tema das coleções, Horst Bredekamp, em seu livro sobre os gabinetes de curiosidades, comenta o episódio em que Cellini deslumbra o rei François I com sua estatueta de Júpiter em prata, apoiada num plinto de ouro sob o qual se escondia uma base de madeira com quatro esferas rolantes. Graças a esse expediente, Cellini fez seu Júpiter se mover com uma vela na mão na contraluz de um fim de tarde de inverno em Fontainebleau em 1545, recebendo do monarca francês os mais animados elogios: "suas obras não apenas rivalizam com aquelas dos antigos, mas as superam". Cerca de cinqüenta anos mais tarde, Johannes Kepler se entusiasma com relógios e autômatos com figuras da mitologia clássica, vistos em gabinetes, utilizando-os como modelo para a estrutura geométrica de seu diagrama do cosmo. Segundo Bredekamp, ao serem incorporados nos gabinetes de curiosidades, os autômatos produzem, em sua oposição tanto às criações da natureza quanto à estabilidade das esculturas antigas, a necessidade de uma reflexão histórica dinâmica que estabelece os elos entre natureza – esculturas antigas – obras de arte – máquinas.[1]

Além disso, em uma das possíveis origens do termo museu, tal como estabelecido na Encyclopédie de 1751, está o monte em Atenas nomeado a partir do poeta ático Musee, onde eram realizadas performances de poesia e arte, nas quais a dança era atividade central. Meu objetivo nessa comunicação será, então, pensar na dança não somente como um tema presente na coleção de Castro Maya, mas como um de seus conceitos chave, estando intimamente relacionada com suas concepções de arte e beleza.

Comecemos, então, com um dos famosos jantares que Castro Maya ofereceu na residência do Alto da Boa Vista, em 1934, brindando seus convidados com inusitada apresentação do bailarino Serge Lifar, da companhia Ballets Russes. A festa é descrita pelo jornalista Marcos André como uma "noite de magia" e vale a pena ser citada:

"O jardim está quase na treva para deixar aparecer em toda sua suprema beleza, um céu crivado de estrelas, que se refletem amorosamente num imóvel tapete d'água.
O bando elegantíssimo, conduzido por Raymundo de Castro Maya, dirige-se para o jantar no meio do bosque.
(...) Depois do jantar (...) [o] grupo dirigiu-se para o terrase. Apagam-se as luzes. As estrelas readquirem o seu prestígio. Des clous d'or sur le fond bleu de la nuit. De súbito, num quadrado de luz intensa aparece a estátua deitada nos degraus do lago: é um fauno que parece ter saído de um baixo-relevo grego. No mesmo instante, as primeiras notas de L'aprés-midi d'un faune, de Debussy, enchem o jardim, a floresta, as montanhas, a noite estranha...
A estátua se levanta lentamente. Seus movimentos lentos são de uma beleza perfeita. É qualquer coisa como um sonho dos deuses. Cortando o frio da noite, sopros de ar morno, sensual, correm pelo jardim, como outrora deviam correr pelos elídios de Daphnes e Chloé. (...) As respirações estão suspensas...
O fauno envolve-se no véu azul da ninfa. Deita-se na beira do lago... O real funde-se com a imagem refletida no espelho d'água. (...) A sua mão crispa-se num último movimento.

1 Horst Bredekamp, *The lure of Antiquity and the Cult of the machine*. Princeton: Markus Wiener Publishers, 1995.

A treva absoluta nos olhos de todos. (...) E no lago, as estrelas tremiam ainda com saudades do fauno que desaparecera para sempre".[2]

O tom descritivo do início do texto cede lugar, aos poucos, a uma série de frases curtas, breves, que conduzem a uma sorte de experiência do belo indefinível, apenas capturado momentaneamente pela associação de luz e movimento. A musicalidade evocada por essas frases, porém, não é rítmica; abre-se à ondulação do sonho. O "ainda" da última frase mostra como não se trata da afirmação peremptória de certa noção de beleza, mas da vivência fugaz de algo que desaparece para sempre, que escapa mesmo da sua descrição.

Irrealizável, o belo converte-se num ideal. Não aquele ideal grego ao qual não deixa de se relacionar, mas algo que está no horizonte de nossas expectativas, na aparência da semelhança entre passado e futuro. Nessa presentificação do indefinível, o fluxo temporal não é propriamente interrompido, e sim suspenso pela obrigação mimética da beleza se assemelhar ao elemento externo que lhe é idêntico. A floresta toca música, a estátua dança, o bailarino repete o brilho dourado das estrelas, o lago captura o céu. Com a respiração presa, os espectadores anulam-se diante da transformação da beleza em evento inédito, "nunca visto". A evocação de algo perdido, de experiência secreta, não é apenas o resultado da soma de sensações e especulações sobre o tal jantar: refere-se à percepção da experiência da beleza na modernidade como "evento" único e irrepetível.

No quadro do romantismo francês, a dança passou a ocupar lugar cultural de destaque, com apresentações em feiras, na Ópera ou no *Théatre des Italiens* ou na *Comédie Française*. Constituía momento essencial dos eventos, alternando-se com as músicas, a pantomima, a acrobacia, os espetáculos pirotécnicos. Diferentes teóricos abordaram o problema da dança ou do balé, como Rousseau, Diderot ou o abade Du Bos, cujas *Reflexões críticas sobre a poesia e sobre a pintura*, da virada do século XVIII, incluíam dois capítulos sobre a dança. Além disso, desenvolve-se um discurso específico sobre o tema, como as *Cartas sobre a dança* de Noverre (1760), que postulavam a substituição do balé de corte, cujo apogeu fora durante o reinado de Luís XIV, pelo balé de ação, cujo objetivo era a imitação da natureza, a ilusão, a expressividade dramática. Tudo isso mostra que a dança – e o ideal clássico de fusão entre música, poesia e dança – constitui tema de relevo para a definição dos contornos da arte na modernidade.

O balé apresentado por Serge Lifar aos convidados de Castro Maya participa, a seu modo, desse contexto intelectual e cultural. É uma apresentação solo intitulada Le Faune, adaptada da famosa coreografia de Nijinsky para a música de Claude Debussy que, por sua vez, inspira-se no difícil e um tanto hermético poema pastoral de Mallarmé, de 1876, na qual o fauno procura recriar suas memórias de um encontro com ninfas, mas não está muito certo se isso teria sido um fato ou um sonho. E pergunta: "Foi um sonho o que amei?" ou "Quem sabe as mulheres que glosas/são configurações de anseios que possuis?". As fronteiras entre sonho e realidade são eliminadas. Mas as evocações do fauno não são nostálgicas ou doces, e sim violentamente sexuais. Como na própria figura do

2 Marcos André, A noite de magia. **Diário da Noite.** Rio de Janeiro, 10 de setembro de 1934. Biblioteca Nacional.

fauno, metade homem, metade animal, o poema se forma por essa ambiguidade constitutiva, entre a serenidade da tarde e a fúria de sua recordação (ou sonho).

Originalmente o poema fora escrito para o teatro, sob o nome Monologue d'un faune (1865), o que aponta para a consciência do poeta a respeito do seu potencial cênico e dramático, além de revelar sua natureza performática. Recusado como inapropriado, foi transformado 10 anos depois em poema, novamente rejeitado, agora pela revista à qual se destinava, a Troisième Parnasse Contemporain. A cada recusa, Mallarmé respondia com a radicalização poética, conduzindo à forma final, na qual "o poema ganha consciência definitiva de escritura e o fauno se realiza na página com as ninfas que modula e escreve – seres de linguagem"[F]. Coube a Manet a ilustração para a edição original do poema pastoral em 1876.

Estimulado pelo próprio poeta e sob a encomenda da *Société Nationale de Musique*, Claude Debussy compôs o *Prélude à l'Aprés-midi d'un faune* entre 1891 e 1894. O Prelúdio é ainda hoje considerado, por muitos estudiosos, como o marco inicial da música moderna européia, por sua estrutura inovadora, marcada pela repetição do solo inaugural de flauta, pelos episódios fragmentários, pelas irregularidades métricas, pela instrumentação envolvente, pela fluidez melódica.

Em 1912, será a vez de Nijinsky, estrela dos *Ballets Russes*, que desde 1909 atuava com grande sucesso em Paris, relacionar-se, em sua primeira coreografia, com o tema mítico do fauno. Apresentado no dia 29 de maio, no *Théâtre du Châtelet*, o balé propõe nova radicalização: usando roupa colada ao corpo, simulando uma segunda pele, vale-se de movimentos angulares e fragmentários, que terminam em poses escultóricas, inspirando-se nas figuras gregas arcaicas e assírias, e não na Grécia clássica usada tradicionalmente como fonte dos balés, especialmente os de Fokine. O uso bidimensional do espaço cênico, bem como o deslocamento lateral dos dançarinos e o conseqüente efeito de planaridade geraram polêmica, mas não tanto quanto a cena final do balé, na qual o bailarino enfatiza a sexualidade animal do fauno, copulando com um lenço deixado pela ninfa. No programa do balé, destacava-se, como na descrição da festa de Castro Maya, a associação entre a dança como realização momentânea da beleza e a sua eternidade sensível e mnemônica: "um fauno cochila – ninfas o provocaram – um lenço esquecido satisfaz seu sonho. A cortina desce e assim o poema pode começar na memória de todos".

O lenço é objeto essencial para o funcionamento da mensagem poética do balé; elemento concreto que vem do sonho para a realidade, que revela a ambiguidade da relação com o mito clássico. Na ausência das ninfas, um tecido leve e fluido que deve ser animado pelo movimento produzido pelo desejo. Na impossibilidade da beleza e do lirismo existirem como fatos empíricos, resta-nos o consolo de sua experimentação como criação artística, sonho, imaginação, memória, desejo, furor. Em suma, evento episódico e transitório que precisa se repetir renovadamente, tendo na dança um de seus modelos privilegiados.

Na cultura indiana esse sentido criador da dança ganha outra leitura. A figura do bailarino cósmico Natarâja – fruto da evolução do deus vedista Rudra, o Terrível, para a divindade hinduísta de Shiva, o Benéfico – destrói o universo da ignorância e recria-o pelo poder das vibrações de seu tamborim (Damaru) e

pela frenética dança cósmica (o Tandavâ). Na fusão de criação e destruição, exibe sua dança em turbilhão no meio do círculo de chamas, embora mantenha o eixo central da ordem suprema, a partir do qual dividem-se equilibradamente os membros do deus e seus atributos[^F.]

Castro Maya adquire a escultura em bronze de Shiva Natarâja, produzida entre os séculos XVII e XVIII, depois de sua viagem à Índia na década de 1930. Nesta ocasião, havia selecionado, entre a variedade de imagens desse mundo diverso, a do deus bailarino. Nos álbuns fotográficos da viagem, várias são as suas representações, tanto em fotos tiradas pelo colecionador quanto em cartões postais, mostrando particular interesse por essa forma de apresentação de Shiva. Talvez todo esse interesse tenha sido motivado por ou compartilhado com a sua companheira de viagem: a atriz russa Ludmila Vlasto, que morava em Paris, e que acabou por se notabilizar pelo trabalho como diretora da *Société des Spectacles Georges Vitaly*, revitalizando o *Théâtre La Bruyère*, onde apresentou peças famosas como a adaptação de Albert Camus para "Um caso interessante" de Dino Buzatti.

Quando ergue a sua casa moderna no bairro de Santa Teresa no Rio, inaugurada em 1958, Castro Maya escolhe dispor essa escultura no primeiro patamar da escada vazada que interliga os três pavimentos. Para subir do hall de entrada ao primeiro andar, olhava-se frontalmente para a imagem de Shiva Natarâja. A entrada no pavimento social da residência – no qual estavam localizadas as salas de jantar e de estar (jardim de inverno), a biblioteca e o jardim de uso exclusivo – pressupunha o contato com esse deus performático, com a passagem da inércia ao movimento que, na imagem hinduísta, simbolizava a destruição das trevas e a abertura para a luz da consciência.

Alguns passos depois, à frente da abertura para a sala de jantar, a unidade cósmica de opostos do deus indiano encontra a sua contraparte ideal: o torso feminino grego colocado ao centro de um grande pano de vidro que traz para o interior do espaço de refeições a natureza que o cerca. Castro Maya gostava de frisar que este torso teria vindo da mesma escavação em que se encontrou a escultura da *Vitória de Samotrácia*. No atestado de autenticidade, o material usado (o mármore branco com veios verdes) é citado para garantir a origem e a idade da peça. Há também a evocação da semelhança estilística com trabalhos do escultor Scopas, da Macedônia. A pose hierática, as rígidas pregas da roupa, a delicada anatomia feminina oferecem ao Shiva Natarâja o seu avesso, transformando a dinâmica complementaridade de opostos em estrutura narrativa da própria coleção.

Um pouco mais adiante, no espaço exterior do jardim, mas possível de ser vista pela janela da sala de jantar, outra escultura parece guardar a chave da relação entre essas duas obras. É uma reprodução, feita na Itália na segunda metade do século XIX, da célebre obra *O fauno dançando* ou *Fauno dançarino,* que veio a nomear a Casa do Fauno, em Pompéia, local dos mosaicos de Alexandre, mas também daquele que retrata cena erótica entre fauno e ninfa (na qual um lenço está presente). Desprovido de sua porção animal, como nas imagens mais antigas de fauno (que costumavam retratá-lo como um homem barbado com coroa de folhas sobre a cabeça, portando uma pele de animal e a cornucópia),

a figura mítica do Fauno é animada pelo cabelo revolto, pelos braços erguidos, pelas pernas separadas, pelos pés em ponta, pela leve torção no corpo, pela tensão muscular que chega à superfície do bronze.

Mais um elo no discurso do colecionador, essa pequena escultura que trouxera da casa paterna em Laranjeiras, é capaz de indicar e materializar a relação estabelecida entre a coleção e a dança – tomada como modelo da energia criativa, da pulsão vital, da corporificação do som, da manifestação efêmera e transitória da beleza ideal, do instante capaz de reter todo o tempo. Mas ainda falta falar sobre mais um momento importante dessa narrativa: a tela *A dança*, de Pablo Picasso.

Castro Maya interessa-se pela pintura que viu reproduzida parcialmente na capa da revista francesa *L'Oeil,* de junho de 1957, que trazia reportagem de Georges Limbour sobre a produção do artista no ateliê de La Californie. No texto o colecionador sublinha uma citação de Kahnweiler sobre a qualidade "ingênua" da arte de Picasso, "toda espontaneidade instintiva"[F]. O autor repete essa caracterização em todo o artigo, enfatizando expressões como "gosto apaixonado pela pintura", "prodigiosa atividade criativa", "ritmo de criação", "dinamismo de inspiração", entre outras.

Com faz em diversas outras obras desse período, na tela da coleção Castro Maya, Picasso apropria-se de tema típico de Matisse – a dança. Mais particularmente, parece citar a dança em roda, que surge, na obra do amigo, em sua tela *La joie de vivre*, de 1906. Obra que desafiara Picasso a criar a pintura que acaba por se transformar em marco da arte do século XX, *Les demoiselles d'Avignon* (1907). Na tela de Matisse – diretamente inspirada no poema de Mallarmé, *L'aprés midi d'um faune* – renova-se o vínculo entre dança e mito clássico da origem. Como na écloga original, essa visão moderna da Arcádia realiza-se como pura linguagem, signos líricos abstratos. Para o que a dança torna-se elemento compositivo central, reverberando seu movimento infinito nas linhas sinuosas, nas cores estridentes, nas rimas visuais que obrigam nosso olhar a circular por todo espaço, nos corpos fluidos, no tom geral de entusiasmo, no prazer regressivo e básico que experimentamos.

De forma totalmente diferente, Picasso cita a dança de Matisse. O que era fundo vem para o primeiro plano. Porém, o movimento dos corpos de mãos dadas perde a sua fluidez, tornando-se incapaz de se espraiar pela pintura. A roda não se fecha. A rudeza expressiva do desenho infantil, as pinceladas ágeis e brutais, os pingos de tinta e as marcas de dedos transformam corpos e paisagem em anotações urgentes e ásperas. Cores fechadas e fundo saturado de tinta branca sobre os quais são inscritas linhas e manchas negras, criam uma dissonância e estridência totalmente alheia à obra de Matisse.

O fundo clássico da imagem é literalmente atacado pela energia destruidora do artista. Na Arcádia de Picasso, em seu mundo originário, a dança é signo de resistência: realiza-se no pequeno espaço livre, constrangida pela natureza ameaçadora, resíduo de um agir livre que apenas pode resistir à sua aniquilação inevitável enquanto se mantiver nos limites da consciência de sua própria ação: história, e não mito. Só assim é capaz de apresentar a linguagem como memória de liberdade, "monumento".

Curiosamente, essa tela de Picasso, hoje desaparecida da Biblioteca onde ficava nos tempos do colecionador, nos faz voltar os olhos para outras duas peças de sua coleção. A primeira delas, o pequeno *ex-libris* de Castro Maya, no qual a imagem de um centauro, cujo risco original é de Carlos Oswald, aparece ao centro da famosa máxima de Horácio, *Carpe Diem*. A figura olha para trás, talvez acompanhando a flecha já lançada, mas seu corpo de animal volta-se para o outro lado. Sintetiza, assim, não apenas o conselho de Horácio para aproveitar o momento fugaz, como também a recomendação que se segue, em suas *Odes*: confiar o mínimo possível no futuro, a vontade deliberada de superar o medo do destino pelo retorno do tempo à sua condição fugaz de instante.

A segunda peça, que repousava sobre a mesa de trabalho do colecionador em sua Biblioteca, é um pequeno busto de Homero, no qual aparece a inscrição: *"A toi,* ***Homère****, je confie mon secret; qui seul,* ***le poète****, sache le bonheur des amants. Schiller".* Pensemos, de início, no papel desempenhado por Homero no quadro da utopia estética de Schiller. Atribuindo à arte um sentido social-revolucionário – como força catalisadora e comunicativa capaz de religar numa totalidade natural as esferas da natureza e da liberdade, partidas pela modernidade decadente –, a presença de um poeta como Homero implica na recuperação nostálgica do caráter público de uma arte fundada na comunhão e na solidariedade. Contrapartida à fragmentação moderna, a poesia grega oferece o paradigma de uma atividade criativa e crítica à ciência intelectualizada do mundo burguês. No lugar do "coração frio" do pensador abstrato, a "alegria dos amantes", a forma ideal da inter-subjetividade, em contraste com as deformações modernas da massificação e do isolamento[^F.]

A dança, por fornecer o modelo da forma rítmica de retomada do clássico, torna-se, portanto, pilar dessa concepção estética. Degas, que desconfiava das teorias artísticas, costumava dizer que as Musas nunca discutiam ou falavam. Após trabalharem separadas durante o dia, encontravam-se à noite para dançarem juntas. Nessa dança, manifestavam-se os valores perenes aos quais se associa a própria idéia de clássico: o equilíbrio, a perfeição, a graça, a intensidade, a natureza da expressão, a "alegria dos amantes". Dessa forma, o modelo clássico adquire uma particular vitalidade, podendo retomar seu lugar de destaque no centro das concepções estéticas de Castro Maya e como chave de acesso à sua particular narrativa colecionista. Antes de ser tomado como modelo absoluto, o clássico, enquanto estado de dança, delimita-se como impulso, como cadeia de movimentos voluntários de confronto e harmonização de elementos heterogêneos – espaço e tempo, repouso e movimento, abandono e furor.

***Le Faune*, década de 1930.**
Serge Lifar

Shiva Natarâja, séculos XVII – XVIII
Índia, bronze.

A dança, 1954
Pablo Picasso
Óleo sobre tela.

Distensões curatoriais: fluxos e acasos

Costurando diálogos entre obras da 7ª Bienal do Mercosul: o brilho da estrela I e II

Ana Méri Zavadil Machado
Mestranda/ UFSM

Resumo
Este artigo analisa as relações entre obra de arte e crítica de arte na contemporaneidade, antropologia e performance e a curadoria da exposição a partir da observação de duas obras da Bienal do MERCOSUL: Grito e Escuta, realizada em Porto Alegre, em 2009. As obras: A Bailarina (vídeo) e Cabaret da Pintura (instalação) são exemplares e sintomáticas para este estudo

Palavras-chave
obra de arte; crítica de arte; curadoria.

Abstract
This article analyzes the relations between artwork and art criticism, Antropology and performance and curate exhibition from the observation of two works of 7 Bienal of Mercosul: Cry and Listen, realized in Porto Alegre on 2009. The works: The Ballet Dancer (video-performance) and Cabaret of Paiting (installation) are examples and symptomatic to this study.

Key-words
artwork; art cristicism; curate.

Este artigo pretende trazer reflexões, sob alguns aspectos da arte contemporânea a partir da observação de duas obras da 7ª Bienal do MERCOSUL: Grito e Escuta realizada em Porto Alegre de 16 de outubro a 29 de novembro de 2009. O primeiro ponto destaca a obra de arte e a sua relação com a crítica de arte no momento contemporâneo; o segundo aspecto tece as aproximações entre antropologia e performance; o terceiro momento mostra como a curadoria apresentou essas obras na Bienal.

O estudo das obras: A Bailarina, de Jérôme Bel (vídeo) e Cabaret da Pintura, de Alejandra Seeber (instalação) motivaram a análise das obras como alegoria e metáfora intituladas O Brilho da estrela I e O Brilho da estrela II. A primeira, a bailarina, em uma aproximação entre arte e vida, uma estrela que brilha no palco; a segunda, como metáfora da morte da pintura que apesar de sua tão falada morte continua sendo uma estrela a brilhar.

A obra de arte na contemporaneidade e a relação com a crítica de arte

A partir dos anos 50 a arte sofreu importantes mudanças. A obra de arte requer a sua autonomia quando abandona os suportes tradicionais para esgueirar-se rumo ao espaço e ao conceito. Importante apoio para essas transformações foi o papel da crítica de arte que passa a acompanhar os processos criativos desde os anos 50. Os escritos de artistas dos anos 60/70 contribuíram para o entendimento sobre o que o artista buscava com a sua arte, sobre a arte em geral e sobre o papel da crítica.

O campo fértil de acontecimentos no final da década de 60 trouxe mudanças importantes em todos os segmentos: social, cultural, político e artístico. Dentre eles podemos destacar a revolta dos estudantes em maio de 68, na cidade de Paris, contra a política e os valores sociais vigentes, a Guerra do Vietnã, as ditaduras da América Latina, o mito Fidel, o movimento hippie, o novo perfil da mulher na sociedade, a música dos Beatles e Rolling Stones e outros. A arte acompanha estas mudanças e reage como todos estes acontecimentos: rompe com o passado. Não o nega, apenas absorve-o e o devolve de maneira inusitada em novas ideias: a arte como ação alterando o seu lugar na contemporaneidade. Do minimalismo à arte conceitual as transformações fundaram as bases para a arte de hoje.

A maior ruptura em relação à tradição da arte deu-se nesse período. O caráter instável dos objetos fez com que estes desaparecessem tornando sua invisibilidade a própria obra de arte. As instalações, os happenings a vídeo-arte, a fotografia e as performances estabelecem-se como os novos meios de expressar a arte. A efemeridade torna-se um subsídio importante, assim como a experimentação. O processo torna-se mais importante que o resultado final da obra. A obra de arte veste roupas novas na tradição e, para complementar, saliento as palavras de Paulo Sérgio Duarte:

[...] Todas estas variantes testemunham simultaneamente um dilaceramento dos quadros tradicionais das artes visuais e a dissolução de fronteiras que distinguem sentimentos carregados de uma longa história, tais como a pintura e a escultura. (DUARTE, 1980, p. 19).

Os meios digitais e a fotografia, neste começo de século XXI, assumem um papel fundamental nunca antes visto, em legitimação da arte que rompe fronteiras. A arte alargando-se através do uso de novos meios, de lugares, de materiais e da atitude do artista. A efemeridade traz a necessidade de se preservar os recursos da criação: o tempo, o lugar e a memória transformam-se em registros, tomando para si o caráter de obra de arte.

A arte contemporânea visita a tradição das linguagens, como a pintura e a escultura, no entanto, a contaminação com outras áreas, por exemplo, teatro, música, design, tecnologia transformam esta tradição em inovação. Retomando mais uma vez Paulo Sérgio, "necessitamos um certo estrabismo: um olho no que está exposto e outro no problema formulado." (idem, p.21); pois a arte significa algo para além do que vemos.

Se todo este contexto envolveu os anos 60 trazendo modificações e rupturas à arte, podemos nos perguntar sobre o papel da crítica de arte. Se a arte apresenta-se híbrida e miscigenada, em que a tônica é o pluralismo e a busca de apoio em outras áreas de conhecimento, exigindo a participação do observador e inserindo-se diretamente no meio ambiente, uma certeza temos: a crítica não pode ser a mesma. O crítico posiciona-se, não é mais o momento de discursos calcados na tradição, e sim na abordagem dinâmica e essencialmente mediadora e inovadora, tão ou mais necessária do que em outros tempos, já que a arte apresenta-se nas mais variadas vestes.

A morte da crítica foi anunciada por Rónán Macdonald, em 2007, no livro *A morte do crítico,* situação que causou polêmica e suscitou discussões em relação ao papel da crítica na atualidade. No final da sua obra, a dupla crítica/criação gerou questionamentos sobre essa proximidade. Devemos pensar na crítica como mediadora indispensável da criação em um mercado crescente e um público diversificado. Ela não morrerá, apenas transformar-se-á andando junto com a arte e, as duas sofrerão constantes mutações.

Cabe também lembrar a importância da crítica de arte desde Charles Baudelaire (1821-1867) que desenvolveu um conjunto crítico exercido por um artista. Ele perguntava-se: "O que é a arte pura segundo o conceito moderno?" Ele mesmo tinha a resposta: "É criar uma magia sugestiva, que contém ao mesmo tempo o objeto e o sujeito, o mundo exterior ao artista e o próprio artista." (GAY, 2009, p.50). Ele afirmava que a obra de arte só podia se completar quando o observador cooperava com ela. As suas certezas são válidas até hoje.

O certo é que desde o final do século XX, a arte diluiu fronteiras e dificultou seu entendimento, pois misturada ao cotidiano sem ater-se a limites, torna a tarefa do *"mediatore"*, ou seja, do crítico de arte, mais difícil no que tange à capacidade de trazer luz ao seu conteúdo. Em tempos de globalização a crítica não tem o mesmo significado dos tempos de Baudelaire, ou mesmo antes dele, uma vez que o conhecedor de arte – era "uma pessoa cujas opiniões estão revestidas, para os outros, de uma autoridade especial" ou, dizendo de outro modo, de crítico de arte. (PRICE, 2000, p. 27). Para Mônica Zielinsky (ZIELINSKY,2006, p.223), hoje, ele é um profissional contratado por grandes instituições para "seduzir a clientela". E mais, ele passa a curador num mundo artístico promovido

pelo poder institucional onde ele perde "a sua identidade crítica original" (idem p.223).

O desaparecimento da figura do crítico não é viável na opinião de Zielinsky, pois o seu papel "não mais como o juiz de obras isoladas do tempo de Diderot, mas sim de alguém que atue como um crítico de arte dentro das adversidades das várias culturas". (idem p.225)

A obra de arte e a aproximação com a crítica estão na análise que a segunda deve manifestar sobre a primeira. Rodrigo Braga pontua:

[...] creio numa crítica que busca trazer aspectos submersos de uma obra, que desconstrói e reconstrói a obra de arte, que traça paralelos significativos dentro e fora do campo da arte, que traz novos elementos até então não percebidos pelo próprio criador [...] (BRAGA, 2009, p.183).

Conclui-se, portanto, que a crítica de arte não desaparece na contemporaneidade, mas modifica-se. O crítico insere-se na poiética do artista para aproximar-se da obra e tecer relações contextuais. Entretanto, o seu papel esmaecido de hoje em dia, deve revelar-se não apenas de modo descritivo, mas também trazendo reflexões a partir da obra. Devemos pensar em uma situação que surge mais ou menos na década de 1980, que é a figura do curador. Ele é também um crítico, já que escreve um texto para argumentar uma exposição. Jacques Lenhardt, sociólogo, filósofo e crítico de arte deduz sobre essa aproximação dos papéis de crítico e curador: "nas novas gerações o curador é, sim, um crítico de arte. Na verdade, os dois estão fazendo um trabalho bem próximo", (LENHARDT, 2009, p.), ou seja, o crítico faz curadoria e o curador escreve textos.

As duas obras que serviram para trazer essas reflexões sobre criação/crítica estão inseridas em uma Bienal de Arte Contemporânea, pelo seu caráter constitutivo de grande beleza e inovação, portadoras de um significado além do que se pode ver, fica bem clara a necessidade de um mediador para elucidar questões fora do alcance do observador e tornar claro o seu discurso.

A performance na Antropologia da Arte

A partir da obra *A Bailarina*, um vídeo sobre uma *performance*, surgiu a necessidade de aproximação com esse campo de conhecimento, pois a Antropologia, ciência que se refere ao comportamento das sociedades e do homem no sentido mais lato parece relevante para este estudo, tendo em vista que, no campo das Ciências Sociais, os paradigmas que envolvem as formas expressivas nos estudos antropológicos está a *performance*. Nessa área, ela está mais relacionada com o teatro, no entanto percebe-se uma aproximação com as artes visuais.

Alfred Gell[1], antropólogo mais citado para um estudo em artes visuais, diz que a obra de arte suscita idéias, sensações e reações no observador podendo, até mesmo, induzi-lo a uma ação. Para ele, a arte não está nos objetos, mas na ação causal deles. A arte acontece em um campo de ações e reações em série, isso explica que a ação do artista é fundamental, mas não única. O artista, como

1 Alfred Gell, (1945-1997) antropólogo britânico, lecionou na London School of Economics entre outros lugares e publicou diversos livros.

autor da obra, é um dos elos importantes dessa cadeia de significados. Gell parte de quatro premissas para explicar a criação: o artista, o índex (obra material), o protótipo (origem da representação), e o receptor (sem ele a obra não se faz). Já vimos isso em Baudelaire e em Duchamp, na modernidade, quando já afirmavam que o espectador é quem faz a obra. A obra de arte, portanto, é um processo contínuo que acontece entre a produção e a recepção.

Outro ponto de vista importante para se pensar a *performance*/antropologia são os estudos de Luciana Hartmann[2]. Para ela, o áudio-visual e antropologia representam um casamento possível entre arte e ciência, em que o vídeo e a fotografia funcionam como o registro de culturas em pesquisas de campo.

Em um vídeo etnográfico (registro descritivo da cultura material de um determinado povo) não se procura um produto visual com características artísticas, mesmo que isso possa acontecer, o intuito é de registro de uma cultura a partir de imagens da realidade.

Outro pesquisador Clifford Geertz[3], nome significativo para quem pesquisa a *performance,* diz que o trabalho etnográfico deve captar o significado das ações simbólicas. Silva[4], diz que do ponto de vista de Geertz:

*[...] a cultura é um conjunto de textos cujas performances são exemplares variantes. Portanto, para apreender o significado do texto escolhido, entre outros pré-requisitos, é preciso que o antropólogo vá ao texto (*performance*) ao contexto (realidade histórica e social) e vice-versa. (SILVA, 2005, p.46).*

Ou seja, é preciso penetrar na cultura do outro e compreender os significados tecidos pelos sujeitos para o entendimento da vida cotidiana.

A partir desse estudo foi possível adentrar, mesmo que superficialmente nesse campo do saber: a Antropologia para pensar a *performance*. O vídeo como registro da *performance* da bailarina, encaixa-se como um registro da realidade, mas uma realidade sem máscaras que deseja mostrar o lado do ser humano. A bailarina, longe de suas roupas glamorosas, apresenta-se como num ensaio e ali expõe seus sentimentos, desejos e frustrações.

Essa linguagem artística envolve o corpo como objeto de arte, a ação efêmera, a participação intelectual e emocional do observador e o entrelaçamento entre o público e a obra, compartilhando o tempo e o espaço.. É uma manifestação ao vivo e vai desde instalações em Museus até apresentações de VJs, em uma aproximação entre arte e vida e tem, no corpo, o ponto de partida do trabalho.

A curadoria da exposição

A curadoria de exposição, na condição de atividade da critica de arte, estabelece diálogos entre obra e público. Cabe ao curador criar diálogos, tornar a obra visível e suscitar múltiplas leituras para o seu observador e conduzí-lo por um cami-

2 Luciana Hartmann, Professora do Departamento de Artes Cênicas da UnB, participa do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais e Ciências Sociais da UFSM.

3 Clifford Geertz (1926) Antropólogo, professor da Universidade de Pinceton em Nova Jersey.

4 Rubens Alves da Silva, doutor em Antropologia pelo Programa de pós-graduação em Anropologia pela Universidade de São Paulo

nho. O espaço da curadoria é o espaço do acontecimento, o curador não deixa de ser um crítico e uma Bienal é sempre um espetáculo grandioso, subdividido em partes que se entrelaçam ou que se aglutinam pelas semelhanças ou diferenças, mas sempre suscitam reflexões, em que a principal problemática em uma produção desse vulto é a sua relação com o público.

Conforme Marcel Duchamp, a relação obra/público é um encontro, para Joseph Kosuth, o significado é o uso, já Kraprow entende a arte como experiência cotidiana e passível de uso de qualquer material para expressar formas.

As duas obras escolhidas para análise, A Bailarina, de Jérôme Bel (França) intitulada o Brilho da estrela I e Cabaret da Pintura de Alejandra Seeber (Argentina), como Brilho da estrela II, estão em dois segmentos diferentes: a primeira com curadoria de Victoria Noorthoorn e a segunda com curadoria de Laura Lima (Brasil, 1971). A 7ª Bienal do MERCOSUL, intitulada Grito e Escuta teve dois curadores principais: Victoria Noorthoorn (Argentina, 1971) e Camilo Yáñez (Chile, 1974).

A Bailarina, ou O Brilho da Estrela I está no segmento Ficções do Invisível, que reuniu obras em que o artista expõe sua relação com o processo artístico e ao se expor, expõe os aspectos que ficam apagados na obra terminada. A proposta do vídeo é apresentar a *performance* de uma bailarina em noite de despedida, pois ela vai se aposentar em 8 dias.

As pessoas bem vestidas, privilegiadas social e culturalmente vão ao Ballet, só que desta vez serão chamadas a participar de uma ação outra que não a de sempre. Nesse evento, o que conta é a aproximação entre arte e vida, já que será possível ver o lado real sem simulacros.

A bailarina Véronique Doisneau participa de uma coreografia de Jérôme Bel, que a coloca em cena sozinha, durante 35 minutos para relatar a sua experiência dentro do corpo de baile do Ballet de L'Ópera de Paris. (Fig. 1) Ela narra seus sucessos, fracassos em detalhes áridos de seu trabalho, incluindo o salário. O processo criativo é despojado, cru, sem ornamentos ou retóricas. A cena por trás da cena. Ela exibe o que normalmente se desenvolve em um ensaio. A sua aposentadoria será em 8 dias, então Jérôme lhe propõe que mostre a transparência dos bastidores frente ao público..

Após a entrada do elegante público, ela aparece em roupas de ensaio, sem os glamorosos *"tutus"* e a maquiagem exuberante, carregando uma saia e uma garrafa de água simplesmente. Um primeiro momento de absoluto silêncio, ela fala seu nome, idade, filhos, marido, remuneração mensal, etc. fala também da sua superação quando teve um problema de coluna e da sua condição mediana que talvez não tenha lhe permitido ser a número um do corpo do ballet e que isso a deixou frustrada em alguns momentos. Poderia ter sido pela sua fragilidade física ou poderia ter ensaiado mais, conclui ela. Fala de suas canções preferidas e dança sem música para que o público sinta a respiração e a contagem na coreografia, aspectos que se tornam invisíveis com a música. Muitas vezes, dançou músicas de que não gostava e outras vezes não dançou as que adoraria ter dançado. Toma água e troca de sapatilhas diante do público e no final da apresentação inclina-se nos diferentes modos possíveis para receber os aplausos. Mostrou-se como um ser humano que escolheu a arte como forma de trabalho e o fez de ma-

neira apaixonada. Ela é alguém como nós com seus desejos, ansiedades, sonhos, frustrações, alegrias...

A *performance* da bailarina envolve o público que assiste ao vídeo pelo caráter de realidade e de embate que ele propõe, ou seja, a representação cênica de um personagem da vida real que nos toca sensivelmente e nos faz refletir sobre a verdade da arte.

A segunda obra, ou o Brilho da estrela II (Fig. 2) é uma instalação de pinturas e localiza-se na vertente chamada Absurdo. A estranheza e a instabilidade foram escolhidas como objetivos para as obras ocuparem esse espaço, onde o observador é convidado a penetrar em um ambiente nada familiar e a envolver-se emocional, intelectual e fisicamente com as propostas da curadoria. Essa instalação, simulacro de um camarim, está envolvida por uma cortina que cerca esse ambiente. Convidado a entrar, o público depara-se com uma grande pintura na parede e uma passarela logo abaixo, representando um palco. Podemos ver ali a estrela solitária brilhando para quem vai admirá-la. A curiosidade nos leva para a parte posterior dessa parede, onde vamos encontrar outras pinturas, espelhos e luzes. Cada pintura parece esperar sua entrada naquele palco. Podemos nos perguntar se essa pintura é a vedete esquecida pela arte contemporânea e ela está ali para (alegoricamente) dizer que a pintura não morreu? A obra faz com que pensemos a pintura na contemporaneidade.

As duas estrelas possuem brilho próprio e possibilitaram tecer sutis relações entre duas obras como qualquer observador poderia ter feito. A arte é palco de todas as associações possíveis e as *"Ficções Invisíveis"* podem emergir do *"Absurdo"* e vice-versa.

Para finalizar esse texto é possível refletir sobre duas coisas: a primeira, pensando em Duchamp e usando as palavras de Luiz Camillo Osório:

> *O desvio causado pela obra de Duchamp onde tudo "parece poder ser arte" é um desvio em direção à origem, onde as formas de arte são indiferenciadas e o que importa é a possibilidade de invenção de novos sentidos. (OSÓRIO, 2000, p.).*

A segunda é que a arte possui tudo concomitantemente: aparência, essência, sensibilidade, abstração, subjetividade, objetividade, figuração, metáfora, consciente, inconsciente, ilusão, realidade, simulacro, materialidade, imaterialidade e acima de tudo criatividade.

Referências bibliográficas

BRAGA, Rodrigo. *Formação Teórica Rarefeita, isolamento e embate crítico.* In http:// www.seminariosmv.org.br/textos/06_rodrigo.pdf.

DUARTE, Paulo Sérgio. *Antônio Dias*. Rio de Janeiro: FUNARTE,1980.

GAY, Peter. *Modernismo*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

LEENHARDT, Jacques. Crítico curador. Entrevista disponível em http:www.iberecamargo.org.br/content/revista nova entrevista integra.asp?=278

OSÓRIO, Luiz Camillo. *O lugar do juízo na arte contemporânea*. In http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=112

PRICE, Sally. A mística do Conhecedor de *Arte in Arte Primitiva em Centros Civilizados.* Rio de Janeiro: Editora da URFJ, 2000. PP.27-45.

SILVA, Rubens Alves da. "Entre 'Artes' e 'Ciências': a noção de performance e drama no campo das ciências sociais". *Horizontes Antropológicos*. Ano 11, n.24, 2005. pp. 35-65.

ZIELINSKY, Mônica. *A arte e sua mediação na cultura contemporânea*. In: Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas. Org. Glória Ferreira. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006. P. 221-226.

O choque desviado: estranhamentos na mostra *Absurdo*

Bettina Rupp
UFRGS

Resumo
A intenção em provocar o público ficou externada no projeto de curadoria de Laura Lima para a mostra *Absurdo*, na 7ª Bienal do Mercosul (2009), podendo ser percebida tanto nas obras e instalações dos artistas, quanto na própria montagem. Numa resposta contrária ao modelo "cubo branco" de museografia, em que as obras não interferem umas com as outras, a exposição proporcionou instabilidade no caminhar e na visibilidade de alguns vídeos.

Palavras-chave
curadoria; museografia; Bienal do Mercosul

Abstract
The intention to provoke the audience was externalized in the curatorial project Absurdo exhibition of Laura Lima, in the 7th Mercosul Biennial (2009), and may be perceived both in works and artists installations, as well as in the mounting itself. In a response against the museography model "white cube", where the works don't interfere with each other, the exhibition brought instability in walking and in the visibility of some videos.

Key words
curatorship; museography; Mercosul Biennial

Assim como o final do veraneio deixa sempre uma areia impregnada no banco do carro, a 7ª edição da Bienal do Mercosul[1] impregnou de areia os preconceitos sobre curadoria e as noções de ruptura em arte.

Ao assistir a palestra da argentina Victoria Noorthoorn, curadora geral da bienal, foi possível perceber que a ideia principal de seu projeto seria explorar o desconhecido, aquilo que não está estabelecido na arte. Sobretudo pelo ponto de vista de artistas que ainda não estão no circuito consagrado da arte ou mesmo que tenham alcançado tardiamente este espaço. Artistas que em outros tempos ousaram percorrer caminhos incertos, tortuosos e movediços.

A 7ª Bienal do Mercosul sob o tema: *Grito e Escuta* ficou dividida em sete mostras e a dupla de curadores principais, Victoria Noorthoorn e o artista chileno Camilo Yáñez, escolhidos em concurso internacional, convidaram artistas de alguns países da América do Sul para comporem a curadoria. Dessa forma, artistas-curadores foram responsáveis pelas mostras: *Absurdo,* concebida pela carioca Laura Lima; *Texto Público*, pelo paulista Artur Lescher; *Árvore Magnética,* pelo chileno Mario Navarro; e *Projetáveis* pelo argentino Roberto Jacoby. As mostras *Desenho das Ideias* e *Ficções do Invisível,* foram elaboradas pela curadora geral e *Biografias Coletivas,* por Camilo Yáñez. Outros artistas ficaram encarregados de desenvolver o projeto pedagógico e editorial da bienal.

Em *Ficções do Invisível*, tendo curadoria da própria Noorthoorn, foi possível visualizar bem esse conceito sobre como é difícil a vida para quem está à margem do estabelecido. Estar à margem não é só para aqueles que vivem sem perspectiva de emprego ou por exclusão social, mas também para os que optam por estar à margem, como o cineasta brasileiro Mário Peixoto, presente na exposição com o filme *Limite*. Ele não aceitou dirigir outros filmes com temáticas mais 'comerciais' após rodar este em 1931. *Limite* está no limiar entre o enfoque abstrato e o narrativo, apresentando uma estrutura bastante ousada para a época.

No projeto curatorial proposto para esta bienal, Victoria Noorthoorn e Camilo Yánez ofereceram determinadas ideias sintetizadas na forma de frases para cada artista-curador elaborar a sua exposição. A partir desses conceitos, os artistas criaram seus projetos de curadoria, utilizando também as intenções paralelas presentes no texto crítico. No caso da mostra *Absurdo*, a frase sugerida foi "o artista como sujeito artístico, que utiliza o absurdo como instrumento de desestabilização e questionamento."[2] É compreensível que não tendo conhecimento desta sugestão da curadoria, se incorra em pegar um atalho, criticando a mostra em função da museografia ou da escolha dos artistas. Após sofrer o impacto da exposição, pode-se começar a pensar que havia algo escondido naquele terreno insólito.

A exposição *Absurdo* aconteceu no armazém A3 do Cais do Porto e as produções de dez artistas, somando treze ao todo, estavam esparsas entre as 100

1 A sétima edição da Bienal do Mercosul aconteceu em Porto Alegre, RS, de 16 de outubro a 29 de novembro de 2009. Participaram desta edição 338 artistas de 29 países. As mostras ficaram distribuídas em ambientes fixos – Armazéns do Cais do Porto, Museu de Arte do Rio Grande do Sul e Santander Cultural – e em ambientes temporários ocupando diversos lugares da cidade.

2 Projeto curatorial 7ª Bienal do Mercosul, disponível em: www.bienalmercosul.art.br/novo/index.php?option=com_content&task=view&id=1394&Itemid=1485&id_bienal=36&menu_image=-1&unique_itemid=0. Acesso em: 20 jul 2010.

toneladas de areia colocadas propositalmente no local, que serviram como terreno fértil para encher de areia os sapatos calçados por algumas certezas da arte contemporânea. Realmente, de todas as curadorias dessa bienal esta mostra foi a que causou mais polêmica, visível tanto na reação de surpresa dos visitantes, quanto nas discussões fomentadas no meio artístico, principalmente em relação à museografia cenográfica e as instalações de alguns artistas.

Lisbeth Rebollo Gonçalves[3] explica que há dois tipos principais de museografia para exposições. O primeiro busca a neutralidade do espaço, oferecendo à obra de arte destaque e distanciamento das demais, no sentido de liberá-la de interferências visuais, sonoras e físicas, proporcionando ainda ao visitante o foco direcionado a uma obra de arte de cada vez. O segundo tipo de museografia é a cenográfica, inspirada na teatralização, que utiliza a dramatização como um recurso para criar uma atmosfera na exposição. A museografia cenográfica através de seus recursos extras pode oferecer um maior entendimento da obra junto ao público, contextualizando o trabalho artístico em relação ao período e ao ambiente de sua produção, ou ao contrário, pode explorar novas questões não contempladas inicialmente pelo artista.

A utilização de mobiliário nas exposições, como uma forma de oferecer conforto aos que cansam de assistir os vídeos, por exemplo, é uma solução recorrente. E, além disso, outros recursos, como iluminação com intenções de dramaticidade, contrastes entre ambientes coloridos, a utilização de efeitos especiais como a luz negra ou estroboscópica, e ainda, música, ruídos, variações atmosféricas e cheiros podem fazer parte de uma exposição com museografia cenográfica. Legado não só do teatro, mas também das próprias instalações artísticas. Sobre a utilização desses recursos há duas questões importantes: até que ponto a decisão de seu uso foi acertada entre artistas e curadores? E até que ponto haverá uma interferência direta e intencional nas obras feitas a partir do convite da curadoria?

A *Exposition InteRnatiOnale du Surréalisme, EROS*, que ocorreu em Paris, em 1959, trabalhou justamente os aspectos cenográficos da mostra. As paredes foram revestidas com veludo rosa e o chão, forrado com areia. Ao entrar na exposição, o sentido erótico da mostra deve ter ficado bem explicitado. Trata-se de um exemplo em que os artistas, estando engajados num movimento, compreendiam que a exposição como um todo teve o propósito de incitar sensações, não somente através das obras, pinturas e esculturas, mas também pela ambientação cenográfica.

Lisbeth Rebollo Gonçalves comenta ainda que a utilização de certos recursos cenográficos muitas vezes representa um atrativo. Especialmente "para a ampla parcela de público que não conhece em profundidade o campo artístico; é um recurso para estimular uma visitação de massa à exposição."[4] Sendo assim, pertinente aos propósitos de bienais, que são promovidas por patrocínios públicos e da iniciativa privada.

---

3 GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2004.

4 Idem. P. 43.

Na mostra *Absurdo* Laura Lima partiu do princípio de mostrar "para o espectador que não existe estabilidade na arte"[5] e que, ao contrário, a arte é um veículo para desestabilizar certezas, crenças e comportamentos. Dessa forma, ela optou por utilizar o recurso cenográfico para tornar mais claro ao público seu princípio de instabilidade, mas não que a exposição fosse facilmente 'compreendida'. Assim como o Surrealismo questionou a representação das imagens, entre tantas provocações, a mostra *Absurdo* serviu como uma forma de questionar o próprio modelo expositivo. Modelo este que vem utilizando a museografia do "cubo branco", quase como uma regra muda.

Laura Lima comentou em entrevista que não gostaria de criar uma curadoria apenas escolhendo peças prontas para formar um "*showroom*"[6]. Para a artista, a curadoria deveria ter este caráter participativo, no qual tanto curador, quanto os artistas elaborariam a exposição de forma conjunta. O processo de curadoria foi desenvolvido em conjunto com alguns artistas, que a partir da ideia central, formularam a sua maneira de trabalhar o espaço, a interação com a areia e o propósito expositivo centrado na instabilidade e no absurdo. A exposição como um todo ficou afinada ao mote da sétima bienal na qual os processos investigativos do artista seriam a tônica de todas as mostras. Laura Lima decidiu que a própria curadoria seguiria nessa linha, fugindo da razão, rumo ao desconhecido e não oferecendo ao visitante "uma resposta pronta"[7].

A artista carioca Débora Bolsoni (1975) foi uma das que mais trabalhou o elemento principal do galpão, a areia. Questionando o limite da *Margem* (2009), onde começa e termina o rio, o mar, os sentidos, ela propôs para o cenário uma linha divisória de um lago 'desenhado' por centenas de montinhos de areia com o formato de pequenos baldes, exigindo a produção quase que diária deles (imagem 01). Até que ponto eles seriam assim tão efêmeros e simplórios, podendo ser chutados? O limite desta ação parece óbvio para um adulto, mas para uma criança, nem tanto. Seu outro trabalho, *Do divisor de águas à margem do deserto* (2009), era ainda mais discreto, formado por uma pilha de cartazes impressos com a imagem de uma duna de areia. Estes cartazes estavam disponíveis para o público. Aparentemente todos iguais, o quebra-cabeça estava montado em alguma parede do galpão. Quem viu pegou, quem não viu, não deve ter entendido a sutileza de uma imagem fracionada em diversas partes muito semelhantes entre si. Débora Bolsoni vem trabalhando com pequenos estranhamentos, gerados pelo deslocamento de objetos do cotidiano colocados de forma inusitada em outros contextos. O rolo de papel de embrulho se transforma em um tapete que leva ao trono, formado por um carrinho de mão em pé. Permeia em sua produção o caráter surrealista de inserir conhecidos objetos em novos cenários.

Os trabalhos dos artistas em *Absurdo* foram mais que contaminados, foram enterrados na areia da praça, como na brincadeira de caça ao tesouro, na qual os brinquedos estão escondidos. A mostra teve este caráter de esconde-

5 Laura Lima em entrevista para a Radiovisual, projeto pertencente à curadoria *Texto Público* da 7ª Bienal do Mercosul. Disponível em: www.bienalmercosul.art.br/7bienalmercosul/pt-br/radiovisual. Acesso em: 20 jul 2010.

6 Idem.

7 Idem.

-esconde. Onde está a arte? Onde está o trabalho do mexicano Gilberto Esparza (1975), *Parasitos urbanos* (2006/2010), que poucos viram ou ouviram? Onde está escondido o vídeo em *stopmotion*? E onde está a arte na produção desses artistas? Esta foi a pergunta que muitos se fizeram. Talvez porque a arte não estivesse em 2009 e nem no ano seguinte, como já aconteceu com tantos artistas que tiveram seu trabalho reconhecido e compreendido em décadas posteriores. Compreender ou tentar decifrar a arte nunca foi tarefa fácil e Laura Lima deixou claro que sua curadoria trabalhou com aquilo que ainda não foi codificado ou que precisa de outro tempo para ser compreendido. Sua ideia era que o público saísse do Armazém A3 pensando sobre o que viu e não entendeu. Saísse com mais dúvidas do que esclarecimentos e até, em alguns casos, com curiosidade para saber mais sobre quem eram aqueles artistas, pois esta é uma das tantas facetas da arte contemporânea, ausência de autonomia na própria obra de arte.

O Cabaret da Pintura da argentina Alejandra Seeber (1969) e *La Mer* de Cabelo (1967) foram as instalações mais difíceis da mostra, no sentido mais exato do termo. Os pedaços de madeiras e ossos enterrados na areia, junto ao cheiro estranho de temperos e manchas vermelhas da instalação de Cabelo, provocaram uma aversão intencional ao mesmo tempo em que a trilha sonora suave de Claude Debussy tornava aquele ambiente fictício. Não por acaso, a imagem insólita de sujeira na areia remete às belas praias do país repletas de lixo ao pôr do sol.

Ao sair do corredor de telas a óleo de Alejandra Seeber era fácil proferir a frase: " – mas que absurdo!", e então surgiu a dúvida: o que era aquilo afinal? Uma paródia, uma encenação? Pesquisando a produção da artista, desconhecida por aqui, pode-se perceber que há uma proposição artística forte em seu trabalho. Um modo de pintar que ainda não foi facilmente aceito, pois parece mal feito, mal acabado e ao mesmo tempo revela ser proposital. Quem sabe até contraditoriamente planejados em seus exercícios de Roscharch. As suas esculturas de cerâmica feitas com apropriações, que não estavam expostas na bienal, são totalmente surrealistas, embora não sejam datadas do século passado. Há algo na produção de Alejandra Seeber que merece ser descoberto e ser absorvido sem pressa.

Os dois vídeos de animação *Lucía* e *Luis* (2007) executados em *stopmotion* com muito primor pelos chilenos Nilles Atallah (1978), Joaquin Cociña (1980) e Cristóbal León (1980), passaram sensações ambíguas nos espectadores, pois ao mesmo tempo em que as imagens eram dinâmicas e atrativas, a locução infantil e ao mesmo tempo soturna remetia àquelas histórias para assustar as crianças a não entrarem sozinhas em florestas. *Lucía* e *Luis*[8] (imagem 02) constroem e destroem um relacionamento impossível da infância hora alegre, hora amedrontada. Apresentar estes vídeos dentro de uma casa, uma das poucas construções fechadas existentes nos armazéns, mostrou uma coerência entre museografia e produção artística, assim como colocar logo na entrada do galpão A3 a mesa com sua própria duna de farinha utilizada para a *performance Complexo de Alemão* (2002/2010), de Márcia X. (1959-2005) e Ricardo Ventura (1962), promoveu o questionamento de forma explícita dos vícios camuflados socialmente.

8 Cada vídeo possui em torno de 3'49" e foram projetados em sistema de *looping*.

A escolha da areia foi pertinente para criar o desconforto no caminhar de salto, no tropeçar na duna, em subir e descer, cortar o 'caminho' e não chegar a lugar algum. Lima queria causar a sensação de instabilidade física, seguida da instabilidade conceitual. Os trabalhos expostos não foram de fácil assimilação visual e estética; não havia uma fórmula pronta ou enigmas de solução instantânea. A resposta da charada não estava lá, mas as perguntas, sim.

Muitos artistas e alguns teóricos de Porto Alegre criticaram as invasões de territórios entre as obras como sendo algo negativo. Os espelhos peludos[9] de Nina Lola Bachhuber (1971) ficaram inundados visualmente pela areia; o ruído das ondas na arrebentação do vídeo 1716 (7'12", 2008) de Marcellvs L. (1980) ficou constantemente atrapalhando a delicadeza do tilintar dos copos no vídeo *Cair em si* (2002) de Márcia X.[10] (imagem 03); o vento não permitiu uma aproximação aos *Parasitos urbanos* de Esparza e o excesso de areia, calor e sol camuflou os *Chuveiros Sonoros* (2008) de Romano (1969), que ao girar suas torneiras causavam sustos nos "banhistas vestidos". Assim é com a arte que não está nos museus. A arte que está dentro de casa, convivendo ao lado de objetos funcionais: lustres, cadeiras e equipamentos de som, trocados conforme as novidades da indústria. O som da TV se confunde com o do micro-ondas, do chuveiro, do telefone e de toda a profusão estranha de ruídos da rua. Os artistas convidados para a mostra aceitaram que suas produções estivessem inseridas nessa condição de caos metafórico.

Ficou perceptível que a curadoria de Laura Lima atingiu o propósito do projeto curatorial da bienal de apresentar o processo de criação de cada artista, e acabou indo além, apresentou os próprios artistas em processo. Em processo de ruptura, de estagnação, de entendimento, de incompreensão, ou seja, apresentou o quanto a arte é muito mais complexa do que se pode supor e do quanto cada um de nós está preso a convenções e muitas vezes a critérios rígidos de julgamento. A curadoria dessa exposição funcionou como um choque desviado, centrado não apenas neste ou naquele artista, mas a exposição em seu conjunto teve o poder de causar impacto. As bienais podem e devem ser o lugar para provocações e questionamentos, apresentando caminhos desconhecidos. Não que seja uma regra, afinal em 1895, quando elas começaram em Veneza, o projeto era mostrar a arte que vinha de outros países, apresentando a produção de outras culturas. Evidentemente que com o passar do tempo outras questões foram sendo agregadas ao projeto bienal.

Se a areia movediça presente nas tardes televisivas foi sinônima de um terror assustador para as crianças, a areia da praia, ao contrário, sempre foi capaz de trazer muitas alegrias na forma de castelos, cidades ou bichos, mesmo que desaparecessem no dia seguinte. A arte contemporânea possui essa característica movediça, pode chocar e ao mesmo tempo divertir, tornando-se muitas vezes confusa e contraditória. A curadoria da mostra *Absurda* funcionou como um exercício do que pode ser pensado em termos de exposições de arte contemporâ-

9 A escultura sem título formada por uma estrutura de metal e forrada com espelhos e couro bovino foi produzida pela artista alemã Nila Lola Bachhuber em 2009.

10 Filmado pelo artista Miguel Pachá. Informação disponível em: www.marciax.art.br/mxObras.asp?sMenu=2&sTipo=2. Acesso em: 21 nov 2010.

nea, ou seja, curadorias construídas sobre a ausência de permanência ou solidez. Se a arte vem promovendo rupturas, seria incompreensível que as curadorias ficassem estagnadas, fechando-se em modelos aprovados. Cabe também a curadoria e não apenas aos artistas impregnar de areia os espaços expositivos.

Referências bibliográficas:

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2004.

LIMA, Laura. Entrevista à Radiovisual. *7ª Bienal do Mercosul.*
Disponível em: www.bienalmercosul.art.br/7bienalmercosul/pt-br/radiovisual.
Acesso em: 20 jul 2010.

***Margem* (2009)**
Foto: Flávia de Quadros/indicefoto.com
Débora Bolsoni

7ª Bienal do Mercosul – Mostra Absurdo,
Armazém A3

***Lucía* (2007)**
Nilles Atallah, Cristóbal León e Joaquin Cociña,
Foto: Flávia de Quadros/indicefoto.com

7ª Bienal do Mercosul – Mostra Absurdo, Armazém A3

***Cair em Si* (2002)**
Márcia X.

***1716* (2008).**
Marcellvs L.
Foto: Flávia de Quadros/indicefoto.com

7ª Bienal do Mercosul – Mostra Absurdo, Armazém A3

Arte brasileira nas bienais do mercosul: dissensos, afirmações e tolerâncias

Bianca Knaak
UFRGS / CBHA

Resumo
Esta comunicação identifica os modos de apresentação e distinção da produção artística brasileira durante as Bienais de Artes Visuais do Mercosul frente a ambivalência dos discursos curatoriais, especialmente sobre a globalização e internacionalização da arte contemporânea em circuitos regionais.

Palavras-chaves
curadoria; Arte Brasileira; Bienal do Mercosul

Abstract
This communication identifies modes of presentation and the distinction of the Brazilian artistic production throughout the Biennials of Visual Arts of Mercosul on face of the ambivalence of curatorial discourses, especially on globalization and internationalization of contemporary art in regional circuits.

Keywords
curator; Brazilian Art; Mercosul Biennial

Prelúdio

Em 2009 o empresário Heitor Martins assumiu a presidência da Fundação Bienal de São Paulo prometendo um "olhar para a arte contemporânea a partir de uma ótica brasileira", capaz de estabelecer "uma inversão da idéia original" do evento[1]. Com a crise institucional deflagrada publicamente na 28ª Bienal de São Paulo (a chamada bienal do vazio), despontou então o "modelo gaúcho de gestão"[2] e, à diretoria do novo presidente integrou-se o também empresário Justo Werlang, um dos fundadores e mais atuantes dirigentes da Fundação Bienal do Mercosul. Werlang logo apontou semelhanças entre os planos do novo presidente "com o que se fazia em Porto Alegre"[3], referindo-se à 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul que, em 1997 pretendia reescrever a história da arte latina, sob a perspectiva "não euro-norte-americana"[4].

Além da intenção política dessa ótica brasileira[5], repercutindo o programa inaugural da jovem Bienal do Mercosul, da diretoria à curadoria geral, várias ressonâncias e recorrências aproximam as duas bienais. No entanto, enquanto o *know-how* gaúcho inspira os novos gestores da Fundação Bienal de São Paulo as curadorias das Bienais de Artes Visuais do Mercosul jogam, driblam e reinventam as teses de independência cultural para a promoção da arte brasileira.

Retrospectiva

Atualmente a Bienal do Mercosul segue um modelo ideológico onde "as distinções locais tendem a ser desfeitas para se tornarem legíveis a um público cosmopolita"[6]. Mas no projeto inaugural não era isso que se pretendia. Naquele momento, discutia-se a globalização da economia e a reflexão, iniciada por Milton Santos, sobre a origem da história "na contradição entre mundo e lugar", transposta por Frederico Morais para o campo das artes pôde servir de inspiração para a 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul[7].

---

1 Segundo Heitor Martins, presidente da Fundação Bienal de São Paulo, em entrevista a Paula Alzugaray, para Revista Isto é. "A Bienal depois do caos." Disponível em: http://www.terra.com.br/istoe/edicoes/2068/imprime142591.htm. Acesso em 16 de julho de 2009.

2 Entre outros aspectos constatava-se que, com apenas seis edições, a Bienal do Mercosul já movimentava em Porto Alegre um público equivalente ao das Bienais de São Paulo, porém com um orçamento menor e apresentando mais artistas do que as recentes edições paulistanas. Ver Folha de São Paulo, São Paulo, segunda-feira, 13 de julho de 2009. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1307200908.htm. Acesso em 14 de julho de 2009.

3 Ver Folha de São Paulo, São Paulo, segunda-feira, 13 de julho de 2009. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1307200908.htm. Acesso em 14 de julho de 2009.

4 MORAIS, Frederico. Reescrevendo a história da arte latino-americana. In: *Catálogo Geral da I Bienal do Mercosul*, Porto Alegre: FBAVM, 1997, p12-20.

5 Que incita os dirigentes da 29ª Bienal de São Paulo a declarar que, valorizando a história da instituição, estão retomando seu papel de atualização do "público em relação à produção internacional". Ver: Especial 29ª Bienal. O Estado de São Paulo, 20 de setembro de 2010, p.02. Ver também: KNAAK, Bianca. À Deriva num copo de mar. Jornal *Zero Hora*, Porto Alegre, 02 de outubro de 2010, Cultura, p 04.

6 FIDÉLIS, Gaudêncio. *Uma história concisa da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005. p.136. Ver também KNAAK, Bianca. Uma bem-vinda expectativa. Jornal *Zero Hora*, Porto Alegre, 17 de outubro de 2009, Cultura, p.06.

7 Ver texto de apresentação no catálogo da 1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul. MORAIS, 1997,op cit.

Afirmações e Contradições

Na montagem da 1ª Bienal do Mercosul o curador organizou as obras em três vertentes criativas/ propositivas: Política – a arte e seu contexto; Construtiva – a arte e suas estruturas; e Cartográfica – território e história. Além destas vertentes[8], no segmento intitulado "Último Lustro" uma curadoria de apostas inclassificáveis, por assim dizer, reunia obras realizadas entre 1995 e 1997 por artistas emergentes, dentre os quais apenas 15 brasileiros[9].

Portanto, mesmo audaciosa, a 1ª Bienal do Mercosul[10] foi também pouco prospectiva pois a produção recente teve poucos expoentes (sobretudo quando comparada às edições posteriores). No conjunto de 210 artistas, 50 eram brasileiros, mas apenas 15 estavam entre os chamados "jovens".

O olhar autônomo e independente dos ditames do mercado internacional, solicitado aos curadores estrangeiros era, obviamente, pretendido também para a seleção brasileira. Mas, aparentemente sem alternativas, Frederico Morais mostrou uma produção globalizada repercutindo a produção dos grandes centros internacionais. Dizia que, "Na arte brasileira dos anos 90, na criatividade plástica do último lustro do século XX, não existem mais fronteiras (…)". Segundo ele, "O que temos, hoje, são re-criações, re-composições, re-leituras, re-apropriações e re-*ready-mades*"[11]. Noutras palavras, confirmava-se a força do *mainstream* internacional e, naquela Bienal que pretendia a descolonização da história da arte, ironicamente exibia-se o alinhamento da produção recente com a arte promovida nos centros euro-norte-americanos.

Àquela altura, os parâmetros do curador não eram apenas a expressão (ainda que legítima) de preferências particulares cultivadas. Antes, eram já naquele contexto, indicação judicativa de um campo que se organiza noutra plataforma de afirmação. Onde, mais do que a internacionalização de um circuito regional, em eventos tais, a visibilidade internacional mostra-se um alvo que progressivamente minimiza iniciativas artísticas de resistência estética, conceitual, política.

Tolerâncias

Apesar das intenções do curador, na 1ª Bienal do Mercosul, os brasileiros destacados não estavam constituídos pelo sistema segundo um programa estético contra-hegemônico, propriamente dito. Pelo contrário, a maioria deles já exibia em seu currículo trajetórias institucionais. E, do universo composto por 50 nomes, selecionados para uma apresentação histórica, ao longo de catorze anos 28

8 Genealogia da arte na América Latina que, segundo Morais, estaria completa apenas com a "vertente fantástica" e dependeria da participação mexicana, naquele momento ausente da mostra.

9 Divididos em duas montagens estavam Efraim Almeida, Eliane Prolik, Gilberto Vançan, José Damasceno, Niura Bellavinha, Félix Bressan, Keila Alaver, Lia Menna Barreto e Eduardo Kac, além de Fernando Limberger, Fernando Lucchesi, Jorge Barrão, Marcos Coelho Benjamin, Marcos Chaves e o chileno radicado brasileiro Patricio Farias , estes numa proposta de intervenção urbana, chamada "Imaginário Objetual" Nesta participaram também Mário Sagradini (UR), Monica Giron (AR) e Sydia Reyes (VE), todos convidados a percorrer o centro de Porto Alegre buscando novas idéias e inspirações. Cf. dados fornecidos pelo Núcleo de Documentação e Pesquisa da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul.

10 Porto Alegre, RS de 02 de outubro a 30 de novembro de1997.

11 MORAIS, Frederico. Arte brasileira: lo de afuera, lo de adentro. In: *Catálogo Geral da I Bienal do Mercosul,* Porto Alegre: FBAVM, 1997. p 159.

tiveram suas produções reivindicadas para participar também de outras edições da própria Bienal do Mercosul.

Com esses dados percebemos que a curadoria de Frederico Morais não foi apenas pioneira de um projeto potencialmente revelador, descentralizado (uma bienal em Porto Alegre); foi também inaugural, no contexto regional globalizado (MERCOSUL), de uma visão curatorial legitimadora que constrói tradições/trajetórias nacionais com os artistas sendo exibidos internacionalmente. Num movimento ambíguo de legitimação que se dá, nacional e internacionalmente, de forma simultânea.

Recorrências

Até a 7ª edição, apenas seis artistas brasileiros tiveram participação em 3 edições. Ninguém participou mais do que Cildo Meireles, Félix Bressan, Laura Vinci, Maria Leontina, Milton Dacosta e Waltércio Caldas. Destes apenas Milton Dacosta e Laura Vinci não haviam participado da curadoria de Frederico Morais.

Sendo que dois haviam morrido na década anterior a 1ª Bienal (Dacosta e Leontina), e que Cildo e Waltércio, quando participaram da 1ª Bienal do Mercosul já eram nomes importantes, com participações nas Bienais de São Paulo, Veneza e Kassel, entre as recorrências encontraremos apenas dois artistas que poderiam ser considerados emergentes e, portanto, uma aposta para o futuro: Félix Bressan e Laura Vinci[12].

Homenagens

Os artistas homenageados no contexto de cada Bienal também inspiram reflexão sobre a apresentação internacional de valores artísticos brasileiros enquanto dissensões (senão resistência).

Na 1ª edição a intenção era homenagear o uruguaio Pedro Figari (1861 – 1938) que fora sucesso na 23ª Bienal de São Paulo (1996) e que, segundo Morais, foi um "pintor, ensaísta, poeta, jurista e educador, defensor de uma política americanista e teórico do regionalismo crítico"[13]. Não obstante, dificuldades operacionais resultaram na homenagem ao artista argentino Xul Solar (1887-1963) e ao crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa (1901-1981). Nas 4 edições seguintes, nenhum outro teórico foi homenageado e apenas artistas brasileiros receberam a honraria, três dos quais nascidos no Rio Grande do Sul.

Na 2ª edição, o homenageado foi Iberê Camargo (1919-1994), com uma anunciada primeira grande mostra retrospectiva. Na ocasião exibia-se a mostra "Picasso, Cubismo e América Latina" que buscava reciprocidades entre artistas europeus e latino-americanos.

O curador Fábio Magalhães afirmava – talvez respondendo a Frederico Morais que não encontrou espaço para Iberê em sua curadoria – que o "corte proposto dentro da vanguarda histórica [atualizava] o discurso da contaminação,

12 Na ampliação do escopo dessa comunicação, para estudos futuros cabe ressaltar que ambos são da mesma faixa etária e tem formação acadêmica em artes. Bressan vive e trabalha em Porto Alegre e Vinci em São Paulo.

13 Apud Jornal *Zero Hora*, 05 de janeiro de 1997, Revista ZH p 6.

do sincrônico, da prospecção positiva sem retórica"[14]. Era, portanto, estratégico que Iberê, "uma das figuras de proa da arte brasileira deste século"[15] dividisse as dependências do Museu de Arte do Rio Grande do Sul com Picasso, Braque, Rivera e outros, permitindo aos visitantes clivagens inéditas.

Ambas curadas por Fábio Magalhães e Leonor Amarante, a 2ª e 3ª edições, trouxeram 33 e 69 artistas brasileiros, respectivamente. Nelas, os curadores investiram nas questões da identidade e contemporaneidade frente às imbricações próprias de um contexto que globaliza o planeta economicamente.

Na 2ª Bienal do Mercosul, na "gramática multifacetada" da produção brasileira, Leonor Amarante destacava a pintura, a fotografia, as instalações, e as novas mídias, em suportes e operações díspares, concentradas sob explorações alusivas a "conceitos de memória, esquecimento, contaminação e resistência"[16].

Mas foi a edição seguinte que homenageou o *videomaker* Rafael França (1957-1991), expondo seus trabalhos em gravura, xerografia, e vídeo. Apesar disso, na 3ª Bienal do Mercosul preconizava-se a pintura "como expressão da contemporaneidade, e não como resistência fossilizada". Imagética e conceitualmente, todas as obras partiriam do branco metafórico das origens da criação, podendo ser apreendidas, portanto, sob a "gramática da pintura", como "desdobramentos de poéticas pictóricas"[17]. Ali, a grande quantidade de nomes e obras servia justamente para ilustrar a tendência de "desdobramentos poéticos" individuais, afinal, segundo Fábio Magalhães, "o que dá vida ao trabalho é a constante alteração, as inserções arbitrárias dentro das linguagens" (MAGALHÃES, 2001, p.16).

Dentre os 102 artistas brasileiros, somadas as duas curadorias de Magalhães e Amarante (a maior parte realmente jovens na cena contemporânea), 21 se repetiram uma segunda vez ao longo das 7 edições da Bienal mas apenas Marco Giannotti, Joel Pizzini e Félix Bressan participaram da 2ª e da 3ª edição.

Sob a curadoria geral de Nelson Aguilar, em 2003 o artista homenageado foi Saint Clair Cemin (1945). A 4ª edição da Bienal do Mercosul intitulada "Arqueologia Contemporânea", começava com artefatos das culturas pré-colombinas e terminava com a doação de uma grande escultura de Cemin à prefeitura de Porto Alegre.

Procurando os "cânticos de origem" da nossa identidade[18], o curador festejava a investigação genética da arte latino-americana, num trabalho assinado por Ary Perez e Sergio Danilo Pena onde se revelava, ao perscrutar amostras de DNA de expoentes da própria Bienal do Mercosul, uma "fotografia gênica",

---

14 MAGALHÃES, Fábio. Contemporaneidade, a marca da II Bienal. In: *II Bienal de Artes Visuais do Mercosul: CATÁLOGO GERAL*. Porto Alegre: FBAVM,1999, p 9.

15 MAGALHÃES, Fábio. Iberê, senhor de si próprio. In: *II Bienal de Artes Visuais do Mercosul: Iberê Camargo. Porto Alegre*: FBAVM, 1999. p14.

16 AMARANTE, Leonor. Gramática Multifacetada. In: *II Bienal de Artes Visuais do Mercosul: catálogo geral.* Porto Alegre: FBAVM,1999. p 45 e 46.

17 MAGALHÃES, Fabio. *III Bienal de Artes Visuais do Mercosul: CATÁLOGO GERAL*. Porto Alegre: FBAVM, 2001. 287 p. Ilust. Edição bilíngüe português/espanhol. p 15, 16, e 17 Ver também: KNAAK, Bianca.Os Brancos da Bienal. Jornal *Zero Hora*, Porto Alegre, 10 nov. 2001. Cultura, p 07.

18 Ver: AGUILAR, Nelson (Org.) *4ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2003.

produzindo "um mapa da ancestralidade gen-ética" da arte e dos artistas sul-americanos (PEREZ apud AGUILAR, 2003, p.71). Ali, dentre os nove artistas da representação brasileira[19], curada por Franklin Pedroso, destacava-se a obra de Lygia Pape: bacias brancas com líquidos coloridos sobre montes de arroz e feijão, teatralmente iluminados e espalhados no chão de uma grande área "representando testes de DNA (...) num belo ato poético" (PEDROSO, apud AGUILAR, 2003, p.271).

A tese dessa curadoria enfatizava desde a investigação da ascendência racial até as afiliações da arte contemporânea e, da forma como foi perpetuada, a doação da obra de Cemin tornava-se também uma homenagem de pretensão ontológica. Pois, segundo Aguilar, a escultura chamada "Supercuia", enunciaria "o modo cósmico de ser gaúcho" (AGUILAR, 2003, p.44).

Inclusões

Naturais do Rio Grande do Sul e com passagens pelo exterior (formação, exposições, residência), os homenageados Iberê Camargo, Rafael França e Saint Clair Cemin não eram ainda suficientemente visitados pelos centros hegemônicos, alguns nem mesmo regionalmente. Portanto, as homenagens de cada edição serviriam também como oportunidade de projeção, simultaneamente nacional e internacional, tanto dos artistas quanto de suas origens geográficas "mercosulinas".

Como estratégia para constituição de um lastro artístico regional, entre a 2ª e a 4ª edições, as homenagens poderiam também reforçar o mérito local, qualificando Porto Alegre como pólo cultural, em evidente competição com o eixo Rio-São Paulo[20]. Nessa abordagem poderíamos ainda supor um movimento de apresentação e legitimação artística intramuros, reforçado pela figura dos curadores gerais, até então oriundos do centro do país.

Margens e fronteiras

Mas diferente foi o contexto curatorial que homenageou o mineiro Amilcar de Castro, até então último homenageado das Bienais do Mercosul.

Sob a curadoria-geral de Paulo Sergio Duarte a opção por expor "Histórias do Espaço e do Tempo" (título da mostra) permitiram à 5ª edição um novo balanço da cena artística regional, porém em franco diálogo com a produção internacional.

O homenageado era destaque na curadoria de uma nova revisão histórica, agora com interesse prospectivo. Obviamente que essa homenagem não pode ser enquadrada como estratégia de "lançamento"[21]. Na 5ª Bienal do Mercosul

---

19 Ivens Machado, Janaína Tschäpe, José Damasceno, Laércio Redondo, Laura Lima, Lia Menna Barreto, Lygia Pape, Rosana Paulino. Na Mostra Transversal curada por Alfons Hug ainda estavam os brasileiros Tato Taborda, Artur Barrio e Maurício Dias (Maurício Dias e Walter Riedweg).

20 Ver: KNAAK, Bianca. *As Bienais de Artes Visuais do Mercosul: utopias & protagonismos em Porto Alegre, 1997 – 2003*. 2008. 289 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

21 Nem mesmo para Porto Alegre que, três anos antes recebera uma grande exposição de Amilcar de Castro, curada por Marcelo Ferraz, no Santander Cultural, acompanhada de uma mostra paralela, reunindo dez artistas nacionais, intitulada Tangenciando Amilcar e curada por Tadeu Chiarelli.

ela sustentava uma abordagem da arte contemporânea brasileira a partir de suas matrizes construtivas.

Paulo Sérgio Duarte e sua equipe organizaram a mostra em vetores temáticos: "Da Escultura à Instalação"; "Direções no Novo Espaço" (incluindo fotografia, cinema, vídeo, ciberarte e *performance*); "A persistência da Pintura" (onde Iberê Camargo esteve pela segunda vez numa Bienal do Mercosul) e "Transformações do Espaço Público", com intervenções definitivas dos brasileiros José Resende, Mauro Fuke, Waltércio Caldas e Carmela Gross; e ainda a exposição "Fronteiras.da Linguagem" onde, com artistas nascidos fora dos limites latino-americanos, a curadoria buscou estrategicamente sobrepor "as fronteiras da arte às fronteiras políticas e geográficas" [22], configurando sua abertura internacional definitiva.

Enquanto projeto, a 5ª Bienal foi a que mais se aproximou da 1ª. Nessa edição, o conjunto de 84 brasileiros repetia 22 artistas da 1ªBienal do Mercosul, inclusive o homenageado, Amilcar de Castro.

Depois da 5ª edição, em 2005, até 2009 as Bienais do Mercosul não utilizaram mais homenagens em suas construções curatoriais. Mesmo assim, enquanto revelações e possibilidades de estudos de caso, nas edições seguintes, ambas com curadorias gerais estrangeiras, tanto a 6ª, intitulada "A terceira margem do rio", quanto a 7ª, "Grito e escuta", tiveram espaços, obras e museografia para isso. Basta lembrar, por exemplo, as exposições de Öyvind Fahslström (1928-1976), nascido no Brasil, na 6ª edição e, na 7ª das salas especiais de Paulo Bruscky (1949) e Cildo Meireles (1948).

Infelizmente não caberá aqui uma análise das obras citadas, sob as teses centrais dos curadores. Mas, as revelações de cada edição, seja com homenagens, retrospectivas ou estréias, podem contribuir para a construção crítica de um campo que ainda aprende a escrever sua história. Pois, narrativa aberta, sob as curadorias das Bienais do Mercosul a história da arte segue abrigando mundos e contradições. Assim, as recorrências desencadeadas por esse tipo de evento pedem olhares mais diligentes, entre outros aspectos, sobre aquilo que poderíamos apontar como imbricações entre "mundo e lugar". Afinal, arte e política instigam curadores no mundo inteiro, por vezes gerando exposições de repercussão midiática internacional, mas a política das artes, que culmina em bienais, ainda precisa discussões territorializadas.

22 DUARTE, Paulo Sérgio (Org.) *Rosa dos Ventos*: *posições e direções na arte contemporânea*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.p.16.

O caráter emancipatório de Hélio Oiticica em debate: os bólides e os parangolés

Carla Hermann
Mestre/ UERJ

Resumo
Hélio Oiticica desenvolveu os bólides (1963-67) quase que simultaneamente aos parangolés (1964-68), sendo os últimos muito mais lembrados pela crítica e público. Podemos pensar que a natureza de cada série é responsável por seu grau de reconhecimento. Entretanto, quando analisamos a historiografia da arte brasileira a partir dos anos 1960, vemos que determinados recortes temporais, leituras cronológicas e escolhas curatoriais são responsáveis pela ênfase maior em uma produção e não na outra.

Palavras-chave
Hélio Oiticica, Bólides, Parangolés

Abstract
Hélio Oiticica developed his Bolides (1963-67) almost in the same time as his Parangolés (1964-68), the last ones being more often remembered by the critics and the media. One may think this happens due to the nature of each series. However, analyzing the historiography of Brazilian Art we see that some chronological readings and curatorial choices that have been made over the past fifty years over this artist production are responsible for highlighting the parangolés instead of the bólides.

Keywords
Hélio Oiticica, Bólides, Parangolés

Os bólides ocupam papel de destaque dentro do conjunto da produção do artista, e tendem a ser vistos como divisores de águas que marcam a passagem de uma "fase visual" para outra "sensorial".

A experimentação de Hélio Oiticica desenvolve-se continuamente da pintura à arte ambiental, contrapondo um 'programa *in progress*'. É possível, entretanto, nela identificar duas fases, a visual e a sensorial, para que sejam melhor acentuadas as transformações que produz. A fase visual estende-se da iniciação de Oiticica na arte concreta [1954] aos Bólides [1963]; a sensorial, destes às últimas experiências em 1980, quando Oiticica morre.[1]

A sugestão de seriam obras preliminares para as obras ambientais parece ter embasamento em afirmações do próprio artista:

BÓLIDES: [...] são a semente, ou melhor, o ovo, de todos os projetos futuros ambientais [...] considero-os como parte fundamental no q hoje vejo como PRELÚDIO AO NOVO: tudo o q veio antes desse processo de desmitificação não passa de PRELÚDIO àquilo que há de vir e q já começa a surgir a partir desse ano na minha 'obra': o q antes chamei de OVO há de seguir o NOVO – e já era tempo.[2]

A escolha da metáfora do ovo pode parecer concordar com uma visão evolutiva da própria obra, como se ela caminhasse em direção à arte ambiental. Entretanto, o que não podemos deixar de mencionar é que toda a obra de Oiticica é constantemente marcada por uma espécie de retomada de antecedentes, especialmente no que diz respeito à reflexão escrita feita por Hélio sobre sua própria produção. É como se o artista tivesse estruturado suas obras de maneira a possibilitar que elas se afirmassem diante do mundo, independente da sua produção anterior e daquilo que ainda viria a realizar. Como se Oiticica estivesse constantemente elegendo e re-elegendo antecedentes e sua obra estivesse sempre se re-inventando, criando uma genealogia para aquele momento específico em que ela existe. A vitalidade das afirmações de Oiticica sobre seus trabalhos perdem potência quando são lidas dentro de um esquema explicativo linear e finalista.

Hélio Oiticica situa os bólides no cerne da criação do objeto como obra, e não como mera solução para a substituição do quadro ou da escultura enquanto suportes artísticos, e isto parece ter influenciado parte da crítica para situar os bólides como objetos de transição. Favaretto interpreta a idéia de "ovo" como estágio embrionário para as obras ambientais que viriam a se desenvolver nos anos seguintes, ainda que relativize a diferença entre aquilo que chama de fase sensorial e de fase visual, afirmando que "a divisão é esquemática, pois ambas as fases evidenciam originalidade de invenção e destacam a singularidade do programa de Oiticica relativamente à vanguarda brasileira"[3].

Embora entendamos a necessidade de estabelecer periodizações nas análises do conjunto da obra de Oiticica, acreditamos que dividir a obra em

---

1 In: FAVARETTO, Celso. A Invenção de Hélio Oiticica. São Paulo: Edusp, 1992. (p.49)

2 In: OITICICA, Hélio. *Texto para uma publicação sobre o objeto na arte brasileira nos anos 60* (1977) São Paulo: Programa Hélio Oiticica Itaú Cultural, s/d. 3p. Disponível em www.itaucultural.org.br Acesso em 11/03/2009. (p. 3) – grifos do autor.

3 FAVARETTO, op cit, p. 98

"visual" e "sensorial" pode ser uma metodologia empobrecedora, uma vez que observamos a presença de um aspecto no outro, especialmente no que diz respeito ao papel da visualidade para a consolidação do convite à exploração sensível e sensorial. Ainda dentro da metáfora do "ovo", podemos ver os bólides como parte de um conjunto cujos fragmentos derivam uns dos outros sem necessariamente estabelecer relações evolutivas, já que o ovo é, por um lado, um ser latente, mas por outro, uma forma fechada, completa em si mesma. Podemos pensar um processo contínuo e constante para todo o conjunto de Oiticica e tomar os bólides como biografia do artista. Referimo-nos aqui à ideia de biografia do artista tomando a obra como capaz de resumir *toda* a sua produção, a força de uma realização plástica completa existente em um objeto. Tomar determinado exemplar como biografia permite portanto perceber nele questões que pontuam uma produção em diferentes momentos sem o estabelecimento obrigatório de ordem cronológica, pois concentra questões tanto anteriores quanto futuras. A ideia de biografia implica ainda na existência de uma espécie de destino artístico que se cumpre e que sustenta a atualidade da obra, pois ela não é vista como mera parte do conjunto de realizações do artista; ela é, também, o conjunto, numa espécie de experiência pelas partes.

O crítico Rodrigo Naves aponta para uma tendência da crítica internacional (européia e norte-americana) iniciada no final dos anos 1980 de ver Hélio Oiticica e Lygia Clark como artistas antecipadores da arte contemporânea e da sua proposta de união da arte à vida.

> *Oiticica, como parte de uma evolução diferente [da dos países centrais], fez seus bólides incorporando terra, carvão, conchas etc., quatro ano antes das caixas Non-site de Robert Smithson serem mostradas, assim como Lygia Clark em seus trabalho de borrachas flexíveis, que podiam ser penduradas em qualquer superfície, antecipou os trabalhos de feltro de Robert Morris. Seus trabalhos tangenciam (ou mesmo iniciam) várias correntes da arte recente em muitos pontos: minimalismo, earth art, cinetismo, arte ambiente, conceitualismo, poesia concreta, body art, performance.*[4]

A ênfase no caráter emancipatório marca a escolha por um historicismo que interpreta a história da arte "da frente para trás, privilegiando assim as obras de artes modernas que desembocariam na arte contemporânea, e numa arte contemporânea oposta a categorias fundamentais da arte moderna"[5]. A falácia do argumento é a tentativa de resolução entre arte moderna e arte contemporânea numa única direção, como se Lygia Clark e Hélio Oiticica antecipassem aspectos de um movimento necessário e irreversível da história da arte. Além disso, afirmá-los como artistas que resolvem esse embate entre o moderno e o contemporâneo é deslocá-los do contexto específico da arte brasileira, onde, diferentemente da arte europeia, a arte contemporânea não se constitui no embate com a moderna, mesmo por causa da ausência de um modernismo consolidado no país.

---

4 BRETT apud NAVES, Rodrigo. Um azar histórico: sobre a recepção das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark. (2002) In: _____. O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 210

5 NAVES, op. cit., p. 211.

Esta leitura a partir de critérios exteriores e essa relação de causalidade reversa e de antecipação certamente afetou a percepção geral que há sobre os bólides. Ao ver Oiticica como inaugurador de outra etapa da arte, procurou-se identificar dentro do conjunto da sua produção instantes nos quais ocorreria essa passagem, marcando novamente um antes e um depois. Com isso os bólides ficaram marcados como a etapa de transição que levaria à arte ambiental, fazendo se perder a conexão com as obras anteriores a eles e os ofuscando à luz dos parangolés. O crítico Paulo Sérgio Duarte discorda dessa noção mais linear evolutiva na obra de Hélio Oiticica levantada por Favaretto.

Penso que a afirmação de Favaretto [de que a obra de Oiticica] 'é sempre um único desenvolvimento', para enfatizar a coerência metódica do artista, uma característica de sua obra, pode dar lugar à idéia de certa linearidade que, a meu ver, não existe. Penetráveis, Bólides e Parangolés correspondem a investigações diferentes e simultâneas, embora unidas pela questão sensorial.[6]

A relação de Hélio com Guy Brett parece ter sido o pontapé inicial para a interpretação de sua obra como antecipadora de tendências contemporâneas. O artista conheceu o crítico inglês no Brasil, em visita a VIII Bienal de Arte de São Paulo em 1965. Desenvolvendo uma amizade baseada na crítica e nas relações artísticas, os dois mantiveram intensa correspondência. Além de assinar a curadoria da exposição de Hélion na Whitechapel Galley de Londres em 1969, Guy Brett lançou em 1968 o livro *Kinetic Art*, no qual dedicou um capítulo inteiro a Hélio. A atitude pioneira do crítico inglês de conhecer artistas de países em desenvolvimento e mais, de reconhecer o valor das proposições por ele encontradas no Brasil é uma exceção dentro da postura geralmente assumida pela crítica internacional dos anos 1960. Apenas no final dos anos 1980 e com maior contundência, na década seguinte, as críticas norte-americana e europeia voltariam seus olhares para a produção periférica, embalados pelo discurso do multiculturalismo. A verdade é que frente aos discursos contemporâneos que levavam a cabo a necessidade de integração entre a arte e a vida como reação à autonomia da obra moderna de arte (como os da arte pop, do minimalismo e da arte povera, apenas para citar alguns) ficou mesmo mais fácil para todos aqueles que olhassem para a obra de Hélio Oiticica e Lygia Clark no final dos anos 80 os achasse incrivelmente atuais[7]. E efetivamente levantavam questões dessa ordem desde a década de 1960, simultaneamente ou, às vezes, antes mesmo das vanguardas europeias e norte-americanas. A percepção pioneira do crítico inglês Guy Brett não deixa de ser um reconhecimento que teve consequências positivas e saudáveis para a arte brasileira. O aspecto negativo foi a recepção dessa crítica dentro do próprio Brasil, que só foi capaz de assimilá-la passados mais de vinte anos, nesse momento em que outros críticos internacionais pareciam falar o mesmo, em meados da década de 1990.

---

6 DUARTE, Paulo Sérgio. *Arte Brasileira Contemporânea – um prelúdio*. São Paulo: Silvia Roesler Edições de Arte, 2009. p. 57

7 NAVES, op. cit., p. 206.

A última década do século XX foi marcada pela procura por uma arte conceitual "periférica" capaz de antecipar elementos considerados chave nas obras de arte do conceitualismo central. A principal diferença para a arte latino-americana seria o conteúdo fortemente ideológico e estético das suas obras. "Desde suas primeiras manifestações, o conceitualismo nesses países estendeu o princípio auto-referente da arte conceitual norte-americana a uma reinterpretação das estruturas sociais e políticas nas quais se inscrevia"[8]

Ver a arte feita no Brasil nos anos 1960 como conceitual é, de certa maneira, adotar um conceito exterior, mesmo porque atribui a ela um caráter mais público do que realmente teria alcançado no seu momento. Primeiramente, nos parece que ao forçar visão de um conceitualismo latino-americano, procurou-se exacerbar nos artistas escolhidos o caráter político de suas obras, deixando de lado a questão profunda acerca do objeto artístico e da arte em si. É um recorte analítico que empobrece a percepção sobre as obras ao invés de enriquecê-las e que mais uma vez parece ter afetado as percepções posteriores, especialmente no caso de Hélio Oiticica. A recuperação de Oiticica, tanto pelo viés do multiculturalismo quanto pelo viés do conceitualismo global (que não deixam de possuir raízes comuns) é justificada pelo caráter de emancipação que as obras de Hélio realizadas nos anos 1960 teriam em relação à produção realizada na Europa e nos EUA nos anos posteriores.

Vale lembrar que os bólides são produzidos entre 1963 e 1969, quase simultaneamente aos parangolés, realizados entre 1964 e 1969. Ou seja, corresponderiam ao espaço de tempo em que o artista teria passado a incluir o espectador/participador à sua obra, unindo, de maneira antecipatória, arte e vida. A impressão que temos é que essa noção de inovação ancorada seja na ênfase do caráter político da "arte conceitual latino-americana", seja na questão da participação ativa do espectador, acabou por estimular o maior reconhecimento e valorização dos parangolés em relação aos bólides. Em ambos os casos, exaltava-se o caráter público de seu discurso estético-político, ignorando-se a precariedade da penetração social, cultural e institucional das artes visuais no Brasil de então.

Em segundo lugar, há a óbvia e já conhecida dificuldade que o estabelecimento de cronologias traz para a construção da história da arte, obrigando-a a ser orientada para um fim, fazendo interpretações atravessadas por elementos escolhidos para responder perguntas e resolver questões colocadas pela finalidade. Voltamos, portanto, ao problema de ver Hélio Oiticica como um artista premonitório, assim posicionado por Guy Brett desde os fins dos anos 1960. Novamente Naves aponta que tais finalismos na história da arte dirigem o olhar a uma via de mão única para ver a arte contemporânea, como se só pudessem ser contemporâneas as obras que propusessem a união de arte e vida. Ou ainda como se quanto mais participativa fosse a obra, mais contemporânea ela seria, como se fosse possível e saudável reduzir toda a produção de obras a esse único aspecto. Isto parece ter sido outro fator de maior valorização dos parangolés em relação aos bólides, dado que eles exigiriam participação mais ativa e mais predisposta do

8 RAMIREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da adversidade: o conceitualismo na América latina. In: CAVALCANTI, Ana (org.) *Arte & Ensaios no. 15*, Rio de Janeiro: PPGAV/EBA, UFRJ, 2007. p. 188

espectador – vestir, dançar, movimentar-se –, o que os tornaria, numa leitura rasa e imediatista, mais "participativos", e por isso, mais contemporâneos.

Finalmente, é necessário afirmar ainda que a recepção dessa leitura crítica internacional no Brasil acabou, em grande parte, por reproduzir esse determinismo histórico "da frente para trás"[9]. O mesmo autor aponta para o fato de que em 1992 uma exposição itinerante foi organizada, no *Witte de With Center for Contemporary Arts* em Rotterdam e seguiu itinerando por diversos outros importantes centros de arte em distintas cidades. Dois anos depois, o curador Nelson Aguilar escolhe Lígia Clark, Hélio Oiticica e Mira Schendel para ocupar as Salas Especiais da XXII Bienal de São Paulo em 1994 e "[...] fazer desses três artistas brasileiros as bússolas capazes de iniciar o público na trajetória da arte contemporânea, ajudando-o a navegar por conta própria, com instrumentos de aferição tão precisos que cada um dos visitantes se torne um crítico de arte à sua maneira"[10]. Assim, se reproduziu a ideia de que determinados aspectos de Oiticica, Clark e Schendel seriam antecipadores e capazes de guiar os passos do entendimento crítico do público. Ao invés de ver nossa arte moderna a partir de valores intrínsecos, próprios a ela e dentro da sua historicidade, acabamos criando uma visão enviesada e informada pelo olhar estrangeiro.

É preciso ainda somar o posicionamento em relação a Oiticica que tende a vê-lo enquanto um artista de natureza vibrante, solto, liberativo e dionisíaco. Esta visão toma uma parte da sua produção como representativa do todo e privilegia os parangolés e, em menor escala, os penetráveis. A ênfase no caráter participativo e a concepção de que a forma de Hélio Oiticica não seria relevante em virtude dessa participação parece ter começado já nas primeiras relações críticas com Guy Brett, que não acredita que o trabalho de Oiticica seja construído sobre relações formais[11]. Este posicionamento em relação a HO que tende a vê-lo enquanto um artista de natureza vibrante, solto, liberativo e dionisíaco é o tom geral acerca dele: "O próprio texto da antologia que reúne seus textos – *Aspiro ao Grande Labirinto,* escritos entre 1954 e 1969 – revela uma visão dionisíaca da arte, onde a pura visualização é substituída pela participação do espectador"[12] Diversos críticos e pesquisadores, como Michael Asbury (2006), Paula Braga (2007), Paola Jacques (2003) e Waly Salomão (2003) aproximam a poética de Oiticica e sua alusão de que "aspira ao grande labirinto"[13] com Dionísio. "O próprio Dionísio representa o grande Labirinto, mais da ordem da música e da dança que da ordem da arquitetura e do urbanismo"[14]. Tal tendência se tornou a visão vigente mesmo em termos culturais. Os exemplos de apropriações feitas em cima da imagem de um Hélio Oiticica solto e libertador são diversos, e datam já

9 NAVES, op. cit., p. 211

10 AGUILAR, Nelson. A arte fora dos limites. In: *XXII Bienal Internacional de São Paulo – salas especiais*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. p. 27

11 BRETT, Guy. Experimento Whitechapel I. Londres, 1969 in: MACIEL, Katia (org.) *Brasil experimental: arte / vida (proposições e paradoxos)*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005. (pp. 32-36)

12 AGUILAR, Ibid. p. 24

13 OITICICA, Hélio. Aspiro ao Grande Labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 26

14 JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga – a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica.* Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 84

do final da década de 1960, com a apropriação do nome da obra Tropicália para o movimento tropicalista. Os vídeos de Ivan Cardoso sobre Oiticica[15] fazem um recorte do artista que privilegia os aspectos de libertação da ordem estabelecida, do ode ao uso da droga e da bandidagem. Em termos culturais amplos e mais recentes, a cantora Adriana Calcanhotto gravou em 1999 o disco *Marítimo*, que trazia na capa uma foto dela usando uma capa laranja em alusão aos parangolés. A gravação trazia ainda a canção *Parangolé Pamplona*, onde as ideias de êxtase, delírio, libertação e leveza aparecem. Estes exemplos nos servem para ilustrar como esse caráter de liberação que a obra de Hélio proporcionaria se encontra difundido no imaginário cultural brasileiro.

Questionamos esta tendência de apreciação do artista dionisíaco, por perceber na forma de Oiticica contingência e ordenação, além de considerar as tentativas do artista em estabelecer uma linearidade explicativa sobre elas, atitude que contradiz a imagem geral de artista "livre". Ademais, tal tendência tem suas raízes na mesma ênfase no caráter participativo como antecipador das tendências da arte contemporânea, e se tornou a noção vigente mesmo em termos culturais, sendo também responsável pela valorização dos parangolés e não dos bólides.

15 Os curta-metragens *Dr. Dyonélio* (1978), HO (1979), *À Meia-Noite com Glauber Rocha* (1997) e *Heliograma* (2003).

Curadoria e espaço: descontexto ou lócus da obra de arte?

Elisa de Souza Martinez
UnB

Resumo
Nas curadorias que se definem como situações legitimadoras da relação aberta entre tradições culturais regionais e o amplo território da arte contemporânea, o olhar do artista que se desloca em direção ao lugar em que seu trabalho será criado, instalado e visto é considerado testemunho inequívoco do descentramento. Comparamos Neste texto duas exposições realizadas por curadores estrangeiros no Brasil: *The Quiet in the Land* (A quietude da terra), da curadora Frances Morin em Parceria com o Projeto Axé (Salvador, 1999-2000) e *Os Trópicos – visões a partir do centro da terra,* dos curadores Alfons Hug, Peter Junge e Viola König (Brasilia, 2007).

Palavras-chave
arte nas Américas, práticas curatoriais, exposições temáticas, deslocamentos

Abstract
In curatorial projects that present situations as legitimating an open relationship between cultural traditions and contemporary art, the artist's gaze that moves toward the place where his work will be created is considered as unequivocal evidence of the openness. In this essay we compare two events that were set out by foreign curators in Brazil *The Quiet in the Land* (A quietude da terra), by Frances Morin in Salvador, in partnership with the Axe Project (Salvador, 1999-2000), and *The Tropics – views from the center of the land* (Os Trópicos – visões a partir do centro do globo), by Alfons Hug, Peter Junge and Viola König (Brasília, 2007).

Key words
art of the Americas, curatorial practice, thematic exhibitions, displacements

Inicialmente, é necessário esclarecer que o título provisório do trabalho, "Curadoria e descontexto: o fim da obra de arte", enviado ao CBHA em março de 2010, sofreu modificações para adequar-se ao desenvolvimento do texto que apresentamos no Colóquio. A pergunta que nos persegue há algum tempo – qual é o lócus privilegiado em que ocorre o contato com uma obra de arte? – continua presente. Entretanto, em vez de abordar os problemas do colecionismo institucional em Brasília e suas configurações de exibição, conforme haviamos inicialmente proposto, optamos por retomar neste trabalho o modo pelo qual eventos temporários nos estimulam a refletir sobre expressões como "tomada de posse", "experiência colonial", "capital-oásis" e irremediável insularidade", utilizadas por Mario Pedrosa no texto "Reflexões em torno da Nova Capital, publicado pela primeira vez em 1957. Pedrosa não poderia prever nem o modo pelo qual ocorreria o desenvolvimento orgânico de Brasília, nem o de confluência de tradições visíveis – institucionalizadas e hegemônicas – e invisíveis – marginalizadas pela distância que as separava dos meios de difusão dos valores culturais nacionais concentrados na região Sudeste à época de sua inauguração. No ano em que Brasília completa seus primeiros cinquenta anos de existência, constatamos que a experiência urbana planejada por Lúcio Costa adquiriu vida própria.

O que nos interessa é a presença de um procedimento em relação ao processo de mapeamento descrito por Lucy Lippard em seu livro *Mixed Blessings – New art in a Multicultural America*[1], publicado em 1990, que se encontra na base de uma pesquisa de sete anos em torno da produção artística que pudesse apresentar elementos que caracterizam sua origem em um mundo multicultural. Lippard[2] considera que a conclusão de seu livro coincide com o auge de uma época de extasiante abertura para o multiculturalismo e antecipa uma crítica ao entusiasmo que, ao perder de vista um panorama complexo de relações culturais, pode também ser considerado questionável. Sua tarefa é definida como a busca das dissimilaridades culturais que possam contribuir para a compreensão das similaridades humanas. Para realizá-la, considera necessário evitar uma dependência do que qualifica como "falsas histórias" e "mitos culturais" que são um entrave à tarefa a que se dedica. Seu tema central – América – é, em suas palavras, vasto e instável[3].

A abordagem feita em *Mixed Blessings* coincide, em grande parte, com outro projeto, museológico-editorial, iniciado por Sharon Jacques e Susan Cahan, quando ambas trabalhavam na Divisão de Educação do Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA, em 1984. Jacques e Cahan constataram que havia uma grande lacuna na produção de material didático para o ensino de Arte Contemporânea nos Estados Unidos e que a quase totalidade dos professores com os quais tinham contato nas atividades do MoMA evitavam falar sobre arte contemporânea com seus alunos. A pergunta que atravessou todo o projeto que migrou para o New Museum of Contemporary Art quando Cahan foi contrata-

1 LIPPARD, Lucy R.. *Mixed Blessings*; New Art in a Multicultural America. New York: Pantheon Books, 1990.

2 Ibid., p. 4.

3 Ibid., p. 4.

da como Curadora de Educação desta instituição, era: o que é arte contemporânea? Mais especificamente: como falar de arte contemporânea de um modo radicalmente questinador, aberto e pertinente para a formação de um público que pudesse reconhecer a tarefa permanente de decifrar novos códigos. O resultado desse projeto foi publicado em 1996 por Susan Cahan e Zoya Kocur, que substituiu Jacques, no livro intitulado *Contemporary Art and Multicultural Education*[4], que cita *Mixed Blessings* como uma de suas referências.

Quando em 1994 apresentei em uma palestra do Programa de Mestrado em Arte e Tecnologia da Imagem da Universidade de Brasília a documentação visual e os eixos temáticos que orientavam o projeto do New Museum, que refletiam uma abordagem denominada "multicultural", em vez de debate, alguns artistas presentes, professores do curso, disseram apenas o que havia apresentado era exemplo de "arte engajada". Algumas das imagens que utilizei naquele momento são trazidas para esta apresentação porque nos ajudam a configurar um panorama que atravessa ambos ambos os livros e um amplo campo de definição da arte contemporânea.

Para Lippard a "boa arte" que ela encontrou no decorrer de sua pesquisa não atende os padrões de Qualidade – com "Q" maiúsculo – que garantem a permanência do etnocentrismo. No discurso universalista construído por instituições cuja posição de poder no sistema da arte é inegável diz-se que a qualidade "transcende fronteiras" e, deste modo, promove-se a homogeneidade, a ordem social e o bom gosto. As reflexões de Lippard sobre o deslumbramento condescendente diante do outro não estão direcionadas ao confronto de mundos separados por um vasto oceano – como a Europa e a América – mas sim a uma situação interna de desconhecimento – nacional ou panamericano – que é posto em xeque quando se reconhece que algo de bom pode ter sido feito até mesmo por fontes "estrangeiras", ou seja, localizadas em territórios ignorados em um contexto cultural – norte-americano. Ou seja, quando o trabalho artístico "de boa qualidade" se sobrepõe ao fato de que seu autor é um afro-americano, um latino-americano ou um nativo-americano, entre tantas possibilidades de composição étnica dos grupos que denominamos, em nosso trabalho, "americanos". O problema na abordagem de Lippard é como valorizar a diversidade e os movimentos que atravessam fronteiras entre segmentos de um amplo contexto cultural sem cair na armadilha dos estereótipos de autenticidade que reduzem os vínculos da produção de um artista ao compromisso com o sistema de valores de um gueto e o desvinculam de um contexto mais amplo, que o engloba. Essa é uma tarefa medida por um discurso que é, em si, também componente da transcodificação em que o panorama artístico pesquisado torna-se, também, discurso literário. A consequência mais problemática dessa abordagem é descrita por Caren Kaplan como aquela em que "a margem torna-se uma licença linguística ou crítica, uma nova poética do exótico". Em vez disso, cabe-nos examinar a "localização dinâ-

4 Susan CAHAN e Zoya KOCUR (Eds.). *Contemporary Art and Multicultural Education*. New York and London: Routledge/The New Museum of Contemporary Art, 1996. A publicação do livro foi acompanhada de 2000 slides, que podiam ser adquiridos separadamente. Talvez a afirmação das autoras que exprime melhor a proposta é: None of the materials in this volume are prescriptive .

mica de centros e margens" para não consolidar uma "ilusão de marginalidade", que a encobre e nos impede de reconhecer que as centralidades, de fato, existem.

Ao dar continuidade à análise de outras exposições que tratam de uma visão englobante da produção artística nas Américas5 e tendo em vista as reflexões que na década de 1980 constituiram um discurso que parecia reintroduzir por meio da defesa do multiculturalismo norte-americano uma série de posicionamentos artísticos críticos que já haviam sido formulados por artistas e historiadores da arte latino-americana em épocas passadas (Figura 1), apresentamos aqui alguns aspectos que estão na base de uma análise comparativa entre dois eventos.

O primeiro é a exposição realizada no CCBB de Brasília em 2008: *Os Trópicos – visões a partir do centro do globo*6, com idealização, organização e curadoria de Alfons Hug (Instituto Goethe do Rio de Janeiro), Peter Junge e Viola König (Museu Etnológico de Berlin). Partindo de marcos cartográficos, o Trópico de Capricórnio e o Trópico de Câncer, a exposição construía o olhar do bom colonizador, de bons sentimentos pelo território em que projeta seus "sonhos exóticos e desejos irrealizáveis7", destacando, sobretudo, o papel dos alemães nesta narrativa. No texto de apresentação do catálogo é dada ênfase à posição do Brasil como "maior país tropical do planeta8" e ao fato de que até hoje "a cultura brasileira, mesmo a política, afirma uma posição especial, que resulta explicitamente da situação geográfica do País, próximo ao Equador". Afirma-se ainda que "[n]atureza, forma de vida e manifestações culturais dos trópicos em todas as suas configurações mágicas e prenhes de conflitos, constituem uma matéria-prima de potencial inimaginável e uma riquíssima mina para achados de trabalho artístico contemporâneo9."

A arte contemporânea brasileira é um novo pau Brasil. Segundo os curadores:

> *A exposição Os Trópicos constrói pela primeiríssima vez uma ponte entre obras surgidas nos tempos pré-modernos e trabalhos contemporâneos. Passa-se conscientemente por cima do modernismo, porque as relações que existem, por exemplo, entre Picasso e a arte africana ou entre os expressionistas alemães e a escultura da Melanésia já foram objeto de estudos exaustivos no passado10.*

Apesar de constatar que existem vários aspectos problemáticos na afirmação anterior, vamos registrar aqui apenas algumas questões gerais que permeiam nossa pesquisa. A que cronologia de exposições o curador se refere para afirmar o ineditismo de sua proposta? Se considerarmos a história das exposições

---

5 Sobre este tema, temos publicado alguns textos dos quais destacamos Viemos em paz... um percurso de análise para uma situação de exposição (*Revista VIS*, Brasília, v.5, n.1, janeiro/junho 2006, p. 79-99.

6 De 15 de outubro de 2007 a 10 de fevereiro de 2008. Em seguida, a exposição também foi montada no CCBB do Rio de Janeiro de 3 de março a 4 de maio de 2008.

7 HUG, Alfons; JUNGE, Peter; KÖNIG, Viola (Eds.). *Os trópicos: visões a partir do centro do globo*. Brasília/Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008. p. 6.

8 Ibid., p. 7.

9 Ibid., p. 7.

10 Ibid., p. 7.

de arte, a afirmação é falsa. A exposição simultânea de objetos de culturas primitivas e obras de arte contemporânea é um procedimento tão antigo quanto a montagem de coleções, sejam estas públicas ou privadas. Além disso, a realização desse tipo de evento que reúne objetos provenientes de tempos históricos diferenciados é hoje um herdeiro direto das exposições modernistas que têm influenciado, inclusive, os eventos realizados em ambientes museológicos. A colisão primitivo/contemporâneo não é novidade. Ao contrário, se tomarmos como referência a longa história das exposições, a separação ou o isolamento de grupos de obras por períodos históricos é uma prática restrita a um determinado perfil institucional11. Outra característica do texto de Hug é a necessidade de comparar, justificar e tomar partido, numa atitude de sentimental condescendência com a nossa miséria tropical. Para salvar-nos do estigma de atrasados, eleva-se a produção de arte contemporânea cuja força "reside, em contrapartida, no seu elevado grau de reflexão e no seu potencial crítico12". Assim como os discursos mitológicos clássicos, no projeto curatorial de "remitologização dos trópicos"13 determina-se que "[q]uando a arte é boa, trata-se sempre de imagens de lugares longínquos, não importando se foram produzidos hoje ou há 200 anos".

Contrapondo-se aos objetos realizados em contextos culturais nos quais o registro da autoria não é imprescindível, encontravam-se as obras de artistas contemporâneos conforme o quadro a seguir:

artista	procedência	residência
Caio Reisewitz	Brasil	Brasil
Candida Höfer	Alemanha	Alemanha
David Zink Yi	Peru	Alemanha
Fernando Bryce	Peru	Alemanha
Fiona Tan	Indonésia	Inglaterra
Gerda Steiner/Jorg Guy Tillim	Suíça/África do Sul	Suíça/África do Sul
Hans-Christian Schink	Alemanha	Alemanha
Lucia Laguna	Brasil	Brasil
Marcel Odenbach	Alemanha	Alemanha
Marcone Moreira	Brasil	Brasil
Marcos Chaves	Brasil	Brasil
Mauricio Dias/Walter Riedweg	Brasil/Suíça	Brasil
Milton Marques	Brasil	Brasil (Brasília)
Paulo Nenfrídio	Brasil	Brasil
Pilar Albarracín	Espanha	Espanha
Sandra Gamarra Heshik	Peru	Peru/Espanha
Sherman Ong	Malásia	Cingapura e Malásia
Theo Eshetu	Inglaterra	Itália
Thomas Struth	Alemanha	Alemanha
Walmor Correa	Brasil	Brasil

11 Sobre esse assunto ver o texto "Proxêmica e interação de sistemas semióticos no espaço expositivo: híbrido ou anti-moderno". In: FONSECA, Celso Silva; RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros e COELHO, Maria Filomena (Org.). *Atas da VII Semana de Estudos Medievais*, Brasília: Programa de Estudos Medievais e Universidade de Brasília, 2010. Evento realizado de 3 a 6 de novembro de 2009, na Universidade de Brasília.

12 HUG, Alfons; JUNGE, Peter; KÖNIG, Viola (Eds.). *Os trópicos: visões a partir do centro do globo*. Brasília/Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2008. p. 8.

13 Ibid., p. 8.

A totalidade das obras de arte e objetos de qualidades etnográficos encontrados na exposição eram agrupados segundo temas ou "títulos" que, segundo Hug14 "provêm de mitos indígenas, registrados por Lévi-Strauss em suas *Mitológicas*":

Após o dilúvio (Natureza e paisagem)

A vida breve (Imagens humanas, retratos e ancestrais)

A flecha quebrada (Poder e conflitos)

A cor dos pássaros (Cor e abstração nos trópicos)

O riso proibido (Sons dos trópicos)

Do grupo temático "a cor dos pássaros (Cor e abstração nos trópicos)" destacamos o trabalho Meta Jardim (2005), de Gerda Steiner e Jörg Lenzlinger.

Segundo o curador:

Com eles, cada projeto é iniciado com uma cuidadosa pesquisa de cada "solo", incluindo o clima, a história, a flora e a fauna, as condições locais de produção e os costumes, até a comida. (...) Em Brasília, estudaram a moderna arquitetura e também a vegetação do cerrado; no Rio, o Jardim Botânico, a Floresta da Tijuca, mas também a cidade do Samba, o Centro Antigo e o comércio popular do Saara. A lista de materiais ficou bastante longa: material de todos os tipos, orgânico e inorgânico, desde orquídeas e folhas secas, até coloridas flores de papel e lantejoulas das fantasias de Carnaval, que parecem ser pequenas pinceladas de cor aplicadas sobre grandes esculturas. De adubo químico tingido caindo em chuva do céu, nascem estruturas de cristal que crescem lentamente, até alcançarem o emaranhado das plantas. A vegetação abundante cresce por cima de móveis de escritório descartados, inclusive computadores, até engolir o que se entende por civilização. Cabos de telefonia se transformam em cipós, e galhos já mortos voltam a ter vida15.

A instalação realizada no Pavilhão anexo ao CCBB, apresentava uma exuberância cromática e um caos formal que a distanciavam tanto da monotonia cromática predominante no cerrado16 quanto da austeridade formal da arquitetura de Oscar Niemeyer. Sem qualquer tipo de transparência, a experiência no espaço da instalação de Steiner e Lenzlinger poderia ter ocorrido em qualquer outra instituição, em qualquer cidade. Aproveitava-se da estrutura física do espaço que, como uma estufa cúbica, era um conservatório de colisões entre restos de natureza e restos de tecnologia que, agrupados, produziam uma visão caótica e pessimista da tentativa de convivência natureza/civilização tecnológica.

Para contrapor um modelo desgastado de exibir o desejo colonialista de tomar posse do exótico, citamos o projeto *The Quiet in the Land* (A quietude da terra) que, em parceria com o Projeto Axé, sob a direção de Frances Morin realizou em Salvador de 1999 a 2000 um projeto com artistas e educadores que teve como princípios gerais:

14 Ibid., p. 10.

15 Ibid., p. 13.

16 O Pavilhão está a poucos metros do terreno vizinho ao CCBB, em que floresce apenas a vegetação nativa.

- um conceito de arte contemporânea que considera sua indissociabilidade de estruturas sociais, políticas e econômicas em sentido mais amplo;
- a arte contemporânea tem o potencial de desempenhar um papel integral na sociedade na medida em que os indivíduos reexaminam suas próprias vidas e sua relação com o mundo;
- o processo de identificação com esse conceito amplo de arte tem motivado a reconsideração das várias categorias de curador, artista, exposição e público, tanto quanto as relações entre estas categorias.

No site do projeto (www.thequietintheland.org), apresenta-se a seguinte definição:

The Quiet in the Land é uma organização artística e educativa sem fins lucrativos fundada e dirigida pela curadora independente France Morin. Organiza projetos na forma de colaborações de longa duração entre artistas e comunidades que estão profundamente arraigadas nos ritmos da vida cotidiana. Esses projetos demonstram como o dom do artista para abrir novos modos de ver, de forjar conexões entre pessoas de trajetórias diversas e de inspirar mudanças positivas deve contribuir para o processo de reconsiderar a vocação da arte contemporânea para ser uma prática de bases sociais.

Ao opor a "coleta" dos artistas nômades de Trópicos ao "enraizamento" das atividades realizadas pelos artistas que participaram de "A quietude da Terra" em Salvador, identificamos dois modos de abordar as estratégias de temporalização instauradas por cada um dos eventos.

Em Salvador, dois aspectos são relevantes. Destaca-se a presença de artistas brasileiros e de educadores do Projeto Axé residentes na cidade, bem como sua distribuição nas diversas unidades deste Projeto:

artista	chegada em Salvador	unidade *
Leonardo Drew	3/04/1999	Casa da Cultura
Nari Ward	3/04/1999	Usina de Dança
Janine Antoni	15/05/1999	Usina de Dança
Willie Cole (Alberto Pita)	15/05/1999	Casa da Cultura/Modaxé/Opaxé
Tunga	15/05/1999	Bandaxé (Casa da Cultura)
Kara Walker (Ana Paula Sadeu Bispo)	15/05/1999	Modaxé
Domenico de Clario	09/06/1999	Canteiro dos Desejos
Larry Clark	16/06/1999	----------
Cai Guo Qiang	15/07/1999	Casa da Cultura
Chen Zhen (Raimundo Áquila)	15/07/1999	Stampaxé
Doris Salcedo (Raimundo Áquila)	17/07/1999	Stampaxé
Rirkrit Tiravanija	11/08/1999	Opaxé/Modaxé/Casa da Cultura
Vik Muniz	11/08/1999	Opaxé
Rivane Neuehschwander (Rui Vídero Caldas/AnaPaula Sadeu Bispo)	11/08/1999	Modaxé
Mario Cravo Neto (Marcus Gonçalves)	----------	----------
João Ewerton	----------	----------
Marepe	----------	Casa da Cultura
Alberto Pita	----------	Opaxé/Modaxé/Stampaxé

* Alguns artistas não escolheram uma unidade específica para atuar.

Outro aspecto interessante de ser observado, em relação a *Trópicos*, é a relação entre a procedência da curadora – norte-americana – e a de grande parte dos artistas estrangeiros convidados, conforme a tabela abaixo:

artista	procedência	residência
Janine Antoni	Bahamas	EUA
Montien Boonma/Rirkrit Tiravanija	Tailândia/Argentina	EUA
Cai Guo Qiang	China	EUA
Chen Zhen	China	França
Larry Clark	EUA	EUA
Willie Cole	EUA	EUA
Mario Cravo Neto	Brasil	Brasil (Salvador)
Domenico de Clario	Itália	Austrália
Leonardo Drew	EUA	EUA
João Ewerton	Brasil	Brasil (Salvador)
Marepe	Brasil	Brasil (Salvador)
Vik Muniz	Brasil	Brasil
Rivane Neuehschwander	Brasil	Brasil
Alberto Pita	Brasil	Brasil (Salvador)
Doris Salcedo	Colômbia	Colômbia
Tunga	Brasil	Brasil
Kara Walker	EUA	EUA
Nari Ward	Jamaica	EUA

Além da edição de um catálogo17 da exposição dos resultados do Projeto no Museu de Arte Moderna da Bahia (2000), intitulado *Everyday Life, Contemporary Art and Projeto Axé*, a edição do site de *The Quiet in the Land* apresenta uma relação de componentes que lhe dão corpo. Não se trata de uma relação de conceitos ou temas artísticos, mas sim dos elementos que configuram a concepção de um trabalho que articula arte e vida com os pés fincados na terra – *land* – que, silenciosamente, marca os caminhos de sua compreensão.
Os itens são:

The story

Janine antoni

Montien boonma and rirkrit tiravanija

Cai guo-qiang

Candomblé

Chen zhen

Churches

Larry clark

Willie cole

Mario cravo neto

Domenico de clario

Leonardo drew

João ewerton

Exhibition

Marepe

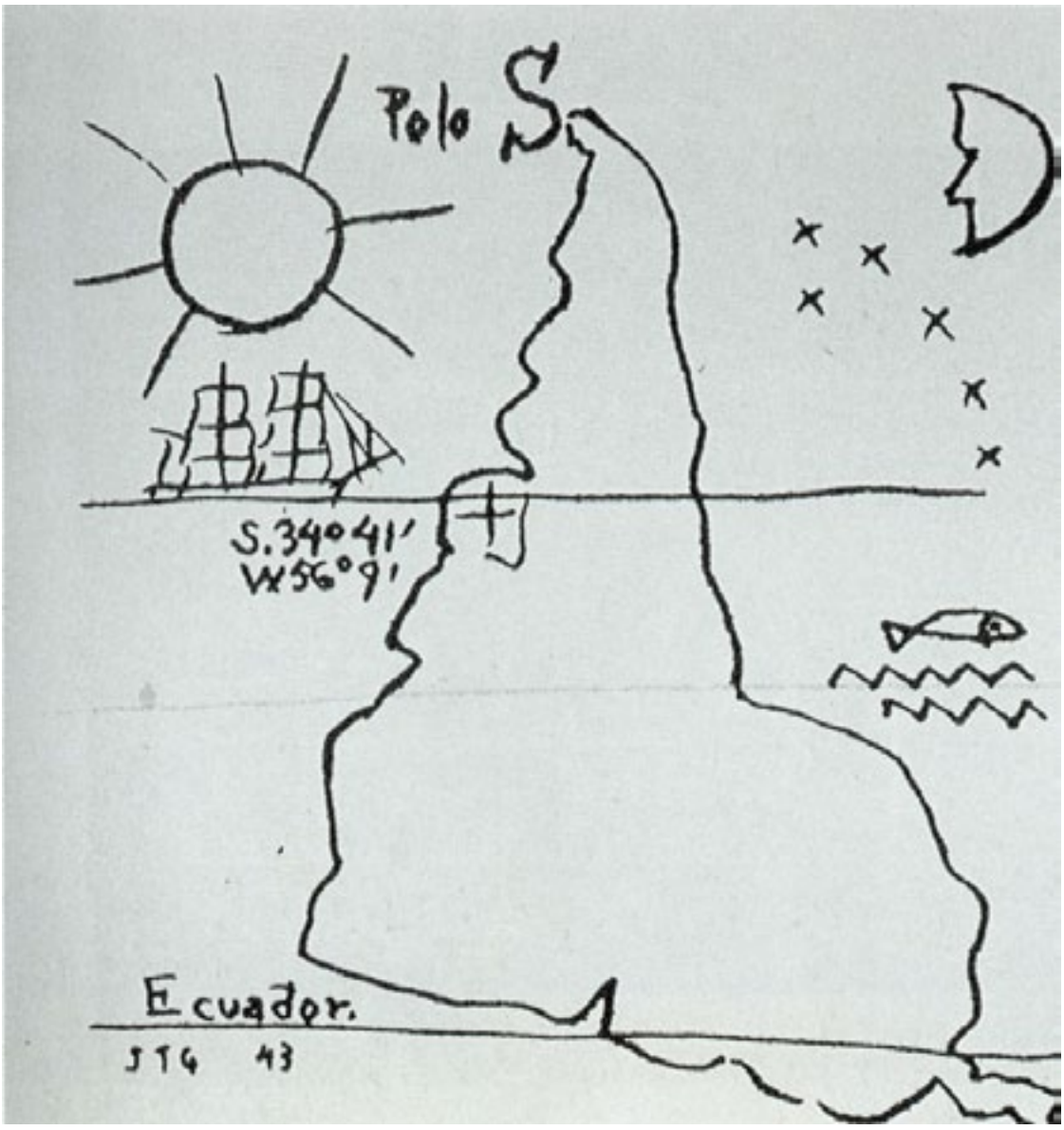
17 MORIN, France. A quietude da terra, vida cotidiana, arte contemporânea e Projeto Axé/The quiet in the land, everyday life, contemporary art and Projeto Axé. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 2000.

Markets
Vik muniz
Rivane neuenschwander
Alberto pita
Projeto axé
Doris salcedo
Salvador
Tunga
Kara walker
Nari ward

De todos, extraímos do texto/verbete para CANDOMBLE os seguintes termos que marcam a leitura do exótico de modo a torná-lo, na medida do possível, familiar:

Orixás
Exu
Ibeji
Omolu
Oxóssi
Oxum
Xangô
Yemanjá
syncretism
Mãe Stella de Oxóssi
iyalorishá
Ilê Axé Opo Afonjá
terreiros
pai de santo
mãe de santo

Opondo a visão genérica, embora demarcada na cartografia, a um marco singelo na imensidão do planeta – a cidade de Salvador – concluimos a primeira etapa de uma análise que deve se desdobrar na descrição das obras e da relações espaço-temporais que caracterizam discursos curatoriais diferenciados para abordar a produção artística nas/das/para as Américas.



***América invertida*, 1943.**
Joaquín Torres-Garcia

Tradição e Contradição: a identidade da arte paranaense em questão

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
UnB

Resumo

O presente trabalho procura investigar as escolhas curatoriais da exposição *Tradição/Contradição*, realizada pelo Museu de Arte Contemporânea do Paraná, de 1986. A mostra, sob curadoria de Maria José Justino, tinha como seu principal objetivo foi apresentar uma síntese da produção visual do estado do Paraná. Diante da documentação deixada pela exposição, temos a chance de apresentar um modelo específico de História da Arte que orientou o projeto curatorial. Modelo amparado por escolhas genealógicas e filiações a serviço de enquadramentos ilusoriamente universais e autônomos.

Palavras-chave

exposição; identidades; museus de arte.

Abstract

This work seeks to investigate the curatorial choices of the *Tradição/Contradição (Tradition/Contradiction)* exhibition held by the Paraná Contemporary Art Museum, at 1986. The exhibition, under the curatorship of Maria José Justino, had as its main objective was to present a summary of the Paraná. Given Given of the documentation resulting from the exhibition, we have the chance of presenting a specific model of Art History that orientated the curatorial project. It is a Model supported by genealogical and parentage choices at the service of classification that is universally and autonomously illusory.

Keywords

curatorship; identities; art museums; exhibition.

Expor deixou de ser, desde a segunda metade do século passado, uma mera oportunidade de visibilidade. Essa prática passou a constituir um elemento tão fundamental na circulação e na construção de sentidos para a arte, que as recentes pesquisas da História da Arte no Brasil não podem mais ignorá-la. Ao mesmo tempo em que as exposições se transformaram num elemento ritual fundamental para se compreender a arte, ela passou a constituir um desafio para os historiadores, seja por que não se apresenta como uma fonte comum para pesquisa, seja porque exige-nos um olhar multidisciplinar para entendê-las.

Um tipo de exposição nos interessa em particular: aquela produzida por e nas instituições museais públicas. No chamado mundo ocidental, nas últimas cinco décadas, as exposições dessas instituições contribuem para o estudo de todo um conjunto de tensões, tais como: o papel e a autoridade do artista, do crítico, do curador, do conservador, do historiador e do público diante da criação artística; o lugar da criação na arte atual; concepções do espaço da arte na modernidade[1]; o trânsito da crítica nessas concepções; o lugar de encontro entre galerias, coleções privadas, mídia, fundações, gestores públicos de cultura, colecionadores e educadores. Enfim, toda uma rede de fins, tarefas e relacionamentos que podem ser percebidas pela semântica constitutiva das exposições. É nelas que os diferentes sujeitos de sustentação do estatuto do artístico se encontram e se confrontam.

Antes de o século XX impor a comunicação como elemento primordial na lógica de tais instituições, as exposições eram fenômenos mal-engenhados ou problematizados.[2] Foram os museus modernos que lentamente instituíram o predomínio do "cubo branco" [3], paredes brancas, pinturas perfiladas e mais ou menos distantes, esculturas destacadas de modo que o visitante poderia contorná-las. Parte dessa mudança, que afetou todas as tipologias, foi conseqüência da postura da arte moderna que instituía para si a necessidade de uma relação direta com o espectador; nesse tocante, quanto menor a interferência, melhor. [4]

O modo de estudar a exposição também se alterou. Nos anos de 1980, segundo Jean Davallon, novos trabalhos passaram a considerá-la como uma prática não-aleatória, que utiliza estratégias e técnicas próprias para comunicar objetos e outros artefatos. Essas abordagens transformaram a exposição numa produção cultural especifica, dotando-a de uma genealogia e destacando sua intencionalidade ideológica.[5]

A exposição, nas últimas décadas, tem operado majoritariamente no sentido de apresentar ao público idéias e artistas, por meio de mostras individuais

---

1 Este termo é tão amplo como extenso; HUYSSEN, A. *En busca del futuro perdido. Buenos Aires:* Fondo del Cultura Económica, 2002.

2 HASKELL, Francis. *The ephemeral museum*: old master paintings and the rise of the art exhibition. New Haven: London: Yale University Press, 2000, p.98-106.

3 O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco:* a ideologia do espaço da Arte. Trad. Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002 p.3.

4 Castillo lembra-nos, todavia, de que a presença do "cubo branco" era, nos anos 20 e 30, apenas uma opção racionalista entre as opções e os arranjos livres utilizados pelos artistas modernos; CASTILHO, *op.cit.*, p.57.

5 DAVALLON, Jean. *L'exposition à l'oeuvre*: stratégies de communication et médiation symbolique. Paris: L'Harmattan, 2000, p.9-53.

ou coletivas motivadas por afinidade entre aqueles que apresentam suas obras ou patrocinadas pela cunha conceitual de curadores, de educadores ou de gestores. Dessa tendência escapam a maioria das mostras de coleções permanentes, que, mesmo podendo optar por recortar um artista, um grupo ou um tema, freqüentemente são apresentadas sem nenhum artifício ou recorte temático. Genéricas, elas são legitimadas pelo simples fato de pertencerem ao legado patrimonial do museu.

Não é de se estranhar que tais mostras, com forte apelo patrimonial e de caráter possessivo, tenham garantido lugar na ampla problemática da "identidade" nas artes visuais. Exposições de arte que insistem em teses identitárias mais do que na arte costumam ser tediosas. Além desse risco, em nada banal, tais exposições que almejam a síntese de uma dada identidade cultural tendem a gerar polêmica pelo simples fato de que não há identidades imunes às críticas. A questão é complexa, pois identidades tendem a sem ancorar em valores representados como tradicionais. Todavia, da mesma forma que nenhuma tradição parece-nos evidente ou natural, a naturalização do tornado-comum não se sustenta na sociedade atual, ou seja, se uma identidade unitária depende de uma memória coesa, não causa espanto que os próprios processos de reconhecimento identitários não sejam unânimes e permanentes. Quando o assunto é a arte tal matemática se torna ainda mais conflitante.

A primeira ressalva está na premissa de que a identidade, enquanto categoria sócio-histórica utilizada para selecionar obras de arte, não é algo que sempre esteve latente, à espera de ser encontrada e representada. Muito menos algo que sempre estará à disposição na forma que lhe foi dada em um momento histórico específico por sujeitos particulares. Para o filósofo Paul Ricouer, sua fragilidade reside justamente na incapacidade de fixação. As repostas dadas à pergunta "Quem somos nós?" transformam toda a busca identitária em algo absolutamente localizado, proclamado e reclamado num dado momento histórico [6].

É justamente a fragilidade e a ambigüidade da identidade que a torna um valor instável para seleções curatoriais. Todavia, a necessidade de projetos políticos-identitários tem forçado nas últimas décadas diferentes profissionais a promover curadorias cuja chave identitária tem sido um elemento crucial e raramente imune à polemica, uma vez que se revela duas posições contraponstisticas: a arte não se amalgama à identidade, e essa, por sua vez, não se fixa, graças a sua própria movência ontológica.

Essa dimensão da identidade a serviço de instituições ligadas à manutenção de uma memória coletiva permite que, em muitos casos, cunhe-se a idéia de que identidades bem-sucedidas são aquelas destinadas à estabilidade. Nega-se, portanto, seu movimento e ambivalência, da mesma forma que se dissimula o fato de que são negociáveis, renováveis e finitas. Tal operação acaba, muitas vezes, por forjar "tradições imaginadas", ou melhor dizendo, acaba por inventar suas próprias tradições retificadoras.[7]

---

6 RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento.* Tradução Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p.94.

7 BANN, Stephen. *As invenções da História*. Ensaios sobre a representação do passado. São Paulo: Editora da UNESP, 1994, p.20.

Os museus de arte são freqüentemente chamados para apresentar exposições cujas curadorias são apoiadas na identidade regional ou nacional. A mostra *Tradição/Contradição*, realizada pelo Museu de Arte Contemporânea do Paraná, entre 03 de junho e 03 de agosto de 1986, foi uma dessas exposições, cujo objetivo principal era apresentar um panorama das "artes visuais paranaenses". A mostra, sob curadoria de Maria José Justino, foi um desdobramento do curso livre realizado pela FUNARTE e pelo SESC em abril do mesmo ano, no qual pensadores de diferentes áreas (José Arthur Giannotti, Gerd Bornheim, Roberto Schwartz, Paulo Sérgio Duarte entre outros) discutiram o tema Tradição e Contradição sob as mais diferentes perspectivas.

Tradição/Contradição foi dividida em quatro núcleos – Primeiros Tempos, Paraná Tradicional, Modernidade e Contemporâneos –, com subcuradorias de Oldemar Blasi, Fernando Bini, Maria José Justino e Ennio Marques Ferreira, respectivamente. Ao contrário do evento da Funarte/Sesc, a mostra teve um objetivo específico e pragmático: apresentar uma síntese da produção visual do estado do Paraná, da Pré-história até as manifestações da chamada arte contemporânea, procurando abordar um amplo espectro, que abrangeu dos estudos arqueológicos às experimentações modernistas, passando pelo *design* e pela arquitetura. Ao mesmo tempo em que tentou cumprir suas metas gerais, a exposição suscitou polêmicas no ambiente crítico paranaense, dando-nos a oportunidade de conhecer como a mostra fora recebida dentro de alguns ambientes críticos e artísticos do estado.

Um dos pontos debatidos na ocasião estava enraizado na escolha dos artistas "modernos" e "contemporâneos" apresentados como candidatos a formar o cânone das artes visuais paranaenses. Tal cânone abriria, mais uma vez, a discussão identitária premente ao longo do século XX, indicada pelos vestígios, ainda presentes, do tradicional movimento *Paranaista*.

O catálogo definitivo da exposição tornou-se um instrumento precioso para compreender as escolhas curatoriais, mas ele não foi realizado antes ou durante a mostra e sim, cinco meses depois; absorvendo toda uma bateria de críticas e polêmicas sobre o assunto. Desta forma, antes de compreendermos a lista de artistas presentes e os valores que instituíram as escolhas curatoriais, enfrentando os textos dedicados a esclarecer tais valores, será preciso entender a polêmica que se deu pela imprensa escrita curitibana sobre o evento.

Antes mesmo de a exposição ser inaugurada em junho de 1986 duas das protagonistas principais já haviam se apresentado: Maria José Justinho (curadora) e Adalice Araújo (crítica de arte). Araújo em março daquele mesmo ano, conhecedora das pretensões do MACPR em apresentar uma síntese das artes visuais paranaenses, advertia sobre o fato de que a preparação da exposição estava sendo rápida e prematura: "Conseqüentemente pairam no ar duas perguntas: primeiro por que tanta pressa e segundo porque um roteiro acadêmico e não uma idéia nova?"[8]

Com a abertura da exposição em junho de 1986, Araújo retoma sua tese de que a mostra carecia de fundamento, originalidade e pecava no tocante

8 Jornal *Gazeta do* Povo, 30 de março de 1986, p. 37.

à pesquisa e a abordagem da arte contemporânea, sobretudo, nas gerações de artistas dos anos 70 e 80 e seu alvo central fora o texto e a curadoria de Justinho. Ela começa apontado o ponto positivo da mostra: a reunião num só local de obras que raramente deixavam às coleções particulares, para, em seguida, iniciar uma série de críticas que desencadearam uma longa polêmica sobre o modelo e a forma da exposição:

Como uma montagem desta natureza demandaria pelo menos um ano de infra-estrutura de apoio, com pesquisa de campo, há evidente falhas em sua organização, que revelam, por um lado, muita pressa e, por outro lado, a velada tentativa de comprovar a tese que o catálogo defende (em parte de seu texto); neutralizando-se, assim a magnífica produção dos anos 70 e 80. Não há por exemplo qualquer abordagem histórica dos "Encontros de Arte Moderna", de fundamental importância para o surgimento da vanguarda paranaense e, em relação à Geração 80, entre outros, uma Letícia Faria está representada com uma pequena obra, que não consegue revelar a totalidade da força da sua mais recente produção.[9]

O texto segue apontando aquilo que Araújo defende como má representação de nomes importantes (Bruno Lechowski e os Koch) e a omissão em não selecionar outros, para ela igualmente fundamentais: Bem Ami, Amaury Brandt, Paulo Valente, Carla Vendrami, Eliane Prolik e Gleusa Saloman. Ausência figurada no questionamento: "Onde ficam os excelentes representantes das gerações de 70 e 80?". Pergunta que refuta o texto do catálogo provisório da mostra, onde Justino, segundo recorte de Araújo, pautava tais gerações como excessivamente experimentalistas, "ficando a dever uma linguagem mais construída"

Em texto de 18 de junho, no mesmo periódico, Maria José Justino responde com o texto "Quem tem meda da exposição", refutando os principais pontos da crítica e, sobretudo, reafirmando sua posição quanto à arte contemporânea local:

No final, o meu texto afirma que, a partir dessas duas linguagens, há um mergulho no experimentalismo, ficando a dever linguagens mais construídas. Uma passagem pelo MAC, visitando-se a ala dos contemporâneos, pode comprovar melhor do que as palavras essa nossa afirmação. Evidente que há uma riqueza nas obras, como, também um número respeitável de artistas, mas nem todos chegam nos limites de uma linguagem mais apurada. Um Elvo, Estela Sandrini, Letícia Faria, Janeth, e mais uma dezena, já alcançaram esse nível de construção. Outros se aproximam, mas seria falta de honestidade da nossa parte afirmar que todos estão nesse nível, quando, sabidamente, muitos estão apenas começando.[10]

A replica não tardou. Em 22 de julho, Araújo publicou mais uma crítica, onde o principal foco foi desacreditar a curadora da exposição:

Dentro, ainda, de um clima de gozação, de um amadorismo ilariante e total falta de seriedade profissional, eis que surge, agora, Maria José Justino – há pelo menos dez anos afastada do

9 Jornal Gazeta do Povo, 08 de junho de 1986, "Da exposição Tradição/Contradição", Texto de Adalice Araujo.

10 Gazeta do Povo, 18 de junho de 1986, "Quem tem medo da exposição", texto de Maria José Justino, p.9.

movimento de Artes Plásticas do Paraná – que, se auto-intitulando 'crítico de arte', se mete a curadoria da mostra Tradição/Contradição.[11]

Os problemas da exposição, apontados anteriormente pela crítica, passaram a confundir-se com a curadora. Araújo acusava Justinho de não dominar a terminologia da história da arte, a ponto de confundir expressionismo com impressionismo. De ignorar os grupos – coletivos – como Moto Continuo, Encontros de Arte Moderna, Bicicleta e Impressões Digitais, não dando atenção aos formatos mais contemporâneas da arte. Mais uma vez, acusa-a de ignorar artistas importantes (Francisco Kava Sobrinho, Rosane Schlogel, Alvarenga de Foz de Iguaçu) e de menosprezar os críticos de arte locais (Newton Carneiro, David Carneiro, Valfrido Pilloto, Edwino Tempski etc.) em detrimento a Mário Pedrosa. Para a crítica a curadora escondia-se a trás dos títulos acadêmicos, não pesquisou ateliês e não citava críticos atuais. E mais, o discurso crítico adquiriu tons identitários no momento em que a curadora é simplesmente acusada de não ser paranaense. "Bem no estilo repentista nordestino..." [12]:

O grande equivoco da professora pernambucana foi justamente ter subestimado a capacidade da comunidade em que vive, pensando que estava montando uma exposição para cegos, surdos, mudos; esquecendo que nós paranaenses sabemos ver e ouvir muito bem; analisar e externar nossas opiniões; sem ter a necessidade de consultar forasteiros desinformados.[13]

No momento em que o argumento resvala no choque entre a proposta identitária da exposição "paranaense" e a origem "pernambucana" da curadora revela-se a fragilidade de toda uma arquitetura conceitual e retórica de desconstrução da exposição. As questões que dominavam o debate, como a incompreensão crítica da arte contemporânea local ou o melhor "termo" para qualificar o pintor Alfredo Andersen, são colocadas de lado para ceder lugar à crítica identitária que desqualifica a posição e o trabalho da curadora. O sentido narrativo de Araújo, mesmo antes da mostra ser aberta, que proclamava uma abordagem criativa ou um olhar atento às produções atuais mal dissimula o conservadorismo em defesa de um sentido local de ler e produzir arte. Sentido que afinal a própria mostra suscitou desde o início.

O grande problema da polêmica entre as duas protagonistas estava no fato de que tal debate acabou por eclipsar o resto da mostra e desviar uma discussão mais séria sobre a história da arte no estado. História que se apresentava desde o primeiro núcleo da mostra chamada "Primeiros Tempos", sob curadoria do arqueólogo e antropólogo Oldemar Blasi, então diretor do tradicional Museu Paranense.[14]

---

11 Gazeta do Povo, 22 de junho de 1986, "Uma exposição (quem diria?) só para cegos!!!", texto de Adalice Araújo, p.45.

12 *idem*.

13 *idem*, *ibidem*.

14 MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. *Tradição/Contradição*. Catálogo de exposição. Curitiba: Secretária de Estado da Cultura e do Esporte, 1986, p.29.

Blasi dividiu o núcleo em duas partes. Na primeira estavam expostas esculturas sambaquis (zoólitos ou esculturas zoomorfas) em ossos e pedras, exemplares da tradição de escultura lítica, objetos lascados (picões, raspadores, facas, pontas, cabos etc), e fotografias de pinturas e gravuras rupestres. Na outra parte, o visitante podia encontrar urnas, vasos e pequenos objetos cerâmicos (discos de fiar, cachimbos tubulares, cabeças de aves etc). A maior parte dos objetos mostrados no MACPR era proveniente do acervo do Museu Paranaense e conferia à arte pré-histórica e pré-cabraliana local as primeiras tentativas de constituição de uma identidade paranaense.

O curador Fernando Bini percorre um caminho mais explicito quanto à identidade local em seu texto que justifica suas escolhas para o núcleo "O Paraná Tradicional". Bini marca a histórica do estado a partir dos anos 30 do século XIX: "O que não existiu na 5ª Comarca [Paraná], antes da chegada do imigrante, era uma classe social que pudesse sustentar uma produção que, pelos critérios europeus, seria artística".[15] Ele escolheu um importante alicerce da identidade local: a imigração. O "estrangeiro" torna-se o orientador de sua seleção: Hans Staden, Jean-Baptiste Debret, Jonh Henry Elliot, Alfredo Andersen,Franz Keller, William Lloyd, William Michaud etc.

Já Maria José Justino assina o texto sobre o núcleo "Modernidade no Paraná" e se ausenta da discussão sobre a arte contemporânea, elemento que tanto lhe trouxe problemas nos meses anteriores à publicação definitiva do catálogo, em dezembro de 1986. Numa ampliação do "modernismo" local, ela seleciona os "clássicos" da arte paranaense: Lange de Morretes, Estanislau Traple, Taborda Júnior, Theodoro De Bona, Waldermar Freyesleben, Guido Viaro, Miguel Bakun, Arthur Nísio, Ida Hannemann, Poty, Nilo Previdi, Paul Garfunkel, Jair Mendes, João Osório Brzezinski, Fernando Velloso, Juarez Machado, Helena Wong e Ennio Marques Ferreira.

Este último assinou o núcleo "Contemporâneos". Em seu texto, Ferreira aprofunda a discussão sobre as novas bases institucionais que sustentam a arte dos últimos 20 anos, adotando, todavia, uma perspectiva, ainda, conservadora ao privilegiar os suportes convencionais. Os artistas destacados foram: Luiz Guinski, Rogério Dias, Carlos Zimmermann, Letícia Faria, Estela Sandrini, Cláudio Alvarez, Paulo Menten e Laura Miranda. Além de artistas cuja linguagem aproxima-se da etiqueta de "arte popular" como: Antônio Alves Ferreira, Lafaete Rocha e Quincaju.

Tanto Ferreira quanto Justino tentaram dar um caráter mais "nacional" à produção local. Por isso, podemos entender às críticas a uma mostra que pretendia apresentar "características" da produção do estado. Mesmo com o catálogo revisado, diante das polemicas produzidas pela mostra, continuava-se na ambivalente posição de propor uma exposição de contornos marcadamente identitários, e, simultaneamente, utilizar valores de avaliação e seleção tomados de empréstimo das fileiras da crítica e da história da arte ocidental. Enfim um conflito útil para a compreensão da dinâmica institucional da produção de memória das artes visuais paranaenses.

---

15 *idem*, p.39.

Um ponto importante para a História da Arte são problemas metodológicos que uma mostra como Tradição/Contradição nos oferece para debate. A ausência de registros iconográficos e de planos expográficos que permitam compreender sua especificidade espacial é uma questão que geralmente compõe as dificuldades das mostras realizadas no passado. Essa questão arquivística exige redirecionar as ambições dos pesquisadores. Em nosso caso não foi diferente, optamos pela mediação dos registros escritos. Isso significa que a pesquisa incidiu sobre a exposição enquanto discurso destinado a sua manutenção memorial. Questão leva a um segundo ponto: catálogos e outros registros raramente são fiéis às mostras, como já explicitei. Por razões de mudanças logísticas – muitas bem-vindas quando a conservação de uma obra está em xeque – ou por motivações subjetivas de diretores, curadores e artistas, as exposições tendem a ser "organizações" dinâmicas, enquanto seu registro não apresenta a mesma maleabilidade.

Tradição/Contradição está inscrita dentro de uma polêmica que constituiu registros, sinalizadores, formados por representações, intenções e objetivos que alcançaram finalidades próprias na manutenção memorial da exposição e da coleção do museu. É raro caso, fora do eixo Rio-São Paulo, de exposição que se deixa ver pela polêmica que engendra a partir de sua própria matriz curatorial: a questão identitária. A exposição mira menos no objeto-de-arte que nos discursos críticos da história da arte e sua co-relação com a história das artes visuais local. Um exemplo que ainda merece mais cuidado e pesquisa.

A Concepção artística/curatorial na Produção de Arte, Ciência e Tecnologia

Franciele Filipini dos Santos
UFSM

Resumo

Este artigo realiza uma abordagem crítica reflexiva sobre a concepção artística/curatorial, tomando como ponto de partida questões comuns a atividade de curadoria, discutindo em um segundo momento, a partir de entrevistas, as especificidades dessa prática na produção de Arte, Ciência e Tecnologia. Particularidades que apresentam o Ciberespaço como um espaço de criação/exposição em potencial para se pensar a prática curatorial, a fim de apontar possíveis caminhos de atuação.

Palavras-chave

Ciberespaço; Curadoria; Arte, Ciência e Tecnologia.

Abstract

The present paper introduces a critical reflective approach to artistic and curatorial design, taking as its starting point the common issues of curatorial activity, arguing for a second time, from interviews, the specifics of this practice in the production of Art, Science and Technology. Such features make Cyberspace a potential space for creation / exhibition being possible to think curatorial practice in order to identify possible paths of action.

Keywords

Cyberspace; Curator; Art, Science and Technology.

Concepção artística/curatorial

A atividade de curadoria transforma-se, expandindo o entendimento sobre o papel do curador, de "zelar pelos bens e interesses dos que por si não o possam fazer" (Barbosa, *In* SANTOS, 2009:34), para o entendimento da figura do curador como àquele que deve transitar "entre o evento, os artistas, o público e a cultura" (Barros, *In* SANTOS, 2009:33).

É válido dizer que, a atividade da curadoria hoje, compreende desde a seleção de obras dentro de um recorte proposto, de se ter ou não um tema delimitador, a articulação das obras com o espaço da Mostra, o diálogo entre as próprias obras, a problematização de conceitos presentes nos trabalhos, até a montagem da exposição, a manutenção das obras, a elaboração de textos de apresentação e divulgação, a fim de proporcionar maior proximidade obras-público. O curador antes de estabelecer um discurso fechado em si mesmo, deve levantar dúvidas, pontuando algumas questões e sugerir outras tantas.

O curador seria aquele que busca uma (des) conjunção de olhares, através de uma seleção (ou não seleção) de obras que vão se justapor ou contrapor, apontando questões, colocadas através dos trabalhos artísticos, que ele também gostaria de trazer, ou recolocá-las aparadas em outras. Indagações que gerem coceiras de prazer ou de dor, a compartir. (Prado, In SANTOS, 2009:35).

Questionamentos que podem ser suscitados por meio de estratégias no momento de dispor as obras no espaço expositivo (físico ou virtual), buscando através da Mostra desencadear um processo de reflexão, percepção e olhares diferenciados, que venham ao encontro das propostas artísticas, pois, a atividade de curadoria deve dar conta de potencializar a 'leitura' de cada obra, assim como do seu todo. Para isso, o curador deve desenvolver um trabalho que valorize a presença de cada obra, sem sufocá-las com sua narrativa, tornando-as ilustrações de um conceito.

Tendo em vista essas considerações a respeito da atividade curatorial, chama-se a atenção para os posicionamentos de Marcos Cuzziol (gerente do Itaulab) e de Guilherme Kujawski (membro do Itaulab) que sugerem ao invés do uso do termo curadoria, a utilização de terminologias como concepção artística, direção artística, entre outros. Termos que não estão associados a ideia de uma figura centralizadora, detentora do poder.

Nesse sentido, adotar a terminologia concepção artística, proposta por Cuzziol e Kujawski, aliada ao termo curatorial (concepção artística/curatorial) têm como objetivo pontuar uma prática colaborativa, exercida por um grupo de profissionais, com diferentes formações e conhecimentos, tanto de ordem intelectual quanto técnica, ambos fundamentais para a realização das exposições.

Recorrer a essa nomenclatura é evidenciar um trabalho que, cada vez mais, é pensado e executado por "uma equipe colaborativa" – expressão frequentemente usada no campo da arte, ciência e tecnologia para falar sobre co-autoria no momento da criação e produção da obra.

Contudo, é necessário dar-se conta que esse modo de trabalho também ocorre no momento de pensar o espaço expositivo, seja ele físico ou virtual. Tra-

zer a público essas obras exigem conhecimentos híbridos tanto quanto em sua concepção/instauração.

Segundo Cuzziol (*In* SANTOS, 2009:28), que juntamente com a equipe do Itaulab concebeu a Bienal de Arte e Tecnologia Emoção 3.0 – *Interface Cibernética* e Emoção 4.0 – *Emergência!* a opção por não utilizar o termo curadoria se dá pelo seguinte motivo:

(...) esse vem sendo um trabalho executado a muitas mãos, o que me parece apropriado em nossos tempos de web colaborativa. Esse fato não diminui, em hipótese alguma, o respeito que tenho pelo trabalho de curadoria, mas era preciso colocar em prática esse novo modelo.

Conforme as reflexões expostas no livro *Arte Contemporânea em Diálogo com as Mídias Digitais: concepção artística/curatorial e crítica (2009),* as dificuldades da concepção artística/curatorial, de um modo geral, vão desde a grande quantidade de aparatos tecnológicos para a exposição; seus funcionamentos; proximidade com a linguagem utilizada; adaptação dos espaços físicos existentes; tempo de duração da Mostra (devido a manutenção dos equipamentos, fator que a diferencia das exposições ditas 'convencionais'); e em alguns casos, na exibição do processo da obra, com a finalidade de elucidar pesquisas complexas, e que aparentemente podem se passar como obras prontas. Outras preocupações devem considerar os custos de montagem e manutenção, bem como "as necessidades ou restrições das instituições que promovem a exposição" (Fraga, *In* SANTOS, 2009:42).

É necessário ressaltar ainda que as concepções artísticas/curatoriais de exposições envolvendo a arte, ciência e tecnologia, exigem uma iniciação tecnológica para que o curador possa transitar com fluência entre artista e obras.

Nesse diálogo entre os territórios da arte, ciência e tecnologia, torna-se importante abordar a curadoria no ciberespaço, levando em conta as particularidades e possibilidades do mesmo, como por exemplo, a interatividade, a instantaneidade, a não-linearidade e a ubiquidade.

Ciberespaço

O termo Ciberespaço é de origem americana e foi empregado pela primeira vez pelo autor de ficção científica William Gibson, no romance "Neuromancer" (1984) conforme Lévy (2000). Nesse romance, o Ciberespaço é o universo das redes digitais, um lugar de encontros, de aventuras e de conflitos mundiais, representando uma nova fronteira econômica e cultural, constituindo-se em um campo vasto e aberto, que possui como características a interconexão e combinação de todos os dispositivos de criação, gravação, comunicação e simulação.

Considerando a definição de ciberespaço em "Neuromancer", é válido ressaltar que as idéias de Gibson ultrapassaram os limites da ficção, estendendo-se aos contextos "artísticos, sociológicos e técnicos", pois, muitas das definições do que é o Ciberespaço hoje, incluem a compreensão defendida em 1984, como é o caso de Leão (2004). Para esta autora, o Ciberespaço é um gigantesco e quase-infinito labirinto de interações da era contemporânea, é um território em constante transformação, ubíquo e irreversível, composto por pessoas (grupos e

instituições), por ambientes cíbridos (que integram simultaneamente o real e o virtual) e por sistemas de informações (*softwares* e máquinas).

Tomando o posicionamento conceitual de Leão, considera-se o Ciberespaço como um espaço dinâmico, que se caracteriza pela presença das redes de computadores, dos ambientes virtuais, e das pessoas que participam dessa conexão. Um espaço de comunicação que se expande através das mídias e tecnologias contemporâneas, possibilitando o estabelecimento de relações, buscas, trocas e interações em tempo 'quase' real.

O espaço cibernético é um espaço de ligações, atravessado de fluxos que transportam mensagens, palavras, imagens e sons com a rapidez cujo nome em linguagem computacional é "tempo real". Ligações instantâneas, nunca instáveis, evoluindo sem parar, projetadas em uma espécie de vazio, do qual elas seriam, de algum modo, a textura. (CAUQUELIN, 2008:169)

É a partir da compreensão do Ciberespaço como um espaço de ligações que se alteram continuamente, que se pontua a distinção entre os conceitos de Ciberespaço, ambiente virtual e Internet neste estudo. Para fazer a diferenciação de tais termos, resgata-se o pensamento de Gianetti (2006) que define o Ciberespaço como o espaço virtual criado por sistemas de computação, e a Internet como um sistema de redes de computação ligadas entre si e de alcance mundial, facilitando a comunicação de dados. Parte da Internet é formada pela WWW, um sistema global de hipertexto, que se utiliza da Internet como mecanismo de transporte.

A WWW representa um eixo fundamental para usufruir do Ciberespaço (Lévy, s/d) – posicionamento que reforça as peculiaridades de cada conceito, evidenciando a presença do Ciberespaço por meio da utilização da Internet e mais especificamente da WWW, como é o caso desta pesquisa.

Percebe-se que o Ciberespaço possibilita aos usuários atuarem como co-autores deste espaço, onde não há mais um centro emissor e uma multiplicidade de receptores, dispositivo denominado por Lévy (2000) "Um-Todo", mas, a introdução do dispositivo de comunicação "Todos-Todos", possibilitando o acesso à informação e comunicação, proporcionando a oportunidade de que o "usuário-interator" utilize o que está disponível no Ciberespaço, bem como, disponibilize outras informações, alimentando-o com "novos" dados.

É nesse processo de alimentação do Ciberespaço, ou seja, de co-autoria, que se apresentam duas possibilidades de uso deste espaço: o ciberespaço como espaço de divulgação e o ciberespaço como espaço de criação. Classificações estabelecidas no decorrer de minha pesquisa de mestrado e que dialogam estreitamente com as categorizações realizadas por Gilbertto Prado (2003), denominadas por ele de *sites* de divulgação e *sites* de realização de trabalhos na rede, respectivamente.

O Ciberespaço como espaço de divulgação, atua como registro dos acontecimentos, divulgando informações e frequentemente a programação de exposições. Nessa categorização, é comum transpor o que existe na realidade vivida para o ambiente virtual, onde o conteúdo disponibilizado remete constan-

temente à obra original, ao autor, e ao espaço físico de exposição, não explorando as questões inerentes ao virtual.

No uso do Ciberespaço como espaço de criação, encontram-se os espaços que disponibilizam trabalhos desenvolvidos diretamente no ambiente virtual, apresentando obras criadas e executadas por meio da linguagem lógico-matemática, resultado de um processo de síntese. A característica principal dessa categoria de uso refere-se especificamente a possibilidade de tomar conhecimento e experienciar obras que existam somente na virtualidade. Suas questões dizem respeito ao contexto específico no qual está inserida, e a virtualidade constitui uma condição *sine qua non* para viabilizar a execução de tal obra.

(...) os curadores de artes em ambientes virtuais devem abandonar, de saída, os tradicionais horizontes de expectativas que costumam guiar a atividade curatorial própria das artes "objetuais". Trata-se de uma nova realidade que deve ser explorada na sua especificidade. Por exemplo, dada sua estreita relação com a ciência, a arte tecnológica de ponta é inseparável de institutos de pesquisa e de órgãos de fomento, financiadores de projetos. Os novos curadores devem se familiarizar com esse tipo de diálogo. (Santaella, In SANTOS, 2009:60)

Nessa mesma linha de pensamento, Arantes (*In* SANTOS, 2009) pontua que a realização de uma curadoria no ambiente da rede deve explorar as particularidades da rede enquanto linguagem, incluindo a idéia de curadorias compartilhadas e em processo.

Outra situação a ser pensada, refere-se a presença em uma mesma exposição de obras de arte, ciência e tecnologia e de obras com suportes mais convencionais, pois, se por um lado poderemos ter uma situação enriquecedora, acabando com a distinção das Mostras de arte, ciência e tecnologia e de Mostras de arte contemporânea, para o público podem ser provocados diversos impasses, visto as diferentes solicitações de obra para obra.

Considerações finais

A partir da abordagem sobre a prática artística/curatorial no contexto da produção de arte, ciência e tecnologia, evidencia-se a necessidade de repensá-la, considerando as especificidades das obras, as questões propostas por elas, revendo inclusive as alterações suscitadas no sistema da arte de um modo geral, repensando entre outros papéis, o do curador, bem como, os objetivos das exposições.

Percebe-se que a atividade da concepção artística/curatorial deve explorar as possibilidades de exposição que se apresentam na contemporaneidade, em especial com o Ciberespaço. Condições que nem sempre são empreendidas, visto que, muitas concepções artísticas/curatoriais persistem em ajustar as obras a critérios e modelos de exposição não apropriados ao fluxo e ao processo da produção em questão, o que não favorece a relação obra-artista-público e sua aproximação.

Desse modo, por conseqüência das particularidades das obras de arte, ciência e tecnologia, é importante pontuar duas situações. Uma delas, diz respeito aos artistas que acabam por exercer o papel de curadores nessas exposições, o que ocorre por diferentes motivos: resistência por parte de alguns profissionais que atuam nesta prática; falta de cursos de formação específico; proximidade

dos artistas ao processo de criação e produção, o que facilita a constatação das necessidades e aparatos para expor tais obras, assim como o envolvimento com as questões conceituais inerentes; e o conhecimento parcial da poética e da poiética por parte dos profissionais com formação em História, Teoria e Crítica.

A outra situação que se apresenta refere-se à necessidade de se ter posicionamentos também do ponto de vista dos profissionais da História, Teoria e Crítica em relação a essa produção, pois, historiadores, teóricos, críticos, curadores e artistas realizam diferentes abordagens, desencadeando olhares, interpretações e análises que por vezes chocam-se, opõem-se, complementam-se, refletem e enriquecem o campo da arte.

Torna-se visível também que, a partir das colocações realizadas pelos entrevistados participantes dessa pesquisa, não se tem definições de modos de atuação para a concepção artística/curatorial, mas caminhos possíveis, que se encontram em aberto e que podem ser discutidos no site www.virtus.art.br, parte integrante do estudo aqui apresentado.

Quanto ao Ciberespaço, constata-se que o campo da Arte se apropriou de duas maneiras: divulgação – para favorecer o acesso à produção artística, através de ambientes virtuais que disponibilizam textos e imagens; criação – no que diz respeito ao processo poético de alguns artistas, que utilizam o ambiente virtual e os recursos tecnológicos como sistemas para a criação de seus projetos.

Ambas contribuem para o campo da arte, mas é nessa última situação, de criação, que é proporcionado ao público um experienciar de questões específicas deste contexto, como por exemplo, a simulação, a imersão, a realidade virtual, a realidade aumentada, a inteligência artificial e a cibercepção. Percepção que compreende a revalorização e resgate do corpo, dos gestos, das ações cotidianas e dos sentidos, a partir de suas conversões em informações/dados, linguagem comum à virtualidade, e que possibilita o prolongamento corpóreo por meio dos aparatos tecnológicos, evidenciando a sensibilidade do sujeito contemporâneo, localizado em um mundo em constante transformação, sobretudo com a presença do ciberespaço.

Referências bibliográficas

CAUQUELIN, Anne. *Freqüentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins, 2008.

GIANNETTI, Claudia. *Estética digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

LEÃO, Lúcia (org.). *Derivas: cartografias do Ciberespaço.* São Paulo: Annablume, Senac, 2004.

LÉVY, Pierre. A Emergência do *Cyberspace* e as mutações culturais. In: PELLANDA, Nize Maria; PELLANDA, Eduardo Campos (org). *Ciberespaço: Um Hipertexto com Pierre Lévy*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.

PRADO, Gilbertto. *Arte Telemática: dos intercâmbios pontuais aos ambientes virtuais multiusuário.* São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

SANTOS, Franciele Filipini dos. *Arte Contemporânea em Diálogo com as Mídias Digitais: concepção artística/curatorial e crítica*. Santa Maria: Gráfica Editora Pallotti, 2009. 112p.

A exposição "O corpo na cidade" e uma reflexão sobre História da Arte brasileira.

Paulo Roberto de Oliveira Reis
UFPR

Resumo
A partir do processo de curadoria da exposição "O corpo na cidade – performance em Curitiba", discutir os seguintes temas: a exposição como construção de narrativas da história da arte, como situar-se ante uma história hegemônica sem fundar-se em modelos regionais e identitários e o papel da performance como modo crítico para repensar a historiografia da arte.

Palavras chave
exposição, performance, história da arte

Abstract
This text establishes a discussion concerning historiography from the curatorship "O corpo na cidade – performance em Curitiba". The issues raised by the exhibition are how to deal with local and global art history, the exhibition as an art history narrative and rethinking art history in a performance art perspective.

Key words
Art exhibition, performance art, art history

Esta comunicação discute algumas questões teóricas trazidas pela exposição "O corpo na cidade – performance em Curitiba", curadoria que realizei no Museu da Gravura de Curitiba, financiado por edital público do órgão municipal de cultura e mostrada no período de 28 de outubro de 2009 a 21 de fevereiro de 2010. A pesquisa para a exposição iniciou-se em 2007 e a partir dela foram escolhidas 47 participações, entre eventos, instituições, artistas e coletivos de artistas, que realizaram ações performáticas ou com elas estiveram envolvidos, na cidade de Curitiba. Cobriu-se um período histórico que se iniciou em 1971 e estendeu-se até 2009. Ao todo, nas sete salas do espaço expositivo, foram expostos vinte e dois painéis com ampliações fotográficas, vinte e seis vídeos documentais colocados em quatro monitores, projeção de doze vídeo-performances e, por último, quatro vitrines mostrando vinte e oito documentos impressos ligados a ações performáticas. Além disso, fazia parte do projeto a doação de livros sobre teoria da performance para a biblioteca da instituição promotora.

Três discussões de caráter mais amplo permearam meu fazer e apresentam-se como questões conceituais de base no levantamento que realizei sobre as manifestações de performance na cidade de Curitiba entre os anos 70 e a contemporaneidade. As três discussões, cartografias sobrepostas através das quais eu orientei meu processo de pesquisa, são o objeto desta primeira reflexão teórica que estabeleço sobre o processo curatorial e que encontra no XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte seu fórum privilegiado. Primeiramente já pavimentava meu caminho o entendimento de que as práticas de curadoria de exposição, de forma consciente ou não, são formas de se pensar criticamente sobre história e historiografia da arte. Isto posto, perguntava-me qual modelo historiográfico, seria dado na exposição à partir do extenso levantamento de fontes. Um segundo ponto de discussão, levantado por reflexões quanto à forma de inserção de uma discussão histórica local dada em um campo cultural deslocado do eixo RJ-SP, levou-me a refletir sobre os discursos hegemônicos da história da arte brasileira. A pergunta que se colocava era a de como construir uma história a partir de campo artístico dito "periférico", sem afirmar identidades ou um acento "regionalista" e, a partir daí, propor uma narrativa mais alargada da arte brasileira. E, como último ponto, certamente conectado aos outros dois, de que forma reunir e organizar proposições artísticas de caráter performativo, colocadas em proximidade crítica num espaço expositivo, sem criar um engessamento dado pela idéia de uma nova tradição ou fechando-as numa discussão da busca da especificidade da linguagem? Tomarei então minha exposição como laboratório experimental não para apresentar respostas a estas questões, mas para desdobrá-las e problematizá-las.

Parto primeiramente de uma reflexão que insere as exposições de arte num sistema de representação. O pesquisador Bruce Ferguson aponta elementos fundamentais das estratégias retóricas deste sistema específico das exposições desde sua concepção expográfica (etiquetas, sistema de segurança, ações de mediação), decisões e escolhas de obras (inclusões e exclusões), catálogo, relação com a arquitetura, até sua construção narrativa como elementos de discussão de arte e a voz encarnada da instituição (vista como um aparato ideológico). Ao focar as exposições temporárias Ferguson apresenta-as desta forma: *Não mais*

restrito à exposição de uma tese acadêmica, ou uma mostra de conhecimento sobre o acervo de um museu, as exposições temporárias, particularmente, tornaram-se o principal meio na distribuição e recepção da arte e, portanto o principal agenciamento nos debates e na crítica em torno de algum aspecto das artes visuais[1]. Assim, nas estratégias, ou nos agenciamentos de sentidos, importa-me aqui salientar as exposições como sistema de representação de um discurso histórico. De forma mais ampla, o pesquisador Jonathan Harris também situa o papel das exposições de arte sob a perspectiva da construção da história – *Todas as formas de mostrar obras em galerias e museus são também um fenômeno arte histórico porque aí inevitavelmente seleciona-se, ordena-se, considera-se e julgam-se obras de arte de todas as formas que os historiadores da arte fazem em seus ensaios e livros*[2].

No Brasil dos últimos dez anos, pudemos observar alguns projetos curatoriais operarem diretamente sobre narrativas da história da arte brasileira e trago aqui alguns exemplos de exposições que reiteraram discursos ou ensaiaram novos discursos históricos. As exposições "Onde está você, geração 80?" (Centro Cultural Banco do Brasil, 2004), curadoria de Marcos Lontra, "2080" (MAM/SP, 2004), curadoria de Felipe Chaimovich, e "80/90 Modernos, Pós-modernos etc." (Instituto Tomie Ohtake, 2007), curadoria de Agnaldo Farias, de certa forma reforçavam, ainda que pesem alguns méritos conceituais, uma narrativa histórica dos anos 80 ainda construída através do mito da "volta da pintura". Em outros exemplos pudemos aferir posicionamentos mais críticos em relação a narrativas hegemônicas da história da arte. Três exposições, em especial, trouxeram subsídios para refletir sobre meus propósitos. Refiro-me a "Arte Conceitual e Conceitualismos. Anos 70 no acervo do MAC-USP" (SESI – Paulista, 2000), curadoria de Cristina Freire, "Situações – arte brasileira anos 70" (Casa França-Brasil, 2000), curadoria de Glória Ferreira e Paula Terra e "Anos 70 – arte como questão" (Instituto Tomie Ohtake, 2007), curadoria de Glória Ferreira. Todas as três curadorias, guardadas suas especificidades, ao exporem obras, proposições e documentos dos anos 70, tomaram como "parti-pris" a constatação de um vazio, seja da historiografia da arte recente ou na compreensão mesmo de novas concreções da obra e proposições artísticas. Vazio este que parte do fato de muitas manifestações artísticas da época efetivarem-se em sua maioria através de experimentos com fotocópias, vídeo, super-8, fotos, textos, muitas vezes de forma efêmera. E com isso estas proposições artísticas não tem espaço na maioria dos acervos públicos de museus, formados dentro de uma lógica mais restrita a certo conceito de obras, ou num discurso artístico ainda preso a paradigmas mais fechados de obra e, muitas vezes, ainda refém de uma idéia de tradição da arte construída pela pintura.

Outra das questões que esteve muito presente no processo de pesquisa e, posteriormente, no da construção da exposição, foi a de tomar um posicionamento contrário a qualquer idéia de construção identitária local. Marcado que fui pelas discussões do Paranismo[3] ou de certa "arte paranaense" (definida

1 Ferguson, Bruce. Exhibition rhetorics: material speech and utter sense. In Reesa Greenberg, Ferguson, Bruce e Nairne, Sandy. Thinking about exhibitions. Londres: Routledge, 1996, p.179.

2 Harris, Jonathan. The new art history: a critical introduction. Londres: Routledge, 2004, p.18.

3 Movimento identitário paranaense dos anos 20 tendo como seus artistas Lange de Morretes e João Tu-

unicamente pela geografia), ainda remanescentes na cena local, via-me numa inescapável "aporia curatorial": como trazer um panorama de manifestações de performance na cidade sem subscrever modelos identitários? Através de dois textos críticos, pode discernir, mesmo que de forma breve, dois movimentos distintos no que tange olhar certa produção artística fora dos centros hegemônicos de poder, que ajudaram-me numa tomada de posição. O texto "A experiência do Centro-Oeste – arte e identidade cultural" (1985) de Aline Figueiredo, uma síntese de sua atuação nos estados do Mato Grosso e também Goiás, foi escrito sob o contexto da abertura política e no redimensionamento das políticas culturais do país. Ficam patentes as questões identitárias como foco de sua ação entre os jovens artistas de Cuiabá – *E começamos a botar na cabeça destes artistas, também, que se devia fazer uma reflexão em torno de nosso espaço, nossa grande realidade circunstancial, o espaço aberto dos nossos horizontes, a nossa mata, os bichos, a floresta, o homem caboclo, a morenice do povo, o chão, a cor da terra, a cor do índio e toda essa matreirice do selvagem*[4]. Além disso, questões do nacional-popular, presentes no pensamento da cultura dos anos 70, faziam-se ainda presentes no texto da crítica. Ficava claro que não era isto o que eu queria como substrato para meu levantamento.

Já no texto "Arte em trânsito" (1999), escrito por Moacir dos Anjos sobre sua exposição "Nordestes" (SESC Pompéia, SP/1999), nos são colocadas algumas discussões ainda "invisíveis" ou mesmo extemporâneas para o contexto de Aline Figueiredo. Moacir problematiza uma idéia de identidade local e apresenta, para o caso específico da região geográfica-cultural do nordeste brasileiro, elementos históricos de construção de seu discurso identitário. A estes discursos, ou idéias, o autor aponta o fato de que *são menos a catalogação do real sensível do que um constructo ficcionalizado daquilo que tornaria este espaço distinto dos demais e a qualquer outro irredutível*[5]. Sendo assim, a identidade ao se construir em relação ao "outro", torna-se a ele reativa, fato que, se historicamente teve sua explicação ideológica, como nos Clubes de Gravura dos anos 50 e 60, hoje soa de forma equivocada. Como pensar o mundo contemporâneo e globalizado regido pela *intensificação do fluxo internacional de bens simbólicos* e, por outro lado, na resoluções das tensões através das identidades culturais fixas? Mas ao mesmo tempo, como enfrentar discursos hegemônicos de legitimação dos discursos culturais e artísticos sem colocar-se criticamente frente a eles e apontar suas exclusões?

Ao trazer o espaço da cidade como título e premissa da exposição "O corpo na cidade – performance em Curitiba", busquei antes de tudo não a localidade ou região específica, mas práticas artísticas dadas num conceito de urbanidade que atravessa outras cidades. Mapearam-se elementos do campo das artes, em especial artistas, críticos, pesquisadores, jornalistas, museus, salões de arte, exposições coletivas e individuais, galerias, políticas culturais, mediadores,

---

rin, entre outros. Como elementos visuais, notavam-se, a presença constante do pinheiro nas paisagens e as estilizações do pinhão ou erva-mate em produtos gráficos.

4 Figueiredo, Aline. A experiência do Centro-Oeste. Arte e identidade local. In Ferreira, Glória. Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p.291.

5 Anjos, Moacir dos. Arte em trânsito. In Ferreira, Glória. Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p.303.

universidades e faculdades de arte, eventos, encontros, coletivos e organizações independentes de artistas. E estes elementos constituem uma trama, ao mesmo tempo específica em suas definições particulares, mas também de caráter mais geral ao buscarem sua transversalidade numa narrativa mais próxima da realidade político, social e artística do país.

Longe de esgotar os assuntos apresentados aqui, trago como último tópico uma problematização de minha pesquisa em si, ou seja, a conceituação das manifestações de performance. Não me interessava uma definição específica da linguagem da performance, mas um conceito operatório dado a partir de um lugar definido, o das artes visuais. E foi com esta premissa e fundamentado nas idéias apresentadas por Regina Melim no livro "A performance nas artes visuais" que reuni uma série de documentos de manifestações de performance.

Ao construir um entendimento da performance a partir das artes visuais, compreendi algo fundamental – performance e artes visuais apresentam-se numa relação dialética. Se eu construo um conceito de performance que se insere no campo das artes visuais, de outro lado também terei outro entendimento das artes visuais ao ter como foco o olhar da performance. Isto é, ao se estabelecer um conceito de performance derivado das artes visuais, de forma complementar operava um entendimento ampliado das artes visuais partindo-se dos tensionamentos, torções e experimentações de linguagem da performance, da presença do corpo, da incorporação dos meios da fotografia, filme e vídeo e ao cotejar constantemente o contexto social e político do pais àquilo que era pesquisado. Reverberavam aqui as discussões de Artur Danto e Hans Belting, do fim de uma história construída numa chave da tradição fundada na pintura ao buscar refletir na presença da performance, e de forma mais ampla, da arte processual nas narrativas históricas. Além disso, ao enfocar a performance, mais do que nunca eu precisava do fundamento de uma história cultural ou de uma história social da arte. E seja pelo fato de haver um corpo significativo, pela abordagem de manifestações artísticas que em sua base colocavam-se de forma crítica ao meio da arte e à sociedade, autores como Charles Harrison, T. J. Clark, Michael Baxandall e Griselda Pollock, se impuseram como modelos historiográficos.

Na gênese desta exposição, uma imagem me perseguia e parecia espelhar simbolicamente meu projeto de pesquisa. Refiro-me a uma figura tornada folclórica na cidade, um travesti chamado Gilda que, nos idos anos 70, provocava os passantes da rua XV de novembro, rua somente de pedestres e uma das vias importantes de circulação da cidade. Na Curitiba da época com seu projeto modernizador ainda tão atrelado ao provincianismo citadino, Gilda colocava-se como o desafio, um corpo crítico e incômodo que teimava em aparecer publicamente e buscava sua visibilidade nos passeios da cidade que se queria contemporânea. E foi pensando a performance, como esse corpo crítico e incômodo tão aparente mas ainda tão invisível, que interessou-me pensar a arte numa chave muito próxima do mundo da cultura, pensar o corpo como ponto nodal de vetores sociais, políticos, artísticos e em práticas da arte contemporânea que contemplem a complexidade de nosso mundo e de uma historiografia que reflita sobre tudo isso.

Bibliografia

FERREIRA, Glória. Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006.

GREENBERG, Reesa, FERGUSON, Bruce e NAIRNE, Sandy. Thinking about exhibitions. Londres: Routledge, 1996.

HARRIS, Jonathan. The new art history: a critical introduction. Londres: Routledge, 2004.

MELIM, Regina. Performance nas artes visuais. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

Exposição LOJA: pesquisa acadêmica e (seus) modos de apresentação

Regina Melim
UDESC

Resumo
A exposição LOJA foi uma mostra itinerante que exibiu diferentes tipos de publicação de artista. Fruto de uma pesquisa acadêmica, seu objetivo foi suscitar o debate acerca dos modos de apresentação de uma pesquisa experimental em arte. Centrar o debate neste cruzamento entre uma pesquisa e exposições abertas ao público tem nos permitido trilhar estruturas mais amplas, com processos contínuos de formulações e discussões coletivas, dentro e fora da universidade.

Palavras-chave
pesquisa, publicações de artista, exposição.

Abstract
LOJA (Shop) was a traveling exhibition that showed different examples of artist publications. As a result of an academic research, his goal was to raise the debate about modes of presenting an art experimental research. By centering the debate at the intersection of experimental research and an open exhibitions to the public, the work has allowed us to walk through more flexible structures, with ongoing processes of collective discussions and formulations within and outside the university.

Keywords
research, artist publications, exhibition.

Exposição LOJA: pesquisa acadêmica e (seus) modos de apresentação
Início e referências

A exposição LOJA integra um projeto de pesquisa[1] que venho desenvolvendo desde 2006, no Centro de Artes da Universidade de Santa Catarina (Ceart/Udesc), iniciado com um pequeno bloco de instruções de obras que 36 artistas dispunham para o público[2]. Nessa época, comecei a perseguir uma ideia que era a de realizar uma exposição que pudesse ser facilmente transportável, algo próximo daquilo que Lucy Lippard vislumbrava nos finais dos anos 1960, que poder transportar uma exposição dentro de uma caixa[3]. No sentido de dar um melhor contorno para esta estrutura móvel, passei a utilizar o termo "exposição portátil", apropriado de um texto que Walter Zanini escreveu para o catálogo da exposição Poéticas Visuais, no MAC/USP, em 1977, intitulado *As novas possibilidades*.

Várias referências foram motivadoras para a formulação da exposição LOJA. Uma delas era um projeto que havia conhecido em 2002, na 25ª Bienal de São Paulo, chamado *Banca*, proposto pelo artista carioca Helmut Batista, que era um misto de escritório móvel, lugar para expor ou lugar para desenvolver um projeto artístico. E por ser móvel, a ideia era poder levá-la para vários lugares, uma vez que seu sistema construtivo permitia montá-la e desmontá-la muito facilmente. Todavia, o mais importante era o fato de que a *Banca* era um projeto que existia para ser compartilhado, para ser dividido com outros artistas[4]. Nesta Bienal, portanto, um dos artistas convidados por Helmut Batista para compartilhar deste projeto foi a francesa Marie-Ange Guilleminot, que levou parte de seu acervo de publicações de sua *Boîte Volante*, que era uma caixa, dessas que os buquinistas, ao longo do Sena, em Paris, utilizam para expor livros, postais, revistas, etc. Durante o período de 1997 a 2003, Marie-Ange Guilleminot passou a ocupar um espaço reservado a estes buquinistas (mesmo sem ter licença) no Quai Tournelle, com sua caixa repleta de publicações, algumas dela própria e outras tantas de outros artistas que ela convidava. E ali ela realizava lançamentos e uma série de outros eventos.

A experiência de poder sentar e folhear cada uma das publicações expostas na *Banca* (na referida edição da Bienal de São Paulo) endereçou-me para uma reflexão sobre os diferentes modos e possibilidades de expor um trabalho artístico dessa natureza. E, principalmente, a relação que uma exposição como esta que a *Banca* apresentava estabelecia com o seu público.

---

1 Trata-se do Projeto de Pesquisa *Exposições Portáteis* (2006-2008), desdobrado sob a denominação de *Dispositivos Curatoriais: exposição como publicação* (em curso desde 2008).

2 Refiro-me à exposição portátil denominada *PF* (por fazer), realizada em 2006, e em circulação até o presente momento, em contextos diversos: exposições, feira de publicações de artistas, palestras, seminários, sala de aula, etc.

3 Declaração feita em uma entrevista concedida ao curador Hans Ulrich Obrist, referindo-se ao fato de poder realizar uma exposição com pouco equipamento. OBRIST, Hans Ulrich. *A Brief History of Curating*. Zurich/Dijon: JPR – Ringier/Les Press du réel, 2008, p 213.

4 A *Banca*, de acordo com Helmut Batista, trazia inclusa uma prática curatorial e resumia, naquele ano de 2002, uma atividade de aproximadamente quatro anos da plataforma *Capacete Entretenimentos* – sublinhada continuamente como um espaço cuja característica principal é diluir o artista como único autor. Traduzido como propositor, é através de agenciamentos como esses que Helmut Batista tem estendido a responsabilidade de um trabalho artístico.

Em 2009, comecei outro projeto de exposição portátil que chamei de *Conversas*, em que são convidados dois artistas, curadores, teóricos ou pesquisadores de arte para exporem seus modos e concepções acerca da arte contemporânea. As duas primeiras exposições aconteceram com duplas de artistas: *Tudo pelo Ben* – uma conversa entre Ana Paula Lima e Ben Vautier; e *blá blá blá* – uma conversa entre Fabio Morais e Marilá Dardot. Tão logo estes dois primeiros volumes estavam prontos, senti a necessidade de criar um circuito próprio para esta série[5]. Não era em uma prateleira de livraria (tão-somente), porque essa exposição portátil estava sendo vislumbrada, sobretudo, como um modo diferenciado de expor um trabalho artístico, cujo lugar estabelecido era o de uma publicação. Assim, surgiu a ideia de fazer uma exposição na qual pudesse inserir outras "exposições" (outras publicações), nas quais não apenas compartilharia com outros pares, mas começaria a debater sobre esse "lugar-publicação" e seus modos de apresentação. Ou esse "lugar-publicação" como o próprio "lugar-exposição"[6].

Sobre essa noção da publicação ser a própria exposição, ressalta-se ainda outra referência que também me acompanha desde o início do projeto de exposições portáteis. Trata-se das ações empreendidas pelo galerista e editor Seth Siegelaub, em Nova York, no período de 1969-72[7]. Para ele, publicações significavam a mesma coisa que um espaço de galeria como é entendido pela maioria das pessoas. Neste sentido, Siegelaub começa por deslocar o estatuto de informação secundária estabelecido para o catálogo de uma exposição para informação primária. Interessava-lhe pensar os trabalhos artísticos como algo que podia circular e, através de um meio constituído não somente por objetos, mas também por textos, desenhos e/ou fotografias. Que não precisam necessariamente de paredes, pois eram proposições cujo lugar mais adequado para serem mostradas eram as páginas de um livro, de um catálogo ou de uma revista.

O nome LOJA[8] e a ideia de fazer uma exposição que fosse como uma loja surgiram a partir dessa busca de atender a algumas exigências que eu mesma colocava: de possibilitar um acesso mais direto e mais próximo do espectador (de poder manipular, folhear e ler), de poder levar para casa cada uma dessas exposições no formato de publicações e estender o seu tempo de apreciação e leitura e, ainda, de poder ativar e compartilhar essa exposição em outros contextos. Desta forma, não poderia ser uma exposição com publicações dispostas em vitrines e alguns *fac-símiles* para o manuseio, num espaço e tempo usual de uma mostra, geralmente, de um mês, dois ou três. Não era esse o modo que eu vislumbrava quando pensava em uma exposição portátil. Quando incorporei a denominação "exposição portátil", o que estava em discussão não era apenas o fato de poder

5 Desde a primeira exposição portátil – *PF* (por fazer), a necessidade de criar um circuito para este projeto foi sempre uma constante. Assim, em cada uma delas: *PF* (2006), *amor: leve com você* (2007) e *Coleção* (2008), foi criado um dispositivo para que pudessem ser expostas e colocadas em circulação.

6 Discussões acerca da noção de "lugar-publicação" como exposição estão descritas em SCHULTZ, Vanessa. *Lugar Publicação:* artistas e revistas. 2008. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Ceart/Udesc, Florianópolis.

7 *The Xerox book* (1968); *January 5-31* (1969); *March* (1969); *July, August, September* (1969) foram algumas das exposições no formato de publicações realizadas por Seth Siegelaub.

8 Assim mesmo, em caixa alta para reforçar a ideia de que ali o espectador encontraria uma série de publicações à disposição para o manuseio, venda e distribuição gratuita.

transportar facilmente uma exposição com a sua itinerância, mas a possibilidade de o público poder, ele mesmo, transportar consigo essa unidade portátil.

A exposição LOJA carregou consigo também outra referência, que eram as lojas Fluxus. No meu imaginário, passar na Canal Street, em Nova York, em 1964, entrar e adquirir uma publicação, ou levar algo que estivesse ali para ser distribuído gratuitamente, seria uma forma de pensar e lidar com a arte como um gênero de primeira necessidade. Pode soar estranho, mas foi exatamente isso que me motivou, e de maneira mais profunda[9].

Convém assinalar que, a despeito da negligência que as instituições de arte mantinham com este tipo de produção, uma série de iniciativas foram empreendidas nos anos 1970 com a criação de locais destinados à mostra, divulgação, distribuição e venda. É o caso da Printed Matter, Inc. – um espaço criado por Lucy Lippard e Sol LeWitt, funcionando desde 1976, em Nova York, como um catalisador da produção de publicações de artistas, promovendo a sua circulação e disseminação.

Acrescido das Lojas Fluxus como referência imediata para a proposição de uma exposição cujo formato é o de uma loja, ressalto também *The Store* (Nova York, 1961), de Claes Oldenburg, e *Laboratoire 32* – tempos depois, *Le Magazin de Ben* – (Nice, 1959), iniciativas de artistas levadas a efeito durante a década de 1960.

Exposição LOJA como pesquisa acadêmica

Assim como os outros projetos que tenho desenvolvido, a exposição LOJA também está muito aderida à minha prática de professora e pesquisadora na universidade. Não consigo desvincular uma atividade da outra. Assim, a LOJA traduz-se como uma pesquisa acadêmica, cujo objetivo é suscitar debates acerca dos modos de apresentação de uma pesquisa experimental em arte. Trato a LOJA como uma exposição e do mesmo modo como se estivesse apresentando um texto ou um artigo[10]. Penso que, quando estabeleço essas duas instâncias: pesquisa acadêmica e exposições – ambas centradas no processo de seu desenvolvimento (cada exposição ou edição da LOJA pode ser convertida em uma amostragem da pesquisa) –, tenho a possibilidade de visualizar situações que, via de regra, são excluídas ou permanecem invisíveis. Além do percurso, muitas vezes restrito à condição de bastidor, o cruzamento entre uma pesquisa realizada na universidade com exposições abertas ao público tem gerado processos efetivamente mais dinâmicos. Assim, tanto a pesquisa acadêmica quanto as exposições se tornam estruturas abertas, processos contínuos de formulações e debates coletivos, dentro e fora da universidade.

A exposição LOJA buscou realizar um primeiro mapeamento sobre a produção atual de publicações de artistas no Brasil. Uma produção que é recorrente desde as práticas experimentais das décadas de 1960-70, em diferentes partes do mundo e com as marcas específicas de cada contexto. Reconhecida por

9 A logo da exposição LOJA – um carrinho para ser levado às compras – faz referência muito imediata a isso.

10 A LOJA pode também ser tratada como um trabalho artístico. Do mesmo modo que uma exposição pode ser tratada, em muitos casos, como um trabalho artístico.

muitos como "desmaterializada"[11], é uma produção que até o presente momento é posta em questão sobre o seu lugar, cujo maior desafio é como podemos mostrá-la ao público[12].

Como o formato da LOJA, como uma exposição, difere daquilo com o qual estamos acostumados a conviver, tanto o lugar quanto o público, igualmente, resultaram em muitas variantes. A primeira edição foi realizada em Curitiba (PR), no Núcleo de Estudos de Fotografia, espaço coordenado por dois artistas, Milla Jung e Felipe Prando. A LOJA permaneceu durante três semanas, em novembro de 2009, convivendo com o público que ali chegava para ver a exposição, assim como os alunos que frequentavam as aulas ministradas por esses dois artistas. Ocupamos a sala principal onde essas aulas eram ministradas e onde os artistas trabalhavam, compartilhando com o mobiliário (utilizado parte dele como espaços para a exposição), com as atividades desenvolvidas (uma delas foi a realização de uma conversa com o público, no formato de aula expositiva sobre o projeto) e com o fluxo de alunos (parcela do público desta exposição).

Em dezembro desse mesmo ano, realizamos a LOJA em Florianópolis (SC). Durante cinco dias, ocupamos uma pequena sala destinada como espaço expositivo conhecida como Memorial Mayer Filho. Um cubo branco por excelência, na área central da cidade e com um grande fluxo de pessoas (dado o fato de estarmos a poucos dias do Natal), a exposição caracterizou-se efetivamente como uma loja que reunia livros, revistas, CDs, DVDs, discos de vinil, postais, adesivos, entre outros formatos de publicação. Na ausência de um mobiliário específico para esta exposição, criamos espaços confeccionados com caixas de papelão e os distribuímos por todo o lugar. E como loja, em pleno mês de dezembro, os cinco dias destinados à exposição mostraram-se inviáveis para um encontro e conversa com o público. Restou (e bastou) imaginar as pessoas presenteando naquele ano com trabalhos de arte.

Em março de 2010, fomos para São Paulo montar a LOJA no Beco das Artes, um espaço coordenado por um grupo de artistas. Foram apenas três dias, e o público foi totalmente composto por artistas e estudantes de arte. Um espaço com atividades múltiplas, de atelier a lugar de encontro para debates, mas que foi totalmente destinado neste período como espaço expositivo a partir de algumas improvisações com o mobiliário ali mesmo encontrado. Igualmente como a edição realizada em Curitiba, um encontro com o público para expor o projeto fechou esta edição.

Em abril deste mesmo ano, fomos para a quarta edição ocupando um espaço de dança em Ribeirão Preto conhecido como ONG FINAC. Mais uma vez, o público foi totalmente diverso, composto, em grande parte, por bailarinos que participavam das atividades daquele lugar. A sala, ladeada por espelhos e bar-

11 Refiro-me às ideias postas por Lucy Lippard em seu "livro-exposição" *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press, 1997.

12 Convém ressaltar que questões como estas foram apresentadas na exposição *El mal de escritura: un proyecto sobre texto e imaginación especulativa*, no Centro de Estudos e Documentação, MACBA, Barcelona, no período de 20/11/2009 a 25/4/2010. Chus Martínez, curadora desta exposição, salienta em texto crítico que se trata de um projeto distinto daquilo que estamos acostumados a experimentar como mostra de trabalhos artísticos. Muito próximo de uma biblioteca ou de uma livraria, o espaço foi ocupado por prateleiras e mesas repletas de livros à disposição do público para o manuseio, leitura e pesquisa.

ra para os bailarinos, foi durante dois dias totalmente incorporada como espaço expositivo, juntamente com as caixas de papelão, tal como havíamos utilizado na edição de Florianópolis. E mais uma vez uma conversa com o público fechou esta mostra.

A última edição da exposição LOJA aconteceu em julho de 2010, e, como já era previsto desde o início deste projeto, o espaço foi numa universidade, integrando-se como atividade de um seminário. Durante dois dias, a exposição permaneceu na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como encontro e debate aberto ao público promovido entre dois Grupos de Pesquisa[13].

Considerações e continuidades

As referências aqui expostas para o projeto da exposição LOJA marcam, sem dúvida, um pensamento endereçado a novas configurações de modelos expositivos. Todas são unânimes em indicar que o museu ou a galeria se constituem em uma possibilidade de espaço expositivo entre outras tantas. Importante, contudo, é assinalar que, a despeito das práticas expositivas em sua pluralidade de escolhas de espaços, de conceitualizações e formatos, não importa o lugar ou modelo, *as exposições têm se convertido no principal meio pelo qual a maior parte da arte se dá a conhecer*14.

Do mesmo modo, apresentar uma pesquisa acadêmica no formato de uma exposição é também dar a conhecer, uma vez que se trata de um meio que possibilita e amplia a sua circulação. A exposição converte-se no lugar onde uma pesquisa acadêmica é posta a público e, muito mais que a ordem dispositiva de trabalhos artísticos expostos em uma sala, configura-se como uma plataforma de reflexão e de difusão da criação contemporânea. Neste caso, tanto artística quanto acadêmica, sem hierarquias.

Esta foi, sem dúvida, a maior motivação deste projeto, pois, além da diluição das hierarquias que rondam esses processos, podemos em muitos momentos vislumbrar a conexão do lugar de suas apresentações.

13 Trata-se dos Grupos de Pesquisa Veículos da Arte (PPGAV/UFRGS/CNPQ), coordenados pelos professores Helio Fervenza e Maria Ivone dos Santos, e o Grupo de Pesquisa Proposições Artísticas Contemporâneas e seus Processos Comunicacionais (PPGAV/UDESC/CNPQ), sob minha coordenação. Participaram desde o início do projeto de exposição LOJA e deste seminário as artistas pesquisadoras: Maira Dietrich, Ana Clara Joly, Rosana Rocha, Giorgia Mesquita e Tatiana Sulzbacher.

14 FERGUSON Reesa; GREENBERG, Bruce W. e NAIRNE, Sandy (ed.). *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, 1996, p. 2.

Referências bibliográficas

FERGUSON Reesa; GREENBERG, Bruce W. e NAIRNE, Sandy (ed.). *Thinking about exhibitions*. London: Routledge, 1996.

LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press, 1997.

_____ *557,087*. Seattle: Seattle Art Museum, 1969 e *955,000*. Vancouver: Vancouver Gallery, 1970.

MIRÓ, Neus e PICAZO, Glória (coord.). *La exposición como dispositivo: teorías y prácticas en torno a la exposición*. Impasse 8. Lleida: Centre d'Art la Panera, 2008.

OBRIST, Hans Ulrich. *A Brief History of Curating*. Zurich/Dijon: JPR – Ringier/Les Press du réel, 2008.

SIEGELAUB, Seth. *July, August, September*. New York, 1969.

_____Sobre exposiciones y el mundo como todo: conversación con Seth Siegelaub. In: BATTCOCK, Gregory. La idea como arte: documentos sobre el arte conceptual. Barcelona: Gustavo Gili, 1977, p. 127-132.

Identidades locais na arte colonial brasileira

Contribuição ao estudo da pintura colonial: Manoel Ribeiro Rosa (1758/1808)

Adalgisa Arantes Campos
UFMG/ CNPq / FAPEMIG/ CBHA

Resumo
Não se sabe com quem Manoel Ribeiro Rosa, marianense, tenha aprendido o ofício de pintor. Em algumas obras trabalhou em parceria com José Gervásio de Souza Lobo, também mestiço. Deixou as pinturas de forro nas sacristias do Rosário e do Carmo de Ouro Preto. Estas mostram o gosto explícito pela paisagem cujo naturalismo certamente tem relações com a cartografia contemporânea. Por sua vez ele emprega como estampa inspiradora a azulejaria parietal da capela carmelita.

Palavras-chave
pintura colonial mineira, pintura rococó, artistas coloniais.

Abstract
It is uncertain from whom Manoel Ribeiro Rosa, born in Mariana, learned his painting skills. In some of his paintings the artist worked in partnership with José Gervásio de Souza Lobo, also a mestiço. Some of his works can be found in the churches of Rosário and Carmo in Ouro Preto, MG. In both cases, they show his explicit taste for landscape painting, which in their naturalistic approach certainly bear a connection with contemporary cartography. In his turn, the artist resorts to the tiled panels from the walls of the Carmelite chapel for inspiration.

Keywords
Minas colonial painting, rococo painting, colonial artists

Bibliografia e fontes

Para o presente colóquio do CBHA escolhemos a trajetória do pintor Manoel Ribeiro Rosa, doravante MRR, colaborando assim com as biografias de artistas coloniais, trabalho este traçado há décadas por Rodrigo de M. Franco de Andrade,[1] Luiz Jardim, Carlos Del Negro, Hannah Levy, dentre outros, cujos estudos continuam resvalando nos pesquisadores de gerações posteriores. Rodrigo M. Franco exaltou a linguagem deste pintor, tendo em vista sua sensibilidade visual, delicadeza do desenho, colorido vivaz, riqueza da paisagem e da fauna.

Manoel Ribeiro Rosa nasceu em 1758 na freguesia de Mariana, filho de uma preta forra chamada Rita Ribeiro. Não consta quem era seu pai, portanto, o dito Manoel foi "filho natural", fato comum na maioria dos filhos mestiços daquele século mineiro. Segundo informação de Marília Andrés ele foi membro de duas irmandades vilarriquenhas para as quais inclusive trabalhou: a Irmandade de Nossa Senhora das Mercês e Perdões (Mercês de Baixo) e de São José dos Homens Pardos.[2] Nesta última, exerceu cargo de procurador da Mesa Administrativa no ano de 1790. Conforme o recenseamento de Vila Rica datado de 1804, MRR era morador no bairro do Caquende, nas imediações da Igreja Matriz do Pilar, vivia do ofício de pintor, em companhia da esposa e filho, com sete anos. Não era proprietário de escravo e nem tinha agregado em seu domicílio. Não se sabe com quem teria aprendido o ofício de pintor, talvez com João Nepomuceno Correia e Castro ou com Bernardo Pires da Silva, mas não com Manoel da Costa Ataíde e nem com Francisco Xavier Carneiro, com idades muito próximas. Correia e Castro fora mestre de Xavier Carneiro[3] conforme informação de Judith Martins.

O pintor MRR foi abordado por Célio Macedo Alves, autor de estudos proveitosos, cujo propósito foi mostrar a especificidade de seu trabalho, obliterado – segundo o historiador – pela presença fulgurante do mestre Manoel da Costa Ataíde (1762 – 1830), razão pela qual o denominou de "pintor injustiçado"[4] Célio Alves deu ênfase aos contornos bem delimitados, ao perfeito domínio do sombreado, às figuras sólidas considerando ainda que ele adiantasse no tempo aspectos românticos, pois nesse pintor a natureza foi realçada com minúcia nos detalhes:

"Aqui, podemos até entrever certa aproximação, muito normal, aliás, entre a pintura de MRR e a poesia e a literatura pré-românticas do período, onde o tema focado giraria em torno das particularidades da terra. E nem se pode descartar o relacionamento desta pintura com os escritos de cunho descritivo, da fauna e flora locais, que surgem em fins do século XVIII, já orientados pela ótica da ilustração".[5]

---

1 ANDRADE, Rodrigo M. Franco de. A pintura colonial em Minas Gerais. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n. 18, p. 11-74, 1978.

2 RIBEIRO, Marília A. A Igreja de São José de Vila Rica. *Revista Barroco*, Belo Horizonte, n. 15, p.447-459, 199/2.

3 Conforme testamento de João Nepomuceno Correia e Castro, de 1794, falecido em 2/01/1795 ele foi o mestre de Francisco Xavier Carneiro. Cf. MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artífices dos séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Publicações do IPHAN n. 27, 1974, p. 173.

4 ALVES, Célio Macedo. Pintores, policromia e o viver em Colônia. *Revista Imagem Brasileira*. Belo Horizonte, n.2, p. 81-86, 2003.

5 Cf. ainda excelente estudo de ALVES, Célio Macedo. Manoel Ribeiro Rosa: genial, injustiçado e florido. *Revista Telas & Artes*. Belo Horizonte, ano II, n. 10, jan./fev. 1999.

Vale ressaltar que embora Ataíde e Rosa tenham atuado em um mesmo canteiro de obras (a sacristia dos terceiros carmelitas ouropretana), eles trabalharam em anos diferentes. Aliás, Rosa não estava vivo no momento da conclusão da obra mais famosa de Ataíde, na capela franciscana de Vila Rica (1801-1812), e nem teria visto a conclusão da policromia do conjunto de altares, dos espelhos e confecção do oratório da sacristia da capela carmelita, na mesma capital.[6]

Nas suas características de estilo percebem-se alguns padrões denunciadores de que não fora discípulo do grande mestre. A título de exemplo temos os rostos arredondados, delimitados pelas sombras dos cabelos e pescoço. Os olhos são amendoados, com duplo risco superior ou com as pálpebras extremamente grandes. Além disso, as sobrancelhas são bem grossas, arqueadas e caídas. A boca também constitui num traço peculiar: é bem vermelha, com formato semelhante a um coração. Os cabelos ondulados são ricos em alternância de tons, assim como na representação dos corpos nus das figuras angélicas. Sua paleta se caracteriza pelo colorido vivo, respeitando-se as convenções simbólicas na atribuição das cores e na determinação do tema iconográfico.[7]

Examinei anteriormente o pintor José Gervásio de Souza Lobo (1758 – 1806), autor de quatro telas[8] que ficavam na sacristia, da policromia do retábulo-mor e de altares laterais, encomendados pelos irmãos da Capela do Rosário dos Pretos da Paróquia do Pilar de Vila Rica.[9] Ele participou como artista na expedição do botânico Joaquim Veloso de Miranda, confeccionando desenhos da flora para serem enviados ao Horto Real de Lisboa. Embora contasse com vida material modesta, também fosse mestiço, chegou a pedir licença ao rei para tratar de assuntos de seu interesse no Reino, o que era realmente uma oportunidade privilegiada naquele contexto histórico. O pintor foi relativamente bem documentado, por contar com soldo régio e ter realizado diversas atividades como capitão nas companhias Auxiliar dos Homens Pardos e dos Dragões de Minas, de Vila Rica.

Essa recorrência ao pintor José Gervásio se faz necessária porque ele trabalhou no mesmo período em que MRR na referida Capela do Rosário, bem como em miudezas para a Irmandade de Santo Antônio situada na Igreja Matriz do Pilar, também de Vila Rica, demonstrando haver certa camaradagem entre eles.[10] A paleta e o tratamento pictórico de ambos são semelhantes. Segundo o já

---

6 CAMPOS, Adalgisa Arantes (org.). *Manoel da Costa Ataíde*. Aspectos históricos e estilísticos, iconográficos e técnicos. Belo Horizonte: C/Arte, 2005.

7 Adotamos aqui a caracterização de Célio Macedo ALVES.

8 Telas referentes à Morte, ao Juízo, ao Inferno e ao Paraíso.

9 CAMPOS, Adalgisa Arantes. A contribuição de José Gervásio de Souza Lobo para a pintura em fins da época colonial. *Anais do XXVII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte.* Organização Marília Andrés Ribeiro e Luiz Alberto Ribeiro Freire. Belo Horizonte: C/Arte, 2008, p.15-22. As quatro telas se encontram em corredor lateral da Matriz do Pilar, em Ouro Preto.

10 Ouro Preto. Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar (APNSP). Livro de Receita e Despesa da Irmandade de Santo Antônio – ano 1799 – 1827. No ano de 1800 houve pagamento a Manoel Ribeiro Rosa, de encarnar de novo o "Glorioso Santo e o seu menino" – seis oitavas de ouro (p. 12v). Já em 22 de março de 1801 o capitão José Gervásio de Souza Lobo entra em cena "a conta da pintura e douramento do altar e imagens" recebendo nesse momento 20 oitavas de ouro e posteriormente mais 12 oitavas e um quarto. Veja que a imagem do padroeiro juntamente com as imagens dos nichos do respectivo altar lateral da Igreja Matriz do Pilar; foram repintadas posteriormente, o que era comum ao gosto da época,

mencionado recenseamento das populações de 1804, os dois pintores residiam no bairro do Caquende, nas imediações da igreja paroquial do Pilar.[11] Ressalta-se que além do mais, ambos eram de uma mesma geração, pois teriam nascido cerca de 1760 e, surpreendentemente, tiveram morte precoce – José Gervásio em 1806 e Rosa em 1808. Deles não conseguimos a ata de batismo, pois era comum não se colocar sobrenome no batizando; contudo tem-se o óbito. Eles mal atingiram meio século de idade, contudo se expressaram com coerência dentro do vocabulário rococó.

O Rococó nas Minas Gerais e a dupla Manoel Rosa e Gervásio Lobo

Segundo Myriam Ribeiro de Oliveira, o Rococó, de fontes francesas e germânicas, já dominaria a década de 70 na região de Ouro Preto e Mariana, encontrando também aplicação nos lavabos de sacristias, púlpitos e portadas esculpidos na pedra sabão, rocha típica da região.[12] Por volta de 1760 em Vila Rica manifestava-se na talha dos painéis parietais da capela-mor da Igreja Matriz de Antônio Dias e na pintura do teto da Capela de Santa Efigênia, feita por Manoel Rebelo e Souza e ateliê respectivo.

Na verdade, atestaremos o quanto é difícil separar a obra desses dois pintores, e se por ventura vemos uma relativa autonomia na linguagem do Rosa, isso é possível porque ele atuou em dois monumentos ouropretanos onde Gervásio não esteve presente. O primeiro deles, entre 1774-1783, foi na Capela de São José dos Homens Pardos, cuja decoração original da capela-mor incorporava uma pintura em perspectiva rococó,[13] juntamente com a policromia e douramento do altar-mor e as pinturas parietais com cenas bíblicas alusivas a David e Golias, atualmente com repinturas.

Rosa também atuou na Capela do Rosário dos Pretos de Santa Bárbara, única pintura com a presença de arquiteturas fingidas[14] e em forro abobadado. Foi a sua maior obra, lamentavelmente bastante alterada em virtude de repinturas posteriores. O restauro feito em 1958 e o mais recente em 2000 não conseguiram abrandar o prejuízo causado, fato devidamente explorado por Célio Alves.

Há documentação comprovando que MRR pintou o forro da sacristia da Capela do Rosário ouropretana, composta por quatro caixotões retangulares com os quatro evangelistas, confeccionada entre 1790 e 1791,[15] pintura e doura-

---

entre 1818 – 1819, pelo pintor Joaquim Matheus de Santa Anna. Com isso ficou escondido o trabalho da dupla Gervásio Lobo e Manoel Rosa.

11 Manoel Ribeiro Rosa, aos 46 anos, vivia do ofício de pintor, sendo casado com Sebastiana Arcânjela da Assunção, com 30 anos de idade. Na companhia do casal estava o filho João, com sete anos. Cf. MATHIAS, Herculano Gomes. *Um recenseamento na Capitania de Minas Gerais Vila Rica – 1804.* Rio de Janeiro: Ministério da Justiça – Arquivo Nacional, 1969, p. 80.

12 OLIVEIRA, Myriam Andrade R. de. *O rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003, p.28-33.

13 Foi conservada apenas a cena central dessa pintura, com os "esponsais de Maria e José" sob guarda do Museu de Arte Sacra de Mariana.

14 MELLO, Magno Moraes. *Perspectiva Pictorum* – As arquitecturas ilusionistas nos tectos pintados em Portugal no século XVIII. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2002 (História, Tese de doutorado)

15 Os símbolos dos evangelistas são: o homem ou anjo (Mateus), o leão (Marcos), o boi (Lucas) e a águia (João).

mento do altar de São Elesbão (1802/3) e miudezas.[16] Sua pintura é bem superior àquela de João Carvalhais com a mesma iconografia feita para as ilhargas da capela-mor da Matriz do Pilar.[17] As figuras humanas de MRR apresentam algumas semelhanças com as de Bernardo Pires da Silva e muitas semelhanças com a composição, desenho e paleta de José Gervásio.

O forro da sacristia do Carmo de Vila Rica e sua iconografia

Concluímos o presente estudo com a pintura do forro da sacristia da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto, erroneamente atribuída ao mestre Ataíde. Essa pintura é resultado do mecenato do clero diocesano, como se observa em tarja na mesma pintura: "O vigário/os sacristães do ano de 1805/ foram os devotos que mandaram pintar essa obra" (transcrição atualizada). Entre 1809 e 1829, mestre Ataíde elaborou várias obras para os terceiros carmelitas ouropretanos. Todavia, a pintura da sacristia estava pronta e seu autor MRR já havia falecido. De fato, os dois pintores não trabalharam simultaneamente nesse canteiro de obras, contudo, é notável a coincidência feliz de terem nobilitado um espaço realmente muito harmonioso.

O forro é retangular, composto por quatro painéis de formato caprichoso que circulam o medalhão oval com representação de Nossa Senhora do Carmo em glória, coroada por anjos, enquanto entrega o escapulário ao frade inglês São Simão Stock (1165-1265). Ladeando a Virgem, um anjo exibe muitos bentinhos carmelitas, objeto indulgenciável ao seu portador, que se revezam com corações de um vermelho vivaz, mostrando a infinitude do seu amor maternal. Interessante observar que MRR emprega cabecinha única e até duplas de querubins, não representando as tríades.

Do lado esquerdo (lado do lavabo) tem-se Maria Madalena de Pazzi recebendo um véu de rendas finas diretamente da Virgem do Carmo, enquanto um anjo conserva sua coroa de flores, representativa da glória eterna. Tem-se ainda Santo Alberto, patriarca de Jerusalém, recebendo a regra da ordem de Nossa Senhora, tal qual na azulejaria da capela-mor.

São João da Cruz em êxtase (envolto em nuvens) é acompanhado por um anjo que lhe ajuda a sustentar a cruz, imerso em paisagem diversificada com uma terra vermelha, planície, vários montes e uma paisagem urbana ao fundo. Sempre que possível o pintor recorre às construções urbanas, tal qual fez com o painel de São Lucas na sacristia da Capela do Rosário. Nesse caso o cenário enriqueceu a proposta enxuta e restrita a recinto interno dominante na azulejaria da capela-mor.

16 Cf. APNSP. Livro de Receita e Despesa da Irmandade do Rosário dos Pretos – 1780 – 1818. "a conta da pintura dos altares" 22 oitavas e meia entre 1784/5 – (fl. 20); 35 oitavas e meia em 1785/7 sem especificação da obra (fl. 26v e 35); 28 oitavas de 1790/1 pela pintura da sacristia (fl. 55); 6 oitavas e 1/4 por várias pinturas ente 1791/2 (fl. 66); 31 oitavas pela pintura e douramento do altar de Santo Elesbão de 1802/3 (fl. 140); dez oitavas e meia pela pintura do trono e pratear varas em 1804/5 (fl. 158).

17 Consta que João Carvalhais ajustou a obra em 1768, tendo repassado os painéis alusivos às quatro estações do ano a Bernardo Pires, prontos em 1774, limitando-se, portanto, à pintura do forro da nave e aos ditos evangelistas da capela-mor Cf. MARTINS, Judith. Op. Cit, p. 158-159.

Na sacristia, o pintor não retomou a iconografia de Santa Ângela, de São Pedro Thomas e nem do profeta Eliseu existente nos azulejos. Contudo, deu um relevo particular a Santa Teresa D'Ávila, que na azulejaria destaca a devoção ao santíssimo sacramento. Na sacristia permanece o contexto de êxtase místico, também em ambiente exterior (tal qual Madalena de Pazzi). Aqui, a ênfase é dada ao amor, pois ela deixa o seu coração ser tocado pelo coração de Cristo, sendo a única representação iconográfica onde Jesus se faz presente, com um manto vermelho que reverbera nos dois corações.

A representação de Elias é das mais interessantes, envolvendo vários elementos naturais com colorido cheio de matizes: a terra, os montes,[18] as águas como símbolo da renovação,[19] as plantas, o sol (o elemento fogo e nele o emblema da Santíssima Trindade), bem como uma profusão de nuvens escuras sobre a cabeça de Elias e outras que formam um arco a anunciar a chuva iminente e aparições sagradas. O profeta vez por outra se refugiou no deserto para se esquivar da perseguição política ou para adquirir forças espirituais. A cidade (com suas elites políticas) se apresenta como adversária a confrontar o profeta; o deserto se contrapõe a urbe significando refúgio seguro ou eremitério para a penitência e reconciliação com Deus. Por essa razão a referência a arquitetura civil e religiosa longínquas. Observe que na azulejaria há duas recorrências iconográficas: Santo Elias no deserto[20] e Santo Elias sendo arrebatado.[21]

MRR prescindiu do carro de fogo que arrebatou Elias, de Eliseu, seu sucessor e até mesmo da representação tão costumeira de almas padecentes no fogo do Purgatório, tema retrógrado do ponto de vista contemporâneo, tal qual se via no forro da nave do Carmo de Mariana (incendiado), Carmo do Serro e capela-mor do Carmo de Sabará. Aliás, ressalta-se que também nos azulejos tal temática tradicional ao mundo ibérico fora eliminada em proveito de uma visão moderna.

Acreditamos que o pintor tenha se pautado nos painéis azulejares parietais da capela-mor, aprofundando o programa iconográfico pertinente à ordem, o que seria possível com a orientação dos sacerdotes e da Mesa Administrativa. Únicos em Minas Gerais, eles foram produzidos pelas oficinas de Lisboa entre 1770-1785 no estilo vigente, o rococó. Seu desenho foi atribuído pelo especialista José Meco ao pintor Francisco Jorge da Costa. Nestes, as devoções carmelitas são identificadas nas cartelas respectivas: os dois místicos mais populares da hagiografia carmelita (São João da Cruz e São Simão Stock), o Arcebispo São Pedro Thomas e Santo Alberto (Patriarca de Jerusalém), duas invocações femininas (Teresa de Ávila e Santa Ângela, esta padroeira da Ordem Terceira), Madalena de Pazzi (1566-1607), Santo Elias (fundador mítico dos carmelitas) e uma curiosa representação infantil de São João da Cruz "retirado do poço" pela Virgem do Carmo.

---

18 Certamente é o Monte Horeb no deserto do Sinai, muito freqüentado pelo profeta e por aqueles que buscavam a ascese.

19 As narrativas bíblicas descrevem a personalidade forte que leva o profeta a agir sobre o tempo, produzindo uma seca que castigou duramente os povos (I Rs, 17, 1).

20 Transcrição diplomática: [STO ILIAS/NO DEZERTO]

21 Transcrição diplomática: [S.TO ILIAS/ARREBATADO]

A azulejaria serviu como estampa ao pintor e para ampliar e inovar a temática da sacristia deu maior peso à Tereza D`Ávila (1515-1582), reformadora do Carmelo, e a Santo Elias, seu fundador mítico que, sob a ameaça da rainha Jesabel, refugia-se no deserto (IRs,19). O profeta estava para desistir de sua missão, mas foi alimentado por um anjo e animado pelo Senhor para se dirigir ao Monte Horeb. Manoel Rosa certamente assessorado por sacerdote fixou-se em IRs 19, 11-12[22] que referencia o tremor da terra, o vento, o fogo e a brisa.

22 I Rs19, 11-12: O Senhor disse-lhe: "Sai e permanece sobre o monte diante do Senhor". Então o Senhor passou. Antes do Senhor, porém veio um vento impetuoso e forte, que desfazia as montanhas e quebrava os rochedos, mas o Senhor não estava no vento. Depois do vento houve um terremoto, mas o Senhor não estava no terremoto. Passado o terremoto, veio um fogo, mas o Senhor não estava no fogo. E depois do fogo ouviu-se o murmúrio de uma leve brisa.".

Detalhe do Forro da Sacristia da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto.
Foto: André Cubero

Detalhe do Forro da Sacristia da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto.
Foto: André Cubero

Detalhe do Forro da Sacristia da Capela da Ordem Terceira do Carmo de Ouro Preto.
Foto: André Cubero

O Estilo Nacional Português em Minas Gerais: Abrangência e Modelos

Alex Fernandes Bohrer
IFMG/ OP

Resumo

O retábulo do Estilo Nacional Português foi alcunhado por Robert Smith em célebre livro sobre a talha em Portugal. Em Minas é possível encontrar traços deste estilo em raríssimas peças de fins do XVII e início do XVIII. O Nacional Português nas Minas marcou o berço de uma das mais esplendorosas épocas artísticas e culturais do período colonial, nos legando obras de inestimável valor, focos do presente estudo.

Palavras chave

Barroco, Estilo Nacional, Retábulo

Abstract

The altarpiece of the Portuguese National Style was dubbed by Robert Smith in his celebrated book about carving in Portugal. In Minas is possible to find traces of this style in rare pieces of the late seventeenth and early eighteenth centuries. The Portuguese National in Minas marked the birthplace of one of the most beautiful artistic and cultural periods from the colonial period, in bequeathing works of inestimable value, foci of this study.

Keywords

Baroque, National Style, Altarpiece

O Estilo Nacional

No que concerne à história mineira do século XVIII há uma lacuna que pede reparo urgente. Muito se tem escrito sobre a produção cultural e artística do chamado Barroco Mineiro. Estudos variados sobre pintura, talha e escultura se multiplicaram nos últimos cinqüenta anos. Desde as obras referenciais iniciais como o *Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil*, do francês Germain Bazin, até publicações mais recentes da Professora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, os muitos enfoques dados a esta produção tem sido profícuos. No entanto, cabe salientar que tais estudos acentuam um hiato: a produção artística mineradora de fins do seiscentos e três primeiras décadas do setecentos não recebeu ainda trabalho abrangente e sistemático. Este período é marcado especialmente pelo aporte em terras americanas de uma tipologia específica de retábulos, de impulso criativo tipicamente lusitano, chamado hodiernamente de *Estilo Nacional Português*, foco principal deste texto. Comum no mundo ibérico, os retábulos, a maioria dos quais construída de madeira policromada ou dourada, ornam o altar propriamente dito, encimando a mesa da comunhão e abrigando as imagens.[1] Via de regra, os retábulos adquiriram feições monumentais, estando entre as características mais marcantes da arte barroca luso-brasileira. Como escreveu Reynaldo dos Santos em seu *As Artes Plásticas no Brasil – Antecedentes Portugueses e Exóticos*:

> *Mas o que dá caráter às igrejas seiscentistas em Portugal, mais que a sua orgânica austera que se repete com monotonia, é a riqueza decorativa dos altares e capelas, revestidos de talha policromada e dourada, forrando por vezes os muros de alto a baixo, emoldurando as portas e janelas, cobrindo as abóbodas e os tetos. Este revestimento de ouro estender-se-á às igrejas do Brasil, por isso é do maior interesse para a compreensão do seu estilo, o estudo das origens e caracteres da talha barroca em Portugal.*[2]

A sugestão do pesquisador português, que diz respeito justamente à talha seiscentista abordada aqui, parece não ter sido seguida por pesquisadores ulteriores, aguardando ainda uma pesquisa à altura.[3]

O retábulo do Estilo Nacional Português (chamado em Portugal simplesmente de Estilo Nacional) foi alcunhado por Robert Smith em célebre livro sobre a talha em Portugal e caracteriza-se por

> *dois elementos indispensáveis – a coluna de fuste em espiral, chamado "salomônico", e o remate de arcos concêntricos, que, combinados, deram ao retábulo português uma nova estrutura, mais estrutural que arquitetônica, dinâmica em vez de estática, emprestando sentido de movimento e efeito de unidade.*[4]

---

1 O retábulo por vezes é chamado erroneamente de altar. Altar é tão somente a mesa fronteiriça onde o sacerdote celebra o ritual eucarístico.

2 SANTOS, Reynaldo dos. *As Artes Plásticas no Brasil, Antecedentes Portugueses e Exóticos*, p. 22.

3 Há, todavia, alguns parcos estudos sobre o contexto social inicial da região mineira foco do Nacional Português, especialmente a monografia *O Papel e o Surgimento do Entorno de Vila Rica /1700-1750*, de Miguel Archanjo de Oliveira, feita sob orientação da professora Dra.Adalgisa Arantes Campos e apresentado ao Departamento de História da FAFICH/UFMG. Nada, porém, com o intuito primeiro e sistemático de estudar a produção artística nesta região.

4 SMITH, Robert. *A Talha em Portugal*, p.69.

A terminologia do eminente historiador norte-americano é perfeitamente aplicável à tipologia de retábulos mineiros que pretendemos abordar. Tanto por razões práticas, quanto didáticas, não vemos motivos para olvidar o termo. Aqui o usaremos, portanto, para designar certos tipos de retábulos produzidos nas Minas e que se encaixam na descrição de Smith. Essa tipologia constitui, como dito, uma invenção portuguesa, sendo que os primeiros exemplares datam de 1675 e já marcam decisivamente uma ruptura com a arte espanhola. Em Minas é possível encontrar traços deste estilo em raríssimas peças de fins do XVII. No século XVIII, em especial até 1725, o uso destes retábulos se tornaria provavelmente comum (dizemos "provavelmente" pois, comparativamente com a produção posterior joanina e rococó, poucos retábulos do Nacional Português remanesceram, sendo, sem dúvida, substituídos conforme os novos modismos que se sucederam).

Cabe frisar, a título de esclarecimento, que a exuberância da talha dourada presente no Estilo Nacional Português – cujos motivos estão relacionados, aliás, com os grutescos e a florística dos escultores flamengos, ativos em Portugal desde o século XVI – , cedeu espaço, a partir de 1725, para desenhos mais arquitetônicos, mais teatrais e menos ornamentais. O estilo em voga neste período subseqüente, por coincidir com o reinado de Dom João V, é chamado, em geral, de Estilo Joanino e tem como principal característica a presença, no remate do retábulo, de um dossel à moda italiana (explicável pelo gosto do monarca luso pela arte da Itália, de onde importou, não só peças de arte, mas escultores, pintores e arquitetos). Já a partir da segunda metade do século XVIII a talha começa a ficar mais leve e graciosa, com rocalhas irregulares e com a redução do douramento em favor da cor branca ou marmorizada. Foi este o período da arte de inspiração rococó, que os mineiros devem muito a regiões que hoje compõe a Alemanha.

Cabe frisar que retábulos do Estilo Nacional Português são encontrados em algumas regiões de Minas, desde cidades meridionais até o antigo Distrito Diamantino. Contudo, salta aos olhos, pela quantidade e qualidade artística, a confecção deste tipo de peça na Bacia do Rio das Velhas. Há retábulos afins em Sabará (Matriz de Nossa Senhora da Conceição, Igrejinha de Nossa Senhora do Ó e Capela de Santo Antônio de Pompéu), Raposos (Matriz de Nossa Senhora da Conceição) e em Ouro Preto, justamente em distritos localizados nas cabeceiras do citado rio (Matriz de Nossa Senhora de Nazaré de Cachoeira do Campo, Igreja de Santo Antônio de Glaura, Igreja de São Bartolomeu e Capela de Nossa Senhora das Mercês, essas duas últimas no distrito de São Bartolomeu). Apesar da ligação inequívoca com criações portuguesas coetâneas, tais retábulos apresentam características próprias, que transitam desde um gosto vernáculo (Raposos) até espetaculares criações eruditas (Matriz de Cachoeira do Campo).

O Rio das Velhas

O Rio das Velhas se constituiu em uma importante via natural para os exploradores do século XVII. Serviu de baliza não só a incursionistas paulistas (como bem demonstra a expedição de Fernão Dias Paes), mas também guiou até a região levas de pessoas vindas do norte da colônia (da Bahia e Pernambuco). Já em princípios do século XVIII havia rotas de escoamento de gado, em sentido norte-

-sul, subindo o São Francisco e o Velhas. Das cercanias de Sabará (exploradas já nas últimas décadas do seiscentos) era fácil o caminho até a futura Vila Rica: o Velhas, que passa caudalosamente por Sabará, nasce na Serra de Ouro Preto, nas proximidades do distrito de São Bartolomeu. Não é de se estranhar, por este motivo, que encontremos nesta região resquícios muito antigos da presença de colonos, como bem testificam as igrejas citadas acima e algumas capelinhas nos arredores.

A Bacia do Rio das Velhas abriga a esmagadora maioria das peças do Nacional Português em Minas, quase todas de acentuado valor artístico e todas de inestimável valor histórico.[5] Por que este estilo se conservou justamente neste território? Cremos que estes retábulos foram construídos também em outros lugares, como parte principal da ornamentação, mas logo foram substituídos. Isso não aconteceu, todavia, com os principais retábulos do Velhas, uma vez que quase todos ainda existem. É possível que as criações desta região fossem mais antigas e mais magistrais que de outras áreas congêneres, sendo respeitadas em alterações arquitetônicas posteriores (a Matriz de Cachoeira, por exemplo, teve toda sua parte estrutural refeita, mas a decoração original foi preservada). Enquanto, por exemplo, Ouro Preto e Mariana eram um amontoado de arraiais dispersos, com pequenas ermidas de frontispício e interior singelo, Sabará e Cachoeira já empreendiam a edificação de suas portentosas matrizes e São Bartolomeu, alem de sua matriz, já ostentava um traçado urbanístico organizado, retilíneo. Isso aconteceu, a nosso ver, pela ancianidade da ocupação deste território, foco, não por acaso, dos conflitos emboabas iniciais.

Origens Morfológicas

Seria possível, através da comparação estilística entre os diversos retábulos remanescentes, abstrair informações sobre a possível origem dos artistas? A circulação de determinados motivos ornamentais é o eixo que nos conduz à principal hipótese levantada aqui, pois, a nosso ver, derruba alguns paradigmas antigos. Exemplificaremos isso abordando rapidamente os ornamentos de quatro igrejas na Bacia do Rio das Velhas: a Matriz de Raposos, a Capela de Nossa Senhora do Ó de Sabará, a Igreja de São Bartolomeu e a Matriz de Cachoeira do Campo.

É comum falar que os retábulos de Raposos apresentam um estilo mais popular, uma simplificação do Nacional Português feita por mãos canhestras. Que estas peças possuem uma orientação mais vernácula, não se pode negar, contudo, é também inegável a ligação da talha de Raposos com modismos característicos de algumas criações paulistas, especialmente jesuíticas. Comparemos essa igreja mineira com somente um monumento paulista: a Igreja do Rosário de Embu. A disposição dos retábulos laterais (paralelos ao arco-cruzeiro) – numa solução compositiva comum em São Paulo (mas incomum em Minas) – , a pouca profundidade dos camarins da nave e a solução *sui generis* do altar-mor nos remetem a uma tradição paulista em ambos os templos. Os bandeirantes parecem ter deixado pouco vestígio nas minas por eles descobertas: ao lado da talha de Raposos, podemos citar um pequeno altar hoje conservado no Santíssimo da

5 Esses retábulos estão sendo mapeados pelo projeto "O Estilo Nacional Português na Região de Ouro Preto", com bolsistas PIBIC/IFMG, sob coordenação do professor Alex Bohrer.

Matriz de Cachoeira, de talha inequivocamente seiscentista, com grossas parreiras e ausência de enfeites antropomorfos e zoomorfos. Após os conflitos de 1708, os paulistas se debandaram da região, que em seguida seria marcada por típica ornamentação ao gosto português.

Logo depois de Raposos, em ordem cronológica, analisemos os retábulos de São Bartolomeu e os do Ó de Sabará. Entre as principais características destes está a ausência de decoração antropomorfa, notadamente os *putti*. Esta particularidade fez com que tais peças fossem tachadas como autênticas representantes de um Nacional Português mais puro que o de Cachoeira do Campo (já com farta aparição dos *putti*). Todavia, um pormenor merece exame: a semelhança evidente destas concepções com obras Açorianas. Neste arquipélago lusitano abundam criações do Estilo Nacional. Comparemos um retábulo lateral de São Bartolomeu com o conjunto do altar de Santo Antônio da Igreja de Nossa Senhora da Vitória, na Vila do Porto, Ilha de Santa Maria, nos Açores. O que temos? Ausência de adornos antropomorfos e predominância de parreiras coladas às espiras das colunas, sem muita expressividade plástica. Alguns detalhes são idênticos (como o desenho das mísulas que suportam as colunas). O complexo do altar-mor do Ó de Sabará é mais elaborado que os de São Bartolomeu, apresentando profusa talha, com predominância de vermelho e laca, também sem o atavio dos *putti*. Há paralelos em Açores para esta tipologia. Citemos o caso de um altar da Igreja de Nossa Senhora da Assunção, também na vila açoriana do Porto: a composição estilística é muito semelhante nas duas obras, inclusive com ascendência da mesma policromia e motivos.

Chegamos agora ao caso cachoeirense. A Matriz de Nazaré é conhecida pela exuberância de seus cinco retábulos principais. Por abrigar figuras humanas nos adereços e por seu retábulo-mor apresentar dois nichos laterais (não encontrados nos exemplos dados até aqui), esse templo foi (e é) lembrado por proporcionar uma talha de passagem entre um gosto mais antigo, o Nacional, para um gosto modernizante, de tipo joanino. Todavia, não é o que comprovamos na prática.

Figuração antropomorfa já era comum em igrejas portuguesas antigas mesmo antes dos 'italianismos' de Dom João V. Crianças atarracadas e tímidas estão presentes, por exemplo, em São Bento (Porto), Sé Nova de Coimbra (centro), Conceição de Portimão (ao sul), na Igreja de Arruda dos Vinhos (também ao sul) etc. São soluções compositivas que nos remetem à capela-mor e aos dois altares do cruzeiro de Cachoeira do Campo, onde os *putti*, apesar de encontrados em grande quantidade, são adensados aos arranjos e se perdem na vegetação. Meninos mais robustos e com maior força expressiva são achados também em Portugal, de norte a sul, ainda dentro do Estilo Nacional, como em Santo Antônio de Lagos, Misericórdia de Évora e Viana do Castelo, São Pedro de Peniche, Aveiro, entre outros. Alguns dos meninos citados se vestem à romana e têm o corpo terminado em acanto (Foto 1), bem ao modo de quatro cariátides existentes nos dois retábulos maiores da nave da Matriz de Nazaré (Foto 2). Algumas cariátides da Igreja de São Bartolomeu, anteriores, também têm interessante paralelo morfológico com certos motivos portugueses. Como salienta Robert Smith, este tipo de composição teatral abriu caminho para o joanino, inspirando-lhe modelos iconográficos, e não o contrário. Os nichos laterais do retábulo-mor, que em

Cachoeira são vistos tradicionalmente como influência do joanino, também já aparecem em precedentes mais antigos portugueses (como na Sé Nova de Coimbra, na Igreja da Misericórdia de Viana do Castelo e em algumas peças do Porto).

Como último tópico, cabe falar algo sobre a circulação de fontes iconográficas impressas e a ascendência destas na confecção de certos detalhes ornamentais. Robert Smith já havia salientado o legado de alguns gravadores europeus na fatura de retábulos do Nacional Português. Desde Hanna Levy, o uso de modelos impressos em pinturas coloniais foi alvo de diversas pesquisas no Brasil. Contudo, pesquisas sobre a circularidade dos gravados são bem mais escassas quando o assunto é talha ou escultura. Raro exemplo é o *European Sources for the Prophets at Congonhas do Campo*, de Nancy Davenport.[6] Devido à exigüidade do espaço, vamos mencionar poucos casos para ilustrar essa rede de influência internacional. Dois italianos, citados por Smith, possuem gravuras muito interessantes: *Agostino dei Musi* (1490-1540) e *Enea Vico* (1523-1567).

No retábulo do arco-cruzeiro, lado evangelho, dedicado ao Senhor Bom Jesus de Bolças, na Matriz de Cachoeira do Campo, há um curioso baixo relevo no fundo do camarim, composto de motivos fitomorfos chapados, mas naturalistas. Desenho muito semelhante encontramos numa gravura de Agostino dei Musi, influenciada pela moda romana dos grutescos (moda essa que se espalhou grandemente pela península ibérica e que por vezes também é chamado de *brutesco*). Grutescos, aliás, são essenciais para se entender certos aspectos do Estilo Nacional Português, como os que estão na Capilla de las Arce, Catedral de Sigüenza, e numa fachada da Universidade de Salamanca, cujo desenho se assemelha, por exemplo, aos mascarões da capela-mor da Matriz de Cachoeira.

Na mesma igreja matriz há dois interessantes cavalos estilizados similares ao que nos deparamos numa gravura de Enea Vico. Outro pormenor que nos chamou atenção, por ser encontrado em algumas igrejas da região (especialmente em Sabará, Cachoeira do Campo e nas Mercês de São Bartolomeu), são certas figuras femininas de meio corpo com ombros terminados em volutas, tal como se apresenta em uma gravura de Vico. No livro antuerpiano *Insulana*, datado de 1635 e citado por Eddy Stols em trabalho recentemente publicado, [7] podemos ver, só para citar mais um exemplo, uma curiosa figura feminina, com metade do corpo apoiado numa espécie de mísula, bem à moda das que vemos em Cachoeira e, especialmente, daquelas colocadas na abundante talha de Nossa Senhora da Conceição de Sabará.

Considerações Finais

Os retábulos do Nacional Português são rastros a seguir quando queremos compreender a produção criativa mineradora do século XVIII. Representantes de um momento artístico inicial das áreas auríferas, as igrejas do Rio das Velhas se transformaram em canteiros de obras para onde artífices de diferentes partes

6 DAVENPORT, Nancy. European sources for the prophets at Congonhas do Campo. *Barroco*, Belo Horizonte, v.7, 1975.

7 Vide STOLS, Eddy. Livros, Gravuras e Mapas Flamengos nas Rotas Portuguesas da Primeira mundialização. In.: STOLS, Eddy, THOMAS, Werner (Orgs). *Un Mundo Sobre Papel. Libros y Grabados Flamengos en el Imperio Hispanoportugués (siglos XVI-XVIII)*, p.109.

acorriam, intercambiavam idéias, inventavam técnicas, adaptavam suas concepções plásticas. E é pelo estudo destas igrejas que devemos começar para entender o que hoje é chamado de Barroco Mineiro. Contudo, resta pesquisar sistematicamente essa produção primeva, que atualmente constitui um certo vazio de nossa história. O Nacional Português nas Minas marca o berço de uma das mais esplendorosas épocas artísticas e culturais, nos legando obras de inestimável valor e artistas de altíssimo nível. Para ilustrar isso, encerremos com alguns proveitosos exemplos.

Na lista de irmãos da Irmandade do Santíssimo Sacramento de Cachoeira do Campo, datada de 1718, encontramos o nome de Manoel Francisco Lisboa, futuro pai de Antônio Francisco Lisboa.[8] Em geral se afirma que Manoel Francisco chegou nas Minas em 1724, fato que o documento cachoeirense desmente. Aliás, já em 1715 um escravo seu se casava na referida Matriz e em 1724 Lisboa foi fiador de um lojista do arraial.[9] O arquiteto português – que anos depois traria uma nova concepção construtiva e espacial, que, nas Gerais, se conjugaria com um brilhante Estilo Joanino – ao que nos parece, aporta primeiro nos 'Campos da Cachoeira', se filiando a uma irmandade expressiva e que na ocasião construía seu faustoso templo. Cremos, então, que Lisboa se estabeleceu em Cachoeira porque lá estava sendo executada uma obra de vulto (ao contrário de Vila Rica), lá conseguiria se inserir nas redes de clientela da região. Só anos depois, em 1727, quando a capital começava a deixar para trás seu passado de casebres desorganizados, o pai do Aleijadinho projetaria a Matriz de Antônio Dias, de traço arquitetônico elaborado, mas austero, bem à moda chã portuguesa.[10] Manoel Francisco era de Odivelas, Arcebispado de Lisboa, portanto região centro-sul de Portugal. Trazia para as Minas um modismo mais arquitetural do que ornamental, típico do sul, abrindo caminho, assim, para novos estilos e para substituição dos velhos.

A velha sensualidade e monumentalidade da talha do norte extinguia-se em Portugal e gradualmente desaparecia nas Minas, não sem, claro, deixar influência. Exemplo disso temos no próprio Aleijadinho. A primeira obra atribuída ao mestre é um busto feminino bastante incomum e profano colocado no Chafariz do Alto da Cruz, em Ouro Preto, cuja construção foi encomendada a seu pai em 1757. O pesquisador Ivo Porto de Meneses há muito percebeu a possível fonte dessa escultura do jovem Antônio Francisco: quatro bustos quase idênticos estão localizados na Matriz de Cachoeira, dentro da ornamentação do Nacional Português (Foto 3).11 Findou o estilo, mas seus frutos foram colhidos. Mais um ponto a reforçar a idéia da necessidade de se estudar o começo da arte mineira para entender, por fim, o seu todo.

---

8 LEMOS, Pe. Afonso Henriques de Figueiredo. Monografia da Freguesia da Cachoeira do Campo. In.: *Revista do Arquivo Público Mineiro*, p.93.

9 MENEZES, Ivo Porto. Acerca de Modelos e Semelhanças nos Trabalhos de Antônio Francisco *Revista do IAC*, Ouro Preto, nº 0, 1987, p.52.

10 COSTA, Alexandre Alves. *Introdução ao Estudo da História da Arquitetura Portuguesa*, p.42.

11 MENEZES, Ivo Porto. Ibidem. pp.51-55.

Bibliografia:

COSTA, Alexandre Alves. *Introdução ao Estudo da História da Arquitetura Portuguesa*. Porto: FAUP, 2007.

DAVENPORT, Nancy. European sources for the prophets at Congonhas do Campo. *Barroco*, Belo Horizonte, v.7, 1975.

LEMOS, Pe. Afonso Henriques de Figueiredo. Monografia da Freguesia da Cachoeira do Campo. In.: *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, n.13, 1908.

MENEZES, Ivo Porto. Acerca de Modelos e Semelhanças nos Trabalhos de Antônio Francisco *Revista do IAC*, Ouro Preto, nº 0, 1987.

OLIVEIRA, Miguel Archanjo de. *O Papel e o Surgimento do Entorno de Vila Rica/1700-1750*. (Monografia de Bacharelado) – Graduação em História, FAFIC/UFMG, Belo Horizonte, 2004.

SANTOS, Reynaldo dos. *As Artes Plásticas no Brasil, Antecedentes Portugueses e Exóticos*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1968.

SMITH, Robert. *A Talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte, 1962.

STOLS, Eddy. Livros, Gravuras e Mapas Flamengos nas Rotas Portuguesas da Primeira mundialização. In.: STOLS, Eddy, THOMAS, Werner (Orgs). Un Mundo Sobre Papel. Libros y Grabados Flamengos en el Imperio Hispanoportugués (siglos XVI-XVIII). Amberes: Acco, 2009.

WEISBACH, Werner. *El Barroco. Arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa Calpe, 1948.

Igreja do Convento de Jesus, Aveiro, Portugal (detalhe).
Fonte: Desenho reproduzido em SMITH, Robert. A Talha em Portugal, p.85.

Retábulo lateral da Matriz de Nazaré de Cachoeira do Campo (detalhe).
Fonte-Acervo AMIC

Altar-mor da Matriz de Nazaré, Cachoeira do Campo (detalhe).
Fonte-Acervo Particular

O acervo iconográfico do antigo Convento de São Francisco de Vitória – ES

Andrea Aparecida Della Valentina
UFES

Resumo
A análise das imagens de culto e de procissão pode revelar muito da religiosidade de um determinado local, bem como das relações de poder entre as várias camadas sociais participantes de suas manifestações públicas. Neste trabalho, discorremos acerca das imagens sacras relacionadas à Ordem franciscana em Vitória. Através do exame da documentação referente a essas imagens, podemos perceber as mudanças na religiosidade capixaba, como o progressivo descaso em relação às procissões, e que se estendeu às imagens.

Palavras Chave
Franciscanos; Imagens; Vitória/Es

Résumé
L'analyse d'images de culte et de procession peut révéler beaucoup de la religiosité d'une région, ainsi que les relations de pouvoir entre les divers groupes sociaux qui y prennent partie. Ce travail discute les images sacrées liées à l'Ordre franciscain, à Vitória. Grâce à l'examen de la documentation relative à ces images, nous pouvons percevoir des changements dans la religiosité dans l'Espírito Santo, comme la négligence progressive envers des processions, et qui s'étend à des images.

Mot clef
Franciscains; Images; Vitòria/Es

O objetivo deste trabalho é levantar, localizar e estudar as imagens franciscanas em Vitória, tanto de sua igreja conventual, quanto da capela da Ordem Terceira da Penitência e da capela de Nossa Senhora das Neves, atentando aos usos, funções e poderes destas imagens.

O convento franciscano de Vitória, cuja primeira missa foi celebrada em 2 de agosto de 1595, teve suas atividades definitivamente cessadas quando foi entregue ao bispado de Vitória, tendo sido demolidas as dependências conventuais (incluindo os altares) e a igreja da Ordem Primeira em 1926. Quanto à capela da Ordem Terceira, esta teve seu único altar demolido, assim como parte da estrutura arquitetônica. A única dependência do complexo que ainda permanece de pé é a Capela de NS das Neves.

Acompanhando a destruição dos locais, o conjunto das imagens lá existente se dispersou. Uma parte considerável da documentação escrita referente aos franciscanos se perdeu. Assim, a fim de levarmos a cabo nosso estudo, fizemos grande uso de fontes indiretas: jornais, literatura e documentos oficiais preservados. Para conhecermos o acervo iconográfico dos franciscanos em Vitória, mesmo diante da falta de registros preservados, uma fonte de grande importância são as notícias de jornal de festas, que giravam em torno de suas imagens. Essas festividades organizadas pelos freis, irmãos terciários e das irmandades, estavam ligadas às demais festas da cidade, compondo um calendário religioso que iria sofrer alterações com a chegada do primeiro bispo, em 1897.

Para nos reportarmos à disposição original das imagens nas igrejas do convento, a principal referência é a historiografia franciscana, frei Basílio Röwer, baseando-se na Epítome de 1730 escrita por frei Apolinário, afirma que a igreja conventual possuía três altares ornados de talha encomendados por frei Cosme de São Damião, guardião de 1617 a 1620. No altar-mor, encontrava-se a imagem do padroeiro São Francisco, como orago, e em nichos laterais, as imagens de Santo Antônio e de São Benedito. O altar lateral ao lado da Epístola era de NS da Conceição e o do Evangelho, de São Boaventura[1].

Em seguida, temos relato do frei Manoel de Santa Isabel, de 1850: no altar-mor: "A imagem de São Francisco e uma cruz na mão direita, do lado do Evangelho São Gonçalo e Santo Antônio do lado da Epístola com um cruz de prata e um Menino"[2]. E prossegue: "No nicho do lado do Evangelho – São Boaventura com cruz de pau – e lado da Epístola Santa Bárbara". Com relação aos altares laterais: "Altar do Evangelho – NS da Conceição com sua capella de flores e coroa de prata – E uma imagem de São José com seu resplendor e menino Jesus nos braços". E ainda: "No altar lateral da Epistola – uma imagem da Sant'Anna no nicho do altar a imagem da Senhora e com resplendor de pedras e a imagem de São Benedito com resplendor e o Menino Deos nos braços e resplendor". Notamos que, cento e vinte anos depois (1730-1850), não há referência à imagem de São Benedito no altar-mor (lembrando que a primeira imagem fora roubada em 1833, sendo levada para a igreja do Rosário dos Pretos, na mesma cidade). A

1 Frei Apolinário, *Epítome*, § 7. Apud RÖWER, Basílio. *Páginas de História Franciscana no Brasil*. RJ: Vozes, 1957. p. 33.

2 Inventário feito pelo frei Manoel de Santa Isabel entregue para o Síndico pe Salles em 1850. Província da Imaculada Conceição – SP.

nova imagem de São Benedito foi deslocada para o altar lateral (lado da Epístola) e em seu lugar é citada a imagem de São Gonçalo. Ainda no altar-mor, vemos a inclusão de São Boaventura e de Santa Bárbara. Já nos altares laterais, além do já citado São Benedito, e de N. Sra. da Conceição, houve a inclusão de São José e de Sant'Ana, no lado do Evangelho.

Passados mais dois anos, o Guardião frei José de Santa Helena, ao descrever o que havia de "prataria" nas imagens, informa que no altar-mor estava São Francisco com resplendor e Santo Antonio com uma cruz na mão; nos altares laterais, NS da Conceição, com "coroa grande e dois pares de brincos um nas orelhas e outro de sobressalente, ambos de pedras e de pouco preço" e São José, com um resplendor[3]. No altar da epístola, São Benedito com um resplendor "hoje dourado pelos fiéis"; NS Sant'Ana com resplendor de cobre dourado. As imagens que não possuíam algo de "valor" não foram pelo frei mencionadas. Seis anos depois, temos essa mesma descrição repetida, mas sem referência à sua disposição. O síndico José da Silva Cabral descreve, em 1858: no altar-mor, uma imagem do Santo Padre com a cruz, uma imagem de Santo Antonio com o Menino, uma de São Boaventura, uma de São Gonçalo, uma de Santa Bárbara; no altar da Conceição, sua imagem e a de São José com Menino; no altar de Sant'Ana, sua imagem com a Senhora nos braços, uma imagem de São Benedito[4].

Ao longo dos anos, imagens são mencionadas, suprimidas e adicionadas a esse conjunto, em função de devoções e irmandades aí instaladas, como no caso das supracitadas e das que ainda vamos tratar. Assim, o "Poemeto descriptivo", de 1884, de autoria do Padre Francisco Antunes de Siqueira, que tanto promovia como participava ativamente das festividades do convento, descreve:

De São Francisco, junt'a seu Convento; Imagem expressiva, mui garbosa, Da Conceição, merece acatamento: Pois da graça divina symbolisa, O privilegiado da maior divisa! Tem Bárbara, Antonio, Anna santa[5].

Ele não faz referência às imagens de São Benedito, São Gonçalo e de São Boaventura e nem à posição em que as outras imagens se encontravam, sem citar a dos altares laterais. Por se tratar de um poema, o autor pode ter omitido alguma imagem por necessidades de rima; além disso, ele pode ter se limitado a imagens de sua afeição.

Segundo um inventário de 1886, a igreja de São Francisco possuía no altar-mor as imagens de: São Francisco, Santo Antônio, São Boaventura, Santa Bárbara e São Gonçalo Garcia; no altar do lado do Evangelho, N. Sra. da Conceição ("imagem grande da Senhora") e São José; no altar da Epístola, Sant'Ana e

3 Relação do que existe neste convento em "prata", feito pelo Frei José de Santa Helena Guardião, em 10/01/1852. Província Franciscana da Imaculada Conceição.

4 Inventário das jóias e alfaias do Convento S Francisco da Província do ES-Victória.11/10/1858. Síndico José da Silva Cabral. Província Franciscana da Imaculada Conceição.

5 SIQUEIRA, Pe. Francisco A. de. *A província do ES. Vitória*. Typographfia A Província, 1884. p. 32. Este pe nasceu em Vitória a 3/02/1832, falecendo a 29/11/1897.

São Benedito[6]. Também não encontramos alterações na disposição das imagens segundo esse inventário, que repete o de 1850.

Temos mais duas relações que não são específicas para as imagens: a primeira data de 1888, e é menos precisa, pois se trata de um inventário da "prataria" existente na igreja: a imagem da Conceição tem uma coroa de prata dourada; Sant'Ana, um diadema; São Francisco, um resplendor; e São José, também um resplendor[7]. A segunda é de 1893, sendo: uma imagem de São Francisco com resplendor de prata; N. Sra. da Conceição com uma coroa de prata dourada; São José com um resplendor de prata; e Sant'Ana com um diadema de cobre dourado[8]. Quando da visita Pastoral do primeiro bispo de Vitória, D. João Nery, às Irmandades e Ordens Terceiras da cidade, no ano de 1898, ele escreveu:

Em seguida passamos a visitar a irmandade de São Benedicto erecta n'este convento. Possue ella os seguintes objectos: Um nicho de S. Benedicto a Imagem de S. Benedicto, uma imagem de SantaAnna com resplendor de metal doirado, um andor rico de madeira com quatro anjos[9].

O bispo não cita as demais imagens, então de propriedade da Devoção a NS da Conceição, mantenedora da igreja na ausência dos frades, uma vez que sua visita era dirigida apenas às Irmandades e Ordens Terceiras. Em 1900, encontramos um documento detalhado acerca das imagens da igreja conventual: um inventário separando as posses da Devoção de NS da Conceição e da Irmandade de São Benedito instaladas na igreja conventual. Segundo ele, havia as seguintes imagens no altar-mor: São Pedro com uma chave de prata na mão, São Francisco de Assis com resplendor de prata e um crucifixo de madeira na mão, Santo Antônio com resplendor de prata e o Menino no braço, São Boaventura, São Gonçalo, Santa Bárbara com uma custódia na mão. Altar de São Benedito – "com sua Veneranda imagem com resplendor de prata dourada e o Menino Deus no Braço com resplendor no competente nicho". Nossa Senhora Sant'Anna com resplendor de cobre galvanizado e a Virgem nos braços. Altar de NS da Conceição: "Sua Imagem com coroa de prata dourada um par de brincos de prata com diversas pedras, capella e palma de flores artificiaes; São José, com resplendor de prata e o Menino Deus nos braços, collocado no seu nicho".[10]

Este documento informa ainda que no consistório havia "um andor dourado e quatro anjos pertencentes ao mesmo"[11]. Em 1906, quando o bispo D.

6 Do inventário de 1867 para o síndico Francisco de Lima Escobar Araújo. 8/08/1886. Província Franciscana da Imaculada Conceição.

7 Relação de prata do Convento S Francisco, 23/05/1888 por Philomeno de Andrade Gomes Resendo. Província Franciscana da Imaculada Conceição.

8 Objetos do Convento S Francisco. Philomeno de Andrade Gomes Resendo. 31/05/1893. Província da Imaculada Conceição.

9 Dia 5/01/1898. Tombo Catedral Paróquia de NS Conceição da Prainha. p. 5. Cúria.

10 Em 20/11/1900. Convento S. Francisco, Vitória. Alfaias do Convento, NS da Conceição e Irmandade São Benedicto. 20/12/1900. Cúria.

11 Em 20 de novembro de 1900. Convento de São Francisco, Vitória. Cópia dos inventários das alfaias pertencentes ao Convento, NS da Conceição e Irmandade São Benedicto 20/12/1900. Cúria.

Fernando Monteiro excluiu algumas procissões da cidade, dentre elas a procissão de São Benedito da Irmandade existente no convento de São Francisco, os irmãos se reuniram e escreveram para o bispo pedindo desculpas pelo comportamento inadequado de alguns de seus membros, se comprometendo a reorganizar a irmandade. Para isso, enviaram ao bispo, além de um histórico da irmandade[12], um levantamento de seus pertences, incluindo a relação das imagens pertencentes e existentes no convento franciscano, datada no ano de 1906. São elas: no altar-mor, "imagem de S. Pedro com uma chave de prata na mão; imagem de S. Francisco de Assis com resplendor e cruz de prata na mão; imagem de Santo Antônio com resplendor; imagem de Santo Ignácio e São Boaventura"[13]. No "altar de Nossa Senhora da Conceição – a imagem da Senhora Sant'Anna com a Virgem no colo com resplendor de prata dourada; São Benedito em nicho com o Menino Jesus nos braços esplendor de prata". Do que foi relacionado "No consistório" retiramos, "um andor dourado – e quatro anjos do mesmo".

Analisando as imagens encontradas na igreja conventual de São Francisco em diferentes épocas, concluímos que, com o passar do tempo, novas devoções foram entronizadas, a exemplo de Santo Inácio e Santo Antônio dos Pobres. Em 1906, quando a Irmandade de São Benedito relacionou as imagens de sua propriedade existentes na igreja conventual, estas são exatamente as mesmas do ano de 1900. Sendo assim, deduzimos que as imagens de São José, Santa Bárbara, Nossa Senhora da Conceição e São Gonçalo, que não foram mencionadas, eram pertencentes aos devotos de Nossa Senhora da Conceição.

Fazendo menção às imagens da Capela dos Terceiros, temos apenas dois documentos, um que se refere à procissão de Cinzas de 1867 e o relatório da visita pastoral do bispo D. João Nery em 1898. Neste último, podemos ler: cinco imagens no altar, sendo o Crucifixo, com resplendor de prata, São Francisco[14], NS da Conceição, Santo Antônio e Menino, e cruz, idem Santa Rosa[15] . E prossegue com as imagens:

> *cruzes de madeira, dois Crucificados grandes, uma imagem do Venerável Antônio de Cathargo [Cartago], S Margarida de Cortona, onze estátuas de armação (verônicas, braços e pés), um Senhor Morto de madeira, um Salvador de madeira e armação, dois São Domingos, um crucifixo pequeno de madeira, nove andores em bom estado e sanefas, um oratório."*[16]

O testemunho direto de Mário Freire, cujo pai havia escrito um relatório em 1920 sobre a capela diz: "Guardo mais a fotografia agora divulgada, do único altar, ao centro a Conceição; à direita, S. Antônio, e a esquerda, S. Rosa e Viterbo"[17]; ele se refere explicitamente a apenas um altar, o altar-mor. O pro-

12 Documento avulso feito pela Irmandade de São Benedito em 30/12/1905. Cúria.

13 Relação dos Santos, Imagens e alfaias feita pela Comissão reorganizadora da Irmandade de S Francisco. 11/07/1906. Cúria.

14 Acreditamos que seja São Francisco recebendo as chagas de Cristo diante do Crucificado que compunham o altar mor da Capela da Ordem Terceira.

15 Livro Tombo Paróquia Nossa Senhora da Conceição da Prainha. 1898 – 1947. 5/01/1989. p. 5.

16 Id.

17 FREIRE, Mário A. A Ordem Terceira da Penitência em Vitória. Revista *Vida Capichaba*, ano 32, n. 645,

grama iconográfico da Ordem Terceira da Penitência está ligado à procissão de Quarta-feira de Cinzas por eles realizada. Usualmente, na procissão de Cinzas feita pelos Terceiros eram utilizadas largamente as imagens de vestir, em Vitória, encontramos registro tanto de imagens de talha inteira como de vestir. E, considerando a relação das imagens que saíam na procissão das Cinzas, acreditamos que esta contasse com os dois tipos de imagens, a exemplo de Santa Rosa de Viterbo, que se localizava no altar-mor da capela. Estando em uma cidade litorânea, acreditamos que a disposição dessa capela acompanhe a tipologia mantida pelas Ordens Terceiras litorâneas, conforme observado por Maria Regina E. Quites. Estes templos possuíam retábulos com imagens de vulto de talha inteira, douradas e policromadas, enquanto as imagens processionais de vestir eram guardadas em locais separados[18]. Supomos que esse era o caso das imagens de vestir da Ordem Terceira em Vitória, que não ficavam expostas, mas depositadas em caixas "que ao tempo da colônia serviam de assento", nelas eram guardadas bocas, braços, pés e cabeças, como relata Freire[19].

A preferência pelas imagens de vestir em procissões, segundo Maria Helena Flexor, se dava pela variada possibilidade de expressões e gestos teatrais, se adequando às cenas desejadas, o que permitia a comunicação direta com os acompanhantes[20]. As articulações com braços e pernas móveis permitiam transformar a posição das imagens para serem usadas em rituais diferentes, enriquecendo-as iconograficamente. Para maior realismo, as imagens poderiam trazer olhos de vidro, lágrimas de cristal ou resina e cabelos humanos; elas ficavam mais leves e mais fáceis de carregar nos andores. Resumindo brevemente, podemos traçar o seguinte panorama: o orago da capela de NS das Neves, cuja datação e procedência desconhecemos, ainda hoje existe, depositado na igreja de São Gonçalo por seus devotos.

Com relação à igreja conventual, ela contava, entre 1730 e 1940, com **vinte e uma imagens** sacras: Santo Antônio com o Menino, São Francisco, São Boaventura, Nossa Senhora da Conceição, São Benedito (duas imagens), Sant'Ana Mestra com a Virgem, Santa Bárbara, São José com o Menino, São Gonçalo Garcia, Senhor Morto, quatro anjos de andor, Santo Inácio e Santo Antônio dos Pobres. Todas elas estavam distribuídas entre o altar-mor e os altares laterais.

Dessas imagens, encontramos identificadas como provenientes do convento de São Francisco no acervo do Museu Solar Monjardim: São Francisco, Sant'Ana Mestra e os quatro anjos. Com relação à imagem de Santo Antônio dos Pobres, entronizada em 1919 na igreja conventual de S Francisco, acreditamos ser a que atualmente está localizada em um nicho lateral da igreja de São Gonçalo.

---

mar. 1954.

18 QUITES, Maria Regina E. *Imagem de Vestir:* revisão de conceitos através de estudo comparativo entre as Ordens Terceiras Franciscanas no Brasil. 2006. Tese. PPGI de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2006. p. 353.

19 FREIRE, 1954. O termo "bocas" faz referência aos "panos de bocas" que carregavam as imagens de vestir durante a procissão.

20 FLEXOR, Maria Helena Ochi. Imagens de roca e de Vestir na Bahia. *Revista OCHUN* – Revista eletrônica de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas artes da UFBA. Ano 2, nº2, outubro de 2005. p. 1.

Uma das imagens de São Benedito, a que ainda possui o Menino, se encontra, com certeza, na igreja do Rosário dos Pretos desde o ano de 1833. A outra imagem de São Benedito, sem o Menino, faz parte do acervo da Cúria Metropolitana de Vitória, assim como a imagem de Nossa Senhora da Conceição, que se encontra no salão Episcopal. Dessa forma, temos localizadas **onze imagens** que pertenceram à igreja conventual de São Francisco de Vitória.

Com relação à capela da **Ordem Terceira da Penitência**, encontramos relatos da existência, em 1898, de **quatorze imagens**: (1)São Francisco recebendo as Chagas do (2)Cristo, (3)Nossa Senhora da Conceição, (4)Santa Rosa de Viterbo, (5)Santo Antônio com o (6)Menino, (7,8)São Domingos (duas imagens), o (9)Salvador, o (10)Senhor Morto, (11,12)dois Crucificados, (13)Santo Antônio de Catargo e (14)Santa Margarida de Cortona.

Desta relação, encontramos identificadas através do arquivo do IPHAN, fazendo atualmente parte do acervo do Museu Solar Monjardim, a imagem de Nossa Senhora da Conceição, a de Santa Rosa de Viterbo e a de Santa Margarida de Cortona – ou seja, **onze imagens** estão desaparecidas. Ainda pertencentes ao acervo dos Terceiros, encontramos referência a **onze Verônicas – braços e pés** que compunham a procissão de Quarta-feira de Cinzas. Delas, só encontramos a cabeça identificada como sendo de Santo Ivo (sendo na verdade S Francisco), no acervo do Museu Solar Monjardim. **Dez** delas, portanto, se perderam. Como nos lembra Maria Regina Quites, essa situação não é incomum, tendo em vista que esse tipo de imagem era em geral guardado e desmontado, sendo usado apenas uma vez por ano. Dos Terceiros, encontramos **quatro imagens** sacras. Da igreja da Ordem Primeira, são **onze** imagens identificadas. Também preservada está a imagem de vestir de N. Sra. das Neves.

Essas **dezesseis imagens**[21] (São Francisco, Sant'Ana Mestra e os quatro anjos, Santo Antônio dos Pobres, São Benedito com Menino e outra sem Menino, Nossa Senhora da Conceição, a de Santa Rosa de Viterbo e a de Santa Margarida de Cortona, cabeça de Santo Ivo e NS das Neves) espalhadas por quatro lugares diferentes – o Museu Solar Monjardim, a igreja de São Gonçalo, a igreja do Rosário e a própria Cúria – são os remanescentes da imaginária franciscana em Vitória. Elas não só trazem a marca daquela religiosidade, daquela cultura, mas também a dos seus lugares "de adoção".

Algumas das imagens talvez tenham sido vendidas, doadas ou queimadas, podendo ainda estar enterradas em algum lugar nas imediações do antigo convento, ou ainda ter sido roubadas. Há possibilidade de terem sido levadas para a casa de algum devoto. O destino das imagens em desuso, embora regulado pelos concílios e decretos da Igreja, não é claro para os fiéis – haja visto o exemplo da cabeça de Santo Ivo (ou S. Francisco), que ficou guardada em uma caixa no ossuário geral do antigo convento, ao lado dos mortos, destino este proibido e condenado pelas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. No convento da Penha, atualmente, encontramos imagens no queimatório de velas.

Das **trinta e seis imagens** entronizadas no convento de São Francisco, até o ano de 1919, sem contar com o Santo Antônio do Relento, que também está

21 Consideramos a imagem de Santo Antônio dos Pobres com o Menino como sendo uma imagem. Nas demais imagens de Santo Antônio, contamos o Menino separadamente.

desaparecido, e as demais que podem não ter sido citadas, ou pela confusão entre o Cristo morto e São Francisco morto, temos como remanescentes da imaginária sacra dos franciscanos de Vitória um total de **dezesseis imagens** existentes e identificadas.

Não encontramos qualquer justificativa por parte das autoridades da Igreja no Espírito Santo no que diz respeito à demolição do convento franciscano e muito menos à dispersão de seu acervo de imagens. É certo também, porém, que ao longo da sua história, a Igreja nunca estabeleceu uma teologia específica para as imagens, apenas legislou seus usos e funções através de Concílios. No entanto, contrariando o que nos diz o Concílio de Trento, no capítulo "As Sagradas Imagens", e também as Constituições Primeiras de 1707, ou seja, que proíbem que as imagens sejam levadas para fora das igrejas[22], as imagens dos franciscanos foram salvas por fiéis, que, face à negligência do bispado, transladaram-nas para outras igrejas ou para o museu.

Se toda a trajetória de uma imagem é o que lhe dá a voz, o apagamento de suas origens é tão eloqüente quanto o local onde ela está no presente. Maria Cristina Pereira escreve que cabe também ao historiador compreender a totalidade das imagens, questionando a respeito de para quê servem as imagens, quais seriam realmente suas funções, aplicações e seus usos[23]. Neste sentido, nossa pesquisa contribuiu para trazer à tona, além de respostas, lacunas que são, elas também, dotadas de sentidos.

22 VIDE, Sebastião da. Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia. Título XX. Brasília: Senado Federal, 2007.

23 PEREIRA, Maria Cristina C. L. e FERREIRA, Raquel Diniz. Um caso de homonímia sacra: o orago da igreja de São Gonçalo (Vitória-ES). *Farol*, n.7. Vitória: UFES, Dez. de 2006. p. 68-70.

Frontispício do Convento
de São Francisco de Vitória - ES. 2009.

Foto de Andrea Della Valentina

**Capela da Ordem Terceira
da Penitência do Convento
de São Francisco de Vitória – ES. 1920.**

Foto de Aristides Freire
IPHAN-ES

O acervo iconográfico do antigo
Convento de São Francisco de Vitória-ES.

Foto de Andrea Aparecida Della Valentina.
PMV- GPIC/UFES

Santana Mestra e seu trono em miniatura

Angela Brandão
UFJF

Resumo
Tronos em miniatura estiveram associados à Santana Mestra na arte brasileira, uma das invocações mais correntes no contexto mineiro colonial, por ser padroeira dos mineradores e carpinteiros. Sua representação em móvel de honra resultava do trabalho dos artífices da madeira. O trono indicaria a idade avançada e o papel de Santana como mestra, além de enaltecer os ofícios da madeira. Observam-se exemplos desta iconografia para perceber formas de tratamento da pequena e solene peça de mobília.

Palavras-chave
Santana Mestra, arte brasileira colonial, mobiliário brasileiro.

Abstract
Miniatures of thrones was associated to Saint Anne in Brazilian art, one of the most current invocations in the colonial period in Minas Gerais, because she was the patroness of miners and woodcraftsmen. Her representation seated in an honor chair could present, at the same time, her advanced age, her role as master and the delicate work of the woodcraftsmen. Here we observe examples of this iconography to consider different forms of the little and solemn piece of furniture.

Key-words
Saint Anne, Brazilian art, Brazilian furniture.

Entre as representações de móveis de honra, no contexto da arte mineira do século XVIII, encontram-se, em miniatura, os tronos associados à iconografia de Santana Mestra. Esposa de São Joaquim, mãe de Maria, Santana foi inicialmente objeto de devoção no Oriente, tendo sido consagrada em Constantinopla no ano 500. No Ocidente, no entanto, Santana passou apenas a ser reverenciada depois do século VIII. O *Novo Testamento* não identificava, em nenhum momento, os pais da Virgem Maria, cujos nomes, Ana e Joaquim, apenas eram mencionados em textos apócrifos, como o *Protoevangelho* de Tiago, o *Evangelho de Pseudo-Mateus* e o *Evangelho da Natividade de Maria*. Por volta do século XII, a devoção a Santana foi oficializada na liturgia romana, embora sua festa tenha sido instituída em 1481, pelo Papa Sixto IV. Na arte ocidental, a partir do século XV, começam a aparecer várias representações de Santana, baseadas especialmente em episódios da *Legenda Áurea*[1].

Em conjuntos escultóricos, Santana foi comumente associada às imagens de São Joaquim ou ao lado da Virgem e do Menino Jesus. Especificamente em Portugal – e no Brasil a partir do século XVII – a representação de Santana está quase sempre associada à cena da Educação da Virgem (como Santana Mestra), na qual a Mãe de Maria, raras vezes de pé e mais comumente sentada em rica poltrona ou cadeira de espaldar alto, estende à Menina um livro aberto. Como Santana Mestra, portanto, na cena da Educação da Virgem, Ana foi representada de pé com um livro nas mãos ao lado de Nossa Senhora Menina, sobretudo no nordeste do Brasil e sul de Portugal; ou sentada com o livro nas mãos e a Virgem Menina de pé, a seu lado, como foi mais usual no norte de Portugal e em Minas Gerais[2].

No Brasil Colonial, a devoção a Santana esteve relacionada à vida dos engenhos: Santana era uma mãe que ensinava o Catecismo, a Senhora da Casa Grande, a esposa do Patriarca. Em Minas Gerais, onde a colonização se fundamentou na mineração, o culto a Santana disseminou-se largamente, sendo considerada padroeira dos mineradores. A invocação de Santana Mestra foi considerada entre as dez invocações e, portanto, entre as dez representações de santos mais correntes no contexto da arte mineira colonial[3]. Isso se deveu, certamente, ao fato de ter sido adotada como padroeira dos mineradores.

Contudo, foi também tomada como padroeira dos carpinteiros, e estendida sua devoção aos marceneiros. Parece sugestiva a hipótese de que, num universo de sobreposição das atividades de ofícios semelhantes, onde muitos indícios apontam que carpinteiros dedicavam-se freqüentemente a encargos dearcenaria e vice-versa[4], onde havia o agrupamento de ofícios semelhantes sob uma mes-

---

1 TAVARES, Jorge Campos. *Dicionário de Santos*. Porto: Lello & Irmãos, 1990. p. 18. ÁVILA, Cristina e TRINDADE, Silvana Cançado. A Geografia do Sagrado nas Minas Colonial. In *Oratórios da Fé. Oratórios Brasileiros*. Coleção Angela Gutierrez. S/l: Formato, 1994, p. 11-13. Ver também *Museu de Arte da Bahia*. São Paulo: Banco Safra, 1997, p. 181. e ALVES, Célio Macedo. Um Estudo Iconográfico. In COELHO, Beatriz. Devoção e Arte. Imaginária Religiosa em Minas Gerais. São Paulo; Edusp, 2005. pp. 74-75.

2 ÁVILA, C. e TRINDADE, S.C. op.cit. p. 11.

3 ALVES, Célio Macedo. Quantidade de Imagens por invocação. In COELHO, Beatriz. Op. cit., p. 89. A partir do inventário realizado entre 1986 e 2002 Santana Mestra aparece como a oitava invocação com maior número de representações.

4 *Livro dos Regimentos dos officiaes mecanicos da mui nobre e sëpre leal cidade de Lixboa –1572. Publicado e*

ma "bandeira", pudessem os artesãos, especializados em trabalhar com madeira, compartilhar uma padroeira em comum, ao lado de São José. Cabe refletir sobre a possibilidade de que, em se tratando da padroeira de carpinteiros e marceneiros, a representação de Santana Mestra sentada em móvel de honra também exigiria que se executasse, com capricho e orgulho, o móvel como resultado do trabalho elaborado pelos artífices da madeira. O trono em miniatura teria, aqui, uma soma de sentidos: enaltecer a idade avançada de Santana e seu papel como mestra de Maria e, ao mesmo tempo, elogiar o ofício dos carpinteiros e marceneiros, seus devotos.

De acordo com as tradições dos grêmios da Idade Média, os artistas--artífices eram divididos em doze corporações, segundo sua profissão. Com o tempo, esses grêmios foram acrescidos da devoção religiosa, transformando--se então em irmandades ou confrarias. A partir de então, os diversos ofícios agruparam-se em doze "bandeiras", representadas cada uma delas por um santo patrono. Maria Helena Flexor já havia indicado o sistema de organização dos artesãos em Salvador sob um sentido tanto profissional quanto religioso[5]. Jeaneth Xavier Araújo refere-se à organização do trabalho artesanal em Portugal como um modelo adotado na Colônia. Entre os indícios da permanência das tradições corporativistas no Brasil setecentista, está justamente a integração dos oficiais mecânicos em associações de caráter cívico, conhecidas pelo nome de bandeiras e em irmandades, de caráter religioso[6].

A observação da iconografia de Santana Mestra, representada em móvel de honra miniaturizado, soma-se ao problema da atribuição a um escultor, Antônio Francisco Lisboa, do feitio de um trono episcopal em tamanho real e de um conjunto de cadeiras, pertencentes ao *Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana*, sendo que uma das cadeiras, apenas, pertence ao *Museu da Inconfidência de Ouro Preto*. Antes de analisar as imagens de Santana Mestra, com seu trono em miniatura, realizadas pelas mãos do mesmo artista, cabe observar alguns exemplos no conjunto desta iconografia no Brasil colonial, com o intuito de perceber as diferentes formas de tratamento da pequena, mas solene peça de mobília.

---

prefaciado pelo Dr. Vergílio Correia. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926. É importante notar como no *Regimento* que vigorava desde o século XVI havia certas sobreposições entre as atividades dos carpinteiros de carpintaria "delgada", marceneiros, entalhadores e escultores. A imprecisão e a longevidade da legislação, assim como sua aplicação na colônia distante, seriam motivos suficientes para a sobreposição das tarefas entre os distintos ofícios da madeira.

5 FLEXOR, Maria Helena. *Oficiais Mecânicos da Cidade de Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal/ Departamento de Cultura, 1974.

6 "De acordo com as tradições dos grêmios da Idade Média, os artistas/artífices eram divididos em 12 corporações, segundo sua profissão (...). Com o tempo, esses grêmios foram acrescidos da devoção religiosa, transformando-se então em irmandades ou confrarias. A partir de então os diversos ofícios agruparam-se em doze bandeiras, representadas cada uma delas por um santo patrono". A autora refere-se à organização do trabalho artesanal em Portugal, modelo adotado na Colônia. ARAÚJO, Jeaneth Xavier. A pintura de Manoel da Costa Ataíde no contexto da época moderna. In CAMPOS, A.A. (org.) *Manoel da Costa Ataíde. Aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos*. Belo Horizonte: C/Arte, 2005, p. 35. "(...) constitui ainda um indício da permanência das tradições corporativistas no Brasil setecentista a integração dos oficiais mecânicos às associações de caráter cívico conhecidas pelo nome de bandeiras e às irmandades, de caráter religioso. As primeiras (...) eram formadas pela agregação de diversos ofícios sob a custódia de um santo padroeiro (...)." OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003, pp. 178-179.

As representações da Santa Mestra sentada mantiveram, no século XVIII, a utilização do trono como miniatura de uma cadeira, geralmente de braços, de espaldar alto e recortado, pintada de vermelho com as bordas douradas. Mas não foi esta a única forma de miniaturizar o móvel de assento, ocupado por Santana, utilizada pelos escultores no XVIII brasileiro.

Parece ter havido, basicamente, três caminhos adotados pelos criadores de imagens de Santana no momento de conceber o pequeno assento de honra, adequados ao nível de erudição da peça, sem necessária ordem cronológica. O primeiro caminho seria o da estilização de uma cadeira, uma solução inteligente para o escultor que dominasse pouco a linguagem do mobiliário, criando um móvel simbólico para o conjunto da representação do grupo escultórico. Esta tendência à simplificação foi reforçada no século XIX, na esteira da crescente popularização de imagens realizadas por santeiros anônimos.

O segundo caminho seria a adoção de miniatura de uma cadeira real de uso corrente, embora representada sem efeitos de luxo, estariam adequadas, em pequenas dimensões, às cadeiras de estilo nacional-português, portanto como réplicas em miniatura de cadeiras de sola do XVII, de linhas retas. O terceiro caminho, assim com o anterior, reproduziria em miniatura uma cadeira real, no entanto mais adequada ao estilo de mobiliário do século XVIII, D. João V ou D. José I, datando e enaltecendo o caráter de luxo e fazendo ressaltar o assento, como um trono, no conjunto escultórico.

Como exemplos da solução adotada em tornar o trono um objeto mais simbólico que real, podemos mencionar uma pequena peça de quinze centímetros em barro cozido, policromado e dourado, do século XVIII baiano. Aqui, o trono quase se esconde por trás da imagem predominante de Santana e não chega nem mesmo a emoldurá-la[7]. Há uma Santana no *Museu do Ouro*, em Belo Horizonte, datada da primeira metade do século XVIII, sentada sobre uma cadeira de braços fortemente estilizada, o recorte do espaldar, a ausência de talha (apenas sugerida por uma barra de pintura dourada), a disposição irreal das pernas e braços da cadeira indicam um desconhecimento ou desinteresse por parte do escultor em relação a um móvel verdadeiro[8]. Da mesma forma, serviriam como exemplos de tronos estilizados os de outras Santanas do contexto setecentista mineiro, atribuídas, respectivamente, a Vieira Servas e ao Mestre de Piranga[9].

O segundo caminho de representação, o de uma cadeira de linhas retas, pode ser observado numa das Santanas Mestras do *Museu Arquidiocesano de Arte Sacra de Mariana*. Aqui ela aparece sobre uma perfeita miniatura de cadeira de sola em estilo nacional português. É também o caso de uma Santana classificada como de Escola Maranhense do século XVIII, proveniente do *Museu de Alcântara*. A Santa está disposta em cadeira sem braços, uma réplica de cadeira de uso comum, sem qualquer indicação de luxo[10].

---

7 *Museu de Arte da Bahia*. São Paulo: Banco Safra, 1997, p. 175.

8 *Arte Barroca. Mostra do Redescobrimento*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000, p. 135.

9 *Aleijadinho e seu tempo: fé, engenho e arte*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006, pp. 179 e 201.

10 *Arte Barroca. Mostra do Redescobrimento*. Op. cit., p. 200.

A terceira possibilidade de representação de um trono, mais corrente, denota uma grande preocupação por parte dos escultores tanto em enaltecer o aspecto honorífico da mobília como de demonstrar um conhecimento atualizado de móveis de luxo do século XVIII, com dimensões proporcionais às de um móvel verdadeiro, com sugestões de talha emoldurando o encosto e sugerindo estofamento. Poderia ser um exemplo o da Santana Mestra da segunda metade do século XVIII do *Museu do Estado de Pernambuco*. Aqui, a cadeira sem braços, de espaldar bastante elevado, com pernas em cabriolê de joelheiras cheias e entalhadas, emoldurada de dourado com uma pesada talha no alto do espaldar reflete, tardiamente, uma mobília joanina, ainda barroca, sem qualquer indicação da leveza do mobiliário rococó[11]. Já a sutileza com que um escultor baiano, da também segunda metade do século XVIII, executou a moldura do trono de sua Santana, dando a exata sugestão do predomínio das partes lisas em oposição à talha rasa, concentrada no alto do espaldar, indica já o conhecimento e o domínio do vocabulário da mobília rococó, sugerindo ainda o estofamento em tecido vermelho[12].

Essa idéia de atualidade, por parte do escultor, em adequar o objeto associado à imagem de devoção ao estilo de móvel corrente, parece bastante sugestiva numa peça como a Santana Mestra portuguesa, pertencente ao *Museu de Arte Sacra de São Luís* do Maranhão, em madeira policromada e dourada. Aqui, o escultor português de final do século XVIII atualizou a cadeira de Santana adequando-a, perfeitamente, ao estilo da época, Dona Maria I, com a fina guirlanda de flores contornando o encosto ovalado e estofado[13].

Se retornarmos ao problema da atribuição de um conjunto de móveis a Antônio Francisco Lisboa, levando em consideração seu cuidado em executar as cadeiras em miniatura para as imagens de Santana Mestra, associadas a suas mãos e de sua oficina, vemos que, mesmo em diferentes medidas, estas miniaturas se mantêm de modo uniforme dentro do terceiro caminho que grosseiramente sugerimos. Em outras palavras, nas seis imagens de Santana associadas ao nome de Antônio Francisco Lisboa, os pequenos tronos foram sempre executados com preocupações de miniaturizar um móvel de fato, com características estilísticas ao mobiliário próprio ao século XVIII, ora com elementos do barroco, ora do rococó. Não obstante as razões que teriam levado o escultor a dedicar-se a esta iconografia, provavelmente motivado por encargos específicos, é provável que o fato de Santana ter sido adotada como padroeira dos carpinteiros e marceneiros sugerisse um zelo especial ao conceber o móvel sobre qual se sentaria. Perdoe-se o anacronismo: era metalinguagem. De qualquer forma, se observarmos o conjunto da obra do escultor, vemos que a imagem de Santana Mestra foi a mais representada em sua esfera de atuação Para Márcio Jardim: "É a padroeira dos marceneiros e carpinteiros, assim como São José, e daí se entende tê-la Antônio Francisco Lisboa representado tantas vezes e com tanto brilho[14]".

---

11 Ibid. p. 154.

12 *Museu de Arte da Bahia*. Op. cit., p. 177.

13 *Arte Barroca. Mostra do Redescobrimento*. Op. cit., p. 83.

14 JARDIM, Márcio. *Aleijadinho, Catálogo Geral da Obra*. Belo Horizonte, RTKF, 2006, p. 86.

A primeira das Santanas atribuída a Aleijadinho encontra-se no *Museu do Ouro de Sabará*, datada entre 1778 e 1779 – portanto do mesmo período em que, aproximadamente, o escultor teria realizado os móveis para o quarto bispo de Mariana – era proveniente de um altar lateral da Capela de Nossa Senhora do Pilar do *Hospício da Terra Santa* de Sabará. Trata-se de uma perfeita miniatura de trono e guarda semelhanças com a dinâmica do recorte do espaldar e com o entrelaçamento entre a moldura, as rocalhas e as flores, utilizados para a decoração do cadeirão episcopal do Museu de Mariana. Apresenta, ainda, um domínio por parte do escultor, do repertório da talha rococó aplicada ao móvel, como a ideia de usar os vazados em oposição aos "cheios" [15].

A segunda Santana a ser lembrada pertence à *Coleção Renato Whitaker* e é datada aproximadamente do mesmo período, após 1775[16]. Neste assento adotou-se a mesma ideia da Santana mencionada anteriormente, um grande encosto estofado e coroado com rocalhas e elementos vazados, embora aqui o espaldar não tenha recortes como no caso anterior.

O terceiro exemplo, considerado como obra de Antônio Lisboa e ajudantes, pertencente à coleção particular no Rio de Janeiro e datada entre 1791 e 1812, aproxima-se ligeiramente de uma estilização maior do trono, embora as volutas dos braços e o cabriolê das pernas tenham sido tratados com cuidado, o espaldar estofado não mereceu o requinte visto anteriormente na execução da talha em miniatura, mas apenas uma decoração simplificada[17].

Outra das Santanas associada a Antônio Francisco Lisboa e sua oficina encontra-se no *Museu Arquidiocesano de Arte Sacra* de Mariana, datada entre 1791 e 1812. Considerada como obra de um de seus "bons oficiais", a imagem provinha da Capela de Santana, matriz do arraial de Abre Campo. Embora o escultor tenha reduzido a altura do espaldar, aumentando o peso da talha, conserva a mesma intenção de enobrecer o móvel de assento e de atualizá-lo de acordo com a mobília da segunda metade do XVIII, sem recorrer à leveza dos vazados[18].

Dois outros exemplos relacionados à oficina de Antônio Francisco Lisboa são a Santana Mestra do *Museu de Arte Sacra de São Paulo* e a Santana da *Capela de Santana* do Distrito de Antônio Dias, em Ouro Preto. Em ambas, o oficial adotou um novo tipo de mobília não empregado nos exemplos anteriores, uma cadeira de braços com espaldar sem estofamento, mas recortado com tabela central também vazada. A cadeira da Santana do *Museu de Arte Sacra de São Paulo* é uma perfeita miniatura de um móvel corrente do estilo Dom José I[19].

Por outro lado, a imagem da Capela de Santana tem uma estranha cadeira, com pernas muito baixas e grossas, e espaldar muito recortado. Tal "estranheza" deve-se a que, embora inspirado num móvel verdadeiro, o escultor tenha ampliado em demasia para os lados a moldura do espaldar, afastando-o

15 OLIVEIRA, M.A.R.; SANTOS FILHO, O.R. e SANTOS, A.F.B. *O Aleijadinho e sua oficina. Catálogo das Esculturas Devocionais*. Op. cit., pp. 70-71.

16 Ibid. pp. 94-95.

17 Ibid. pp. 256-257.

18 Ibid. pp. 262-263.

19 Ibid. idem.

num vazio desproporcionado, da tabela central. Mas parece sugestivo o interesse do artista em reforçar esse novo aspecto, muito atual, dos móveis: o sentido de leveza física e visual que os encostos vazados proporcionariam às cadeiras do século XVIII.

As desproporções, as estranhezas, as sobreposições entre os estilos de mobília Dom José I e Dom João V, enfim, o conjunto de ajustes utilizados pelos escultores tanto para demonstrar a sabedoria de Santana no momento da Educação da Virgem quanto para enaltecer a profissão de seus devotos, carpinteiros e marceneiros, este conjunto de ajustes não parece muito distante daquele que teria sido aplicado por Antônio Francisco Lisboa no momento de dar monumentalidade ao trono episcopal de Mariana, de conceber um trono em tamanho real. Este também parece concebido em estranhas proporções e em eficaz combinação entre o peso da talha barroca e a delicadeza da mobília rococó. Tratava-se também de um processo de miniaturizar a linguagem monumental das portadas em pedra sabão e de dar um sentido de atualidade estilística, de gosto francês, associada a certo conforto para sentar-se. A extrema capacidade de Antônio Francisco Lisboa em adaptar-se a diferentes expressões arquitetônicas e escultóricas, bastante exaltada pelos estudiosos de sua obra, sugere caminhos, para além de um problema de autoria, do fundamental diálogo entre as diversas formas artísticas.

Portadas barrocas e o tratado de borromeo: alegorias e símbolos no Brasil colonial[1]

Carla Mary S. Oliveira
UFPB

Resumo

Pretende-se abordar os sentidos simbólicos e alegóricos que a porta barroca adquire no Brasil colonial, ao demarcar a passagem entre os mundos profano e sagrado, delimitando os espaços de sociabilidade das coisas do espírito e da carne e os limites entre a civilização europeia cristianizada e a barbárie pagã tropical, carregada de hibridismos culturais. Interessa demarcar as diferenças existentes na estética barroca/ rococó no território brasileiro, e as influências do tratado de Carlo Borromeo.

Palavras Chave

Portadas Barrocas; Carlo Borromeo; Brasil Colonial.

Abstract

This paper intends to analyze the symbolic and alegorical meanings that baroque door acquires in colonial Brazil, when demarcating the passage between the profane and sacred worlds, delimiting the sociability spaces of spirit and flesh stuff and limits between cristianized European civilization and paganist tropical barbarity, full of cultural hibridizations. The discussion intends to demarcate the differences of baroque/ rococo aesthetic in Brazil and influences of Carlo Borromeo's treatise.

Keywords

Baroque Doors; Carlo Borromeo; Colonial Brazil.

1 Devo agradecer aos alunos da disciplina "Tópicos Especiais em Cultura Histórica – A Cultura do Barroco", que costumo ministrar no PPGH-UFPB, pois muitas das ideias que motivaram este texto surgiram numa das aulas que tivemos, numa tarde de março de 2009 que mais convidava ao banho de mar. Os alunos da disciplina que ministrei no PPGH-UFMG no segundo semestre de 2009 e os debates que travamos em nossas aulas também possibilitaram o aprofundamento das discussões aqui presentes, e lhes agradeço por isso. Ao amigo André Cabral Honor sou grata pela leitura atenta e comentários extremamente pertinentes a uma versão preliminar e muito mais breve deste texto.

"Degli effetti nascono i affetti."[2]

Qualquer um que vá ao Vaticano facilmente se vê tomado por um turbilhão de emoções ao entrar na Praça de S. Pedro: a barroca e gigantesca colunata de Bernini o acolhe como se fosse uma extensão corpórea da Santa Igreja Romana; as portadas, salões, galerias, pátios e corredores dos Musei Vaticani vão-no maravilhando sucessivamente e, repentinamente, ele se vê frente ao portal da Scala Regia, também de Bernini. Uma porta para outro mundo, uma passagem apoteótica, teatral, que cria a impressão de ser d'uma dimensão muito maior do que aquela que de fato tem. Ali está, conciso, o ideal da *porta barroca*: espaço de transição, que guarda em si a transcendência entre o antes e o depois, entre dois estágios diferentes do estar no mundo. A *porta barroca* inicia a revelação, prepara o transeunte para o que está para além dela.

Aí está estabelecido o sentido primeiro da *porta barroca*: dividir mundos, possibilitar o trânsito dos mortais entre duas esferas distintas da existência. Em 1951, Roger Bastide[3] já apontou direções várias para se perscrutar os sentidos desta passagem entre dois mundos.

O Barroco, no Brasil, não foi um estilo totalmente uniforme, pois sua estética sempre se amoldou às especificidades locais. Uma constante, no entanto, apresenta-se em todo seu conjunto: a porta como espaço que demarca uma transição não somente física, mas também do espírito, o que diferencia a *porta barroca* é seu caráter de transcendência, de marco físico de uma mudança que deve se operar também no íntimo daquele que a transpõe.

A porta barroca já pressupõe que aquele que a atravessa sabe bem o sentido de fronteira que lhe é intrínseco. Especialmente nos prédios religiosos essa função será constantemente aperfeiçoada, mas ela também existe nos prédios civis. Enquanto num espaço a ênfase se dá sobre o universo da fé, noutro se mostra na valorização do poder, da origem nobiliárquica e, como não poderia deixar de ser, de demonstração de ordenamento do caos dos trópicos, no caso do Brasil colonial.

Já em 1577, Carlo Borromeo – arcebispo de Milão depois santificado pela Igreja romana – publicava um tratado de clara inspiração tridentina, no qual explicitava em normas o modo de se construir e decorar os templos católicos. A questão da porta é tão fulcral para o cenário místico que se pretende para o templo pós-tridentino que Borromeo dedica ao tema o 4º capítulo de sua obra, sob o título "De Atrio, Porticu et Vestibulo":

O átrio defronte ao prédio sagrado deve ser feito em proporção com a estrutura eclesiástica, numa arquitetura intencional, que contenha uma parte do todo, estando o pórtico decentemente ornado pela obra arquitetônica.
Se assim o desejar e em verdade ante uma área estreita esta construção não puder se edificar, ao menos o pórtico deve destacar-se à frente dela. Tal pórtico, de colunas de pedra lavrada, ou erigido de alvenaria, deve estar adequado à igreja. Largo o bastante e alto quando o deva ser, estará sua razão alinhada ao altar longitudinalmente, numa reta conveniente.

---

2 "Dos efeitos nascem os afetos", máxima italiana do século XVII.

3 BASTIDE, Roger. Variações sobre a porta barroca [1951]. *Novos Estudos*, São Paulo, CEBRAP, n. 75, jul. 2006, p. 129-137.

Esta forma em qualquer pórtico de igreja paroquial deve estar convenientemente erigida. Se houver escassez e não existir de fato meio para tanto assim a construir, se deve ao menos marcar a edificação, de modo que ao menos as colunas erguidas, distantes e altas o bastante, demarquem um espaço em esquadro, mesmo que pequeno, que sirva de porta à igreja, de forma evidente. [4]

As igrejas brasileiras construídas a partir do XVII, desse modo, seguiam em maior ou menor grau o tratado de Borromeo, obra que tinha ampla circulação no universo influenciado pela Igreja Romana antes do Concílio Vaticano II[5].

Assim, a *porta barroca*, nas igrejas coloniais do Brasil, terá acepções diferenciadas, formatos que se adequarão às especificidades locais, mas sempre estará imbuída deste espírito de transcendência. Mais que isso, ela desemboca no rebuscamento rococó que não é outra coisa senão a exarcebação de aspectos que já lhe pertenciam. Onde houve meios, a ornamentação dessa passagem entre dois mundos foi plenamente executada; onde faltaram, o mínimo de diferenciação estética também ficou gravado para a posteridade em pedra e cal.

O ritual católico romano barroco passou a valer-se do espaço físico da igreja de uma maneira muito mais teatral do que em períodos anteriores. Sendo assim, esse espaço também tinha que se adaptar à nova realidade. O tratado de Borromeo é a cristalização efetiva desse ideário pós-tridentino numa *ars aedificatio*. Não bastava apenas fazer do interior do templo um espaço de encenação: ela devia transbordar também para o exterior, de modo a preparar o indivíduo para o espetáculo a ser representado em seu interior.

Marcello Fagiolo relaciona esta característica das fachadas barrocas brasileiras à função de fundo cenográfico "para os faustos urbanos" [6]. Assim, a *scaenae frons*[7] da Antiguidade Romana se transfigura numa fachada "concebida como uma porta e um arco do triunfo" [8]. E o que é um arco do triunfo senão um monumento que se converte em veículo simbólico do poder? A *porta barroca*, assim, absorve esse sentido do arco triunfal das entradas reais medievais e renas-

4 BORROMEO, Carlo. *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae* [1577]. Firenze: Fondazione Memofonte, 2008, p. 6. Disponível em: <http://www.memofonte.it/>. Acesso em 13 out. 2008. O texto original: "Atrium praeterea in fronte sacrae aedis pro areae ratione proque aedificii ecclesiastici structura fiet, de architecti consilio, intus ab omni parte porticibus cinctum alioque decenti architecturae opere ornatum. / Si vero prae situs angustia, aut prae tenui censu, id exaedificari non potest, porticus saltem a fronte itidem extruenda curetur. Quae porticus, columnis marmoreis, aut pilis lapideis latericiisve erecta, longitudine omnino ecclesiae latitudinem adaequet. Lata autem, atque alta ita esse debet, ut longitudinis suae rationi recte convenienterque respondeat. / Hac forma in unaquaque ecclesia parochiali porticum extare conveniens erit. Si per inopiam ne id quidem praestari potest, hoc saltem prorsus curetur, ut ante ianuam maiorem vestibulum eiusmodi extruatur, quod duabus tantum columnis vel pilis, aliquantulum ab ea distantibus, exaedificatum forma quadrata sit; tantumque spacii habeat, ut paulo latius, quam ecclesiae ianua, pateat".

5 GALLEGOS, Mathew. Charles Borromeo and Catholic tradition. *Sacred Architecture Journal*, Notre Dame (Indiana – USA), The Institute for Sacred Architecture, v. 9, 2004. Publicação eletrônica. Disponível em: <http://www.sacredarchitecture.org/>. Acesso em: 24 fev. 2009.

6 FAGIOLO, Marcello. O grande teatro do barroco. In: SILVA, Liliane F. Mariano da; VIANA NETO, Joaquim & SILVA, Ariadne Moraes (orgs.). *Paisagens mediadas:* olhares sobre a imagem urbana. Salvador: UNIFACS, 2008, p. 218.

7 Cenário fixo e monumental dos teatros da Roma Antiga.

8 FAGIOLO, 2008, p. 218.

centistas[9] e o resignifica: por ela passa não só a procissão sacra, demonstração pública, simbólica e alegórica do poder religioso, mas também o simples mortal a ser recebido e devidamente entronizado nas coisas da fé.

Enquanto nas cidades coloniais de portos movimentados encontra-se facilmente portadas lavradas em pedra de lioz vinda do Reino como lastro nas embarcações, muitas vezes até em peças já prontas para instalação, onde não havia este afluxo a demanda foi suprida pelo uso de calcário, gnaisse e granito. No caso de Minas, a pedra sabão também se prestou a tal finalidade. A diferença de materiais, contudo, não impediu que as *portas barrocas* de áreas periféricas tivessem também uma profunda simbologia alegórica para a demarcação dos limites físicos entre o campo do sagrado e de salvação das almas em contraposição ao mundanismo selvagem dos trópicos, cheio de tentações que ameaçavam a todo instante a integridade espiritual dos viventes.

Desse modo, emoldurando a *porta barroca* podem surgir folhagens e cariátides que nada tem a sustentar – como na fachada da Igreja da Ordem Terceira de S. Francisco em Salvador – pois sua função é outra: as faces petrificadas ali estão para saldar a quem for por aquelas portas adentrar no mundo do sagrado. Essa passagem será transposta tanto nos ritos litúrgicos processionais das datas festivas como também pelo cristão-novo, pelo *bom homem* irmanado, pelo religioso contrito, pela plebe rude ou, ainda, pelo gentio recém-convertido.

Na Paraíba, por exemplo, grossas volutas, pelicanos, folhagens, cajus e pitombas demarcam o acesso à nave franciscana do Convento de Sto Antônio, num portal de riquíssima cantaria em pedra calcária com algo de plateresco[10], em que se destaca um orbe com a Cruz de Malta à direita, incrustado posteriormente à execução da peça.

Ora, aí está a junção do espetáculo religioso anunciado e do poder temporal estabelecido. Se cajus e uvas travestidas de pitombas deixam aquele ambiente sacro mais próximo dos moradores da Paraíba – sejam eles da nobreza da terra, brancos pobres, pardos, libertos, escravos ou gentio aldeado – , o símbolo do poder metropolitano lhes recorda também que no mundo luso o Estado está intimamente ligado às coisas da fé. Ou seja, o grande teatro barroco concilia os dois aspectos que deveriam nortear a conduta do fiel: respeitar tanto as coisas de Deus como as dos homens, encaixar-se na hierarquia colonial com resignação para adentrar o mundo maravilhoso da apoteose sacra.

Em Sergipe, a Igreja Matriz de Sto Amaro das Brotas, finalizada em 1728 pelos jesuítas, mostra a diversidade de abordagem no trato do calcário nas portadas coloniais do Nordeste. Flanqueando a porta de entrada da igreja, duas singelas e estreitas colunas semicirculares, decoradas com folhagens estilizadas e encimadas por cariátides de olhos escancarados, cabelos encaracolados e ombros nus, sustentam um fino arco pleno, também coberto de folhas, arrematado por

9 STRONG, Roy. *Arte y poder:* fiestas del Renacimiento (1450-1650). Traducción de Maribel de Juan. Madrid: Alianza, 1988 [1973], p. 56.

10 Do espanhol *platero*, ourives especializado no trabalho com a prata. Estilo decorativo da arquitetura espanhola, de inspirações gótica tardia e renascentista conjugadas, sobrecarregado também de motivos de origem moura, com forte ornamentação em cantaria nas fachadas, característico de fins do século XV e começos do século XVI. KOCH, Wilfried. *Dicionário dos estilos arquitetônicos*. Tradução de Neide Luzia de Rezende. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008 [1985], p. 146-147.

um querubim alado que carrega uma faixa onde, certamente, se pretendia haver algum texto. No entorno desta estrutura, uma outra, mais sóbria, a arremata, formando uma portada em que a decoração superior funde-se à moldura do nicho que devia abrigar a imagem do orago do templo. Volutas grossas sustêm ramalhetes sinuosos de folhas de acanto estilizadas, dando uma solução de continuidade às duas partes de funções tão distintas.

Mas a *porta barroca* no litoral nordestino pode também ser bem mais singela. Em Goiana, cidade da mata norte de Pernambuco que foi uma das sedes da Capitania de Itamaracá, as portadas da Igreja e do Convento carmelita de S. Alberto, não chegam nem perto da sofisticação estilística de suas congêneres paraibanas ou sergipana. No entanto elas seguem, em tudo, as normas de Borromeo: destacam da fachada de branca cal as entradas do templo e da casa conventual, demonstrando sua importância e diferenciando-as como passagem ao terreno do sagrado.

Acima da porta principal da nave, apenas um par de folhas de acanto estilizadas em volutas ladeiam um arremate central em forma de vieira. Em cada extremidade das colunas que sustentam o arco abatido, completam a decoração pináculos com chamas estilizadas. Ora, mesmo que discretos, aí estão três dos principais símbolos alegóricos de espiritualidade e transcendência no catolicismo romano: o acanto, planta mediterrânea associada à imortalidade graças à qualidade especial de suas folhas, que mantém o viço mesmo muito tempo depois de cortadas; a vieira, atributo de S. Tiago e símbolo medieval da peregrinação e da busca pela redenção e espiritualidade, por servir aos andarilhos para esmolar e beber água; e o fogo eterno, referência à sarça ardente e à salvação dos justos, paralisado na chama de calcário sobre os pináculos. Vê-se, assim, que mesmo uma decoração aparentemente despretensiosa remete às coisas da fé, àquilo que realmente importava para quem viesse a cruzar esta fronteira física entre carne e espírito.

A porta conventual, por sua vez, é ladeada por duas colunas de fuste decorado em gomos e coroadas por capitéis jônicos – estranhamente colocados perpendicularmente à fachada – que nada sustém. Cenografia pura, o desenho segue à risca os conselhos de Borromeo: "ao menos as colunas erguidas, distantes e altas o bastante, demarquem um espaço em esquadro" [11]. Sobre a porta, o brasão da ordem, encimado por uma coroa, solução profusamente utilizada nos prédios carmelitas. Todo indivíduo que transpusesse este batente deveria perceber que não entrava em um recinto qualquer. Para isso o brasão e a coroa, para isso as colunas: esses elementos demarcam uma fronteira não só conceitual, mas também extremamente palpável da existência, imprescindível para a definição dos lugares sociais e dos papéis encenados individualmente no *teatro barroco colonial*.

Mesmo em Olinda tal simplicidade também vai se mostrar na portada da Igreja de N. Sra. do Carmo, certamente de desenho anterior à conclusão da fachada e que, tal como a entrada do conjunto carmelita de Goiana, segue os preceitos de Borromeo quanto à demarcação do espaço físico de transposição

11 BORROMEO, 2008, p. 6.

entre o profano e o sagrado através da aposição lateral de colunas meramente decorativas, que na portada desta igreja sustentam apenas pináculos de arremate.

Tal preocupação vai estar presente também na porta conventual do mesmo conjunto arquitetônico, com uma portada de frontão cimbrado interrompido, destacando o brasão da ordem, apresentando uma elaborada decoração de arabescos sinuosos na verga e nas colunas que a sustém, sendo a portada ladeada por outras duas colunas de fuste liso e capitel jônico.

No Recife, destaca-se a portada de inspiração serliana da Igreja de S. Pedro dos Clérigos, onde a decoração superior funde-se ao arremate da janela central do coro, com o brasão papal aposto num frontão interrompido delineado por duas volutas que se apóiam, cada uma, em pares de colunas decorativas com capitéis compósitos, fustes mistos e bases com mascarões, folhagens e detalhes em cantaria que só realçam a imponência do conjunto. De clara transição para o Rococó, com suas *rocaille* estilizadas sob as curvas sinuosas das volutas laterais, tal passagem em nada fica a dever a suas congêneres de Minas Gerais e Rio de Janeiro, por exemplo.

Por outro lado, apesar de Myriam Oliveira afirmar que o pleno desenvolvimento da *porta barroca* no Brasil só se deu em Minas Gerais[12], deixando de lado manifestações significativas do XVIII existentes no litoral nordestino, é impossível não considerar a peculiaridade da conjuntura social existente na Capitania das Minas no mesmo período, bem como a existência, nas alterosas, de um material tão versátil como a pedra sabão.

Ora, as Minas Gerais se fizeram um universo bem distinto daquele das Capitanias do Norte, especialmente pela proibição acerca da instalação das ordens religiosas conventuais em toda a área de mineração, e se a *porta barroca* se complexifica em suas terras ao longo do XVIII, partindo de um desenho extremamente rústico e simplificado de um Barroco que se pode chamar de "rural" – baseado claramente numa reinterpretação local do estilo chão português – para a sofisticação Rococó, agregando as *rocaille* de inspiração francesa e, literalmente, trazendo elementos das hostes celestes à vista daqueles dispostos a cruzá-la, isso não faz tais portadas mais alegóricas, rebuscadas ou sofisticadas do que aquelas existentes no litoral que se estende do Recôncavo baiano à Paraíba.

Na verdade, as soluções do Aleijadinho, com o uso corriqueiro de rocalhas e frontões interrompidos, vergas arqueadas e delicadamente nervuradas com um arremate central apresentando uma ou mesmo três cabecinhas de anjos, tendo por cima brasões ou imagens da Virgem ladeadas por querubins esvoaçantes envoltos em faixas de tecido drapeado, tornam a alegoria barroca bem menos evidente. A simbologia de vieiras, frutos, cariátides, pináculos, chamas e folhas de acanto das portadas presentes no Nordeste brasileiro é substituída por uma profusão de elementos decorativos de inspiração rococó, que não têm, necessariamente, ligação com os dogmas e mistérios da Fé católica romana, ao menos em seu sentido especificamente místico e transcendental. Tal diferenciação até hoje merece um estudo mais acurado, que leve tais detalhes em consideração e que não cabe, infelizmente, no espaço deste paper.

---

12 OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. *O Rococó religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 227.

Igreja da Ordem 3ª de S. Francisco, 1702-1703,
risco do mestre Gabriel Ribeiro, Salvador, Bahia
Foto: acervo da autora

Porta principal da nave, pedra calcária, c. 1750. Galilé, Convento de Santo Antônio, João Pessoa, Paraíba
Foto: Carla Mary S. Oliveira, mar. 1999

Porta conventual, pedra calcária, século XVIII
Convento Carmelita de São Alberto,
Goiana, Pernambuco
Foto: Carla Mary S. Oliveira, mar. 2009

Repercussões do discurso modernista no estudo da cantaria mineira setecentista

Daniela Viana Leal
UNICAMP/ Doutoranda

Celinea Pons
UNICAMP/ Doutoranda

Resumo
Apesar de existirem exceções importantes, as questões relativas às técnicas construtivas tendem a ficar em segundo plano nas pesquisas sobre a arquitetura brasileira. A formação acadêmica dos profissionais atuantes hoje em dia ressente a falta de informações a respeito das técnicas construtivas tradicionais. Especialmente, a arte da cantaria ainda repousa em campos relativamente minoritários dentro do conjunto amplo das publicações sobre a arquitetura mineira do século XVIII.

Palavras chaves
Arquitetura, cantaria, técnicas construtivas

Abstract
Although there are important exceptions, studies on constructive techniques tend to be in second plain in Brazilian architecture general researches. Today's operating professionals usually resents the lack of information regarding the traditional constructive techniques on their own academic formation. The art of masonry is still in relatively minority fields in the ample set of publications approaches on seventh century architecture in Minas Gerais.

Key-words
Architecture, masonry, constructive techniques.

Entre as diversas discussões e críticas acaloradas a respeito da arte e a arquitetura setecentista da região das Minas Gerais, boa parte gira em torno especialmente das questões plásticas, das escolhas estéticas, da atribuição de autoria e dos valores simbólicos ligados ao universo histórico e ideológico. Os pontos ligados às práticas construtivas, de um modo geral, não costumam aparecer como focais nesses trabalhos.

Apesar de existirem exceções importantes[1], as questões relativas às técnicas construtivas tendem a ficar em segundo plano nas pesquisas sobre a arquitetura brasileira. A formação acadêmica dos profissionais atuantes hoje em dia ressente a falta de informações a respeito das técnicas construtivas tradicionais. Especialmente, a arte da cantaria ainda repousa em campos relativamente minoritários dentro do conjunto amplo das publicações sobre a arquitetura mineira do século XVIII.

Como exemplo inicial pode-se tomar a primeira edição do texto de Rodrigo Bretas[2]. Publicada em 1858, tornou-se no século XX uma das bases para a valorização da arquitetura mineira setecentista. No que tange a arte da cantaria vale a pena ressaltar a maneira como a formação de referências na produção arquitetônica em pedra foi tratada nessa obra e nas que nela foram embasadas.

Reproduzida em suas páginas, a obra considerada como o primeiro texto crítico sobre a arte brasileira conhecida como "Relato dos Fatos Notáveis da Capitania", atribuída ao segundo vereador de Mariana, Joaquim Jose da Silva, teria sido escrita em 1790. No segundo parágrafo reproduzido por Bretas, o autor parece valorizar aquele que, além de ter "ideado" os projetos elogiados no texto, também coordenava os trabalhos na prática da lida do canteiro.

"(...) empregou o escopro de Alexandre Alves Moreira e seu sócio na cantaria do palácio do governo, alinhado toscamente pelo engenheiro José Fernandes Pinto Alpoim com baluartes, guaritas, calabouço, saguão e outras prevenções militares. Nesta casa forte e hospital de misericórdia, ideada por Manuel Francisco Lisboa com ar jônico, continuou este grande mestre as suas lições práticas de arquitetura que interessaram a muita gente"

Num primeiro momento, fica evidente a diferenciação entre aqueles que produziam as indicações de alinhamento e risco projetivo daqueles que produ-

---

1 O estudo a esse respeito, destacando-se o pioneiro Sylvio de Vasconcellos em 1958(**Arquitetura no Brasil:** sistemas construtivos. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura/UMG, 1958), ganhou força no Brasil, especialmente na década de 1980, entre outras, com obras de Ruy Gama (GAMA, Ruy (org.). **História da Técnica e da Tecnologia**. São Paulo: T.A. Queiroz; EDUSP, 1985; ___ **A tecnologia e o trabalho na história**. São Paulo: Edusp; Nobel, 1986____. **Engenho e Tecnologia**: contribuição à História da Técnica no Brasil. São Paulo: Duas Cidades, 1983), Vargas (VARGAS, M. (org.). **História da Técnica e da Tecnologia no Brasil**. São Paulo: EDUNESP; CEETEPS, 1994), Katinsky (KATINSKY, Julio R. **Uso de pedras duras nas construções brasileiras**. Primeiro Congresso do Fórum Matosinhense. Matosinhos, 27 de marco de 1993; KATINSKY, Júlio R. **Um guia para a história da técnica no Brasil Colônia**. São Paulo: Fau-USP, 1998), Motoyama (MOTOYAMA, Shozo. **Perlúdio para uma História da Ciência e Tecnologia no Brasil**. São Paulo: EDUSP; FAPESP, 2004) e a bem documentada dissertação de mestrado de António Luís Dias de Andrade (ANDRADE, Antonio L. D. **Vale do Paraíba, sistemas construtivos**. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 1984) a respeito dos sistemas construtivos próprios da região do Vale do Paraíba sob orientação de Benedito L. Toledo.

2 BRETAS, Rodrigo Jose Ferreira. **Traços biográficos relativos ao finado Antonio Francisco Lisboa, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho**. Rio de Janeiro: PHAN, 1951.

ziam a obra final acertando e corrigindo no canteiro de acordo com as necessidades, tradições e possibilidades. Esta separação pode ser lida como um dos resquícios sobreviventes, comuns na crítica da arquitetura, de um dualismo de valorização entre os que projetam a obra de maneira racional, ideal e daqueles que trabalham na sua produção prática, proveniente das distinções entre artes liberais e artes mecânicas da Antiguidade. Ou seja, uma disputa entre a teoria e a prática.

No caso das minas setecentistas, onde as construções eram geralmente arrematadas em partes e ficavam sob responsabilidades variadas, somente o conhecimento amplo seria capaz de garantir a capacidade de controle e vistoria. As obras oficiais de Casa de Câmara e Cadeia e Matrizes ficarem preferencialmente sob a responsabilidade de riscos dos engenheiros militares, quando disponíveis. Na grande maioria das demais construções, os planos eram desenvolvidos ou levados a cabo por mestres de obras experientes que acumulavam as funções de arrematador, arquiteto, empreiteiro e construtor.

A idéia de que mestres canteiros possuíam pouco espaço de elaboração intelectual na concepção arquitetônica geral deriva de uma distinção anacrônica. Eles tinham uma importante participação no resultado final, dependente das peculiaridades do material cujo manejo dominavam, mesmo que seus nomes não apareçam de maneira ilustre.

O caso mais conhecido entre o famoso Antonio Francisco Lisboa, posteriormente identificado como Aleijadinho, e Francisco de Lima Cerqueira, mestre construtor português radicado nas terras mineiras, durante a construção da igreja de São Francisco de Assis atesta essa disputa nas Minas. Apesar de, em vida, ambos terem sido considerados como oficiais mecânicos, na historiografia posterior, a figura do Aleijadinho foi vinculada com a idéia de gênio representante da criatividade mulata e da produção genuinamente brasileira em oposição à feitura braçal do português Cerqueira.

O primeiro é apresentado como artista criador que teve sua proposta intelectual comprometida pelas mudanças e adaptações infelizes do construtor em textos importantes como o de Germain Bazin[3]. O autor francês culpa os defeitos da igreja de São Francisco de Assis de São João del Rei às possíveis modificações feitas por Francisco de Lima Cerqueira a quem chama de "um simples executante" e insinua ser invejoso do sucesso de Aleijadinho.

O próprio Lima de Cerqueira se defende em documento da época reproduzido tanto por Bazin quanto por Oliveira[4], com propósitos bem distintos:

"Tudo o que se tem feito fora do risco é melhor do que aquilo que no risco se percebe, não que o dito risco tenha defeitos, porem algumas cousas só quando se fazem, se vê a impossibilidade de as poder por conforme o sentido do Amanuense".

Ao contrário de Bazin, Myriam Oliveira vê em Lima Cerqueira o real autor do resultado final.

---

3 BAZIN, Germain. **Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1971, p.152-5; BAZIN, Germain. **A Arquitetura Religiosa Barroca no Brasil**. Rio de Janeiro: Record, 1983.

4 OLIVEIRA, Myriam A. R. de. **O rococó religioso no Brasil**. São Paulo: Cosac e Nayf, 2003, p.18.

No século XVIII, a distinção entre o projetista intelectual e o executor manual já estava bastante arraigada nos meios cultos, mas a experiência prática ainda colocava os diferentes níveis hierárquicos em embates constantes. Os conselhos do português Cyrillo W. Machado[5], ao estimular o arquiteto a conhecer os termos dos ofícios subalternos, demonstram a clara separação entre o proponente intelectual e os executores práticos, e também a luta de poder entre eles no canteiro da obra.

Toda essa discussão ajuda a perceber o sentido das palavras atribuídas ao vereador de Mariana no Relato citado acima. O alinhamento das obras podia ser feito sem a finalização completa. O termo "toscamente" pode indicar essa abertura para futuras alterações, próprias de uma obra aberta a adaptações de acordo com as necessidades. A existência de condições detalhadas acopladas aos contratos de arrematação não eliminava a prática de intervenções ao longo do desenvolvimento da obra. Aquele que empregava o escopro tem, portanto, seu nome ao lado do que alinha e concebe a idéia da obra no século XVIII, por vezes em cooperação, por vezes em disputa e ainda como uma única pessoa. A pouca valorização do ofício da cantaria ou do próprio conjunto de executores da construção civil atual dificulta essa percepção.

A prática da cantaria no século XVIII trazia em si muitos preceitos construídos ao longo de anos de tradição de base européia e, ao mesmo tempo, estava aberta às novas propostas racionalistas vinculadas em tratados e manuais de divulgação internacional. Mais do que simples iluminações decorrentes de visitas ou apreciações em viagens o desenvolvimento das obras em pedra nesse período estava inserido em intricados processos de formação e transmissão de conhecimentos.

A idéia de gênio autodidata parece favorecer a linha de raciocínio da corrente majoritária dos inúmeros autores que abraçaram a postura de vincular o Aleijadinho à figura de representante honorário da arte nacional. As dificuldades encontradas na falta de ensino regular e erudito e na doença que o acometeu no final da vida serviriam de explicação e justificativa às inevitáveis críticas feitas às obras do biografado. A genialidade nata e a falta de influências externas são recolocadas em diversos trechos dessa biografia.

No caso da cantaria, em seus aspectos reais, o espaço para a genialidade, assim como em outros campos, é limitado. O trabalho complexo envolve diversas etapas e níveis, o que leva a necessidade prática de elaboração conjunta e dependência mútua entre as partes envolvidas.

Tradicionalmente a passagem de conhecimento está diretamente vinculada ao aprendizado prático nas oficinas e canteiros de obras em sistema de tirocínio, uma vez que o ensino sistematizado, já em vigor na Europa durante o século XVIII, era desencorajado na colônia.

O artigo de Bretas foi retomado justamente no começo do século XX pelo grupo de modernistas quando se afirmava uma idéia de identidade nacional e capacidade genuinamente brasileira de produção artística diferenciada. A fundação do órgão responsável pelo Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,

5 MACHADO, Cirilo Wolkmar. **Tratado de arquitectura & pintura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

completa esse cenário onde as questões, relativas à tradição e continuidade dos conhecimentos técnicos construtivos, deram lugar à busca de comprovação da genuinidade criativa brasileira. A alentada "criatividade mulata", elogiada por Mario de Andrade[6], é apresentada como capaz de suplantar todo o arcabouço estético do desenvolvimento do maneirismo ao rococó constituído externamente às fronteiras locais. Essa postura ufanista impedia a avaliação da real relevância das formações culturais e trânsitos internacionais de referências estéticas e técnicas do século XVIII.

O trabalho documental de levantamento e pesquisa, durante boa parte do século XX, respondia a necessidades criadas por uma celeuma a respeito da veracidade de informações dessas duas fontes, do vereador e de Bretas, consideradas formadoras especialmente por sua proximidade temporal com o tema. A figura de um artista solitário e genial obscurecia a existência e o valor do trabalho em conjunto e da transferência de conhecimentos técnicos entre os diferentes formadores da sociedade setecentista mineira.

Havia um conjunto complexo de interesses e posturas relativas aos caminhos a serem tomados pela política cultural nacional que não cabe aqui discutir. O que interessa para o recorte específico sobre o estudo da arte da cantaria é perceber como a formação de um universo ideológico em torno de um personagem único consumiu boa parte das energias dispensadas às pesquisas sobre a arte e a arquitetura setecentista mineira.

Através das buscas por informações a respeito do Aleijadinho a partir das indicações de Bretas, tanto para prová-las quanto para rebatê-las, foi possível descobrir uma série de documentações inéditas sobre a produção arquitetônica e a dinâmica social do período. Foi durante essas pesquisas que se pode conhecer mais a respeito de seu atribuído pai, Manoel Francisco Lisboa e sobre a influência portuguesa, em conseqüência, sobre a produção mineira. Devido a posturas de análises tipicamente modernistas, e sob a égide do nacionalismo do período, em muitos textos, essa influência aparece obscurecida.

Lourival Gomes Machado[7] coloca a produção artística da região mineira como independente do restante da colônia por suas peculiaridades e com isso atesta uma diferenciação plástica em relação à arquitetura do litoral. Ele consolida, com seus embasamentos teóricos de sociólogo, a idéia de existência de um "barroco mineiro", autêntico, original e apartado não só das influências externas, mas de todo cenário geral da arte nacional do mesmo período.

A influência estrangeira no período era vista como fator desmoralizante uma vez que o próprio princípio de nação e patriotismo estava sendo moldado em conjunto com as posições políticas do período. A idéia de obras feitas com alto grau de espontaneidade também descende dos parâmetros de originalidade como resultado do gênio individual. Todavia, ao ser dada um pouco mais de atenção ao tema específico do trabalho em pedra, fica clara a sua vinculação a parâmetros muito mais rígidos e definidos por uma tradição não só estética e conceitual mas também prática e pragmática.

---

6 ANDRADE, Mário de. **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

7 MACHADO, Lourival Gomes. **Barroco mineiro.** São Paulo: Perspectiva, 1969.

Apesar do conceito de invenção ser positivamente elogiado nos documentos da época, no século XVIII, a própria noção de inovação tem sentido muito relativo. A idéia de imitação dentro do conceito de *mimesis* tomava com muito mais força o pensamento baseado nas tradições construtivas e nos modelos de representação e organização que deveriam ser adequados às circunstâncias e necessidades locais.

O movimento moderno do início do século XX foi caracterizado, entre outros aspectos, pela respostas arquitetônicas e ideológicas de caráter racionais e funcionalistas em oposição às preocupações estéticas dos estilos ecléticos em voga no período. As questões ligadas às aparências externas ou ornamentais, tão importantes para a cantaria setecentista, foram submetidas a princípios funcionais na famosa fórmula "forma segue função[8]".

Lucio Costa[9] foi um dos principais partidários do funcionalismo corbusiano no grupo brasileiro. Ele defendeu a idéia de uma evolução crescente e natural da arte e procurou encontrar pontos de relação entre a arquitetura moderna em antecedentes coloniais para consolidar seus argumentos. Já convertido para o modernismo, foi convidado, em 1937, por Rodrigo Melo Franco de Andrade[10] para participar do IPHAN como consultor técnico contratado influenciando diretamente o tratamento dado aos assuntos ligados ao patrimônio construído em Minas.

Uma das preocupações dos modernistas que Lucio Costa defendia era com a "verdade do material", uma expressão usada para evidenciar a importância da apresentação direta da realidade construtiva sem a subversão de elementos estéticos que a escondesse. As mais importantes obras de pedra feitas no período tendiam a se encaixar na classificação moderna de elementos decorativos e, portanto, menos tendentes aos elogios do grupo modernista.

A linha brasileira da arquitetura moderna, diretamente influenciada por Le Corbusier, tomou o partido do uso do concreto aparente como forma de reconhecer e responder a esses critérios. O uso do barro, material de plasticidade muito mais próxima que a pedra da liquidez do concreto, responderia melhor a uma necessidade de encontrar referências estéticas e técnicas no passado histórico das construções nacionais.

O discurso modernista de desenvolvimento natural da arquitetura brasileira, da colonial para a moderna coloca a técnica da taipa como a precursora do uso do concreto. A taipa é apresentada por sua estrutura independente da vedação tão ao gosto da arquitetura moderna corbusiana. Lucio Costa chega a chamá-las de "barro armado" por seu sistema de distribuição de cargas muito semelhante às propostas contemporâneas das estruturas em concreto.

Os relatos do Padre Anchieta sobre o uso dessas técnicas, nas primeiras décadas após o descobrimento, serviram de cabedal histórico de autoridade

---

8 Originalmente adotada por Louis Sullivan no final do século XIX nos Estados Unidos na chamada Escola de Chicago a frase é mais comumente associada a Ludwig Mies Van der Rohe por sua atuação na corrente funcionalista da Escola Bauhaus na Alemanha.

9 COSTA, Lúcio. **Arquitetura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

10 ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. **Rodrigo e Seus Tempos:** coletânea de textos sobre artes e letras. Rio de Janeiro: SPHAN/Pró-Memória, 1986.

para justificar as características de brasilidade da nova arquitetura do concreto armado.

A construção em pedra passa a ocupar um lugar secundário nesse discurso de justificação pelas técnicas construtivas tradicionais das escolhas contemporâneas. As intervenções modernas sobre os monumentos do passado derivam dessa mesma postura. Ao escolher desvincular cada uma das novas intervenções, de forma a deixar clara a separação e distinção entre o que era original dos elementos substitutos, houve uma tendência ao uso do concreto. Isso, somado às dificuldades para a apreciação da arquitetura setecentista em pedra e de sua manutenção sem conhecimentos relativos à cantaria, levou ao uso deliberado de peças de concreto na substituição dos elementos de cantaria deteriorados, especialmente em caso de colapso ou desgaste irreversível[11].

Apesar de ter uma postura ideológica clara com a qual, atualmente, frente às novas pesquisas e desenvolvimentos da área, se possa discordar, não há como negar, em contrapartida, a formidável erudição e conhecimento amplo da melhor parte do chamado grupo modernista engajado na preservação do patrimônio nacional, profissionais que sempre terão o mérito de terem desbravado searas e tornado possível muitas das linhas subseqüentes de desenvolvimento teórico inclusive as discordantes de suas posturas iniciais.

11 LEAL, Daniela Viana. A arte da Cantaria ao longo da Estrada Real – as produções do século XVIII no caminho do ouro em abordagens multidisciplinares. **Anais do II Encontro de História da Arte da Unicamp**, Campinas: 2006.

Os gradis entalhados nas igrejas baianas no século XIX

Luiz Alberto Ribeiro Freire
UFBA/ CNPq/ CBHA/ ANPAP

Resumo
As sucessivas reformas ornamentais nas igrejas baianas, no século XIX demonstram que houve uma sistematização plástica nas grades em madeira entalhada e dourada. Os artistas plasmaram formas que foram variando em cada igreja, ao tempo em que mantinham uma familiaridade decorativa. Esse fato é marcante, sobretudo porque tais soluções compositivas e ornamentais contribuíram em grande monta para a identidade artística local. Nesse artigo analisamos o fenômeno enfatizando esse contributo.

Palavras-chave
Grades, Talha, Século XIX

Abstract
Successive ornamental refurbishments which took place in Bahian churches in the 19th century show that there was a aesthetic system being followed in the composition of their carved and gilded wooden rails. Artists seem to have created forms which vary from one church to another and at the same time they maintained some ornamental familiarity. This fact is remarkable, especially because such compositional and ornamental solutions largely contributed to the artistic local identity. In this article, we analyze this ornamental element emphasizing its contribution.

Keywords
wooden rails, woodcarving, 19th century

No âmbito das reformas ornamentais experimentadas pelas igrejas baianas no século XIX destacam-se as soluções dadas às grades que separam os espaços sagrados do interior dos templos e que guarnecem as tribunas e púlpitos.

O uso do cedro entalhado para a confecção das grades dos interiores sacros deu continuidade a tradição artística do final do século XVIII e sistematizou no século XIX uma linguagem, que aqui pretendemos esclarecer e analisar com o fito de demonstrar como os arranjos estruturais e ornamentais contribuíram para a identidade dos interiores e da arte sacra católica baiana nesse período[1].

A compreensão da presença de grades no interior das igrejas católicas se faz pela separação hierárquica dos espaços sagrados e pela necessidade de segurança. O primeiro caso é exemplificado pela grade de comunhão, que se localiza no arco cruzeiro ou na proximidade dele. Esse elemento separa o espaço menos sagrado da nave, do mais sagrado da capela-mor[2].

As grades aparecem separando os espaços laterais da nave, em que estão situados os retábulos laterais e o espaço da nave que antecede o arco-cruzeiro, naquele que corresponde ao braço transverso da cruz latina, identificado como braço do transepto. Essas grades delimitam e diferenciam a ocupação, reservando esses espaços de visão privilegiada, para serem ocupados por determinados indivíduos, como por exemplo, os integrantes de uma irmandade religiosa ou de ordem terceira, conforme ainda acontece na igreja dos terceiros franciscanos de Salvador da Bahia.

As grades localizadas nas laterais da nave, à frente dos retábulos laterais, podem ter servido como grade de comunhão para todos eles, já que no passado, pelo menos até o século XIX, aí se rezavam missas, sendo portanto necessário esse elemento de delimitação. Há também o registro do uso desses espaços intragrade para localização dos homens, enquanto vigorou a separação de sexo no interior das igrejas[3].

Há ainda as grades que provêem a segurança guarnecendo os coros, as tribunas da nave e das capelas-mores e em alguns casos os bojos dos púlpitos. Nesses casos se impõe a necessidade de proteção das pessoas que aí se localizavam para assistência privilegiada dos ofícios divinos (tribunas), para a pregação e récita dos sermões (púlpitos) e para os cantores que entoavam os cânticos da missa acompanhados ou não pelo órgão[4].

---

1 Em "A talha neoclássica na Bahia" analisamos e tipificamos os resultados das reformas ornamentais, no capítulo "Tipologia das peças ornamentais e o hibridismo estilístico". As grades são tratadas, quando classificamos tipologicamente cada elemento composto por elas (púlpito, tribuna, grades de coro, de comunhão. FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A talha neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006. 560 p. Il. p.240-266.

2 "Assim, sendo uma figura do homem, o templo é, num certo sentido, uma figura do mundo. Há, por exemplo, correspondências entre as partes do corpo e as partes do mundo: os pés correspondem à terra, a cabeça, redonda, à abóbada celeste e, no edifício, ao semicírculo da abside". HANI, Jean. **O simbolismo do templo cristão**. Lisboa: Edições 70, s/d. 173 p. p. 50-51.

3 "729. Mandamos que nas igrejas não estejão os homens entre as mulheres, nem ellas entre os homens, mas uns, e outros estejão em assentos separados, de modo, que fiquem todos com os rostos para o Altar mor...". DA VIDE, Sebastião Monteiro. **Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia**. São Paulo: Typographia 2 de dezembro. 1853, 526 p. Título XXVII. 729, p. 265.

4 "A missa era cantada por um coro polifônico, acompanhado de orquestra, enquanto, no adro, faziam-se explodir foguetes e fogos de artifício. A posição ocupada pelos fiéis na igreja refletia a ordem social: no meio, cercadas de grades, as mulheres se ajoelhavam em pequenas esteiras de palha ou ricos tapetes;

A hierarquia de ocupação das tribunas seguia a mesma hierarquia sagrada católica, de modo que as tribunas da capela-mor se constituíam em espaços mais importantes que as da nave e conseqüentemente eram ocupadas pelas altas autoridades eclesiásticas e civis, ou os mais dadivosos benfeitores.

Em certas igrejas conventuais o acesso a essas tribunas fazia-se pela ala conventual, no nível do primeiro andar, naquele em que estão localizadas as celas, o que nos faz deduzir de que essas tribunas eram ordinariamente utilizadas para os membros da ordem (frades, monges, etc.) e em algumas ocasiões para os notáveis, benfeitores e amigos da ordem.

Nas igrejas das ordens terceiras e irmandades religiosas, as tribunas podiam ser destinadas a ocupação das famílias dos integrantes das mesas administrativas. Em alguns casos, a distinção se fazia e ainda se faz por letreiros com o título de cada cargo (Provedor, secretário, tesoureiro, etc.) na parte de trás do arco ou verga de cada tribuna, conforme podemos ver na igreja dos terceiros franciscanos de Salvador.

A grade protege os ocupantes do coro, evitando que as pessoas caíam na nave, já que este espaço localiza-se à entrada do templo, acima do átrio ou nártex, em nível intermediário entre o piso e o teto da igreja e voltado para a capela-mor.

Não temos muitas notícias sobre esses elementos no século XVI. Quanto as igrejas erguidas no Século XVII podemos deduzir a presença da grade de comunhão em formato de balaustrada de pedra ou de madeira, com balaustres de formato simples. Quando de madeira a preferência já recaía sobre o jacarandá pela resistência e beleza.

Do século XVIII restaram muitas balaustradas de jacarandá que nos permitem deduzir acerca da preferência por essa madeira e pela técnica do torneado na composição dos balaústres. Nesse século, os balaústres adquiriram variedade formal maior e seus torneados são em geral volumosos e contrastantes.

Em Salvador encontramos remanescentes delas no coro e nas tribunas da nave da igreja da Santa Casa de Misericórdia da Bahia; nas tribunas da nave e nos cancelos das capelas laterais da Igreja do Convento de N. Sra. do Monte do Carmo entre outros.

Verificamos também em tais balaustradas a presença de elementos escultóricos entalhados nas pilastras e elementos estruturais de sustentação próprios do vocabulário clássico, reinterpretados pelo barroco, como grotescos, atlantes, cariátides, mascarões, etc.

Outra característica notável são as dimensões verticais que elas apresentavam, chegando muitas vezes a encobrir parte do retábulo-mor de tão altas e expressivas, como exemplifica as grades de comunhão das igrejas conventuais franciscanas do Nordeste brasileiro.

As balaustradas de jacarandá parecem ter predominado na primeira metade do século XVIII, mas não foram, contudo, a única solução dada para essas estruturas. Com a assimilação do estilo rococó, os balaustres começaram

---

os homens rodeavam essas grades, de pé ou sentados em cadeiras ou poltronas. Os escravos ficavam na entrada. Os cantores e a música ocupavam o coro, em cima da entrada, onde se juntavam os que queriam apreciar o espetáculo do alto. MATTOSO, Katia. **Bahia: Século XIX, uma província no Império**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. 747 p. p. 395.

a receber entalhes de "rocailles", que passaram a escorregar pelas superfícies e a influírem na estrutura dos próprios balaústres e das grades, tornando-os mais elegantes, recortados e vazados.

O exemplo mais emblemático de grades que se estruturam a partir das "rocailles" e dos ornatos esgarçados e filamentosos de gosto rococó é a grade da capela lateral de N. Sra. da Soledade da Igreja do Convento de São Francisco do Porto, Portugal.

Em Salvador temos a balaustrada do coro da Igreja do Convento de Santa Tereza D'Ávila, dos Carmelitas Descalços, atual Museu de Arte Sacra da UFBA.

Na Bahia esse fenômeno pode ser melhor percebido nos conjuntos ornamentais de transição do rococó para o neoclássico, os do Luis XVI (D. Maria I), datados de finais do século XVIII e início do XIX.

Exemplificam esse momento as grades das tribunas da nave da Igreja do Recolhimento do Bom Jesus dos Perdões; as grades do coro e das tribunas da nave da Igreja de N. Sra. Santana; nas grades das tribunas da capela-mor, nave e coro da Igreja da Ordem 3ª de N. Sra. do Monte do Carmo; as grades das tribunas da capela-mor, nave e nas do coro da Igreja da Ordem 3ª de São Pedro dos Clérigos.

Em todos esses exemplares soteropolitanos, molduras em curvas elegantes se movimentam com suavidade e se enrolam, sustentando festões, ou não, que pendem sobre molduras ovaladas. Essas soluções da transição entre o rococó e o neoclássico parecem ter indicado diretamente as soluções predominantes nos gradis de madeira entalhada no séc. XIX.

Em alguns conjuntos baianos do século XIX optou-se pelo gradil de ferro forjado nos modelos dos que cercavam os adros das igrejas e dos que eram amplamente utilizados nos balcões dos edifícios públicos e civis de Salvador[5].

Há também certa incidência do uso de balaustradas com balaústres vazados ou não, de padrão neoclássico. Em pequena proporção iremos encontrar as balaustradas de mármore e ainda a convivência entre interiores reformados no oitocentos com balaustradas de jacarandá negro, nos padrões barrocos. Mas é nas balaustradas de balaústres vazados de padrão neoclássico e nas grades de madeira totalmente entalhadas, que a tradição clássica sistematiza uma linguagem identificadora desses ambientes e da plástica oitocentista baiana.

As soluções plásticas desses elementos possuem variação, mas se agrupam por sua estrutura e ornatos, podendo se classificar nos seguintes padrões:

1. Florão centrado em medalhão oval e festões – Estrutura inteiramente vazada composta a partir de moldura oval perolada, centrada por florão acântico inseridos em outra moldura de secções retas e curvas, que aderem a base e ao parapeito por botões, ladeada por festões que pendem do centro para as extremidades e por outros dois decrescentes que pendem de argolas, um em cada lateral. As pilastras dessas grades apresentam-se vazadas com festões decrescentes que con-

5 Os gradis de ferro na arquitetura civil e religiosa da Bahia foram analisados por ASSIS, Dilberto Raimundo Araújo de. **O gradil de ferro em Salvador no século XIX.** Salvador: UFBa, 2003. 235 f. Il. (Dissertação defendida no Mestrado em Artes Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBa.).

vergem para um botão central fachiado. Tudo em dourado (os ornatos) e brancos (os fundos); Ex. Tribunas e coro da Igreja do Santíssimo Sacramento e N. Sra. da Conceição do Boqueirão (entalhado por Cipriano Francisco de Sousa, 1855); Bojo do púlpito da Igreja do Santíssimo Sacramento da Rua do Passo (entalhado por Cipriano Francisco de Sousa, 1852); Tribunas, grade do coro e bojos dos púlpitos da Igreja de N. Sra. da Vitória (entalhe de Cipriano Francisco de Sousa, 1853). Variações: Tribunas da capela-mor, da nave, do coro e bojo dos púlpitos da Igreja da Ordem 3ª do Santíssimo Sacramento e N. Sra. do Pilar (entalhe de Joaquim Francisco de Matos Roseira, 1832-1840).

2. Segmentos de molduras retas com cantos curvos que convergem para o centro local em que as molduras se transformam em folhas e em um motivo losangular. Nos extremo superior e inferior desse motivo central, desenvolve-se trifólios acânticos seguros por argola. Cada unidade dessas adere às outras e aos elementos de sustentação por botões. As pilastras são vazadas com trifólios acânticos decrescentes que convergem para um centro losangular decorado com faixas. Tudo em dourado sobre branco. Ex. Tribunas da capela-mor da igreja de N. Sr. Bom Jesus dos Aflitos e Boa Sentença (cerca de 1868).

3. Inteiramente composto de molduras geométricas entremeadas, com vazados pequenos, que convergem para losangos centrados por florões acânticos losangulares. Os florões dourados fazem o ritmo do emaranhado de molduras em que predomina o branco com os bordos dourados. Ex. Tribunas da capela-mor da Igreja de N. Sra. do Rosário das Portas do Carmo (dos Pretos do Pelourinho – entalhe de João Simões Francisco de Sousa, 1871-1872);

4. Pequeno florão central cercado por moldura circular de onde parte quatro molduras retas dividindo o espaço em quatro campos. Em cada campo uma moldura guia se enrola para baixo e para dentro com segmentos retos, que se encontra com o outro segmento que se enrola para dentro na parte superior, metamorfoseando-se em folhas. Cada quartel complementa o padrão resultando em uma composição em que as quatro partes se harmonizam pelo princípio da simetria. As molduras vão se aderindo à estrutura de base e entre si através de botões. Todo o padrão é vazado e dourado. As pilastras muito estreitas são compostas por reservas de molduras retas que convergem para pequeno florão acântico central, convergência em que as molduras se curvam para acolher o florão. Molduras e florão dourados sobre fundo branco. Ex: Tribunas, grade do coro e bojo dos púlpitos da Igreja da Ordem 3ª de São Domingos de Gusmão (projeto de Joaquim Rodrigues de Faria, 1873, entalhe de Otto Koch e José dos Santos Ramos, 1874-1876).

5. Molduras com segmentos retos e de leves curvas se entrelaçam a volutas que partem da base, centrada por duas barras estreitas e próximas que se assemelham às cordas de uma lira. Entre esse motivo e a sua repetição, na zona central do gradil uma palma acântica centraliza uma reserva de moldura retangular sobre argola. Tudo com predomínio do dourado. Há mais duas especificidades nesse modelo, os cantos curvos da grade e a terminação inferior em moldura de pontas de acantos. Ex. Tribunas da capela-mor, nave e grades do coro da Igreja da Ordem 3ª de São Francisco (entalhe de José de Cerqueira Torres, 1827-1828).

6. Cada painel é composto nos extremos de segmentos de molduras retas intercaladas por curvas, o campo entre as duas molduras é constituído por um losango centrado por florão acântico no centro que corresponde a cada segmento de moldura curva. Os losangos unem-se por um botão, a partir do qual desenvolve-se palmas trifólias em "C". As molduras em segmentos de retas e curvas prendem-se à estrutura de base da grade através de botões ´nas partes retas e trifólios nas partes curvas. Cada pilastra é vazada e centrada por losango almofadado, tendo em cada vértice dos extremos uma cadeia de trifólios decrescentes. Ex: Tribunas da capela-mor, nave e coro da igreja do Santíssimo Sacramento da Rua do Passo (entalhe de Joaquim Francisco de Matos Roseira, 1848-1850).

7. O painel é composto de dois gradeados de faixas retas unidos por moldura oval disposta na horizontal centrada por florão acântico oval. Esse motivo oval prende-se à estrutura de base nos extremos superior e inferior por um botão e trifólio e no interior dos gradeados por reserva de molduras centrada por argola de onde parte para cima e para baixo, cadeia de argolas decrescentes que terminam fixando os gradeados na estrutura base, festões delgados pendem da estrutura base formando arcos que passam pelas argolas dos gradeados. As pilastras são vazadas e constituídas por cadeia de argolas ovais maiores centradas por florões, presas por argolas menores. Predomina o branco dos fundos que destaca o dourado dos delgados festões, florões e filetes das molduras. Ex: Grades do coro e tribunas da nave da igreja de N. Sra. da Saúde e Glória (entalhe de Francisco Hermógenes de Figueiredo, 1826-1827).

8. Molduras retangulares evoluem para cima cruzando-se e formando volutas simétricas e volutas fitomórficas. Em baixo, intercalando as molduras retangulares, molduras curvas presas a botões cruzam-se matamorfoseando-se em folhas. Todos os motivos geométricos da composição prendem-se na parte de baixo, na estrutura base por botões. Tudo em branco e dourado. Ex: Tribunas da capela-mor da Igreja do Convento de N. Sra. da Soledade (segunda metade do século XIX ou 1952).

9. Painel inteiramente vazado composto de molduras ovais na vertical ligadas intercaladas a figura geométrica retangular com os cantos convexos, interligados por travessão central e botão. No extremo superior, ovais e retângulos prendem-se por botões a moldura com segmentos de retas intercalados por curvas e no extremo inferior por arcos formados por retas e curvas que invadem as bases das ovais. Trifólios decrescentes ponteiam os motivos de molduras partindo dos vértices, dos botões, da estrutura base, ocupando o centro de cada moldura oval. As pilastras são vazadas e compostas de cadeia de argolas ovais maiores centradas por florões presas entre si por argolas menores. O cromatismo predominante é do marmorizado róseo das moludar filetadas de dourado, com os motivos fitomórficos em verde. Ex: Tribunas da capela-mor, da nave, coro e bojos dos púlpitos da Igreja de Santo Antônio Além do Carmo (primeira metade do século XIX).

10. Motivo em molduras retas com formato de retângulo com os vértice curvos e curvas em círculo ao centro. Esse motivos se entrecruzam nas curvas centrais e no interior de cada motivo desses pende cadeia de trifólios acânticos que se encontram nos pontos superior e inferior unindo os elementos fitomórficos. A aderência a estrutura de base se dá pelos vértices dos motivos de molduras.

As molduras são brancas filetadas de dourado e os fitomorfos são verdes. Ex: Tribunas da nave, capela-mor da igreja do Convento de Santa Clara do Desterro (entalhe de Cipriano Francisco de Sousa, 1850-1852).

11. Balaustrada composta por balaustres vazados, constituídos por feixes de acantos perolados, trifólios e aros listados. Ex: Tribunas da capela-mor, nave e coro da Igreja do Colégio dos Órfão de São Joaquim (entalhe provável de Joaquim Francisco de Matos Roseira,1821-1824).

12. Seqüencia de balaustres em molduras finas recortados em ouro sobre fundo branco, cujo formato simétrico apresenta dois anéis listados na parte inferior e superior e ao centro por medalha oval com flor inserida no centro. Ex: Grade do coro da igreja do Convento de N. Sra. da Piedade .

O descrito acima expõe o quão variado e sistematizado foi a tipologia de grades em madeira entalhada nas igrejas baianas oitocentistas. Faz-nos perceber que o modelo de florão centrado em medalhão oval e festões foi utilizado pelas oficinas dos entalhadores Joaquim Francisco de Matos Roseira e seu discípulo Cirpiano Francisco de Sousa[6].

Tanto as composições, quanto os ornatos e a policromia identificam essa talha do século XIX desenvolvida na capital e cidades do recôncavo. Tal tipologia não se repete, nem produz derivados fora da Bahia, sendo portanto uma formulação territorialmente determinada, independente da origem e do local de formação de seus entalhadores, pintores e douradores. Os gradis entalhados tipificam a arte da talha na Bahia do século XIX e por conseguinte a arte sacra católica brasileira.

Referências

ASSIS, Dilberto Raimundo Araújo de. **O gradil de ferro em Salvador no século XIX.** Salvador: UFBa, 2003. 235 f. Il. (Dissertação defendida no Mestrado em Artes Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFBa.).

DA VIDE, Sebastião Monteiro. **Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia**. São Paulo: Typographia 2 de dezembro. 1853, 526 p.

FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A talha neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006. 560 p. Il.

HANI, Jean. **O simbolismo do templo cristão**. Lisboa: Edições 70, s/d. 173 p.

MATTOSO, Katia. **Bahia: Século XIX, uma província no Império**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. 747 p.

6 FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro. **A talha neoclássica na Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2006. 560 p. Il. p.98.

Grade do coro da Igreja de. Nosso
Senhor Bom Jesus do Bonfim
Século XIX. Salvador,BA

Grade Coro da Igreja de Nossa. Senhora da Conceição do Boqueirao

Fotografia de Sergio Benutti

Púlpito da Igreja do Santíssimo
Sacramento e Nossa Senhora. do Pilar
Salvador, BA

A Arte Sacra Franciscana na Cidade de São Paulo: Séculos XVIII e XIX

Maria Lucia Bighetti Fioravanti
Atuando em pesquisas referentes a Arte Educação e Patrimônio Histórico

Resumo
Propomos apresentar o estudo das pinturas produzidas em igrejas franciscanas da cidade de São Paulo, durante o período que vai das últimas décadas do século XVIII à metade do século XIX.
A pesquisa engloba os forros pintados e os quadros de três edificações: a Igreja conventual de São Francisco, a Capela da Venerável Ordem Terceira do Seráphico Pai São Francisco e a Igreja e o Coro do Mosteiro da Luz, este último um estudo inédito, dada a inacessibilidade da edificação, localizada dentro da clausura.

Palavras-chave
artes visuais, arte-sacra, franciscanos.

Abstract
Our proposal is to present an analysis of paintings produced in Franciscan churches of the city of Sao Paulo from the last decades of the 18th Century to mid-19th Century.
The research includes the painted ceilings and the canvases of three buildings: The Saint Francis Conventual Church, the Chapel of the Venerable Third Order of the Seraphic Father Saint Francis and the Church and the Chorus of the Monastery of Luz, the latter being an unprecedented study, given its inaccessibility due to a regime of clausure.

Keywords
Visual arts, religious painting, franciscans.

[...] Llamados **Padres de América** la historia de los franciscanos em el Nuevo Mundo representa uma epopeya de obras religiosas y culturales que conmueve profundamente a todo espíritu abierto a las grandes manifestaciones del pensamiento y del corazón. Desde su comienzo no há habido empresa de importancia donde no se viera, al lado del gallardo conquistador,el tosco y entranáble sayal franciscano. Em muchos lugares fueram los primeros que plantaram la Cruz de Cristo [...][1]

A Arte Sacra produzida em São Paulo pelos franciscanos que participaram dos desdobramentos culturais pelos quais a cidade passou desde sua fundação, tornou-se um ponto de interesse em nossas pesquisas, iniciadas com um trabalho de conclusão de curso de especialização, em 2002.Naquela ocasião, limitamo-nos a apresentar três forros franciscanos de São Paulo: a pintura do teto da nave da Igreja de São Francisco, da Capela-Mor da Igreja dos Terceiros Franciscanos e do coro da Igreja do Mosteiro da Luz.

Em continuidade com um trabalho de mestrado concluído em 2007, esta pesquisa foi despertada pelo estudo dos mesmos forros, mas ganhou uma abrangência ao voltar-se para outras manifestações pictóricas executadas na Província Franciscana da Conceição no Brasil Meridional, em especial as da cidade de São Paulo, cuja investigação revelou pontos importantes para o entendimento da arte encomendada pela Ordem Franciscana no período de seu florescimento, que foi do final do século XVIII até meados do XIX.

O exame dessas questões remeteu aos tetos, e ampliou-se abarcando a pintura de teto da nave da Igreja do Convento de São Francisco, a pintura de teto da Capela-Mor e dos painéis da Igreja da Venerável Ordem Terceira do Seráphico Pai São Francisco, com as pinturas que decoram as paredes da capela-mor, da igreja e do teto do coro do Mosteiro da Luz.

Nossa proposta foi gerar uma compreensão relacional entre formas, instituições, religiosidade e sociedade, no sentido de analisar o imaginário dentro do qual essas obras franciscanas, carregadas de simbolismo, foram encomendadas e produzidas.

Entre os objetivos que impulsionaram este trabalho está a idéia de valorização da ainda tão pouco estudada arte sacra paulistana desse período, além de trazer a público um patrimônio da cidade de São Paulo, constituído pelas pinturas franciscanas, principalmente o estudo inédito da produção vista no teto do coro da Igreja da Luz, que representou um desafio por ser de difícil acesso uma vez que esta dentro do espaço sagrado da clausura das irmãs e, portanto inacessível ao público, tendo sido um alento para que nos debruçássemos sobre fontes da época, como os manuscritos de Frei Galvão, arquiteto do mosteiro, além de estatutos e livros de crônicas, documentos franqueados pelas religiosas.

Foi uma pesquisa intensa e continuada, sob condições nem sempre favoráveis, enfrentando restrições e proibições de acesso a alguns arquivos.

Todo material encontrado em exame de fontes da época foi submetido a uma ação hermenêutica, que resultou em informações esclarecedoras, inclusive da datação das pinturas do forro do coro da Igreja da Luz, bem como algumas

1 ATANCE-CLARO, M. Carmem Garcia. In: *Barroco Hiispanoamericano en Chile*. CULTURAL 3C para El Arte. Madri: Talleres gráficos Brizzolis, 2002, p. 175.

conclusões, como a indicação da possível autoria e da iconografia existente na pintura do forro da Igreja Conventual de São Francisco.

De fato, a arte do Novo Mundo manifestou-se através de diversos discursos, e nesse sentido é possível reconhecer muitas diferenças entre as imagens vinculadas às distintas ordens bem como as especificidades que diferenciam os carmelitas, dos beneditinos, dos jesuítas e dos franciscanos.

Em São Paulo, não foi diferente do restante do Brasil, e essas especificidades podem ser observadas nas expressões artísticas contidas em suas igrejas e conventos, assim como nas intenções teológicas que se pode ler nessas imagens.

É necessário pontuar que a Ordem Franciscana marcou presença no Brasil desde o descobrimento, pois Frei Henrique Soares de Coimbra, o superior dos missionários que vieram na expedição com Cabral, era franciscano, e aqui rezou a primeira missa.

Um dos principais aspectos que decorreu do nosso estudo foi a verificação de que, no Brasil, os franciscanos, aliás como todas as outras ordens religiosas, usaram a arte como instrumento facilitador de sua ação evangelizadora, e como meio de comunicação e conversão. Ressalta-se que suas produções artísticas contêm especificidades, apresentando cenas repletas de simbolismos, figuras e temas ligados à vida do fundador e de seus companheiros, sempre fazendo paralelo da vida de São Francisco com a vida de Cristo.

É uma arte simples de compreender e riquíssima em conteúdos temáticos, sendo que nos novos domínios portugueses não houve a preocupação da Ordem em exaltar temas relativos a dogmas como defesa contra a ameaça do Protestantismo, da forma que ocorria na Europa, trazendo, no entanto, todas as características lusitanas quanto ao pensamento religioso e à expressão da fé, e tendo como única novidade a catequese destinada aos índios.

De todas essas reflexões, o que fica presente quanto à especificidade da arte franciscana colonial, em relação à arte das outras ordens religiosas, é a preocupação em atribuir grande importância ao ser humano e em manter a simplicidade.

Outro dado interessante para se destacar é o fato de que, no Brasil, as representações franciscanas sempre foram fiéis aos modelos vindo da Metrópole, no que diz respeito à iconografia, mas com diferentes interpretações do tema, segundo a região brasileira em que eram produzidas. No discurso franciscano, a mensagem iconográfica vinda da Europa foi se transformando, até obter uma leitura propriamente brasileira.

O que nos levou a pensar, na questão da formação de identidades culturais diferentes que combinaram a espiritualidade portuguesa com a nova realidade da Colônia, pois há nas obras um conteúdo dirigido a uma população específica, com a finalidade de evangelizar os índios e dar suporte espiritual aos colonos, e que se modifica conforme o espaço geográfico e conforme o público a quem se destinavam.

Realmente, pudemos constatar em São Paulo que um exemplo deste tipo de contextualização acontece na pintura do teto da capela-mor dos terceiros franciscanos, um local destinado aos membros da irmandade que exibe uma cena com propósito edificante, na medida em que retrata um fato excepcional da vida

de São Francisco, na pintura que se intitula *São Francisco sobe aos céus num carro de fogo,* onde o Santo é comparado a outro Elias.

No entanto, na nave da mesma igreja, local destinado ao público em geral, está a pintura que mostra *São Francisco entregando a Regra a Lucio e Bona,* dois santos terceiros, com o objetivo claro de propagar a fé no fundador da Ordem, fazer conhecer seus preceitos e chamar novos membros, a fim de aumentar a comunidade de ordem.

No coro da Luz, que está localizado dentro do espaço da clausura, de uso exclusivo das monjas, a pintura do teto refere-se às principais passagens da vida do Santo, entre elas o momento em que Francisco recebe os estigmas como um *Alter-Christus*, provavelmente com intenção de servir a contemplação dessas imagens como estímulo e exemplo durante suas orações.

Dessa forma, a associação entre sermão e artes plásticas era a mais favorável para mostrar os ideais da igreja tridentina, o que gerou uma arte pensada para contribuir com a missão dos frades,

Buscamos então estabelecer desdobramentos referentes aos motivos que tornaram os franciscanos comitentes dessas manifestações artísticas, além dos modelos nos quais se espelharam os mestres pintores que as realizaram.

Procuramos, portanto, levar em conta dois aspectos: a importância das tradições religiosas próprias da Ordem e a intervenção dos frades como mentores do trabalho artístico, o que gerou, nesta análise, o valor de se examinar as devoções próprias da Ordem e a formação cultural dos frades, bem como os conceitos devocionais que regem a comunidade e a influência que os estatutos franciscanos exerceram na encomenda das obras.

Como os conceitos devocionais eram transmitidos por livros e estatutos, foi possível perceber que o conteúdo das bibliotecas e arquivos dos conventos testemunham o passado cultural dos franciscanos, o que se confirmou quando pudemos obter uma noção do pensamento de Frei Antonio de Sant'Anna Galvão através de seus manuscritos, que analisamos nos arquivos do Mosteiro da Luz.

No exame que fizemos desses arquivos, bem como nos da Venerável Ordem Terceira, constatamos em livros de atas e de despesas e em livros de crônicas que o principal tema franciscano remete a devoção as Chagas de Cristo e ao recebimento dos Estigmas por seu fundador. Tratam-se dos temas sempre privilegiados nas festas religiosas, nas procissões e ao que nos interessa diretamente: nas representações artísticas.

O que é realmente significativo, no entanto, é que alguns temas alcançaram grande popularidade, e outros não. Provavelmente, essa questão tem a ver com a mentalidade e a estrutura de uma nova sociedade, baseada em padrões diferentes da Metrópole.

Realmente, a devoção à Imaculada Conceição tem lugar importante na religiosidade franciscana, e como tal foi implantada no Brasil, ao lado do culto a São Francisco e a Santo Antonio, bem como de outras devoções da Ordem, como São Domingo de Gusmão e o Arcanjo São Miguel.

Não podemos pensar nessas manifestações artísticas sem estabelecer o contexto em que foram encomendadas e produzidas. Verificamos que, no período a que este estudo se refere houve em São Paulo um avanço que atingiu vários

segmentos da cidade, decorrente das políticas do Morgado de Mateus no momento da restauração da Capitania de São Paulo, o que certamente possibilitou que as ordens religiosas reedificassem e ornamentassem suas igrejas.

Como nessa época Frei Antonio de Sant'Anna Galvão exerceu funções nas três instituições franciscanas em foco, sendo comprovadamente o arquiteto do Mosteiro da Luz, podemos refletir que estas reformas e construções fizeram parte de um processo artístico e arquitetônico sob seu comando.

Outro fato que merece destaque surgiu quando procedemos à análise dos pintores atuantes na cidade, e constatamos a coincidência de que no mesmo período de tempo alguns pintores prestavam serviço em duas ordens diferentes, e que as pinturas traziam pontos de afinidade na composição e até na forma. Esses elementos nos levaram a concluir sobre a existência da cristalização de um código, para a realização de programas distintos e próprios de cada instituição. São exemplos disso as figuras cujos pés nascem a partir do entablamento, os fundos que apresentam paisagens áridas, sem nenhuma característica própria, e as fisionomias pouco expressivas e uniformes.

Percebemos que, de maneira geral, as ordens terceiras encarregavam-se de divulgar, em suas igrejas, santos que haviam pertencido à irmandade, o que serviu como elemento de coesão de grande força, divulgando conceitos iconográficos que se repetiram nas diferentes regiões brasileiras.

Portanto, as pinturas de ordens terceiras mineiras podem ter repercutido em São Paulo, em função da circulação, pois o fluxo comercial entre São Paulo e Minas teria contribuído até para o trânsito de artistas, como parece ser o caso de José Patrício da Silva Manso, autor da pintura do teto da capela-mor dos terceiros (1790/93), nascido em Minas no ano de 1753, e morando na Capitania de São Paulo desde 1777.

Esta pesquisa permitiu que divulgássemos a autoria comprovada de José Patrício da Silva Manso da pintura do teto da capela-mor e da nave da Ordem Terceira. Outra atribuição documentada que pudemos fazer foi a de Manoel da Costa Vale, como autor da pintura do Zimbório dos terceiros.

Ainda não foram localizadas provas documentais referentes à autoria e à datação da pintura do teto do Coro da Igreja da Luz, tais como termos de contratação de artistas ou recibos de pagamento. Entretanto, encontramos manuscritos das irmãs que conviveram com Frei Galvão, os quais fotografamos, onde as pinturas do coro são mencionadas e que passamos a considerar como fonte casual primária, e que nos permitiu colocar a execução desse trabalho artístico no período que vai de 1802 a 1821, ou seja, no primeiro quarto do século XIX, tendo possibilidades de se recuar para os últimos anos do século XVIII, período da finalização da edificação, com a inauguração do convento em 1788 e da igreja e do coro em 1802.

O exame que fizemos em obras e documentos resultou em algumas questões que requerem reflexão, como o fato de notarmos que existem pinturas coincidentes, no teto do coro da Luz e nas paredes do altar-mor da Ordem Terceira, tanto na escolha do tema quanto no desenvolvimento da composição intitulada *A morte de São Francisco e A Renúncia aos Bens Terrenos,* embora as que pertencem à capela dos terceiros contenham mais detalhes e denotem uma

maior erudição do autor. Esse fato possibilitou que nos questionássemos se teria o autor da Luz sido influenciado por essas obras ou teria ele sido um discípulo do mestre que as produziu. Mais um tema e composição recorrente em duas igrejas diferentes caberiam dentro desta mesma chave: estamos nos referindo à pintura *Indulgência da Porciúncula,* no medalhão central da igreja conventual de São Francisco, e do quadro localizado na parede lateral da capela-mor dos terceiros, nas quais se percebe uma sincronia referente ao tema, aos elementos iconográficos e à composição.

A inspiração barroca é muito terrena, os santos têm aparência humana, o próprio Concílio de Trento faz gerar a arte da Contra Reforma e em seqüência o Barroco humanizando os santos, para que as imagens assim possam converter e inspirar as almas dos fiéis à sua contemplação. Dada esta natureza retórica da imagística barroca, devemos acrescentar à singularidade das ordens franciscanas, seu despojamento, as regras ou votos de pobreza e caridade, tomando em conta a forte presença da temática da vida de São Francisco e sua intimidade com o Cristo Crucificado, e que atuavam como instrumento de conversão e de inspiração ao fervor religioso e mesmo místico.

Se de um lado estes fatos resultam nas composições de cenas e imagens austeras, sem a expressividade emocional de outras manifestações franciscanas no Brasil, mas evidentes em São Paulo, de outro lado deve-se a fatores de ausência de mestres de qualidade, senão episodicamente, no caso da restauração da Capitania, que por sua condição econômica ainda em desenvolvimento, carecia da presença de bons mestres europeus, religiosos ou não, desconhecendo-se recursos técnicos e de efeitos de impacto-ópticos, dinâmicas de gestos e corporais, presentes no Barroco-Rococó europeu e em várias regiões mais ricas da Colônia, mesmo nas edificações franciscanas da Bahia, Minas Gerais, Pernambuco e Rio de Janeiro.

Em decorrência desta pesquisa, descobrimos a singularidade da arte franciscana em São Paulo, delineada por características próprias como a questão ascética que se reflete na forma, pelo despojamento que faz parte do pensamento franciscano, aliado às dificuldades técnicas de produção artística que resultaram em composições bem diferenciadas das apresentadas pelos locais mais desenvolvidos da Colônia.

É uma arte que possui a emoção contemplativa da imaginária franciscana, ou seja, uma expressão de êxtase místico, porém mais contida e apresentada de forma despojada.

Medalhão Central do teto do
Coro da Igreja da Luz em São Paulo

Mosteiro e Igreja da Luz em São Paulo

Desenho e composição em Filipe Nunes: subsídios para se definir artista colonial

Raquel Quinet Pifano
UFJF

Resumo

Hoje, esboça-se no debate sobre arte colonial brasileira, certo consenso acerca da necessidade de revisão do conceito de artista usado pela historiografia da arte colonial de filiação modernista. Este artigo propõe apurar no tratado de pintura do português Philippe Nunes categorias de invenção e composição. Acredita-se que fazer emergir o artista inventor vigente nos séculos XVII e XVIII lusitanos, distinto do gênio romântico, é caminho fértil para entendermos o artista colonial.

Palavras-chave

artista colonial; Philippe Nunes; invenção e composição

Abstract

Today is possible to delineate in the debate of brazilian colonial art certain consensus about the necessity to revise the concept of artist used by the historiography of colonial art. This article proposes to establish in the portuguese treatise of painting writed by Philippe Nunes categories of invention and composition. Believed to bring out the artist inventor of seventeenth and eighteenth centuries, distinct from the romantic genius, is fertile way to understand the colonial artist.

Key-words

colonial artist; Philippe Nunes; invention and composition

Há pouco menos de uma década, aproximadamente, alguns trabalhos acadêmicos sobre a arte colonial, fruto de pesquisas de mestrado e doutorado, vêm, às vezes discretamente, às vezes espetacularmente, acusando certa insuficiência do instrumental teórico utilizado por pesquisadores de filiação modernista ligados ao SPHAN. Se no calor do debate, algumas destas teses assumem tom demolidor, não é minha intenção endossa-las: recusar um argumento, elegendo outro como finalmente apto a elucidar o passado, soa muito próximo á crítica que vem sendo feita à historiografia da arte colonial de viés modernista. Por outro lado, é mister reconhecer que aquele discurso modernista sobre a arte do passado encontra-se em xeque. Próprio da obra de arte é solicitar sempre "atualizações", o que implica novas decifrações e impõe à História da Arte o teste de seus métodos e construções teóricas. Logo, o questionamento do instrumental teórico empregado na construção de uma história da arte colonial resulta numa espécie de teste do discurso modernista. Entretanto, vale ressaltar, não me parece que o resultado será a negação e esquecimento completos daquele discurso, embora suspeite que alguns conceitos não resistirão. Suponho ser o caso do conceito de artista. Tomemos como exemplo Aleijadinho.

Fazer o Brasil conhecer o arquiteto e escultor "Aleijadinho", pode-se dizer, foi uma das bandeiras do "SPHAN modernista". A imagem de um artista genial marcado pelo temperamento impulsivo e portador de uma expressão nacional marcou toda uma geração, devedora de Mário de Andrade, entusiasmada e ansiosa em colocar de vez o Brasil na ordem da modernidade. Ainda em 1986, em entrevista a Revista Gávea, Lúcio Costa afirmava que "*A contradição entre o estilo de época, que era o que ele* (Aleijadinho) *manuseava, e o seu temperamento mais "possuído", mais "miguelangesco", marca toda a sua obra.*"[1] Tal imagem cristalizou-se tantas vezes repetida. Também Sylvio de Vasconcellos se referiu à força do gênio capaz de revigorar um estilo já decadente, o Barroco, tornando-o expressão maior de uma nação. Antônio Francisco Lisboa, afirmou o arquiteto no artigo "*Antônio Francisco Lisboa e a nacionalidade*", "*seria o ápice, a expressão maior de um complexo cultural perfeitamente definido, capaz não só de permitir a eclosão de seu gênio, mas ainda de impulsiona-lo*".[2]

"Aleijadinho", um herói, um mito, a unidade possível (e tão desejada) entre as raças brasileiras, enfim um *constructo* do discurso modernista (esta é uma das teses que vem sendo defendidas por novas gerações de pesquisadores). A historiografia da arte colonial brasileira partiu do conceito romântico de artista gênio criador de obras originais para ressuscitar um passado artístico em eminente risco de desaparecimento. Encontrar no passado colonial o verdadeiro artista, aquele que não se limitava a copiar, permitia negar o passado recente acadêmico, assegurando assim o tom revolucionário próprio das vanguardas artísticas, e ao mesmo tempo legitimar o ambicioso projeto nacionalista do qual pensavam serem os únicos defensores. No afã (compreensível) de superar o anacronismo em

1 BRITO, Ronaldo; CZAJKOWSKI, Jorge. "Entrevista – Lucio Costa sobre Aleijadinho". In: *Gávea 3*. Rio de Janeiro: CEHAA/ PUC-Rio, s/d. p.33

2 VASCONCELLOS, Sylvio. "*Antônio Francisco Lisboa e a nacionalidade".* In: OLIVEIRA, Myrian Ribeiro de (eti alli). Aleijadinho. Belo Horizonte:Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1983. p.69

que o Brasil se encontrava em relação à arte moderna européia, incorreu-se em outro: o de sobrepor a imagem moderna do artista genial "Aleijadinho" à figura do artesão Antônio Francisco Lisboa. Sobreposição realizada com toda diligência arquivística. Tomando o artigo de Rodrigo José Ferreira Bretas "*Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*" de 1858 como fonte fidedigna, os pesquisadores do SPHAN empenharam-se em reunir documentos de época que atestavam sua veracidade.

Desde inícios de 2000, jovens historiadores como Sônia Maria Fonseca e Guiomar de Gramont vêm acusando o fosso que separa a personagem Aleijadinho do artífice Antônio Francisco Lisboa.[3] Aos poucos, esboça-se no debate sobre arte brasileira, certo consenso acerca da necessidade de revisão do conceito de artista utilizado para escrever nossa História da Arte e da Arquitetura Colonial. Entretanto, ao se pretender estabelecer os limites de uma teoria, impõe-se avaliar e reconhecer suas contribuições. Aleijadinho ou Antônio Francisco Lisboa certamente foi, se não o maior, um dos maiores escultores do séc. XVIII brasileiro. E não o foi porque, como Luiz Marques chamou a atenção certa vez, tenha encarnado o "*homo brasiliensis*" como queria Mario de Andrade, mas porque superou o modelo vindo da metrópole lusitana surpreendendo pela riqueza de procedimentos formais e expressivos. Os modernistas podem até ter se distanciado da verdade quando identificaram no artesão Antônio Francisco Lisboa um artista moderno, mas nos ensinaram a identificar na sua obra a força expressiva de uma forma poderosa que sempre solicitará ser decifrada e atualizada.

Há algum tempo venho refletindo sobre o estatuto do artista colonial em Minas, não apenas o caso emblemático de Aleijadinho, mas especialmente a situação dos pintores e a prática generalizada na colônia de cópia fiel de gravuras vindas da Europa. Procedimento notório em Ataíde. A história da "história e crítica da arte colonial" certamente não é o objetivo central das minhas pesquisas, mas impõe-se como inevitável considerar o debate a respeito, sobretudo porque, curiosamente e paradoxalmente, me parece quase impossível estudar arte colonial sem recorrer á extensa bibliografia oriunda do SPHAN.

Olhando para o quadro de artesãos de Minas colonial, considerando a organização do trabalho artístico, a tese de um conceito equivocado de artista colonial, confundido anacronicamente com o artista romântico soa verossímil. Todavia, não nos confundamos, o fato do artista colonial ser um artesão com estatuto de atividade mecânica não o retira de um contexto artístico moderno no sentido humanista (do qual o conceito romântico de artista é devedor). Consultando a tratadística da época que circulava na metrópole (parece que em Minas também), revela-se o quão próximo os preceitos de arte, enfim, o pensamento sobre arte lusitano, logo colonial, estava de seu modelo humanista italiano. Parto do princípio de que a arte colonial se insere numa tradição de representação artística humanista italiana, logo, estruturada retoricamente, o que lhe permite

3 Ver: FONSECA, Sônia Maria. A *invenção do Aleijadinho: Historiografia e colecionismo em torno de Antônio Francisco Lisboa.* Campinas: Dep. História/ PPG em Historia/ Unicamp, Orientador: Luciano Migliaccio . Data da defesa: 10/12/2001. Dissertação de mestrado.
GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial.* São Paulo: Dep. de Letras Vernáculas/ FFLCH/ USP, 2002. Tese de Doutorado.

atender à exigência de narrar uma história – exigência teorizada inicialmente por Alberti. Entretanto, impõe-se sempre uma ressalva: atravessa a tradição artística "albertiana", da qual a arte colonial é herdeira, uma tradição oratória cristã, anterior ao Humanismo, atualizada pala teoria da imagem tridentina. Deste modo, será pela chave da teoria da imagem contrarreformista que tanto a arte quanto o artista colonial devem ser pensados; o que torna mais claro o porque de Filipe Nunes, em seu tratado sobre pintura, ter excluído a **invenção** de sua definição de pintura. A prática corrente de cópia das gravuras pelos nossos artesãos e a ausência de uma definição de invenção no único tratado de pintura português publicado na época, sugere certa distância daquele artista romântico. É certo que tais "indícios" não inviabilizam a reflexão sobre possíveis invenções de Aleijadinho, mas certamente propõe considerar outras perspectivas.

Filipe Nunes, autor do único tratado de pintura escrito originalmente em português e publicado em Portugal no século XVII e XVIII, definiu pintura, citando Plínio, como "*uma representação da forma de alguma coisa, lançadas certas linhas e traças.*"[4] Logo a seguir, explica que é possível dividir a pintura em dois *modos*; um diz respeito á cor e outro, ao desenho – embora estes não apareçam em sua primeira definição. O modo de colorir e tratar as cores é dividido em três partes: pintura a óleo, pergaminho ou iluminação e têmpera. Esta última ainda se divide em pintura e fresco. Em seguida, refere-se ao desenho, chamando a atenção do leitor para a impossibilidade de divisões como ocorre no caso da cor, uma vez que inexiste no "*lineamentos e traços*" variações, ou seja, Nunes confirma a tese da universalidade do desenho. Universalidade do desenho em oposição à multiplicidade da cor, ao seu caráter eminentemente contingente: "*Mas, se tratarmos quanto aos lineamentos e traços, é uma só coisa, porque em todos estes modos se guardam os mesmos claros, escuros e meios escuros,* (...) *e em todos estes modos se guarda o mesmo debuxo, só variam no modo de colorir.*"[5]

Esta hierarquia entre desenho e cor justifica-se pelo pressuposto doutrinário da representação pictórica em vigor no mundo lusitano do século XVII de que o desenho externo era a evidência da luz natural da Graça (pressuposto derivado da neo-escolástica). Ao iluminar a desproporção da fantasia, a Graça orientava o juízo do artesão na invenção das obras, assim Deus, com sua luz, continuava, mesmo depois do pecado original, a iluminar as ações humanas – proposição defendida no Concílio de Trento. A doutrina do desenho, um modelo cultural difundido pela Igreja Católica, fundava-se na interpretação tanto da retórica aristotélica, quanto dos textos italianos dos quinhentos, entre os quais, Alberti. A importância do desenho é central nos muitos tratados de pintura de origem tridentina, como podemos verificar em Possevino ou Pacheco.

Logo no inicio de seu tratado, em *Louvores da Pintura*, a doutrina do desenho é explicitada. A acepção do termo *lineamento* vai sendo esboçada como tradução gráfica do conceito de desenho-idéia neo-escolástico:

É a Pintura uma Arte tão rara, e tem tanto que entender, mostra tanta erudição que deixo de

4 NUNES, Philipe. *Arte da Pintura. Symmetria, e Perspectiva.* Porto: Editorial Paisagem, 1982. p.89

5 Ibidem p. 89

lhe chamar rara, por lhe chamar quase divina, e não digo muito pois é tão rara, e excelente, que toca quase a conhecimento divino, ter na mente tão vivas as espécies das coisas que assim se possam por em prática, e Pintura que parece que lhe não falta mais que o espírito.[6]

A noção de beleza que o pensamento de Nunes encerra é o do belo impresso diretamente no espírito humano por Deus sem qualquer mediação da impressão sensorial. O artista *tem na mente a espécie das coisas* que ele imita com a pintura. Note-se que Nunes não fala da imitação da natureza como prescrevera Alberti. Para Nunes, a beleza é expressão ideal da realidade sensível. Só a arte *quase divina* imita essa beleza. Através da luz natural da Graça, a idéia é aclarada ao artista que a reproduz. O desenho externo é entendido como a evidência da luz natural da Graça, daí a importância conferida ao *lineamento*. Por meio do desenho, ou seja, invenção, o artista *quase toca o conhecimento divino*. Conforme Emanuele Tesauro em *Il Cannochiale Aristotelico*, 1670, só o intelecto angélico, por ser "*reverberação"* da inteligência divina, concebe os conceitos espirituais.[7] O conhecimento direto do universal, que é o divino, só é possível ao anjo. O homem só chega ao conhecimento, por analogia, no plano teórico, não divino. Por isso ele ***quase*** *toca o conhecimento divino*, necessitando e utilizando meios indiretos para figurar as idéias, ou seja, para representar. O homem, sobretudo o pintor, é investido de altíssima dignidade, pois, no mundo sublunar, é o mais próximo da Idéia divina. Assim, para Nunes a essência da pintura é o desenho, o que lhe garante sua posição intelectual, sua proximidade divina. Lembremos que marca seu tratado a insistência na defesa da pintura como atividade liberal.

Embora no início de seu tratado, Nunes sugira o conceito de invenção bem ao gosto maneirista, quando define frontalmente pintura (procedimento comum na tratadística da época) não usa nem invenção, nem composição. O termo composição, praticamente, não aparece no tratado de Nunes. Desde Alberti, inventor da composição pictórica, será na composição da obra que o pintor mostrará sua invenção, ou seja, a novidade da pintura.

Para Filipe Nunes pintura é "*a representação da forma de alguma coisa através de linhas e traços*", ou seja, pintura é desenho. Mais adiante acrescenta: "*E porque dissemos que a pintura constava de certas linhas e traças, será bem dizer do lineamento de um corpo humano, para se verificar a definição."*[8] Note-se a filiação á tradição humanista italiana através da importância conferida ao desenho do corpo humano, onde se verifica a definição de pintura. Note-se também que Nunes não fala da composição da figura humana como fala Alberti. Quando Nunes usa abertamente o termo invenção, refere-se somente ao desenho de figuras com efeitos ilusionistas como, por exemplo, um nariz que vira um rochedo, etc. O tratadista português não se ocupa do tema ou fábula a ser composto na pintura. Ademais, pouco se ocupa da representação da figura humana, limitando-se a expor uma métrica do corpo humano, meio para o pintor obter a proporção ou

6 Ibidem p. 69

7 TESAURO, Emanuele. *A Luneta Aristotelica.* (Tradução: Gabriella Cipollini e João Adolfo Hansen), in: *Revista do IFAC*. Ouro Preto: IFAC/ UFOP, nº4, 1997.

8 NUNES, Philipe. *Arte da Pintura. Symmetria, e Perspectiva.* Porto: Editorial Paisagem, 1982. p.90

simetria. Nunes não considera a representação dos movimentos do corpo, assim como não se ocupa da representação dos sentimentos invisíveis, dos afetos. A esse respeito, lembremos da prescrição de Alberti de que os movimentos da alma são conhecidos pelos movimentos do corpo.9

Poderíamos atribuir ao temor tridentino da invenção do artista a ausência de uma reflexão mais aprofundada e mais clara não apenas sobre o termo composição, mas sobre a invenção? Lembremos das advertências do cardeal Paleotti aos pintores de que não alterassem nem inovassem as matérias das pinturas sagradas, por faltar-lhes autoridade. Só os teólogos teriam tal autoridade.

Para finalizar, arrisco sugerir que a referida ausência no tratado de Nunes, encontra eco na prática artística colonial. Ao comparar as pinturas com as gravuras que serviram de modelo aos pintores coloniais em Minas, percebo que as alterações operadas na pintura em relação aos modelos, grosso modo, não são substantivas no que se refere á composição da história. Na maior parte dos casos, os pintores limitaram-se a copiá-las realizando pequenas mudanças que, a meu ver, justificam-se em atenção ao decoro e à exigência de clareza e legibilidade da obra.

9 ALBERTI, Leon Batista. *Da Pintura*. (Trad.: Antônio da Silva Mendonça) Campinas: Ed. da UNICAMP, 1992.

Entre livros e pincéis: a tradição emblemática na américa portuguesa (séc. XVI-XVIII)

Renata Maria de Almeida Martins
Pós-Doutoranda/ USP

Resumo

Este trabalho tem como objetivo apresentar pesquisa de pós-doutorado, ainda em fase inicial, acerca da circulação dos Livros de Emblemas e do emprego de emblemas na decoração de espaços religiosos das missões jesuíticas na América Português dos séculos XVI ao XVIII. Desta forma, pretendemos contribuir para os estudos acerca da tradição emblemática no Brasil, e conseqüentemente, para a questão da transferência da tradição clássica entre a Europa e a América Latina.

Palavras-chave

Livros de Emblemas, Missões Jesuíticas, América Portuguesa.

Abstract

This paper presents a Post-Doctoral research. The purpose of this research, just started, is to investigate the circulation of Emblem Books and the use of emblems in the decoration of religious spaces in Portuguese America from the 16th to the 18th centuries. Intends to contribute to the studies of the emblematic tradition in Brazil in the sphere of the investigation about the reception and transfer of the classical artistic tradition between Mediterranean Europe and Latin America.

Keywords

Emblems Books, Jesuit Missions, Portuguese America.

Entre livros e pincéis: a tradição emblemática na américa portuguesa (séc. XVI-XVIII)

Após sete anos de estudos (2002-2009) acerca da tradição artística dos jesuítas na Europa e seus desdobramentos no Grão-Pará (território pertencente à Amazônia brasileira) – resultando em uma Tese de Doutorado Direto defendida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em outubro de 2009, intitulada "Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte nas Missões Jesuíticas do Grão-Pará (1653-1759)"[1] – verificamos que a questão da recepção e da transferência de modelos e técnicas européias para as oficinas organizadas pelos jesuítas nos Colégios de Belém do Pará e São Luís do Maranhão, aparecia ainda mais nitidamente no estudo dos Inventários manuscritos dos Colégios e Igrejas da Companhia no Estado do Maranhão e Grão-Pará, trazidos do Arquivo da Companhia de Jesus em Roma (ARSI)[2].

Estamos nos referindo aos Códices dos séculos XVII e XVIII (ARSI *Brasiliae* 26, 27, 28 e 29), como por exemplo, o *Catálogo da Livraria* do antigo Colégio da Madre de Deus em Vigia no Pará (depois do Colégio de Belém, segunda principal fundação dos jesuítas na Amazônia brasileira), que nos revela o nome (às vezes abreviadamente) e a quantidade de volumes de cada uma das obras pertencentes à Livraria. Realizado no momento em que os jesuítas foram obrigados a abandonar o Colégio, o dito *Catálogo* é a única notícia que possuímos da antiga livraria jesuítica de Vigia. [Figura 01]

A leitura deste *Catálogo* foi realizada em conjunto com a Profa. Dra. Sylvie Deswarte (*Université de Lyon*), destacada especialista do tema das artes em Portugal, que então buscou indicar os livros de maior interesse para o estudo da tradição artística dos jesuítas. Entre as obras selecionadas, alguns Livros de Emblemas, ou seja, "coleções impressas de emblemas"[3]. Estes livros, que trazem imagens e também inscrições, integraram o acervo das bibliotecas jesuíticas desde o século XVI, e sabidamente seus emblemas foram utilizados nas obras de arte produzidas para a decoração de Colégios e Igrejas dos inacianos, como também de outras ordens religiosas.

Paralelamente à pesquisa documental, realizamos pesquisa de campo no Pará, onde tivemos a oportunidade de comparar os dados dos Inventários da Expulsão da Companhia (1759/1760) e as obras ainda conservadas nas Igrejas,

---

1 Tese de Doutorado orientada pelo Prof. Dr. Luciano Migliaccio (FAU-USP). Banca de Defesa (1º de outubro de 2009): Profa. Dra. Myriam Ribeiro de Oliveira (UFRJ), Prof. Dr. Murillo Marx (FAU-USP), Prof. Dr. Carlos Guilherme Mota (FFLCH-USP) e Prof. Dr. Jens Baumgarten (UNIFESP). Tese indicada para publicação pelos membros da Banca de defesa. A autora possuiu bolsa de Mestrado CNPq (de fevereiro de 2004 a abril de 2005) e bolsa de Doutorado CNPq (de maio de 2005 a abril de 2009, com período Sandwich na Itália).

2 Entre dezembro de 2006 e abril de 2007, através dos recursos da Bolsa de Doutorado Sandwich CNPq (*Università Degli Studi di Napoli L'Orientale*. Orientador: Prof. Dr. Riccardo Naldi), a autora realizou pesquisas no ARSI – *Archivium Romanum Societatis Iesu*, no *Archivio Segreto Vaticano*, e na *Biblioteca Nazionale* em Roma, como também na *Biblioteca Nacional* e no *Arquivo Nacional da Torre do Tombo*, ambos em Lisboa.

3 "Emblema: Imagem visual carregada de significado simbólico e muitas vezes acompanhada de textos explicativos. As **coleções impressas de emblemas** ("**livros de emblemas**") desfrutaram grande popularidade nos séculos XVI e XVII, e muitos artistas delas se valeram como fonte de inspiração imagética. Em sua forma mais típica, o emblema consistia em uma figura, um mote e um verso explicativo (ou epigrama)...". DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 173, grifo nosso (Edição original: THE OXFORD DICTIONARY OF ART. London: Oxford University Press, 1988).

onde os resultados nos mostraram a importância da relação, já destacada por outros autores, entre as obras encontradas nas livrarias e as obras produzidas nas oficinas. No caso da Casa-Colégio da Madre de Deus em Vigia, entre livros e também pincéis, a tradição emblemática se fez presente. Livros de Emblemas entre as obras do acervo da Livraria da Casa-Colégio, comprovado na leitura do *Inventário*[4]; e pinturas de Emblemas no teto da sacristia, comprovado em viagem de campo. [Figura 02]

Mas, este não foi um caso de todo isolado na antiga Vila de Nossa Senhora de Nazaré da Vigia no Grão-Pará. Pinturas de Emblemas também se fazem presentes no forro da sacristia da Igreja de São Francisco Xavier do Colégio de Santo Alexandre em Belém, capital do Estado. [Figura 03]. Infelizmente, não foram encontrados Inventários de sua importante livraria (segundo documentos, com cerca de 2000 volumes).

Existiriam outros exemplos de uso de emblemas na decoração de igrejas jesuíticas na América portuguesa? No antigo Estado do Brasil, na Igreja de Nossa Senhora do Rosário do Embu em São Paulo (antiga Aldeia de M'Boy), onde também jesuítas e índios trabalharam em sua ornamentação, encontramos conservadas pinturas de emblemas no teto de sua sacristia. No que se refere à utilização de emblemas na decoração de espaços religiosos por outras ordens religiosas, ainda em Belém do Pará, na sacristia da Igreja do Colégio de Santo Antônio, os franciscanos igualmente escolheram empregar emblemas na pintura do forro da sacristia.

E é disso que trata o nosso projeto de pós-doutorado, ainda em fase inicial, em procurar identificar a circulação de Livros de Emblemas empregados pelas ordens religiosas na América Portuguesa, e em que medida e de que maneira os emblemas aparecem nas artes das Missões dos antigos Estados do Brasil e do Maranhão e Grão-Pará. Do estudo destas duas questões em conjunto (Livros de Emblemas e espaços religiosos decorados com emblemas), viável de ser realizado através e pela análise de bibliografia adequada, inventários, notícias documentais e obras remanescentes do período colonial (algumas previamente identificadas em nossa tese de Doutorado), acreditamos possível dar uma contribuição original para os estudos da tradição Emblemática no Brasil[5] e, por conseguinte, da transferência da tradição clássica européia para a América Latina.

---

4 A livraria da Casa-Colégio da Madre de Deus em Vigia no Grão-Pará teria à época da expulsão dos jesuítas (1759-1760), segundo o seu inventário, cerca de 1010 volumes. Ver "Catálogo da Livraria da Casa da Vigia". ARSI, Brasiliae 28, fl. 18v-23r. Segundo a somatória de Leite, seriam na verdade 1006 volumes. Ver LEITE, Serafim S.J. *História da Companhia de Jesus no Brasil* (1938). São Paulo: Loyola, 2004, Op. cit., pp. 160-167.

5 Em setembro de 2009 foi realizado Seminário no âmbito do Projeto Temático *Plus-Ultra* FAPESP / FAU-USP, "Perspectivas para o Estudo da Arte Luso-Brasileira no século XVIII", onde a autora apresentou comunicação intitulada, "Emblemas na Decoração das Sacristias do Grão-Pará".

Livros de Emblemas nas Livrarias e Oficinas Missioneiras da América Portuguesa

Importa saber que foi no ambiente religioso que estes emblemas foram mais utilizados na arte luso-brasileira dos séculos XVII e XVIII.[6] Para isso, os artistas precisavam ter a sua disposição uma considerável quantidade de material gráfico para utilizar como modelo[7], daí facilmente se compreende a presença e a circulação de Livros de Emblemas nas livrarias das Missões religiosas, como atesta o já citado manuscrito do Catálogo da Livraria da Companhia de Jesus na Casa-Colégio de Vigia no Pará.[8]

Em se falando especificamente da Companhia de Jesus, de acordo com Richard Dimler, de 1621 a 1640 foram editados 107 livros de emblemas, e entre 1601 e 1700, imprimiram-se 341 livros; sendo bastante problemático estabelecer que influências exerceram os principais escritores seculares na seleção e gênero de emblemas jesuítas, e se os jesuítas teriam se aproveitado do mercado comum de livros de emblemas ou criado a sua própria reserva.[9]

Quanto à pesquisa acerca do tema, alguns estudiosos têm se dedicado ao estudo dos Livros de Emblemas, e muito tem sido publicado acerca desta temática na Europa e nos Estados Unidos; explicado, talvez, pelo fato de estarem mais próximos das grandes coleções. Na Europa, são alguns dos tradicionais centros jesuíticos possuidores de originais de Livros de Emblemas: Lyon, Roma e Évora. Graças às novas tecnologias e ao trabalho de instituições como a *University of Glasgow* (*Glasgow Emblem Studies*)[10], a *Fordham University* (Universidade Jesuítica em Nova Iorque), a *Universidad de La Coruña*, a *University of Minnesota*, a *University of Illinois*, ou a *University of Pennsylvania*, todas elas possuidoras de grupos de estudos de emblemática, valiosos e raros exemplares de Livros de Emblemas, encontram-se publicados em coleções especiais ou digitalizados e disponíveis em *websites*.[11]

Como principais autores estrangeiros que trabalharam sobre os emblemas, podemos destacar, os já citados neste projeto, Sylvie Deswarte, Richard

---

6 Ver SOBRAL, Luís de Moura. "Occasio and Fortuna in Portuguese Art of the Renaissance and the Baroque: a Preliminary Investigation". In: *Mosaics of Meaning Studies in Portuguese Emblematics.* Glasgow: Glasgow Emblem Studies / Ed. Luís Gomes, 2008, p. 102.

7 Ver SOBRAL, Luís de Moura. "Occasio and Fortuna in Portuguese Art of the Renaissance and the Baroque: a Preliminary Investigation". In: GOMES, Luís (Ed.) *Mosaics of Meaning Studies in Portuguese Emblematics.* Glasgow: Glasgow Emblem Studies, s/d, Op. cit., p. 102.

8 "Catálogo da Livraria da Casa da Vigia". ARSI, Brasiliae 28, fl. 18v-23r.

9 DIMLER, G. Richard. "Livros de Emblemas". In: DOMINGUEZ, Joaquín; O'NEIL, Charles. *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús.* Madrid: *Institutum Historicum Societatis Iesu* / *Universidad Pontificia Comillas*, 2001, pp. 1237-1238. Ver também MARTINS, Renata Maria de Almeida. "Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte dos Jesuítas no Grão-Pará (1653-1759)". Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU-USP. São Paulo, 2009, pp. 85-86.

10 Ver, em especial, o volume 13 da série editada pela *Glasgow Emblem Studies*, intitulada "Mosaics of Meaning Studies in Portuguese Emblematics" (volume editado por Luís Gomes). Agradecemos ao Prof. Luís de Moura Sobral (*Université de Montreal*) pela indicação e acesso ao dito material.

11 Ver, entre outros projetos de *websites*, "Glasgow Emblem Digitalization Project" (*University of Glasgow*, Escócia); "English Emblem Book Project" (*Pennsylvania State University Libraries*, Estados Unidos); "Emblemata Online" (*Herzog August Bibliothek*, Wolfenbüttel, Alemanha); "Emblems Books" (*University of Minnesota*, Estados Unidos); "Grupo de Investigación sobre Literatura Emblemática Hispânica" (*Universidad de La Coruña*, Espanha); e "Digitaliserung von ausgewählten Emblembüchern der frühen Neuzeit" (Bayerische Staatsbibliothek, Munique, Alemanha).

Dimler, Carlo Ginzburg, Luís de Moura Sobral e Santiago Sebastián; além de Peter Daly[12], Mario Praz[13], Lydia Salviucci Insolera[14], Ingrid Rowland[15] e Lina Bolzoni[16], entre outros nomes.

No Brasil, por sua vez, o tema dos emblemas parece ainda não ter sido alvo de grande interesse, sendo ainda não suficientemente explorado por estudiosos da área de História da Arte. Neste caso, pode-se presumir, devido ainda haver pouco conhecimento e divulgação das importantes coleções de Livros de Emblemas existentes no território brasileiro, e mesmo do conjunto das obras artísticas do período colonial que empregaram a tradição emblemática. Durante nossa pesquisa de Doutorado, ao buscarmos um maior referencial teórico sobre a utilização de emblemas na decoração de espaços religiosos jesuíticos no Brasil, tornou-se bastante evidente a ausência de notícias acerca da presença de Livros de Emblemas nas bibliotecas e nos arquivos brasileiros, ou melhor, um primeiro (mesmo que breve) panorama da questão para os estudos da tradição emblemática nas artes no Brasil. E é neste ponto, estudar e organizar um inventário crítico de alguns dos Livros de Emblemas existentes em duas coleções brasileiras: na Biblioteca *Cicognara* na UNICAMP, e na Coleção *Barbosa Machado* na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (esta última, contemplada recentemente com um inédito estudo do Prof. Dr. Luís de Moura Sobral[17]); e como também propomos, estudar alguns espaços religiosos da Companhia de Jesus no Brasil com emblemas, onde acreditamos possa estar, a nossa maior contribuição.

Em se tratando do acervo de Livros de Emblemas da *Coleção Diogo Barbosa Machado* (intitulada *Symbolos, Emblemas e Empresas*), o professor Luís de Moura Sobral declara não ter conhecimento acerca de uma coleção similar em Portugal, durante o século XVIII[18]. Importa destacar que Sobral, reconhecido especialista português radicado no Canadá (*Université de Montreal*), é quem nos

---

12 DALY, Peter; DIMLER, Richard S.J. *Corpus Librorum Emblematum. The Jesuit Series, Part One*. Montreal, 1997; DALY, Peter. *Corpus Librorum Emblematum. The Jesuit Series, Part Two.* Toronto, 2000; e DALY, Peter. *Corpus Librorum Emblematum. The Jesuit Series, Part Three*. Toronto, 2002.

13 PRAZ, Mario. *Imágenes del Barroco (Estudios de Emblemática).* Madri: Ediciones Siruela, 1989. [Edição Original: *Studies en Seventeenth-Century Imagery*. Edizioni di Storia e Letteratura.]

14 INSOLERA, Lydia Salviucci. *L'Imago Primi Saeculi (1640) e il significato dell'imagine allegorica nella Compagnia di Gesù. Genesi e Fortuna del libro.* Roma: Pontificia Università Gregoriana, 2004.

15 ROWLAND, Ingrid D. *L'Emblematic di Athanasius Kircher*. In: BOLZONI, Lina; VOLTERRANI, Silvia (Org.). *Con Parola Brieve e con Figura: Emblemi e Imprese fra antico e moderno*. Pisa: Edizioni della Normale, 2008.

16 A Profa. Lina Bolzoni (*Università di Pisa*), organizou o Seminário "Con parola brieve e con figura: Emblemi e imprese fra antico e moderno", através do CTL – *Centro Elaborazione Informatica di Testi e Immmagini nella Tradizione Letteraria*, na *Scuola Normale Superiore di Pisa*, de 9 a 11 de dezembro de 2004. O Seminário reuniu grandes especialistas do tema dos Livros de Emblemas, como Peter Daly, Ingrid Rowland, Marc Fumaroli, entre outros. Ver BOLZONI, Lina; VOLTERRANI, Silvia (Org.). *Con Parola Brieve e con Figura: Emblemi e Imprese fra antico e moderno*. Pisa: Edizioni della Normale, 2008.

17 Além de oferecer um estudo inédito acerca da Coleção de Livros de Emblemas de Barbosa Machado, Sobral publica um inventário desta importante Coleção (186 entradas). Ver "The Emblem Book Collection of Diogo Barbosa Machado (1688-1772)". In: *Mosaics of Meaning: Studies in Portuguese Emblematics.* Ed. Luís Gomes. Glasgow: Glasgow Emblems Studies, vol. 13, 2008, pp. 153-187.

18 "Indeed, I do not know of a similar collection of emblems books in Portugal, during the eighteenth century". SOBRAL, Luís de Moura. "The Emblem Book Collection of Diogo Barbosa Machado". In: GOMES, Luís (Ed.) *Mosaics of Meaning Studies in Portuguese Emblematics.* Glasgow: Glasgow Emblem Studies, 2008, Op. cit., p. 156.

oferece alguns dos trabalhos mais referenciais para o estudo dos emblemas no Brasil. Uma outra coleção, também no Brasil, integra o acervo da Biblioteca *Francesco Leopoldo Cicognara*, adquirida em microfichas pela UNICAMP no ano de 2002[19]. Comprovado, então, que o Brasil, apesar de não possuir muitas publicações relevantes a respeito do tema da tradição emblemática nas artes, tem ao menos duas importantes coleções de Livros de Emblemas: a Coleção *Diogo Barbosa Machado* na BNRJ, e a Coleção da *Biblioteca Cicognara* na UNICAMP. Daí a necessidade de estudar e organizar, através de um inventário crítico, os Livros de Emblemas existentes nas duas coleções; e também de disponibilizar ao público de estudantes e especialistas, algumas das microfichas dos Livros de Emblemas presentes na Biblioteca *Cicognara*.

Quanto aos espaços religiosos que empregam emblemas na sua decoração, foi possível pontuar, além das já citadas pinturas de teto de três sacristias jesuíticas (em Belém e Vigia no Pará; e no Embu em São Paulo); outros exemplares no Nordeste e Sudeste do Brasil, pertencentes aos jesuítas, franciscanos, e ordens terceiras; especialmente em pinturas de tetos (Minas Gerais, Pernambuco, Bahia, Alagoas), e na azulejaria. (Bahia, Pernambuco).

Concluindo, falta igualmente no Brasil, ao que temos conhecimento, um estudo que abarque em conjunto, tanto a obra literária pertencente às coleções anteriormente mencionadas (*Barbosa Machado* e *Cicognara*; sabendo da possível existência de outras coleções), quanto a obra artística com emblemas, conservada nas antigas Igrejas, Capelas, Colégios e Conventos de ordens religiosas no grande território brasileiro. Para isso, precisaríamos, como já citamos:

1º) Identificar os Livros de Emblemas existentes na Coleção *Barbosa Machado* e no manuscrito do Catálogo da Livraria dos Jesuítas em Vigia no Pará (1759/1760); possibilitando assim conhecer alguns dos Livros de Emblemas que circularam no mundo português; como também, elaborar correspondências (quando existirem os mesmos autores, títulos e / ou edições) entre os Livros de Emblemas da Coleção *Barbosa Machado* e os da Biblioteca *Cicognara*;

2º) Mapear ao máximo e dentro das possibilidades, em que localidades no Brasil a tradição emblemática foi de fato empregada nas Igrejas da Companhia de Jesus, para assim podermos mais tarde identificar e comparar os programas, modelos e contextos figurativos onde os Emblemas foram utilizados; e ainda, quando possível, e de posse da pesquisa realizada acerca dos Livros de Emblemas, finalmente identificar as devidas correspondências entre as obras artísticas e as obras literárias encontradas nas duas coleções brasileiras e nos Catálogos de antigas livrarias missioneiras.

O olhar para a arte produzida nos séculos XVII e XVIII em regiões ainda hoje tão distintas no cenário brasileiro, como a Amazônia (antigo Estado do Maranhão e Grão-Pará, nas igrejas jesuíticas de Vigia e Belém) e São Paulo (Igreja jesuítica de Nossa Senhora do Rosário do Embu), por exemplo, poderá nos trazer uma nova contribuição acerca das diferenças / analogias no que se refere à feitura, à técnica, e à mão de obra empregadas nas missões jesuíticas em

19 A Biblioteca original de Francesco Cicognara (Ferrara, 1767 – Veneza, 1834) pertencia à Biblioteca Apostólica Vaticana, e foi adquirida pela UNICAMP no ano de 2002 (40 mil microfichas, cinco mil títulos reproduzidos pela *University of Illinois*).

diferentes regiões do Brasil. Da mesma forma, a menção de que no Pará, possuímos ao menos três exemplos conhecidos de sacristias com decoração de pinturas de emblemas nos seus tetos (Igreja jesuítica de Vigia, Igreja jesuítica de Belém, e Igreja dos franciscanos em Belém), põe luz ao debate do emprego das mesmas tradições artísticas européias e da comparação dos resultados obtidos na prática (programas, técnicas, tratamento dos ambientes, modelos figurativos, etc...) por diferentes ordens religiosas.

Neste sentido, alguns exemplos europeus terão que ser citados ao longo da pesquisa, e eles vão aparecer ao menos, ao que conhecemos, na pintura do teto da sacristia da Igreja jesuítica de São Roque em Lisboa. Por outro lado, os possíveis casos encontrados na América espanhola serviriam para possivelmente nos mostrar que a tradição emblemática circulou em toda a América Latina. A provável presença de livros de emblemas nos Catálogos manuscritos das livrarias do período colonial (especialmente, as jesuíticas) na América Hispânica, também atuariam na mesma direção.

Concluindo e enfatizando, o resultado do conjunto de estudos realizados, tanto acerca da circulação dos Livros de Emblemas, como do emprego dos emblemas na decoração dos ambientes religiosos brasileiros, sugeridos em nosso projeto de Pós-Doutorado, pretende contribuir para preencher uma grave lacuna no que diz respeito à pesquisa da tradição emblemática no Brasil, colaborando diretamente quanto à questão da recepção e da transferência das tradições artísticas clássicas européias para a América portuguesa.

Referências Bibliográficas

BOLZONI, Lina; VOLTERRANI, Silvia (Org.). *Con Parola Brieve e con Figura: Emblemi e Imprese fra antico e moderno*. Pisa: Edizioni della Normale, 2008.

CATÁLOGO da Livraria da Casa da Vigia. ARSI, *Brasiliae 28*, fl. 18v-23r.

DALY, Peter; DIMLER, Richard S.J. *Corpus Librorum Emblematum. The Jesuit Series, Part One*. Montreal, 1997.

DALY, Peter. *Corpus Librorum Emblematum. The Jesuit Series, Part Two.* Toronto, 2000.

_____. *Corpus Librorum Emblematum. The Jesuit Series, Part Three*. Toronto, 2002.

DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DIMLER, G. Richard. "Livros de Emblemas". In: DOMINGUEZ, Joaquín; O'NEIL, Charles. *Diccionario Histórico de la Compañía de Jesús.* Madrid: *Institutum Historicum Societatis Iesu* / *Universidad Pontificia Comillas*, 2001, pp. 1237-1238.

INSOLERA, Lydia Salviucci. *L'Imago Primi Saeculi (1640) e il significato dell'imagine allegorica nella Compagnia di Gesù. Genesi e Fortuna del libro.* Roma: Pontificia Università Gregoriana, 2004.

GOMES, Luís (Org.). *Mosaics of Meaning Studies in portughese emblematics*. Glasgow: Glasgow Emblem Studies, 2008, vol. 13.

LEITE, Serafim S.J. *História da Companhia de Jesus no Brasil* (1938). São Paulo: Loyola, 2004.

MARTINS, Renata Maria de Almeida. "Tintas da Terra, Tintas do Reino: Arquitetura e Arte dos Jesuítas no Grão-Pará (1653-1759)". Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU-USP. São Paulo, 2009 [Orientador: Prof. Dr. Luciano Migliaccio].

PRAZ, Mario. *Imágenes del Barroco (Estudios de Emblemática).* Madri: Ediciones Siruela, 1989. [Edição Original: *Studies en Seventeenth-Century Imagery*. Edizioni di Storia e Letteratura.]

ROWLAND, Ingrid D. "L'Emblematic di Athanasius Kircher". In: BOLZONI, Lina; VOLTERRANI, Silvia (Org.). *Con Parola Brieve e con Figura: Emblemi e Imprese fra antico e moderno*. Pisa: Edizioni della Normale, 2008.

SOBRAL, Luís de Moura. "The Emblem Book Collection of Diogo Barbosa Machado (1688-1772)". In: *Mosaics of Meaning: Studies in Portuguese Emblematics.* Ed. Luís Gomes. Glasgow: Glasgow Emblems Studies, vol. 13, 2008, pp. 153-187.

_____. "Occasio and Fortuna in Portuguese Art of the Renaissance and the Baroque: a Preliminary Investigation". In: *Mosaics of Meaning Studies in Portuguese Emblematics.* Glasgow: Glasgow Emblem Studies / Ed. Luís Gomes, 2008.

Primeira folha do manuscrito do Catálogo da antiga Livraria jesuítica da Casa-Colégio da Madre de Deus em Vigia no Pará; elaborado no momento da expulsão dos padres da Companhia de Jesus do antigo Estado do Maranhão e Grão-Pará (1759).
Fonte: ARSI, Brasiliae 28 [Inventarium Maragnon], fl. 01.

Pintura do teto da Sacristia da Igreja da Casa-Colégio da Madre de Deus em Vigia no Pará, século XVIII.
Fonte: Ricardo Medrano, Vigia, Pará, julho de 2008.

Pintura do teto da Sacristia da Igreja de São Francisco Xavier do Colégio jesuítico de Santo Alexandre em Belém do Pará (atual Museu de Arte Sacra do Pará), século XVIII.
Fonte: Ricardo Medrano, Belém do Pará, julho de 2008.

Livro de artista: da modernidade à contemporaneidade

Os Limites do Livro

Amir Brito Cadôr
UFMG

Resumo

Um livro não é mais a reprodução de obras de um artista, mas uma obra feita especificamente para ser reproduzida. O livro se transforma literalmente em espaço físico, substituindo o espaço da galeria de arte. Como exemplo de estratégias discursivas que adotam o livro como meio, uma breve comparação do livro-catálogo de José Resende (1970) com o Manual da Ciência Popular, de Waltércio Caldas (1982).

Palavras-chave

Livros de artista; catálogos; paratextos editoriais

Abstract

A book is not only the reproduction of works of an artist, but a work made specifically to be reproduced. The book is literally transformed into physical space, replacing the space of the art gallery. As an example of discursive strategies that embrace the book as a means, a brief comparison of the book-catalog by José Resende (1970) with the Manual of Popular Science by Waltércio Caldas (1982).

Key Words

Artists' books; catalogues, paratexts

A ausência de distinção entre gêneros literários que se observa em autores franceses na década de 1960 corresponde à indeterminação das obras de arte e à ausência de categorias artísticas que decorre do uso de meios e materias inéditos (a fotografia, o vídeo, o xerox, a voz, o corpo, o livro). É neste contexto que surgem os livros de artista.

Nos livros de artista existe uma narratividade, entendida como o intervalo de sentido entre uma página e outra, entre imagens ou palavras, e que deve ser preenchido pelo leitor. Diferente do livro de texto comum, "acumulador de informação tipográfica" que pode ser substituído pelo filme, fita e outros meios e formas de catalogação da informação, como já vem ocorrendo em várias bibliotecas do mundo, o livro de artista não pode ser traduzido para outro suporte, pois existe a "interpenetração da informação estética e do veículo, não havendo separação possível sem prejuízo do conjunto" (PLAZA, 1982).

Um exemplo deste tipo de livro é foew&ombwhnw, publicado por Dick Higgins em 1969. Encadernado como se fosse uma bíblia ou um livro de orações e impresso em papel fino, o livro tem capa imitando couro, com o título gravado em relevo dourado, as bordas em vermelho, os cantos de páginas arredondados e até mesmo uma fita para marcar as páginas. O livro de Higgins é um livro sobre fazer livros, destacando as inúmeras transformações que acontecem com o texto até chegar ao leitor: a escolha do papel, o formato e o acabamento, a diagramação em colunas, o título e o nome do autor que se repete no cabeçalho das páginas, a folha de rosto, enfim, o paratexto editorial[1] como elemento que influencia na recepção do texto.

Subversão dos meios

Algumas publicações de artistas imitam procedimentos e a estética dos meios de comunicação de massa para produzir poesia (e uma boa dose de humor) ou para fazer uma crítica política com fina ironia. O mais conhecido é o impagável (porque era distribuído gratuitamente) Jornal Dobrabil de Glauco Mattoso, um trocadilho com o Jornal do Brasil, respeitado tablóide carioca onde foi publicado o manifesto Neoconcreto. Produzido com uma máquina de escrever e copiado em máquinas xerox, com tiragem de 100 a 200 exemplares enviados pelo correio, o material produzido de 1977 a 1979 foi reunido em livro em 1981 e reeditado em 2001. Os tipos usados para fazer as manchetes eram construídos de modo rudimentar, pela repetição de uma letra, usada como se fosse uma peça de mosaico. Nas palavras de Glauco, o jornal tinha como ingredientes o

"tosco simulacro de grande imprensa; a paródia de chavões literários; o contraste insólito entre conceitos eruditos/vanguardistas e efeitos escatológicos do mais chulo nível; a apologia do plágio & do apócrifo, bem como a negação de toda autoridade intelectual através da subversão da própria autoria". (MATTOSO, 1989).

1 Na introdução do livro Seuils, publicado no Brasil com o título Paratextos Editoriais, Gérard Genette define o paratexto como as produções, verbais ou não, que acompanham um texto, que o cercam e o prolongam. (GENETTE, 2009)

Exemplar é a seção de cartas à redação, onde se misturavam opiniões autênticas com forjadas, todas respondidas com deboche, de modo a fazer com que o leitor perdesse quaisquer referenciais de veracidade.

Guto Lacaz fez uma revista em que o título é um trocadilho com a "revista semanal de maior circulação no país". Ele imita o desenho do logotipo, e acrescenta duas letras para mudar completamente o sentido: Inveja. A capa tem o fundo uniforme vermelho, com as letras "in" em branco e "veja" em preto – as três cores que mais apareceram nas capas da famosa revista. Em cada página, um poema gráfico, segundo as palavras do autor, fazendo trocadilhos com anúncios. É uma revista de imagens e de anúncios em que os textos servem apenas como legenda.

Ivens Machado desorganiza as pautas de cadernos escolares. Inicialmente, o artista desenhava as pautas, fazendo-as sumir levemente ou corrigindo-as com borrachas. Para publicar os Cadernos, Machado comprou uma bobina de fazer pautas e, desse modo, poderia transformá-las à vontade. Essa intervenção nas páginas do caderno tem uma forte conotação política, se lembramos o período em que foram realizados os trabalhos (início da década de 1970).

Os livros de artista de Anna Bella Geiger parecem cadernos escolares, a começar pela capa, com o título escrito em uma etiqueta.

"É inegável que chamou a atenção da artista um elemento de interesse que possuem as capas desses cadernos escolares: observando seu padrão de estampagem, é notável como, ao mesmo tempo, ele pode sugerir uma camuflagem e um grande mapa-múndi" (CHIARELLI, 2007, p. 86).

No interior dos cadernos, os textos curtos são escritos com letras toscas, frases simulando exercícios de caligrafia, imagens incompletas e desenhos inacabados, como as cartilhas para completar e colorir.

O autor e editor mineiro Sebastião Nunes conseguiu realizar livros em que os textos sempre aparecem acompanhados por imagens. O que chama a atenção é que a associação de palavras e imagens se dá por parataxe ou justaposição, não há hierarquia. Os recursos da publicidade são utilizados com irreverência, em pseudo-anúncios, placas e cartazes inseridos nas narrativas. O autor usa uma estrutura de almanaque, em que imagens e textos dialogam, e os gêneros textuais diferentes convivem na mesma página: existe espaço para o comentário, a anedota e o poema de ocasião.

Sebastião Nunes mandou imprimir em papel jornal, no formato tablóide, um jornal que copia o logotipo do caderno de cultura mais! e imita a diagramação da capa e do miolo do caderno. Na capa desta "edição especial" de janeiro de 1996, a manchete anuncia uma entrevista exclusiva, em que "o ex-poeta Sebastião Nunes diz o que pensa sobre tudo e sobre nada".

No domingo dia 15 de julho de 1973 chegava à bancas do país a exposição de Antonio Manuel, De 0 a 24 horas, publicada como suplemento de O jornal, com tiragem de 60 mil exemplares. O artista teve cancelada à última hora, por problemas políticos, uma exposição individual que ocuparia todo o terceiro andar do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O artista decidiu

transformar aquela mostra numa exposição gráfica. Em depoimento, ele diz que propôs veicular no suplemento cultural a exposição não realizada no MAM e a diretoria concordou em ceder as seis páginas do segundo caderno. A exposição teve a mesma duração de um jornal na banca.

O catálogo como espaço expositivo

É provável que o galerista Seth Siegelaub tenha sido o primeiro a perceber o potencial das publicações de artistas como obras de arte autônomas. No ano de 1968, ele idealizou uma publicação em que cada artista teria 25 páginas. O livro sem título passou a ser chamado pelo nome dos artistas, Carl Andre / Robert Barry / Douglas Huebler / Joseph Kosuth / Sol LeWitt / Robert Morris / Lawrence Weiner, sendo mais conhecido pelo apelido The Xerox Book. Neste mesmo ano, Siegelaub publica Statements, de Lawrence Weiner, um livro só de textos curtos, à maneira dos aforismos de Wittgenstein. Em março de 1969, ele organiza uma exposição que se realiza apenas no catálogo. Com o nome de One month (Um mês), o catálogo tem o formato de um calendário, cada dia do mês corresponde a uma página com o trabalho de um artista.

O livro se transforma literalmente em espaço físico, substituindo o espaço da galeria de arte. Um livro ou catálogo não é mais a reprodução de obras de um artista, mas uma obra produzida especificamente para ser reproduzida. "É dentro deste espírito de adequação da forma à idéia, da concepção da solução gráfica como relação intrínseca entre "forma" e "conteúdo", processo deflagrado pelo exemplo de Wesley Duke Lee, que os artistas da Escola Brasil produzem os primeiros catálogos conceituais entre nós" (FABRIS e COSTA, 1985). José Resende, cujo catálogo será analisado, fazia parte deste grupo.

E, embora o catálogo criador não seja uma constante no panorama brasileiro, vários artistas dedicam-se, porém, à sua produção: Antonio Dias (Política: Ele não Acha mais Graça no Público das Próprias Graças, 1979), Barrio (Registro de Trabalho, 1981), Paulo Herkenhoff (Geometria Anárquica, a Má Vontade Construtiva e mais Nada, 1980), Tunga (os catálogos das mostras do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e da Galeria Luisa Strina em 1975) criam registros de seu processo de trabalho, gerando uma contra-exposição auto-reflexiva (FABRIS e COSTA, 1985).

Em exposições recentes, merecem destaque duas iniciativas que são fruto de parcerias artísticas de jovens artistas que optaram por fazer um livro de artista em lugar do tradicional catálogo: Marilá Dardot e Fábio Morais, Marco Antonio Mota e Júlio Martins.

O livro Sebo faz parte da caixa *Arquivo*, que acompanhou a exposição *Sob neblina [em segredo]*, de Marilá Dardot no Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, em 2007. O livro consiste em uma coleção de impressos, fotografias, postais, bilhetes, todo tipo de papel encontrado em livros comprados em sebos. Cada folha desta edição é um fac-símile frente e verso de um desses objetos achados.

Da exposição Iluminuras, de Marco Antonio Mota no Museu Inimá de Paula em 2010 resultou um livro em colaboração com Júlio Martins. A capa é

uma imagem em abismo, reproduz o desenho de um livro chamado Iluminuras, que por sua vez mostra outro livro desenhado na capa. O livro é autoreferente, e inicia com um texto manuscrito que ensina como fazer um livro, com diagramas sobre paginação e métodos caseiros de encadernação.

Paratextos editoriais

O livro de Waltercio Caldas, inserido em uma coleção de livros sobre arte brasileira contemporânea publicada pela Funarte nas décadas de 1970 e 1980, é o único da coleção que tem título próprio e não apenas o nome do artista. Ele se destaca não por ser dos poucos com a capa com fundo branco, mas pelo jogo autoreferente criado com a reprodução de um exemplar do próprio manual na capa do livro.

Na folha de rosto somos informados que o texto é de Paulo Venancio Filho e o prefácio e comentários são do artista. O texto desempenha um papel ambíguo no Manual da Ciência Popular de Waltercio Caldas. Algumas vezes o texto (a legenda ou o título dos trabalhos) é literal e simplesmente descreve o objeto ou os materias empregados em sua composição (Garrafas com rolha, Tubo de ferro/ copo de leite). As legendas não informam, os comentários não explicam nada, e contribuem para aumentar a indeterminação a respeito do sentido das obras apresentadas. Ao lado de uma fotografia colorida de um casco de jaboti vazio, atravessado por um tubo de ferro, lemos o título Convite ao raciocínio e a seguinte frase: "Não se deixe enganar pela sugestão do título. Observe com atenção e compreenda por quê."

É um manual de instruções, qualquer um pode produzir esses objetos, como avisa Paulo Venancio Filho no texto "Leitura Preparatória", que aparece como posfácio. Como os outros títulos da coleção, o livro tem um texto teórico de apresentação da obra. A maioria das publicações trata do conjunto de trabalhos de um artista como um todo, algumas vezes apresentado de forma cronológica, em outras o texto assume a forma de depoimento, sempre com as imagens ilustrando o texto. Nesse caso, é o texto crítico que ilustra a obra, indicando o modo como podem ser olhados os trabalhos reproduzidos no "manual". Existe uma separação física entre o livro de Waltercio e o texto de Paulo Venancio Filho, indicada pelo uso de cor amarela como cor de fundo nas páginas de texto, em oposição às páginas de fundo branco do restante da publicação. O texto chama a atenção para a questão da reprodução das imagens, desde o uso de espelhos e carbonos para compor alguns objetos, até o uso de títulos que remetem à reprodutibilidade técnica (Cinco mil etiquetas auto-adesivas; Cinema; Como funciona a máquina fotográfica?).

A apresentação de cada trabalho ocupa uma página dupla, com a identificação sempre no topo da página da esquerda, o título e uma pequena legenda entre duas barras horizontais. Quando as imagens não aparecem sangrando a página dupla, elas ocupam apenas a página da direita. Algumas vezes uma fotografia mostra, em miniatura, o mesmo objeto sob outro ponto de vista, logo abaixo da identificação. O objeto de arte sobressalente, que foi fotografado pendurado por um fio, aparece no alto da página, surgindo da margem superior, e passa por trás do texto e das barras horizontais. O que seria um prosaico recurso de diagra-

mação, converte a superfície bidimensional da página em uma representação do espaço tridimensional. As páginas não são numeradas, mas os objetos sim, como em um catálogo de produtos.

A maioria das imagens reproduzidas no Manual aparecem em outro livro de Waltercio, chamado Aparelhos e publicado pela GBM em 1979. Para o manual, alguns objetos foram fotografados novamente, em um ângulo um pouco diferente, especialmente para esta edição. Um dos trabalhos, que não tinha título, recebeu o nome Emoção estética, modificando a maneira de se perceber a imagem. Waltercio criou "um manual de manuais, um guia prático para a construção de guias. Um sistema de processos intermediários que não conduz rigorosamente a lugar nenhum" (NAVES, 2007, p. 465).

O pequeno catálogo sem título de José Resende não tem o nome do artista e nenhuma imagem na capa, apenas um retângulo branco com uma moldura formada por uma retícula de dois centímetros de largura. É um catálogo de exposição que tem apenas imagens e nenhum texto, e as obras reproduzidas são obras efêmeras, que foram destruídas.

De certo modo, a ausência de textos ou fotos que comentassem diretamente o trabalho, opunha resistência à abordagem quase sempre inadequada da crítica de arte da época. Em vez de explicar ou refletir, as sequencias aparentemente desconexas de imagens e a exploração de recursos gráficos inusuais – colagem de elementos, páginas em branco, reticuladas ou picotadas, dobras atípicas – adicionavam novos fatores à leitura do trabalho, tentavam instigar as faculdades analíticas do público. (CORRÊA, 2004, p. 132-133)

Uma fotografia em preto e branco, mostrando o detalhe de um gramado e um jardim, com árvores e uma casa ao fundo, serve de folha de rosto. Entramos no livro como quem entra em uma casa. Na página dupla seguinte, uma fotografia posicionada horizontalmente, cujo centro coincide com a medianiz, fica dividida entre duas páginas. Trata-se do registro fotográfico da Série Suburbia: Jardim, de 1968, obra destruída. Uma barra vertical preta aparece em cada extremidade, sendo que a da direita surge de um corte na página, que fica dois centímetros menor do que as outras páginas. Ao virar a página, o desenho que surge, formado por dois retângulos pretos, é a contra-forma ou imagem complementar da página da direita.

Em outra sequência, vemos à esquerda um desenho de quatro jardins em forma de labirinto, com uma imagem no centro de um corredor formado por uma série de arcos. Na parte da direita, temos um retângulo cinza formado por uma retícula de pontos. O retângulo é formado por três faixas, que correspondem a três páginas cortadas em larguras diferentes. No verso da segunda página, uma imagem reduzida dos arcos que aparecem no centro da imagem com os labirintos. O virar de páginas revela imagens escondidas: um outro detalhe arquitetônico estava encoberto, o interior de uma cúpula românica.

O catálogo ainda apresenta um encarte que se desdobra duas vezes, e uma folha com picotes formando nove quadrados. Na página da direita, em frente aos quadrados picotados, uma fotografia de um campo com grama com um quadrado desenhado por varetas, formando nove pequenos quadrados. Pela asso-

ciação das formas, o artista coloca em evidência o seu processo criativo, como ele diz mais tarde em depoimento: "meu processo de pensar o trabalho é muito associativo". (RESENDE, 1999, p. 19). No verso desta página, um quadrado é divido no eixo vertical e horizontal, formando quatro quadrados, cada um em uma escala de cinza formado por uma retícula de pontos. O processo de impressão é colocado em primeiro plano, como se o livro comentasse a respeito de sua feitura.

Os cortes e dobras acrescentam uma dimensão vertical à leitura do livro, além de altura e largura as páginas ganham profundidade, uma percepção espacial que o aproxima da escultura, mantendo as características de livro. Duas folhas de papel de seda, uma branca e outra verde, separam o livro em duas partes. O uso de papel de gramatura diferente, o picote e o encarte, chamam a atenção para a materialidade do suporte, para os aspectos táteis da obra. O catálogo se aproxima da maneira como o artista realiza suas esculturas, pois "uma das características do trabalho é permitir que o espectador perceba facilmente como ele foi realizado, (...) suas soluções construtivas devem ser evidentes" (RESENDE, 1999, p. 16).

É preciso manusear o livro para descobrir as imagens que ele encerra. Escondida dentro de uma página dobrada, a última imagem é o Jardim de Jacques Tatit, obra efêmera realizada em 1970. O livro termina como começou: estamos novamente em um jardim.

Waltercio Caldas utiliza em seu Manual os recursos paratextuais para produzir outro sentido: o título, que remete a guias e manuais de instrução, as legendas que não informam, o prefácio e os comentários chamam a atenção para aspectos editoriais do livro, para a disposição do texto e tudo o que o cerca. O catálogo de José Resende se vale dos paratextos editoriais, ou seja, escolhas de formato, tipo de papel, mancha gráfica, apresentação física da obra, para atingir os seus objetivos. Nos dois trabalhos aqui apresentados, o conhecimento de produção gráfica é necessário para a realização do livro. A estrutura do livro é utilizada para produzir sentido, pelo formato e acabamento adotados ou pela disposição de imagens e textos e sequência de páginas. Sem abandonar o formato tradicional do códice, são livros que ampliam as possibilidades do livro.

Bibliografia

CALDAS JUNIOR, Waltercio; VENÂNCIO FILHO, Paulo. Manual da Ciencia Popular. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982

CHIARELLI, Tadeu. "Anna Bella Geiger: outras anotações para o mapeamento da obra". In Ars, ano 5, nº 10. São Paulo: Departamento de Artes Plásticas, Universidade de São Paulo, 2007.

CORRÊA, Patrícia Leal. José Resende. São Paulo: Cosac & Naify, c2004

FABRIS, Annateresa e COSTA, Cacilda Teixeira da. Tendências do Livro de Artista no Brasil. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

GENETTE, Gérard. Paratextos Editoriais. Cotia (SP): Ateliê, 2009.

MATTOSO, Glauco. Jornal Dobrabil. Revista 34 letras, Rio de Janeiro, 5/6, set 1989.

NAVES, Rodrigo. O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007

PLAZA. Julio. "O livro como forma de arte (I)". Arte em São Paulo, São Paulo, n.7, jun., 1982.

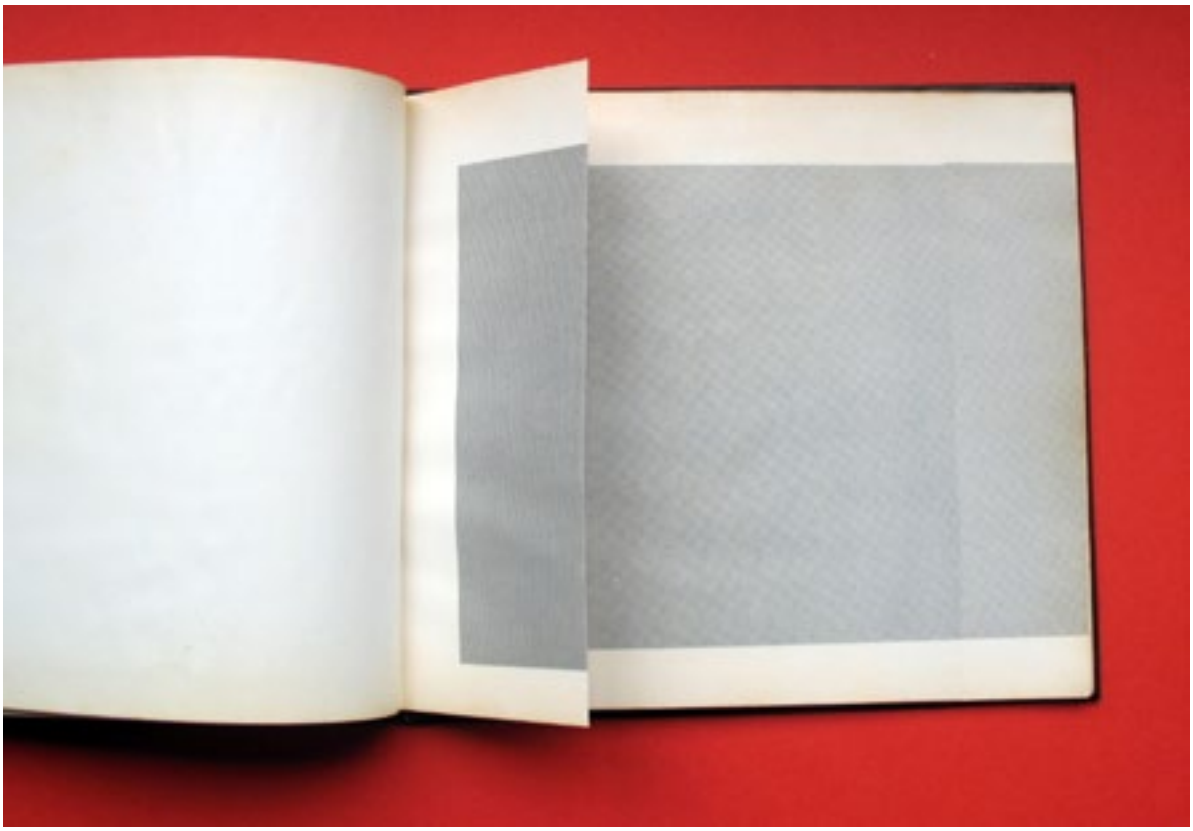
RESENDE, José; CARNEIRO, Lúcia; PRADILLA, Ileana. José Resende: entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla. Rio de Janeiro: Lacerda: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999.

Iluminuras
Marco Antonio Mota e Julio Martins
Livro de artista

Museu Inimá de Paula, 2010
68 pag. (não numeradas).13 x 16 cm. 150 exemplares

Sem título
José Resende
Livro de artista, Matra Editora, 1970

Museu de Arte Moderna - Rio de Janeiro
Museu de Arte Contemporânea - São Paulo
32 pag. (não numeradas). 22 x 19,5 cm
3.000 exemplares



Sem título
José Resende
Livro de artista, Matra Editora, 1970

Museu de Arte Moderna - Rio de Janeiro
Museu de Arte Contemporânea - São Paulo
32 pag. (não numeradas). 22 x 19,5 cm
3.000 exemplares

Além do códice: a presença do livro nos trabalhos de Leila Danziger e Edith Derdyk

Cristiana Nogueira Menezes Gomes
Mestranda/ UERJ

Resumo

Este texto analisa os trabalhos Diários Públicos, (2001), de Leila Danziger e Rasuras (1997), de Edith Derdyk e suas relações com o que seria o livro de artista na contemporaneidade. A partir de questões que são sugeridas pelas artistas em seus respectivos trabalhos (a memória, o arquivo, a melancolia, a escrita, o desenho), é possível buscar meios de se pensar o uso do livro do artista atualmente e também novas formas de narrativa, de escrita artística, formatos e suas inserções dentro da arte.

Palavras-chave

Livro de artista; Leila Danziger; Edith Derdyk

Abstract

This text analyses the works Diários Públicos, (2001), of Leila Danziger and Rasuras (1997), of Edith Derdyk and their relations with what would be the artist book in the contemporaneity. From questions that are suggested by the artists in their respective works (the memory, the file, the melancholy, the writing, the drawing), it's possible to seek means to think the use of the artist book nowadays and also new types of narrative, artistic writing, formats and their insertions into the art.

Keywords

Artist Book; Leila Danziger; Edith Derdyk

Este texto parte da análise de alguns trabalhos escolhidos das artistas Edith Derdyk e Leila Danziger para refletir sobre como o livro, ou mesmo seus elementos compositivos, se personificam na arte contemporânea. Para isso, foram escolhidos os trabalhos 'Rasuras', de 1997, de Edith Derdyk e três trabalhos da série 'Diários públicos', desde 2001, de Leila Danziger. Apresentamos aqui algumas possibilidades iniciais do que podem ser consideradas questões primordiais para se pensar o livro de artista na atualidade.

O códice, ou códex, segundo o Dicionário do Livro[1], "é o nome dado pelos romanos às tabuinhas de madeira revestidas de cera em que escreviam e que eram ligadas entre si por um cordel […]." A partir desta definição, podemos tecer algumas questões pertinentes. Este é o formato que, ainda hoje, é adotado como o melhor para a apreciação da leitura, por sua portabilidade, praticidade, não só para o folheio, como também para o transporte e acomodação. Há um verdadeiro fetiche no manusear do livro, em que busca-se sentir pelo tato, a textura da capa, das folhas; pelo cheiro, as características que cada papel traz; pela visão, as diferentes tipografias utilizadas, as cores do papel impresso e da capa.

Uma questão importante levantada por Alberto Manguel[2] é em relação às margens que circundam a mancha e, que permitem a participação do leitor no livro, já que antes deste formato, era mais difícil disso ocorrer. A escrita que está para além do texto, subverte o original, e permite uma intervenção que particulariza o livro. Podemos fazer uma analogia com a importância da margem para a escrita islâmica e as anotações que são feitas nela e, que representam a quebra dos limites do texto, o território do visível e do invisível, onde nada mais é dito e tudo pode se dizer, um texto paralelo que poderá ser até mais importante que o próprio texto.

No trabalho de Edith Derdyk as linhas que escapam da parede (do livro em outra escala), são o extravasamento do texto, do que precisa ser dito, ou melhor, do que *não* precisa ser dito necessariamente. Este texto se movimenta, margem afora, ao mesclar dois espaços inconciliáveis, que convivem mas não se misturam. Se no Corão temos a liberdade na margem, aqui temos a liberdade em todos os lugares, já que o texto não está contido em lugar algum. A rasura é eloquente, o espaço não a retém. Ela é um ruído, algo que não se decifra, pois é dito ao mesmo tempo e, por isso, cria o acúmulo de linhas. É a representação do traço nervoso, do erro, da violência sobre a palavra; ela coaduna com a força física do material, com a resistência empregada para a sustentação do trabalho. Ao mesmo tempo, temos a delicadeza do material, de uma única linha vista de perto.

Linhas pretas que escrevem no espaço, que preenchem o espaço de vida. O espaço branco, como uma tela em branco esperando o primeiro rabisco. Este é o *leitmotiv* de sua obra. O primeiro risco, a primeira linha. Quando Anne-Marie Christin[3] afirma que a origem da escrita é icônica, quer dizer, advém da imagem, podemos entender a rasura como a desconstrução da escrita, que retorna a sua

1 PERICÃO, Maria da Graça; FARIA, Maria Isabel. Dicionário do livro : da escrita ao livro eletrônico. São Paulo: EDUSP, 2008.

2 MANGUEL, Alberto. Uma história da leitura. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

3 CHRISTIN, Anne-Marie. L'Image ecrite ou la Deraison graphique. Paris: Flammarion, 1996.

origem. Isso fica ainda mais evidente ao aproximarmos o conceito de Christin, que diz que esta escrita é o pensamento na tela, e percebermos como se dá a construção do trabalho de Edith.

Quando olhamos 'Rasuras' de longe, vemos o todo, o rabisco, a massa preta que nos impede de fruir o texto. São rabiscos no espaço, como os rabiscos que fazemos para apagar alguma palavra, quando riscamos até criarmos uma superfície compacta, chapada, uma massa de cor, da cor da caneta que usamos. É a Babel da escrita. É o local da incompletude. Derrida[4] define a 'torre de Babel' como não só a configuração da 'multiplicidade irredutível das línguas', como também ressalta a incapacidade de totalização, saturação, acabamento de qualquer coisa da ordem da edificação. O inacabado está presente como o espaço de mutação. Através do inacabado, do 'caos', deste espaço de possibilidade, vai surgir o equilíbrio. O desenho não pode estar acabado. Ele tem que estar aberto a outras coisas. A idéia de vazio, de espaço de respiração, de reflexão estará contida neste algo mais.

Assim como no trabalho de Mira Schendel, que ressalta que a linha estimularia o vazio, vemos em Edith Derdyk, quando ela diz que 'o preto povoa o branco, o branco esvazia o preto.' a questão da utilização da linha como elemento mediador entre a ausência e a presença, entre o dizível e o indizível. Haveria uma aproximação entre este vazio e a sensação do sublime de Kant? Será que podemos dizer, que tal como Lyotard conceitua as pinturas 'frias' de Barnett Newman como possíveis de serem sublimes, aqui teríamos o sublime por conta de 'ponto de mutação' que se faz presente? Lyotard irá dizer que:

Parece-me indispensável voltar à Analítica do Sublime da Crítica da Faculdade do Julgar, de Kant, se quisermos ter uma idéia do que está em jogo no modernismo, na vanguarda, na pintura ou na música. (...) Desde há um século que as artes não encaram o belo como seu objeto principal mas sim como algo que diz respeito ao sublime[5].

É claro que sabemos que Kant nunca aceitou o sublime na arte por conta da arte ser apreensível, por ela se completar. Além disso o sublime está relacionado com a natureza e a vida moral, com a aceitação de certas circunstâncias desagradáveis através da experiência. Porém, segundo Lyotard, a experiência com a obra já não passa pelo belo, pela forma, pelos limites, mas sim na desmedida. De certa maneira, o sublime estaria muito próximo do conceito de informe de Bataille[6]. Algo que é desmedido, que não tem limite: a desmedida da rasura, da quantidade de linhas, dos riscos no espaço, da tensão existente. Segundo Rosalind Krauss[7], Bataille vai caracterizar o informe como algo que desorganiza as outras categorias, algo que desconstrói, que nega o fato de que cada coisa possui uma forma que lhe é própria, que imagina o sentido que se tornou sem forma.

---

4 DERRIDA, Jacques. Torre de babel. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

5 LYOTARD, Jean-François. Lições sobre a analítica do sublime. São Paulo : Papirus, 1993.

6 BATAILLE, Georges (ed.). Encyclopedia Acephalica. London: Atlas Press: 1995.

7 KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yves-Alain;. Formless: A User's Guide. New York: Zone Books, 1997.

Como a Babel que não se completa nunca, que não se forma, a rasura desconstrói a escrita, des-informa.

Ao mesmo tempo, quando nos aproximamos do trabalho, temos a individualidade, as particularidades de cada fio. A eterna dicotomia entre o todo e o particular, entre o perto e o longe. É esta dicotomia que cria o equilíbrio dinâmico do trabalho. Esse falso equilíbrio, proporciona uma outra imagem que, de alguma forma, caminha junto com o conceito de sublime. O devaneio, de que Barthes trata em 'O neutro', é o outro par que falta para compor o trabalho. Vejamos o que é dito por ele:

À imagem mítica do equilíbrio pode-se opor uma outra imagem: a da deriva: uma oposição (conflito/paradigma) pode ser 'neutralizada' por bloqueio equilibrado das forças (dos termos do paradigma), mas também por finta, deriva para longe da dualidade antagonista. Entre equilíbrio e deriva, o que vem como diferença, como aquilo que está em jogo, é evidentemente a segurança[8].

A dualidade se faz presente seja na construção da obra, seja na apreensão da mesma. 'Rasuras' desperta interesse justamente por permitir este estranhamento, esta junção de sensações opostas. Temos que nos aproximar e nos afastar constantemente para nos relacionarmos com o trabalho. Ele cria um espaço de devaneio. Bachelard também irá tratar deste conceito através da questão da imensidão e da mobilidade/imobilidade. Assim,

A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo[9].

Essa imensidão é percebida no equilíbrio tenso das linhas e planos, no limite entre sustentação e estiramento, de uma falsa imobilidade. Ao experienciar este espaço, prendemos a respiração, sentimos este limiar entre o movimento e o estático. Só captamos esta imensidão reproduzida no trabalho por ela nos pertencer. Ele possibilita a rememoração, o reviver desta sensação. A fruição do trabalho também se vincula a este jogo de percepções conflitantes. É como o prazer da leitura, descrito por Barthes ao tratar da obra de Sade, que só ocorre quando há rupturas, colisões de códigos antipáticos. Segundo ele,

O prazer do texto é semelhante a esse instante insustentável, impossível, puramente romanesco, que o libertino degusta ao termo de uma maquinação ousada, mandando cortar a corda que o suspende, no momento em que goza[10].

8 BARTHES, Roland. O neutro. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

9 BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. S. Paulo: Ed. Martins Fontes, 1996.

10 BARTHES, Roland. O prazer do texto. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Quando há o corte, o limite é ultrapassado. As linhas se retraem e criam um novo movimento, deixam de sustentar, deixam de ter tensão. Perde-se o equilíbrio. As linhas viram garatujas. Elas deixam de ser as linhas de sustentação para serem poesia. Viram emaranhados desenhados na parede, como se fossem restos de cabelos deixados para trás. A linha é orgânica. Transforma-se.

No site da artista[11], um fato chama a atenção. Em quase todas as legendas de seus trabalhos, aparece o tempo que foi necessário para a montagem/desenho do trabalho. Temos lá: "Rasuras, cerca de 22.000 ms [sic] de linha preta de algodão e 20.000 grampos 13 dias de montagem, 1997." O esforço para que o trabalho seja feito é importante para a artista. Em seu livro 'desenhos'[12], ela também sinaliza isso, quando diz que "Quem vê o trabalho pronto não imagina o esforço físico […]." Este esforço é um dos elementos do trabalho. É o prazer corporal da escrita, que é trazido pelo gesto, de que fala Barthes. O gesto ampliado indispensável para a escrita no espaço. O corpo todo participa do processo. O corpo escreve.

A série 'Diários públicos', de Leila Danziger tem como uma de suas questões o caráter descartável do jornal. Ao tentar trazer para o jornal a perenidade, a artista busca a imortalidade da informação contida nele. Informação que é modificada em uma tentativa de transformar o que é sem importância (as notícias com prazo de validade), em algo particular, que tenha singularidade e tenha significação para alguém.

O processo de retirada e uniformização da superfície do papel é descrito pela artista:

> *Vejo-os como uma forma de escrita por supressão. Se antes perfurava os papéis, agora descasco os jornais, milimetricamente, em operações quase cirúrgicas, que devem ser precisas, exatas ou tudo se perde. [...] Desfaço os jornais. As informações são transformadas num emaranhado sem fim e suspeito que seja essa a sua forma mais verdadeira. A leitura é um processo de extração, que remove o texto lido e é vivida numa série de operações efetivamente materiais: folhear, selecionar, extrair, dobrar ou estender, passar a ferro, relacionar, acumular, empilhar, fixar... [...] O vetor do trabalho é a página imprensa rarefeita, apagada, sabotada em sua função de documento, mas onde o texto jornalístico ainda pulsa na informação residual da imagem selecionada ou pelo avesso do papel. A integridade da página é mantida, e o que permanece é uma pele fina e transparente, uma matéria frágil, fugaz, sensível à ação da luz, desafiadoramente mundana*[13].

Em 'O silêncio das sereias' e '*pensar em algo que será esquecido para sempre', temos operações semelhantes. No primeiro trabalho, a referência com a literatura é notória, ao percebermos o nome de Ulisses, personagem de Homero, vagando por um céu azul preservado da imagem original do jornal. No meio, temos um espaço de respiro, de não enfrentamento, o espaço que representa a resistência de Ulisses à*

11 www.edithderdyk.com.br. Acesso em: 30 de junho de 2010.

12 DERDYK, Edith. Desenhos. São Paulo: A, 2007.

13 DANZIGER, Leila. Diários públicos. Disponível em: <http://leiladanziger.com> Acesso em: 30 de junho de 2010.

sereia, ao ser amarrado ao mastro do navio. No lado direito, temos 'As Sereias' carimbado. O título faz alusão ao canto entoado pelas sereias para que Ulisses caísse no mar e morresse. O silêncio é este azul celeste que recorta o espaço dos personagens. Embaixo deste azul, temos o papel esmaecido, o branco acinzentado de um espaço que não se faz claro, que é nebuloso. O silêncio está novamente presente, através da surdez cinza de Ulisses, de suas orelhas entupidas de cera para que o canto das sereias não pudessem alcançá-lo.

Essa intertextualidade com a literatura, como ressalta Márcio Seligmann-Silva[14], é um dos traços que marca vários trabalhos da artista. Quando Foucault[15] analisa a obra de Magritte, podemos perceber a grande questão que é a utilização da frase 'Isto não é um cachimbo' dentro do quadro e classifica-a como um caligrama. Ele diz que o caligrama é uma espécie de tautologia, artifício utilizado pelo artista, já que o caligrama é capaz de dizer e representar, mas isso nunca ao mesmo tempo. No caso de Leila, temos a palavra, ou palavras, carimbadas, flutuando, destacadas num espaço indefinido pelo descascamento do jornal, que significam e ressignificam este espaço. Elas dançam neste céu e formam um desenho conjunto com as nuvens e rasgos do jornal, recriando uma nova poética. Como coloca Luiz Cláudio da Costa

O trabalho de Leila Danziger mostra que se apropriar de imagens e discursos é assimilar dispositivos de subjetivação, os quais deseja enfrentar com sua prática artística. Colecionando jornais, ela neutraliza o esquecimento; apagando imagens, faz ver figuras; gravando balbucios poéticos, impulsiona outras falas[16].

Em '*pensar em algo que será esquecido para sempre' e 'Lembrar/esquecer' temos um jogo elaborado pela artista em que essas duas palavras contrárias são utilizadas em pares. Lembrar/esquecer ou esquecer/lembrar são movimentos parecidos com os artifícios utilizados pela artista para trabalhar o jornal. Retirar, cobrir o precisa ser esquecido; deixar, destacar o que precisa ser lembrado. Mesmo quando retirado o texto da folha da frente do jornal, vemos o que fica por trás, como se fossem resquícios de uma memória não recuperada. Não podemos ler direito, mas também não deixamos de enxergar. Como Agamben diz "O que o perdido exige não é ser lembrado ou satisfeito, mas continuar presente em nós como esquecido, como perdido e, unicamente por isso, como inesquecível*[17]*."*

Para encerrar, percebemos que o livro de artista aparece de formas completamente diversas nos trabalhos abordados. Se Edith busca tensão e delicadeza, Leila apoia-se na questão da memória, dos resquícios da leitura, na reconstrução da poesia. Temos também que destacar a presença do códice nos trabalhos de Leila, enquanto em Edith o códice, de alguma maneira, está desconstruído, apesar de podermos identificá-lo no espaço. Há ainda o fetiche do papel, de trabalhar, modificando, com inter-

14 SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local da diferença:ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

15 FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

16 COSTA, Luiz Cláudio. Dispositivos de registro na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010.

17 AGAMBEN, Giorgio. Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007.

venções, acréscimos, no caso de Leila. A melancolia é uma temática comum aos seus trabalhos, aparecendo de forma indireta (no caso das citações literárias, por exemplo), ou diretamente, como é o caso do trabalho 'Todos os nomes da melancolia', em que a artista reproduz a pose do melancólico da gravura de Dürer, seja na apreensão das imagens do jornal, seja através do carimbo. São maneiras diferenciadas de escrever o mundo, que buscam sempre uma suposta exatidão inalcançável.

O problema da gaveta dos guardados

Dalila dos Santos Cerqueira Pinto
Doutoranda/UFRJ

Maria Luisa Luz Tavora
UFRJ/ CBHA

Resumo
Partindo da afirmação do artista Iberê Camargo, 1914-1994, de que, "quando você escreve, está pintando, e quando pinta, está escrevendo" e das definições e indefinições de livro de artista, podemos refletir e problematizar se o livro de sua autoria, *Gaveta dos Guardados*, de 1998, que não privilegia a relação verbo/visual, pode ser abordado como livro de artista.

Palavras chave
Iberê Camargo, texto-imagem, livro de artista

Abstract
Since Iberê Camargo's (1914-1994) assertion that says: "when you write you are actually painting and when you painting you are actually writing" and the defined and undefined matters addressed in an artist book, we can infer and think over about his book "Gaveta dos guardados" (Drawer of belongings) from 1998, in which the artist doesn't give more importance to the verbal than to the visual, could be considered as an artist book.

Key words
Iberê Camargo, text-image, artist book

As questões

Tomando as palavras de Iberê Camargo (1914 – 1994) registradas no jornal *CS Zona Sul* de Porto Alegre (p. 5)[1], de que, "quando você escreve está pintando e quando pinta está escrevendo" e partindo das definições e indefinições de livro de artista, podemos refletir e problematizar se este livro de sua autoria, *Gaveta dos Guardados*[2], que não privilegia a relação verbo-visual, pode ser abordado como livro de artista.

O livro em questão, *Gaveta dos Guardados,* é uma peça múltipla, um impresso que começou a ser organizado pelo artista a partir de seus textos um pouco antes de sua morte. Estes textos, segundo Augusto Massi que os organizou, finda a leitura nos deixa "tomados pela sensação de que terminamos de percorrer as salas labirínticas de uma exposição" (p. 13).

Anna Teresa Fabris (p. 6-7)[3] considera "o ponto inicial do livro de artista em William Blake, ilustrador dos próprios poemas (1789)". A idéia se estabelecerá em escritores como Flaubert e poetas como Mallarmé. Se nos anos 50-60 pode-se considerar o período inicial no Brasil da concepção livro de artista, com os poetas concretos, não é aí o seu limite. O campo de possibilidades e aproximação de conceitos sobre livro de artista também não vai se esgotar nos anos 70. As discussões continuarão pelos 90 em busca de, "uma revisão da bibliografia crítica atual", segundo discute Paulo Silveira em seu livro *A Página Violada*[4]. Podemos observar uma variedade de casos. Como exemplos mais recentes o livro em forma de exposição de arte, *Salas e Abismos* (2009) de Waltércio Caldas, em que o autor decidiu fazer das páginas do livro, salas de exposição. Diz o artista: "quis estabelecer uma relação entre o que seria o espaço físico das exposições e o espaço gráfico de um livro. É como se fosse uma visitação"[5]. Outro exemplo é o do livro de Rosângela Rennó, *Imagens Invisíveis*[6], em que a artista recupera fotos esquecidas, reproduzindo o verso das mesmas, fotos roubadas da Biblioteca Nacional em 2005 e devolvidas à instituição em péssimo estado. Segundo a artista, o importante para a sua discussão é a questão da amnésia histórica. No conjunto destas reflexões elementos como serialidade, tempo, memória, imagem, equivalente plástico versus ilustração descritiva, vão sendo discutidos, reconstruidos e revisados.

Para Paulo Silveira (p. 25) "livro de artista pode designar tanto a obra como a categoria artística, [e que] o conceito é ainda muito problemático".

---

1 Jornal *CS Zona Sul* de Porto Alegre, p.5 de 08/1994. Expressão semelhante está no livro *Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida* (Muhana A. Unicamp, São Paulo, 2002, p. 69). Esse tratado data de 1633 e principia com a afirmação: "grandes são as proporções que têm a tinta e a cor, a pena e o pincel porque quando se escreve, se pinta e quando se pinta, se escreve". Os originais estão depositados na Torre do Tombo, em Portugal.

2 Camargo, I., Massi, A. (org) *Gaveta dos Guardados*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

3 Fabris, A.T., *O Livro de Artista: da ilustração ao objeto*, Caderno Cultura – Jornal Estado de São Paulo de 19/03/1988.

4 Silveira, P. *A Pagina Violada,* Rio Grande do Sul, Editora da UFRGS, 2008.

5 Jornal O Globo, Segundo Caderno de 25/02/2010.

6 Jornal O Globo, Segundo Caderno de 16/02/2010.

Gaveta dos Guardados pode ser visto como um livro de leitura sequencial, mas não se pode ignorar que está de tal modo próximo da obra plástica de seu autor que poderia ser colocado na categoria livro de artista. Dentro dessa categoria as autobiografias têm seu espaço, mas pretendemos avançar fronteiras aproximando-o da contemporaneidade do livro – arte, o que é mais do que a sua estrutura deixa ver. Nossa questão não é tanto discutir a forma como ele foi produzido, mas apresentar seu conteúdo escrito como equivalente à expressão plástica de Iberê. Sua forma é uma adequação convencional ao padrão livro, um múltiplo por reprodução industrial. Benjamin já discutia a questão da perda da aura da obra de arte pela reprodutibilidade técnica e assim a obra do artista padece dessa multiplicação dos textos originais, imagens originais, que se tornarão cópias para se adequar a situação livro. Quanto às fotos que aparecem entre os textos, se são afirmações da presença do artista, testemunhos visuais, cada um dos que folheiam *Gaveta dos Guardados* se depara muito mais com as imagens criadas pelos escritos de Iberê. Augusto Massi, organizador dos textos comenta que *Gaveta dos Guardados* (p. 17) não explica a pintura de Iberê, mas comentando o texto dedicatória *Depois,* de 1940, diz que "é curioso como o tom profético daquelas palavras parece ter sido transportado e traduzido para telas como *No Vento e na Terra I e II* (1992)".

Iberê considerava a memória como a "gaveta dos guardados" (p.31). Podemos pensar sua obra como um arquivo trágico de memórias. O fio da memória e dos seus *Carretéis* trouxe a público *Os Ciclistas*, *As Idiotas*, as *Fantasmagorias*, os *Mistérios da vida*, o *Riacho*, as *Recordações do Rio de Janeiro*, *Hiroshima,* as "*Gentes" que caminhavam dentro dele*, *Os trens chegando e os trens partindo*, entre tantas outras obras. Criações do artista que lia "*Les Thibault*, de Roger Martin Du Gard [...] *Guerra e Paz*, de Tolstói, um Dostoiévski; que falava de certos livros que marcam, como *Leviatã* de Julian Green, e que gostava muito do Quintana"[7].

A obra de Iberê Camargo

Analisando o *Gaveta dos Guardados* abordamos essa obra de Iberê Camargo como produção autobiográfica em constante diálogo com a obra visual. Dizer de uma obra, que é autobiográfica poderia parecer reducionismo na medida em que com isso estariamos limitando a produção desse autor à narração de sua vida e a obra avança muito além desses limites. Mas tratar essa autobiografia como ficção, como um *vir a ser*, abre outros horizontes à palavra. A imaginação e a memória são as grandes aliadas nesse objetivo e bastaria que lembrassemos o que se conta sobre o poeta francês Lamartine: "depois de ter escrito um de seus mais famosos poemas autobiográficos, no qual evoca a casa onde nascera, em Milly, visitou-a e deu-se conta de que sua fachada e jardim pouco se assemelhavam à casa que a sua memória criara. Sob o impacto da perturbação trazida por esta não coincidência entre a sua memória e aquilo que reviu, Lamartine viu-se diante da urgência de reconstruir a casa onde passara sua infancia, de modo que ela se mostrasse fiel ao seu poema."[8].

---

7 Folha de São Paulo, Caderno Mais, p. 6 de 06/03/1994.

8 Duque-Estrada, E.M. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*, Rio de Janeiro, Nau/Editora PUC-Rio, p.13, 2009.

A realidade precisou se transformar em ficção para que pudesse ser vista como real.

Nesse espaço de tensão que é a obra autobiográfica, o artista se "despe" perante aquele que observa, porém esse *voyeur* nunca terá certeza se tudo o que vê não é criação poética embalada pelo imaginar do artista. Ao longo da construção da obra o autor recria sensações, envolve experiências e torna impossibilidade a promessa de uma narração de vida. Torna-se uma verdade criada que se repete diferente – diferença na repetição – a cada momento por ser sempre possível a reencenação que oculta em um plano mais profundo, aquilo que na superfície parece dizer dele. Pela experiência do tempo sabemos que esse agora não diz mais do que já fomos, mas a potência existente num pretérito se faz ver em muitos agoras possíveis de ser reconstruidos pela arte.

A presença do trágico na obra visual ou escrita de Iberê é construtora de sentido. Narrador de histórias sentidas no próprio corpo buscou na obra a tragicidade própria de cada tragédia. Essa busca do trágico, como construção moderna, ligado ao sentido da existência, apresenta a situação do homem no mundo usando construções alegóricas, evocando perdas, encenando subjetividades. Podemos ler em Benjamin que "a alegoria se instala mais duravelmente onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente" e ainda, "pois a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para a eternidade estão entre os temas mais fortes da alegoria[9]. Augusto Massi comenta que: "Iberê começa a escrever o *Gaveta dos Guardados* quando a morte o rondava [...] à medida que ela resolveu apertar o cêrco"(p. 17). Assim é com o texto *Eu pintei a morte* (p. 105). Nesse texto Iberê conta da decisão de pintar um sanfoneiro que via em seu caminho de passagem, e depois de rápido croquis teima em fazer e refazer a obra no atelier até que dando a tarefa por terminada percebe a figura de mulher que aparece na tela. É a própria Morte, esquálida, lívida, descarnada. O quadro é exposto e o comprador que aparece quase no encerramento da mostra prometendo retornar no dia sequinte para levá-lo, é encontrado morto em seu apartamento. A morte leva o homem e a obra permanece. Como esse, outros textos do mesmo livro narram histórias, aparentemente desnudam seu autor mas até que ponto a ficção se impõe e dirige esse imaginar e essa memória?

O grande campo de lembranças, objetos, recordações, resiste em não desaparecer e resta ao artista deixar o tempo em suspensão nas narrativas que faz, salvando e conservando, livrando do esquecimento, renovando esse "contar-se". Devemos lembrar que os arquivos da memória se instalam exatamente na eminência de serem perdidos.

Em *Um esboço autobiográfico (*p.159) a nota 1 refere-se ao texto ter sido originalmente incluído no livro *No andar do tempo*[10] e a republicação em *Gaveta dos guardados* justifica-se em virtude de alterações feitas pelo autor. No período de dez anos entre as duas obras, outras memórias vieram se instalar. A questão dos arquivos da memória é uma questão de futuro, não de memórias de um passado, mas de uma memória que incessante se reconfigura. Ele se reescreve a

9 BENJAMIN, W., *A Origem do Drama Barroco Alemão*, São Paulo, Editora Brasiliense, p. 246-247,1984.

10 CAMARGO, I., *No andar do tempo,* Porto Alegre, L&PM Editores S.A. p. 75, 1988.

cada momento, está sempre em aberto tentando não ser perdido, se submetendo a reinterpretações. O registro, o traço de presença, abre-se ao futuro como possibilidade de permanência, como um ainda vir a ser. A obra visual de Iberê possui o mesmo sentido. Memórias que teimam em ser narradas, escrituras que anseiam por registro.

Em *O Narrador,* Walter Benjamin[11] comenta que "a reminiscência funda a cadeia da tradição que transmite os acontecimentos de geração em geração, [que] ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si". A autoridade do narrador está apoiada em sua experiência de vida que congrega a experiência de muitos. Entrevistado pelo jornal *Folha de São Paulo*[12], em certo momento Iberê diz: "a minha pintura foi sempre muito autobiográfica, tudo o que eu fiz foi vivido. Eu acho que eu podia ter escrito uma história que fosse a minha história e eu escrevi sem saber" Suas memórias se expandem em escritos e imagens. Em *Gaveta dos Guardados* ele prossegue dizendo: "para mim arte e vida confundem-se [...] essas figuras que ora povoam meus quadros (elas mesmas são os quadros) nascem da minha saga, da vida que dói" (p. 184-185).

Iberê foi de uma consciência extremamente lúcida nas questões em que se manifestou. Não só os embates formais estiverem presentes em suas discussões, mas as questões existenciais perpassaram sua obra visual e escrita. Seu discurso crítico se expandiu pelas telas, gravuras, desenhos, textos e memórias. As reflexões e discussões travadas em meio às massas de tinta parecem transbordar no papel, nos contos e escritos, nas lembranças que se misturam no fazer e refazer da sua ação. Em *Gaveta dos guardados* (p. 33) Iberê escreve: "essa decantação da forma em muitas águas, tanto nas palavras como nas linhas, na pintura, é uma depuração, uma síntese que leva ao que eu chamo uma ""transfiguração"" situada além da aparência".

E agora? Em que gaveta poderíamos guardá-lo?

11 BENJAMIN, W., *Magia e Técnica, Arte e Política,* São Paulo, Editora Brasiliense, p. 211, 1994.

12 Folha de São Paulo, Caderno Mais, p. 6 de 06/03/1994.

Experimentalismo editorial: O Livro de Artista no NAC/UFPB

Fabrícia Cabral de Lira Jordão
ECA/USP

Marta Penner
UFPB

Resumo
Tomando como base uma pesquisa bibliográfica e documental, este artigo tem como objetivo apresentar e descrever as principais experiências editoriais, sobretudo a publicação e divulgação do livro de artista, do Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba (NAC/UFPB), no final da década de 1970 e inicio dos anos 80, tendo como referência, a mostra internacional de livros de artistas "Livre como Arte" – promovida pelo NAC/UFPB em 1978 na cidade de João Pessoa.

Palavras-chave
NAC/UFPB, livros de artista, experiência editoriais

Abstract
Based on a literature review and documentary, this paper aims to present and describe the main editorial experience, and related actions, the Center for Contemporary Art at the Federal University of Paraíba (NAC / UFPB) in the late 1970s and early '80s, with reference to international exhibition of artists' books "Free as Art" – promoted in Joao Pessoa 1978.

Key-Words
NAC/UFPB, artists'books, editorial experiments.

O Núcleo de Arte Contemporânea foi criado pela Universidade Federal da Paraíba em parceria com a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) em 1978, momento em que se preparava a abertura política do país após 14 anos de ditadura militar. Nesse período a cultura de um modo em geral representava um campo estratégico para o Governo, que desenvolve uma política específica para esse setor e cria, dentre outros órgãos, a FUNARTE. Se por um lado o surgimento do NAC dentro da UFPB estava em completa consonância com as orientações da Política Nacional de Cultura criada pelo governo Geisel – sendo inclusive subsidiado financeiramente por um órgão federal, a FUNARTE – por outro teve a sua frente o crítico de arte Paulo Sérgio Duarte e o artista Antonio Dias[1], que foram responsáveis não só pela concepção do projeto como pela divulgação do Núcleo entre os artistas e instituições do eixo Rio/São Paulo.

Já no campo das Artes Visuais temos, no âmbito institucional, dois importantes acontecimentos em 1978, ano em que o NAC é criado: o incêndio no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (que fica fechado de 1978 até 1982) e a saída de Walter Zanini do Museu de Arte Contemporânea da USP. Nesse sentido, Antonio Dias em depoimento a Roberto Conduru afirma "o MAM do Rio havia incendiado, não havia um lugar, digamos, experimental. Paulo Sérgio Duarte e eu começamos a trabalhar para criar o Núcleo de Arte Contemporânea na UFPB[2]".

Diante desse contexto e com os amplos recursos vindos da FUNARTE percebemos o surgimento de um novo espaço para a arte contemporânea e para o experimentalismo numa região que tradicionalmente permanecia à margem do eixo Rio – São Paulo e que naquele momento de transições institucionais e política oferecia aos artistas toda uma infra-estrutura para o desenvolvimento de propostas e pesquisas artísticas. Em sua sede, a partir de 1979, o Núcleo possuía suítes para artistas convidados (quando ainda não se falava de residências artísticas); ateliê de litografia (único existente no Nordeste); ateliês para práticas artísticas diversas; sala para cursos, palestras e conferências; uma pequena biblioteca e um laboratório completo de fotografia.

Em novembro de 1978, antes mesmo de ter uma sede, o NAC desenvolve sua primeira ação e já começa "internacionalizando o programa[3]". Nesse sentido, realiza uma mostra internacional de livro de artistas na Biblioteca Central da UFPB: a exposição Livre como Arte[4] "com publicação de Hans-Peter Feldmann, Christian Boltanski, Giuseppe Chiari, Iole de Freitas, Waltercio Caldas, entre os tantos artistas[5]".

---

1 Antonio Dias permanece no NAC/UFPB por cerca de seis meses e Paulo Sérgio Duarte cerca de um ano. Ver CORDULA, Raul. A experiência renovadora do NAC no campo da extensão universitária. In: Gomes, Dyógenes Chaves. Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba – NAC, Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004. p. 13 a 20. [p. 18-19].

2 Ver CONDURU, Roberto; RIBEIRO, Marília André (Orgs.). *Antonio Dias:* depoimentos. Belo Horizonte: C/Arte, 2010. p. 29.

3 Ver CONDURU, Roberto; RIBEIRO, Marília André (Orgs.). *Antonio Dias:* depoimentos. Belo Horizonte: C/Arte, 2010. p. 30.

4 A Exposição foi realizada durante o período de 27/11/78 a 28/01/79 na Biblioteca Central da UFPB. Posteriormente foi montada, no período de 05 a 21 de janeiro de 1979, no Museu de Arte Assis Chateaubriand (MAAC) em Campina Grande.

5 Ver CONDURU, Roberto; RIBEIRO, Marília André (Orgs.). *Antonio Dias:* depoimentos. Belo Hori-

Apesar de não encontrarmos referências na historiografia nacional[6] sobre a mostra Livre como Arte, sua importância fica evidente quando tomamos como parâmetro a abrangente exposição Tendências do Livro de Artista no Brasil realizada por Anateresa Fabris e Cacilda Teixeira da Costa em São Paulo no ano de 1985. Com essa exposição pela primeira vez no Brasil se conseguiu mostrar uma considerável variedade[7] de livros de artistas, todos brasileiros. Dos 27 artistas brasileiros presentes na mostra Livre como Arte, 14[8] participaram da exposição Tendências do Livro de Artista no Brasil. Ou seja, aproximadamente 52% dos artistas que participaram da mostra Livre como Arte também estiveram presentes na exposição Tendências do Livro de Artista no Brasil, o que não é pouca coisa considerando que a mostra do NAC/UFPB foi realizada 7 anos antes da organizada por Fabris e Costa numa cidade como João Pessoa.

Também encontramos no catálogo da exposição Tendências do Livro de Artista no Brasil uma cronologia[9] que aponta a Exposição Internacional de Livro de Artista, realizada em 1979 no Recife por Paulo Bruscky (um ano depois da mostra organizada pelo NAC/UFPB), como sendo a primeira exposição desse gênero no país. Acredito que isso pode ter acontecido porque em 1985, ano da exposição, o Núcleo não tinha mais a mesma força dos três primeiros anos de sua atuação, já que desde 1982 por diversas raz*õ*es vinha diminuindo sistematicamente suas ações. Outro fator que deve ter contribuído para essa afirmação é que a exposição de Paulo Bruscky teve um número mais expressivo de artistas (136 participantes)[10] e acredito que tenha sido mais divulgada, devido a articulação do artista pernambucano, que a organizada pelo NAC/UFPB.

Para divulgação da mostra foram utilizadas duas estratégias: envio de cartas-convite para diversos artistas e a divulgação em jornais locais e de várias regiões brasileiras. Nesse sentido, temos a publicação no Jornal da Bahia da matéria "Na Paraíba, uma leitura crítica do livro como arte":

Livro Como Arte é o título da exposição para o qual o NAC-Núcleo de Arte Contemporânea, da Universidade Federal da Paraíba, está convidando artistas nacionais e estrangeiros que tenham utilizado o medium livro com obra de arte. O objetivo é informar e possibilitar uma leitura crítica desse tipo de produção artística contemporânea. O público terá acesso direto, na mostra, ao manuseio dos trabalhos expostos. [...] Os artistas interessados em participar

---

zonte: C/Arte, 2010. p. 30.

6 Raul Córdula em texto sobre a atuação do NAC, escrito em 2004, apenas cita a mostra "Livre como Arte" como sendo a primeira realizada no Brasil. Ver: CÓRDULA, Raul. A experiência renovadora do NAC no campo da extensão universitária. In: GOMES, Dyógenes Chaves. *Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba/NAC*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. p. 13-20.

7 Participaram da exposição 200 livros de artistas.

8 Os artistas são: Haroldo de Campos, Regina Silveira, Ivald Granato, Antonio Dias, Augusto de Campos, Julio Plaza, Katia Mesel, Artur Barrio, Carmela Gross, Tunga, Vera Chaves Barcellos, Edgard Braga e Sérvulo Esmeraldo.

9 TENDÊNCIAS DO LIVRO DE ARTISTA NO BRASIL. São Paulo: Editora do Centro Cultural São Paulo, 1985. 36p. Catálogo de exposição, Centro Cultural São Paulo. p. 19. Disponível em < http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/tendenciasdolivro.pdf >. Acesso em Ago. 2010.

10 Até esse momento da pesquisa é possível dizer que participaram da exposição Livre como arte 51 livros, sendo 32 de artistas brasileiros e 19 de artistas europeus.

devem enviar seus trabalhos para seleção até o próximo dia 22. Para cada livro enviado deverão também preencher ficha contendo os seguintes dados: nome do artista e endereço, editor (impressão e endereço), tiragem, número, se a edição esgotou-se ou não, data da edição, preço (incluída taxa de expedição), se se trata de doação aos arquivos do NAC e assinatura [...][11].

Assim, pouco tempo depois, os trabalhos, vindos de várias regiões começaram a chegar ao NAC. O objetivo da mostra era

[...] informar e possibilitar uma leitura crítica do que se está fazendo neste campo [...] ao apresentar trabalhos de artistas que, utilizando o livro com suporte de arte, rompe com o estabelecido, ao mesmo tempo renova e amplia as possibilidades de comunicação artística[12].

Ou seja, com essa ação o NAC/UFPB pretendia não apenas divulgar esse tipo de produção entre o público local, mas, sobretudo viabilizar o acesso e despertar o interesse dos artistas locais para esse tipo de produção. Na mostra não existiu nenhum tipo de restrição ou critério prévio para seleção dos trabalhos. Todos os livros enviados foram expostos, mesmo aqueles que chegaram depois de sua abertura oficial. Como podemos constatar na matéria "Exposição de livros inclui os paraibanos" de 03 de dezembro de 1978 onde se afirma "artistas de vários pontos do país estão enviando trabalhos a exposição[13]", ou seja, praticamente uma semana após a abertura, continuava chegando livros de artistas que imediatamente eram inseridos na exposição.

A montagem da exposição consistiu no arranjo dos livros em cima de mesas ou, no caso dos álbuns, em fixar as folhas em painéis de madeira, de modo que favorecesse o manuseio e observação dos livros pelo público. Dois jornais do mesmo período oferecem versões opostas sobre a participação do público na mostra. No jornal "O Norte" encontramos a seguinte afirmação: "stands (sic) de vidro serão colocados no local, devidamente impermeabilizando, a fim de que as peças (livros, xilos, etc) não sejam tocados, vez que representam obras de real valor e que, com o descuidado manuseio, poderão ser danificadas"[14]. *Já no jornal "O Momento"* pode-se ler "a exposição oferece ao público a oportunidade de participar ativamente da mostra, manipulando ou lendo os trabalhos apresentados[15]".

Em pesquisas no acervo do NAC não foi localizado nenhum registro fotográfico[16] em que aparecessem estandes de vidro protegendo os trabalhos, ao contrário, o público sempre aparece manipulando os livros. Indagado a esse respeito, Espínola, coordenador da mostra, afirmou que essa informação não pro-

11 JORNAL DA BAHIA. Na Paraíba, uma leitura crítica do livro como arte. *Jornal da Bahia.* Salvador, 18 out. 1978.

12 O MOMENTO. "Livre como Arte" amanhã na UFPb. *Jornal O Momento.* João Pessoa, 26 de novembro a 02 de dezembro de 1978.

13 A UNIAO. Exposição de livros inclui os paraibanos. *Jornal A União.* João Pessoa, 03 dez. 1978.

14 O NORTE. Livro como Arte lança nova proposta visual na Paraíba. *Jornal O Norte.* João Pessoa, 26 nov. 1978.

15 O MOMENTO. "Livre como Arte" amanhã na UFPb. *Jornal O Momento.* João Pessoa, 26 de novembro a 02 de dezembro de 1978.

16 Foram analisadas, no acervo do Núcleo, cerca de 40 fotografias da mostra.

cedia. Os únicos livros que não foram manuseados foram os que ficaram fixados em painéis e que por serem constituídos de folhas soltas podiam ser observados, seqüencialmente, em sua totalidade[17].

Apesar do reduzido número de participantes, o conjunto exibido na mostra nos fornecia um panorama significativo dos livros de artistas produzidos ao longo da década de 1970. Nesse sentido, dentre outros participaram da exposição Haroldo e Augusto de Campos, Regina Silveira, Ivald Granato e Ulisses Carrion, Julio Plaza, Barrio, Carmela Gross, Tunga, Vera Chaves Barcelos, o alemão Hans Peter Feldmann, os italianos Giuseppe Chiari, Alberto Moretti, Luciano Bartolini e Maurizio Mannuci.

Após o fim da mostra todo o material foi doado para o acervo do Núcleo, passando a compor uma mostra permanente e um acervo de livros de artistas que era constantemente alimentado com o envio de livros por diversos artistas. Como podemos constatar em correspondência enviada por Silvino Espínola, vice-coordenador do NAC/UFPB, agradecendo ao artista Waltércio Caldas:

Caro Valtércio (sic), o Núcleo de Arte Contemporânea agradece a gentileza das publicações gentilmente por você cedidas a êste (sic) Órgão, ao mesmo tempo que lhe envia as seguintes publicações por nós editadas: ALMANAC, FAC-SÍMILE (BARRIO), POLÍTICA: ELE NÃO ACHA MAIS GRAÇA NO PÚBLICO DAS PRÓPRIAS GRAÇAS (ANTONIO DIAS). Esclarecemos que suas publicações doadas, farão parte de nossa mostra permanente de Livros de Artistas "Livre como Arte" a disposição para consulta por artistas, estudantes e visitantes, sendo de real valor comunitário pela atualização constante da produção artística Contemporânea[18].

Essa iniciativa do NAC/UFPB de solicitar/receber livros de artistas para a formação de um acervo e mostra permanente no inicio da década de 1980 pode ser considerada como pioneira no âmbito institucional brasileiro, num momento que os livros de artistas no Brasil "embora numerosos, não são vistos regularmente; sua publicação é rara e a apreciação dificilmente ultrapassa um reduzido círculo de iniciados, artistas, poetas e bibliófilos[19]". Nesse sentido, o Núcleo ao colecionar e disponibilizar todo esse material para consulta – retirando o livro de artista de coleções privadas – além de democratizar o acesso a um tipo de produção artística que poucas vezes estava presente em acervos públicos legitimava o livro de artista enquanto obra de arte autônoma.

Infelizmente, como conseqüência das inúmeras transições em sua coordenação, do abandono e do descaso com o bem público muito se perdeu ou foi

17 ESPÍNOLA, Silvino. João Pessoa, Paraíba, 28 mai. 2010. Não gravada. Entrevista concedida a Fabricia Cabral de Lira Jordão.

18 NÚCLEO DE ARTE CONTEMPORANEA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAIBA. Oficio Nº 80/80. Carta enviada por Silvino Espínola a Waltercio Caldas. João Pessoa, 09 jul. 1980.

19 TENDÊNCIAS DO LIVRO DE ARTISTA NO BRASIL. São Paulo: Editora do Centro Cultural São Paulo, 1985. 36p. Catálogo de exposição, Centro Cultural São Paulo. Disponível em < http://www.centrocultural.sp.gov.br/livros/pdfs/tendenciasdolivro.pdf >. Acesso em Ago. 2010.

roubado, restando apenas 7[20] dos 51 livros presentes[21] na exposição. Hoje encontramos no acervo de livros de artistas do NAC/UFPB além dos já citados mais 7[22] livros de artistas, ou seja, do acervo adquirido ao longo das décadas de 1970 e 1980 restam apenas 14 livros no NAC/UFPB.

As ações do NAC/UFPB voltadas para os "livro de artista" não se limitaram a produção de exposições e aquisição de acervo. O Núcleo, a partir de singular parceira estabelecida com a gráfica universitária nos anos de 1979 e 1980 publicou pesquisas e livros de artistas. Com relação aos livros de artistas publicados pelo NAC/UFPB, ressaltamos não se tratava de meros catálogos de artistas ou publicações ilustrativas de exposições, mas híbridos, produzidos a partir de uma estratégia artística com herança nas vanguardas, porém retomada de forma resignificada pela arte experimental dos anos 70.

Ao imprimir livros de artista com tiragem média de 500 exemplares, todos em off-set, tanto os artistas-autores como a instituição cultural NAC/UFPB assumiam uma postura que vinha carregada de críticas aos tradicionais meios de difusão e produção da arte e abria um território livre para ações artísticas independentes, geradoras de obras-processos passíveis de rápida e ampla difusão.

Com relação aos livros "Fac-símile" e "Política: ele não acha mais graça no público das próprias graças" queremos propor que o fato de apresentarem o registro de trabalhos realizados anteriormente não os convertem num simples catálogo, uma vez que essas documentações são resignificadas sob o peso de uma nova intencionalidade da ação artística por meio do livro de artista.

Com relação a presença plástica do registro e do testemunho no livro de artista, Silveira afirma

A primeira maneira do documento a se instaurar no livro (ou o inverso) é a que o faz conforma-se no tipo de relato pessoal ou catálogo. Não devemos confundir com os catálogos convencionais, que são dissertação gráfica sobre um artista e ou uma exposição. Trata-se aqui de uma peça ímpar, concebida pelo autor, que acompanha ou prolonga uma atitude. É o registro histórico de algum tipo de atividade plástica do artista, performática ou não, que pode existir sozinha ou acompanhada de outras formas[23].

Nesse sentido, a partir de determinados registros e de sua inserção conjunta num livro de artista, tanto Artur Barrio quanto Antonio Dias dão a ver os questionamentos e as relativizações dos conceitos e valores tradicionais da arte

---

20 Livros que participaram da mostra e que continuam no acervo do NAC/UFPB: Tatuagens (Edgard Braga); Pau de arara (Eduardo Barreto), Rhymes for lemons (Ian Hamilton Finlay); Caixa Preta (Julio Plaza e Augusto de Campos); Livro das transformações (Lula Cortês e Katia Mesel); Quem é o palhaço aqui? (Pedro Osmar); Ciclo (Vera Chaves Barcellos).

21 Até o presente momento da pesquisa indentificou-se a participação de 51 livros, no entanto, a partir da análise de fotografias e de relatos de pessoas envolvidas diretamente na mostra podemos afirmar que o número de participantes foi maior.

22 Karimbada, Pindorama, Pindorama 2 (os três de Unhandeijara Lisboa); Alto retrato, 3x4 show (ambos de Paulo Bruscky); Fac-símile (Artur Barrio); Almanac (NAC/UFPB) e Política ele não acha mais graça no público das próprias graças (Antonio Dias).

23 SILVEIRA, Paulo. *A página violada:* da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001. P. 94-95.

que seus trabalhos produziram ao longo da década de 1970. E é justamente nisso que reside a potência dos trabalhos, e diferencia-os dos tradicionais catálogos.

Em "**Fac-símile**", através da acumulação de documentos e registros de trabalhos realizados anteriormente, o artista constrói uma teoria da arte onde além de questionar toda a tradição artística, aponta novas possibilidades e caminhos para a arte através os conceitos e idéias desenvolvidos ao longo de sua produção e processo artístico na década de 1970.

Nesse sentido, os elementos que compõe o livro seguem uma trajetória pré-concebida pelo artista. Suas páginas apesar de não estarem numeradas, apresentam uma documentação (registros fotográficos e textos/projetos do artista) em ordem cronológica, produzindo uma narrativa conscientemente construída que parte da performance "3 Movimentos" realizada em 1973 – onde o próprio corpo do artista é tomado como objeto, matéria, meio e espaço da arte – e culmina com a postura política, portanto crítica, do artista ao enviar uma carta-manifesto rompendo com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e todo sistema por ele representado em 1978. No limite Barrio, em "Fac-símile", explicita a autonomia e poder do artista não só para refletir e conceber sua própria produção como para questionar, transformar e ampliar o próprio sistema da arte.

Dessa forma, os trabalhos[24] reproduzidos no livro além de questionar e demonstrar o esgotamento de uma tradição artística, estabelecem um "novo paradigma, uma referência inaugural[25]", fornecem outro caminho para a arte e para os artistas: é possível a ambos existirem e atuarem no espaço experimental e total da liberdade.

O registro do trabalho através de fotografias é encarado pelo artista apenas "no sentido de informação divulgação do mesmo [...][26]". Portanto, ao substituir a efemeridade de suas "situAÇÕES" pela perenidade do registro fotográfico e da documentação num livro de artista, podemos considerar que Barrio o faz não pela necessidade de transformar essa documentação numa obra de arte em si, mas pela possibilidade desses registros em conjunto atuarem como prolongadores de sua poética, como agentes deflagradores e multiplicadores de seus conceitos, idéias e propostas junto a um público mais amplo.

Já em "Política..." ocorre o deslocamento do artista para o gráfico e conseqüentemente da produção artística para a produção gráfica. Nesse sentido, a racionalidade e predominância de elementos gráficos remetem diretamente à produção industrial. Desse modo, Antonio Dias foge das tradicionais formas de reprodução artística em matriz de metal, pedra ou madeira e se apropria dos meios e modos de reprodução da indústria gráfica.

---

24 O próprio artista define sua produção como "trabalho" e não como obra de arte. Nesse sentido afirma "Reneguei as categorias em arte em função de uma maior abertura e conseqüentemente possibilidade de ação – inclusive a denominação *obra de arte*: envolta em pompa bastante duvidosa. Refiro-me ao que faço, apenas como trabalhos. Ver CANONGIA, Ligia (Org). Artur Barrio. Rio de Janeiro: Modo, 2002. p.147. Os trabalhos documentados no livro são: 3 Movimentos; 4 Movimentos; 4 Pedras; Metal/Sebo Frio/Calor; Áreas Sangrentas (1ª parte); Latas e a Carta-Manifesto de 01 de ago de 1978.

25 CANONGIA, Ligia (Org). Artur Barrio. Rio de Janeiro: Modo, 2002. p. 195.

26 BARRIO, Artur. Trabalho: 1970 Arte. In CANONGIA, Ligia (Org). Artur Barrio. Rio de Janeiro: Modo, 2002. p. 147.

Em "Política..." projeto, obra e registro se transformam numa coisa só, uma vez que o artista converte trabalhos realizados anteriormente com diferentes técnicas e suportes no elemento/desenho gráfico. Ao fundir do elemento gráfico as três instâncias do processo artístico, Dias problematiza e relativiza relação entre o produto artístico (obra de arte) e o produto gráfico (reprodução da arte).

No livro de Antonio Dias não há informações que nos levem a associar as partes do livro a trabalhos realizados anteriormente, fato importante, pois suscita a sensação de negação em relação a uma narrativa documental seja ela qual for e com isso subverte o caráter informativo que tradicionalmente vinculamos à impressão gráfica.

Do mesmo modo, os registros fotográficos de suas performances estão maculados, corrompidas em sua neutralidade e em sua qualidade de captar o verdadeiro pela mancha gráfica. Aqui o artista se apropria do registro de performances anteriores para através da inserção do elemento gráfico produzir outro trabalho, evidenciando que o novo na arte ocorre sempre a partir de resignificações, apropriações e interpretações.

Por fim, resta dizer que tanto através da exposição "Livre como Arte" como das publicações produzidas pelos NAC/UFPB fica evidenciado não apenas o pioneirismo do Núcleo na difusão e produção do livro de artista, mas sobretudo o apoio dado aos artistas e as suas propostas experimentais no final da década de 1970.

"brasil constrói brasília", por Mary Vieira, 1959

Heloisa Espada
Doutoranda / USP

Resumo
A comunicação aborda o livro *brasilien baut brasilia* (brasil constrói brasília), produzido em 1959 pela artista brasileira Mary Vieira em colaboração com o Seminário de Estudos sobre Artes Plásticas e Figurativas da Academia do Mediterrâneo. O livro apresenta a exposição *brasilien baut brasilia*, participação brasileira na Interbau, mostra de arquitetura realizada em Berlim, em 1957, que exibiu pela primeira vez para o público europeu o plano-piloto e projetos arquitetônicos da nova capital.

Palavras-chave
Mary Vieira; *brasilien baut brasilia*; exposição.

Abstract
The text presents the book *brasilien baut brasilia* (brasil builds brasilia), designed in 1959 by the Brazilian artist Mary Vieira in collaboration with the Seminar of Fine Arts Studies of Mediterranean Academy. The book presents the exhibition *brasilien baut brasilia*, the Brazilian participation at Interbau, architecture's show realized in Berlin, in 1957, that exhibited for the first time the pilot plan and architectural projects of Brasilia in Europe.

Key-words
Mary Vieira; *brasilien baut brasilia*; exhibition.

Em 1957, a escultora e artista gráfica brasileira Mary Vieira foi uma das organizadoras da mostra *brasilien baut brasília* (brasil constrói brasília), a participação brasileira na Interbau, exposição internacional de arquitetura inaugurada em Berlim, em 1957, que exibiu pela primeira vez para o público europeu o plano-piloto e projetos arquitetônicos da nova capital brasileira. A exposição, sob os cuidados do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, que provavelmente selecionou seu conteúdo, foi realizada com o patrocínio do Itamaraty, da República Federal Alemã e da prefeitura de Berlim. Na ocasião, a artista desenhou o cartaz, um pequeno catálogo e o projeto expositivo do pavilhão brasileiro. Dois anos depois, Mary Vieira, que vivia entre a Itália e a Suíça, produziu o livro *brasilien baut brasília*, uma espécie de catálogo expandido, contendo descrições detalhadas do projeto expositivo, fotos, depoimentos, recortes de jornais e fotogramas de um filme documentário sobre a mostra de 1957.

Esta comunicação abordará o livro, cuja ficha técnica revela ter uma tiragem de apenas dez exemplares, produzidos pelo escritório de propaganda da companhia Geigy A. G., indústria química e farmacêutica suíça. A mesma fonte informa também que o autor dos textos e da organização de informações e imagens reunidas no livro foi o 'Seminário de Estudos sobre as Artes Plásticas da Academia do Mediterrâneo', que as fotos são de autoria de Werner Erne e que Mary Vieira foi responsável pelo projeto gráfico da publicação. Segundo a nota "Mary Vieira no Rio", publicada no *Jornal do Brasil*, em 02 de outubro de 1958[1], cinco exemplares do livro foram presenteados, respectivamente, ao presidente Juscelino Kubitschek, a Lucio Costa, a Oscar Niemeyer, ao Arquivo Histórico de Brasília e ao deputado italiano Gianfranco Alliata di Montereale, então presidente da Academia do Mediterrâneo. Tive acesso ao exemplar número 3 dedicado ao arquiteto Oscar Niemeyer, e que hoje integra o acervo da Casa de Lucio Costa, no Rio de Janeiro. Dos outros cinco números, sei que pelo menos um deles integra o acervo do Isisuf (Istituto Internazionale di Studi sul Futurismo), Milão, instituição que hoje é responsável pelo espólio de Mary Vieira.

Além do livro ser um documento rico em detalhes sobre a exposição, há indícios de que seus realizadores (o grupo de pessoas denominado como 'Seminário de Estudos sobre as Artes Plásticas da Academia do Mediterrâneo' em colaboração com Mary Vieira) tinham a intenção de conferir ao material uma dimensão estética nos termos defendidos pelo artista suíço Max Bill, cujos escritos tendiam a abolir a hierarquia entre as artes plásticas, objetos manufaturados e industriais. Segundo Bill, o mais destacado defensor e divulgador dos pressupostos da arte concreta no pós-guerra, cuja obra foi decisiva para inúmeros artistas brasileiros, entre eles Mary Vieira, o impulso estético que estimula a "boa forma" tem uma dimensão moral, pois resulta da capacidade criativa do *designer* em conciliar técnica, economia, funcionalidade e beleza.[2]

---

1 O recorte de jornal foi consultado pela primeira vez no contexto das pesquisas realizadas pelo Projeto Arte no Brasil: Textos Críticos do Século XX, coordenado pela Prof. Dra. Ana Maria Belluzzo, com o qual colaborei em 2007 e 2008. Posteriormente, no âmbito da pesquisa aqui apresentada, o documento foi cedido pelos pesquisadores Malou von Muralt e Pedro Vieira, do Núcleo de Pesquisa Mary Vieira, sediado em São Paulo, a quem agradeço a colaboração.

2 BILL, Max. *Form. A Balance Sheet of Mid-Twentieth-Century Trends in Design*. Basel: Verlag Karl Werner, 1952, p. 11.

A retrospectiva de Max Bill realizada pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), em 1951, reunindo esculturas, obras bibimensionais, projetos gráficos e objetos industriais, foi diversas vezes citada por Mary Vieira como o motivo de sua transferência definitiva para a Europa naquele mesmo ano, após uma troca de correspondências com Bill. Antes disso, por volta de 1948, a artista realizava pesquisas pioneiras no campo da escultura cinética no interior de Minas Gerais, sendo uma das primeiras a trabalhar com o abstracionismo no Brasil. Em 1953 e 1954, ela foi aluna de Max Bill e de Joseph Albers na Escola Superior da Forma, em Ulm, Alemanha, instituição criada no pós-guerra com o objetivo de resgatar e atualizar os ensinamentos da Bauhaus. Nessa mesma época, Mary Vieira começou a trabalhar também com artes gráficas. Uma de suas primeiras peças gráficas foi o cartaz da exposição *brasilien baut* (brasil constrói), 1954, em Zurique, que recebeu o *Diplôme d'Honneur du Département Federal de l'Interieur*, premiação que indicava os melhores cartazes do ano na Suíça. Em depoimento publicado no catálogo da exposição *brasilien baut*, que reuniu esculturas de Mary Vieira, projetos de arquitetura moderna e artes gráficas brasileiras, a artista declara:

> *em max bill e suas obras encontrei os parâmetros procurados, sua atitude em relação ao trabalho artístico foi para mim um modelo em todos os sentidos. com ele aprendi a orientar minha busca criativa em uma relação clara com o ambiente e a minha pessoa.*
> *nele, aprendi a admirar: sua capacidade de distinção entre o essencial e o não essencial, a organização de seus pensamentos e de suas idéias, assim como sua capacidade de concretizar a sua idéia sem rodeios. com isso, ele incorporava para mim como artista plástico as melhores qualidades que a suíça como união de povos pode proporcionar a cada um.*[3]

Na Suíça, portanto, Mary Vieira, segundo essa fala, teria encontrado um ambiente adequado para o trabalho que pretendia realizar, uma obra escultórica e gráfica lembrada pelo rigor da execução, economia de elementos e clareza formal.

A capa do livro *brasilien baut brasilia* é feita com o mesmo tipo de placa de alumínio anodizado que Mary Vieira utilizou numa série de esculturas dos anos 1950, nas quais desenhava linhas vazadas, curvas e retas. A capa do livro traz quatro retângulos perpendiculares alinhados a um quadrado central. As formas vazadas são janelas para os meridianos e paralelos correspondentes à localização de Brasília no mapa *mundi*, informação que funciona como uma afirmação da importância internacional da cidade. Trata-se do mesmo desenho do cartaz da exposição *brasilien baut brasilia*, no qual o quadrado vermelho tem uma presença marcante, como os sinais gráficos que costumam localizar cidades importantes nos mapas geográficos. Remete também ao quadrilátero Cruls, a área no Planalto Central destinada à nova capital, definida em 1892, durante a expedição liderada pelo astrônomo belga Louis Cruls a pedido do recém formado governo republicano.

---

3 VIEIRA, Mary. In catálogo da exposição *brasilien baut*, Zurich, 1954. *Apud* catálogo da exposição *Mary Vieira – o tempo do movimento*. Curadoria Denise Mattar. São Paulo; Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005, p. 23.

Ao abrir o livro, nos deparamos com folhas em dois tons distintos de verde que, vamos saber adiante pelo próprio livro, foi a cor usada no projeto expográfico de *brasilien baut brasilia*. Trata-se também da cor do cartaz, que claramente remete ao verde da bandeira nacional. O verde era uma constante nos projetos gráficos de Vieira. Em 1954, ela também havia usado essa cor no pôster da exposição *brasilien baut*.

O livro dedicado ao presidente Juscelino Kubitschek traz textos em alemão e português sobre a participação brasileira na Interbau de Berlim cujo tema foi "A cidade do amanhã". Diante da proposta do evento, o pavilhão brasileiro anunciou o *slogan* "O Brasil vos diz: a cidade de amanhã é a cidade de hoje". No projeto expográfico, painéis em três tons de verde serviam de suporte para fotos, desenhos e informações sobre Brasília. Alguns deles descreviam as razões econômicas e políticas que motivaram a transferência da capital, o que incluía fotografias da população indígena do estado de Goiás. Em destaque, no centro do pavilhão, três painéis verticais com fotos de maquetes dos palácios do Congresso, do Planalto e da Alvorada foram encaixados num tablado horizontal de 25 m^2 com o desenho do Plano Piloto. O projeto incluía ainda uma bancada apresentando um panorama do desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira até Brasília.

Mary Vieira mostrou também o modelo de sua *Coluna Centripetal*, uma escultura cilíndrica tripartida de 12 metros projetada para a praça dos Três Poderes. Segundo o texto do livro, é "interessante relevar a integração da obra ao caráter construtivo da exposição, tal como o resultado estético da escultura está em unitária correspondência com a solução urbanística da praça onde será erguida e com a arquitetura principal da mesma praça, criada por Niemeyer.[4] A escultura não chegou a ser instalada na praça.

O livro apresenta a exposição brasileira de forma abrangente por meio de plantas-baixas, fotografias, maquetes e descrições técnicas detalhadas do projeto. É curioso notar, por exemplo, que a localização do pavilhão brasileiro na planta geral da Interbau é anotada com um retângulo verde, detalhe que remete ao cartaz da exposição e à capa do livro. Os textos têm um caráter metalinguístico, pois apontam relações formais entre a arquitetura interna do pavilhão, os projetos gráficos do livro e do cartaz. Formando uma identidade visual de coerência exemplar, esses três elementos (livro, cartaz e exposição), segundo os autores, manteriam também correspondências com a linguagem arquitetônicas de Brasília. De acordo com o texto:

o rigor construtivo do plano da exposição e a valorização espacial do pavilhão, efetuada através da unicentração (sic) dos corpos expositivos em zonas distintamente delimitadas, evocam a idéia da nova cidade que nasce sob o signo da ordem urbanística e do equilíbrio arquitetônico, no centro do imenso território que a circunda. o desenvolvimento ordenado dos esquemas estruturais de síntese visual unitária conseguem assim interpretar na mostra aquele senso de ordenada vida civil urbanística e edílica (sic) que caracteriza a nova capital.

o ritmo horizontal-vertical da construção central traduz em linguagem expositi-

4 seminário de estudos sobre artes plásticas e figurativas da academia do mediterrâneo. *brasilien baut brasilia*. Basileia: Geigy A. G., 1959, p. 33.

va a horizontalidade do urbanismo e a verticalidade arquitetônica.[5]

Sobre o cartaz, por sua vez, o texto considera que "a síntese construtivística-visual da ideia que determinou a transferência da capital, centralizando a administração do país, acha uma respondência cromática de razão urbanística no quadrado vermelho, e de razão geográfico-física no equilíbrio do ritmo horizontal-vertical dos meridianos e dos paralelos sobre o fundo verde".[6] A mensagem do pôster é direta como um telegrama: de longe, lê-se facilmente o título, o local e a data da exposição, escritos em branco numa superfície verde como a bandeira nacional. Os textos são dispostos nos extremos do topo e da base do cartaz, o que potencializa o isolamento do pequeno quadrado vermelho situado à esquerda, um pouco abaixo do centro. Apesar de seu tamanho, sobretudo pelo forte contraste entre as cores, o quadrado tem uma presença marcante. Seu deslocamento à esquerda remete à localização de Brasília no interior do país.

Em seu texto "O pensamento matemático na arte do nosso tempo", Max Bill identifica três origens para o construtivismo: 1. as descobertas da matemática moderna; 2. as sugestões plásticas das edificações técnicas e 3. a visualidade bidimensional das primeiras fotografias aéreas, que então revelavam paisagens achatadas, reduzindo elementos da natureza a manchas abstratas.[7] O cartaz *brasilien baut brasilia* parece inspirado também na vista aérea de uma imensa floresta. Traduz visualmente a ideia de que Brasília seria um foco de civilização no meio da selva.

Ainda segundo o texto, no projeto gráfico do livro, Mary Vieira teria desenvolvido

(...) o mesmo princípio (...) de equilíbrio horizontal-vertical da arquitetura interna do pavilhão, e o mesmo método de liberdade espacial. o esquema das páginas se desenvolve horizontalmente, sendo introduzido o critério da dupla página com legibilidade verticalmente continuada e organização visual de conjunto.[8]

O desenho do livro é arejado, com amplas áreas vazias e com as imagens cuidadosamente localizadas em composição com a mancha gráfica dos textos. Os diferentes formatos e tamanhos das fotos ocupando posições distintas conferem ritmo e interesse visual à sua leitura. Os textos do próprio livro sugerem que os espaços em branco das páginas remetem à sensação de amplitude e de vazio provocada pelas longas distâncias e pela horizontalidade que caracterizam o plano-piloto de Brasília.

Após a apresentação da exposição, o livro traz textos e documentos sobre a inauguração da mostra; transcrições de discursos políticos; citações de Jusceli-

5 vieira, Mary & Seminário de Estudos sobre Artes Plásticas e Figurativas da Academia do Mediterrâneo. *brasilien baut brasilia*. Basileia: Geigy A. G., 1959, p. 33.

6 *Ibidem*, p. 24.

7 bill, Max. "O pensamento matemático na arte do nosso tempo". *In*: amaral, Aracy (coord.) *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950 – 1962*. Rio de Janeiro/São Paulo: Museu de Arte Moderna/Pinacoteca do Estado, 1977.

8 *Ibidem*, p. 79.

no Kubitschek, Lucio Costa e Oscar Niemeyer; além de dados estatísticos (números de visitantes etc) documentos sobre a recepção da imprensa à exposição; eventos e palestras que ocorreram em paralelo à mostra. Essa parte final do livro mostra também fotogramas de um filme documentário sobre a exposição, menciona a repercussão da mostra entre o público especializado, e cita programas de rádio alemães, nos quais muitas vezes Mary Vieira foi entrevistada ou participou de debates, cumprindo o papel de uma espécie de embaixatriz do Brasil.

Brasília era de fato como um imenso cartaz anunciando ao mundo que o Brasil era capaz de realizar tamanho empreendimento. E esse destino simbólico era coerente, cabe relembrar aqui, com o devir da própria arquitetura moderna brasileira que, desde o projeto do Ministério da Educação e da Saúde Pública, floresceu sob encomenda do Estado com a responsabilidade de representar a modernidade nacional. O valor simbólico da construção da capital foi potencializado pela série de exposições internacionais sobre sua arquitetura moderna, como *brasilien baut* e *brasilien baut brasilia*, muitas vezes promovidas pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil, nos anos 1950 e 1960. As duas mostras aqui mencionadas traduziam para o alemão o título da famosa exposição *Brazil Builds*, realizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (moma), em 1943, que junto com o pavilhão do Brasil na Feira Internacional de Nova York, exibido três anos antes, detonou o processo de divulgação internacional da arquitetura brasileira, por meio de mostras itinerantes e de reportagens publicadas nas principais revistas especializadas da área, tanto na América do Norte quanto na Europa. Sob os cuidados da Divisão Cultural do Itamaraty, a mostra *brasilien baut brasilia* sofreu adaptações e foi apresentada em outras cidades européias, como Viena, Munique, Sttutgart, Zurique, Genebra e Milão ainda durante a década de 1950. À exposição original foi acrescida uma mostra sobre os jardins de Burle Marx e novos painéis sobre Brasília.[9]

No livro desenhado por Mary Vieira, o rigor descritivo do texto e sua argumentação em favor da coerência entre forma e conteúdo demonstram a vontade de conferir uma dimensão estética a todos os produtos envolvidos no projeto *brasilien baut brasilia* (exposição, catálogo e cartaz). As informações são sintéticas e apresentadas com clareza. As escolhas formais levam em conta a funcionalidade e a beleza dos resultados. O projeto *brasilien baut brasilia* inspira ordem e uma harmonia condizentes com o progresso que a nova capital do Brasil prometia fomentar.

9 PENNA, J. O. de Meira. "Exposições de Arquitetura Brasileira", p. 38.

A forma-colagem nas *Notas de temporalidades inconciliáveis* e *nos diários de bordo*

Isabel Almeida Carneiro
Mestranda/ UERJ

Resumo
O trabalho problematiza a 'escrita de artista' construída paralelamente à obra plástica. O objetivo é ressaltar os encontros e as diferenças entre as Notas de temporalidades inconciliáveis e os diários de bordo a partir da relação que estabelecem com as colagens plásticas das 90 telas em 90 dias.

Palavras-chave
Fragmento, colagem, escrita de artista.

Résumé
Le document problématise une « écrit de artist » construit parallèle à l'œuvre plastique. L'objectif est mettre en évidence les similitudes et les différences entre les Notes de temporalités inconciliables et les quotidien de bord a partir de la relation qu'ils établissent avec les collages en plastique de 90 écrans dans 90 jours.

Mots- clés
Fragment, collage, écrit de artist.

O que apresento hoje no XXX CBHA é parte da pesquisa de mestrado onde me propus a tarefa de realizar uma tela por dia, sem intervalos, e escrever um pequeno texto sobre este fazer artístico todos os dias de maneira disciplinada e obsessiva. Durante o mestrado foram realizadas duas séries de colagens plásticas: as *90 telas em 90 dias* e a série *2/1* [dois tempos por um compasso].

Na primeira parte, explicarei um pouco a diferença entre as duas formas de escrituras que nomeei de *Notas de temporalidades inconciliáveis* e de *diários de bordo*. E num segundo instante apresento os fragmentos dos *diários* e das *Notas de temporalidades inconciliáveis* na tentativa de elucidar alguns conceitos abordados.

1 As *Notas de temporalidades inconciliáveis* e os *diários de bordo* problematizam a forma da escrita em fragmentos que foram construídas paralelamente às colagens plásticas das *90 telas em 90 dias* e da série *2/1 (dois tempos por um compasso)*. As duas formas de escrituras configuraram campos de ressonâncias paradoxais[1] com o campo da visualidade que ora se aproximavam e ora se afastavam da prática das colagens plásticas.

A escrita na *forma-colagem* das *Notas de temporalidades inconciliáveis* apesar de paralela à investigação plástica das *90 telas em 90 dias* foi elaborada a partir da prática sistemática dos *diários de bordo.* As *Notas de temporalidades inconciliáveis* foram na maioria das vezes decantadas dos *diários de bordo.*

Enquanto os *diários de bordo* eram responsáveis por uma parte mais prática, formal e rotineira que estavam ligados diretamente à prática das colagens, as *Notas de temporalidades inconciliáveis* configuraram passagens mais teóricas que tiveram a necessidade de responder às exigências 'acadêmicas' dais quais a dissertação de mestrado teria certa urgência em atender.

Mas as diferenças evidenciadas entre as *Notas de temporalidades inconciliáveis* e os *diários de bordo* não surgiram como uma regra ou uma condição estabelecida antes do início do jogo das colagens como se as *Notas* fossem responsáveis por uma escrita mais teórica e os *diários* por uma escrita mais artística.

As diferenças entre as duas formas de escrita surgiram dentro do processo das colagens, pois ambas geraram campos de ressonâncias paradoxais com o campo da visualidade deixando rastros negativados[2] para a leitura das obras plásticas.

Para costurar o pensamento artístico na forma de fragmentos tivemos que nos embrenhar de uma visão melancólica na tentativa de apreender o todo e de nunca conseguir e esta situação acabou por gerar uma prática obsessiva. Pois, diferentemente de um texto dissertativo, que começa numa introdução e tem um desenvolvimento e se chega a uma conclusão, o texto na forma de fragmentos não teria este fim ou uma pretensão de síntese, e nem mesmo uma hipótese inicial existiria.

---

1 Esta idéia de campo de ressonâncias paradoxais surgiu a partir da leitura de Ricardo Basbaum *Além da pureza visual.*

2 O que chamo de rastros *negativados* é a falsa pista, a pista que não leva a lugar nenhum. Seria óbvio explicar que as colagens são processos irreversíveis e não são verificáveis a partir da escritura dos fragmentos das *Notas* ou dos *diários de bordo*, pois não poderiam gerar um processo determinista do antes e do depois. Pois nem as *notas* e nem os *diários* poderiam fornecer pistas para que as obras plásticas fossem decifradas como numa tentativa de pesquisa de crítica genética.

Mas a tentativa de abranger um pensamento complexo como o artístico, e tentar refazer o caminho da experiência das colagens, os *diários de bordo* se equipariam com a idéia da caixa preta que armazenaria todos os circuitos eletrônicos que foram percorridos pela rede elétrica durante o processo, mas que no entanto, não poderiam substituir o evento pela pluralidade de informações guardadas. A caixa-preta assim como os *diários,* funcionaria como um grande inconsciente que retém tudo e que não poderia vir à tona de uma vez só. A não ser em momentos de loucura, como por exemplo, na *Merzbau* de Kurt Schwitters.

Os *diários* como uma caixa preta não poderiam substituir a obra plástica ao tentar apresentar a trajetória da idéia, pois gerariam tantas variáveis que seriam como um jogo impossível de se jogar por tamanha complexidade.

Os fragmentos dos *diários de bordo*, além de se tornarem esta espécie de caixa preta configuraram um campo morto, como se as colagens passassem de um plano sensível para um plano da memória através do arquivamento realizado pelas *Notas* que acabaram por encerrar o evento e seus possíveis desvios.

O diário foi erguido através da coleta diária de fragmentos formando bolsões de películas que iam se amontoando uns por cima dos outros que foram se sedimentando aos poucos. E mesmo com todo esforço seria impossível separar cada fragmento minuciosamente, pois eles se aglutinaram em passagens informes ao invés de funcionarem como ouriços fechados.

Entre tantos paradoxos contidos nas *Notas*, talvez o mais importante esteja no fato de que as *90 telas em 90 dias* e a *série 2/1* não poderiam mais ser vistas ou percebidas sem os nexos conceituais construídos com a escritura dos fragmentos, como se as obras não pudessem ser compreendidas sem o auxílio dos textos. Pois os textos se tornarem um campo propulsor de idéias para as colagens plásticas minando qualquer tentativa de construção de um campo autônomo da visualidade.

Na arte conceitual, a escrita como obra foi um dos pontos fulcrais para o entendimento da arte contemporânea. Podemos pensar como referência para o trabalho, os artistas conceituais do *Art&Language,* que fizeram do próprio texto teórico um objeto de arte. Para os artistas do grupo o que definiria ou não um trabalho de arte seria sua intenção artística: um trabalho artístico poderia ser ao mesmo tempo um texto teórico.

O grupo *Art&Language* questionou o limite entre um texto sobre arte e um texto artístico, pois para eles o texto poderia ser um objeto de arte, assim como o próprio texto teórico poderia ser uma obra de arte desde que funcionasse como tal.

No âmbito das práticas conceituais, a concepção de um texto teórico como obra seria o ponto de cisão da arte. Pois a diferença determinante entre um texto teórico que poderia ser ao mesmo tempo um texto artístico e entre uma poesia, não seria o aspecto (formal) da poesia como uma métrica ou um ritmo. A forma poesia não significava mais a condição artística do texto, a diferença estaria na concepção da natureza da arte, que não estaria mais apenas na (forma) pintura, escultura ou poesia, e sim na sua capacidade de gerar conceitos, construir pensamentos, na qual a arte contemporânea contribuiria para criar uma forma aberta.

A partir da referência do grupo inglês *Art&Language,* a escritura da obra não poderia ser mais aceita como um caderno de anotações preparatórias para a construção das obras visuais. Os textos passariam a ser as próprias obras de arte, capazes de dizer o que a *arte* viria a ser *depois da filosofia*, em que o coeficiente artístico da obra não seria dado pela sua forma.

Mas o campo de ressonâncias paradoxais do processo das colagens acabou por gerar fragmentos tão específicos e herméticos que ficaram fechados a quaisquer tipos de traduções ou correspondências com as obras plásticas tornando-se espécies de poesias hai-kais, de ostras ou de dizeres impossíveis.

Pois, se invertermos a lógica das construções artísticas e transformarmos as colagens plásticas das *90 telas em 90 dias* e da série *2/1* nos próprios cadernos de anotações preparatórios subverteríamos a lógica das criações artísticas e re-estabeleceríamos o lugar da experiência acabando de vez com a dicotomia pensamento versus práxis, re-fazendo as obras resultados de uma prática seja ela qual for, escrita ou visual.

Mas o campo de ressonâncias paradoxais entre a escrita das *Notas* e dos *diários* e as colagens plásticas se expandiu para muito além da prática artística e parece que, algumas vezes, as escrituras remetem a uma tentativa de adestramento das obras de artes visuais das quais elas não poderiam tentar sair. Esse paradoxo se configurou numa questão primordial: será que o pensamento construído pelos nexos conceituais através das escrituras das *Notas* e dos *diários* só serviriam para domesticar as obras plásticas das colagens das *90 telas em 90 dias* inserido-as num contexto cultural? Ou os textos realmente devolveram às obras seu lugar privilegiado no pensamento artístico como pretendia fazer inicialmente? A pergunta ainda retumba como um baixo contínuo na pesquisa.

Arquivo-diário

Podemos relacionar o *diário de bordo* com o conceito de arquivo presente no discurso da contemporaneidade, pois se o *arquivo* é uma obra em potencial, e se existe nele uma inteligência de pré-escolha ou seleção, isso também acontece na estrutura dos *diários de bordo*. O que os diferencia é que se os arquivos têm uma lógica própria de acumulação, desconhecemos esta mesma lógica nos *diários de bordo*, pois a maneira como os fragmentos são armazenados nos *diários de bordo* apenas evidencia uma ordem cronológica.

As impressões arquivadas nos *diários* começavam de diferentes formas e foram causadas por infinitas circunstâncias das quais podemos pensar que nos restaria apenas navegar num campo da aleatoriedade para tentar compreendê-las.

Villém Fluser em a *Filosofia da Caixa Preta* diz que o aparato molda por antecedência as formas que serão desenvolvidas por ele. Ex: aparelho fotográfico produz infinitas imagens fotográficas que visam seu esgotamento. A lógica implícita nos *diários* é se tornarem um emaranhado de idéias a serem exploradas que visam seu próprio esgotamento.

Diário de bordo

13/09/08. 33ª tela:

Retornei o mapa a partir da sugestão do João Magalhães. Colei duas pequenas partes do mapa de Barra Mansa e depois construí o restante pensando no papel em branco. A construção que restava foi feita com tinta preta.

16/09/08. 34ª tela:

Pensei na grade de Mondrian em preto e numa janela, colei um pedaço de uma monotipia. Um pedaço colado que era outra parte de um trabalho que foi usado e rasgado numa tela anterior, restos e pedaços de coisas. Momento catarse. Peguei o carimbo Arte e carimbei todos os trabalhos que estavam em cima da mesa de pintura.

22/09/08. 35ª e 36ª tela:

Colei o papel alumínio em toda a superfície e depois rasguei em três formas diferentes: meio círculo, reta e triângulo que depois foram colados na 36ª tela. Pensei em continuidade ou algo que acontecesse numa tela seguida da outra como num molde.

26/09/08. 40ª e 41ª telas:

Volto a trabalhar as colagens apenas com as tintas, o vermelho de cádmio mais o carmim e o branco de titânio fazendo sobreposições. Me lembrei de Manet.

Notas de temporalidades inconciliáveis

1 Simultaneidade de tempos, arbitrariedade do signo plástico, decantação da forma plástica, temporalidades inconciliáveis, heterogeneidade de meios, dimensão pictórica, sistema aleatório, combinatório e do acaso, escrita sistemática e fragmentária a partir da teoria do fragmento de Schlegel e o conceito de *hypomnemata* de Foucault, formam um universo potencialmente infinito de situações e possibilidades. Para a construção da dissertação de mestrado, surgiu um jogo de *possibilidades indeterminadas* que configurariam os fragmentos da ação artística.
2 Penso a partir de oposições binárias entre erudito e banal, história e o fim da história, acaso e aleatoriedade, tradição e vanguarda.. A dialética necessária para a emergência do caráter conceitual presente nas colagens foi estruturado como um jogo (0,1) da memória dos computadores.
3 No sistema das colagens das *90 telas em 90 dias,* as oposições transitam entre oposições simples como: preto e branco, desenho 'moldado' e o 'pré-moldado', figura e fundo, plano bidimensional e tridimensional, perspectiva e *flatbed*, até oposições mais complexas como forma e conteúdo, formalismo e anti-formalismo, construtivismo e informal, significante e significado, figurativo e abstrato.
11 A colagem é uma forma específica de coexistência de significados amplos, seja por meio de signos verbais como os jornais, ou de imagens desgastadas pela cultura de massa, ou pelos signos plásticos autônomos do modernismo igualmente exauridos por tantas transgressões e manobras.

12 Recuso o pensamento esquemático que me orientava inicialmente, nas quais as estruturas compositivas da pintura correspondiam exatamente às mesmas estruturas da música como uma espécie de tradução ou correspondência entre elas. Não existe tradução perfeita. Sempre há sobras, restos, ruídos, detritos.

Na prática sistemática dos *diários de bordo,* os fragmentos são soltos e dinâmicos e caminham de acordo com o processo rotineiro da produção das colagens. Todas as frases são iniciadas com um verbo no passado e ressaltam a tentativa de uma apreensão do tempo dentro de uma sequência cronológica dos dias consecutivos, mas acima de tudo, demonstram a tentativa da invenção de uma memória e um arquivamento de impressões a serem trabalhadas nas obras.

A pluralidade de pensamentos das *90 telas em 90 dias,* determinaram o entendimento das colagens a partir dos textos e trouxeram para o debate o paradoxismo envolvido na construção das colagens plásticas.

Nas *Notas de temporalidades inconciliáveis,* existiu uma preocupação com um rigor teórico. O esforço da dissertação de mestrado (*Notas sobre a forma-colagem)* era aproximar ao máximo a escrita fragmentária das colagens com o campo teórico formando um campo de ressonâncias entre as duas formas de colagem, a escrita e a visual, sem uma ordem hierárquica entre elas.

As *Notas de temporalidades inconciliáveis* tentaram mediar o trabalho rotineiro e formal das colagens plásticas relacionando-as com os textos estudados durante as aulas do mestrado.

Os *diários* e as *Notas* resultaram em duas formas diferentes de abarcar o pensamento das colagens que espero que de alguma forma tenham conseguido e da mesma forma falhado, na apreensão dos processos plásticos.

Referências Bibliográficas

BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual.* Porto Alegre: Zouk, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita* In: *A experiência limite 2*. São Paulo: Escuta, 2007.

CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes. 1994.

CORTÁZAR, Júlio. *O Jogo da Amarelinha.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

DANZIGER, Leila. *"Pintar=queimar"*. In: Gávea n. 12. Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil PUC-Rio, 1994.

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

FLUSSEM, Villém. *A filosofia da caixa preta.* Editora Hucitec. São Paulo, 1985.

FOUCALT, Michel. *O que é um autor?* Conferência:1969. In: *Ditos e Escritos* Vol. III. 2ª ed. São Paulo: Editora Forense Universitária, 2006.

LOPES, Denílson. *Nós os mortos.* Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

LYOTARD, Jean-Francois. *O inumano*.1ª edição. Lisboa: Editora Estampa, 1990.

MARTINS, Luiz Renato. *Manet: uma mulher de negócios, um almoço no parque e um bar.* Coleção Arte +. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado- Imagens do tempo em Deleuze*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1998.
PEREC, Georges. *A vida modo de usar.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista.* São Paulo: EDUSP, 1993.
SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
SARTRE, Jean Paul. *A náusea*. 12ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
SELIGMANN. Márcio Silva. *Ler o livro do mundo*. São Paulo: FAPESP, 1999.
SONTAG, Susan. *Sob o signo de Saturno*, Porto Alegre: L&PM, 1986.
SCHWITTERS, Kurt. *MERZ: Écrits choisis et presents par Marc Dachy. Fac- símile et enregistrement de l´ursonate (1932)*. Éditions Gérard Lebovici: Paris, 1990.
TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
TERRA, Vera. *Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez.* São Paulo: Edusp, 1999.
TORRES, Fernanda. *Merz: entusiasmo, diálogos, melancolia um estudo da obra de Kurt Schwiterrs.* Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de História da PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2001.

Uma abordagem intermidiática do livro de artista

Maria do Carmo de Freitas Veneroso
UFMG

Resumo

Esta comunicação tem como proposta traçar um breve panorama da situação do livro de artista no Brasil, como obra intermidiática, tendo também como referência a *Semana do Livro de Artista*, realizada na Escola de Belas Artes da UFMG em 2009. Serão focalizadas principalmente as relações entre palavras e imagens, o potencial tridimensional do livro de artista e o livro ampliado.

Palavras-chave

Livro de artista, intermidialidade, livro ampliado

Abstract

This communication proposes to provide a brief overview of the situation of the artist's book in Brazil, as intermedial work, taking as reference the *Artist's Book Week*, held at the School of Fine Arts in 2009, UFMG. Will be targeted primarily the relationship between words and images, the potential of the three-dimensional artist's book and the expanded book.

Keywords

Artist's Book, Intermediality, Expanded Book

Este trabalho tem como proposta traçar um breve panorama da situação do livro de artista no Brasil, como obra intermidiática, tendo também como referência a *Semana do Livro de Artista*, realizada na Escola de Belas Artes da UFMG em 2009 e que foi composta por uma série de eventos dedicados ao tema livro de artista e seus desdobramentos na contemporaneidade: o ciclo de palestras e mesas redondas *Perspectivas do livro de artista*[1], a exposição *Livro-Obra*[2], que teve lugar na Biblioteca Universitária da mesma instituição e a criação da primeira coleção de livros de artista vinculada a uma Universidade, no Brasil, e que ficará abrigada na Biblioteca da Escola de Belas Artes.

O evento organizado por mim e por Amir Brito Cadôr, contou com a participação de artistas, professores e pesquisadores brasileiros, dois mexicanos e um americano. Trata-se do primeiro evento pan-americano dedicado ao tema e a partir dele pode-se levantar alguns pontos sobre a situação atual do livro de artista, e suas tendências e perspectivas, que fornecerão subsídios para esta comunicação.

O projeto teve como principal meta dar visibilidade ao livro de artista, através de uma reflexão sobre a produção nacional e alguns aspectos da produção internacional desse gênero na atualidade. Pretendeu-se, assim, incentivar novas pesquisas sobre o assunto e também a produção de novos livros de artistas, além de incrementar esta área artística na EBA/UFMG. Trabalhos apresentados no evento serão publicados em um número especial, dedicado a este tema, da *PÓS:* Revista do Programa de Pó-graduação em Artes da EBA/UFMG.

O livro de artista é um tema amplo e que pode ser abordado a partir de várias perspectivas. Adotamos, neste estudo, uma opção pelo seu sentido lato, proposto por Paulo Silveira, no qual o livro de artista é considerado como

> *um tronco formal. Seu grupo de manifestações incluiria o livro de artista propriamente dito (geralmente uma publicação), o livro-objeto (que o precedeu historicamente e ainda o acompanha), o livro-obra (muito mais uma qualidade, uma adjetivação, do que um produto autônomo), além de – por que não? – os livros e não-livros escultóricos, certos experimentos digitais, algumas instalações e todo um mundo de objetos ou situações que determinaremos como sendo "livro-referentes", mesmo que remotamente.* [3]

---

1 **Perspectivas do Livro de Artista**. EBA/UFMG,16-20/11/2009. Organizadores: Profa. Dra. Maria do Carmo de Freitas Veneroso (EBA/UFMG) e Prof. Amir Brito Cadôr (EBA/UFMG). Convidados: Ms. Bernadette Maria Panek (EMBAP/PR), Brad Freeman (Columbia College/Chicago), Dra. Daisy Turrer (EBA/UFMG), Edith Derdyk (SP/SP), Felipe Ehrenberg (México-SP/SP), Dr. Hélio Fervenza (UFRGS/Porto Alegre), João Bandeira (Centro Cultural Maria Antonia/SP), Dra. Mabe Bethônico (EBA/UFMG), Prof. Marcelo Drummond (EBA/UFMG), Dra. Marcia Arbex (FALE/UFMG), Dra. Maria Angélica Melendi (EBA/UFMG), Martha Hellion (México/DF), Neide Dias Sá (RJ/RJ), Paulo Bruscky (Recife/PE), Dr. Paulo Silveira (UFRGS/Porto Alegre). Apoio: FAPEMIG, Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, PROF/CAPES.

2 **Exposição Livro-Obra**: integraram a exposição livros de alguns dos artistas convidados para o evento (Paulo Bruscky, Neide Dias de Sá, Edith Derdyk, Brad Freeman, Hélio Fervenza, Paulo Silveira, Martha Hellion, Felipe Ehrenberg, etc), livros cedidos especificamente para a mostra (Ivald Granato, Rute Gusmão, Alex Flemming, etc), além de exemplares do acervo pessoal dos curadores, Amir B. Cadôr e Maria do Carmo F. Veneroso.

3 2009, s/p.

Dentro desta perspectiva, abordarei o livro de artista como obra intermidiática, sem me restringir a noções fechadas ou excludentes. Focalizarei principalmente as relações entre palavras e imagens, o potencial tridimensional do livro de artista e o livro ampliado. Traçarei um brevíssimo panorama histórico do livro de artista no Brasil, em diálogo com a produção internacional, focalizando, entre outras, obras mostradas na exposição *Livro-Obra*. Finalizarei com alguns exemplos de trabalhos que extrapolam a forma tradicional do livro, podendo ser considerados como livros de artista ampliados. Buscarei ainda, traçar algumas perspectivas para o livro de artista, mostrando obras produzidas por jovens artistas que tem pesquisado este meio.

O livro sempre foi um local privilegiado para se pensar as relações intermidiáticas e nos livros de artista este é um eixo constantemente explorado pelos seus autores/artistas. O conceito de "intermídia" está estreitamente vinculado a ele: foi Dick Higgins, artista ligado ao *Fluxus* e com extensa produção de livros de artista, o primeiro a utilizá-lo nas artes plásticas, em meados dos anos de 1960, para descrever as atividades frequentemente confusas e interdisciplinares que ocorrem entre gêneros, e que prevaleceram naquela década. Assim, as áreas como aquelas compreendidas entre o desenho e a poesia, ou entre a pintura e o teatro poderiam ser descritas como intermídia, vindo a desenvolver seus próprios nomes, como a poesia visual, a *performance art* e o próprio livro de artista.

As evidências demonstram que podemos retroceder no tempo quase indefinidamente na busca da origem do livro de artista. Assim, dentro do eixo escolhido, pode-se seguir toda uma trajetória que remete desde os livros de William Blake às colaborações entre artistas e escritores, nos assim chamados *livres de peintres*, iniciadas no século XIX, se estendendo pelo século XX, como o *Fausto* de Göethe e Delacroix, e *O Corvo*, de Edgard Allan Poe e Édouard Manet.

Les mots en liberté, de Filippo Tommaso Marinetti, é considerado por alguns autores como o primeiro livro-objeto. O livro de Sonia Delaunay e Blaise Cendrars, *La Prose Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913) é igualmente tido como precursor do livro-objeto e do livro de artista, assim como algumas obras de Marcel Duchamp, como *A caixa verde*. No Brasil pode-se citar alguns antecedentes do livro de artista como a colaboração entre Tarsila do Amaral e Blaise Cendrars em *Feuilles de Route*, sobre a viagem do poeta ao Brasil, e cuja capa apresenta um desenho da *Negra,* assim como *Quelques Visages de Paris*, de Vicente do Rego Monteiro.

Johanna Drucker[4] afirma que não há dúvida de que o livro de artista tornou-se uma forma de arte desenvolvida no século XX, citando o ano de 1945 como referência para o seu surgimento como um campo específico. Dentre os primeiros artistas que exploram as suas possibilidades encontram-se os *Letristas* franceses, como Isidore Isou, Maurice Lemaitre e também artistas pertencentes ao grupo CoBra, como Asger Jorn.

No Brasil, a década de 1950 pode ser apontada como aquela na qual a concepção de livro de artista se firma no país. É interessante pontuar que, neste caso, os poetas concretos e neoconcretos precedem os artistas plásticos, ao pri-

4 2004, p.1

vilegiarem "a imagem gráfico-espacial como forma" e enfatizando "a presença de elementos visuais em seus poemas-objeto"[5], cuja emergência foi fundamental para o desenvolvimento do livro de artista no Brasil. Dentre os poetas brasileiros que produziram livros naquela década, explorando profundamente aspectos intermidiáticos, é importante citar o trabalho de Wlademir Dias Pino, que criou o "poema-processo", juntamente com Neide Dias de Sá e Álvaro de Sá, depois de ter participado e divergido do Concretismo. A obra de Pino citada como livro-poema, livro-objeto ou livro-obra, *A Ave*, pode ser considerada como um dos precursores mundiais dos livros visuais e como o primeiro livro de artista brasileiro, tendo sido elaborado a partir de 1954 e lançado em 1956.

Em 1968, Augusto de Campos e Julio Plaza criam os *Poemobiles*, poemas-objetos intermidiáticos que possibilita múltiplas leituras, já que palavras inscritas em vários planos sofrem deslocamentos à medida em que as folhas são abertas. Este exemplo ilustra o fato da produção brasileira de livros de artista estar vinculada fortemente à palavra, a partir desta matriz concretista, na qual o livro já nasce através da fusão do trabalho do poeta e do artista, sem que exista, neste caso, uma relação hierárquica entre palavra e imagem.

A experiência dos neoconcretos também será radical, com os livros-poemas de Lygia Pape, por exemplo, nos quais os elementos plásticos e gráficos são fundamentais. Estes livros requerem o "‹manuseio expressivo› por parte do leitor como condição de existência"[6], como o *Livro da Criação* (1959), emblemático na história do livro de artista no Brasil, e no qual a linguagem não-verbal determina uma narrativa verbal.

Nota-se que nos últimos exemplos citados, de livros de artista oriundos da Poesia Concreta e do Poema-processo, é grande a tendência à exploração de aspectos escultóricos e intermidiáticos no livro, seja pela forma como ele deve ser "lido", em *A ave*, ou manipulado, através de planos que se desdobram, nos *Poemobiles*, seja através da palavra, que dialoga sutilmente com a imagem, e ainda quando a obra remete ao livro, ainda que este não esteja presente de forma explícita, como no *Livro da Criação*. Percebe-se assim que a emergência do livro de artista no Brasil aponta para a existência de uma matriz tridimensional, que surgirá também em outros momentos, em livros-objetos e livros escultóricos.

Apesar de haver inúmeros exemplos de livros de artista na história da arte, é somente no final do século XX que o entendimento da autonomia desse tipo de obra de arte é legitimado, principalmente a partir dos anos de 1960, pela mutação causada pela arte conceitual. Livros de artista foram centrais no trabalho de artistas ligados ao *Fluxus* e que procuravam atuar fora do âmbito de galerias e instituições. Eles produziram por exemplo livros-caixas, como o *Fluxus Kit*. Muitos livros de artista realizados nos anos 1960 foram desenvolvidos independentemente por artistas, ou por galerias como uma extensão das exposições, dando origem também ao gênero híbrido do catálogo como livro de artista.

No Brasil, é importante citar também o extenso e diversificado trabalho de Paulo Brusky, que começou a experimentação com formas artísticas alterna-

5 FABRIS, TEIXEIRA DA COSTA, 1985, p.3

6 Idem.

tivas entre os anos de 1960 e 1970. Ele fez parte de um grupo de jovens interessados na arte de contestação, acreditando na possibilidade de transformação política e social através da arte. Ele utiliza frequentemente em seus livros materiais encontrados, como brochuras, embalagens de remédios, tecidos e outros, dos quais ele se apropria, desfuncionalizando-os e transformando-os. Este interesse pela apropriação de materiais de segunda mão levou-o a produzir uma série de livros utilizando circuitos elétricos, os *Intersignes*, que sugerem uma espécie de escrita, na qual os componentes eletrônicos funcionam como caracteres, que são ligados uns aos outros através de fios. No caso destes livros, o artista mantém o formato do códex, o que também contextualiza os signos ligados em rede, como escrituras.

Nos anos de 1960/70 começam a surgir vários livros de artista impressos, como conseqüência da aparição da impressão rápida e de baixo custo da máquina *off-set*, além da presença da fotografia e dos primeiros computadores, que facilitam a transformação dos livros de artista, tanto em seu aspecto técnico como em sua proposta estética. Um dos primeiros livros de artista em edição de que se tem notícia é o *Twentysix gasoline stations* (1962), de Edward Ruscha. No Brasil merece destaque a *Caixa Preta* (1975), produzida por Julio Plaza e Augusto de Campos, com disco de Caetano Veloso.

No final da década de 1970 e início da década de 1980, houve uma expressiva hibridização do livro, com a exploração do livro-objeto ou livro-escultura, e uma tendência em relação aos livros únicos, como uma reação às edições produzidas em massa das gerações anteriores. Anselm Kiefer, por exemplo, explorou profundamente o meio. Também no Brasil tem havido uma produção expressiva de livros que exploram formas alternativas e tridimensionais, como a extensa obra de Lenir de Miranda.

Atualmente, também as obras do mexicano radicado no Brasil, Felipe Ehrenberg, devem ser destacadas, como a coleção *MICROemergências MACRObibliofílicas – 10 Obras de Gabinete recentes/textos visuais*, segundo o artista, "obra PRÉ-tecnológica, feita a mão... em edições de um só exemplar (1/1)"[7]. Ehrenberg criou também o *Curiosamente Estrepitoso Artefato Para Ler Códices,* máquina manual feita de madeira, de construção precária, que pode ser posta em funcionamento através de uma manivela, e que se propõe a facilitar a leitura de códices. Este objeto remete igualmente a uma era pré-tecnológica, fazendo talvez uma crítica bem humorada a toda a parafernália eletrônica utilizada atualmente na fabricação de livros e na indústria gráfica.

Alguns trabalhos da mexicana Martha Hellion apontam para um interesse na gestualidade e na *performance* vinculadas ao livro de artista. Dentre eles destaca-se uma ação desenvolvida durante o evento *Perspectivas do Livro de Artista,* na qual um balão de papel foi disponibilizado para que os participantes pudessem intervir com desenhos, palavras e grafismos, veiculando seus sonhos e desejos.

A partir das décadas de 1990 e de 2000 nota-se que alguns temas têm sido recorrentes nos livros de artista, como aspectos ligados às coleções, ao ar-

7 *E-mail* de Felipe Ehrenberg enviado à autora.

quivo e à memória, o livro documental, seja ele ficcional ou não, o livro objeto, o livro de artista que dialoga com a literatura, livros que exploram formatos diferentes do códex e materiais efêmeros, entre outros. Atualmente há também uma ênfase em livros de artista editados e em direção a uma ampliação do conceito de livro de artista.

Artistas como Sophie Calle vem produzindo livros de artista editados, explorando a serialização. No Brasil, Rosângela Rennó também vem realizando um trabalho instigante, como *Espelho Diário* para o qual, durante oito anos, Rennó colecionou notícias de jornal que contavam histórias de pessoas chamadas 'Rosângela' e convidou a escritora Alícia Duarte Penna para criar ficções sobre essas mulheres. Também as produções de Waltércio Caldas merecem destaque, como *Velázquez*. A princípio parece tratar-se de livro sobre um artista, mas causa estranhamento o fato da capa, assim como o miolo do livro estarem fora de foco. Ele subverte um livro *sobre* um artista, transformando-o em um livro *de* artista, através das suas manipulações da imagem e da palavra.

Dentro desta vertente dos livros editados, destaca-se também o trabalho do alemão Joachim Schmid, como *Praça Rui Barbosa*, em Belo Horizonte, no qual o artista utiliza restos descartados de fotografias lambe-lambe. Também Brad Freeman, cria, edita e imprime seus próprios livros. Sua recente produção, *Wrong size fits all – a book of miracles,* pode ser aproximada do catálogo de Wlademir Dias Pino e João Felício dos Santos, *A marca e o logotipo brasileiros*[8] pelo modo experimental como os dois artistas lidam com as cores e com os processos mecânicos de impressão. No Brasil, podem ser citados ainda os trabalhos de Paulo Silveira, *O livro dos sete dias* e *Ciranda* e de Hélio Fervenza, como *O + é deserto.*

Uma outra vertente que vem sendo explorada por vários artistas é aquela que extrapola os limites do livro, apesar dele continuar a ser a principal referência. Daisy Turrer apresentou na exposição *Livro-Obra* uma instigante instalação/biblioteca, *Para-luz*, que remete aos livros e à gravura. Segundo a artista[9], a obra refere-se ao "paratexto" da gravura, ou seja, tudo aquilo que cerca a gravura, e o trabalho do gravador. É tocante notar a fragilidade da obra, já que as estantes são construídas utilizando a mesma matéria dos livros: o papel.

Também seguindo esta mesma tendência, podem ser citados trabalhos de Marilá Dardot, como *A big book*. Nela, a referência ao livro é colocada desde o título da exposição, *Ficções*, que remete à obra homônima do escritor Jorge Luis Borges. Na obra de Dardot, a fachada da galeria remete a um livro gigante, com marcadores coloridos, sugerindo a idéia de se "entrar" em um livro, que já havia sido explorada por Allan Kaprow, nos anos de 1960, através dos seus *happennings* e instalações. Ao entrarmos na galeria/livro, nos deparamos com várias referências à escrita e aos livros. Entre elas encontram-se imagens de um livro aberto, composto por dois exemplares iguais e diferentes. São páginas de um livro inexistente, o *Ulisses* de James Joyce, bilíngue. Criado a partir de uma edição do original, em inglês, e uma edição da tradução para o português, as imagens deste livro imaginário mostram anotações em código de cor que apontam frases com

8 Trata-se do primeiro volume da *Enciclopédia visual*, projeto de Pino de catalogar e difundir o conhecimento sob a forma de imagem.

9 TURRER, 2009, s/p.

a palavra "palavra"/"word"": *Ulisses*, de Joyce, reinventado por Marilá. A obra de Dardot permite leituras múltiplas: é um livro de artista que existe na interseção da fotografia com a escrita, com uma espécie de narrativa experimental, quando a artista se apropria da obra de Joyce, explorando artes visuais, *design* gráfico e a arte do livro.

Outro trabalho que também alude aos livros, a partir de uma perspectiva ampliada, é *Pensamento do Fora* (2002), s*ite specific* para o Museu de Arte da Pampulha, no qual quarenta frases selecionadas de diversos autores foram impressas sobre placas de jardim feitas de metal. O trabalho faz referência a placas existentes no entorno do Museu como: *não pise na grama, proibido pescar, proibido o trânsito de bicicletas*. A artista explica que sua intenção foi fazer placas que não fossem proibitivas nem imperativas, placas que nos fizessem perceber o entorno de uma outra forma. São palavras espalhadas sobre o gramado, formando uma escrita sutil, que vai sendo lida a medida que o espectador percorre os jardins.

Em 1969, também a obra *Territórios II* foi instalada nos jardins do mesmo Museu pelos artistas Luciano Gusmão, Lotus Lobo e Dilton Araújo, que interferiram no entorno do MAP com placas de acrílico coloridas e de alumínio, além de varas e lápides, chamando a atenção do público para questões ecológicas[10]. Também esta obra utiliza os jardins de Burle Marx como suporte, onde estes objetos colocados remetem a uma escrita, que pode ser "lida" e vivenciada pelos espectadores. Entre o início e o término do trabalho, ele foi processado pela ação do vento, da chuva, do sol. Também o crescimento das plantas interferiu sobre a obra[11]. Os resíduos da instalação seriam visíveis por algum tempo: "no lugar onde as cordas passaram a grama não cresceu, então ficou um risco belíssimo, mostrando uma trama de fios em ziguezague [...] No lugar das lápides ficou marcado um branco enorme e grande, porque demorou muito para a grama crescer"[12]. Esta foi a escritura que restou na natureza.

Vários jovens artistas vem produzindo livros de artista, seguindo diferentes tendências. *Livro III: Manual da dona de casa* é um livro modificado, no qual Lucas Dupin faz uma análise bem humorada da "economia doméstica", a partir da apropriação de um manual da dona de casa no qual ele interfere com desenhos. Também Lais Myrrha, em *Somos todos civis*, se apropria do *Almanaque Abril* que ela modifica e reimprime, construindo um novo texto, ressaltando determinadas palavras e frases, e apagando outras, construindo assim novos significados a partir do que é selecionado ou velado. Rodrigo Freitas, apresenta *Paisagem de inverno,* livro em guache sobre papel. A gênese do livro de Angelo Mazzuchelli, *Iscrizione* vem de grafites feitos em um banco às margens do *Lago di Como* (Itália): "um objeto urbano convertido numa espécie de livro"[13]. As mesmas inscrições são convertidas noutra espécie de livro, um livro-objeto. Cícero Miranda apresenta um instigante conjunto de livros, nos quais ele "tece" e borda

10 Cf. RIBEIRO, 1997.

11 Cf. RIBEIRO, 1997.

12 GUSMÃO, Luciano *apud* RIBEIRO, 1997, p.229.

13 http://angelomazzuchelli.blogspot.com/

com fio de cobre pequenos objetos. Assim, ele cria livros-objeto, nos quais objetos em miniatura são colocados em nichos, funcionando como ilustrações. Wilson Avelar apresenta *Retiros*, no qual ele explora a transparência do papel para criar várias camadas de imagens.

Pelo que foi demonstrado, pode-se afirmar que tem havido uma produção expressiva de livros de artista no Brasil. Nota-se que há um interesse na pesquisa deste tema e na produção de livros, pelos artistas, incluindo os jovens, e espera-se que este gênero artístico receba cada vez mais atenção. Trata-se agora de descrever, investigar e prestar atenção criticamente a este gênero artístico, antes que a sua especificidade emerja.

Referências

DIAS-PINO, Wlademir; FELÍCIO DOS SANTOS, João. *A marca e o logotipo brasileiros*. Rio de Janeiro: Editora Rio Velho, 1974.

DRUCKER, Johanna. *The Century of Artists' Books.* New York: Granary Books, 2004.

FABRIS, Annateresa. TEIXEIRA DA COSTA, Cacilda. *Tendências do Livro de Artista no Brasil.* São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas:* Belo Horizonte, anos 60. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

SILVEIRA, Paulo. A crítica e o livro de artista. *PÓS:* Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Livro de Artista. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 2, n. 2, nov. 2009. (no prelo)

TURRER, Daisy. Estudo sobre o espaço paratextual no livro de artista. *PÓS:* Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Livro de Artista. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, v. 2, n. 2, nov. 2009. (no prelo)

http://angelomazzuchelli.blogspot.com/

Exposição *Livro-Obra*
Biblioteca Universitária,
Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais,
novembro/2009

Perspectivas do Livro de Artista
Ação desenvolvida por Martha Hellion

Durante o evento, Escola de Belas Artes da UFMG,
novembro/2009

***Paisagem de inverno,* 2009**
Rodrigo Freitas.

Torres-García: livros-objetos e a criação da linguagem visual

Maria Lúcia Kern
PUC – RS/ CNPq/ CBHA

Resumo
A presente comunicação tem como objetivo analisar os pequenos livros editados pelo artista uruguaio, Joaquín Torres-García (1874-1949), em Paris e Montevidéu, a partir dos anos de 1920. Nesses livros, a escrita, os símbolos e as formas geométricas construídas integram-se e expõem, em parte, o processo de criação do artista e de sua linguagem visual.

Palavras-Chave
Modernidade; Livro de Artista; Construtivismo

Résumée
Cette comunication a pour but analyser les petites livres edités par l'artiste uruguayen, Joaquín Torres-García (1874-1949), à Paris et à Montevidéu, a partir des années de 1920. Dans ces livres l'ecriture, les symboles et les formes géometriques construites interagissent et exposent, en partie, le process de criatión de l'artiste et de son langage visuel.

Mots Clés
Modernité; Livre D'Artiste; Construtivisme

O presente simpósio tem em vista discutir a importância do livro de artista a partir da arte moderna à contemporaneidade, tanto como objeto de arte, quanto como na sua acepção tradicional, como meio de reflexão e de expressão de ideias teóricas relativas às suas práticas. O livro pode atuar dentro desses dois âmbitos. Como objeto de arte, ele apresenta modalidades de expressão visual e mecanismos de circulação próprios. Esses mecanismos podem diferir do modelo tradicional de livro e do circuito em que ele é veiculado. Apesar do estatuto distinto, ambos se constituem como veículos de difusão de concepções de arte e permitem a construção de novos conhecimentos, pois possibilitam confrontar as reflexões e ideias teóricas do artista com as suas práticas e a maior compreensão de seu pensamento.

Na atualidade, o livro de artista apresenta outras questões, talvez mais complexas para os estudiosos, tendo em vista a pluralidade de modalidades, de materiais, de técnicas e de concepções a respeito da própria delimitação do termo. A partir dos anos de 1960, surgem movimentos artísticos que propõem o livro como obra e como meio de intervenção no campo das ideias e dos conceitos em que a arte e a teoria se misturam, bem como atuam em distintas áreas do conhecimento. A proposta do livro para muitos artistas têm como meta refletir sobre o estatuto da arte na contemporaneidade e fugir das especulações do mercado de arte, ao criar obras mais acessíveis ao grande público. Com isto, os artistas procuram a maior integração da arte à vida cotidiana e criam novas esferas para o acesso às obras. O artista contemporâneo age de forma distinta do artista moderno, porque ele não quer impor nada, mas não deixa de expor seu pensamento e de revisar os conceitos e os paradigmas que pautaram a arte moderna ao perceber a crise por esta vivenciada desde os anos de 1960.

Os pequenos livros de Torres-García, produzidos em paralelo às suas pesquisas, apresentam o caráter reflexivo e se estruturam, muitas vezes, em pictografias, cujas formas são depuradas e construídas, fazendo menção aos textos antigos, nos quais a escrita e a imagem se conectavam. As ideias são configuradas, segundo o formato visual de suas obras construtivistas e por símbolos oriundos do mundo cotidiano, porém revestidos por novos significados.

Ele faz de seus livros objetos de arte, sendo os mesmos manuscritos com tinta e desenhados sob papel rústico, as capas elaboradas por formas geométricas e, às vezes, por colagens de materiais distintos. A brochura é, em geral, costurada com cordão e amarrada na capa, deixando visível o seu processo artesanal, o qual lembra os manuscritos anteriores à imprensa. Torres-García elabora os seus livros como suportes para compor e interagir os textos e as imagens e tornar compreensível o seu pensamento. Os textos apresentam letras de tamanhos e formatos variados, dotadas de grande plasticidade, cujos espaçamentos são, em geral, irregulares e preenchidos, às vezes, por imagens.

A relação texto e imagem é recorrente no conjunto da obra desse artista, sobretudo, quando ele abandona a representação do mundo aparente e trabalha com formas geométricas e símbolos, estabelecendo as relações internas entre as partes que compõem a pintura, na busca de efeito de conjunto. Ele considera o símbolo como uma ideia gráfica, que permeia regularmente a sua pintura e os

seus livros. A forma construída compõe a linguagem simbólica,[1] na qual ler e ver se conectam numa mesma obra e são procedimentos necessários para identificar as suas significações e apreciá-la.

A recorrente produção desses livros vincula-se também ao caráter experimental das primeiras obras construtivistas, as quais exigem a constante reflexão e a necessidade do artista de formular conceitos teóricos. Os livros-objetos estabelecem a conjunção da expressão simbólica, com o desenho e o pensamento do artista, e revelam a constante relação entre a práxis e a teoria.

Torres García em *Ce que je sais et ce que je fais par moi-même* (1930) destaca:

"As palavras são um convencionalismo que nós inventamos para nos comunicar. As letras do alfabeto e o desenho também (...). Todo mundo pode se exprimir, (...), por esse meio gráfico (...) uma forma de grafismo geométrico. (...) que o desenho não ultrapasse o grafismo sucinto de uma escrita (...) uma coisa que tem valor de arte."

Nesse texto, ele enfatiza a ausência de hierarquia entre os distintos meios de expressão e a relação estreita entre eles, fenômeno que pode ser identificado como típico da modernidade plástica que termina com a separação instaurada no Renascimento.

O discurso da autonomia da arte moderna e o abandono da representação do mundo visível estimulam o artista a se dedicar à expressão escrita aliada à imagem, como estratégia para exprimir seu pensamento e trazer a palavra para o interior da obra. Os símbolos são inseridos nos textos de Torres-García como meios de visualização, expressão e reforço das ideias, bem como de plasticidade. Na pintura eles exercem papéis semelhantes porque ela desvincula-se de sua função referencial em prol da pureza das formas e da criação de linguagem própria.

O artista declara em *Historia de mi vida* (1939) que sua pintura a partir de 1928 está em fase de transição entre a natureza e a abstração e que após um ano ele consegue solucionar. Ele acredita que a pintura abstrata apenas conduz à perda do concreto da natureza e da construção plástica; e que a abstração corresponde à ideia de alguma coisa. Diante desse impasse, ele acredita que a solução se encontra "no figurado graficamente" ou no "nome escrito da coisa, ou uma imagem esquemática, o menos aparentemente real possível: tal como um signo." Realizada a primeira pintura, ele percebe que teria que "ordenar (aquelas ideias gráficas"), "ordenar esse mundo, que a ele agora parecia um *caos*. Em suma, deveria compreender o que havia feito, deveria estudar sua própria obra realizada. *A posteriori*, pois pensou e ordenou sua teoria." [2]

O texto é, assim, uma modalidade de estruturar as suas ideias teóricas, criar conceitos e ordená-los, num momento em que o artista continua a investigação. Entretanto, nos pequenos livros-objetos ele recusa o texto cursivo em prol das pictografias e pensa por meio da síntese gráfica, cujas figuras partem da natureza e sofrem um processo de simplificação geométrica, mas preservam a

1 TORRES-GARCÍA, J. Universalismo Constructivo. Madri: Alianza, 1984. p. 97.

2 TORRES GARCIA, J. Historia de mi vida. Barcelona: Paidós, 1990. p. 210-11.

relação com o referente. Observa-se nos livros que as pictografias transformam-se, paulatinamente, em pictogramas na medida em que elas se tornam convencionais e portadoras de significados estáveis. Verifica-se ainda que a criação dos pictogramas pelo artista é relativamente contemporânea à criação de um sistema – *International System of Typographic Picture Education* – de comunicação e que alguns símbolos apresentam semelhanças. No entanto, Torres-García resgata o formato arcaizante em contraposição ao sistema moderno produzido em série.

Ele defende uma concepção de arte abstrata que não exclui a figuração, porque para ele o essencial é a estrutura ortogonal que termina com a hierarquia figura/fundo, em prol da construção formal geométrica e sintética. As suas imagens figurativas constituem-se como signos, recorrentes no conjunto de sua obra, e são permeados por convicções místicas, presentes nos textos e nos conceitos de arte, pautados na ética e na espiritualidade. A sua preocupação espiritual não é um caso isolado, tendo em vista ser comum entre artistas modernos que procuram, através de suas obras, projetarem utopias, nas quais prevêem o surgimento de um novo homem, face à excessiva valorização da ciência, do progresso e da matéria na modernidade e à afirmação de Nietzsche relativa à "morte de Deus". Vários artistas, desde o Simbolismo, acreditam que é necessário programar um devir espiritual, distinto das convenções das religiões institucionalizadas.[3] Eles são sensibilizados pela Teosofia e outras crenças, o que os leva a criarem novas linguagens simbólicas, que permitam expressar a espiritualidade, e a fazerem do ato de criação modalidade superior. Conscientes do papel a ser exercido e da posição social que ocupam, artistas como Torres-García, praticam discursos em que misturam experiências estéticas com questões espirituais e éticas, bem como criam a linguagem dos signos, na procura de novo modo de expressão. Eles elaboram verdadeiras gramáticas e princípios de utilização das linhas e das cores, a partir das teorias do século XIX e de estudos no campo da linguística. Os artistas produzem uma semântica visual, formada pela gramática de signos e que, em certos casos, se vinculam às suas convicções espirituais. [4]

Em *Père* (1931), no lugar do título Torres-García coloca a imagem do Sol (neste caso a imagem sobrepõe a palavra) e expõe a concepção de arte e o pensamento místico, como questões que interagem e permeiam as noções de ordenação do universo e do espaço plástico. Ele elabora um estudo, intitulado *Ordem*, a respeito das sete escalas da natureza, expressas no corpo humano, que parte do plano superior da sabedoria, representada pelo triângulo e pelo número 5 (símbolo da ordem e da unidade); para o plano do instinto representado pelo número 3; e segue até o plano inferior da natureza física, simbolizada pelo número 1. É no plano superior, da inteligência, que ele localiza a forma e a harmonia. Esses três planos estão presentes em muitas das pinturas e revelam a linguagem de signos, porém estruturados de forma ascendente. Os três planos se relacionam entre si e são simbolizados, respectivamente, pelo triângulo, coração e peixe que são dispostos em suas pinturas de baixo para cima, expressando a ascensão do mundo natural aos mundos intelectual e espiritual (Sol), sendo a escada o elo

3 COURT, R. La verité de l'art? Paris: Eremé, 2003. p. 151-2.

4 ROQUE, G. Qu'est ce que l'art abstrait? Paris: Gallimard, 2003. p. 412-425.

entre eles. Essa hierarquia aparece na sua obra ordenada pela estrutura ortogonal que constitui nichos para alojá-la. O artista estabelece ao mesmo tempo uma semântica, cujo significado é relativamente estável; e uma sintaxe, na qual designa a relação entre os símbolos. Em *Raison et Nature Théorie* (1932), ele esclarece que cabe a cada um criar a sua regra simbólica.

Nesse momento, sua concepção de arte espiritual é acentuada e está presente nos livros *Foi* e *Père*, cujos discursos são mais dogmáticos. As pinturas, cujas formas são geométricas, constituem-se como ilustrações de doutrinas, ao utilizar recursos de Pitágoras para atingir o absoluto.[5] Ele recorre aos números considerados sagrados no mundo antigo 1, 2, 3, 4, apesar de o número 5 aparecer com maior frequência, sendo disposto no plano intelectual, juntamente, com a régua, o relógio e o triângulo, para ordenar o cosmos. É o plano intelectual, da medida, de controle da individualidade e de encontro com o mundo divino, cujo signo é o Sol.

No livro *Raison et Nature. Théorie* (1932), Torres-García apresenta nova hierarquia ordenada por colunas: Deus, Universal e Impessoal e Razão, representados pelo número 1; Inteligência, Personalidade, Alma e Moral, simbolizados pelo número 2; e, por fim, Corpo, Personalidade e Físico representados pelo número 3. Observa-se que o artista continua construindo o seu sistema simbólico e preocupado em estabelecer uma linguagem própria, conectada com as crenças primitivas.

A missão assumida por Torres-García não é apenas espiritual e poética, mas de procurar através da arte "a ordem em meio ao *caos*" do mundo, como exprime no seu livro *Dessins* (1922-28). Nele, esclarece que a utilidade da arte abstrata é "nos colocar no equilíbrio, na ordem, em uma porção ou medida, na unidade perfeita." O seu discurso não se distancia de outros artistas de seu tempo e apresenta conexões com os Princípios do Neo-Plasticismo, de Van Doesburg, como a busca da "perfeita harmonia, (d) o equilíbrio absoluto, tudo em cada coisa no universo." [6] Ele admira a obra e o idealismo de Mondrian, a quem dedica o livro *Estructura* (1935). Verifica-se que há entre os três artistas questões comuns, tais como a linguagem e a espiritualidade.

Outro enfoque presente nas suas reflexões diz respeito ao individualismo e à expressão subjetiva. Em *Mise au* Point (1928), salienta que é "Necessário matar o eu. (...) sacrificar". Em *Père,* enfatiza o sentido universal das coisas, em prol do equilíbrio e da lei da unidade do cosmos, para viver em harmonia universal.

Em paralelo à criação desse universo místico, Torres-García salienta a importância do pensamento racional: "A verdadeira tradição do Homem (...) deveria ser a Tradição da Razão", pois acredita que ela "pode nos levar ao que é perfeito", à criação de algo que está além da natureza, à abstração e ao conceito. Essa tradição deve se estabelecer "sobre o que é imutável (...) numa harmonia total." O equilíbrio almejado pode ser atingido na relação harmônica entre natureza e razão. Essa tradição também é considerada como o meio de controlar o seu eu,

5 EINSTEIN,C. L'exposition de l'art abstrait à Zurich. IN: Documents 6, Paris, set. 1929. p. 342.

6 VAN DOESBURRG, T. Principes D'Art Néo-Plastique. IN: HARRISON C.; WOOD, P. Art en Théorie. Paris: Hazan, 1997, p. 320.

bem como de exprimir sua oposição ao Surrealismo, que ele manifesta também quando lidera o grupo *Cercle et Carré* (1930).

A missão de ordenar o *caos* e controlar o individualismo é própria do pós 1ª. Guerra Mundial e da retração das vanguardas, quando a inovação artística se efetua sem romper com as tradições. Os artistas procuram a integração da arte com a vida e a função social efetiva e emitem discursos de teor ético que evidenciam a necessidade de regeneração, após a desordem gerada pela guerra, e revisam os valores liberais em prol de ações dirigidas à coletividade. É nesse sentido que os textos de Torres-Garcia mesclam concepções de arte, espiritualidade e ética.

Em *La Tradición del hombre abstracto Doctrina Constructivista* (1938), ele justifica o subtítulo do livro destacando que toda arte construtivista é fundada na doutrina e que esta se baseia na lei de unidade que, por sua vez, pressupõe a existência de regra para atingir a ordem desejada. Salienta que a doutrina construtivista apresenta um aspecto duplo, porque é, ao mesmo tempo, metafísica e artística; e que a tradição do homem abstrato é a "tradição da construção", do equilíbrio e da regra. Verifica-se que na medida em que o seu Universalismo Constructivo se consolida, em Montevidéu, os princípios que o regem vão se tornando mais incisivos e dogmáticos. Nesse livro, ele acrescenta desenhos oriundos de suas pesquisas nas artes pré-colombianas, importantes para criação da sua obra.

Esse artista desde jovem, quando vive em Barcelona (1892-1920), publica textos em forma de artigos e livros, para difundir ideias e conceitos, formulados a partir de suas práticas, que se contrapõem, em geral, às noções institucionalizadas. Os textos são, muitas vezes, persuasivos e exprimem as intenções de convencer o leitor da importância de suas concepções, de seus projetos éticos e políticos. Entretanto, no momento em que vive em Paris (1926-32) e que se encontra pesquisando, os textos revelam a preocupação em pensar sobre a sua prática, os conceitos e princípios que a norteiam, entremeados por questões espirituais e éticas. O dogmatismo torna-se mais acentuado, no retorno a Montevidéu (1934), onde as suas concepções nem sempre são aceitas pelas instâncias oficiais e o condicionam a repetir conceitos e a explanar de forma recorrente os princípios do Universalismo Constructivo.

Os livros-objetos constituem-se como suportes para congregar textos e imagens figurativas e esquemáticas, sendo os mesmos importantes para a compreensão de seu pensamento e a elaboração do sistema de signos que compõe as suas pinturas. Os signos mantêm conexões com os manuscritos arcaicos e são oriundos de distintas procedências, que vão do mundo natural aos misticismos e concepções de cosmos primitivos, porém preservam significados estáveis nos livros e nas pinturas. O formato artesanal dos pequenos livros, a escrita irregular e os pictogramas que compõem a linguagem visual também conferem o caráter primitivo, bem como evidenciam uma modalidade de apresentação inédita nos campos das publicações e das artes visuais.

Conclusões

Nesse simpósio temático foram apresentados trabalhos de pesquisas em distintas modalidades de livros de artistas, desde objetos de arte mais autônomos que extrapolam o formato e o conceito tradicionais de livro até livros editados com técnicas modernas pelos próprios artistas e com múltiplos exemplares. Observou-se a complexidade da delimitação de conceitos, ao se verificar que diferentes estudiosos têm concepções divergentes sobre o conceito de livro de artista. Para muitos, o termo está conectado apenas à arte contemporânea, sobretudo, a partir dos movimentos de arte conceitual e do grupo Fluxus em que os artistas procuraram redefinir o estatuto da obra, colocar em xeque os espaços institucionalizados de arte, como galerias e museus, bem como procurar estabelecer maior integração da arte com a vida cotidiana e o grande público. Esses artistas fizeram do livro apenas um suporte para expressarem os seus conceitos e pensamentos teóricos a respeito de diferentes áreas do conhecimento, em contraposição à noção mais convencional de obra com finalidades estéticas e ao seu processo de comercialização. Os livros de autoria de artistas modernos e os de caráter mais artesanal são, em geral, considerados como objetos de arte e não se enquadram nas propostas dos movimentos mais recentes, cujas metas são permeadas pelo hibridismo, pela ruptura de fronteiras, e criação de novos espaços de circulação.

Gestos do contato: dois livros de artista e sua relação com a fotografia

Mariana Silva da Silva
Mestranda / UFRGS

Resumo
Analisam-se as relações presentes entre livro de artista e fotografia a partir de trabalhos recentes da autora. Nesta pesquisa artística em particular, é possível constatar a afirmação do livro de artista como veículo frequente e desencadeador de poéticas visuais contemporâneas. Os livros de artista aproximam-se, por sua vez, de produções de outros artistas que igualmente se dedicaram a elaborar imagens fotográficas dentro das páginas do livro. Desta forma, propondo um gesto de contato entre o leitor e a materialidade daquele veículo.

Palavras-chaves
Livro de artista; fotografia; gestos

Résumé
Le présent article étudie les rapports existant entre le livre d´artiste et la photographie, à partir de récents travaux de l´auteur. Dans la recherche artistique ici visée, en particulier, il est possible de constater une affirmation du livre d´artiste comme véhicule usuel et déclencheur de poétiques visuelles contemporaines. Les livres d´artiste se rapprochent pour leur part de productions d´autres artistes, qui se sont eux mêmes consacrés à l´élaboration d´images photographiques à l´intérieur des pages du livre, proposant de la sorte un geste de rencontre entre le lecteur et la matérialité dudit véhicule.

Mots clés
Livre d'artiste; photographie; gestes

Partindo de uma pesquisa artística particular em que a fotografia tem papel fundamental, é possível constatar a afirmação do livro de artista como veículo frequente e desencadeador de poéticas visuais contemporâneas. Analisamos as relações presentes entre estas duas instâncias, o livro de artista e a fotografia, a partir de dois trabalhos da autora, *Para preencher um buraco* (2005) e *Posições para leitura* (2005).

Os dois livros de artista aproximam-se, por sua vez, de produções de outros artistas que igualmente se dedicaram a elaborar imagens fotográficas dentro das páginas do livro. Desta forma, propondo um gesto de contato entre o leitor e a materialidade daquele veículo. O olhar próximo e o ato de intimidade inerentes ao folhear das páginas são ressaltados em diversificadas obras tais como *A tour of the Monuments of Passaic* (1967), de Robert Smithson e *Le Luxembourg* (2002) de Sophie Ristelhueber.

O primeiro livro analisado, *Para preencher um buraco* trata-se de uma edição independente de 200 exemplares impressos em off-set e parte de uma intervenção artística na arquitetura urbana. A proposição realizada durante dois anos desencadeia uma série de fotografias que adquirem uma sequencialidade através do livro.

A série de imagens que constitui *Posições para leitura* foi realizada especificamente para ser veiculada no livro de artista coletivo *Ciranda: ensaios em narrativas visuais* (organização de Paulo Silveira, 2005). Nesta proposta, como em anteriores, a operação desencadeada preserva sua constituição fotográfica, porém é marcadamente diferente – é relevante a concepção do livro de artista como um campo específico dentro das artes visuais, mas acrescenta-se aqui um pensamento sobre os gestos de ler e fotografar. Neste sentido, a própria ideia de leitura e manipulação do objeto entram em jogo no trabalho visual. A câmera fotográfica toma o lugar do livro e vice-versa, provocando uma distensão do gesto fotográfico que se sobrepõe ao gesto de ler.

Para preencher um buraco é um trabalho em que o gesto de tapar buracos e o gesto de fotografar são indissociáveis. A fotografia amplia uma experiência aparentemente singular, pensando-se também como um fazer experiencial aliado à forma livro. Segundo Silveira, "o livro de artista é uma categoria (ou prática) artística que desenvolve tanto a experimentação das linguagens visuais como a experimentação das possibilidades expressivas dos elementos constituintes do livro mesmo".[1]

A fotografia neste caso não funciona somente como registro, nem tampouco como fim. Ela é um meio no que o termo tem de duplo sentido: *meio* como mídia e *meio* como um recurso que estaria *no meio*, no grau do intervalo entre a documentação e obra. Muitos artistas passam a acionar o próprio corpo em suas propostas, seja numa performance, seja em uma ação sem espectadores como em uma caminhada. O fato é que a fotografia, neste contexto, adquire uma função ambígua, como aponta Baqué, "um papel ao menos ambíguo, quando não paradoxal: da simples e pura documentação ao que seria, talvez, a própria obra".[2]

---

1 Paulo Silveira. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista.** Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001, p.77.

2 Dominique Baqué. **La photographie plasticienne.** Paris: Éditions du Regard, 1998, p.18. *Et un rôle pour*

A fotografia encontra-se entre dois pontos, o espaço ao nosso redor e o espaço da arte. É esta propriedade que Florence de Mèredieu denomina de "espaço transitório". [3] O trabalho anteriormente mencionado de Robert Smithson (1938-1973), *publicado inicialmente na revista Artforum de 1967, e posteriormente como livro de artista homônimo,* posiciona-se neste sentido de refletir sobre o caráter intermediário da fotografia.

O artista passa a fotografar lugares degradados na periferia da cidade de Nova Jersey. São registrados, por exemplo, uma ponte, uma estrada decadente, arranjos de materiais encontrados, empilhamentos de canos, resíduos industriais. Smithson denomina estes elementos de *monumentos*, jogando com a aparente inexpressividade destes locais. Paul Wood observa que:

"(...) Smithson misturou narrativa, citações e fotografia em um relato das atividades de um dia, numa sobreposição de camadas cujo resultado é, ainda assim, incrivelmente límpido. Ele narra a sua história começando pela compra do filme e pela viagem – saindo de Nova York, de ônibus, com a sua câmera instamática – até o lugar onde nasceu, a cidade industrial de Passaic, em Nova Jersey. Ali ele se põe a fotografar espaços predominantemente industriais como se as indústrias fossem monumentos anti-heróicos dedicados a uma moribunda modernidade industrial." [4]

Os monumentos do artista não rememoram nem comemoram nada, antes lamentam drásticas modificações do terreno industrial. Smithson elaborou conceitos que conectam o gesto do artista ao gesto de fotografar, o espaço da vida ao espaço da arte, o *site* (sítio) e o *non-site* (não-sítio). O *site* é apresentado como o um espaço dentro do mundo, e todos seus componentes culturais, sociais, geográficos implicados e o *non-site* é de certa forma a conexão do *site* a um espaço expositivo através não só de fotografias, como também de materiais provenientes do *site* mesmo, mapas e documentos. Trata-se de propostas artísticas que acontecem entre dois espaços e entre dois tempos (entre dois *sites*), que não são permanentemente contrários, mas que se inter-relacionam.

Para Durand, a pesquisa de Smithson localiza na fotografia sua complexa posição: "A dialética que se instaura então coloca em jogo o centro e a periferia, o interior e o exterior, o ponto focal e os limites da nitidez, e se observa que ela é formulada tomando emprestado um vocabulário da fotografia".[5] Há uma relação dos conceitos formulados pelo artista ao ato fotográfico em si, a questão da seleção e do recorte do espaço e do tempo (a ruptura com o *site*) o deslocamento deste recorte para outro contexto, bem como o principio de retenção de um tempo em movimento (questão importante para Smithson quando relacionada aos processos de dispersão infinitamente entrópicos).

---

*le moins ambigu, quand il n'est pas paradoxal: de la simple et pure documentation à ce qui serait, peut-être, l'oeuvre elle-même.*Trad. da autora.

3 Florence de Mèredieu. **Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne**. Paris: Bordas,1994, pp.268/269.

4 Paul Wood. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p.48.

5 Régis Durand. **Le temps de l'image: essais sur les conditions d'une histoire des formes photographiques**. Paris: La Différence, 1995, p.117. *La dialectique qui s'instaure alors met en jeu le centre et la périphérie, l'intérieur et l'extérieur, le point focal et les limites de La netteté, et on observera qu'elle se formule en empruntant le vocabulaire de la photographie (...).*Trad. da autora.

Os conceitos de Smithson tornam-se aqui relevantes na medida em que exatamente articulam-se às operações empregadas no ato fotográfico: a constituição do ato mesmo encontra-se nos gestos do artista. Em minha proposição, não se pode pensar no trabalho inserido no contexto do *site* sem pensar em seu desdobramento fotográfico na construção do livro.

Um *livro de buracos*, de intervalos urbanos é o que nos oferece a artista Sophie Ristelhueber (1949-) que realizou uma exposição e um livro homônimos, *Le Luxembourg* (2002). Livro também sobre trajetos e passagens, reúne fotografias do Jardim de Luxembourg, grande praça existente na cidade de Paris, a textos do escritor Jean Echenoz. Em um primeiro momento talvez não nos seja possível saber exatamente de que lugar a artista partiu (apesar do título), pois o que vemos são imagens de calçadas vazias, intervalos de chão, alguma vegetação rasteira a areia de parque. A exuberância dos jardins bem como suas famosas esculturas das rainhas da França não foram fotografadas. Mas, ao lermos o texto, citações às esculturas vão sendo pontuadas, breves descrições das "vinte mulheres do jardim de Luxembourg".[6] A artista fornece uma imagem em potencial da totalidade do parque para nós que lemos o texto e nos remetemos àquele espaço, concomitantemente em que nos expõe recortes daquilo que nem sempre vemos.

O que torna interessante este livro é especialmente a ausência do objeto referido pelo texto, e a presença daquilo que é aparentemente *uma* ausência. São fotografados intervalos espaciais sem referenciais geográficos específicos, sem a informação cultural ou histórica tão presente nas estátuas das vinte rainhas. Os jardins num contexto urbano opõem-se à saturação de construções arquitetônicas, abrindo uma zona verde em meio à urbe. Eles mesmos, entretanto, são *intervalos planejados*, possuem áreas com funções previamente estabelecidas pelos arquitetos e paisagistas. A artista parte assim do que teoricamente seriam as áreas mais *esvaziadas* da cidade, mas que possuem também ruídos e excessos. Aquilo que Ristelhueber vem escolher são os espaçamentos que fogem ao planejamento, espaçamento para os passos e espaçamento de tempo.

Falamos de livros que giram ao redor desses buracos suscitados pelo próprio dispositivo fotográfico. Distintamente de *Para preencher*, *Le Luxembourg* apresenta textos, mas de maneira semelhante organiza-se a partir de uma seriação de fotografias que expõem um ponto de vista regrado, Ristelhueber aponta seu foco sempre para o chão, recortando toda informação que não seja exatamente o solo. Este trabalho com o ponto de vista e a organização das tomadas de maneira quase colecionista é visualizado também em nosso trabalho.

Durand nos aponta que a fotografia exerce muitas vezes uma função de arquivar, catalogar e coletar determinadas informações. Ela pode ser atestado e documento como nos colocam as imagens produzidas pelo casal Bernhard (1931-2007) e Hilla Becher (1934-). Os artistas realizam uma pesquisa tipológica de espécies de construções arquitetônicas, muitas em desuso e ultrapassadas. Exercem um protocolo de operação, com um ponto de vista rígido no enquadramento e na apresentação das fotografias. Quando se trata dos Becher, não se deve esperar nenhuma fotografia que não siga metodicamente o programa pré-estabelecido.

---

6 Sophie Ristelhueber. **Le Luxembourg**. Paris: Musée Zadkine, Éditions des musées de la Ville de Paris, 2002, p.11.

Para Baqué[7], esta vertente neutra, quase mínima é uma tentativa de romper com um dos paradigmas da fotografia jornalística, o "instante decisivo", algum momento único e insubstituível em que o fotógrafo deve dar o *tiro*. Tal impessoalidade, entretanto, não é totalmente absorvida, há diferenças marcantes entre o trabalho dos Becher e a obra aqui analisada. Os artistas direcionam o aparelho e batem a foto, já nossa proposição parte de um gesto específico: não se trata somente de uma escolha, mas de uma sobreposição de gestos (fotografar e tapar buracos).

O enquadramento que se repete e a seriação de fotografias devem-se à própria situação que igualmente volta a acontecer, o encontro dos buracos nas ruas. *Para preencher um buraco* vem somar espaços e tempos em que este encontro deu-se, e o breve gesto que o sucedeu. O livro tem como objetivo reunir todos os locais na cidade de Porto Alegre em que foram encontrados os buracos, transportando de certa forma este espaço/tempo para outros espaços/tempos. A forma livro condensa a cidade quase que na palma da mão, recortando intervalos vividos durante a construção do trabalho.

O fruidor deste objeto pode acompanhar-me passo a passo. O livro possibilita uma presentificação de todo o processo construtivo, um percurso que começa com o encontro do buraco e seu posterior tapamento. Uma sequencialidade que se sobrepõe, imagens inseridas na mesma página podem indicar um dos possíveis tempos do livro de artista. Paulo Silveira esclarece-nos este ponto:

"O tempo pode estar além da elocução. Pode estar na sua realidade cronológica (histórica). Pode estar no momento perceptivo do fruidor. Pode ser a duração de seu próprio desfrute, ou sua própria proposta (assunto). Em todo caso, sua evidência estará potencializada pela concepção plástica da obra, na qual a estrutura é um predicado semântico".[8]

Se no livro não temos a ilusão do movimento como no cinema em que imagens fotográficas são encadeadas sequencialmente, temos, entretanto, a possibilidade da simultaneidade. Lado a lado, as imagens podem co-existir em um mesmo espaço/tempo. Tal dado torna-se relevante na medida em que o próprio livro pode existir juntamente a uma determinada situação provocada por um gesto artístico. Livro e fotografia unem-se freqüentemente nas artes visuais. Assim como livros que estão conectados a ações, como em nosso caso. O trabalho artístico é um complexo formado pelo gesto do artista, somado ao gesto fotográfico e à formulação do livro.

Anne Moeglin-Delcroix em *Esthétique du livre d'artiste* [9] aponta-nos que uma das razões para a expansão do livro de artista nas décadas de 60 e 70 foi uma espécie de crescente renúncia, por parte dos artistas, da expressão subjetiva, procurando muito mais práticas de coleta e inventários sistemáticos, dentro de uma proposta de submissão ao real. Neste sentido, muitos dos livros de artista

---

7 Dominique Baqué. **La photographie plasticienne**. Paris: Éditions du regard, 1998, especialmente o capítulo V, "Déconstructions du paradigme de l'instant décisif", pp.147-170.

8 Paulo Silveira. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001, p.73.

9 Anne Moeglin-Delcroix. **Esthétique du livre d'artiste (1960-1980)**. Paris : J.-M. Place, Bibliothèque Nationale de France, 1997.

que se relacionam com a fotografia partem em princípio de regras estabelecidas previamente pelo próprio artista.

Desta forma, para realizar a proposta intitulada *Posições para a leitura*, coloquei como roteiro de operação um enquadramento definido pelo posicionamento de meu corpo quando lendo. O trabalho foi produzido para o livro *Ciranda*[10] e partiu de um convite a diversos artistas para que realizassem um livro coletivo. Este livro foi dividido em partes iguais entre todos os participantes, mas não exigiu uma linguagem única de constituição. Sendo assim, interessou-me investigar o ato de leitura em si e sua relação com o corpo do leitor.

Dando continuidade a uma série de imagens que investigam a relação do corpo que fotografa e é ao mesmo tempo fotografado, parti a pensar em como poderia trilhar este trajeto entre a leitura e seu objeto – o livro – entre a fotografia e seu dispositivo – a câmera. Mariane Rotter relaciona a proposta *Posições para leitura* a *Uma história da leitura* de Alberto Manguel, para quem:

"(...) a escolha do local exato para a leitura é essencial, e que a combinação certa entre livro e local faz o leitor se desligar do mundo real e entrar no universo de sua leitura. Mangel descreve o prazer que é para ele ler na cama – nas diversas camas por que passou – que a cama é o refúgio ideal para mergulhar no universo do livro. Imagino que, para Mariana, o lugar perfeito para ler seja sua poltrona, na intimidade de sua casa. (...) A partir de *Posições para leitura*, Mariana, assim como Manguel (acredito), quer convidar o leitor a tomar o livro nas mãos, e então, que ele encontre o melhor lugar para folhear seu livro, que irá se transformar com a magia desse encontro. E se de fato a conexão for feita – do lugar certo com a leitura ideal – caímos num sentimento de redundância, explorando na página do livro um mundo semelhante ao que nos circunda no exato momento da leitura." [11]

É por isso que *Posições* convida o leitor a adentrar pelas imagens, mergulhando nas páginas do livro em um contato muito mais direto e íntimo do que quando as mesmas fotografias foram expostas em paredes de uma galeria. Silveira, em texto que aborda exatamente esta relação de proximidade entre livro e fotografia com seu leitor, faz uma bela reflexão sobre este espaço que se abre em nossas mãos quando em posse de um objeto desta espécie:

"Mas uma a uma, foto a foto, o resultado é encantador. Motivo mais que suficiente para nos apressarmos em ter nas mãos a publicação que geraram. O livro, por isso, parece ser o meio ideal, ou, pelo menos, quase perfeito. A fotografia se dá bem com a página impressa, sejam elas, imagem e página, origem, meio ou fim da obra de arte. E o livro de artista é o livro excepcional. É um múltiplo democrático que oferece à fotografia (...) espaço para exercícios verbo-visuais narrativos, conceituais ou nem tanto, além da óbvia função documental".[12]

---

10 SILVEIRA, Paulo (org.). **Ciranda: ensaios em narrativas visuais**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005, pp. 161-175.

11 Mariane Rotter. **Meu ponto de vista: o cotidiano e os lugares da imagem**. Porto Alegre: dissertação de mestrado em Artes Visuais, UFGRS, 2008, p.78.

12 Paulo Silveira. "A fotografia e o livro de artista". In: Alexandre Santos; Maria Ivone dos Santos (org). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Unidade Editorial da SMC e Editora da UFRGS, 2004, p. 155.

O livro de artista na Galeria Livrobjeto

Marília Andrés Ribeiro
UFMG/CBHA

Resumo
Proponho fazer uma reflexão sobre o livro de artista, a partir da curadoria da exposição que realizei com Fernando Pedro para inaugurar a Galeria Livrobjeto[1].

Palavras-chave
livro; arte; artista

Abstract
I propose to think about artist's book, focusing the inauguration exhibition of Livrobjeto Gallery.

Keywords
book; art; artist

1 A Galeria Livrobjeto, inaugurada em 14 de novembro de 2009, funciona no prédio da C/Arte, na Av. Guarapari 144, em Belo Horizonte.

Trabalhamos com a pesquisa e a produção de livros de arte desde 1997, quando realizamos um amplo projeto de resgate da memória artística de Belo Horizonte e publicamos o livro *Um século de história das Artes Plásticas em Belo Horizonte*. Essa publicação tornou-se referência para a pesquisa das artes na cidade e, desde então, lançamos vários livros sobre a obra dos artistas brasileiros, destacando-se a *Coleção Circuito Atelier*, que hoje está com 50 títulos. A coleção visa registrar o depoimento do artista sobre o seu trabalho, a sua trajetória e apresenta imagens de seu ateliê, de suas obras em processo, desde as primeiras ideias, os desenhos, os croquis, até a obra realizada. O trabalho com a produção desses livros-depoimentos nos levou a perceber a importância do livro enquanto registro da memória do artista e também como possibilidade de criação de uma obra de arte integrada à sua produção artística.

Verificamos que vários artistas que entrevistamos trabalhavam com a criação de livros de artista, como parte integrante de sua pesquisa no campo das artes visuais. Foi então que surgiu a ideia da criação de um espaço, dentro da Editora C/Arte, para a apresentação e circulação dos livros de artista, o qual denominamos Galeria Livrobjeto. Este funciona como dispositivo para trabalharmos também a curadoria das exposições, entendendo-a como um trabalho criativo, que pressupõe o conhecimento crítico, a elaboração conceitual e o diálogo com os artistas, as obras, o espaço e o tempo, como nos aponta Hans Ulrich Obrist [2].

Para a exposição inaugural convidamos 10 artistas brasileiros que produzem livros de artista; montamos a mostra utilizando diversos cubos brancos e as paredes brancas da Galeria. O espaço foi preenchido com os livros de Paulo Bruscky, Waltercio Caldas, Arlindo Daibert, Hilal Sami Hilal, Marcos Benjamim, Jorge dos Anjos, Isaura Pena, Maria do Carmo Freitas, Cláudia Renault e Daniel Escobar. A parede transformou-se na página de um livro com a plotagem do texto de Vera Casa Nova, denominado *Livro objeto: uma escultura possível*. O texto aborda a questão do livro como uma possibilidade de esculpir, de fazer do livro um objeto tridimensional e apresenta, de forma exemplar, o conceito da Galeria Livrobjeto, enfatizando o livro como objeto de arte pertencente à poética e à *poiésis* de cada artista [3]. Nesse sentido, o livro de artista apresenta-se como uma obra de arte e distingue-se do livro sobre o artista, que consiste na reflexão crítica de um poeta, um curador ou um crítico sobre a trajetória e a obra do artista.

O livro de artista situa-se no limite entre o livro convencional e a obra de arte. Ele existe enquanto ideia e também como um ser físico, um objeto corpóreo, sensorial, aberto à intervenção do artista e do sujeito receptor. Segundo a reflexão de Paulo Silveira o livro de artista transita entre a aproximação ao códice tradicional e a transgressão deste, entre a produção gráfica e conceitual e a produção plástica emocional, englobando desde as experiências precursoras de livros ilustrados até os livros objetos atuais.[4]

Considero o livro de artista uma forma de resistência à globalização, à homogeneização e à standartização presente na sociedade atual. Com o advento

2 OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo, Bei Comunicação, 2000.

3 CASA NOVA, Vera. Livrobjeto: uma escultura possível. In: Galeria Livrobjeto, www.comarte.com

4 SILVEIRA, Paulo. *A página violada*: da ternura á injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2001.

dos *e-books*, que competem com a produção industrial do livro no mercado editorial, oferecendo ao *e-reader* um produto informatizado, o livro de artista surge na contramão desse movimento. Aparece no fluxo das transformações culturais do século XXI como uma possibilidade de reinventar a tradição do livro, resgatando o saber ancestral, bem como o processo de criação e fruição desse saber. O livro de artista, enquanto expressão poética e política do artista contemporâneo, apresenta-se também como expressão cultural, que tem sua inscrição social, política e econômica no mundo atual, como nos mostra o filósofo Francisco Jarauta ao discutir a arte como expressão poética e política de resistência ao mundo globalizado.[5]

Focalizarei o livro em exposição, enquanto objeto de arte, inserido no contexto de produção da obra do artista e no processo de investigação e criação de uma poética singular. Essa poética, por sua vez, integra-se na discussão ampliada sobre o livro de artista e o seu trânsito no universo da arte contemporânea. Estudarei a obra dos artistas que convidamos para participar da exposição *Livrobjeto*[6], artistas que se inserem nesse perfil conceitual.

Arlindo Daibert desenvolveu um trabalho intertextual exemplar; investigou as relações entre as artes visuais e a literatura, deixando uma obra pioneira no campo da transcriação de textos literários e da produção de livros-objetos. Seu livro *Morada* (1992) [7] resgata o texto antológico de Tereza D'Ávila e a imagem das moradas, dos castelos que se sobrepõem, se mesclam e se transformam, possibilitando diversas configurações, abertas à participação ótica e tátil do receptor. Daibert trabalha com a forma da caixa, lugar em que emerge e desdobra o livro; usa o papelão, a colagem de fragmentos de textos de um outro autor, a fita de tecido, usada para unir as partes e ao mesmo tempo possibilitar o desdobramento sanfonado do livro. Dessa forma, Daibert ressignifica o texto de Teresa D'Avila e potencializa novas leituras, abertas à participação do sujeito participador, que é convidado a interagir com a obra.

Paulo Bruscky realiza um trabalho pioneiro na vertente da arte conceitual, englobando a atuação na rede de arte postal, o diálogo com grupos radicais, como o *Gutai* e o *Fluxus*, as *performances* e intervenções nas ruas de Recife e a construção, discussão e divulgação do livro de artista no campo ampliado da arte contemporânea. Segundo Cristina Freire:

> *Os livros de artista são parte importante na obra de Paulo Bruscky. Tal como sua atividade na arte postal, o livro é mais um terreno para experimentação e circulação de informações artísticas em meios e sistemas extra-oficiais. Envolve múltiplos meios, uma vez que seus livros são realizados a partir de fotografias de suas ações, carimbos, xérox, fax, etc. O aspecto lúdico e as experimentações sensível, tátil, olfativa, enfim, sinestésicas, mais uma vez são significativos.*[8]

---

5 A discussão sobre a arte, como forma de resistência à globalização, foi apresentada por Francisco Jarauta na palestra "Mapas para navegar por el arte y la cultura contemporânea", IV Fórum Arte das Américas, Belo Horizonte, 1º de setembro de 2010.

6 Para visualizar as obras desta exposição acessar: www.comarte.com

7 RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro. O objeto lúdico de Arlindo Daibert. In: *Arlindo Daibert.* Objetos. Catálogo da exposição realizada no Anexo do Museu da Inconfidência, Ouro Preto, 16 a 29 de julho de 1995.

8 FREIRE, Cristina. *Paulo Bruscky*. Arte, arquivo e utopia. Recife: Companhia Editora de Pernambuco,

O livro *Intersigne VIII* (1993), apresentado na Galeria Livrobjeto, é fruto da experimentação de Bruscky com fragmentos de materiais do sistema de computadores. Dialoga com livros produzidos na época, como *Fluxus* (1993), e refere-se à desconstrução da produção e ao uso convencional de computadores, afirmando a atitude crítica do artista frente ao sistema de produção de informação e comunicação no mundo globalizado.[9]

Waltercio Caldas é o inventor do livro de artista como possibilidade de diálogo com a história da arte e de reflexão sobre a visualidade contemporânea. Seus livros fazem parte integrante de sua produção, que engloba desenhos, esculturas, objetos, filmes e instalações. São "superfícies rolantes" que se desdobram no espaço-tempo, segundo afirmação de Sonia Salzstein. Na apresentação da exposição *Livros* a autora trabalha com a perspectiva ampliada do livro do artista apontando que "Uma 'forma livro' tem envolvido o trabalho de Waltercio de diversas maneiras, desde o início da carreira do artista, no final da década de 60".[10] Essa forma-livro apresenta-se através de uma configuração de superfície e não pelos procedimentos e técnicas da produção gráfica, portanto, torna-se o elemento de ligação entre os vários livros e a produção visual do artista, constituindo o fundamento de sua poética. O *Livro que não sei* (2002), em exposição na Galeria Livrobjeto, questiona o livro como objeto de conhecimento, fonte do saber. O artista desloca o olhar da escrita, para a visualidade, desvendando formas, cores, espessuras e movimentos. Esse livro visual toma novas configurações à medida que deslocamos o nosso olhar de uma página para outra, percebendo a mudança das imagens que se desdobram no espaço e no tempo. O que importa é a relação sensorial do sujeito receptor com o livro enquanto objeto que provoca o olhar e o tato, o livro como um objeto sensorial. Para Waltercio, que é bibliófilo, pesquisador de livros raros e apaixonado por livros, os livros são "objetos de visitação", "da família dos espelhos e dos relógios",[11] portanto, eles são feitos para serem vistos.

Maria do Carmo Freitas pesquisa a história do livro, as técnicas artísticas, a impressão e a fotografia. A memória da infância, da família, da arte é fundamental na estruturação de sua poética, e o recorte, a colagem e a bricolagem fazem parte de sua *poiésis*.[12] Maria do Carmo produziu uma instalação primorosa para a exposição *Prospecção: arte nos anos 80 e 90,* [13] denominada *Caligrafias e Escrituras (1997).* Feita com inscrições na cerâmica, resgata as origens da escrita cuneiforme na Mesopotâmia, reinventando livros-cerâmicas. Ela nos remete à origem da história da arte e da escrita e nos revela a sua pesquisa intertextual. Na exposição da Galeria Livrobjeto a artista apresentou um fragmento dessa insta-

---

2006. p. 159.

9 TEJO, Cristiana. *Paulo Bruscky.* Arte em todos os sentidos. Recife: Zoludesign, 2009.

10 SALZSTEIN, Sonia. Livros, superfícies rolantes. In: Waltercio Caldas. Livros. Rio de Janeiro. Galeria Casa da Imagem, 1999, p. 6.

11 RIBEIRO, Marilia Andrés; SILVA, Fernando Pedro (Org.). *Waltercio Caldas*. O atelier transparente. Belo Horizonte: C/Arte, 2006, p. 24.

12 RIBEIRO; SILVA (Org.). *Maria do Carmo Freitas*. Depoimento. Belo Horizonte: C/Arte, 2004.

13 SEBASTIÃO, Walter. Prospecções: arte nos anos 80 e 90. In: RIBEIRO; SILVA (Org.). *Um século de história das Artes Plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte; Fundação João Pinheiro, 1997. p. 316-408.

lação, reafirmando a importância do diálogo entre a imagem e o texto, tema de sua tese de doutorado.[14]

Hilal Sami Hilal também investiga o livro como possibilidade de reconstrução da linguagem plástica, situando-o na interface entre o desenho, a pintura, a escultura e a instalação. Resgata a escrita ancestral pautada pela caligrafia e pela ornamentação da cultura islâmica. Pesquisa materiais diversos – trapo de algodão, folha de ouro, pigmentos naturais, cobre, ferro, papel, etc. –, para tecer "Rendas", "Tapetes", "Textos", que se desdobram no espaço e no tempo. A homenagem que fez a seu pai, *Seu Sami*, na primorosa instalação que percorreu vários espaços culturais brasileiros, o artista usou rendas, livros, espelhos, globos, bibliotecas, para mostrar a sua admiração pelo pai e pela cultura islâmica. O *Caderno da Série Seu Sami*, apresentado na exposição da Livrobjeto, é constituído por duas folhas de papel feito à mão e cobre corroído, que se abrem sobre a superfície e se deixam tocar pelo nosso olhar. O trabalho de Hilal é "memória do gesto e do corpo",[15] como pontua acertadamente Neusa Mendes, desvendando o significado primeiro de sua poética.

Jorge dos Anjos resgata a memória dos ancestrais, no seu caso, a matriz afro-brasileira. O artista pesquisa as várias possibilidades expressivas das artes visuais – a linha, a cor, o aço, a pedra, a madeira, as marcas do ferro na tela e do fogo no feltro – e retoma sua origem cultural trabalhando com imagens arquetípicas que remetem às fontes africanas. Suas experiências recentes incluem a *performance* e o desenho, realizados com pólvora, cola e fogo sobre a superfície plana do plástico no chão. Jorge nos revela a importância do resgate da arte africana no seu trabalho: "A arte africana para mim é referência fundamental porque é ancestral, fala da minha origem, da minha raiz. É minha fonte vital, primeira." [16] Ele não só ressignifica os símbolos das religiões afro-brasileiras, como revela o fazer artesanal próprio do ferreiro, associado a Ogum, e do pedreiro, que remete a Xangô, orixás que o protegem no universo do Candomblé. Seu processo criativo se dá no embate entre o saber ancestral afro-brasileiro e o saber contemporâneo de herança construtiva.[17] Mas existem outras dimensões no universo de Jorge dos Anjos que o insere nas propostas da arte contemporânea, permeadas pela transversalidade da cultura africana. São as marcas de ferro que ele imprime nos tecidos de feltro, usando o corpo e o ferro em brasa, como ferramentas, resgatando as marcas ancestrais da violência dos opressores na pele dos escravos negros.[18] São essas marcas de violência, registradas com ferro e fogo na pele do tecido, que o artista usou para construir o seu livro de artista. Encadernou as páginas com

---

14 VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *Caligrafias e escrituras*: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX. 2000. Tese (Doutorado em Estudos Literários), Faculdade de Letras/ UFMG, Belo Horizonte.

15 MENDES, Neusa. Memória do gesto e do Corpo. In: *Hilal Sami Hilal*. Vitória, 2001 (Livro-catálogo de exposição).

16 RIBEIRO; SILVA; MÉRCIA, Janaina (Org.). *Jorge dos Anjos*. Depoimento. Belo Horizonte: C/Arte, 2002. p. 17.

17 CONDURU, Roberto. *Arte Afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p. 75.

18 RIBEIRO, Marília Andrés. A transversalidade nas poéticas de Gego e Jorge dos Anjos. In: MARTINS; HERNÁNDEZ (Org.). ANAIS DO 18º ENCONTRO DA ANPAP, Salvador, EDUFBA, 2009, p. 2.325-2.335.

placa de borracha negra e inseriu um poema que fala da *poiésis*, de seu processo de trabalho. O poema refere-se também à sensorialidade, provocando o sujeito receptor, na medida em que engloba a visualidade, o tato e o olfato, deixando o registro das marcas ancestrais e o "rastro do cheiro queimado no ar" [19].

Marcos Benjamim é outro artista que resgata a dimensão popular no seu livro de artista. Experimenta materiais pobres, como a lona usada nos caminhões, para construir um livro no qual ele costura as partes do tecido e escreve à mão, em cada folha, suas reflexões sobre a arte, a cultura, o mercado e a vida. Seu livro se inscreve como um objeto de pesquisa dentre as diversas possibilidades de transfiguração de objetos utilitários e de materiais (tecido, pedra, madeira, ferro, zinco) que constitui a sua poética. Essa poética tem como eixo a *poiésis*, o fazer artístico, a capacidade de transfigurar os objetos e a consciência de tornar-se "fazedor de objetos", como o artista se denomina. Segundo Aracy Amaral, "sua transfiguração ocorre a partir de sua direta observação por Benjamim, no caótico ambiente entulhado de materiais em seu ateliê sempre inacabado. O "fazer" constante e infindável talvez se reflita também aí"[20] e se transforma em desenhos, pinturas, objetos tridimensionais, instalações e livros.

Isaura Pena trabalha o livro de artista como um desenho que se desdobra, não só como rolo de papel que se desenrola na superfície, mas também como um objeto encadernado e sanfonado que abre e fecha ao ser manipulado diante do nosso olhar, tomando novas configurações. O desenho firme, incisivo e ao mesmo tempo delicado e sutil, é o eixo da poética de Isaura. Apresenta-se de diversas formas, como desenho tradicional emoldurado, como álbum, livro e instalação. Sua pesquisa se dá no próprio fazer, na experimentação com os diversos tipos de pigmento, papel, suportes e dimensões. Na exposição que fez no Museu de Arte da Pampulha, Isaura faz uma homenagem ao desenho, trabalhando o nanquim sobre o papel em amplas dimensões, nas instalações e na intimidade dos livros de artista. Nestes, a artista registra, sobre o papel branco, o seu gesto, a sua marca, a sua escritura, apontando caminhos e mapas através de pontos, linhas e superfícies pintadas. No livro apresentado na Galeria Livrobjeto Isaura explora, com sutileza, as possibilidades do livro como um suporte visual e tátil, que se desenrola diante do olhar e das mãos do leitor-receptor, dialogando com a literatura e as outras artes.[21]

Cláudia Renault constrói seu livro a partir da justaposição de placas de vidro e lascas de madeira, materiais que encontra para fazer arte e que fazem parte integrante de sua poética. Nesse livro-objeto, a artista introduz um elemento novo, a luz que vem de dentro do próprio objeto, transformando-o numa pequena instalação que chama a atenção de nosso olhar. Como aponta Lucia Castelo Branco:

Talvez seja a luz, então, o que traz para a dimensão da obra – o objeto livro, no caso – aquilo

19 Poema de Jorge dos Anjos registrado no seu livro de artista JLA.

20 AMARAL, Aracy. Benjamim. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Marcos Coelho Benjamim*. Belo Horizonte: C/Arte, 2000. p. 40.

21 RIBEIRO, Marília Andrés. Projeto Arte Contemporânea no Museu da Pampulha. *Jornal da ABCA*, São Paulo, Ano 6, n. 14, p. 9, dez. 2007.

que, como observa Cláudia, é "impossível de ser dito, impossível de ser escrito, impossível de ser representado. A luz surge, atravessa as camadas de vidro e acaba por criar imagens de formas longínquas, quase sombras, memórias intangíveis."[22]

Já Daniel Escobar pesquisa o livro como possibilidade de mapear territórios, cidades, fazendo uma releitura dos guias turísticos. Usa as páginas de um livro para construir um outro livro, no qual as imagens recortadas e coladas saltam para fora do livro, transformando-se em imagens tridimensionais. Sua intervenção no livro-guia convencional de Belo Horizonte se aproxima das brincadeiras e surpresas que encontramos nos livros das crianças. Daniel apresenta um livro de artista em diálogo com o livro infanto-juvenil, apontando leituras lúdicas de mapas, caminhos e lugares que se encontram no tecido urbano das cidades. Na série *A Cidade e o Desejo* "o artista constrói um outro espaço, ainda a mesma cidade, mas revelada nesse conjunto como lugar cênico, que altera a percepção espacial marcando uma ruptura com o ambiente real", como pontua Janaina Melo.[23]

Concluindo, embora tenha prevalecido a diversidade nas poéticas de cada artista convidado nessa exposição inaugural, predomina em suas obras a pesquisa intermidiática,[24] pautada pelo diálogo entre o texto, a imagem e o objeto; e o uso do conceito, da visualidade e da sensorialidade, para a construção do livro de artista no campo ampliado e no fluxo de transformações da arte na contemporaneidade. Nessa perspectiva, o livro de artista se insere como uma possibilidade de reflexão dentro do campo interdisciplinar da História da Arte Contemporânea.

---

22 CASTELO BRANCO, Lucia. Como ela chegou com sua árvore. In. *Cláudia Renault – Depoimento.* Belo Horizonte: C/Arte, 2009. p. 30. (Coleção Circuito Atelier).

23 MELO, Janaína. *Daniel Escobar* – verdades laterais. Apresentação da exposição de Daniel Escobar na Galeria Rhys Mendas, Belo Horizonte, 2009.

24 Ver discussão sobre intermidialidade em: CLÜVER, Claus. Inter textus/inter artes/inter media. *Aletria. Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, v. 6, p. 11-41, 1998/1999.

Morada
Arlindo Daibert
Fragmentos de textos, papelão e tecido, 1992.

Jorge dos Anjos.
JLS, incrições de ferro e fogo s/feltro,
borracha e presilhas, 2009.

A reedição como operação artística: apontamentos

Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira
UFRGS

Resumo
A reedição de um livro de artista poderá expandir seu memorial e confirmar sua excepcionalidade. Reeditam-se concepções memoráveis de Daniel Spoerri, Dieter Roth e Waltercio Caldas, ou ações, como de Edward Ruscha, eventos de conhecimento obrigatório pela historiografia da arte. Esta é uma versão reduzida de palestra apresentada em março de 2010 na Université de Rennes 2, para o colóquio "Le livre d'artiste: quels projets pour l'art?", em parceria com a Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne.

Palavras-chave
livro de artista, publicações de artista, arte contemporânea.

Abstract
A reprint of an artist's book can expand its memory and confirm its uniqueness. One reissues memorable conceptions of Daniel Spoerri, Dieter Roth and Waltercio Caldas, or actions, as of Edward Ruscha, events of required awareness by the historiography of art. This is an abridged version of a speech given in March 2010 at the Université de Rennes 2, for the colloquy "Le livre d'artiste: quels projets pour l'art?", in partnership with the Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne.

Keywords
artist's book, artist's publications, contemporary art.

O empreendimento artístico de publicar tem suas próprias relevâncias, sua própria "artisticidade". O livro de artista é seu exemplo natural, inserido nas ricas relações do mercado simbólico. Assim como nos livros comuns, a renovação de uma publicação artística poderá majorar seu memorial narrativo. O aposto "nova edição" sugerirá uma obra republicada pelo seu sucesso, corrigida, adaptada ou ampliada, exigências de sua própria história.

Republicar tem sabor de consagração, sobretudo em mercados periféricos. São raros os livros de artista reeditados. Notáveis, merecem atenção especial. Sob o ponto de vista das práticas das poéticas visuais e da história e da teoria da arte, alguns desses livros são de lembrança obrigatória.

Entre as reedições estimadas está a que se seguiu à *Topographie anecdotée du hasard*, de Daniel Spoerri. Sua primeira versão foi um pequeno catálogo textual, sem imagens, publicado em 1962 por Editions Galerie Lawrence, Paris. Foi sua nova edição de 1966, em inglês, que se estabeleceu como referência mais lembrada, publicada por Something Else Press, gerida por Dick Higgins. O passar do tempo a oficializaria como um clássico paralelo aos produtos Fluxus (Frank, 1983, p.13).

O livro tem um formato banal, comercial (ver Silveira, 2001, 168-170). Com o subtítulo "Re-anecdoted version" (versão reanedotizada), *An anecdoted topography of chance* teve colaboração de Robert Filliou, tradução de Emmett Williams e ilustrações de Roland Topor. A impressão tipográfica o faz parecer antiquado. As ilustrações lembram as vinhetas das velhas seletas escolares ou de vulgarização cultural.

An anecdoted... é um exemplo de transposição na poética de Spoerri (a anatomia de um momento, personalizado pela fixação de objetos cotidianos sobre uma superfície, como um sítio arqueológico instantâneo). O livro inicia com um diagrama da mesa com os objetos correspondentes aos 101 comentários. Cada um tem um bloco de texto, às vezes com apenas uma frase, e uma pequena ilustração. Seguem-se notas do autor e do tradutor, além de informações diversas, reproduções de diálogos gravados, remissões, etc., o memorial dos objetos.

A proposta e o todo dessas relações fazem do livro de Spoerri uma obra de artes visuais, apesar das ferramentas literárias. Em suas páginas podem ser localizadas muitas informações sobre o momento artístico. Logo, estabelece-se a função do livro de guardar conhecimento e verdades.

Num intervalo que começa antes da fase editorial e se completa pela circulação, toda uma reputação (o caráter memorável) pode se desenvolver. É o caso de *246 little clouds* (pequenas nuvens), de Dieter Roth, Something Else Press, 1968. O artista deixou no próprio livro as prescrições para a produção gráfica. A artisticidade do projeto agrega seu histórico. Para o livro que se propõe a ser de artista, porque a aura o acompanha e agrega valor, o memorial fabril poderá oferecer-se como espetáculo.

Roth, alemão, oferece "um relatório fictício de territórios no interior de um suíço que vive no estrangeiro dentro de si mesmo". É um livro comum em ofsete, inteiramente obtido da fotolitagem direta dos originais. As "nuvens" são manuscritos, acompanhados por pequenos pedaços de papel com desenhos muito simples, colados por Roth com fitas adesivas. Com páginas sem fólios, a ordem

está na numeração dos textos. A impressão final preserva os reflexos da fita e as sombras dos recortes, tudo seguindo as instruções detalhadas para as operações de fotomecânica (pré-impressão) mantidas no fim do livro, uma seqüência de seis páginas de comunicação com a gráfica. São páginas plenas do conhecimento técnico diferenciado que fez de Roth um artista integrado ao conhecimento de operações específicas, colocando-as em evidência de dentro do projeto artístico maior. A reprodução das instruções documenta os tempos da obra, tornando-a orgânica.

Emmett Williams, na introdução, lembra a dificuldade de se recobrar do choque dos contatos iniciais com a crua objetividade gráfica de seu amigo. Para ele, o projeto é como uma história de Natal (Silveira, 2008, p.254-266), o fruto de uma "comédia de erros", mas um trabalho alegre, lírico e cheio de luz. A publicação nasceu do seu esforço em apresentar Roth para um público maior, no que seria seu primeiro livro não-visual em inglês.

Roth era reconhecido como um mestre nas tecnologias gráficas e um dos estabelecedores do livro como suporte contemporâneo. Suas obras mais notáveis foram republicadas entre 1969 e 1986. A edição lançada por Higgins não significou o ponto final de um projeto. Em Roth, mesmo as publicações eram etapas: o material usado poderia ser reprocessado em novos trabalhos. Não foi diferente com *246 little clouds*, que teve uma reedição revista qualitativamente quanto ao aprimoramento gráfico. Foi relançado em 1976 como o volume 17 dos Collected Works, edição de Hansjörg Mayer. A ambição de lançar quarenta volumes dentro de uma vida estilística em andamento é sem par.

A impressão preto-e-branco da primeira edição é aceitável, mas o resultado final é questionável, frustrante. A segunda edição é muito superior (*Dieter Roth*, 2004, p.195). Sem falsa eloqüência, ela atende as ambições formais, comprovando a qualidade que o ofsete poderia oferecer, desde que em boas mãos. Roth era um grande conhecedor da técnica. A impressão passou a ser límpida e bem contrastada. Percebemos melhor as marcas das artes finais. O personagem final oscila entre o objeto livro e a vida da idéia, duas vezes materializada em tiragens que colocam sob nossos olhos a confidência dos sucessos e insucessos dos procedimentos, a história de uma decisão seguida por um esforço de resgate bem concluído.

Uma terceira possibilidade é a reedição de uma ação. Ou seja, não é o livro que é refeito, mas toda a atividade complexa precedente. Esse é o caso de *Then & now*, de Edward Ruscha, 2005, um volume horizontal de grande formato, com subtítulo "Ed Ruscha Hollywood Boulevard 1973-2004", produto da editora alemã Steidl, com edição comercial luxuosa. A proposta era refazer em 2004 um ensaio realizado em 1973. O grupo envolvido no trabalho sairia em veículo fotografando as fachadas do Hollywood Boulevard em toda sua extensão de mais de 19 quilômetros, primeiro em rumo leste e depois oeste. Pelo menos durante cinco anos, até 1979, Ruscha tiraria seqüências fotográficas do Sunset Boulevard em movimento lateral, geralmente em manhãs de domingo (Ruscha, 2002, p. 85). Em 1998 informou ainda fazer fotos da via "a cada, em média, dois ou três anos", para uso futuro (p. 369). A câmera era montada em tripé sobre uma picape que realizava o percorso de ida e volta. Em 2003 foi elaborada uma toma-

da digital do trajeto que guiaria a seqüência de 2004, esta novamente em filme 35 mm. A tomada original obteve 4.500 fotos e a última 13.000, desta vez coloridas.

A diagramação é estruturada em quatro faixas paralelas das fotos obtidas no trajeto e emendadas. A primeira faixa, do passado, é em preto-e-branco. A segunda, de 2004, é colorida. Atravessam horizontalmente todo o livro. As outras duas faixas são equivalentes às primeiras, porém de cabeça para baixo, colocando frente a frente os dois lados da rua. Se pudéssemos esticar uma seqüência inteiramente, teríamos uma colagem de mais de 60 metros. Para a versão de 1973, além de conceber e planejar o projeto, Ruscha foi o fotógrafo. Na versão atual ele ainda assume a concepção, o planejamento e o projeto gráfico, mas não mais fotografa, tarefa que coube a um colaborador.

Arte e empreendimento, ambos confundidos na carreira de Ruscha, com *Then & now* a editora ofereceu uma nova conclusão de projeto, a possibilidade de produção integral e autônoma em condições excepcionais. É um trabalho que oferece um tipo enviesado de "reedição" que convive com aquele que foi seu honroso antepassado, *Every building on the Sunset Strip*, 1966, ou apenas *The Sunset Strip*, reeditada em 1971, uma "cabriola visual", como ele chama , uma travessura (Ruscha, 2002, p. 52). O volume fechado tem um tamanho semelhante aos livretos anteriores de Ruscha. É uma única e muito longa página em sanfona, formada por nove seguimentos colados, que, esticada, alcança os 7,60 metros. Dobrada, ela é colada à extremidade esquerda da capa (branca, com o título prateado *The Sunset Strip*) por um de seus lados e acondicionada em caixa de cartão com revestimento prateado.

Duas panorâmicas (faixas de fotos) atravessam o livro, uma abaixo da outra, frente a frente (uma, portanto, de cabeça para baixo). Os cruzamentos com outras ruas e a numeração dos prédios estão registrados abaixo das imagens. *The Sunset Strip* atendeu uma ambição antiga que Ruscha revela em uma entrevista de 1976: quando garoto "eu entregava jornais pedalando minha bicicleta junto com meu cachorro [...] sonhava em fazer um modelo de todas as casas naquela rota, um modelo pequenino, [...] que eu pudesse estudar como um arquiteto, [...] demarcando uma cidade" (Engberg e Phillpot, 1999, vol. 2, p. 67).

Na América Latina as reedições são raras. Apesar disso, aplaudimos um recente retorno de alguns títulos da poesia concreta brasileira, seminais para os livros de artista (chamados entre os anos 50 e 70 de livros-poemas ou poemas-livros). Aos poucos são repostos volumes íntegros ou coletâneas. De Augusto de Campos podem ser lembrados: *Viva vaia: poesia 1949-1979*, antologia poética de 1979, 1986, 2001 e 2007; *Colidouescapo*, 1971 e 2006, que se apresenta como "livro-poema"; e o ensaio *Reduchamp*, 1976 e 2009, em co-autoria com Julio Plaza. Tendo em vista que a poesia concreta nunca teve boa aceitação popular, e que mesmo entre "cultos" ela era vista com reservas (e às vezes desprezo), é possível que esse retorno esteja ligado ao incremento da pesquisa acadêmica. Esse interesse tem aumentado na área de artes, que historicamente tem acolhido essas manifestações.

Um livro, entretanto, destoa do grupo concreto por estar com os dois pés nas artes visuais. Trata-se, em suas duas edições do *Manual da ciência popular*, de

Waltercio Caldas, 1982 e 2007, um caso excepcional, com origem no conceitualismo brasileiro e no estabelecimento das novas afinidades com o pensamento.

Caldas é interessado nas relações perceptivas e intelectuais da cultura artística. No seu trabalho confluem as dimensões perceptivas e críticas, sendo muito atento ao espaço de exibição e consciente do papel que assume no mercado simbólico. Lida com a maioria dos suportes compatíveis com seus projetos, do desenho à instalação. Quanto aos livros que produz, são predominantemente peças únicas ou com tiragens de poucos exemplares. Em entrevista a Marília Andrés Ribeiro (2007, p. 189.), Caldas explica essa atenção: "E os livros, como os espelhos, parecem ser sempre maiores por dentro do que por fora. Não é um desafio tentar fazer alguma coisa maior por dentro que por fora?".

O retorno à circulação do *Manual da ciência popular* nos interessa também pelo novo contexto socioeconômico. A primeira edição era uma brochura de formato médio, integrante da série Arte Brasileira Contemporânea, publicada pela Funarte, Fundação Nacional de Arte. Mostra 21 conjuntos de fotografia e texto em páginas duplas, registrando composições de objetos cotidianos, com aparência de catálogo de exercícios formais e conceituais. Algumas já haviam sido reproduzidas antes, mas o *Manual* não informa datas. Os trabalhos parecem ter surgido junto com o livro. É preexistente, por exemplo, uma montagem de 1977 que tem como texto apenas o número "10" (sua ordem na seqüência) e o título "A emoção estética". Mostra um grande aro caído, prendendo um par de sapatos masculinos pelas extremidades dos dedos.

Percepção e reflexão parecem imóveis num tempo de "jogos" com regras que "desconfiam de suas funções normativas, sorrindo nos limites do útil, e que sabem que a arte não está pronta, que a arte ainda se faz" (prefácio, p. 5). O engenho está ativo através de proposições como a de número 14, com um dado dentro de um cubo de gelo ("Dado no gelo", 1976), acompanhado do alerta: "Inútil observar por mais tempo, esta imagem será sempre a do exato instante em que foi vista pela primeira vez". Porém, poderia ser feita uma ligeira objeção à sua autonomia como livro-obra: respeitoso ao discurso, o *Manual* termina com uma apreciação de um pesquisador convidado, Paulo Venâncio Filho. Por outro lado, a análise é proveitosa ao leitor, útil à compreensão do trabalho total ou das parcelas (que chama de "procedimentos"). Sua razão de ser é inata ao projeto da Funarte, que criava espaços de diálogo entre artistas e críticos. Todos os participantes de então estavam inestimavelmente comprometidos com o projeto contemporâneo brasileiro.

Venâncio Filho esclarece que a ciência do título é "faz com que esses objetos tranqüilamente e quase por acaso se tornem arte", para nos intrigarmos com ela "e sua permanente atenção", "através de uma inteligência sem nome". Intelectualmente o *Manual* se constrói sobre o intervalo sensível entre a produção e a reprodução. Banal e sem acabamento gráfico distintivo, atende aos requisitos de tipicidade e preço que o leitor médio esperaría encontrar, pela simples razão de que o desfrute de um livro em geral, suporte óbvio para textos, é a leitura. Não se trata de magia, mas de operações tão emocionais quanto civis. Para qualquer tipo de texto a leitura é uma relação com o outro, como lembrado por Regina Zilberman.

Esse significado só pode ser construído na imaginação, depois de o leitor absorver as diferentes perspectivas do texto, preencher os pontos de indeterminação, sumariar o conjunto e decidir-se entre iludir-se com a ficção e observá-la criticamente. [...] Assim sendo, ao ler, o leitor experimenta uma situação desencadeada tão-somente pela leitura: ele consegue ocupar-se com os pensamentos de outro. (Zilberman, 2001, p. 52)

As idéias de Zilberman voltadas para o livro usual são muito parecidas com concepções sobre o desfrute de um não usual. Compare-se com o pensamento similar de Anne Moeglin-Delcroix, neste caso voltado às narrativas visuais e ao livro de artista.

Ao leitor cabe costurar esses restos de histórias, orientar-se dentro dessas referências cruzadas, de retornar às suas fontes múltiplas e de experimentar, por conta própria, a natureza narrativa de toda interpretação. (Moeglin-Delcroix, 1995, p. 11)

Desde sua primeira edição o *Manual* se manteve como uma das vozes ativas do *corpus* artístico de Caldas, ainda que ele pareça dedicar mais tempo a obras balizadas com variáveis espaciais. Quanto à relação com o registro fotográfico e a reprodução, Caldas acredita que o *Manual* é portador de "um sorriso muito sarcástico". E lembra com alegria os comentários do crítico Ronaldo Brito, de que ele não era nem manual, nem ciência, muito menos popular (Caldas, 2008).

Em 2007 foi lançada a segunda edição revista e ampliada, agora com capa dura e sobrecapa, e formato um pouco maior. No projeto gráfico nada mudou, a programação visual reivindica uma identidade quase fac-similar. O livro ganhou mais páginas e os trabalhos mostrados totalizam 33. Foram acrescentadas propostas anteriores a 1982, que haviam sido descartadas por razões orçamentárias, segundo Caldas, e cinco posteriores, interferindo na seqüencialidade original. Por exemplo, a nova proposição 21 é "A estória da arte", 1995, acompanhada da declaração "Usando as sombras de Lascaux podemos dar nomes para o espaço entre as coisas.", e ilustrada por um chumaço de algodão carimbado com o nome Rodin. A página dupla que termina a seqüência não mudou; antes 21, agora 33, "Matisse (O talco)", desta vez com foto colorida, é ilustrado exatamente pelo que é descrito: "Talco pulverizado sobre livro ilustrado de H. Matisse" (um trabalho de 1978, exposto outras vezes). A figura 1 também não mudou: as frases "A imagem é cega." e "Aplicação de mertiolate incolor, com a ajuda de uma seringa hipodérmica, no interior de uma bola de pingue-pongue.", acompanhadas de duas fotos, uma com os objetos e outra com um detalhe da bola de pingue-pongue e a marca do pequeno furo deixado. A edição inclui ao final uma lista com todas as proposições, incluindo as datas da primeira execução. Permanecem as fotos por Miguel Rio Branco, mais Wilton Montenegro, Vicente de Mello, Sergio Zalis e Romulo Fialdini, produzindo imagens apontadas como uma "pele gráfica" aos objetos. Nas palavras de Caldas, o *Manual* foi "concebido originalmente para desaparecer no cotidiano" (do Prefácio da segunda edição, p. 4). Seus enunciados não seriam a expressão de uma verdade. É possível, talvez provável, que no *Manual* a realidade esteja apenas na linguagem.

Reeditar um livro como este, ampliando e revisando suas imagens e textos, fala outra vez de obras reproduzidas, mas sempre capazes de revitalisar suas transfigurações. Curiosamente, o livro me parece mais atual hoje do que na época em que surgiu. Muitas de suas bem humoradas insinuações demonstraram-se factíveis, algumas até mesmo criticam e preveem a tendência de um certo cinismo fotográfico que acabou contaminando a expressão de alguns artistas obsecados por hábitos midiáticos e fetishes naturalistas.
Neste sentido, a reedição do Manual é uma operação artistica, pois o livro continua atento as ilusões impressas – reedicões inclusive – e se as utiliza é tão somente para concluir que a multiplicação as consome. "A imagem é cega." (Mensagem eletrônica, 17/02/2010)

O êxito no relançamento do *Manual* provavelmente estava apoiado em três fatores: a consagração de Caldas, confirmada historicamente; o reconhecimento e credibilidade da editora Cosac Naify, uma das mais respeitadas no país; e a maior aceitação dos livros de artista e sua legitimidade. A última afirmativa é a conjectura mais arriscada. Porém é preciso reconhecer que a intensificação das pesquisas em história, teoria e crítica da arte tem levado a um constante reestudo dessas formas de expressão, ao mesmo tempo em que são estabelecidos parâmetros críticos apoiados em reavaliações metodológicas das investigações em poéticas visuais. No Brasil, é basicamente o aumento da capacitação acadêmica, e seu resultante empoderamento, que fortalece a compreensão da arte. A ampliação dos estudos sobre o livro de artista é uma resultante disso, apontando para novos e promissores desenvolvimentos. Quer queira, quer não, em sua segunda edição o *Manual da ciência popular* se traveste de exemplo, em modelo, em parâmetro.

Referências

CALDAS, Waltercio. A conquista da liberdade estilística. [Entrevista a Fernanda Lopes.] *Gazeta Mercantil*, São Paulo, 31 out 2008, p.D8.
CALDAS, Waltercio. Mensagem eletrônica, enviada em 17/02/2010.
DIETER Roth: books + multiples; catalogue raisonné. London: Hansjörg Mayer, 2004.
ENGBERG, Siri; PHILLPOT, Clive. *Edward Ruscha: editions 1959-1999* ; catalogue raisonné. 2v. Minneapolis: Walker Art Center, 1999.
FRANK, Peter. *Something Else Press*: an annotated bibliography. [New York]: McPherson & Company, 1983.
MOEGLIN-DELCROIX, Anne. Des histoires, encore et toujours. In: *Fiction? Non-fiction?* Paris: Editions Florrence Loewy, 1995.
RIBEIRO, Marília Andrés. O livro de artista e a poética de Waltercio Caldas. In: RIBEIRO, Marília Andrés; RIBEIRO, Maria Isabel Branco (orgs.). *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte* [: São Paulo – outubro 2006]. Belo Horizonte: C/Arte, 2007. p.181-189.
RUSCHA, Ed. *Leave any information at the signal*: writings, interviews, bits, pages. Cambridge: MIT Press, 2002. (Alexandra Schwartz, org.)
SILVEIRA, Paulo. *A página violada*: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; Fumproarte/SMC, 2001.

_____. *As existências da narrativa no livro de artista*. Porto Alegre, jan. 2008. Tese (Doutorado em Artes Visuais; área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

WALTERCIO Caldas: o atelier transparente. Belo Horizonte: C/Arte, 2006. (Marília Andrés Ribeiro, org.)

ZILBERMAN, Regina. *Fim do livro, fim dos leitores?* São Paulo: Editora SENAC, 2001.

Sobre posições: Objetos em fluxo, espaços em refluxo

O espaço poético da Arquitetura do Papelão

Aissa Afonso Guimarães
UFES

Resumo
Esta comunicação aborda, numa perspectiva fenomenológica, a narrativa poética das esculturas do artista plástico carioca Sergio Cezar, em seu trabalho nomeado Arquitetura do Papelão. As obras são representações inspiradas na arquitetura e na vida urbana carioca das ruas, das favelas e dos cortiços. As esculturas em miniaturas têm o papelão como suporte e como matéria prima na confecção de elementos que as compõem, junto com variados detalhes feitos de material reciclado.

Palavras-chave
Arquitetura, papelão, poética

Abstract
This communication approaches, in a phenomenological perspective, the poetic narrative of the sculptures by "carioca" (native of Rio de Janeiro) fine artist Sergio Cezar, in his work named "Arquitetura do Papelão" (Cardboard Architecture). The pieces are representations inspired by the architecture of "carioca" urban daily life of shanty towns and slums. The miniature sculptures have the cardboard as support and as raw material for the creation of the elements that it composes, together with a variety of details made of recycled material.

Key-words
Art, architecture, poetic

Arquitetura do Papelão é o nome dado por Sergio Cezar [1] à sua arte em papelão. O artista, que já trabalhava com esculturas em outros materiais, como argila, cimento, bronze, madeira, cera, papel-machê, resina, etc., iniciou sua experiência com papelão e demais materiais reciclados, há, aproximadamente, de dez anos. A primeira exposição de miniaturas da Arquitetura do Papelão aconteceu em 2001, no Rio de Janeiro[2]. Desde então, o artista se dedica quase exclusivamente ao trabalho das esculturas em papelão, participando de diversas exposições e expandindo seu processo através de oficinas de arte em projetos sociais e educacionais.

As esculturas, de Sergio Cezar, têm o papelão como suporte e como matéria prima na confecção de elementos que compõem as esculturas, junto com toda espécie de material reciclado. As peças são representações figurativas em miniaturas, inspiradas na arquitetura e no modo de vida da cidade do Rio de Janeiro, são maquetes de casas simples, barracos, antigos casarões coloniais, sobrados neoclássicos, vilas, vielas e favelas inteiras, todas construídas em papelão pintado e preenchidas com numerosos e variados detalhes de sucatas.

As dimensões das peças variam de 10 cm2, até ocupar um espaço de 64 m2, como na montagem da "Favela Complexo de Fátima" [3]. Há peças que representam apenas uma edificação, que pode ser um simples barraco de 10 cm de altura, ou um grande casarão de 1,20 cm de altura, há outras que são compostas de numerosas unidades e formam verdadeiros complexos arquitetônicos. As esculturas também variam quanto ao formato, algumas são trabalhadas em todos os lados e parte superior, outras na fachada e na parte superior; e há ainda aquelas "bidimensionais", que têm a fachada em relevo, preenchida em pequena profundidade com diversos materiais.

Além de toda a variedade de materiais, de dimensões e de formatos; destacamos ainda outro fator diferencial, que é o fato de que parte do conjunto dessas peças, recebe apenas tratamento externo e outra parte recebe tanto tratamento externo como interno. Ou seja, parte das esculturas é trabalhada, sobretudo em fachadas, tetos, laterais e fundos das construções, e outras, além destes, são minuciosamente elaboradas também em seus interiores. [4]

No entanto, o que nos interessa neste trabalho é refletir sobre o espaço poético do habitar, por meio de uma perspectiva fenomenológica, que se expressa nas miniaturas através das relações simbólicas do espaço construído, por isso nossa investigação não se aterá as características e aos elementos plásticos das peças.

Nas construções em papelão de Sergio Cezar é possível pensar poeticamente o sentido da relação do homem com o espaço, e experimentar a condição primordial do habitar; para esta leitura tomamos como referência "A Poética do

---

1 O artista, nascido em 1957, no Rio de Janeiro, mantém seu ateliê na Rua Cardoso Júnior, em Laranjeiras, no Rio de Janeiro.

2 A primeira exposição aconteceu no Instituto dos Arquitetos do Brasil/IAB – RJ.

3 CEZAR, Sergio. *FAVELA COMPLEXO DE FÁTIMA*, 2007. Escultura, papelão, 64 m². A enorme favela feita de papelão e sucata foi usada como cenário na abertura da novela "Duas Caras", exibida pela Rede Globo nos anos de 2007/2008.

4 Algumas peças recebem iluminação interna e/ou externa, através de ligações elétricas adicionadas às esculturas.

Espaço" (1957) de Gaston Bachelard e "Construir, Habitar, Pensar" (1951) de Martin Heidegger. Nesta perspectiva, analisaremos a imagem poética do habitar nas esculturas, na percepção da imaginação e na experiência da intimidade; onde o espaço construído, investido de sentido, se transforma em lugar, território de relações identitárias e de referências simbólicas que habitam os espaços de intimidade, o imaginário e a memória.

As investigações de Bachelard em "A Poética do Espaço" desenvolvem uma leitura fenomenológica da poesia, onde analisa a imagem poética da casa no espaço concebido pela imaginação e experimentado na intimidade, daí o caráter variacional da imagem poética.

"Porque a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda acepção do termo. Vista intimamente, a mais humilde moradia não é bela?" [5]

O *Kósmos aisthetón*, na acepção grega do termo, é "ornamento, ordem, o universo visível, físico" [6], *aisthetón* é tudo o que é "capaz de ser percepcionado pelos sentidos; o objecto dos sentidos, o sensível" [7]. Equilíbrio e beleza têm sua origem no cosmos; de acordo com o fragmento 124 do pensador Heráclito (século IV a.C.): "De coisas lançadas ao acaso, o arranjo mais belo, o cosmos" [8]. A espontaneidade harmônica deste arranjo é a morada da vida; e a imagem poética da casa é a origem do habitar humano. "A vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa" [9].

A casa é bem mais do que o espaço construído, ela é um espaço poético imbuído do sentido e do uso que lhe são atribuídos. Heidegger, em *Construir, Habitar, Pensar* (1951), reflete sobre o construir e sua finalidade primeira, o habitar. Nesta perspectiva, o espaço construído das miniaturas em papelão revela diferentes modos do habitar, como moradia, comércio e outros. "Construir não é, em sentido próprio, apenas meio para uma habitação. Construir já é em si um habitar." [10]

Neste sentido é significativo que nas esculturas de papelão a figura humana não esteja representada, o que reafirma a idéia de que "Construir já é em si um habitar", pois a presença humana é percebida através das construções como espaço de habitação.

---

5 BACHELAR. *A Poética do Espaço.* 5 ed., São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 24.

6 CORNFORD, F. M. *PINCIPIUM SAPIENTIAE.* 2 ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian,1983, p.132.

7 Idem, p.27.

8 HERÁCLITO. *Fragmentos,* tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro,1980, p 137.

9 BACHELAR, op. cit., p. 26.

10 HEIDEGGER *[Bauen, Wohnen, Denken]* (tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback) Conferência pronunciada, por ocasião da "Segunda Reunião de Darmastad", em 1951, e publicada em *Vortäg und Aufsätze*, G. Neske Pfullingen em 1954.
Disponível em: <http://www.prourb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf>
Acesso em: 23/04/2010, p. 1.

Privilegiamos, em nossa abordagem, a unidade nuclear das construções da Arquitetura do Papelão, a casa; consideramos a casa em sua singularidade e em sua complexidade, onde as relações simbólicas revelam o sentido do habitar. E buscamos, sobretudo, "as imagens do *espaço feliz*", que "Visam determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços definidos como forças adversas, dos espaços amados." [11]

Para esta análise selecionamos uma mostra reduzida de esculturas em papelão, um barraco[12] e um complexo de casas. O barraco representa tanto a unidade nuclear da casa como do trabalho do artista; enquanto que o complexo nos remete a expansão do habitar, ao coletivo que habita as cidades e a multiplicidade que sugere as miniaturas da Arquitetura do Papelão.

A escolha das imagens específicas se deu, pelo conteúdo simbólico da narrativa, que abriga o imaginário ligado a um modo de habitar popular na cidade do Rio de Janeiro; e também pela necessidade de limitarmos o número de figuras. As construções da Arquitetura do Papelão podem ser associadas a diversas cidades brasileiras, ou mesmo a diferentes cidades do mundo; a relação desenvolvida com a cidade do Rio de Janeiro, em nossa análise, remete à inspiração do artista e ao modo como o imaginário cultural e a vida cotidiana da cidade pode ser lida, na narrativa poética de algumas esculturas. De maneira que não abordaremos, neste trabalho, as complexas questões históricas e sociais que envolvem o habitar das favelas e das periferias dos grandes centros urbanos brasileiros, e particularmente, do Rio de Janeiro.

Direcionamos nossa leitura para as fachadas principais das construções, privilegiaremos a narrativa que se desenvolve na dialética entre a casa e a rua, entre a fachada principal do espaço construído e o espaço externo. Muito embora, na maioria das construções contidas nas imagens escolhidas os interiores estejam velados, e não possam ser vistos; há na escultura do complexo de casas (figuras 2 e 3), duas construções em que os interiores se deixam desvelar através das janelas abertas. No entanto, em função do recorte proposto, consideraremos apenas a dialética entre o interior e o exterior das construções.

Os barracos, construídos pelo artista Sergio Cezar, evocam a simplicidade do *espaço feliz*[13] representado nas imagens dos desenhos infantis; por isso remetem à experiência primeira da intimidade, tão inerente à imagem da casa rústica[14].

"[...] a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o **devaneio**. *O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem , às vezes se*

11 BACHELAR, op. cit., p. 17.

12 Utilizamos a palavra "barraco", conforme o próprio artista denomina estas unidades nucleares da Arquitetura do Papelão, para referirmo-nos a escultura (Figura 1) analisada neste trabalho.
Este termo barraco é, comumente, usado no Rio de Janeiro, para designar as moradias das favelas.

13 Cf. p.3.

14 As fotografias utilizadas no texto são de nossa autoria, assim como os títulos atribuídos às imagens das esculturas. As obras fazem parte da coleção particular do artista e foram fotografadas no atelier de Sergio Cezar, no bairro de Laranjeiras, no Rio de Janeiro, em 06/2009.

opondo, às vezes se excitando-se mutuamente." [15]

A contemplação das miniaturas requer olhar atento aos detalhes, que não se revelam na totalidade da imagem, exigem devaneio; é necessário paciência para desvendá-los na dialética que se instaura entre a unidade e a multiplicidade, a totalidade do conjunto e os detalhes. É nesta relação, neste devaneio que se revelam as minúcias, onde pequenos pedaços de papelão e de pano; palitos de picolé; tampinhas de latas de alumínio; pequenas partes de brinquedos; adesivos; pedaços de papel; jornais; revistas e outras porções de sucatas se transformam em objetos, como roupas, cadeiras, mesas, bandeiras, placas, plantas e toda espécie de mobiliário, utensílio e decoração domésticos.

A casa rústica, o mais simples abrigo dos homens, abriga também seus hábitos, sua vivência, sua experiência de habitar. Na figura 1 temos a imagem poética da casa humilde, na representação do barraco, que não esconde suas funções nem seus espaços. Porque as miniaturas em papelão narram a relação dos homens com o espaço de intimidade; os detalhes nos falam tanto do estado físico das construções e dos materiais da edificação, como das condições sociais e do modo de vida cotidiano de seus habitantes imaginários.

O habitar das casas simples, não se limita ao pequeno espaço interno, comumente, se expande para o espaço externo, ocupa as calçadas e se integra à rua. Diferente do modo de vida das moradias das classes mais elitizadas da sociedade brasileira, em que tanto as casas como os grandes edifícios, cuidam em esconder a vida de seus habitantes no interior de suas residências, de forma que não haja interferência visual no padrão da construção, nem comunicação direta com o exterior.

Na narrativa poética, da cena da fachada principal da casa (figura 1), os objetos expostos revelam diretamente as funções e o cuidado cotidiano da casa. As janelas abertas; o parapeito que se abre em bancada, com um copo e uma lata de bebida apoiados, sugerem um pequeno comércio como um bar (botequim), ou simplesmente um ambiente de uso doméstico; a vassoura encostada na parede; o lixo no chão por varrer; a escada improvisada para subir ao telhado, onde as roupas estão expostas, penduradas nos varais; os vasos de plantas e a cadeira na calçada, são detalhes que narram o habitar da casa. O devaneio do poeta, em Gente Humilde, expressa a melancolia da imagem do *espaço feliz* das casas humildes, que habitam as calçadas.

"Igual a tudo/Quando eu passo no subúrbio/Eu muito bem/Vindo de trem de algum lugar/E aí me dá/Como uma inveja dessa gente/Que vai em frente/Sem nem ter com quem contar/ **São casas simples/Com cadeiras na calçada/E na fachada/Escrito em cima que é um lar**/*Pela varanda/Flores tristes e baldias/Como a alegria/Que não tem onde encostar [...]"*[16]

15 BACHELAR, op. cit., p. 26, grifo nosso.

16 A música **Gente Humilde** foi lançada no álbum **Chico Buarque de Hollanda**, em 1970, é uma parceria de três compositores e poetas brasileiros, Chico Buarque, Garoto e Vinícius de Moraes, grifo nosso.

A poesia nos fala de um habitar que pode ser observado por quem passa, porque ultrapassa o interior da casa para o espaço externo da rua "são casas simples com cadeiras nas calçadas [...]". O poema se relaciona diretamente à representação da escultura (figura 1) e vice-versa, porque ambos partilham da mesma imagem poética do habitar, a casa vista na condição de lar, moradia, habitação. "Vista intimamente, a mais humilde moradia não é bela?" [17]

Na peça analisada aqui, o interior não está exposto; embora as janelas estejam abertas, as cortinas e as portas estão fechadas, de modo que o interior não pode ser visto, somente pode ser imaginado[18], como uma continuidade do que se vê externamente.

Outra característica, observada nesta peça e em outros barracos, é o modo como a cor se integra nessas esculturas, associadas diretamente à função do habitar. As cores conduzem o olhar para os detalhes espalhados pelo ambiente, através de roupas, bandeiras e outros objetos de uso e decoração, uma vez que a edificação apresenta condições precárias de construção, sem pintura nas paredes nem acabamento.

A identidade das casas também está exposta externamente, seja pelo escrito da fachada referido no poema, quanto no escrito, no canto esquerdo da fachada do barraco "Tudo de Bom para Você" (figura1), ou ainda na placa na entrada do complexo de casas (figura 3), na qual pode-se ler a inscrição "Arquitetura do Papelão", essas características identitárias fazem parte de um "imaginário" das moradias populares do subúrbio carioca, que pode estar representada por uma bandeira; um escudo de time; uma foto de artista; uma imagem de santo protetor; inscrições com dizeres nas fachadas e objetos diversos.

O complexo da Figura 2 nos permite visualizar o processo de expansão das peças da Arquitetura do Papelão e de criação de Sergio Cesar. A expansão é sugerida pelo espaço vazio na parte superior da grande caixa de papelão retangular que abriga a escultura, assim como pelas partes das laterais inacabadas, como se a escultura estivesse ainda em construção e a favela em expansão.

"Este, o construir, tem aquele, o habitar como meta. Mas nem todas as construções são habitações. Uma ponte, um hangar, um estádio [...] a auto-estrada, a represa, o mercado, são construções e não habitações. Essas várias construções estão, porém, no âmbito do nosso habitar, um âmbito que ultrapassa essas construções sem limitar-se a uma habitação." [19]

Esta peça abriga construções diversas como escadas, marquises, etc. e moradias que remetem diretamente a um modo popular de habitar. A narrativa da imagem nos conduz pela grande e íngreme escadaria que corta a pedra, para dar acesso a um beco com as primeiras casas. No alto do morro tem um antigo sobrado à direita, que sugere uma edificação, possivelmente do final do século

17 BACHELAR, op. cit., p. 24.

18 No trabalho da Arquitetura do Papelão, de Sergio Cezar, há tanto esculturas de fachadas, em que a parte interna das edificações não é trabalhada, como há outras em que o espaço interno é preenchido com minúsculos detalhes. Muitas recebem, inclusive, iluminação tanto na parte externa, como no espaço interno da escultura.

19 HEIDEGGER, op. cit. p.1.

XIX e início do século XX; à esquerda uma pequena casa de um único andar e outro sobrado atrás.

O conjunto da peça sugere que o grande casarão seja habitado como cortiço, pois é a partir dele, que parece ser a construção mais antiga do complexo, que se expande a ocupação desordenada morro acima. O modo de habitar dos cortiços, como se chamam as grandes casas subdivididas internamente, para abrigarem várias e numerosas moradias, se espalhou pela cidade do Rio de Janeiro, no final do século XIX, devido ao rápido crescimento demográfico, à expansão da cidade e à transferência das elites para novos bairros e construções modernas; muitos destes antigos casarões foram demolidos no início do século XX, com as obras de urbanização e modernização da cidade, e em épocas posteriores devido à expansão e ao crescimento imobiliário.

A imagem do sobrado da direita (figura 2) guarda interferências das ações sofridas pela edificação, no decorrer do tempo; como podemos observar pela representação das condições físicas da construção, através da fachada principal. Neste devaneio[20] a narrativa da miniatura nos liga tanto ao passado, através das características históricas da construção representada; como ao presente, no que diz respeito às precárias condições de conservação, e ao uso, que ainda hoje se faz, de muitos destes prédios antigos no Rio de Janeiro.

As esculturas de papelão não se expandem apenas na multiplicação externa das casas; na Figura 2, por exemplo, observamos o crescimento do espaço nos interiores e nas laterais, que podem ser ampliadas criando acessos, circulações e fachadas, como na lateral direita do sobrado. É como se cada pequeno pedaço de papelão aguardasse para ganhar vida, para ser habitado, através dos detalhes, pelas mãos de Sergio Cesar.

Embora tenhamos privilegiado, neste texto, apenas a imagem poética da casa, na condição do *espaço feliz*; o habitar tem caráter múltiplo e se propaga nas relações sociais. A própria imagem do sobrado, da Figura 3, invoca o habitar comunitário de um mesmo espaço, através dos sentidos simbólicos imersos na memória e na narrativa poética da imagem.

As miniaturas de Sergio Cezar se identificam, por meio do conteúdo simbólico e dos materiais utilizados, à realidade dos excluídos, ao modo de vida popular das parcelas mais pobres da população brasileira, da "gente humilde" [21] das casas simples, que se expandem para as ruas, nas poéticas culturais do habitar.

As esculturas redimensionam as referências espaciais em toda a sua amplitude e complexidade; cada uma com sua narrativa particular investe de sentido o espaço construído e faz dele um lugar, de acordo com a palavra do poeta, com a memória histórica ou com o devaneio de cada observador.

---

20 Cf. citação p.6.

21 Referência à poesia citada. Cf. p.7.

"[...] a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o **devaneio***. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem , às vezes se opondo, às vezes se excitando-se mutuamente."* [22]

As relações e os significados simbólicos engendrados pelos detalhes fazem do espaço da Arquitetura do Papelão, um território permeado de sentidos, em constante construção, no qual se desvela a imagem poética da casa e a condição primeira do habitar.

22 BACHELAR, op. cit. p. 26, grifo nosso.

Escultura
Sergio Cezar
Rio de Janeiro, 2009
Fonte: GUIMARÂES, Aissa. *Barraco*.
Rio de Janeiro. 2009. 1 fotografia.

Escultura
Sergio Cezar
Rio de Janeiro, 2009.
Fonte: GUIMARÂES, Aissa. *Complexo*.
Rio de Janeiro. 2009. 1 fotografia.

Escultura
Sergio Cezar
Rio de Janeiro, 2009.
Fonte: GUIMARÂES, Aissa. *Detalhe do Complexo*.
Rio de Janeiro. 2009. 1 fotografia.

No lugar certo: o Museu Universitário da UFSC e a obra de Franklin Joaquim Cascaes

Aline Carmes Krüger
Mestrando/ UDESC

Sandra Makowiecky
UDESC/ CBHA

Resumo

O presente texto tem por objetivo identificar e analisar na obra de Franklin Joaquim Cascaes as interfaces com o campo da museologia e a partir daí verificar a intenção do artista em manter seu acervo em um museu e como se inserem neste discurso alguns temas como: imaginário popular, preservação e destruição, memória e esquecimento. Neste texto pretendemos discutir a relação mútua entre obra/objeto e espaço, tratando da expectativa do pertencimento da obra a um espaço determinado.

Palavras-chave

Cascaes, museu, coleção

Abstract

this paper *presents a proposal* analyze the work of Franklin Joaquim Cascaes interfaces with the field of museology and to check the artist's intention to maintain its collection in a museum and how to fit in this discourse a few themes as: the popular imagination, preservation and destruction, memory and forgetting. In this paper we want to discuss the mutual relationship between work / object and space, dealing with the expectation of the work belonging to a particular place.

Key words

Cascaes, museum, collection

I – Falando de Museu – lugares privilegiados de construção de memórias.

A origem dos museus de acordo com a mitologia grega é bem conhecida, mas vale recordar. Na mitologia grega, Zeus, chamado de pai dos deuses e dos homens, é casado com Hera, a então rainha dos deuses. Zeus e He ra tiveram filhos, uma diversidade de divindades. Mas Zeus também teve filhos com outras deusas. As Musas, filhas de Zeus e Mnémosis, a deusa da memória, eram em número de nove, cada uma tinha seu encargo, ou no ramo da literatura ou das artes. Mas Hera, a esposa de Zeus não aceitava suas amantes, e geralmente dava-lhes um castigo. Como vingança, Hera mandou construir uma casa onde ficariam aprisionadas as Musas. Esta nova morada passou-se a chamar Museu, a casa das filhas da Memória. As musas foram geradas a partir da união mítica celebrada entre Zeus (o poder e a vontade) e Mnémosine (a memória). Assim os museus são a um só tempo: "lugares de memória e de poder. Estes dois conceitos estão permanentemente articulados em toda e qualquer instituição museológica".[1]

Mas o museu não é donatário da memória, não cabe ao museu "dar" ou implantar memória. A memória é uma relação contextualizada entre o ambiente cultural, o homem e o objeto. O papel do museu é ser um intermediário nesta relação, servindo de meio para proporcionar condições na relação homem/objeto. De acordo com o Conselho Internacional de Museus (ICOM)[2], o museu:

É uma instituição sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público e que faz pesquisas referentes aos testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente, adquirindo-os, conservando-os e, principalmente, expondo-os com a finalidade de estudo, educação ou deleite.[3]

Mais do que um espaço de exposição, de contemplação e de inclusão social, o museu é responsável pelo acondicionamento e guarda do seu do seu acervo. No que diz respeito a ações educativas e sociais, percebemos nos museus outras interlocuções com o público, como nos diz Cavalcanti: "pontos afetivos do habitante, os museus passaram a desempenhar importante papel estratégico de inclusão social, criação de cidadania e perspectiva de melhoria do ambiente."[4] Observamos que os museus ofereceram às obras de arte um espaço de exposição, criando um ambiente mítico e sacralizado, dando às obras a noção de imutabilidade e posteridade. Segundo Mario Chagas, pode também ser um espaço de conflito e contradição, construindo memória e idealizando tradições[5].

O museu é então arena, espaço de conflito, campo de tradição e contradição, aberto para novos diálogos, interlocuções e contextualizações.

---

1 CHAGAS, Mario. *Há uma gota de sangue em cada museu*: a ótica museológica de Mário de Andrade. Chapecó: Argos, 2006. p. 31.

2 O Conselho Internacional de Museus (ICOM) é uma organização internacional de museus e profissionais de museus, a quem está confiada a conservação, a preservação e a difusão do patrimônio mundial – cultural e natural, presente e futuro, material e imaterial – para a sociedade. VER: www.icom.org.br

3 *MUSEOLOGIA SOCIAL*. Porto Alegre. EU/Secretaria Municipal da Cultura, 2000. p.67.

4 CAVALCANTI, Lauro. O quarteto antropofágico: da redescoberta ao moderno e ao contemporâneo. IN: CHAGAS, Mario (org). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Museus: Antropofagia da memória e do patrimônio*. Brasilia, nº 31, p.58-73, 2005. p. 59.

5 CHAGAS, op.cit. p. 119.

Em alemão, a expressão 'museal' tem uma coloração desagradável. Designa objetos com os quais o visitante não se relaciona mais de maneira viva e que estão eles mesmos condenados a morrer por si. São conservados mais por consideração histórica do que por necessidade atual.[6]

Diante de uma obra estamos diante do que nos procedeu e nos sucede. Podemos entender memória como um processo mais ligado ao esquecimento do que a História, mas também, ligado à vida social. A memória em Cascaes é formada por sensações e lembranças, mas também é um elemento constituído de um arquivo, com nomes, datas e fatos.

II – Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC (Universidade do Estado de Santa Catarina)

As galerias são casas ou corredores que
não têm o lado de fora – assim como os sonhos.[7]

A trajetória do Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral[8] deve ser vista como a trajetória de uma instituição responsável pela produção do conhecimento da Antropologia e da Arqueologia na Universidade Federal de Santa Catarina. Disseminado junto à comunidade acadêmica, pode-se investigar no acervo da instituição referências para pesquisadores interessados nas manifestações culturais, antropológicas e arqueológicas. A inexistência de um pavilhão de exposição impossibilitando ao publico um conhecimento de seu acervo, fez com que o Museu Universitário se aprofundasse nas atividades de conservação e preservação de suas coleções. Tostes, ao nos falar dos problemas das reservas técnicas, no diz que "se as musas romanticamente inspiraram o local museal de memória, a capacidade humana de modificar o meio ambiente estabeleceu que este é o universo voltado à guarda e à disseminação de tudo aquilo que produz, e que, portanto, pode ser denominado cultura material ou imaterial"[9]. Há no Museu Universitário um processo de guarda dos chamados testemunhos culturais.

A obra de Franklin Cascaes está sob a responsabilidade da Universidade Federal de Santa Catarina e é de respeitável importância e obrigação do Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral a correta conservação desta coleção. Adaptando-se à realidade das verbas, e conhecendo conscientemente e tecnicamente os problemas dos materiais e do espaço no Museu Universitário, é que museólogos, pesquisadores, restauradores, educadores e técnicos, assumem

---

6 ADORNO, Theodor W. Museu Valéry-Proust. IN: CHAGAS, Mario (org). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Museus: Antropofagia da memória e do patrimônio.* Brasilia, nº 31, p.170-183, 2005.p.171.

7 BENJAMIN, Walter. Espaços que suscitam sonhos, museu, pavilhões de fontes hidrominerais. IN: CHAGAS, Mario (org). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Museus: Antropofagia da memória e do patrimônio.* Brasilia, nº 31, p.132-147, 2005.p.134.

8 Historiador catarinense, sua bibliografia se concentra em assuntos da história, antropologia e medicina. Criou o Instituto de Antropologia, onde hoje é o Museu Universitário.

9 TOSTES, Vera Lúcia Bottrel. O problema das reservas técnicas: como enfrentar o apego devorador? IN: CHAGAS, Mario (org). *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Museus: Antropofagia da memória e do patrimônio.* Brasilia, nº 31, p.74-81, 2005.p.75.

uma postura ética e prática, procurando auxilio de ações não governamentais e da iniciativa privada.

Cascaes era obcecado por questões relativas ao tempo e as transformações decorrentes dele. Desejava ser compreendido, por isso seu desejo de ter um museu onde pudesse preservar sua memória através do seu acervo, "o que eu viso é organizar um museu aqui em Florianópolis"[10].

O professor Silvio Coelho dos Santos me fez uma visita, e conversando eu falei para ele que doaria todo o acervo para a Universidade, se eles me dessem uma oportunidade de eu ficar trabalhando junto dele para continuar enriquecendo-os. Mas, também, acontece que o reitor até hoje não se decidiu em aceitá-lo, embora lá na Antropologia exista um prédio que foi construído para guardar o meu acervo.[11]

Neste museu pode-se partilhar um passado comum com diferentes registros de memória de Franklin Joaquim Cascaes expressos nos desenhos, esculturas e manuscritos. A união do seu acervo em uma Instituição permite perceber os fortes indícios da vontade de Cascaes na organização do material que seria deixado para a posteridade: "Tenho muita esperança de que um dia eu possa ver todo o meu grande acervo recolhido definitivamente a um Museu, montado aqui nesta ilha que tanto venero"[12].

Segundo o professor Silvio Coelho dos Santos, diretor do Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / UFSC durante o período de 1970 a 1975, o professor Franklin Joaquim Cascaes foi atraído para o Museu "por meio de um convênio com a Prefeitura de Florianópolis"[13]. Sendo pago neste convênio, permaneceu por três anos. Mais tarde, quando contratado pela Universidade, Cascaes trouxe para o Museu o seu acervo e o doou a Instituição em 1981, reunindo ali um espetáculo do teatro da memória dramatizado. Cascaes reuniu histórias e relações corporificadas em obras, pretendendo, com isso, "chegar mais perto do Homem e do Mundo, da vida e do tempo"[14].

Por fim, compreende-se que o apego ao que é material e com o intuito de salvaguardar a memória fez com que Cascaes constituísse um vasto acervo doando a um Museu, onde "neles são guardados, com especial cuidado, coleções que pela resolução de um pequeno grupo, devem sobreviver a tudo e a todos.[15] Entende-se na preservação do que é colecionado o apego a vida, apego à sua memória.

---

10 CASCAES, Franklin Joaquim. *Manuscrito 101*. Florianópolis: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / UFSC. Sem data a. Manuscrito.

11 CASCAES, Franklin Joaquim. *Manuscrito 255*. Florianópolis: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / UFSC. Sem data b. Manuscrito.

12 CASCAES, Franklin Joaquim. *Manuscrito 251*. Florianópolis: Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral / UFSC. 1975.

13 SANTOS, Silvio Coelho dos. Depoimentos. Revista Museu 30 anos: Museu Universitário – UFSC. Florianópolis. p.15-18, s/d, p.17.

14 CHAGAS, Mario. op.cit. p. 68.

15 TOSTES, op.cit. p.75.

III – A coleção professora Elisabeth Pavan Cascaes

"o ciclo da vida baseado no princípio e no fim
de tudo é uma das fortes razões para explicar
a intenção e a compreensão de que guardar objetos possa
significar a perenidade do que é temporário"[16]

A coleção a ser tratada neste trabalho é a *Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes*, obra do artista Franklin Joaquim Cascaes. Esta coleção foi incorporada ao seu acervo do Museu Universitário em junho de 1981, por doação em vida do artista, oficializando sua prática no Museu que ocorreu desde o inicio da década de 1970.

De acordo com Mario Chagas sendo o "museu um lugar privilegiado de construção de memória, não seria também um baluarte da tradição? Em que sentido um museu pode ser ruptura? Como são tratadas as idéias de coleção e museu pelo artista?"[17]. Estes são questionamentos importantes para pensarmos o Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral inserido no universo da produção do conhecimento e a importância da reunião de um acervo num só lugar buscando-se demonstrar a possibilidade de participação do museu e do objeto museal na produção do conhecimento histórico, artístico e da cultura de Florianópolis.

Franklin Joaquim Cascaes desenvolveu uma ampla capacidade para absorver, captar e interpretar o que lhe passava diante dos olhos e o que lhe chegava aos ouvidos. Cascaes lutou para conscientizar, conservar e divulgar o patrimônio histórico e cultural ilhéu constituído pelas crenças, pelos costumes, através das esculturas, das narrativas e dos desenhos. Reuni-las numa instituição como o Museu, que neste caso, parece que se configura como a confirmação de uma expectativa do pertencimento da obra a um espaço, carrega uma dimensão muito local, apesar de se constituir em uma obra universal.

A *Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes*, nome dado em homenagem a esposa de Franklin Joaquim Cascaes, ao acervo das obras do artista, é composta de esculturas em argila crua e gesso, desenhos a bico de pena e grafite e manuscritos. Esta coleção encontra-se em Reserva Técnica[18]. É rara sua apreciação em virtude da ausência do espaço expositivo na Instituição. De 10 de julho a 29 de agosto de 2010, por ocasião de comemoração tardia do centenário de nascimento do artista, promoveu-se a exposição "Franklin Cascaes: desenhos e esculturas", no Museu Histórico de Santa Catarina. Após alguns anos, o público teve à disposição uma mostra com obras originais de Franklin Cascaes. A exposição apresentou 29 desenhos e quatro conjuntos de esculturas, todas pertencentes ao acervo do Museu Universitário. A proposta da curadoria, assinada por Fernando Lindote, foi de fazer com que a obra de Cascaes se sustente por ela mesma, por

16 TOSTES, ibidem.p.75.

17 CHAGAS, op.cit. p. 45.

18 A Reserva técnica do Museu Universtário é o local de guarda do seu acervo. Ali as coleções encontram-se acondicionadas e armazenadas em mobiliário adequado, não sendo sua visitação aberta ao público.

sua originalidade e estética: "o personagem do Franklin é muito espesso e público, fazendo com que seja mais conhecido como pessoa do que com seu trabalho no desenho e na escultura. Nossa intenção é fazer o público olhar Cascaes de novo e de um ângulo diferente"[19].

Neste momento, percebe-se a carência do público em termos de informações e contatos ao deparar-se com a obra de Cascaes, pois "expor a obra de arte num museu é torná-la pública, é possibilitar a comunicação a receptores de diferentes realidades"[20]. Franklin Joaquim Cascaes sempre deixou clara sua intenção em ter um museu onde todos pudessem conhecer o seu trabalho, e sua ida para a Universidade tinha este objetivo. A amplitude do seu legado nos chega hoje, através do Museu Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral.

Os primeiros registros sobre atividade artística de Franklin Joaquim Cascaes são de 1946, "Comecei a fazer este trabalho em 1946, quando tinha 38 anos. Comecei com dificuldade, porque era professor"[21]. Cascaes interessa-se pelos homens e pelos grupos sociais nos quais se identifica, fazendo uma história do cotidiano, uma história cultural. É a arte como registro de um acontecimento que se preservada, fica gravada na história.

O ato de colecionar, ao lado do desejo de expor a coleção, marca o surgimento do museu. E o artista, ao elaborar sua coleção, objetivava ter um museu onde pudesse legar o seu acervo.

O meu trabalho todo eu vou doar para a Universidade. Não é propriamente porque eu tenho um cargo, não é? Mas, acontece o seguinte: nós temos muitos parentes, mas não é questão de deixar, simplesmente. É de ser dividido e depois subdividido, então vai perder todo aquele valor de conjunto. Então, quando comecei a fazer estes trabalhos pensei em reuni-los um dia numa casa, num museu, num lugar qualquer que pudesse servir a comunidade, de modo geral, e nao para ser propriamente de um e de outro. Por isso eu não vendi nada, para ser colocado numa sala trancada, para ser propriedade de um e de outro, e que não se pode visitar. Por isso eu acho interessante que estejam num lugar acessível a todas as pessoas, de qualquer espécie de cultura, ou até de línguas, porque o meu trabalho fala várias linguas[22]

As representações das histórias narradas por Cascaes pertencem ao senso comum, elaboradas a partir de imagens, crenças, mitos e ideologias são na sua maioria, cotidianos hoje ausentes na nossa história local. A coleção escultórica é dividida em 42 conjuntos temáticos. São esculturas de pequeno porte representando figuras antropomorfas e zoomorfas. Aos conjuntos estão associadas cenografias, "é interessante observar que os recursos 'cenográficos' criam para o

19 Release da exposição distribuído para a imprensa. Disponível em < http://www.aiefashion.com/2010/07/exposicao-franklin-cascaes.html>. Acesso em 23 jul. 2010.

20 GOLÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre Cenografias:* O Museu e a Exposição de Arte no século XX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2004. p.32.

21 CASCAES, Franklin Joaquim. *Vida e arte e a colonização açoriana.* Entrevistas concedidas e textos organizados por Raimundo C. Caruso. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981. p.22

22 CASCAES, 1981, p. 43.

receptor as estratégias que funcionam como chaves da exposição, pelas quais são possíveis a experiência estética e a apreensão de conteúdos."[23].

Ao elaborar sua coleção escultórica, Cascaes buscou modelos de homens que exprimissem a realidade a qual estava retratando. Segundo Cascaes, na elaboração de suas esculturas teve "que deformar o barroco porque foi a única forma de dar graça, aquela beleza rústica à figura do colono açoriano. Tive que recriar o barroco para poder representar as pessoas do interior da Ilha"[24].

As tradições populares têm sua diversidade em termos e expressões da literatura oral, e nos manuscritos do Cascaes muito está preservado, como histórias, lendas, contos, provérbios, adivinhações, cantos, danças de roda, cantigas de ninar, trovas, orações. O contato com seus manuscritos noticia além de informações da tradição local, leva-nos às experiências pessoais do artista, suas memórias. E com ênfase fala do seu desejo de organizar um museu em Florianópolis.

Os manuscritos produzidos por Franklin Joaquim Cascaes compõem-se de 124 cadernos escolares pequenos, 22 cadernos grandes e 476 manuscritos em folhas avulsas e/ou agrupadas numa quantidade máxima de 15 páginas, escritos à caneta esferográfica, caneta tinteiro e grafite.

A produção de desenhos é composta por 1179 desenhos tombados em 944 suportes em papel. São trabalhos sobre a pesca, cultivos da mandioca, festas profanas e religiosas, arquitetura, bruxaria, boitatás, lobisomens, cotidiano, vendedores, mitologia marinha, processos políticos, especulação imobiliária. O estudo interpretativo de sua obra levará à diversidade que a população local tinha de construir suas vidas e de vivê-las.

Franklin Joaquim Cascaes tentou expressar da melhor forma possível o que viu e o que sentiu enquanto trabalhava. Percebeu as transformações ameaçando o cotidiano e o conhecimento popular dos habitantes da ilha, que corriam o risco de não serem lembradas pelas futuras gerações.

Através da utilização dos acervos preservados e contextualizados, objetiva-se a integração do individuo com o mesmo. Apesar de ser compreensível a vida perene da matéria, a conservação tem por objetivo o prolongamento da sua vida útil, em função do caráter insubstituível dos objetos culturais.

Em virtude disso, o trabalho de preservação da *Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes* é executado, por sua vulnerabilidade cultural e para que se possa conservar o saber, através do objeto, que foi construído e anotado pelo artista. Foi possível através do estudo sobre a Coleção *Professora Elizabeth Pavan Cascaes,* visualizar o processo de formação do artista. Acompanhando as mudanças na sua "Desterro", como costuma assinar em seus trabalhos.

Testemunhando a história, com a imaginação produtiva e criadora, Franklin Joaquim Cascaes buscou retratar os sentimentos que um povo tem pela

23 GONÇALVES, op.cit. p.36 e 37.

24 CASCAES, 1981. p.82.

vida e os segmentos dessas vidas em sua obra, por isso a preservação do seu legado nos possibilitará uma excursão na produção do conhecimento histórico e artístico.

A questão da conservação do acervo é de fundamental importância não apenas pela manutenção do objeto, mas pela potencialidade desse. A *Coleção Professora Elizabeth Pavan Cascaes* narra-nos uma história que se deu num presente e foi interrompida. Estas histórias apagar-se-ão da memória oral, por isso a importância de sua preservação. Sua obra é um universo, como diria o próprio artista, que permite um vasto campo de pesquisa. De acordo com Chagas, o bem cultural preservado pode ser empregado e aludido à memória:

> *O uso social do bem cultural preservado pode ser compreendido como a possibilidade do mesmo ser utilizado como referência de memória por determinados segmentos sociais, ou ainda como recurso de educação, conhecimento e de lazer para uma determinada coletividade.*[25]

Estes momentos de paralisação do tempo dão ao artista o sentimento de salvaguarda da memória, da sua memória. Daí dizermos: "No lugar certo: O museu Universitário da UFSC e a obra de Joaquim Franklin Cascaes", um museu que se configura como a confirmação de uma expectativa do pertencimento da obra a um espaço, carrega uma dimensão muito local, apesar de se constituir em uma obra universal.

25 CHAGAS, op.cit. p. 112.

Franklin Joaquim Cascaes – 1982
Acervo do Museu Universitário
Professor Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Peixe Gato para a Mitologia Catarinense – 1980
Grafite sobre papel – 47,7 x 77,8 cm – Acervo do Museu
Universitário Professor Oswaldo Rodrigues Cabral – UFSC

Exposição Franklin Cascaes
DESENHOS E ESCULTURAS – Palácio Cruz e Sousa
De 10 de julho a 29 de agosto de 2010
Foto: Aline Carmes Krüger

Moriconi: escultor da luz, do ar e do aço

Angela Ancora da Luz
UFRJ/ CBHA

Resumo
O escultor Roberto Moriconi busca os volumes, as energias, os sons, a luz e o movimento como elementos materiais que vão se associar ao aço, matéria prima com a qual trabalha. Ele parte da premissa de que todas as formas são dinâmicas, tanto no caos como na ordem. Seus princípios são visuais, mas não exclui os olfativos e táteis. Finalmente, pelo caminho da luz, a forma se solta e navega no ar até encontrar o insondável espaço de nossa mente.

Palavras chave
Aço; escultura; luz

Résumé
Le sculpteur Roberto Moriconi cherche les volumes, les énergies, les sons, la lumière et le mouvement comme éléments matériaux, qui vont s'associer à l'acier, matière-prémière avec laquelle il travaille. Il part de la prémisse de que toutes les formes sont dynamiques, tant au chaos comme dans l'ordre. Leur principes sont visuels, mais il n'exclut pas les olfactifs et tactiles. Enfin, par le chemin de la lumière, la forme s'en va, dans l'air, jusqu'à trouver l'impénétrable space de notre esprit.

Mots-clés
Acier; sculpture; lumière

Para "discutir a relação mútua entre obra/objeto e espaço" trazemos ao Colóquio do CBHA uma apresentação, fruto de pesquisa recente, que tem como objeto a obra de Roberto Moriconi, sobretudo a partir de 1968, quando já procurava o dinamismo das formas, trabalhando com efeitos cinéticos e buscando a libertação da escultura de sua própria matéria. Mais tarde, entre 1980 e 1983, utilizando a incidência da luz sobre as placas de aço inoxidável ele cria as mais variadas formas de relevo no espaço e as intitula "Volumes Energéticos". Elas são percebidas por nosso olhar como construídas no ar, fora da matéria, mas dependente dela, para se tornarem "formas dinâmicas" em nossa percepção. A força da ação empreendida foi descrita por Marco Lucchesi como "bárbara e selvagem"; para Pierre Restany suas formas deveriam ser lidas "como os elementos estruturais de um vocabulário humanista". Este léxico que é próprio do artista está dialogando com o nosso tempo, fazendo Moriconi se encontrar com a contemporaneidade, como escultor protéico, que se multiplica em suas formas, no dinamismo da ação no espaço e na luz.

Moriconi desenvolve um conceito de racionalização interior das mensagens trazidas pelos sentidos, a que denominou *psicogeometria*. Para ele as transformações resultantes das informações sensoriais, veiculadas pela visão, gosto, olfato, tato e audição se dá por meio de um processo de moldagem capaz de dissecar as mensagens sensoriais de modo a integrá-las na memória. É por esta razão que ele busca os volumes, as energias, os sons, a luz e o movimento como elementos materiais que vão se associar ao aço, matéria prima com a qual se identifica e que permite em nós a manifestação perceptiva da obra num outro vetor, que vai dos elementos que a constituiu até nosso olhar, campo em que se materializa.

Ele defende o princípio de que somos "introjetados" pela obra que contemplamos o que nos leva a uma série de questionamentos. Ao afirmar a possibilidade de que o fruidor, inconscientemente, seja capaz de se apossar da obra, tornando-a parte de si mesmo, faz do observador o alvo da obra, conforme anuncia, enfaticamente: "você será o alvo".[1] O escultor parte da premissa de que todas as formas são dinâmicas, tanto no caos como na ordem. Tudo se move e se modifica. Seus princípios são, principalmente, visuais, mas não exclui os demais, sobretudo os auditivos e táteis. Finalmente, pelo caminho da luz, a forma se solta e navega no ar "como metafórico pássaro em vôo livre", segundo suas palavras, até encontrar o insondável espaço da mente. Ele promove diversas espacialidades em sua obra e, conseqüentemente, diferentes percepções.

Moriconi se alinha, com antecipação, ao que vem nos ensinando Didi-Huberman sobre a cisão do olhar. Para o filósofo, *"o que vemos só vale – só vive em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha".* [2] Moriconi já nos havia garantido que, dentro de nós, os sentidos entram *"em perfeita sincronia com o seu universo".* Ele assegura que é em plena solidão que nos vamos tornando parte do repertório total daquilo que vemos, da própria obra e de seu universo. Há o risco da vertigem,

1 www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/moriconi/languages/portuguese/html/index.html (Consultado em 27 de julho de 2010.)

2 Didi-Huberman, Georges – *O que vemos, o que nos olha.* São Paulo: Editora 34. 1998. P.

que, ainda segundo o artista, estaríamos correndo, mas era este, precisamente, o risco que ele gostava de correr.

Enquanto para Didi-Huberman há uma cisão dentro de nós, pelo que vemos e pelo que nos olha, para Moriconi há a vertigem, enquanto risco, pois, pelo fato de irmos migrando para a obra, somos obrigados a perscrutar nosso universo interno, como se buscássemos encontrar caminhos em nós mesmos. Para o artista isto era fundamental, uma vez que *"na perscrutação de nosso universo interno, abrem-se as picadas de acesso a uma consciência mais profunda de nossas realidades*[3]." Esse acesso garante ao artista andar em seus próprios passos, pois é impossível *"colocar nossos pés nas pegadas de outros"* [4], conforme lemos em seus depoimentos. Cada um de nós possui um tempo, uma velocidade, e precisamos estar prontos a viver em sintonia fina com nossa própria consciência. Por força destas motivações Moriconi nunca adotou a acomodação estática à regra e a norma, pois dizia não se sentar sobre *"a sonolência de uma estética sacramentada".* [5] A mão do artista deveria, então, cumprir *"o destino da arte. Buscar a luz, a dinâmica, descobrir a função do ser filosófico, e tudo que se move."* [6]

Entre 1967, quando participou da Mostra Nova Objetividade Brasileira (MAM-RJ) e 1993, ano de sua morte, Moriconi viveu intensamente as convicções de suas propostas. Segundo ele, se nossos antepassados tiveram a natureza como antecedente, pois esta os acolheu desde o nascimento, no mundo que ele percebia, o homem estava se tornando um ser primitivo da era tecnológica, pois a natureza tornava-se decorrente de sua razão.

Nossa visão sofre as provocações de uma paisagem tecnologicamente iridescente, dinâmica e em constante mutação: todo o objeto em movimento perde suas características formais pela ação multiplicativa relacionada à dinâmica por ele desenvolvida; daí o nosso estímulo visual ligado a novos conceitos formais. Nosso ouvido é atingido pelos ruídos de natureza tecnológica; assim como para nossos antepassados o canto do pássaro, o trovão, as corredeiras, o vento, inspiraram a elaboração de sons e sua decorrente poética, para nós os ruídos dos motores, dos bips eletrônicos, dos marteletes, das escavadeiras, rumo à poética do som. Nosso olfato é sensibilizado por odores da natureza tecnológica. O tato é ativado pela superfície de materiais sintéticos, estabelecendo a ligação entre nós e a natureza industrial. O paladar é estimulado pelo sabor de comidas e bebidas artificiais.[7]

Para que se entenda melhor sua trajetória é preciso contar um pouco de sua história.

Roberto Moriconi nasceu em 1932, em Fossato di Vico, Perúgia, na Itália. Aos vinte e um anos veio para o Brasil radicando-se no Rio de Janeiro. Um ano antes ganhara a menção

3 www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/moriconi/languages/portuguese/html/index.html (Consultado em 27 de julho de 2010.)

4 *Id.ib*

5 *Id.ib*

6 *Id.ib*

7 *Id.ib*

Honrosa no Salão Cittá di Trevi. Contudo, a necessidade de se manter na terra de sua escolha levou-o a trabalhar na manutenção de aviões em Manguinhos. É possível que a leveza dos vôos, o reflexo da luz nas superfícies polidas dos aeroplanos, o dinamismo daquelas formas, enfim, o conjunto de todas estas motivações tenha servido de alimento para sua alma. Os volumes, energias, movimentos e até sons, todos tratados pelo artista como elementos materiais que se associavam ao aço, iriam conferir identidade à obra moriconiana.[8]

Esta experiência vivida em proximidade aos aeroplanos, que nos remete ao culto à velocidade de seus conterrâneos, os futuristas italianos, teve por princípio a visão do objeto que se associa aos ruídos dos motores e ao reflexo da luz na superfície polida. Em princípio seriam eles o movimento, a luz e o som. Juntos, na síntese criada pela natureza "iridescente, dinâmica e em constante mutação", eles testificam que o fruidor passivo, que se inebriava nas nostalgias contemplativas, pertence ao homem anterior à natureza tecnológica, esta que, por seu turno, adveio da razão, conseqüência de uma nova apreensão do mundo e naturalmente compatível a outro acontecimento poético, coerente com o consumo de massas.

E estaremos vivendo o instante inaugural dos fulgurantes mundos novos, exorcizando os demônios que nos atemorizam, implodindo a paisagem que nos cerca, e explodindo-a na obra-de-arte. A posse da obra só será efetuada no ato em que ela surge, quando olharmos por ela. Nós, os observados.[9]

Mais uma vez Moriconi afirma a força da obra que nos olha, presumindo o seu aparecimento pelo olhar do fruidor, cujo instante o torna também criador. Para ele, então, tudo se move, mas o artista precisa da mão para determinar este acontecimento, que é a sua obra. Neste ponto a música é importante para trazer o gesto, suscitando o inefável vôo da mão, conforme admitia ser de seu gosto. A partir daí a forma precisa soltar-se e navegar até outras mentes, os novos fruidores, os "observados" e também artistas.

É importante observar-se que Moriconi defende o princípio de que o objeto, em movimento, vai suscitar uma interferência progressiva com o espaço, tanto nas múltiplas inter-relações com outros corpos, como nas suas várias possibilidades de mutação decorrentes da luz e do próprio movimento.

Devemos então voltar ao princípio da *psicogeometria,* conceito teorizado pelo escultor e que, no ano de sua morte, em 1993, explicou a Marco Luchesi, ao ser entrevistado pelo poeta. Ela seria a racionalização das mensagens que recebemos do ambiente que nos cerca. Enquanto vivíamos como homens identificados com uma paisagem natural do mundo, poucas mudanças poderiam ser verificadas, concernentes à dissecação das mensagens sensoriais, porque, de certa forma, estas se multiplicavam uniformemente, de acordo com a paisagem que possuía um cenário constante. Contudo, a partir das mudanças advindas da tecnologia,

---

8 LUZ. Angela Ancora – *Moriconi – a mão que cumpriu o destino da arte in* VERNASCHI, Elvira (curadora) – *Olhar da crítica. Arte Premiada da ABCA e Acervo Artístico dos Palácios.* (catálogo) São Paulo: Imprensa Oficial. 2009. P. 20

9 www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/moriconi/languages/portuguese/html/home.html consultado em 28 de julho de 2010.

com os novos materiais, a máquina, a fumaça das fábricas, o ruído dos motores, o cheiro do óleo diesel e tantos outros estímulos sensoriais daí advindos, o cenário natural da paisagem foi se transformando numa arquitetura racional com outros sons, outros cheiros e outros materiais.

O homem deveria se harmonizar a natureza artificial do mundo industrializado e tecnológico. Para isso, a *psicogeometria*, racionalizando as mensagens oriundas deste novo ambiente, iria facultar a integração destas imagens no campo da memória do novo homem. Ele exemplifica com uma obra em que associa a madeira e o aço. A árvore, representada pela seção de seu tronco, traz a mensagem da natureza original, enquanto o aço polido que completa o círculo é a transformação *psicogeométrica* trazida pelo elemento da indústria, fruto da natureza racional que se associa à primeira, transformando-a.

Moriconi combina formas no espaço, estabelecendo relações dinâmicas entre elas, esmaecendo as fronteiras entre arte e ciência. No evento Arte Pública no Aterro do Flamengo (RJ), em 1968, junto a vários outros artistas que apresentavam suas obras, ele compareceu com uma criação performática, estourando balões cheios de tinta com tiros de espingarda. Com a obra "Máquina 1", ele utilizou um projetor de slides, para projetar imagens de gotas de tintas que surgiam criando efeitos cinéticos. O dinamismo experimentado, mais do que sinalizar o futuro, anunciava a energia e o movimento, capazes de criar volumes escultóricos; conseqüentemente, a escultura, deveria ser percebida como um conceito poético, que "é mais leve que o ar". Assim, para Moriconi, as questões básicas como o tectonismo, o peso, a coesão da forma que se fecha para ocupar um lugar encontrarão na ilusão da tridimensionalidade e suas novas posições no espaço, o significado de sua arte, seus "volumes energéticos". Ao invés do escalpo, Moriconi utiliza a lixadeira elétrica; no lugar do mármore, o aço. A música serve de estímulo para o artista e de veículo para a materialização da obra. O corpo responde aos apelos dos sons e vai transmutando a matéria industrial em poesia. A luz que, ao incidir na superfície polida obriga a que as formas se desprendam da matéria migrando para o espaço, completa a ação.

Em 1977, no Rio e em São Paulo suas obras são expostas. Tanto na Galeria Bonino como na Skultura Galeria de Arte, elas suscitam a admiração dos fruidores. Seus "Antivolumes", como foram chamados, soltam-se do aço e flutuam no espaço por meio da luz. Alguns chegam a identificá-los com as imagens holográficas, mas na verdade não é assim. Moriconi não se utiliza do cruzamento de feixes de laser para trazer a forma para o espaço. Ele cria efeitos óticos com as ranhuras obtidas na superfície do aço por meio da lixadeira elétrica, quer pela pressão da mão, quer por sua leveza, instaurando a obra no encontro vertiginoso das formas que se integram. A energia da mão, o uso da máquina elétrica, a emoção transmitida pela música que percorre seu corpo até chegar ao aço é que vão dar origem à sua escultura.

Ele instaurava a obra por meio do happening, como se deu em várias apresentações do "Visual Concert". Com música de Wagner Tiso, Paulo Moura, Márcio Montarroyos entre outros músicos, Moriconi transmitia o impulso vivificador da criação à matéria, obrigando a forma a não se acomodar à superfície. Inspirava-se nos quatro elementos básicos: terra, água, ar e fogo, sendo este últi-

mo, pura energia. Mais ainda, em fina sintonia com o pensamento aristotélico ele também admitia a luz, como um quinto elemento. Por meio dela continuamos a ser introjetados por sua obra. Tornamos-nos parte dela, pois nós somos os alvos, enquanto vamos descobrindo o acesso mais profundo de nossa realidade.

Referências bibliográficas:

Didi-Huberman, Georges – *O que vemos, o que nos olha.* São Paulo: Editora 34. 1998

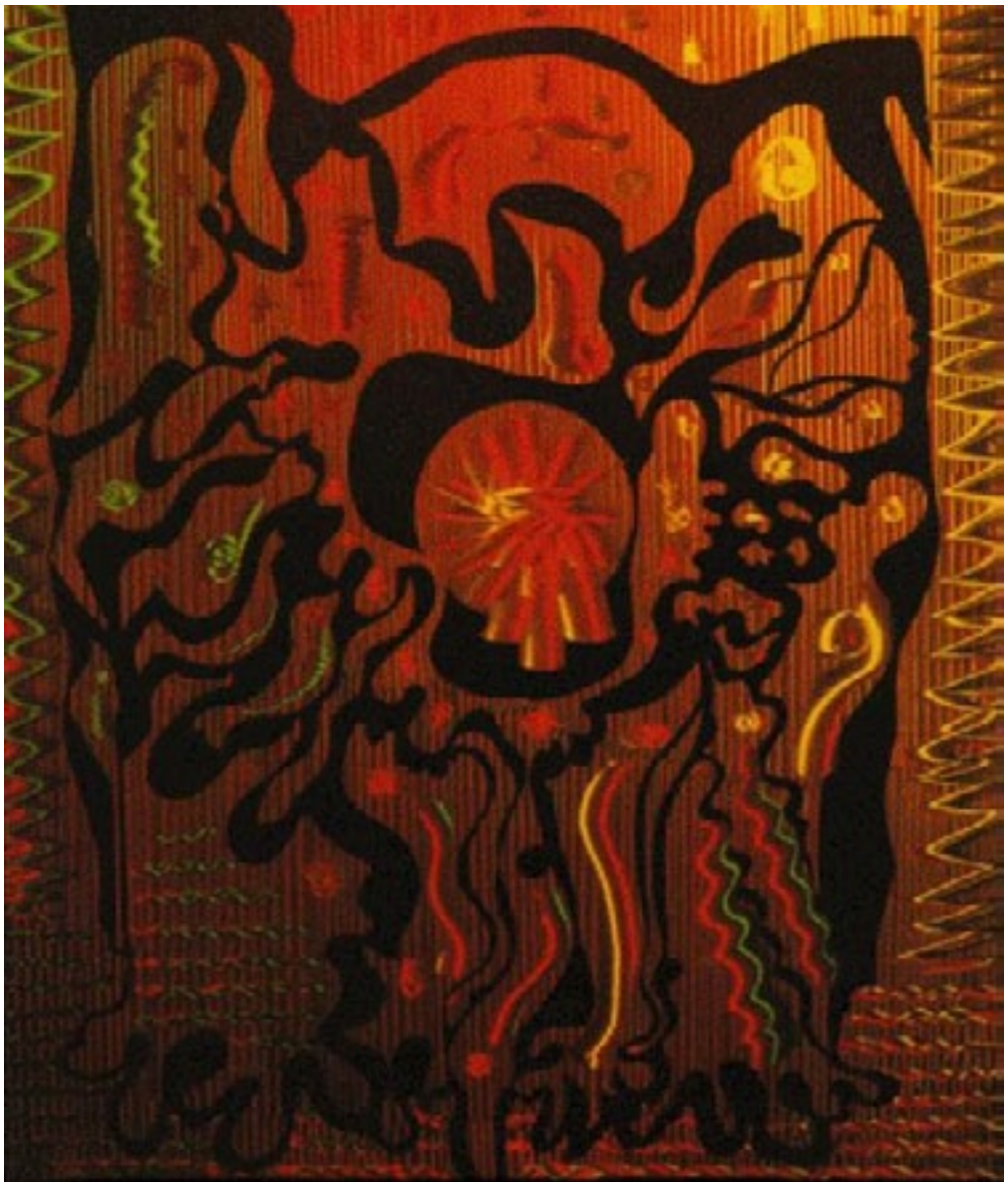
_____ – *El bailaor de soledades.* Valencia: Pré-textos. 2008.

_____ – *Ser crânio.* Belo Horizonte: C/ arte. 2009.

LUZ. Angela Ancora – *Moriconi – a mão que cumpriu o destino da arte in* VERNASCHI, Elvira (curadora) – *Olhar da crítica. Arte Premiada da ABCA e Acervo Artístico dos Palácios. (*catálogo) São Paulo: Imprensa Oficial. 2009

MORAIS, Frederico – *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro: Topbooks. 1995.

www.museuvirtual.com.br/targets/galleries/targets/mvab/targets/moriconi/languages/portuguese/html/index.html



"Still Life", 1992
Roberto Moriconi

Still and Wood, 80 x 12 cm

Instalação e Usos do Espaço nas Exposições Gerais de Belas Artes, 1894-1930

Arthur Valle
UFRRJ

Resumo

O presente artigo procura analisar as transformações sofridas pelas estratégias de instalação e de ocupação do espaço nas Exposições Gerais de Belas Artes, realizadas no Rio de Janeiro durante a 1ª República. São enfatizados aspectos como a ambientação geral dessas mostras e a disposição interna das obras nos seus espaços expositivos, bem como a maneira como estes fatores preparavam a experiência – social e fenomenológica – dos visitantes.

Palavras-Chave

Exposições Gerais de Belas Artes; História da Instalação de Exposições; Usos do Espaço na Arte

Abstract

This paper analyzes the transformations undergone by the strategies of installation and use of space in the Exposições Gerais de Belas Artes (General Exhibitions of Fine Arts), held in Rio de Janeiro during the Brazilian First Republic. We emphasize aspects such as the general setting of these exhibitions and the placement of the works in their spaces, as well as how these factors prepared the social and phenomenological experience of visitors.

Key-Words

General Exhibitions of Fine Arts in Brazil; History of Exhibition Installations; Uses of Space in Art

Em 1924, o promotor cultural e *marchand* bávaro Theodor Heuberger, um dos membros fundadores da PRO ARTE Sociedade de Artes, Letras e Ciências, visitou a XXXI Exposição Geral de Belas Artes, no prédio da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), à Av. Rio Branco, Rio de Janeiro. Em um depoimento dado quase seis décadas depois, Heuberger relembrou nos seguintes termos seu "choque" diante do aspecto daquela mostra:

Eu quase desmaiei quando vi a exposição do Salão de 1924, na Escola de Belas Artes, com quadros em quatro filas... por isso eu organizei uma exposição em uma linha só! Foi uma beleza! Eles disseram: 'Que coisa, a gente pode respirar, a gente pode ver um quadro diferente do outro, em vez de um quadro matar o outro!'[1]

A declaração de Heuberger descreve bem como a instalação de obras de arte em um espaço expositivo pode determinar decisivamente a fruição do espectador. Ela parece indicar, igualmente, a percepção de alguém que, afinado com as tendências artísticas em voga na Europa do início do século XX, era capaz de perceber a falta de "beleza" das práticas expositivas brasileiras e intervir na sua remodelação, se insurgindo contra aquilo que Ruth S. Tarasantchi descreveu, ainda recentemente, como "o modo aleatório [de colocar os quadros] que era usado na época, isto é, de colocar o maior número de quadros, um encostado ao outro"[2].

Registros fotográficos de mostras organizadas por Heuberger no Rio de Janeiro, como a *Deutsche Werkbund-Bauhaus* (1929) ou a *Exposição Alemã em homenagem ao Brasil* (1931), ambas instaladas no referido prédio da ENBA, permitem que tenhamos uma ideia da forma de instalação supostamente alternativa por ele defendida. Em artigo dedicado à *Exposição Alemã*, o pesquisador Marcelo M. Lacombe assim a descreveu:

Heuberger, de acordo com as fotografias que fazem parte do álbum de 31, realizou uma curadoria inovadora para os padrões habituais do Rio de Janeiro; os quadros foram expostos alinhados sobre o lambri das paredes do salão, de forma a estarem na altura da vista dos expectadores e não dispostos uns sobre os outros até o pé direito da parede como parece ter sido comum na década de 20. Com isso Heuberger conseguia pôr o espectador numa situação de contemplação íntima de cada obra, acentuando em cada uma delas a sua individualidade.[3]

Se nos fiarmos na declaração de Heuberger, a instalação das Exposições Gerais propugnada pela ENBA, já bem adentrado o século XX, era das mais arcaicas. Vem à mente as imagens de aposentos cobertos com uma verdadeira "hera" de pinturas, que, desde o Seiscentos, foram frequentes nos *Salons*, museus e galerias do Velho Mundo. Um exemplo conhecido é a pintura do estadunidense

1 VIEIRA, L. G. **O Salão de 1931** – Marco da revelação da arte moderna em nível nacional. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984, p.63

2 TARASANTCHI, R. S. **Pintores paisagistas**: São Paulo, 1890 a 1920. São Paulo: EDUSP, 2002, p.60.

3 LACOMBE, M. M. Entre Elfos e Curupiras: Uma Exposição de Artistas Alemães em Homenagem ao Brasil. **XIV Congresso Brasileiro de Sociologia.** Disponível em: <starline.dnsalias.com:8080/sbs/arquivos/28_5_2009_19_44_39..pdf >. Acesso 1. jul. 2010.

Samuel F. B. Morse chamada *Galeria do Louvre* (1831-33), que Brian O'Doherty qualificou, em um conhecido ensaio sobre práticas expositivas, de "perturbadora para o olhar moderno":

> *obras-primas como se fossem papel de parede, cada qual ainda não separada e isolada no recinto, como um trono. Contrariando a (para nós) horrorosa concatenação de períodos e estilo, as exigências impostas ao visitante pela disposição estão além da nossa compreensão. [...] Que norma de apreciação justificaria (para nossos olhos) uma barbaridade dessas?*[4]

Na França, desde o início da *IIIe République*, comerciantes de arte, grupos como os Impressionistas e mesmo artistas expondo individualmente experimentavam com novas formas de instalação e, a partir de finais do século XIX, técnicas especializadas de exposição vinham se desenvolvendo[5]. A "curadoria inovadora" de Heuberger parece, assim, filiada àquela ideologia do espaço da arte que viria a caracterizar as galerias modernas. Sob essa ótica, a sua declaração se evidencia como mais uma de muitas, reiterando a conhecida narrativa construída a partir da ótica dos modernistas, que, opondo "acadêmicos" retrógados a "modernos" inovadores, conta como estes últimos revolucionaram a trajetória das artes no Brasil.

Em que medida devemos continuar repetindo essa narrativa? Embora seja um registro valioso dos fatores que condicionavam a produção e o consumo de obras de arte durante as primeiras décadas da República, o estudo dos modos de instalação nas exposições particulares e coletivas do período continua pouco teorizado. O presente artigo é apenas um esboço nesse sentido, mas creio que a tentativa aqui feita de traçar a evolução dos usos do espaço nas Exposições Gerais revelará uma imagem menos maniqueísta do que a velha oposição "acadêmicos *vs* modernos", transposta para o contexto expositivo, poderia implicar.

Um dado que parece por em cheque as palavras de Heuberger é que as fotografias disponíveis da Exposição Geral de 1924 não confirmam plenamente o panorama por ele descrito. Resenhas noticiando o *vernissage* da mostra, publicadas em periódicos como *O Jornal* e *O Paiz* [**Figura 1**][6], revelam, sem dúvida, uma instalação mais "densa" do que a da *Exposição Alemã*, com intervalos menores distanciando as obras. Mas, é necessário ponderar que os quadros do "Salão" tendem a ser bem maiores, e, se eles não se assentam em uma única fila horizontal, estão dispostos em, no máximo, duas filas – não em quatro, como afirma Heuberger. É presumível que tais fotos mostrem espaços "nobres" da Exposição: figuras ilustres como ministros, embaixadores estrangeiros ou o então diretor da ENBA, João Baptista da Costa, posam formalmente, em frente a obras que então

4 O'DOHERTY, B. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.5-6.

5 WARD, M. Impressionist Installations and Private Exhibitions. **The Art Bulletin**, Vol. 73, No. 4 (Dec., 1991), p.599-622

6 O "vernissage" do salão de 1924 – Diversas notas. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 12 ago. 1924, p.3; A inauguração oficial do salão de 1924. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 13 ago. 1924, p.3.; EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS ARTES. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 13 ago. 1924, p.5.

se destacavam no certame, como *Mata iluminada*, de Anibal Mattos. Talvez houvessem outros espaços, bem mais atravancados, no restante do "Salão".

Embora relativamente mais raros, os registros iconográficos das primeiras Exposições Gerais republicanas parecem, por outro lado, apoiar a descrição de Heuberger. Desde que, em outubro de 1894, a primeira de uma extensa série regular de mostras abriu suas portas, charges e fotos sugerem que os quadros iam até o topo disponível das paredes e eram sobrepostos em várias filas. Particularmente reveladora é uma foto do "Salão" de 1905, publicada pela *Gazeta de Notícias*[7]: nela, pode-se discernir que os "biombos vermelhos"[8] que cercam o espaço expositivo estão repletos de pequenas obras, dos mais diversos gêneros, instaladas muito próximas umas das outras e se sobrepondo em colunas, nas quais se contam de três até cinco pinturas.

Porém, a análise de outra fonte decisiva, as notas escritas sobre a recepção das Exposições Gerais, revela que, ao menos desde o início do século XX, uma parcela dos contemporâneos não via esse aspecto "carregado" das mostras como desejável e/ou natural. É o que demonstra o articulista do *Jornal do Commercio*, ao expor uma reflexão que antecipava, em décadas, as ideias que norteariam as instalações promovidas por Heuberger:

> *Dada a exiguidade de espaço de que o acanhado edifício da nossa Escola dispõe para essas exposições, e isso mesmo com sacrifício de quadros da nossa galeria permanente, um menor e mais escolhido número de telas faria melhor vista, porque proporcionaria melhor arrumação, não amontoando os quadros uns sobre os outros e deixando-os ficar com melhor distribuição de luz. Assim, o público, por um lado, poderia examinar melhor os quadros expostos e mais serenamente formar a sua apreciação, e por outro lado os próprios trabalhos expostos, colocados assim mais independentes uns dos outros, poderiam apresentar mais livremente, sem as influências que uma demasiada proximidade de outros quadros lhes possa causar, os seus valores próprios.*[9]

Cumpre lembrar que, em suas primeiras décadas, a ENBA permaneceu alocada no prédio projetado por Grandjean de Montigny, à antiga Travessa das Belas Artes, n. 12, cujos acomodações "nasceram pequenas [...] para o alunado e para as funções suplementares de pinacoteca e de espaço para as Exposições Gerais de Belas Artes"[10]. Em 1902, o articulista do *Jornal do Commercio* voltaria a se referir à "exigüidade de espaço" ali disponível para o "Salão", bem como aos seus resultados funestos para a apreciação das obras[11]. Em 1905, foi a vez de Gonzaga Duque ironizar o aspecto atravancado da mostra, comprovado pela foto acima referida: "Depois, pelo alto das paredes, entre umas marinhazinhas,

---

7 **Gazeta de Noticias**, Rio de Janeiro, 10 set. 1905, p.1.

8 DUQUE, G.. O Salão de 1905. **Kosmos**, Rio de Janeiro, n. 9, set. 1905, n/p.

9 NOTAS DE ARTE. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 10 set. 1901, p.3.

10 MELLO JUNIOR, D. O edifício do Museu nacional de Belas Artes. **Boletim Museu Nacional de Belas Artes**, Rio de Janeiro, mai. 1983-abr. 1984, n/p.

11 NOTAS DE ARTE. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 7 set. 1902, p.3.

das quais apenas percebo uns barquinhos e umas praiazinhas, muitas mangas, muitas laranjas, muitas bananas, então bananas em penca!"[12].

Dessa forma, a sensibilidade demonstrada pelos contemporâneos em suas falas nos conduz à hipótese de que a sobrecarga de obras verificável nas primeiras edições das Exposições Gerais não era o resultado de uma estratégia de instalação deliberada ou da ignorância de seus organizadores, mas sobretudo de contingências como *a*) as limitações do espaço expositivo e *b*) o número de obras que deviam ser nele acondicionadas.

Um bom indicador desse último fator é a Seção de Pintura das Exposições Gerais, que, no período aqui analisado foi sempre a que abrigou a maioria esmagadora de obras[13]. O gráfico da **Figura 2** mostra a quantidade aproximada de pinturas expostas por ano, entre 1894 e 1930[14]. Embora a oscilação no número de obras não pareça revelar nenhum padrão subjacente, é óbvio que, em anos com poucas obras, o "Salão" apresentava um aspecto mais "leve". Em 1910, por exemplo, o articulista do *Jornal do Commercio* atestou: "A exposição atual é pequena e menor ainda aparece em vista da longa galeria onde foram pendurados os quadros"[15].

Nesse ano, a impressão de relativo esvaziamento deve ter sido acentuada por uma mudança relacionada ao primeiro fator que assinalei – o espaço expositivo que abrigava a mostra. Com efeito, em 1908, a ENBA foi transferida para um novo e mais vasto edifício, projetado por Adolpho Morales de los Rios na antiga Av. Central, onde Heuberger teve oportunidade de ver o "Salão" de 1924 e fazer suas próprias instalações. Se a hipótese levantada acima estiver correta, seria de se esperar mudanças no aspecto das Exposições Gerais após essa transferência, mas os registros de que disponho não permitem uma generalização nesse sentido.

Por exemplo, fotos da primeira Exposição Geral realizada no prédio da Av. Central, em 1909, continuam a revelar precariedade e sobrecarga de obras[16]. Em 1912, entretanto, pelo que se pode conhecer do "Salão" através de fotos publicadas na revista *Careta* [**Figura 3**][17], a instalação antecipava muitos pontos da curadoria que Heuberger fez na *Exposição Alemã*: os quadros se encontravam dispostos em uma única fila, alinhados por baixo, à altura média do olhar dos espectadores e relativamente espaçados entre si, sublinhando a autonomia visual de cada peça. Pelo que indica a legenda das fotos, a seção de escultura contava, inclusive, com um espaço individualizado.

12 DUQUE, G., *op. cit*.

13 O Regimento da Exposições Gerais publicado em 1895 discriminava 7 seções: Pintura, Escultura, Gravuras de medalhas, Arquitetura, Gravura e Litografia, Xilografia, Artes aplicadas à industria.

14 Levantamento realizado a partir dos dados fornecidos pelo pesquisador Carlos R. M. Levy em seu *website*: <http://www.artedata.com/crml/>.

15 NOTAS DE ARTE. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 1 set. 1910, p.6.

16 **Fon-Fon!**, Rio de Janeiro, n.37, set.1909, p. 22.

17 Escola Nacional de Belas Artes – O Salão de 1912. **Careta**, Rio de Janeiro, n. 223, set. 1912, p.12.

Sob outros aspectos, porém, mesmo essa instalação de 1912 se desvia do paradigma mais despojado e neutro de espaço expositivo modernista. A iluminação parece pouco abundante e se perpetua a prática de pendurar as pinturas sobre biombos de tom fechado – desta vez, "roxo-rei"[18] – , que serviam, simultaneamente, como anteparo diante das paredes e como subdivisões do espaço expositivo. Além disso, festões ornamentais de folhagens podem ser vistos sobre as paredes e na parte superior dos biombos.

Se as superfícies em tons escuros e a ornamentação indicam a sobrevivência de práticas expositivas questionadas em países como a França desde os anos 1870[19] e à época ironizadas também por comentaristas brasileiros, outros fatores como a iluminação e o uso improvisado de biombos parecem decorrer de limitações estruturais. É preciso lembrar que as obras no novo prédio da ENBA se arrastaram por mais de uma década, após a sua inauguração. Essa situação foi, mais de uma vez, acusada pelos comentaristas: "[...] não havendo salas disponíveis para as Exposições anuais, eram elas efetuadas dentro do próprio Museu, em paredes provisórias, levantadas na ocasião, com sarrafos cobertos de aniagem, escondendo assim dos visitantes os quadros da pinacoteca, durante pequena parte do ano".[20]

Somente em 1922, com uma ampla reforma no edifício da ENBA, tais inconvenientes foram sanados. No *vernissage* daquele ano, comemorativo do Centenário da Independência, o diretor Baptista da Costa proferiu um discurso, no qual agradeceu ao apoio que o então Presidente da República, Epitácio Pessoa, deu à reforma, listando suas melhorias:

> *Hoje, [...] suas galerias [da ENBA] estão definitivamente organizadas, livres da perturbação prejudicial que as ameaçava por escassez de espaço, sofrendo o desastre das armações de sarrafo e aniagem, para realização das exposições anuais, até então realizadas, com grande risco para as riquezas da nossa pinacoteca.*
> *[...] A iluminação diurna e noturna está tanto quanto possível resolvida.*[21]

Embora tenha modificado de forma criticável o plano original de Morales de los Rios[22], a reforma do prédio da ENBA concluída em 1922 parece ter realmente beneficiado as Exposições Gerais. Com efeito, a partir de então, as fotos dos "Salões", como aquelas da **Figura 1**, confirmam que o uso de biombos foi abolido e as obras passaram a se destacar sobre paredes de tom claro. Cabe sempre frisar, todavia, que o despojamento que essas fotos revelam talvez estivesse limitado a áreas de destaque no conjunto das mostras.

---

18 G. de O. O SALÃO DE 1912. Rápidas impressões do Salão desse ano. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 8 set. 1912, p.1.

19 WARD, M., *op. cit.*, p.600 sg.

20 ESCOLA Nacional de Belas Artes. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 13 dez. 1922, p.3.

21 EXPOSIÇÃO de Arte Retrospectiva e Contemporânea. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 14 nov. 1922, p.4.

22 MELLO JUNIOR, D., *op. cit.*.

Se considerarmos um outro tópico – a organização das obras no espaço expositivo – , durante todo o período aqui delimitado, parece que não houve respeito a qualquer critério rígido de agrupamento ou de distribuição das peças. Fotos como a da **Figura 3** indicam que envios de um mesmo artista costumavam ser pendurados próximos uns dos outros, mas nem sequer isso chegou a constituir uma regra. Por outro lado, era comum que a disposição das obras manifestasse uma hierarquia valorativa, pondo em destaque obras de artistas consagrados ou julgadas, pelos organizadores, esteticamente superiores. Já em 1896, essa prática foi percebida pelo articulista do *Jornal do Commercio*:

Pela arrumação e arranjo dos quadros nos dois salões de que se compõe a Exposição, afigurar-se-nos [sic] que o próprio júri tratou de estabelecer uma seleção entre os trabalhos expostos, acumulando no primeiro salão os que lhe pareceram de mais valor artístico e desterrando para o segundo os que eram mais fracos.[23]

A divisão das Exposições Gerais por seções, que estruturava os catálogos, a segmentação do júri e até a forma usual como os críticos resenhavam as mostras, parece igualmente ter se refletido pouco em uma divisão correspondente do espaço expositivo. Em grande medida, isso era resultado da referida predominância numérica das obras da seção de pintura: ocupando quase todas as paredes disponíveis, esta funcionava como um verdadeiro "invólucro", dentro do qual as outras seções eram alocadas. Antes da remodelação de 1922, em certames pontuais, parece que especialmente a seção de escultura foi instalada em um espaço independente: foi o referido caso de 1912 e, novamente, de 1913; somente depois da remodelação, a autonomia dessa seção passaria a ser mais frequente.

De qualquer modo, a ausência de uma divisão formal por seções não significava que esforços não fossem feitos para individualizar perceptivamente seções embutidas no espaço de outras. Esse foi o caso, especialmente, da seção de Artes Aplicadas: existem indícios de que, desde os primeiros "Salões", peças de mobiliário, como vitrines, eram estrategicamente utilizadas para contornar a exiguidade de espaço, isolando as peças decorativas do seu entorno. Em 1895, por exemplo, achavam-se arrumadas "em duas vitrinas […] diversas obras de prata e metal, tais como serviços de chá e de mesa, charuteiras, cigarreiras, talheres, colheres de chá e de café, copos, vasos, etc., das formas as mais variadas e artísticas, e de diversos estilos"[24], executadas pela Companhia Argentífera. Em 1906, "na mesma sala onde est[ava] a seção de escultura, a senhora Joanna Brandt, que já no ano passado apresentara trabalhos interessantíssimos de arte aplicada, t[inha] uma vitrina com belos trabalhos de couros e bordados"[25]. Uma fotografia referente às peças decorativas que Theodoro Braga e sua esposa, Maria Braga, expuseram no "Salão" de 1927, mostra um grande cuidado e refinamento no arranjo do conjunto, valorizando-o sobremaneira[26].

---

23 NOTAS SOBRE ARTE. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 6 set. 1896, p.3.

24 NOTAS SOBRE ARTE. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 5 set. 1895, p.2.

25 NOTAS DE ARTE. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 1 set. 1906, p.3.

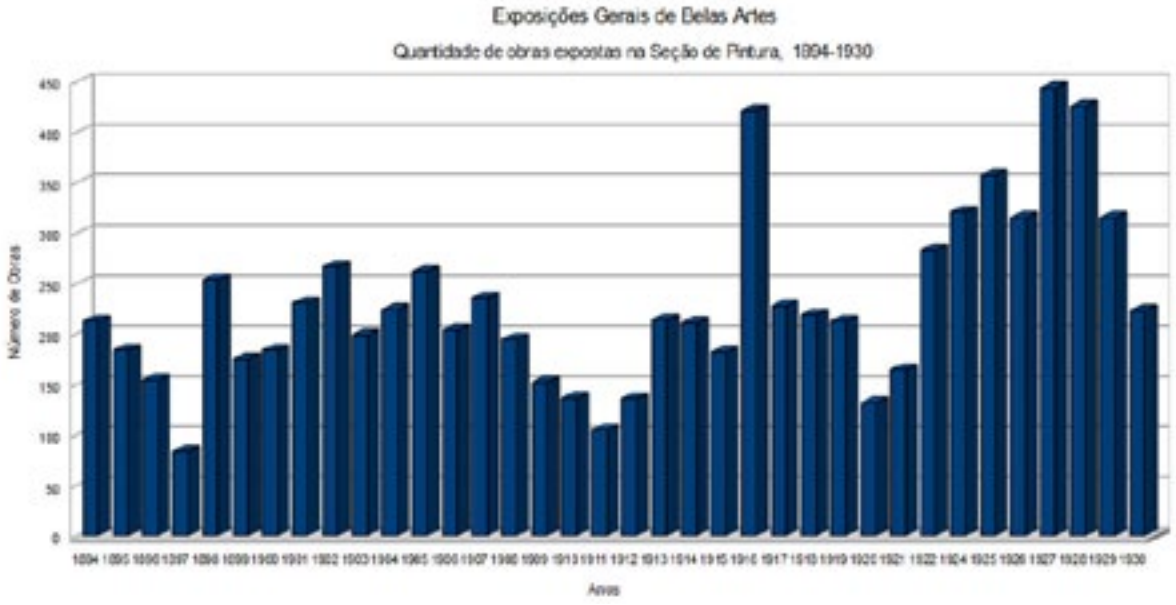
26 A XXXIV EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS ARTES. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 12 ago. 1927, p.3.

Fatores de ordem estética podem também ter contribuído para as reivindicações por mudanças nas instalações das Exposições Gerais que foram em parte atendidas durante as primeiras décadas da República. Caberia citar, por exemplo, a difusão, na pintura de cavalete, de uma concepção de pintura decorativa caracterizada por aquilo que O'Doherty apelidou "mito do achatamento", e cujas exigências perceptivas, defende o autor, estiveram na gênese do "cubo branco" das galerias modernas[27].

Finalizando, embora a extensão do presente artigo não permita esgotar o tema anunciado em seu título, creio que o que foi dito implica na relativização da idéia de uma ruptura nas práticas expositivas vigentes no Brasil republicano, ou de que um "modo aleatório" de instalação imperasse nas Exposições Gerais. Creio também que fica sublinhada a importância de estudos do gênero aqui esboçado, que podem revelar aspectos da circulação dos bens artísticos e como as instalações das exposições condicionavam a fruição dos espectadores.

27 O'DOHERTY, B., *op. cit.*, p.9 sg.

Aspectos do vernissage
Exposição Geral de Belas Artes/RJ de 1924.



Quantidade aproximada de obras expostas na seção de Pintura das Exposições Gerais de Belas Artes/RJ, entre 1894 e 1930.

Aspectos do vernissage
Exposição Geral de Belas Artes/RJ de 1912.

Representações contemporâneas: Arte e Natureza no desenho da paisagem

Carlos Gonçalves Terra
UFRJ/ CBHA

Resumo
A elaboração da paisagem segue os movimentos artísticos se adaptando aos diversos seguimentos da arte moderna e contemporânea. Os espaços verdes se integram à arquitetura e a rapidez da vida moderna, demandando uma vegetação que necessite de poucos cuidados, onde estarão presentes obras de arte. Novos modelos serão implantados no século XX e o jardim vertical se tornará parte integrante de uma paisagem nova, que baseia a sua implantação nos conceitos artísticos, sociais e culturais atuais.

Palavras-Chave
Jardim Vertical, Paisagem, Arte

Abstract
The development of the landscape follows the artistic movements adapting to the various segments of modern and contemporary art. The green spaces are integrated with the architecture and the speed of modern life, demanding a vegetation that requires little care, where they will present works of art. New models will be deployed in the twentieth century and the vertical walls will become an integrate part of a new landscape, which bases its deployment in artistic, social and cultural concepts.

Key-Words
Vertical Wall, Landscape, Art

As grandes transformações que ocorreram no século XX estruturam uma cidade dentro de novos conceitos do urbanismo, embora as teorias que aparecem desde o início do século nem sempre se materializaram efetivamente nos diferentes momentos da arquitetura. Por outro lado, acentua-se a preocupação com a natureza e a sua incorporação a essa nova cidade que cria forma. Novas tecnologias são utilizadas na arte de cultivar os jardins, criando paisagens onde a máquina influencia toda a sua estrutura desde o projeto até a sua manutenção, com o controle da luminosidade, da umidade e da temperatura entre outros elementos. É a informática auxiliando o paisagista.

Do ponto de vista formal a elaboração da paisagem acompanha os movimentos artísticos, isto é, a natureza construída busca na arte a base para a sua materialização. Os espaços verdes se apresentam com as características do cubismo, do abstracionismo, do *art deco*, do surrealismo, do tachismo e do pós-moderno entre outros. Seus exemplos seguem as diversas vanguardas artísticas do século.

Em alguns momentos as formas e os objetos que compõem a paisagem retornam do passado e se mesclam com os novos modelos que surgem. Os espaços verdes se integram à arquitetura e a rapidez da vida moderna, demandando uma vegetação que necessite de poucos cuidados, onde os gramados e árvores de grande porte dividem esses espaços com as obras de arte em alguns dos jardins contemporâneos.

Por esses motivos surgem os novos modelos como, por exemplo, o jardim de esculturas, o jardim selvagem, jardim do deserto e o jardim vertical, que se tornam partes integrantes de uma paisagem nova, que baseia a sua implantação nos conceitos artísticos, sociais e culturais atuais. Dessa maneira, fica evidente que os séculos XX e XXI na sua continuação, buscam na tecnologia unida à teoria e ao homem, um jardim mais elaborado e prazeroso.

No Brasil, principalmente no Rio de Janeiro, todo o século XX será palco para as grandes transformações que começam a ocorrer. No início ainda um pouco tímida as reformas contam com projetos para embelezar a cidade.

Na década de 1920 é que esse pensar começar a se modificar com a arquitetura moderna e, sobretudo, com a vinda de Gregory Warchavchik, já que em suas casas modernas vão ter os jardins de Mina Klabin Warchavchik alterando aquela estrutura tradicional até então imposta na natureza que cercava as residências.

Quando Roberto Burle Marx começa a despontar com seus jardins residenciais a paisagem se modifica pelos elementos que ele começa a inserir no jardim. Além das plantas autóctones divide o espaço com esculturas integrando no mesmo obras de artistas de sua época.

Na década de 1950 ocorre a grande virada da nossa arquitetura e, conseqüentemente, dos jardins, com as grandes áreas construídas – urbanizadas e ajardinadas. Em termos formais, a organização do jardim vai estar muito ligada às soluções das artes plásticas como, por exemplo, as do movimento tachista, já que as manchas coloridas empregadas por Burle Marx serão uma constante em seus trabalhos, tanto nos jardins das residências particulares como nos grandes espaços.

Diferentemente de outros países que buscavam os movimentos de vanguarda para também reproduzir o modelo no jardim, no Brasil isso deixou a desejar. Sobretudo na França o cubismo foi também projetado nos jardins como se pode ver na Villa Noailles, Hyères; na Inglaterra o surrealismo está presente no *Jardim na Mente* em Stansted Park, Hampshire, onde se encontra a obra de Ivan Hicks denominada "Five Go Mad at Henley", além de muitos movimentos que foram projetados em outros espaços.

A partir de 1954, no Rio de Janeiro, é estruturado o Parque do Flamengo, que é um dos maiores parques urbanos do mundo, tendo sido seu projeto elaborado pelo pintor-paisagista Burle Marx. Com 1.400.000 m^2, ele possui um extraordinário potencial cultural, expresso, principalmente, pelas milhares de pessoas que semanalmente utilizam as diversas áreas destinadas às práticas esportivas e de lazer, semelhante ao que acontece em vários outros lugares do mundo como ocorre no Central Park, em Nova Iorque, ou no Hyde Park, em Londres.

A utilização de espécies de plantas brasileiras foi muito importante para Burle Marx, mas as estrangeiras não foram excluídas. Ele fez uma seleção ordenada de maneira a que muitas plantas da mesma espécie fossem utilizadas e, sobretudo em relação às árvores, elas pudessem florescer durante todo o ano, fazendo com que a beleza paisagística fosse realçada permanentemente. Ele utilizou espécies que possuíssem formas especiais e que fizessem efeito de elemento arquitetônico, como ocorre com as palmeiras. Filas delas marcam um ritmo e delimitam espaços, com a intenção de ampliar a vista verticalmente ao longo dos seus troncos. A grande quantidade, de diferentes tipos, valoriza o conjunto. Pedras e rochas, muros e esculturas, além de bancos que fazem um bonito contraste com a vegetação.

Mario Pedrosa quando se refere ao paisagista lembra que

Burle Marx não se interessa pela individualidade botânica de cada planta, nem por sua origem ecológica. O que vê nelas é a riqueza cromática, são as qualidades decorativas, a beleza formal e o poder de adaptação. E em vez de espalhar as plantas de cores quentes e brilhantes no centro de gramados contornados de alamedas simétricas, ele as reúne em manchas de uma só cor, das mais variadas formas, como numa tela fauvista.

Ele ainda lembra que Burle Marx "faz sobressair os tons, joga com a intensidade ou com o esmaecimento de uma gama muito rica em amarelos e azuis, verdes e vermelhos". Também destaca que "nos projetos dos últimos tempos, Burle Marx tende a uma composição abstrata mais pura; procura então a monumentalidade pela utilização, por blocos geométricos, das formas vegetais mais plásticas em si mesmas, como por exemplo, a palmeira, que retorna assim de longo exílio".

As décadas subseqüentes colocam o Brasil numa escala mundial que interliga a arquitetura e o paisagismo. Roberto Burle Marx é o nome mais importante e divide a realização de outros espaços, particulares e públicos, com nomes que também tiveram destaque de uma ou outra maneira: Carlos Perry, Adina Mera e Otavio Teixeira Mendes. Outros paisagistas começam a se projetar no

cenário brasileiro e mundial – Ana Rosa Kliass, Silvio Soares Macedo, Fernando Chacel, Décio Tozzi, José Tabacow e muitos outros.

É impossível não fazer uma inter-relação com o cenário internacional, sobretudo no que se relaciona à continuidade do moderno. Arquitetos, paisagistas, e outros artistas plásticos articulam os conteúdos urbanos e sociológicos criando novos sistemas espaciais de interesse para os usuários dos espaços agora completamente integrados à cidade.

A presença de Burle Marx em Brasília é feita de maneira magistral. Seu trabalho teve ligação estreita com Oscar Neimeyer cuja obra arquitetônica está estritamente ligada aos jardins, com a presença da água e da vegetação. Esses jardins com suas formas e disposições variadas mostram, às vezes, uma regularidade que se associa aos prédios monumentais da cidade. Em outros momentos a irregularidade se faz presente nos espaços abertos onde a referência continua sendo algum prédio grandioso. A água está sempre presente, algumas vezes de forma mais intensa, como no Palácio do Itamaraty, onde ela, a vegetação e a terra se integram.

Existem outros exemplos desse novo pensamento, que vincula a estética moderna da arquitetura interagindo com a presença dos jardins, como fez Burle Marx. Entre elas temos a obra dos arquitetos: o austríaco Carlos Scarpa, o norte-americano Louis Kahn e o dinamarquês Arne Jacobsen.

As obras de Carlos Scarpa apresentam um detalhamento bastante grande, que se alia a aspectos metafísicos e simbólicos. Ele usou a água, como Burle Marx, provavelmente inspirado nos jardins muçulmanos, buscando efeitos de reflexo da paisagem na superfície dos espelhos de água, representados por canais, fontes, lagos ou tanques.

Louis Kahn também tem sua obra inspirada na arte muçulmana. A elaboração de seu jardim é uma continuação do projeto arquitetônico que se integra num conjunto harmônico com os mesmos espelhos d'água dos canais, que cruzam o espaço entre a vegetação e se estrutura em rigor geométrico entre a água e as pedras.

Arne Jacobsen conjuga arquitetura e paisagem. Ele utiliza a arte topiária para definir espaços organizados juntamente com a água, que é colocada em tanques, criando a idéia dos espelhos que reforçam a presença do monumento arquitetônico.

Como outros paisagistas, Burle Marx utilizou uma linguagem que buscou uma afinidade com as outras formas de expressão das artes plásticas, como a pintura, a escultura, a arquitetura e as artes decorativas. A partir delas ele construiu seus projetos paisagísticos. Ele também buscou inspiração em outras culturas, se apropriou do "brasileiro", usou a forma bidimensional num arco-íris de cores e criou esplêndidos espaços que o mundo consagra.

Os jardins construídos no século XXI trazem no conceito a idéia de experimentação, criando espaços inusitados e intimamente ligados à natureza e a seu tempo contemporâneo. Eles trazem as questões que se desenvolveram durante o século XX e expressam os movimentos da arte que vivemos.

Produz-se uma visão ecológica do ambiente natural construído pelo homem – o habit, as condições climáticas, as plantas adaptadas.

Outro componente que se encontra é o contexto ao qual ele está inserido, adaptando-se as diferentes interpretações de seus autores e buscando, dessa maneira, uma comunicação social, cultural, cientifica ou até mesmo filosófica.

Outro aspecto também que se observa é que os jardins agora não são mais locais ou regionais, mas falam uma linguagem universal. Interpretações de outras culturas, distante ou próximas no tempo e no espaço, são às vezes negligenciadas, dificultando a compreensão daquele espaço. Além disso a tecnologia passa a ser utilizada sem conflitos, mas tirando partido da natureza.

Observa-se que agora a paisagem é a primeira imagem que inspira o jardim, já que o conhecimento do mundo natural não ocorre mais por meios das expedições científicas e/ou coleções botânicas como acontecia em séculos anteriores. Agora uma profunda atenção se volta a paisagem e integra arte, natureza e homem num espaço prazeroso e contemplativo.

Na atualidade se discute muito as formas de construir áreas verdes. Criam-se os jardins verticais ou muros verdes, problema que o paisagista Patrick Blanc[1] resolve de maneira interessante no Museu do Quai Branly, em Paris. O jardim arborizado que circunda o Museu é de autoria de Gilles Clément, apresentando um terreno acidentado e com a idéia de uma composição selvagem, onde as plantas parecem não ser domesticadas.

Não se pretende entrar na polêmica da qualidade do projeto idealizado pelo arquiteto Paul Nouvel para o Museu do Quai Branly, em Paris, tanto a nível da arquitetura quanto em relação a distribuição interna de seu acervo. Mario Sabino[2] comentou analisando o museu e seu entorno que tudo fica a desejar.

No capítulo jardinagem, a revista inglesa The Economist ficou impressionada com o que chamou de "vegetation wall" – um paredão coberto de plantas. Impressionante é o Hyde Park, ora bolas. Nouvel diz que quis criar um espaço organizado em torno "dos símbolos da floresta, do rio e das obsessões de morte e esquecimento". Será preciso ainda mais poesia para justificar onze anos de construção e um custo de mais de 230 milhões de euros.

---

1 Patrick Blanc, nascido em 1953, Paris, é botânico, trabalha no Centro Nacional Francês para Pesquisas Científicas, onde se especializou em plantas de florestas subtropicais. Criou o conceito de jardim vertical onde "em um muro ou uma estrutura vertical é colocado um suporte metálico que conterá uma placa de PVC de 10 mm de espessura, onde são fixadas duas camadas de feltro tendo cada uma três milímetros de espessura. These layers mimic cliff-growing and are support the roots of many plants. Essas camadas permitem o crescimento de musgos apoiando as raízes de muitas plantas. A network of pipes controlled by valves provides a nutrient solution containing dissolved minerals needed for plant growth. Uma rede de canos controlados por válvulas fornece uma solução nutritiva contendo minerais dissolvidos e necessários para o crescimento da planta. The felt is soaked by with this nutrient solution, which flows down the wall by gravity.O feltro é embebido por ação capilar com esta solução de nutrientes, que desce do muro pela gravidade. The roots of the plants take up the nutrients they need, and excess water is collected at the bottom of the wall by a gutter before being re-injected into the network of pipes: the system works in a .As raízes das plantas absorvem os nutrientes que eles precisam, e o excesso de água é recolhida na parte inferior da parede por uma calha antes de ser re-injetado na rede de tubulações. Plants are chosen for their ability to grow on this type of environment and depending on available light. As plantas são escolhidas pela sua capacidade de crescer neste tipo de ambiente e de acordo com a luz disponível.

2 Mário Sabino é jornalista e escritor. Atualmente é redator-chefe da revista Veja. O artigo foi escrito em 26 de julho de 2006, diretamente de Paris, para a Revista Veja *on-line* e denominava-se A Tonga da mironga do kabuletê – É para onde deveriam ir os idealizadores do Quai Branly, o novo museu de Paris dedicado a culturas de fora da Europa.

A idéia da criação de jardins verticais é do botânico e paisagista francês Patrick Blanc reconhecido internacionalmente por seus jardins verticais. Ele tem uma obra sustentada em um conhecimento nas ciências naturais e em especial na botânica. Tem produzido um resultado inovador e que causa impacto nos transeuntes dos diferentes lugares do mundo, em edifícios públicos e privados, em grande ou pequena escala.

Não sabemos mais se a arte vai se mesclando a natureza e/ou se a natureza mistura-se a arte criando um organismo único, vivo e impactante. As representações contemporâneas vão se emaranhando no desenho da paisagem, criando uma nova maneira de ver o entorno no qual estamos inseridos.

Referências Bibliográficas

ÁLVAREZ, Darío. *El jardín em la arquitectura de siglo XX*: naturaleza artificial em la cultura moderna. Barcelona: Reverte, 2007.

ARGAN, Giulio Carlo. *História del arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Laia, 1984.

BERRAL, Julia S. *The garden:* an illustrated history. Nova York: Penguin Books, 1978.

FARIELLO, Francesco. *La arquitectura de los jardines*. Madrid: Celeste, 2000.

GOTHEIN, Marie Luise. A history of garden art. New York: Hacker Art Books, 1979. v. 2.

MARX, Roberto Burle. *Arte & paisagem*: conferências escolhidas. São Paulo: Nobel, 1987.

STRONG, Roy. *The artist & the garden*. New Haven: Yale University Press, 2000.

Olhar em movimento: desconstruindo o conceito de Ecletismo

Denise Gonçalves
UFV/ CBHA

Resumo
A preocupação com a construção de uma visualidade moderna perpassa as várias manifestações artísticas do século XIX. No que diz respeito à arquitetura essa nova visualidade é de tal importância que freqüentemente sobrepõe-se à racionalidade das questões de ordem estrutural e tecnológica, principalmente se considerarmos a escala da cidade e a dinâmica dos fluxos que caracteriza o espaço urbano a partir de então. Sob a ótica do movimento, o conceito de Ecletismo precisa ser reexaminado.

Palavras-chave
visualidade urbana; Ecletismo; reconceituação

Resumé
La préoccupation sur la construction d'une dimension visuelle moderne parcourt les diverses manifestations artistiques du XIXème siècle. Concernant l'architecture cette dimension est d'une telle importance qu'elle se superpose souvent à la rationalité des problèmes d'ordre structurelle et technologique, notamment si nous considérons l'échelle de la ville aussi bien que la dynamique des flux qui, depuis lors, caractérise l'espace urbain. Sous l'optique du mouvement, le concept d'Éclectisme doit être rééxaminé.

Mots-clé
dimension visuelle urbaine; Éclectisme; revision conceptuelle

Sabemos que a preocupação com a construção de uma visualidade moderna perpassa as várias manifestações artísticas do século XIX. No que diz respeito à arquitetura, as considerações sobre essa nova visualidade são de tal importância que freqüentemente sobrepõem-se à racionalidade das questões de ordem estrutural e tecnológica. Apesar da ênfase no desenho e na composição que privilegiam o objeto arquitetônico fragmentado em planos e detalhes, os princípios dessa nova visualidade se baseiam nas relações entre obra e espaço, referindo-se não apenas ao objeto em si e sua espacialidade interna mas, principalmente, ao edifício em suas relações com o espaço maior da cidade. O problema não é novo já que esse tipo de consideração das relações entre arquitetura e cidade perpassa a própria história; a particularidade do XIX é a intensidade e a complexidade do fenômeno num momento de quebra das antigas estruturas e de construção de um espaço moderno sob novos parâmetros.

As questões que envolvem a construção dessa visualidade moderna são inúmeras e exigem, por sua complexidade, novas categorias para sua análise sob o ponto de vista da história. A primeira delas, a nosso ver, refere-se ao problema do estilo ou até que ponto essa noção tradicional pode ser aplicada a uma produção arquitetônica que se encontra dentro de tal rede de relações. Precisamos assim em primeiro lugar posicionar o conceito de Ecletismo, enquanto "estilo" da arquitetura do XIX, dentro dessa rede.

Partindo da definição clássica de que Ecletismo é "a combinação de elementos de estilos do passado numa mesma composição", a primeira dificuldade para definí-lo é que existem várias modalidades de uso desses elementos: elas vão de tentativas de reprodução literal de certos estilos – o tão criticado "ecletismo arqueológico", na realidade numericamente menos importante –, passam pelas misturas de elementos do vocabulário ornamental de estilos diversos num mesmo edifício (fig.1) e chegam às composições ornamentais originais, que teoricamente sintetizariam o vocabulário estilístico tradicional em novos desenhos. Ao contrário do que pretendem as tentativas de classificação histórica, essas modalidades não necessariamente se substituem umas às outras seguindo uma seqüência cronológica: são tendências que se sobrepõem durante o período, apesar de observarmos uma ênfase, a partir da segunda metade do século, no chamado "ecletismo sintético".

Essa diversidade ornamental da composição arquitetônica corresponde ao estágio final de uma lógica que atravessa toda a concepção do edifício e que é regida pelos princípios de conveniência e caráter, herança da teoria da arquitetura clássica que ganha nova importância diante das exigências de funcionalidade, eficiência construtiva, economia e expressividade. A conveniência enquanto adequação do partido arquitetônico à sua finalidade – isto implicando desde a escolha dos materiais e sistemas construtivos até a composição espacial e, por fim, ornamental –, e o caráter enquanto adequação das formas à expressividade que se pretende conferir à obra, esses dois princípios que se interrelacionam são os grandes orquestradores do resultado final do edifício, incluindo o tipo de ornamentação.

A essa lógica interna à obra que acompanha todas as etapas de sua concepção, acrescenta-se a dimensão urbana: dentro da cidade o ornamento adquire

um papel fundamental já que se torna o instrumento que proporciona a leitura das novas estruturas e hierarquias que se estabelecem nesse momento e que caracterizam a espacialidade moderna, como já se sabe. O repertório estilístico/ornamental variado transforma-se assim em código no final de toda uma seqüência de relações regida por uma lógica que une as escalas arquitetônica e urbana: o ornamento revela as tipologias e ainda, em cada uma delas, deixa transparecer a disposição espacial interna, como uma tela através da qual arquitetura e cidade se comunicam. As diversas modalidades de uso do ornamento, assim, dependem e variam de acordo com essa lógica.

Visto dessa maneira o Ecletismo parece ultrapassar em muito a noção de simples estilo, configurando-se como um sistema coeso que admite práticas diversas. Sua coerência, no entanto, não consegue evitar as brechas. O ornamento/código permite leituras diversificadas; são essas modalidades de leitura que pretendemos discutir.

Tomando como exemplo a paradigmática Paris de Haussmann, podemos constatar dentre a crítica oitocentista o que aparenta ser uma contradição: se por um lado condena-se a falta de unidade estílística da produção arquitetônica do século, que é fruto da variedade do vocabulário ornamental, por outro lamenta-se a uniformidade e a monotonia das ruas da cidade (fig.2). Walter Benjamin nos dá um exemplo: "As construções da nova Paris servem-se de todos os estilos; o conjunto não deixa de ter uma certa unidade, porque todos esses estilos são do gênero entediante, e do gênero entediante o mais entediante, que é o enfático e o alinhado (...) Que haja uma quantidade de coisas luxuosas, pomposas, colossais: elas são entediantes; que haja uma quantidade de coisas muito feias: elas o são também. Essas grandes ruas, esses grandes cais, esses grandes edifícios (...) Eles exalam o tédio"[1] .

Esse tipo de crítica à monotonia inerente au modelo parisiense é recorrente e perpassa o pensamento sobre a cidade moderna desde então; podemos encontrá-lo, por exemplo, em Camilo Sitte, Adolf Loos e outros nomes significativos do período. A variedade ornamental não parece ser capaz nem de conferir um caráter próprio e individual à cidade, como o faz em relação ao edifício, nem de evitar a monotonia, esta decorrente do traçado retilíneo das ruas, do alinhamento das construções e das grandes perspectivas. O problema ocupa o centro das discussões sobre os tipos de traçado e seus resultantes efeitos visuais sobre o observador. Nos parece que é nesse ponto, a experiência visual do observador, que se encontra a defasagem entre as duas escalas, arquitetônica e urbana.

Buscando no pensamento oitocentista indícios para se compreender essa defasagem, tomamos como exemplo o tratado de arquitetura de Léonce Reynaud, cuja primeira edição data de 1850. Engenheiro pela École des Ponts et Chaussées e professor da cadeira de Arquitetura da École Polytechnique desde 1837, entre outros títulos, o autor apresenta nessa obra um resumo das aulas ministradas na renomada instituição. O que a torna especial para nossa análise é que, além da organização tradicional dos tratados do período, divididos entre construção e composição de arquitetura, Reynaud escreve um capítulo dedicado

1 VEUILLOT (1914) citado por BENJAMIN, W. Paris capitale du XIXème siècle. Paris: Les Éditions du Cerf, 1989, p. 129.

à cidade que se torna uma referência fundamental para o pensamento urbanístico do período. Além disso, seja na escala da arquitetura seja na da cidade, suas idéias revelam-se bastante particulares diante do racionalismo esperado para um profissional com seu tipo de formação.

No que se refere à composição de arquitetura, seu texto é uma afirmação da subjetividade. Contrário às regras passíveis de inibir a genialidade do arquiteto, Reynaud privilegia a expressividade da obra, i.e. o caráter, em detrimento dos critérios funcionais da conveniência, isto a tal ponto que as analogias com a narrativa literária são recorrentes no decorrer da sua argumentação. Por conseqüência, concede uma larga importância à decoração, para ele "uma necessidade nata no homem"[2]. Contrariando a tendência racionalista que se fortalece ao longo do século, é favorável à decoração aplicada e ao recurso à pintura e escultura que permitem maior variedade e liberdade compositiva, já que "a arquitetura reduzida a seus próprios meios se encontra freqüentemente limitada em suas expressões": "(...) é graças a ela [decoração] que nossos edifícios se colocam em harmonia com seu tempo, ela testemunha do sentimento da época até as nuances da moda"[3]. A diversidade do vocabulário ornamental justifica-se assim pela amplitude das possibilidades expressivas que se abrem ao caráter: o ornamento, carregado de significados, é o elemento fundamental que confere **nitidez** à representação das idéias.

No entanto, essa nitidez que particulariza cada composição ornamental parece se diluir quando Reynaud reflete sobre a escala da cidade. O capítulo dedicado a ela[4] não se configura como um projeto, mas sim como um exercício de se imaginar uma cidade ideal, reunindo um conjunto de recomendações sobre os vários aspectos que "um arquiteto" deveria levar em consideração para a concepção de qualquer projeto urbanístico. Tres pontos nos chamam particularmente a atenção: o primeiro, é que a cidade é pensada não como um organismo estável, fixado por um desenho como na maneira tradicional, mas dentro de uma dinâmica temporal complexa, que é a das transformações sucessivas. O segundo ponto é que as considerações sobre a visualidade do espaço urbano parecem configurar o eixo central de sua concepção, mais do que os problemas técnicos relativos à circulação ou à setorização das funções, também presentes. E o terceiro ponto é que essas considerações sobre a visualidade são tecidas em função da experiência visual de um observador que percorre o espaço urbano, i.e., um observador em movimento.

Reynaud incorpora assim o movimento à experiência do espaço, inserindo-se numa tendência que se delineia nas origens do pensamento urbanístico moderno ainda no século XVIII, quando a analogia com o corpo humano, que constitui a base do classicismo, se estende à cidade. Esta passa a ser considerada como um organismo vivo e complexo e, principalmente, como lugar de circulação: do ar, de pessoas, veículos, etc. Não é por acaso que as vias tornam-se "artérias". Essa idéia de movimento se intensifica no XIX a ponto de desfazer o conceito de organismo fechado que perdurara desde a Antiguidade: a cidade mo-

2 REYNAUD, Léonce. Traité d'Architecture. Paris: Dunod Éditeur, 1867, p.65.

3 Idem, p.67-68.

4 Ibidem, p. 531-554.

derna parte da eliminação das muralhas e torna-se um nó dentro de um sistema maior de circulação na escala do território; ao mesmo tempo em que na escala urbana a centralidade se fragmenta em diversos pontos de desaceleração dos fluxos.

Voltando à cidade ideal de Reynaud, a questão fundamental é que o espaço urbano deve oferecer uma experiência visual diversificada para quem o percorre. Há toda uma justificativa ideológica para isso: sendo ele o símbolo da sociedade que abriga, a diversidade corresponderia a uma estrutura democrática que permite a livre manifestação das individualidades. Da representação delas é que resulta o caráter da cidade. Os dispositivos para se conferir a variedade desejada referem-se ou ao traçado das ruas – deve-se evitar a regularidade da geometria e as longas perspectivas, monótonas para o observador – ou às formas arquitetônicas: alturas e larguras diferenciadas e alinhamentos irregulares, começando pelos edifícios de cada rua, esse princípio da diversidade desdobrando-se pelos quarteirões até chegar à divisão geral da cidade em partes – os setores que correspondem ao mesmo tempo à hierarquia social e às atividades ou funções ali desenvolvidas. Cada um deles teria assim sua fisionomia individual.

Voltando ao ornamento e à sua nitidez expressiva na escala da arquitetura, este não parece assegurar a variedade nem o caráter na escala urbana. A defasagem, como podemos perceber, se dá pelo tipo de olhar: o olhar em movimento não percebe as individualidades das composições ornamentais nem os detalhes do vocabulário estilístico. Mais do que implicar nessa indesejada impressão de uniformidade e monotonia, o olhar em movimento quebra a coesão do sistema eclético: o ornamento perde muito da sua carga simbólica, ou nitidez, representativa das tipologias ou das funções exercidas no espaço urbano, tornando-se uma mancha perceptível mais pelo grau de intensidade. Sua capacidade expressiva assim quase reduzida ao aspecto quantitativo fica limitada, na maioria dos casos, à representação das hierarquias.

Reynaud, apologista do ornamento, expõe a brecha mas não se propõe a resolver a contradição inerente ao seu próprio pensamento. Talvez o fato de deixar nas mãos de "um arquiteto" a solução para o problema da cidade moderna seja uma maneira de evitar o impasse. Quanto ao caráter urbano, termina por afirmar que este se forma com o passar do tempo, fruto do próprio processo histórico da cidade, dando como exemplo a sua Paris, i.e., anterior à reforma de Haussmann.

O tratado de Reynaud exerceu influência considerável no nosso pensamento urbanístico; isso pode ser constatado, por exemplo, no projeto de Aarão Reis para Belo Horizonte (fig.3), pioneiro sob o ponto de vista da consideração das relações entre traçado urbano, arquitetura e visualidade, além dos demais problemas técnicos. Mas seu maior ensinamento, talvez, seja o reconhecimento dos aspectos subjetivos que envolvem a concepção da arquitetura e da cidade, principalmente sob o ponto de vista da percepção e da experiência espacial, aspectos que só muito recentemente vieram a substituir a visão racionalista sobre a cidade e o planejamento urbano.

Voltando ao Ecletismo, a quebra da coesão interna do sistema provocada pela percepção de um olhar em movimento implica numa desconstrução do conceito, o que talvez tenha contribuido para uma incompreensão histórica que

ainda perdura. E quanto a seu elemento fundamental, o ornamento, fica a pergunta se essa constatação de sua reduzida eficiência no novo contexto da cidade oitocentista não teria sido uma das causas dos questionamentos em torno da sua adequação a uma arquitetura que quer ser moderna e do seu tempo, ainda na segunda metade do XIX. Desde então a produção eclética sofreu diversas mudanças de significado dentro da dinâmica espacial urbana moderna e contemporânea, fruto do processo de atualizações sucessivas que caracteriza a experiência visual do observador que percorre a cidade. O conceito tradicional de Ecletismo enquanto estilo não comporta a complexidade das relações que unem arquitetura e espaço urbano; cabe então à nós, historiadores, buscar novas categorias de análise.

Boulevard Haussmann, Paris.
Fonte: SALGUEIRO, E.A (org.). Cidades Capitais do século XIX. São Paulo: Edusp, 2001, p. 175.

Vista Rua Bahia com Afonso Pena.
Fonte: SALGUEIRO, E.A (org.). Cidades Capitais do século XIX. São Paulo: Edusp, 2001, p. 174.

Fachada eclética, Paris.
Fonte: BENJAMIN, W. Paris Capitale di XIXème siècle. Paris:
Les Éditions du Cerf, 1989, s/p.

O NAC/UFPB como espaço de promoção, pesquisa e divulgação da arte contemporânea.

Elane Teles Carneiro
Mestranda/ UFPB

Thaís Catoira
Mestranda/ UFPB

Resumo
Este artigo analisa o Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba – NAC/UFPB, concebido como espaço mantenedor e divulgador da arte, atuando como uma proposta diferenciada de espaço artístico, voltado para o experimentalismo e pesquisa. Nesse sentido, discutimos o NAC como significativo espaço da arte contemporânea nordestina, analisando a relação entre sua concepção como espaço de experimentação e pesquisa, com o projeto "Integração 275", realizado no ano de 2009.

Palavras-chave
Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba, Integração 275, Espaço Experimental.

Abstract
This article analizes the Center for Contemporary Art Paraiba – NAC/UFPB, conceived as a space maintainer and promoter of art, acting as a different proposal for the art space, dedicated to the experimentation and research. In this sense, the NAC discussed as a significant area of contemporary art Northeast, analyzing the relationship between their design and space for experimentation and research, the project "Integration 275", held in 2009.

Keywords
Center for Contemporary Art of Paraiba, 275 Integration, Space Experiment.

Os espaços de concepção, produção e exposição da arte têm estreita relação com o que se faz e se pensa na produção artística de um determinado contexto histórico-social. Ao longo da história da arte, podemos perceber o delineamento de novos espaços, concomitantemente a novos significados e concepções da arte, caracterizando uma interferência recíproca e complexa entre os espaços da arte e as obras.

Dessa forma, o universo artístico implica em relações (in)diretas entre o espaço expositivo e a produção artística, de maneira que as concepções desses espaços, no decorrer dos tempos, foram se modificando e se adaptando às novas produções de arte e, ao mesmo tempo, propondo novas questões e conceitos. Cada espaço em que a arte se expõe possui referências físicas, conceituais, históricas e sociais que vão conjugar-se com os sentidos que as obras promovem, tornando-se uma complexa rede de significados que constituem o fenômeno artístico.

Considerando que o papel de instituições culturais e de espaços expositivos diversos, na estruturação sociocultural e artística, é de grande relevância para o sistema da arte, propomos uma reflexão sobre a presença e a produção da arte contemporânea nesses espaços. Presença que constituiu, ao longo do desenvolvimento da produção artística contemporânea, concepções, problemas e características específicas, trazendo novos desafios e novos valores aos espaços destinados a essa produção.

Buscando compreender uma realidade específica que, em sua concepção como espaço mantenedor e divulgador da arte contemporânea, consideram essa relação entre espaço e obra como fundamental para produção artística, este trabalho tem como objetivo compreender o significado da atuação do Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba – NAC, da Universidade Federal da Paraíba.

O NAC, localizado em João Pessoa, Paraíba, é vinculado à Universidade Federal da Paraíba e foi concebido como um núcleo de extensão e pesquisa, em 1978[1]. Desde sua criação, o Núcleo atua com uma proposta diferenciada de espaço artístico, voltada para o experimentalismo e a promoção da pesquisa de artistas locais e nacionais, e posteriormente, professores e alunos da universidade.

Tomando como base uma pesquisa bibliográfica e documental, este trabalho visa, especificamente, apresentar e discutir o NAC/UFPB como um significativo espaço da arte contemporânea nordestina e brasileira, analisando a relação entre a sua concepção como espaço de promoção, pesquisa e divulgação da arte contemporânea e a proposta de curadoria e exposição "Integração 275", realizada no ano de 2009, no NAC.

O papel das instituições culturais na difusão e produção da arte contemporânea

Ao longo dos séculos é possível notar as mudanças que os espaços expositivos passaram, sejam por motivos econômicos, sociais, e de novas concepções, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, estéticas e artísticas. Neste período, a concentração de museus e da produção de arte muda do eixo europeu e chega aos

1 Somente em 1979 teve sua sede instalada.

Estados Unidos, o que gera novas perspectivas, inclusive na própria concepção de arte.

Com essas mudanças, constitui-se uma idéia de museu de arte moderna, que propõe, dentre outras questões, aproximar o público geral, democratizando o acesso do acervo através de propostas educativas. Essas mudanças alcançaram as concepções dos museus; as características do público, que passa a freqüentá-lo com mais assiduidade; bem como a própria estrutura física dos museus, que é alterada, deixando o modelo clássico grego de templo, passando para construções modernas e pensadas para um espaço de exposições e eventos de arte mais interativos.

As transformações sofridas pelos museus vêm, assim, ao encontro das mudanças da própria arte, uma vez que suas concepções e significados estão interligados e determinam-se, um ao outro, ao longo da história da arte e de suas instituições. Assim, a arte contemporânea traz para os espaços expositivos questões ligadas às características que apresenta em sua proposta artística: a dissolução dos limites e entre as linguagens; a valorização do processo de elaboração artística em detrimento da obra acabada; a desmaterialização do objeto; bem como as inovações geradas pela utilização de tecnologias digitais (ARCHER, 2001; CAUQUELIN, 2005). A nova forma que a arte contemporânea constituiu não só propôs, como exigiu, novas formas de documentar, catalogar, preservar e expor as obras de arte, incluindo, ainda, um maior envolvimento do artista em todas essas práticas.

Indo na direção das mudanças promovidas pela própria arte, as instituições culturais buscaram, assim, ampliar seu universo de atuação. O museu passa a ser visto como um fórum, local de discussão, experimentação e pesquisa, onde seu acervo é explorado a partir de projetos educativos, criando uma maior proximidade com seus usuários. Dessa forma, as instituições culturais e museológicas, tornaram-se ambientes capazes de mediar o conhecimento e abordar questões próprias da arte por outras vias, não apenas pela contemplação das obras.

Temos como exemplo desses espaços o MAC, da USP, que nasceu como um museu universitário, constituindo uma dinâmica diferenciada de ações e tornando-se um núcleo de pesquisa e produção de conhecimento, onde professores, freqüentadores e usuários estabelecem um estreitamento com as diversas relações dialógicas que permeiam o universo artístico – produção, montagem e curadoria. Sendo assim, as atividades desenvolvidas nesses espaços, podem ser consideradas como um importante catalisador de ações a favor do conhecimento em arte, através da vivência e exploração dos processos artísticos que esses ambientes propiciam.

Os espaços institucionais podem ser assim, fomentadores dinâmicos dessa incessante produção de sentidos propiciados pela arte contemporânea e o espaço onde se apresenta, na medida em que demandam estratégias para potencializar a experiência do espectador, bem como cria uma experiência mais processual e experimental onde as ações do artista, do curador, crítico e demais agentes do sistema artístico integram-se visando a reflexão, a produção e a promoção da arte.

O Núcleo de Arte Contemporânea da UFPB

O Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba – NAC, vinculado a Universidade Federal da Paraíba, foi concebido como um núcleo de extensão e pesquisa localizado em João Pessoa, fora do eixo hegemônico do Rio e São Paulo. Esse núcleo tinha, em sua concepção inicial, a proposta de se estabelecer como projeto alternativo, voltado para o experimentalismo e a pesquisa da produção artística contemporânea de artistas, professores, alunos da universidade.

O NAC surgiu como uma iniciativa da FUNARTE de abertura e difusão nas artes plásticas, visando à descentralização dos recursos fortemente concentrados no sudeste do país. O NAC estendeu e ampliou suas atividades culturais, sociais e educativas através de cursos, palestras, conferências e seminários; publicação de livros de artistas, revistas e catálogos; fomento a diversos projetos e pesquisas artísticas; consultoria e assessoria a espaços alternativos (ALMANAC, 1980; CÓRDULA FILHO, 1986).

Em sua sede na Rua das Trincheiras – um casarão do século XIX integrado ao Centro Histórico da capital – foram realizadas instalações e performances de vários artistas. No início de suas atividades, o NAC concentrou suas ações na divulgação de artistas já atuantes no cenário brasileiro, onde trouxe produções representativas da arte do fim da década de 1970 e início da década de 1980, principalmente produções de Arte Conceitual. Produções que se destacaram no período como importantes referências do circuito da arte contemporânea nacional e nordestino. Incluíam-se, dentre eles, Ana Maria Maiolino, Jota Medeiros, Cildo Meirelles, Tunga, Chico Pereira, Hudnilson Jr, Marcelo Nietsche, Falves Silva, Paulo Klein, Paulo Bruscky, Antonio Dias, Artur Bairro, 3NÓS3, dentre muitos outros (ALMANAC, 1980; CÓRDULA FILHO, 1986).

Assim, nesse período, a participação dos estudantes e dos professores em atividades de pesquisa e produção artística ficava restrita ao conhecimento e contato com essas produções, sem ter como foco a exploração e desenvolvimento de produções dos próprios estudantes do curso de Artes. Hoje, este cenário tem se modificado, com a integração de novas propostas às ações do Núcleo.

Atualmente, o NAC está passando por um processo de ampliação e renovação de sua proposta inicial, cujo foco era a produção de artistas profissionais, contando hoje, através do projeto de extensão "Integração 275" criado em 2008, com um número expressivo de participação dos graduandos do curso de Artes Visuais, que foram levados a atuar no processo de criação, montagem e curadoria, chegando a realização de ações de mediação na exposição.

O projeto Integração 275: caminhos para a pesquisa, produção e divulgação da arte contemporânea no Nordeste.

A proposta experimental e educativa do NAC se concretiza e amplia com o projeto "Integração 275", desenvolvido pela atual coordenadora do Núcleo, a artista plástica e professora do Departamento de Artes Visuais da UFPB, Marta Penner. Inicialmente este projeto de extensão pretendeu incrementar o entendimento em arte contemporânea e fomentar a discussão acerca da importância do papel de arte-educador nas instituições culturais nacionais e locais, trazendo alunos e professores das escolas Municipais e Estaduais da cidade de João Pessoa.

Analisaremos este projeto de extensão – a "Integração 275" – ocorrida no decorrer do período letivo de 2009, que se efetivou a partir de trabalhos artísticos realizados pelos alunos do curso de graduação em artes visuais da Universidade Federal da Paraíba, em um trabalho fora dos muros da universidade, o que levou os alunos a saírem da sala de aula, passando a freqüentarem o NAC, de maneira que esses discentes foram conduzidos a repensarem, formas de criação para um espaço específico.

Durante o período letivo pesquisado, os alunos trabalharam nas disciplinas práticas e projetos individuais de criação artística com orientação dos professores, visando à criação de um corpo de trabalho que seria mostrado publicamente em uma exposição de arte. Foi priorizada a experiência estética e formadora, o trabalho de artista propriamente dito, que contivesse desenvolvimento, reflexão, experimentação e pesquisa de materiais.

Essa experimentação na conceitualização, elaboração e efetivação dos trabalhos a serem realizados, foram desenvolvidos na medida em que os alunos defrontavam-se com as propostas estabelecidas, os conceitos a serem ampliados e no enfrentamento com os diversos materiais que eram apresentados e que se apresentavam no curso desse trajeto. Essa multiplicidade de fatores favoreceu os encontros e desencontros próprios da criação artística, que só seriam possíveis se estabelecer nesse embate. Um encontro da poética e da técnica, unindo a prática ao lúdico para a execução de experiências estéticas que ampliassem o desenvolvimento de iniciantes no processo da criação artística.

À medida em que as propostas surgiam, o estudo dos materiais e do espaço em que ele estaria ocupando se ampliavam, as propostas eram discutidas e os alunos opinavam e refletiam sobre o que cada componente colocava, levando a uma reflexão e percepção diversa das múltiplas experimentações observadas.

A reflexão sobre esses trabalhos foi estabelecida pelos alunos junto com seus colegas de turma e professores que conduziam as disciplinas. Nos encontros, realizados dentro da instituição cultural (NAC), que antecederam a mostra, os alunos foram convidados a dar voz a suas próprias percepções sobre a obra de arte – algo que os especialistas chamam de poética do sujeito artístico, e que poucos entendiam ou percebiam em seus trabalhos. Foram discutidas concepções acerca da materialidade dos trabalhos, o espaço como componente dessa produção e a curadoria desse processo. Essas discussões ampliaram as propostas existentes e lançaram ao grupo de alunos, a descoberta de novas possibilidades de execução, planejamento e montagem na produção de futuras mostras em artes visuais.

Em um encontro posterior, os alunos foram convidados a compartilhar estas poéticas; os encontros eram registrados em vídeo e fotografia, nesse processo de troca de informações e conhecimento, as percepções eram ampliadas ou renovadas e serviam como base para a construção e o entendimento, de uma poética coletiva, que norteariam as etapas de montagem da exposição.

A partir daí, estes alunos submeteram suas produções ao ambiente da exposição, iniciando um primeiro contato em relação à montagem e suas possibilidades. Outros encontros se realizaram no intuito de manter um diálogo entre as obras e o espaço, promovendo aos alunos, perceberem características comuns em alguns trabalhos. Com a intimidade e a apropriação, tanto do espaço quanto dos

trabalhos expostos, foram definidos cinco eixos temáticos que orientaram a ação curatorial e, consequentemente, a montagem final. Sobre esses eixos temáticos foi construído um intinerário poético que culminou no roteiro de um video, criado como véiculo de mediação e instrumento didático, sobre questões fundamentais do ensino da arte para o ensino fundamental, compreendendo: Figuração e Abstração; Retratos e autorepresentação; Imaginário onírico; Paisagem e memória; Natureza morta e objeto artístico.

Os alunos envolvidos realizaram um roteiro-base para o vídeo educativo. O vídeo apresenta, assim, relatos desde o processo criador das obras, a organização da curadoria e a elaboração da montagem da exposição[2]; os trabalhos expostos abrangeram desenho, pintura, fotografia, gravura, vídeo, objeto, instalação e escultura.

Acreditamos que a proposta do projeto de extensão "Integração 275" do Curso de Artes Visuais da UFPB em parceria com o NAC, conduziu os alunos, professores e participantes a uma nova *integração* entre o espaço e a obra. O trabalho sistemático e contínuo de elaboração, produção, montagem e curadoria da exposição caracterizaram-se como um processo de ensino-aprendizagem extremamente rico e inovador nesta Instituição.

A ampliação do espaço do NAC, para além de um espaço apenas expositivo, abraçando a "universidade" com propostas de alunos e seus orientadores foi determinante na consolidação de novas fronteiras, fomentando a produção artística na formação em artes. Assim, entendemos que o NAC assume um significativo papel como local de produção e conhecimento em arte, contribuindo assim para a formação de uma nova geração de artistas, professores de arte e de público, aproximando essas realidades, que até então viam as instituições culturais como espaços consagrados e de difícil acesso.

Referências

ALMANAC. João Pessoa: Editora UFPB – Produção coletiva, 1980. Anual.

ARCHER, Michael. Arte contemporânea uma história concisa. São Paulo: Martins
Fontes, 2001.

BOURDIEU, Pierre. A identidade e a representação – Elementos para uma reflexão crítica sobre a idéia de região. In: *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989, PP. 107-132.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea*: uma introdução. São Paulo: Martins Editora, 2005.169 p. (Coleção Todas as artes).

CÓRDULA FILHO, Raul. Manifesto da precariedade do NAC/UFPB. *Jornal da União*, João Pessoa, 27, novembro, 1986.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo*: Arte Conceitual no Museu. São Paulo: Iluminuras, 1999. 197 p.

2 Esta exposição contou com a participação de 24 alunos e cerca de 70 obras.

As [re] significações das obras de Athos Bulcão na cidade de Brasília.

Fabiana Carvalho de Oliveira
PEP/IPHAN

Resumo
A partir de uma diversidade lingüística visual, Athos Bulcão obteve uma produção plural que está inserida em diversos espaços de Brasília. Atualmente, distintos tratamentos são dados as suas obras, os quais perpassam desde questões curatoriais a olhares mais corriqueiros e leigos ao campo artístico. Nesse sentido, esse ensaio pretende apresentar as diferentes ressignificações identificadas nas obras de Bulcão e refletir sobre a idéia de pertencimento aos edifícios que as abrigam.

Palavras-chave
Arte e arquitetura moderna; Brasília; Athos Bulcão

Resumé
À partir d'une diversité linguistique et visuelle, Athos Bulcão a réalisé une prodution diversifiée donc plusieurs œuvres sont entreposées dans divers endroits à Brasilia. Actuellement analysés, les travaux portent des questions curatoriales aux regards les plus triviaux et nuls en rapport au champ artistique. De cette façon, cet essai veut présenter les différentes résignations identifiées dans les œuvres de Bulcão et faire réfléchir à l'idée de possession par les bâtiments qui les hébergent.

Mots-clés
L'Art et l'architecture moderne; Brasília; Athos Bulcão

A presente proposta de comunicação pretende apresentar parte da pesquisa desenvolvida no âmbito do Programa de Especialização em Patrimônio do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – PEP/IPHAN, iniciada no ano de 2009, que tem como fonte principal de estudos o conjunto de obras inventariadas do artista plástico Athos Bulcão.

O inventário, realizado dentro da metodologia do Inventário Nacional de Bens Móveis e Integrados (INBMI), estabelecida pelo IPHAN, foi utilizado como um instrumento de identificação, conhecimento e gestão para dar continuidade às ações do Instituto, voltadas à preservação do patrimônio moderno brasileiro. O *Inventário do Conjunto da Obra de Athos Bulcão em Brasília_1957-2007* identificou 261 obras do artista plástico na cidade de Brasília, abrangendo especialmente os trabalhos integrados à arquitetura da Capital, os quais configuram mais de cinqüenta anos de sua trajetória artística[1]. As obras inventariadas mostram como Bulcão solucionou a sua diversidade lingüística visual com os variados lugares e públicos da cidade, sendo elas obras democráticas, acessíveis a todos e passíveis tanto dos olhares ligeiros dos passantes apressados das ruas da capital, como da contemplação minuciosa do amante da arte.

Um dos aspectos identificados no Inventário foi a tipologia de lugares onde estão inseridas as obras. Desses lugares, podem-se citar as seguintes categorias estabelecidas: Instituições Governamentais/Representativas, os Estabelecimentos Educacionais, Culturais, Hospitalares, Religiosos e Comerciais, o Aeroporto, os Edifícios Residenciais e as Residências Unifamiliares[2]. Essas categorias foram definidas a partir da funcionalidade do espaço em que os trabalhos estão inseridos, pois se entende que Bulcão procurou realizar cada obra a partir de escalas arquitetônicas.

O levantamento possibilitou, ainda, ponderar sobre o importante papel do artista na criação, desenvolvimento e consolidação artística da cidade, reconhecendo a relevância das parcerias estabelecidas entre Bulcão e importantes arquitetos brasileiros, como Oscar Niemeyer, Ítalo Campofiorito, Glauco Campello e João Filgueiras Lima, responsáveis pelo projeto de construção da cidade e que imprimiram os conceitos arquitetônicos e artísticos da nova capital modernista. O artista não acreditava que seu trabalho apenas comporia a arquitetura, considerando essa última unicamente como um grande suporte, mas sim que sua arte se confundiria com o espaço criado. Nesse sentido, Bulcão procurou promover uma totalidade, um conjunto, entre arte e arquitetura, no qual o contexto, as leituras e as relações criadas pelas suas obras destacavam e valorizavam o ambiente criado. O artista trabalhou assim, em função dos espaços, resultando em ambientes mais aconchegantes e funcionais, pois, ao se preocupar com os aspectos físicos e plásticos da arquitetura, também se debruçou sobre sua funcionalidade e praticidade.

A multiplicidade identificada e verificada nas obras do artista, no caso da cidade de Brasília, também trouxe consigo especificidades em relação a sua proteção. As 261 obras inventariadas formam um universo enorme de leituras e

1 *Inventário do Conjunto da Obra de Athos Bulcão em Brasília_1957-2007*. Brasília: Superintendência do IPHAN no Distrito Federal, 2009.

2 Cf. *Idem*.

apreciações que requerem cuidados e estratégias diferenciadas para a sua preservação, que permitam, contudo, a visão de conjunto desse vasto acervo. O conjunto da obra de Athos Bulcão surge, assim, como o objeto da presente pesquisa, configurando-se como um estudo de caso singular que abrange questões plurais da produção artística moderna brasileira.

Do ponto de vista da produção de Athos Bulcão na capital federal, observa-se uma grande variedade de muros escultóricos, painéis de azulejos, relevos, murais, divisórias, entre outros elementos de integração com a arquitetura. A partir do uso da cerâmica, do cimento, do mármore, do granito, do gesso, da argamassa, da madeira e outros tantos materiais explorados, o artista produziu diversos trabalhos em Brasília, assim como em várias cidades, como Rio de Janeiro, São Paulo, Recife e Salvador.

Em 1957, Bulcão foi convidado pelo arquiteto e amigo Oscar Niemeyer para trabalhar na construção da nova capital federal, e foi quando iniciou seus projetos artísticos para Brasília, contribuindo com a arquitetura modernista da capital e assinalando esse tom de parceria entre arte e arquitetura, que o acompanharia por toda a sua vida e trajetória artística na cidade. Ao mudar-se para a nova capital em 1958, Athos já havia idealizado e projetado o painel de azulejos do Brasília Palace Hotel, com uma composição em formas trapezoidais em azul e branco, e o painel de azulejos das paredes externas da Igreja Nossa Senhora de Fátima, a "Igrejinha", com uma composição figurativa excepcional, na qual dois padrões definidos se alternam: a representação da pomba do Espírito Santo em branco e da Estrela de Belém em preto, sobre um fundo azulado de diferentes tonalidades[3].

A partir desses trabalhos, Athos realizou outros painéis de azulejos, murais e relevos em diversos locais da cidade, com composições mais abstratas e geométricas, que o aproximaram do movimento construtivista brasileiro e o fizeram tangenciar os ideais concretistas e neoconcretistas da arte. Inserindo sua arte na vida coletiva da cidade, Bulcão criou extensos painéis onde formas, linhas e cores apresentavam-se puramente como formas, linhas e cores, e cujas tensões criadas pelas composições ofereciam aos seus trabalhos uma força singular que reafirmava a idéia de bidimensionalidade da obra, postulada pelo concretismo[4].

Essas composições tornaram-se mais constantes nas produções de azulejaria do artista, como os painéis, em tons alaranjados e amarelados, nos *pilotis* do Edifício Athos Bulcão, na Asa Norte de Brasília, cujo processo industrial de produção das peças de cerâmica também o aproximou das relações estabelecidas pelos concretistas com a indústria, o design e a tecnologia[5]. A aplicação da produção plástica do artista na vida prática também foi traduzida na produção de Bulcão por meio dos estudos de cores realizados para certos espaços da capital

3 Cf. MORAIS, Frederico. *Azulejaria Contemporânea no Brasil.* São Paulo: Editoração Comunicação e Publicação, 1988, p.12.

4 CORDEIRO, Waldemar. Ainda o Abstracionismo. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de Arte no Brasil:* Temáticas Contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 43.

5 Cf. AMARAL, Aracy A. Duas linhas de contribuição: concretos em São Paulo/ neoconcretos no Rio. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de Arte no Brasil:* Temáticas Contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p.84.

federal, como a ambientação criada para as Salas do Teatro Nacional Claudio Santoro e a Sala de Projeção do Cine Brasília.

Neste último, o artista produziu um painel em madeira e laminado melamínico, cuja composição com elementos geométricos, em tons de laranja e amarelo, contrapõe-se ao preto do carpete que vai ao fundo, na parede, criando um equilíbrio de formas e cores no ambiente. Entre os tons escuros dos estofados e carpetes do ambiente e a leveza da composição, Bulcão criou um espaço acústico, no qual plasticidade e funcionalidade apresentam-se concomitantemente e respeitosamente.

Na mesma linha de pensamento, visando à ambientação de espaços públicos e privados, Bulcão produziu, ainda, obras sob encomenda, tanto para residências particulares da cidade, como para espaços institucionais e representativos locais, como o painel divisório que reveste externamente a Câmara Mortuária de Juscelino Kubitscheck no Memorial JK. Inserido em ambiente mais sóbrio e enobrecido, por sua função e representatividade em Brasília, a obra foi criada diferenciando-se das obras de caráter mais lúdico e cores mais vibrantes, recorrentes na produção do artista. Por meio da densa materialidade do mármore e do granito, da seriedade criada no contraste entre o branco e o preto e da visualidade concisa proposta pela composição mais racional dos dois elementos, Bulcão propôs um tom mais clássico para a obra e, dessa forma, um olhar mais enobrecido sobre o ambiente.

As obras de Athos Bulcão, nesse sentido, integraram-se ao contexto da cidade de Brasília, tornando-o um artista de múltiplas facetas: o artista-designer, o artista de encomendas, o artista do governo e o artista da capital federal. Desse modo, estabeleceu com a cidade um diálogo intimista, traduzindo toda a sua expressão em plasticidade e conferindo à Brasília elementos artísticos, que passaram a configurar um conjunto cultural importante para a identidade local. O autor Agnaldo Farias, em texto sobre Bulcão, refere-se a esse constante diálogo, conforme trecho que segue:

[...] o cidadão de Brasília alimenta-se, ainda que não se perceba, dos murais e intervenções de Athos Bulcão espalhados por toda a cidade; como compensação a excessiva placidez dos conjuntos habitacionais projetados como sólidos regulares, nosso artista engendra jogos visuais perturbadores, o lúdico ludibriando o lógico[6].

Entretanto, apesar das relações intimistas estabelecidas entre as obras de Athos Bulcão e os diversos espaços de Brasília, as modificações espaço – temporais ocorridas na cidade e na sociedade trouxeram novos usos para os trabalhos do artista, integrados à arquitetura da capital federal. O espaço urbano, um local vivo inserido nos perímetros de uma cidade viva, encontra-se constantemente em processos de modificações. A obra de Bulcão, configurando-se enquanto um elemento desse organismo vivo, atuando socialmente na *urbe*, sofre assim, suas conseqüentes adaptações. Os novos olhares direcionados a essa diversidade de obras, trazem consigo novas interpretações, novos tratamentos e novos usos a

6 FARIAS, Agnaldo. Construtor de Espaços. In: FUNDATHOS (Org.). *Athos Bulcão.* São Paulo: Fundação Athos Bulcão, 2001, p.44.

esse conjunto cultural. Nesse sentido, como tratar os questionamentos que envolvem a preservação dessas obras?

Dentre os novos usos atribuídos aos trabalhos de Bulcão, encontram-se casos como o do painel mural em relevo do hall de entrada da Sede Social do Clube do Congresso e sua "restituição" na parede externa do Restaurante *Piantella,* localizado na Asa Sul de Brasília. O painel original em gesso, construído nos anos 1970, foi demolido no início de 2009, tendo sido, contudo, reproduzido dois anos antes, em mármore e menores dimensões, para a fachada do referido estabelecimento comercial. Como entender tal deslocamento e "re-interpretação" da obra? O painel que antes possuía a função de enobrecimento de um espaço interno, inserido em local de ares políticos, recebe nova visibilidade e acessibilidade, em um ambiente externo, onde o artista freqüentemente utilizava peças de azulejaria para compor seus painéis. O enobrecimento de um local inserido na tipologia de estabelecimento comercial, constituído de características mais cotidianas e públicas, por meio de novos olhares sobre a obra de Bulcão, traz consigo questionamentos acerca da razão de tais modificações e suas conseqüências.

O painel de azulejos estampados na cor azul sobre fundo branco, presente no Salão Panorâmico da Torre de Televisão, ponto turístico de Brasília, recebeu uma "amostragem" em novas cores e dimensões em espaço outro da cidade, a *Sorbê Sorvetes*, localizada na Asa Norte. A amostra produzida em tons de amarelo, quase quarenta anos depois, trouxe à obra uma nova configuração: originalmente integrada à arquitetura da Torre, próxima a olhares públicos, a obra passou a ser considerada como objeto isolado, resgatando a idéia tradicional de obra emoldurada, sem diálogo direto com o espaço, idéia essa tão rejeitada pelos movimentos construtivistas de que o artista se aproximara.

"Re-leituras" de alguns trabalhos e de suas ambiências originais também são encontradas em meio às modificações ocorridas com o conjunto de obras de Bulcão em Brasília, como o caso do relevo em madeira e chapas metálicas, pintadas de branco, verde, amarelo e vermelho, presente no hall de entrada da escola de línguas *Cultura Inglesa*. Originalmente, a parede onde a obra se encontra fixada, consistia em um plano fechado, sem aberturas, inteiramente pintado na cor amarela. Não existia a abertura envidraçada marcada pelo pórtico branco, onde hoje funciona a secretaria do local e o piso original era constituído por cerâmicas naturais. Hoje, o ambiente, configurado com piso em granito cinza e paredes pintadas em tons de azul escuro, modifica a apreciação proposta para a obra, concebida como parte indissociável do projeto arquitetônico original.

Ainda como um novo uso das obras de Bulcão, há o relevo em concreto, localizado nas empenas norte e sul da parte externa do Teatro Nacional Claudio Santoro, assim como o painel de azulejos que reveste externamente a "Igrejinha", na Asa Sul da cidade, casos de obras que passaram por processos de restaurações recentes. As obras, que receberam tratamentos técnicos de conservação e olhares específicos do campo do patrimônio cultural, passam a configurar bens culturais locais diante dos olhares da sociedade. De suas funções primordiais e plasticidades originais, as obras recebem ainda novas configurações: os de lugares de memória da capital federal.

Das diversas possibilidades de leituras formais dos trabalhos do artista na capital federal, pode-se apontar desde questões curatoriais aos olhares mais corriqueiros e leigos ao campo artístico. Nos painéis de mármore e granito, presentes nas salas principais dos apartamentos do Edifício *Genève*, localizado na Asa Sul do Plano-Piloto, tratamentos diversificados são dados atualmente aos trabalhos que, originalmente possuíam os mesmos valores. As obras possuem composições geométricas variadas, que remetem à formalidade dos painéis de mesmo material presentes nas Instituições Governamentais, tendo em vista que o bloco de apartamentos foi construído com o objetivo de abrigar políticos federais e, nesse sentido, dialogar com o caráter formal de tais espaços. Hoje, dentre os dezenove trabalhos ainda existentes nos apartamentos do edifício, encontram-se casos variados de novos usos atribuídos às obras do artista. As múltiplas composições e cores das obras, que ora contrastam o ambiente com cores fortes e ora neutralizam-se em tons claros, acabam propondo a seus proprietários e/ou moradores diferentes maneiras de leituras dos painéis, configurando-os, tanto como simples paredes, quanto como painéis artísticos destacadamente iluminados e inseridos em ambientações de caráter museal.

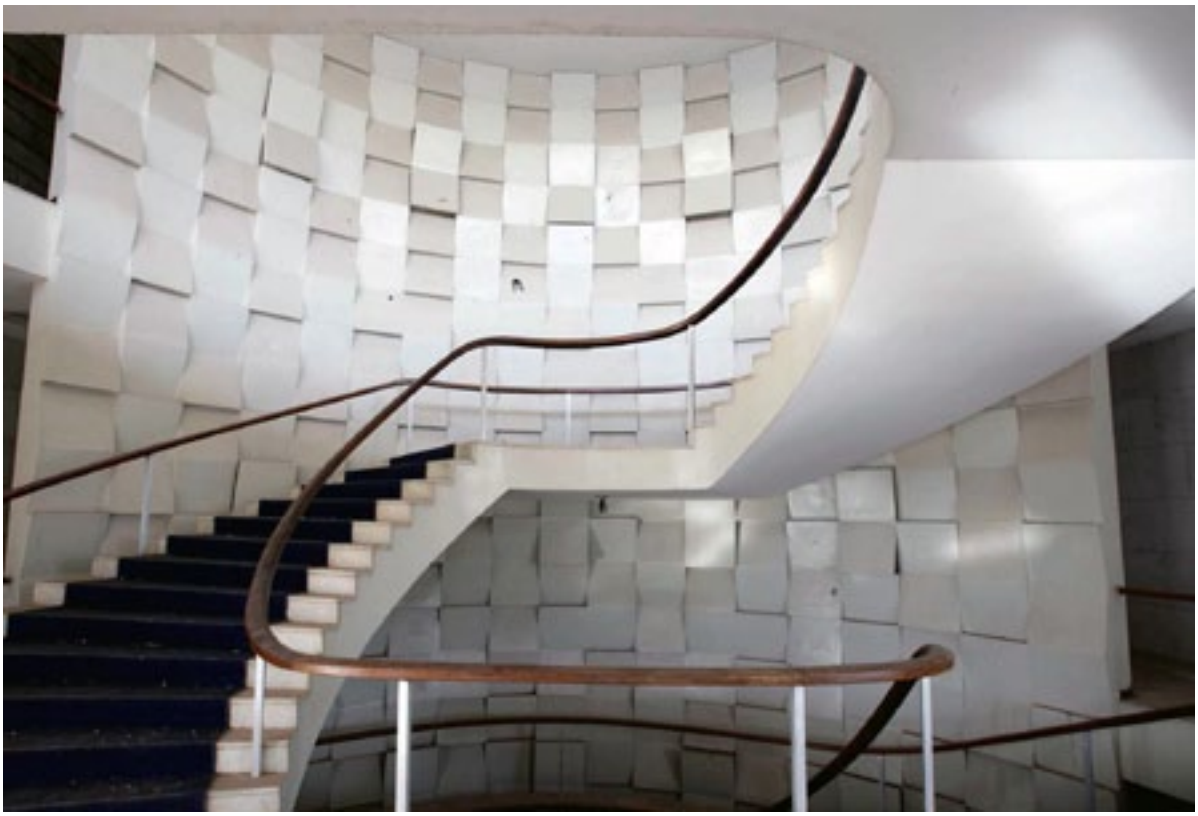
Há também as obras que se inserem nos ideais do projeto modernista brasileiro, no projeto de construção de Brasília. Obras que são entendidas até hoje como parte do projeto construtivo da capital e que, por isso, se inseriram no cotidiano da cidade e são, de certa maneira, preservadas. Os painéis de azulejos, estampados em preto sobre fundo branco, das paradas de descanso do Parque da Cidade e o painel de azulejos, de mesmas cores, nos *pilotis* da Rodoferroviária de Brasília, configuram exemplos dessa continuidade. Suas fruições, visualidades e funções originais passaram a pertencer ao contexto modernista da capital federal.

Diante dos casos apresentados, verifica-se que a idéia de pertencimento a ambientes específicos, que envolve originalmente cada obra de Bulcão, passa a ser ressignificada conforme as modificações de tempo e espaço ocorridas na cidade. Dentre as obras citadas, especificamente as presentes no Restaurante, na Sorveteria e nos apartamentos da Asa Sul de Brasília, todas se encontram com novas configurações, ou seja, ocupando novos espaços ou com outras funções. Ainda nesse sentido, pode-se observar que esse vasto conjunto artístico cultural da cidade, símbolo da memória e da cultura nacional, adquiriu o *status* de patrimônio moderno brasileiro muito por estar abrigado na porção protegida pelo Estado. Além disso, parte dessas obras adquiriu o caráter de objeto "musealizado", pois passaram a ter um tratamento curatorial, "abandonando" a idéia primeira de obra para o espaço cotidiano, tão defendida e inserida na produção do artista; e/ou de objeto funcional, em que os trabalhos deixaram de ter o papel primordial de obras de arte e passaram a ser tratados a partir de suas funcionalidades.

Contudo, antes de afirmar que esses novos usos e tratamentos são traduzidos em ressignificações das obras, é preciso que questionamentos sejam feitos sobre as causas dessas modificações, como forma de entender a produção de Bulcão e os valores considerados e re-considerados sobre ela na atualidade. Deve-se questionar também os valores postulados pela crítica e pela história da arte no período de produção do artista e atualmente e como suas obras foram e são lidas e consideradas dentro de tal juízo de valores. Sabe-se que a história das obras de

arte trata da história dos juízos de valores e, nesse sentido, como pensar as obras de Bulcão, tão diversificadas e integradas aos usos urbanos, no âmbito da história e da crítica da arte brasileira, especialmente no período maior de sua produção em Brasília, onde as atenções estavam voltadas para os grupos artísticos paulistas e cariocas?

Diante do exposto, conclui-se esse breve ensaio da pesquisa em andamento, em meio a questionamentos. Como lidar com obras que se encontram em um espaço, que já lhe foi atribuído um valor, como o de patrimônio, mas que do ponto de vista da História e da Crítica da Arte Brasileira ainda são questionadas? Questiona-se também se essa ausência de uma crítica de arte e de um ajuizamento de valores para as obras de Athos Bulcão poderia ter acarretado esses novos usos.



Sem título, 1972
Painel de gesso, 10,80 X 11,45 m.
Athos Bulcão

Hall de entrada do Clube do Congresso.
Fonte: Inventário do Conjunto da Obra de Athos Bulcão em Brasília _ 1957-2007.

Sem título, 1966
Painel de azulejos, 3,53 X 12,95 m.
Athos Bulcão

Salão Panorâmico – Torre de TV
Fonte: Inventário do Conjunto da Obra de Athos Bulcão em Brasília _ 1957-2007.

O sol faz a festa, 1966,
Relevo em concreto, 21,50 X 128,00 m.
Athos Bulcão

Teatro Nacional Claudio Santoro – Empenas Sul e Norte.
Fonte: Inventário do Conjunto da Obra de Athos Bulcão em Brasília _ 1957-2007.

A contingência do objeto artístico em Yves Klein, Robert Smithson e Hélio Oiticica

Fernanda Lopes Torres
UERJ / Multirio

Resumo

Visamos a compreender a espacialidade do trabalho de arte contemporâneo simultânea à crescente perda do lugar da arte como o espaço da experiência (ação / conhecimento) do homem. A partir da progressiva perda da imagem representativa da realidade e a crescente institucionalização da arte moderna, reconhecemos nas tendências espaciais expansivas dos trabalhos de Klein, Smithson e Oiticica uma busca de envolvimento positivo com a realidade, que é próprio à toda arte.

Palavras-chave

Arte contemporânea, espaço da representação, espaço institucional

Abstract

We aim at understanding the spatiality of the contemporary work of art which is simultaneous to the growing loss of the place of art as the space of man's experience (action / knowledge). Since the progressive loss of the representative image of the reality and the growing institutionalization of modern art, we acknowledge in the expansive spatial tendencies of the works of Klein, Smithson and Oiticica a search for a positive envelopment with the reality, which is natural to all art.

Key-words

Contemporary art, space of representation, institutional space.

A *Aventura Monocromo* de Klein, a *dialética* site/non-site de Smithson e a *antiarte* de Oiticica rompem os tradicionais limites espaciais do objeto artístico a fim de resgatar um envolvimento positivo com a realidade perdido ao longo do paradoxal processo de autonomia da arte. Liberadora da própria arte, a autonomia, impulsionada pela Estética setecentista, coexiste, afinal, com a perda do lugar da arte como espaço de representação das coisas do mundo. Se a ruptura da arte com a tradição – a autoridade representativa da Igreja e do Estado, que sustentavam a arte – não se dá, por sua incorporação à esfera pública burguesa, a progressiva perda da imagem representativa da realidade convive com o jogo do capital que acaba por submeter as obras de arte a leis cada vez mais poderosas a partir da segunda metade do século XX. Bem o sabem nossos artistas, que, atentos às várias mediações sociais sofridas por seus trabalhos, restringem suas práticas a seus distintos sistemas de arte. Eles devem então lidar com a iminente saturação pública da arte para dali dimensionar um espaço de experiência – espaço de ação e conhecimento – para o espectador/o artista.

Fator constituinte dessa espacialidade é o modo pelo qual o indivíduo se relaciona com (as coisas de) o mundo. No Renascimento, a noção do homem capaz de conhecer tudo ganha tradução visual na perspectiva central, que consiste em método de organização dos diferentes elementos do quadro capaz de revelar ponto de vista único do sujeito diante da natureza – o que é compartilhado por um espectador que se posta a certa distância e ângulo da tela. A organização espacial da tela sugere assim duplicação da natureza que pressupõe uma condição humana universal, assumindo uma única e canônica "forma natural" de ver.

Tal ponto de vista, fundamentado na razão humana como princípio do conhecimento, sofre sim abalos, o que, contudo, não altera de modo radical a espacialidade pictórica ocidental até pelo menos o fim do século XIX. Com os empiristas, por exemplo, vacila a concepção de mundo em que o sujeito reconhece sua experiência como confirmação de leis prévias, matemáticas ou divinas. No século seguinte, Kant reconhece que homem e natureza encontram-se separados, intermediados somente por conceitos. O homem pode somente conhecer a si e a seu mundo; o conhecimento da natureza ocorre de intuições sensíveis que se organizam a priori, em categorias, permitindo a elaboração de conceitos num campo coerente, mas distinto do da natureza. À prescritiva forma natural renascentista opõe-se a especulativa forma moderna. Da natureza, obtemos uma forma a partir da qual a beleza é afirmada por meio de um juízo inteiramente subjetivo.

Se até Kant, o que estava fora do sujeito e sua duplicação mimética eram o objetivo da arte, a partir dele, o objeto passa a ser intuição do sujeito. Nesse sentido podemos, por exemplo, enxergar a dissolução dos limites das "coisas tragadas em vórtices de ar e em turbilhões de luz"[1] nas aquarelas e óleos de Turner como o modo pelo qual o artista, em termos óticos, efetivamente vê as coisas.

1 ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo, Cia. Das Letras, 1996, p. 40

Para falar com o professor Robert Kudielka, "ao desaparecer a missão de representar uma imagem estrita da realidade, caducava também o conceito tectônico [*tektonisch*] do espaço imaginário"[2]. Rebaixado o motivo em favor da articulação da percepção da imagem moderna, a constituição desta imagem deve dar à multiplicidade do que é observado seu devido lugar na superfície do quadro através de uma atualização de sua relação com o observador. Este então deixa seu "cômodo" posto de observação, afasta-se de uma ordenação confiável das coisas para se ver diante de grande variedade de acessos a uma realidade que parece se ocultar cada vez mais, conforme surge novo "ponto de vista" artístico.

O lugar da mobilização da imagem se desloca então para a relação entre observador e imagem[3]. Assim, os primeiros quadros modernos não constituem acesso distinto a um mundo supostamente conhecido, eles promovem sim encontro entre nós e o mundo praticamente num mesmo plano, o que permite, para falar mais uma vez com Kudielka, que sejamos trazidos para fora de nós e postos em relação conosco mesmos: "diante dos quadros, descobrimos em nós mesmos a possibilidade de estarmos no mundo de uma maneira diferente"[4]. Tal abertura dos quadros para o espaço comum do espectador, produzida pela subversão da disposição da moldura por Mondrian ou pela precisa disposição da "forma" no campo da tela por Malevich situa a imagem no espaço entre a superfície pictórica e o espectador.

Instaura-se assim uma falta de hierarquia entre os planos da pintura, acentuada nas construções cubistas que acabam por se assemelhar às próprias coisas no espaço. Capazes de exibir de modo literal o espaço fisicamente vivenciado, esses objetos evidenciam um estar-no-mundo fragmentado, exibindo a passagem do artista ao espectador atravessada pelas coisas, pelo espaço. E então Picasso anuncia seu "violão!": nem pintura, nem escultura, sem pedestal ou moldura a separá-lo do mundo, o violão reivindica o espaço "real" – espaço este também reclamado pelo ready-made, híbrido de produto industrial e obra de arte que problematiza o duplo estatuto da atividade produtiva do homem.

Enquanto o violão cubista e o readymade se expandem ao espaço real a partir das relações intrínsecas ao artefato individualizado, no regime do consumo da própria produção como processo da segunda metade do século XX, as práticas artísticas tendem ao arranjo objetivo de situações espaciais. Da organização da sala da galeria à *Land art*, passando pela instalação, ou mesmo certas performances, ocupar e/ou extrapolar o(s) espaço(s) social (ais) da arte visa a efetivar a arte como lugar da experiência – lugar perdido, vale repetir, com a obra de arte autônoma, simultânea, no campo das artes, a uma sociabilidade cada vez mais flexível, pelo menos desde o século XVIII. Resulta daí a suspensão do objeto/produto/obra equivalente à lacuna da medida essencial da habitação do homem sobre a terra[5] – à qual responde a explícita configuração de lugares na arte contemporânea.

---

2 KUDIELKA, Robert. "Objetos da observação – lugares da experiência: sobre a mudança da concepção de arte no século XX". In Revista Novos Estudos CEBRAP, nº 82, SP, Nov. 2008, p. 3.

3 Idem, p. 6.

4 Idem, p. 5.

5 AGAMBEN, Giorgio. *L'homme sans contenu*. Paris, Circé, 1996

Condição de existência das nossas obras de arte, esta falta de lugar da experiência é acentuada por sua localização em instituições que não podem ser definidas somente em termos espaciais, mas conformam sim uma rede discursiva, ao longo da qual o espaço de ação/criação do homem forçosamente circula. Assim é que intervir no lugar social da arte implica constituir contraponto no espaço – físico e discursivo – do mundo, como a confrontar in loco a realidade da arte, e dali devolver a condição básica de repotencialização da existência que é característica à arte.

Podemos reconhecer a conhecida fotomontagem do Klein pintor do vazio se lançando ao espaço como um literal contraponto no espaço. É do que trata, aliás, toda a *Aventura monocromo*: monocromo individual, conjunto de monocromos idênticos numa galeria, reunião de objetos azuis ou a chamada exposição do Vazio, todos eles elaboram a experiência do lugar por meio da polaridade entre cor e vazio. A tela azul é simultaneamente imagem, forma e superfície e coincide imediata com o espaço real ao exalar um azul de saturação máxima que preenche devagar, suave e ininterruptamente, o ambiente da exposição, envolvendo por completo o espectador. Essa qualidade de expansão do pigmento é comprovada na caixa com pigmento puro disposta no chão da galeria, que lança literalmente por terra o caráter projetivo da pintura, além de destacar a expansividade do pigmento de modo ainda mais intenso do que no monocromo, pois o meio de fixação é o mais incorpóreo possível, "a força de atração ela mesma" [6].

Com esses (e outros) objetos, o artista faz uma espécie de demonstração didática do funcionamento do monocromo que se abre para o espaço ao distinguir e isolar os fatores constituintes da nossa experiência: envolvimento (biombo), materialidade e expansão (pigmento na caixa) ou presença atual (relevo[7]). E justamente ao se valer desses objetos para demonstrar a abertura do monocromo ao espaço revela-se a ausência constitutiva da *Aventura monocromo*. Objetos e performances acentuam a presença auto-suficiente do monocromo enquanto sublinham sua ausência, pois, se de fato essa presença fosse completa, ela não sentiria falta de suplemento[8]. Condição de existência do monocromo, esse caráter paradoxal elabora a própria falta de lugar da experiência na contemporaneidade. Não à toa o título inicialmente escolhido para o que ficou conhecido como Exposição do Vazio: "exacerbações monocromo"[9]. Nela, o contraponto no espaço é a "presença perceptível do nada", dada pela exclusiva presença do espectador imer-

---

6 KLEIN,Yves. *Le Dépassement de la Problematique de l'art et autres écrits.* Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2005.

7 Klein demonstra o caráter impositivo do azul no espaço real por meio dos relevos que se projetam a 19,5 da parede – todos eles apresentando a mesma proporção 5 X 4 do monocromo.

8 Segundo a historiadora da arte americana Nan Rosenthal, a prática de Klein tende a evocar o tipo de relação paradoxal presente na noção de suplemento de Jacques Derrida, para quem o suplemento possui qualquer coisa de duplo, de paradoxal, de contraditório em sua natureza e sua estrutura essencial. "Le supplément est par définition une chose qui s'ajoute à um ensemble mais em dépend. Ce n'est 'qu'un supplément' à l'oeuvre achevée. Dans le même temps, le supplément fournit un élément qui manque à l'oeuvre originale et revele qu'elle est incomplète puisqu'elle necessite um tel supplément et exige que l'on comble sés manques." ROSENTHAL, Nan. "La Lévitation Assistée". In CENTRE GEORGES POMPIDOU. Yves Klein (cat. expo.) Paris, 1983. p. 220/21.

9 RIBETTES, Jean-Michel. "Yves Klein and the War of the Jealous Gods". In *Yves Klein* (cat. Expo). Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2004, p. 156.

so numa atmosfera de ausência que consiste, enfim, em um estado de ser capaz – própria responsabilidade moral frente ao mundo por nós desejado/imaginado.

Robert Smithson, por sua vez, joga com a experiência do objeto de arte no espaço *entre* a galeria fechada e o "real" aberto, sempre a fim de retomar vínculo da arte com o mundo. Ele parte dos locais oficiais da arte para áreas amplas e remotas, a fim de revigorar uma experiência estética que se esvazia naquele fim dos anos 60 com a crescente capacidade adquirida pela indústria cultural de determinar qualquer nova prática – distorcendo, segundo suas próprias regras, as qualidades próprias àquela prática. Consciente da impossibilidade de escapar das instituições de arte, ele quer encontrar nelas mesmas brecha para agir. Assim o artista busca reativar a neutralidade dos espaços de exibição institucionalizados[10]; por exemplo, ao explorar o espaço físico das salas por meio da construção de estruturas espelhadas, muitas vezes conjugadas a fragmentos de lugares em que ele interveio.

Espaço da galeria e espaço do mundo passam a existir contígüos. Este o lugar da experiência proposto por Smithson: polaridade de lugares, ou o que ele chama de dialética entre *site* (lugar) e *non-site* (não-lugar) – sendo o *site* local distante escolhido e trabalhado pelo artista, e o *non-site*, galeria onde são instaladas fotos, mapas, textos ou elementos do *site*. Objetos e imagens constituem tópos metonímico tomado pelo lugar em si enquanto se desdobram em outros significados/espacialidades. Na galeria, na página de livro, na sala de cinema, eles focalizam *e* multiplicam o trabalho realizado em área remota capaz de instituir espacialidade equivalente à amplitude física e temporal dos seus elementos constituintes. No caso do conhecido *Quebra-mar em espiral* (*Spiral Jetty),* a amplitude física cobre dos microscópicos cristais de sal do lago à vista aérea tomada do helicóptero; a amplitude temporal cobre desde a pré-história do lugar (sugerida a partir da edição de imagens de dinossauros que supostamente habitavam o lugar) ao estado em que este se encontrava quando da realização do filme (na última cena do filme *Spiral Jetty* vemos fotografia do lugar, afixada na parede da sala de edição no "deserto urbano" de Nova York.

Assim Smithson quer expandir o que ele se chama de "espaços mentais" do espectador/leitor. Objetos, fotografias e textos aspiram a revelar, mesmo que não contenham, o todo, os extremos distantes do mundo – "periferia fora de foco onde a mente perde os limites e é preenchida por uma sensação de oceânico"[11] (lugar). Por meio dos termos espaciais de lugar e não-lugar, a prática smithsoniana demonstra a polaridade própria da arte (e da linguagem): sem abarcar a totalidade do mundo, site/nonsite a ela alude em sua virtualidade, ou seja, no que esta totalidade apresenta de potencial, de suscetível de se realizar. A obra então como

---

10 O trabalho de arte, quando colocado nas *"salas neutras chamadas 'galerias' (...) perde sua carga, e torna-se objeto ou superfície desengajada do lado de fora do mundo (...) visto em tais espaços [o trabalho] parece passar por um tipo de convalescença estética".* Pois, separados do resto da sociedade pelo curador, eles depois são a ela integrados. E "*uma vez que o trabalho de arte é totalmente neutralizado, abstraído e politicamente lobotomizado, ele está pronto para o consumo pela sociedade (...).*". FLAM, Jack (Ed.). *Robert Smithson: The Colected Writings.* Berkeley/Los Angeles. University of California Press, 1996: 154. (grifos meus).

11 Declaração de Robert Smithson. HEIZER, Michael; OPPENHEIM, Dennis; SMITHSON, Robert. "Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson". In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

que consubstancia essa virtualidade em uma rede de signos, visíveis ou não, incluindo todas as nossas interpretações. Signos todos eles diferentes, a nos remeter continuamente para a periferia, fazendo da vertigem[12] a condição para elaborar o lugar de nossa experiência num mundo cada vez mais cheio de imagens.

Distante dos lugares vertiginosos de Smithson, a trajetória dos relevos espaciais aos *Penetráveis* de Oiticica, passando por *Núcleos*, *Bólides* e *Parangolés*, possui coerência quase linear na procura de maior integração da cor na realidade efetiva do espaço. Acompanhada de perto por produção textual, tal integração significa nada menos do que efetivo lugar da experiência, a habitação do homem/artista no mundo. O que exige outra conduta do artista e do espectador (aliás, participador) no que Oiticica denomina antiarte: o artista menos *cria* forma do que a reconhece em nosso "mundo espacial ambiental", onde o participador, por sua vez, interage ativamente. Nesse sentido, o *Parangolé* é "descoberto" em nossa realidade específica. Daí a possibilidade de achar "elementos Parangolé" "na paisagem do mundo urbano, rural, etc", como nas favelas[13]. De determinado modelo para nossa situação concreta, a obra tem seu limite ampliado ao social – esta a dimensão ética e política da antiarte, constitutiva da experiência do lugar em Oiticica.

Segundo o artista, com o penetrável *Tropicália* se dá a completa objetivação da idéia. O participador artista passa por diversas experiências táctil-sensoriais ao longo do labirinto tropical com plantas, araras, areia, pedrinhas, criando através delas "seu sentido imagético". Ao final, um receptor de TV em permanente funcionamento exibe imagem "que devora então o participador, pois é ela mais ativa que o seu criar sensorial"[14]. Penetrar esse ambiente é fazer a experiência de estar inserido, de habitar e de se ver envolto – inegavelmente uma experiência espacial mais antiga que a da distância para as coisas e entre as coisas. Oiticica reconhece *Tropicália* como "uma espécie de campo experimental com as imagens". E que imagens são essas? Imagens típicas de país tropical, araras e pedrinhas dos jardins-florestas-tropicais, inevitavelmente contaminadas pela TV que acaba por invadir todo o espaço com seu ruído incessante – exatamente como o faz nas grandes cidades brasileiras, que passam por intensa e desorganizada urbanização. Não há que se negar essa realidade, cada vez mais internacionalizada,com a onipresença da cultura norte-americana.Há sim que degluti-la, a partir de nossa própria especificidade. Penetrar *Tropicália* é habitar esse Brasil industrializado culturalmente, com uma força crítica.

O espaço vazio de Klein, os espaços mentais de Smithson e o espaço ético-social de Oiticica demonstram que as articulações neles realizadas não

---

12 O caráter vertiginoso de seus trabalhos é sintetizado no próprio formato da *Spiral Jetty*, que reverbera, por assim dizer, desde a hélice do helicóptero até o reflexo do sol na lente da câmera, que resulta em espiral na tela de projeção.

13 "Na arquitetura da 'favela', por exemplo, está implícito um caráter do *Parangolé*, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções; não há passagens bruscas do 'quarto' para a 'sala' ou 'cozinha', mas o essencial que define cada parte que se liga à outra em continuidade". OITICICA, Hélio. "Bases fundamentais para uma definição do Parangolé". *In Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986 *Op. cit.,p. 40.*

14 Aliás, este Penetrável deu-me permanente sensação de estar sendo devorado... é a meu ver a obra mais antropofágica da arte brasileira". OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p. 107.

constituem grandezas reais em si mesmas; elas são antes, imaginárias... Não basta ocupar literalmente espaço. Há que se manter ligações imaginárias potentes, capazes de dinamizar o intervalo entre vida e arte.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *L'homme sans contenu*. Paris, Circé, 1996

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1996

BERGGRUEN, Olivier; HOLLEIN, Max; PFEIFFER, Ingrid (ed.) *Yves Klein*. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2004.

CENTRE GEORGES POMPIDOU. *Yves Klein* (catálogo de exposiçõ.) Paris, 1983.

KLEIN, Yves. *Le Dépassement de la Problematique de l'art et autres écrits.* Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2005.

KUDIELKA, Robert. "Objetos da observação – lugares da experiência: sobre a mudança da concepção de arte no século XX". In Revista Novos Estudos CEBRAP, nº 82, SP, Nov. 2008.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.

Lugares de reencontro e formas da desaparição: o contorno do feminino por Ana Mendieta

Isabela Frade
UERJ

Resumo
Analisamos a obra de Ana Mendieta (1948/1985) com foco na série Silhuetas (1973/1980). Entre modelagens, escavações, inscrições, a imagem do feminino se constituiu de modo paradoxal: entre o espaço real ocupado pelo seu corpo, registro concreto de sua presença, e a referência ao imaginário mítico de uma ancestralidade. Suas formas reverberam com as novas condições de deslocamento, desterritorialização e desconstrução identitária.

Palavras chave
Espaço, deslocamento, identidade.

Abstract
We analize Ana Mendieta (1948/1985)'s oeuvre with special focus on the series Silhouettes (1973/1980). By modelings, excavations, inscriptions and other procedures Mendieta had built the image of the feminine in a paradoxical way: between the real space occupied by her body, concrete record of its presence, and the reference to an imaginary mythical ancestry. Their forms reverberate with the new conditions of displacement, deterrialization and identitary deconstruction.

Key words
Space, displacement, identity.

"O tempo não está identificável; visto de relance, mostra-se oco. Parece ser o tempo dos apagamentos, dos desaparecimentos, das formas em vias de fazer-se, mas instáveis".
Georges Balandier

O amor ao vazio

Anne Cauquelin em seu livro *Frequentar os Incorporais* (2008), reflete sobre o amor ao vazio que subsiste na arte contemporânea. Ressalta a mostra *The Big Nothing* do Institute of Contemporary Art (ICA) da Filadelfia, em 2004, como uma impressionante reunião de artistas voltados para a exploração do pensamento sobre o vazio. Podemos admitir que é essa reviravolta mesma que subverte o formalismo, entendido como quintessência do materialismo imperativo no campo da arte moderna, e que instaura sua senda na exploração de sua negatividade, a aderência ao incorporal que se dá de variados modos.

"É uma idéia comum que, em dado dispositivo, o vazio é um buraco. Há algo de negativo lá dentro, há uma falta, (...) o vazio sempre sobrevém em um dispositivo que já está aí, já está formado, e que o vazio vem interromper, enviesar, ou até mesmo aniquilar. Ele pode ser decorrência de uma falta de vigilância, de uma falha humana ou de um erro de natureza, de degradação das coisas ou da deficiência de um sistema. Mas quando executado conscientemente, segundo um projeto bem definido, ele põe em risco uma estrutura existente e se torna provocador; é praticamente um manifesto." (Op. cit.:p. 67)

Esse projeto de constituir no vazio o sentido mesmo da obra, lançando mão de eloqüente relação entre ausência e presença pode ser identificado como valor premente na série *Silhuetas* da artista cubana. A rejeição de Mendieta ao excesso de formalização manifesta-se nestas interferências que realiza na natureza, sobre a qual ela constituía uma atitude de íntima proximidade (Sielsky, 1999).

Esta série compõe a mais extensa de seu trabalho, perfazendo conjuntos e subconjuntos com milhares de imagens e com duração de quase uma década – 1973/1980 (Sabbatino, 1996). Se visarmos todo seu agrupamento podemos perceber a vibração entre situações de contraste entre forma e contexto, ou figura e fundo, no domínio dessa captura da condição paradoxal de uma identidade em jogo. Ela vibra constante entre polaridades positivas e negativas da presença de seu próprio corpo, seguindo modos diversos de operar sobre as ambiguidades: pelo cheio e pelo vazio, marcas de um corpo ativo e ao mesmo tempo subtraído, ou de um corpo presente mas passivo ou, ainda, de um vazio paradoxalmente pleno, tornado concreto. Uma espécie de cova onde o material é retirado e se expõe com condição de passagem e transformação. Morte? Vida? Também exibindo, de outro modo, o registro do contato e da permanência e, ainda, contudo, o relevo demarcado e ressaltado desse seu lugar, sobressaindo como parte manifesta e mesmo concentrada de um corpo imaterial.

Cada um desses sutis entremeados de presenças/ ausências se fazem na revelação e no sentido dessa exploração incansável, focada explicitamente no seu próprio corpo como o lugar do feminino recalcado, obliterado pela cultura hegemônica. Proposição feminista e póscolonialista a reverter uma condição de

opressão e ocultação, as *Silhuetas* se postam como eloqüentes manifestos contra a subjugação da mulher latina, a liberar ela mesma, a artista, do forçado afastamento de sua própria identidade. Essa condição se expressa em toda a sua obra, que na série nasce calcada em referências míticas e criada ritualisticamente.

A tríade corpo / natureza / cultura

Há que se caminhar para além do aspecto biográfico implicado mas sem nos esquecermos de seu próprio remeter-se ao processo de alienação de suas origens regionais e familiares, quando a artista reconhece em sua obra poderes de resgate desta identidade partida: sua condição marginal como mulher latino americana alienada de suas raízes culturais pela forçada imigração para os Estados Unidos, assumindo peculiar interesse pelas culturas pré colombianas e suas específicas localidades.

Mendieta faz inúmeras viagens ao México e cria suas primeiras *Silhuetas* nas ruínas de Oaxaca, em 1973, num período fértil de contatos com as artes populares e sítios arqueológicos deste país. A união desses elementos, configurando atravessamentos cronológicos entre imaginários mexicanos do presente e do passado pode ser encontrada na obra de Frida Kahlo, artista que Mendieta admirava, visitando seguidamente o Museu Frida Kahlo na Cidade do México (Viso, 2004). Não apenas na série Silhuetas, mas em toda a sua obra se poderá capturar esse particular exercício da tessitura intercultural ricamente explorada.

Tanto nos Estados Unidos como no México, as formas gerais se derivam destes contornos, perfazendo esse duplo enquadramento, reclamando para si a pertença das tradições e mitos do mundo ameríndio associando-o ao espectro dos ritos afrocubanos e transpondo-os simbolicamente para seu próprio corpo, recriando-os e atualizando-os como sentido evocado e restaurado em novo contexto.

Imagen de Yagul se estabelece como marco do início de Silhuetas. Mendieta aparece deitada sobre uma tumba no sítio arqueológico de Yagul, tendo seu corpo nu semi coberto de flores brancas. As flores parecem nascer e se alimentar de seu corpo, figura recorrente em outras obras na referência aos mitos da terra e sua identidade feminina. Ela se materializa como impressão a cores a partir de registro em slide 35 mm.

Imersão na natureza e na cultura do ocaso ou esquecimento, percorrendo fontes de água, riachos, rochas, campinas, nas praias mexicanas se somam a incursões nos sítios arqueológicos, registrando esses percursos em filmes e fotografias, compondo obras que estão, processualmente, já imbuídas na promessa de viagem e deslocamentos constantes, obras e registros que demarcam essa dual condição de se constituírem ocasionais e efêmeras e aos registros que trazem essas condições de tráfego em antigos e/ou novos percursos.

A condição dual de seu processo de criação se instaura sobre a declaração de sua condicional ambigüidade: "I am between two cultures". (Apud Viso, Op. cit.: 236) O posicionamento entre culturas é não apenas o desdobramento sua dupla nacionalidade, também ocasionado pela sua intensa e contínua relação com a natureza – dialeticamente posicionando seu corpo como o espaço onde esta se manifesta e é ao mesmo tempo por ela demarcada. "Art must have begun

as nature itself, in a dialectical relationship between humans and the natural world from which we cannot be separated." (Apud Clearwater, 1993:11)

O gênero de trabalho *earth-body* explicita essa relação dual. Da dialogia natureza/cultura que se forma nestas séries, abrindo as configurações entre os seus limites, se plasmam em sua silhueta. "Mediante mis esculturas earth/body me uno completamente a la tierra... Me convierto em uma extensión de la naturaleza y la naturaleza se convierte em uma extensión de mi cuerpo." (Apud Ruído, Op. cit.:67).

Para nos transpormos à sua fase de finalização, refletimos sobre *Black Venus*, de 1980, executada em Amana, Iowa, como um tributo aos seus ancestrais femininos, numa referência direta à lenda de uma mulher cubana que resistiu ao domínio dos colonizadores. Sua silhueta é registrada pela fotografia em preto e branco nos contornos de um corpo modelado e não decalcado, tendo seu interior preenchido com pólvora queimada. A pequena elevação do perfil se alarga para o seu interior, deixando uma abertura e acolhendo o resíduo negro. Suas bordas se voltam sobre seu contorno, fechando-se, quase abandonando o perfil demarcado, que não mais é mais o corpo da artista impresso sobre a terra, mas mantém dele as proporções. Fica ao centro a fenda, onde se pode ver o interior enegrecido. Podemos destacar esse trabalho pelo seu caráter de passagem para outros modos de criação, pois Mendieta irá destacar, nos anos seguintes, especialmente, a tridimensionalidade destes corpos modelados. E novas séries se seguirão.

O contorno do feminino

Na constituição dos traços de Silhuetas, é a demarcação de um corpo em diferentes cenários que se manifesta como núcleo irradiador do trabalho nesse clamor – um vazio que migra por diferentes localidades, deslocando-se continuamente. Esse vazio ritualizado pode ser admitido como compartilhamento de uma passagem, um estado de não contenção e de liberdade. Segundo Emma Goldmann, citada por Maria Ruído (Op. cit.), um ritual não é apenas uma representação passiva, é a realização de necessidades coletivas. É essa necessária expressão do vazio que Mendieta encena.

Cauquelin, ao refletir sobre a obra de Robert Smithson, aponta direcionamentos para muitos artistas contemporâneos que fazem a expressão do incorporal.

> *Não são mais os 'lugares' como os museus, galerias ou lugares predeterminados na cidade ou os desertos que estão em causa, mas o deslocamento em si, portador, com as novas tecnologias, de outra concepção dos lugares e do vazio, concepção que só pode ser abordada em termos de suportes móveis e de incorporeidade. (Op. cit,:73)*

María Ruido (Op. cit.) observa nessas obras um projeto político nômade na posição do sujeito que visa a desaparição de hierarquias e reificações. Na contradição entre a necessária diferenciação e a crítica das identidades normativas, a condição de exilada libera a artista para o trânsito e a impele na busca obsessiva pela demarcação dos contornos de sua existência. Produz na reflexão sobre o conceito antropológico de cultura e de história ou, melhor, compondo na fala da

artista: sua arte é uma conceitualização sobre a memória da história. Em muitas associações também se pode indicar a cova e o corpo, o cheio e o vazio, o oco e o pleno como marcas identitárias. Dentre o interior e o exterior, porque em delineamento, se produzem novas leituras desta condição de significar pela demarcação de um espaço de vivência.

A perspectiva autobiográfica estava integrada às questões de uma arte feminista e póscolonialista. Mendieta sempre se colocou frontalmente aderida à causa, no entanto declarando-se duplamente excluída, sendo esse "um movimento de mulheres da classe média americana branca". Seu projeto se instaurava, assim, como uma forma comunal, não individualizada, aliada aos sujeitos do exílio, buscando abarcar o terreno da cultura de modo mais amplo e profundo. Suas referências aos mitos e ritos nativos de uma América précolombiana reviam seu pertencimento à condição daqueles que viveram o extermínio e dos sujeitos da diáspora, colocando-se consciente desses deslocamentos, como persona em constante deriva.

As formas que exibem em sua condição mesma de apresentação pública, feitas em fotografias e filmes de Super 8, recuperam essa condição única mas que se produzem ao mesmo tempo como ressonâncias, figuras de si mesma em espaços outros da cultura e da natureza. Essa alternância entre o constante e o fugaz, o diferente e o mesmo, o particular e o genérico, entre o momento único e o de sua repetição se dão também como princípios constitutivos da série. Perscrutar *Silhuetas* é encontrar uma discursividade latente na condição de uma ultrapassagem, de uma ânsia por uma localização liberada, forma pousada sobre um encontro medido entre a vida e a morte, entre a chegada e a partida, formas de um nomadismo referencial.

O delinear seu corpo em múltiplos lugares, e de modo a transformá-lo em ícone dessa busca, nesse deslocamento, gera o continuo e progressivo reencontro com suas raízes cubanas, na sua deflagração de suas figuras de mulher mítica. É o lugar que provoca essa especificidade, essa definição de sues múltiplos aspectos quando, por exemplo, reforça a materialidade do interior das silhuetas. O espaço que fazia operar desde um ponto de vista simbólico se flexibiliza com os procedimentos produtores de evanescência e dissolução, de repetição e deslocamento. A partir de 1975, o vazio no interior dessas formas arde. O fogo inserido como elemento de transformação e purificação se torna frequente. Algumas vezes, em antítese, a água preenchia esse vazio do corpo, agora tornado continente.

Essa apropriação do espaço como lugar de trânsito é vivido de modo solitário. Representação de uma condição de encontro íntimo para o mergulho na natureza, vivências que marcam os transbordamentos arte, a vida e a morte – deflagrados mesmo pela demarcação de um único limite, o de seu próprio contorno.

"Conocerse a uno mismo es conocer el mundo, y es también, paradójalmennte, uma forma de exílio del mundo. Sé que es esta presencia de mi misma, esta autoconocimiento, lo que me hace dialogar com el mundo a mi alrededor por médio de la creación artística." (in Ruído, Op. cit., p. 85).

Pensar a obra de Mandieta faz reativar esses canais de diálogo que dela emanam. Explorar suas imagens é também redesenhar seu espaço no mundo, no mundo da arte de hoje, onde se inscreve, com as últimas mostras e publicações a respeito, a sua história recente (Sampaio, 1999). Já se sente mais intensamente essas reverberações. Ao refletirmos sobre sua obra, também nós atuamos nessa demarcação de seu perfil na história da arte contemporânea.

Traços Biográficos

Ana Mendieta, artista cubana naturalizada americana (Havana, 1948 – Nova York, 1985). Aos 12 anos é retirada da Cuba em revolução e transferida para os Estados Unidos. Formada pela Universidade de Iowa, seguindo depois para Nova York. Usufrui breve tempo de residência em Roma (1983-1985), Itália. Seus primeiros trabalhos de arte, quando ainda estudante em Iowa, desenvolvem ações performáticas e ritualísticas, com seus registros já reconhecidos pelo público especializado. Entre elas destacamos a obra *Glass on Body* (1972), onde alude aos limites de seu próprio corpo. Passando a lidar com esculturas e instalações nos anos seguintes e ampliando sua ação pelo espaço, desenvolve a série *Silhuetas (1973 – 1980)*, objeto deste presente trabalho. Destacam-se as series *Esculturas Rupestres* (1981) realizada em solo cubano; seus *Desenhos em Folhas (1982)* e as esculturas em madeira carbonizadas, entre as últimas, as *Totem Grove Series*, como principais produções após 1981. A artista morre abruptamente em 1985. Como a maior parte de seu trabalho era efêmero e especificamente localizado (site specific) se tornou conhecido pelos documentos fotográficos que ela exibia em museus e galerias. Seu trabalho tem menção signiticativa na Arte Contemporânea. Sua primeira referência foi introduzida pela crítica norte america Lucy Lippard em 1975.

Referências Bibliográficas

BALANDIER, G. (1985) *O Contorno – poder e modernidade*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil.

CLEARWATER, B. (1993) *Mendieta – a book of works*, Miami, Grassfield Press.

CAUQUELIN, A. (2008) *Frequentar os Incorporais*, São Paulo, Editora Martins Fontes.

RUÍDO, M. (2002) *Ana Mendieta*. Colección Arte Hoy, Hondarribia, Editorial Nerea.

SAMPAIO, V. (2009) *Arte e Vida – bordas dissolvidas.* In: Revista Concinnitas, Rio de Janeiro, ART/UERJ, ano 10, vol 2, p. 97 – 103.

SIELSKY. I. *(2009) Celeida Tostes no contexto do campo ampliado: do espaço da arte ao espaço da vida*. in VIGA, G. et alli (orgs.) XVIII Anais ENANPAP. *Salvador, EDUFBA.*

VISO, O. (2004) *Mendieta – Earth Body*. Washignton, Smithsonian Institute.

El Yagul
Oaxaca, Mexico, 1973.
35 mm color slide

Black Venus
Amana, Iowa, 1980.
Black and white photography

Silueta Series
La Ventosa, México.
35 mm color slide

Cildo Meireles: aproximações à Bachelard[1]

Marco Antonio Pasqualini de Andrade
UFU/CBHA

Resumo
Aborda a obra do artista brasileiro Cildo Meireles a partir de seu imaginário poético específico, verificando a possibilidade de construir uma leitura tomando como referência as idéias formuladas pelo filósofo francês Gaston Bachelard nos livros "Poética do Espaço" e "A experiência do espaço na física contemporânea".

Palavras-chave
Cildo Meireles; Gaston Bachelard; Espaço

Abstracts
the purpose is to discuss the work of Brazilian artist Cildo Meireles from the point of view of its specific poetic imagery, verifying the possibility of analysis using as reference the ideas formulated by French philosopher Gaston Bachelard in the books "The Poetics of Space" and "The Experience of Space in Contemporary Physics".

Keywords
Cildo Meireles; Gaston Bachelard; Space

1 Trata-se de uma versão modificada e ampliada de um trecho da tese do autor. Cf: ANDRADE, Marco Antonio Pasqualini de. **Cildo Meireles: uma poética ambiental (1963-1970)**. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

Em maio de 1969 foi publicado, na coluna diária do crítico de arte Frederico Morais, no *Diário de Notícias*, um artigo sobre Cildo Meireles[2]. Denominando seus trabalhos, desde o título, de "ambientes", Morais estabeleceu um parâmetro a partir do qual propôs que fossem vistas as obras do artista. Engajando-o nas proposições da arte ambiental, o texto veio alinhar a pesquisa de Meireles às experimentações da vanguarda carioca daquele momento.

Iniciando o texto como um noticiário informativo, Frederico Morais alerta a respeito da estada do jovem artista na cidade (pois na época este morava na cidade histórica de Parati), e introduz Cildo Meireles aos leitores que o desconheciam. Qualificando-o de "uma das personalidades mais fortes da nova arte brasileira", contou resumidamente sua trajetória, afirmando que essa já se encontrava em estágio bastante evoluído, tendo passado por inúmeras fases "que o artista vai queimando, sem que o público saiba".

Morais esclarece que Meireles desenvolvia sua produção basicamente a partir de desenhos. O entrecruzamento de imagens e cenas, presentes em muitos desenhos, para o crítico, às vezes se assemelhava a um campo surrealista, que foi comparado por ele a certas composições do italiano Valerio Adami (que o artista teria visto na IX Bienal de São Paulo). Essa produção pode ser considerada o embrião das idéias de suas primeiras propostas ambientais, ou seja, *Desvio Para o Vermelho* e *Espaços Virtuais: Cantos* (que em um certo momento também fora denominado pelo artista de "desvio").

A noção de "desvio" pode ser entendida, nesta fase do trabalho de Meireles, como uma interpenetração, ou invasão, de um campo espacial em outro. Freqüentemente, em seus desenhos, isso acontece por intermédio da cor, que avança além dos limites dos planos, criando lapsos, lugares híbridos, espaços nebulosos. Tais campos de pesadelo, algo situado entre um registro sensível e alegórico da dura realidade brasileira e a possibilidade de uma fuga onírica do mundo concreto, estariam presentes em muitas de suas obras iniciais, através de duplicidades e oposições espaciais, criando lugares desconexos que se misturam e "causam mal estar" (nas palavras de Morais).

Um espaço que se derrama em outro. Uma cor que rompe o limite de sua membrana de contenção e invade o ambiente. E assim é concebida a primeira idéia de caráter eminentemente ambiental criada por Cildo Meireles: *Impregnação*.

Impregnação é a primeira concepção do ambiente *Desvio para o vermelho*, e se constituiria na primeira sala de um conjunto de três (as outras duas seriam propostas em 1980). Trata-se da reunião de objetos, dos mais variados tipos, inclusive pinturas monocromáticas, que apresentam tons da cor vermelha. A cor é um signo de troca de energia, que é incorporado (impregnado) nos objetos. A ostensibilidade, repetição do gesto, multiplicação de artefatos, cria um campo de reverberação de valor, como uma rede cromática que aspira objetos e corpos transformando sua essência, ou criando uma transubstanciação material. Em Meireles, o fato singulariza um evento eminentemente físico que, entretanto,

2 MORAIS, Frederico. "Ambientes" de Cildo Meireles. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 01 mai. 1969.

carrega consigo um potencial cultural transformador e, até certo ponto, inevitável e irreversível.

O campo de cor é campo magnético, inexorável. Trata-se de um discurso da realidade, no qual reune desde pequenos bibelôs a obras de arte, incluindo ainda meios de comunicação (livros, discos), e seres vivos: um peixe e um pássaro.

Se a questão da impregnação monocromática pode remeter ao artista francês Yves Klein, entretanto é flagrante também uma possível associação à *Tropicália,* obra de 1967 de Hélio Oiticica. Porém, diferentemente do espaço abstrato de Oiticica (mesmo que este evoque um barraco de favela), Cildo Meireles realiza um ambiente muito mais próximo do cotidiano, ao mesmo tempo que, violentamente, rompe essa familiaridade com o uso intenso da cor. O tom idílico de Oiticica converte-se em um pesadelo surrealista na concepção de Meireles.

Impregnação é claramente um apelo aos olhos, à visão, mesmo com sua intensa carga psicológica, enquanto *Tropicália* amplia o dado perceptivo para os outros sentidos. Ainda não se trata do momento de questionamento da visualidade para o jovem artista. A obra de Meireles, embora enfoque um lugar-comum, não se refere especificamente ao contexto cultural brasileiro, correspondendo a uma sala de estar de qualquer família de classe média. É preciso atentar ao fato de que Meireles entro em contato, naquele mesmo ano, com o simulacro de um quarto construído por Claes Oldenburg e que havia sido exposto na Bienal de São Paulo.

Voltando ao texto de Frederico Morais, este nota que os desenhos de Meireles, após sua mudança para Parati, tornaram-se mais simplificados e construídos, e transformaram-se em projetos de espaços realizados em papel milimetrado. Afirma que alguns deles foram transpostos para maquetes e que dois foram executados em dimensões reais.

Esses trabalhos, que Morais denomina "ambientes" ou uma "arquitetura fantástica" seriam um misto de espaços reais e virtuais que iludiriam a visão e a percepção do público, causando "novas noções de equilíbrio, de estabilidade", e prenunciando "uma nova percepção".

Quando fez essas comparações, Morais estava referindo-se, principalmente, à série dos *Espaços Virtuais: Cantos*, que seriam mandados para a pré-Bienal de Paris e depois expostos no Salão da Bússola.

Morais afirma também, que o trabalho de Cildo Meireles "poderia encontrar um bom intérprete em Gaston Bachelard"[3]. Ora, o filósofo francês desenvolve questões ligadas à percepção e ao dado fenomenológico, relacionando significados culturais coletivos a uma imaginação poética.

É possível pensar, pois, que Bachelard teria sido uma leitura importante e estimuladora para o artista. A relação, por exemplo, entre memória e imaginação; a poética dos caminhos e trajetórias; o contraste das grandezas de tamanho e proporção. Tais propostas encontram grande ressonância em vários trabalhos de Cildo Meireles, em particular, naquele momento, na série dos *Cantos*. O lugar familiar, doméstico, torna-se estranho à percepção, desconstruindo a sua natureza habitual.

---

3 MORAIS, Frederico. **Op. cit.**

Na *Poética do Espaço*[4], publicado na França em 1957 (e cuja tradução foi publicada no Brasil apenas em 1988) Bachelard desenvolveu vários temas que podem ser relacionados ao trabalho de Cildo Meireles: a casa, os cantos, a miniatura, a dialética do exterior e do interior etc.

Na introdução do livro, Bachelard expõe o objetivo de suas investigações: "visam determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados. [...] Ao seu valor de proteção, que pode ser positivo, ligam-se também valores imaginados, e que logo se tornam dominantes. O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido". O autor denomina a essa investigação de *topofilia*.

A noção de topofilia, ou seja, a afetividade projetada nos espaços cria uma relação específica entre a imaginação e a memória, e é produzida de modo freqüente nas propostas de Meireles.

Tomaremos como exemplo dois pontos elencados por Bachelard para estabelecer leituras das obras do artista: os "cantos" e a "miniatura".

Os cantos

Todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa. [5]

Gaston Bachelard afirma que os cantos trazem a marca de um negativismo. Seriam o mais sórdido dos refúgios, uma rejeição, restrição, ocultação da vida ou, em última instância, uma negação do Universo.

Para o autor, recolher-se ao seu canto seria uma expressão repleta de imagens de grande ambigüidade, psicologicamente primitivas. O canto seria um refúgio que assegura um primeiro valor do ser: a imobilidade. Um local seguro, ou quarto imaginário que se constrói ao redor do nosso corpo, e no qual acreditamos estar bem escondidos. Define como a "casa do ser" e da "infância inventada[6]."

Bachelard diz que para os grandes sonhadores de cantos, de ângulos, de buracos, nada é vazio; a função do habitar faz a ligação entre o cheio e o vazio. E no qual as imagens habitam ou freqüentam.

Cantos seriam também "ninhos de poeira", depósitos de coisas esquecidas, museu de insignificâncias. No fundo de seu canto, o sonhador recordaria todos os objetos de solidão, traídos unicamente pelo esquecimento, abandonados num canto. Sinais da vida enfadonha, para Bachelard constituem mais que uma coloração que se estende sobre as coisas, são as próprias coisas que se cristalizam em tristeza, em saudades, em nostalgias. O mundo não seria da ordem do substantivo, mas do adjetivo.

---

4 BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

5 BACHELARD, G. **Op. cit.**, p. 145.

6 BACHELARD, G. **Op. cit.**, p. 147.

O canto negaria o palácio, a poeira negaria o mármore, os objetos desgastados negariam o esplendor e o luxo.

O sonhador em seu canto riscou o mundo num devaneio minucioso que destrói um a um todos os objetos do mundo.[7]

Em *Espaços Virtuais: Cantos*, de 1967, Cildo Meireles insinua todo esse imaginário de modo lúdico, mas nem por isso menos desafiador. O jogo de percepção, no qual objetos podem ficar escondidos, esquecidos, ou até desaparecer, é também refúgio das pessoas. Poderíamos "sumir" em um canto? O lugar doméstico torna-se fantástico, maravilhoso, espaço da imaginação.

A idéia de canto como refúgio encontrar-se-ia também na imagem de um personagem que aparece várias vezes nos trabalhos de Cildo Meireles durante a década de 70: é a foto de um interno de uma instituição de doentes mentais que está encolhido em um canto de parede, de lado ou de costas, escondendo seu rosto com as mãos, cabeça abaixada, recurvado, pernas arqueadas.

Para Meireles, esta imagem simboliza o "gueto", ou seja, a segregação cultural de um segmento da população, acuada pela cultura hegemônica que a oprime. Entretanto, vê no gueto a possibilidade da consciência e da discussão ideológica, um potencializador de trocas energéticas e de conhecimento, gerando desse modo um ato libertador.

A imagem aparece pela primeira vez em uma publicação em jornais que acompanha a exposição "Eureka/Blindhotland", em 1975. No mesmo ano, o artista edita um disco chamado "Sal sem Carne", pela galeria Luiz Buarque de Holanda e Paulo Bittencourt, em cuja capa aparecem um conjunto de fotos realizadas pelo artista e por Max Jorge Campos Meireles. No centro de cada face da capa aparecem duas imagens ampliadas: a de uma tribo indígena e uma outra versão do interno no canto, quase na mesma posição, mas visto de costas.

A terceira obra que utiliza a mesma imagem é "Zero Cruzeiro", de 1974-78. Numa montagem reproduzida em offset de uma imaginária nota de zero cruzeiro, aparece, de um lado, a mesma imagem do interno no canto, e do outro a de um índio. Ambos personagens do "gueto", simbolizam os dois estágios limítrofes e opostos, nos quais o poder ideológico, travestido em dinheiro, não possui valor. A exclusão é simultaneamente libertadora dos valores capitalistas e da cultura hegemônica dominante.

Nota-se que o lugar de refúgio constitui uma oposição ao universo, como diz Bachelard, no caso uma atitude de resistência que cria o espaço íntimo e particular, no qual é possível a sobrevivência, mesmo na adversidade.

7 BACHELARD, G. **Op. cit.**, p. 151.

A miniatura

Possuo tanto melhor o mundo quanto mais hábil for em miniaturalizá-lo. Mas, fazendo isso, é preciso compreender que na miniatura os valores se condensam e se enriquecem. [...] É preciso ultrapassar a lógica para viver o que há de grande no pequeno. [8]

Bachelard propõe que miniaturas são objetos falsos providos de uma objetividade psicológica verdadeira. Para entrarmos no âmbito da imaginação, temos que transpor o limiar do absurdo, concebendo-a como imaginação natural. As contradições geométricas seriam redimidas, e a Representação seria dominada pela Imaginação

Em sua visão, a miniatura imaginária é proposta para encerrar em si um valor imaginário. A miniatura é uma das moradas da grandeza, e estende-se até as dimensões de um universo. O grande, mais uma vez, está contido no pequeno. O minúsculo surgiria como a morada da força primitiva, e, sinceramente vivenciada, desprender-se-ia do mundo ambiente, ajudando a resistir à dissolução do ambiente. [9]

Para a imaginação, segundo Bachelard, o mundo gravita em torno de um *valor*.

Essa noção de miniatura poderia ser vista, exemplarmente, no significado denso e peculiar de *Cruzeiro do Sul*, texto e obra, de 1969-70. A obra consiste de um pequeno cubo de 9 x 9 x 9 mm, feito de um segmento de madeira de pinho e um de carvalho. O pequeno cubo, forma geométrica perfeita, contém potencialmente e simbolicamente uma bomba prestes a explodir. A diminuta proporção da peça, idealmente deveria ser exposta em um imenso ambiente vazio.

Meireles escreve paralelamente um texto intenso, no qual claramente toma posição por um território "a oeste de Tordesilhas", ao qual a cultura ocidental não atinge. Representa o "lado selvagem", isento de raciocínios e habilidades, e também de estilos e movimentos artísticos, quaisquer que sejam. Preconizando que "a selva se alastrará" até cobrir todo o lado ocidental, propõe que se extingam as metáforas, e em seu lugar fiquem lendas e fábulas, recordações de "conquistas reais e visíveis" [10].

Nesta obra, assim, o diminuto, a miniatura, claramente se constitui do valor de que fala Bachelard, com potencial de arruinar o mundo construído pela arte e a cultura "ocidental". Representa o primitivo, o imaginário do contido e denso, que é maior do que se pensa. O contraste com o espaço só amplia tal proposta.

A imagem não quer deixar-se medir. Por mais que fale de espaço, ela muda de grandeza. O menor valor amplia-a, eleva-a, multiplica-a. [...] Absorve todo o espaço da sua imagem. [11]

---

8 BACHELARD, G. **Op. cit.**, p. 159.

9 BACHELARD, G. **Op. cit.**, p. 168.

10 MEIRELES, Cildo. Cruzeiro do Sul. In: _____. **Cildo Meireles**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 106.

11 BACHELARD, G. **Op. cit.**, p. 179.

Pode-se, a partir da constatação dessas afinidades, admitir, portanto, que um estudo de fenomenologia de interesse à análise e investigação da produção de Cildo Meireles é a fenomenologia da imaginação de Gaston Bachelard.

Porém, para além do chamado Bachelard "noturno", o filósofo "diurno" ou "solar", que desenvolve uma filosofia da ciência, também nos interessa. Partido das conseqüências da teoria da relatividade, este constrói novas visões da física que são extremamente pertinentes. (Lembrando que uma das séries de Meireles foi denominada "Arte Física").

Em sua obra "A experiência do espaço na física contemporânea"[12], escrito em 1937, Bachelard coloca a hipótese de que nossa percepção da realidade está baseada muito mais em um dado intuitivo e probabilístico, ou seja, acreditamos que algo esteja lá porque provavelmente está.

Em suma, o filósofo, citado por Frederico Morais, abre uma vertente fértil de investigação para a obra de Cildo Meireles. As idéias aqui apresentadas constituem um embrião da formulação dessa hipótese.

12 BACHELARD, Gaston. **A experiência do espaço na física contemporânea**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

As primeiras encomendas portuguesas em porcelana azul e branco da China

Maria Fernanda Lochschmidt
MASP/ UNESP

Resumo
As primeiras porcelanas azul e branco da China para Portugal portavam as insígnias dos empreendedores das viagens ao Oriente: da coroa e da igreja católica.
Da proibição comercial de 1522 até a concessão de Macau 1557 surgem inscrições na decoração.
Circa 1557 até o declínio marítimo português 1610 introduz-se formas de objetos utilitários trazidos a bordo.
Até 1710 motivos e formas européias ingressam no repertório.
Cria-se a porcelana em Meissen, e a chinesa, adaptando-se ao mercado, adquire apariência européia.

Palavras chave
porcelana; Portugal; China

Abstract
The first Chinese blue and white porcelains for Portugal bore coat of arms of the Far Eastern journey financers: the Portuguese Crown and the Catholic Church.
From trade prohibition 1522 to Macau's concession 1557 inscriptions appear as decoration.
From 1557 to Portugal's maritime power decay in 1610, utilitarian objects shapes brought on board are copied.
Up to 1710 European motives and forms are introduced.
When porcelain is discovered in Meissen, the Chinese adapt to market requirements giving their porcelain European appearence.

Key Words:
porcelain; Portugal; China

este trabalho não teria sido possível sem a extensa bibliografía da Dra. Maria Antônia Pinto de Matos, maior especialista em porcelana chinesa na língua portuguesa.

Portugal foi o primeiro país europeu a encomendar porcelana da China. No entanto, nunca formou uma Companhia das Índias: suas viagens eram patrocinadas pela coroa e pela igreja católica, contando com ajuda financeira privada.

Após assinar o Tratado de Tordesilhas em 1494, os portugueses partem em busca de especiarias e riquezas, e descobrem a rota que contorna a África, passando pelo Cabo de Boa Esperança para chegar ao Oriente.

Ao regressar de sua viagem à Índia de 1498, Vasco da Gama presenteia o rei D. Manuel I com porcelanas adquiridas em Calicut, onde chineses tinham uma feitoria conhecida como "Chinacotta".

Após essa histórica viagem, a coroa portuguesa intensifica suas viagens ao Oriente.

Em 1511 Alfonso de Albuquerque conquista Malaca recebendo ajuda da comunidade chinesa que ali residia.

A partir de então, as viagens dos portugueses ao Império do Meio começam a ser feitas desde Malaca.

Para o presente estudo é importante lembrar de dois fatores: primeiro, que o comércio e as rotas mercantis no sudeste asiático já se encontravam bem estabelecidos antes da chegada dos portugueses. Eles não aportaram, ao menos no início, grandes mudanças no sistema. A princípios do século XVI eram os chineses de ultramar, residentes em cidades portuárias, que dominavam o comércio da área[1].

Segundo, a xenófoba administração Ming mantinha fechados quase todos os seus portos para o comércio exterior, somente abrindo exceções interessantes ao estado. Esta proibição permaneceu de maneira ineficaz até 1567, havendo sempre comércio ilegal[2].

Desde o século XIV, Jingdezhen assume o monopólio da produção de porcelana na China.

Entre 1325 até 1700, as porcelanas mais produzidas e exportadas eram as decoradas com azul de cobalto sob vidrado[3].

A data 1325 é vista pelos especialistas como o início da produção em grande escala de azul e branco. A prova é que na carga de um navio mercante afundado em 1323 não foram encontradas do tipo[4].

As primeiras encomendas dos portugueses correspondem ao período do reinado do imperador Zhengde (1506 – 1521).

A qualidade geral das peças para exportação deste período não são reconhecidas como boas. Elas têm o vidrado leitoso, o cobalto grisalho e a pintura

1 FELDBAUER, Peter, Die Portugiesen in Asien 1498-1620, 2005, p.38.

2 BREINDL, Walter, Die Beziehungen Portugals und Spaniens mit China im 16 Jahrhundert, 1990, p.58, 66

3 HOWARD, David Sanctuary, Chinese Armorial Porcelain, v.I, 1974, p.36

4 CARSWELL, John, Blue and White, Chinese Porcelain around the World, 2000, p.17.

com apariência borrada. Estas caraterísticas se prolongam até os primeiros anos da era Jiajing (1522 – 1566)[5].

As primeiras encomendas portuguesas têm a forma e decoração chinesas e levam como elementos estrangeiros somente as insígnias dos empreendedores das viagens ao Oriente. Isto é, da coroa portuguesa e da igraja católica, aparecendo os motivos da esfera armilhar de D. Manuel I e o brasão real português, as iniciais "JHS" Jesus Hominum Salvator, e uma paisagem mal decifrada.

Na minha opinião, o primeiro pedido feito foi um conjunto de pratos de dois tamanhos, tendo os grandes entre 51 e 53 cm de diâmetro, e os menores 30,5 a 31,5 cm.

Os pratos foram datados pelos especialistas entre 1520 – 1540. Penso, no entanto, que podem ser de 1510 – 1530.

O que me faz crer que se trata das peças mais antigas encomendadas pela coroa portuguesa é a decoração e caraterísticas típicas da porcelana por volta do ano de 1500.

Os pratos maiores foram decorados com peônias no tardoz, e no caso do prato do British Museum, no centro. As peônias foram desenhadas com o traço fluente caraterístico das porcelanas das eras dos imperadores Hongzhi (1498 – 1506) e Zhengde (1506 – 1521)

Nesses pratos o motivo dos leões brincando com bolas de brocado – decoração bastante comum no repertório chinês – tendem mais ao estilo Zhengde (1506 – 1521) do que Jiajing (1522 – 1566).

A pintura dos pratos menores, que por ora parecem borradas, também correspondem ao estilo começo do século XVI.

Por último, o cobalto de tom grisalho e o vidrado leitoso são caraterísticas típicas da porcelana para exportação da era Zhengde (1506 – 1521).

Historicamente também é factível que as primeiras encomendas tenham sido efetuadas desde Malaca, antes da chegada dos portugueses à China, por meio de comerciantes que atuavam na área.

Prova disso é um prato com caraterísticas idênticas aos grandes pratos acima descritos, mas sem as insígnias portuguesas, que se encontra nas Filipinas e foi datado Zhengde (1506 – 1521)[6].

Outras peças que datam dos primeiros encontros entre lusitanos e chineses é um gomil da era Zhengde (1506 – 1521), outro gomil de forma levemente diferente e uma garrafa contemporânea "cabeça de alho" do acervo do Museu Nacional de Jacarta, ambos de 1520 – 1550 e finalmente uma jarra do Metropolitan de Nova York de 1540 – 1550.

Como referência para datação do primeiro gomil, existe no acervo do Topkapi Saray em Istambul um gomil de idêntica forma e tamanho ao primeiramente nomeado, sem emblemas portugueses, da primeira metado do século XVI[7].

---

5 BATTIE, David, Sotheby's grosser Antiquitätenführer Porzellan, 1991, p.27.

6 GOTUACO, TAN, DIEM, Chinese and Vietnamese Blue and White Ware found in the Philippines, 1997, p. 91.

7 KRAHL, Regina, Chinese Ceramics in the Topkapi Saray Museum, Istambul, 1986, p. 591

O primeiro gomil tem o vidrado leitoso, o cobalto grisalho e a decoração feita sem maior cuidado, caraterísticas típicas das porcelanas Zhengde (1506 - 1521).

Já as três peças restantes têm a porcelana de melhor qualidade, o cobalto de azul brilhante e foram decorados com maior cuidado, o que os faz típicos produtos da era Jiajing (1522 -1566)1

Em 1522, após uma série de contratempos e mal-entendidos, os portugueses são expulsos e proibidos de ingressar na China.

Apesar disso continua sendo feito o comércio de forma clandestina. Várias peças datam deste período de restrições que durará até 1552, quando Leonel de Souza negocia em Cantão a conceção da ilha de Macau aos portugueses.

Após a morte do rei D. Manuel I, assume D. João III (r. 1522 – 1557), que leva uma política mais pragmática do que seu antecessor, mostrando mais interesse em relações comerciais do que em conquistas.

As encomendas desta época já têm a qualidade das porcelanas de exportação da era Jiajing, isto é, possuem o corpo mais branco, o azul de cobalto mais brilhante e a pintura feita com mais cuidado.

Além dos emblemas da coroa e da igreja, aparecem inscrições em latim ou português.

Um gomil de 1540 – 1550 com as iniciais "JHS", pode ter sido encomendado por ordens católicas lusitanas para os rituais da missa.

Da mesma época data um conjunto de taças e escudelas, com as inscrições "Ave Maria Gracia Plena" e outras "Em Tempo de Pedro de Faria 1541" na borda.

É interessante notar que taças da mesma forma – apenas um pouco menores e com idêntica disposição da decoração, foram exportadas nessa época para o Oriente Médio.

No Museu Nacional de Teerã existe uma tijela de caraterísticas semelhantes, só que em vez das insígnias portuguesas, ela porta inscrições ilegíveis em árabe2.

Isso indica que a exportação de porcelanas chinesas no século XVI já era feita em forma massiva, adaptando apenas detalhes da decoração para atender os requerimentos dos diferentes mercados.

A forma dessas taças é comum no repertório chinês. A terceira variante com asas, no entanto, possivelmente foi produzida seguindo um modelo de escudela em metal semelhante às utilizadas na Europa e também pelos marujos nos navios.

Se fôr o caso, trata-se da primeira forma européia a ser copiada em porcelana chinesa para o mercado europeu.

Referente também a uma das escudelas - especificamente a que se encontra no Museu Rainha D. Leonor – opino que os cavaleiros pintados são homens europeus e não chineses. VIDE IMAGEM 1

As seis garrafas extantes com a inscrição "Isto mandou fazer Jorge Álvarez Reina 1552",foram encomendadas pelo capitão Jorge Álvarez em memória de seu ilustre companheiro de viagem São Francisco Xavier, que falece nessa data nas vizinhanças de Cantão.

Do ponto de vista decorativo, as garrafas são um exemplo do repertório utilizado a meados do século XVI.

Por volta de 1550, a China vive um período de grande expansão econômica. Existe um forte incremento do comércio e a classe mercantil sobe na escala social. Com isso, a produção de porcelanas para o mercado interno aumenta consideravelmente[8].

Em 1557 Macau é concedido aos portugueses, dando início a uma nova era na relações diplomáticas e comerciais entre os dois países. A partir daí intensificam-se as viagens dos lusitanos à China.

Muitos navegantes recebem títulos de nobreza, surgindo os brasões familiares nas porcelanas de encomenda.

Paralelamente, ordens religiosas estabelecem-se em Macau e também realizam seus pedidos.

Com isso, as encomendas tornam-se mais numerosas, as formas mais diversificadas, e novas rotas marítimas são abertas para atender novos clientes.

Um gomil com os brasões da família Peixoto têm elementos decorativos incomuns, como um triângulo trabalhado e moedas entrelaçadas.

Um triângulo idêntico aparece em uma caixa de porcelana imitando um lingote de prata, feita para o crescente mercado doméstico chinês de meados do século XVI[9]. Isto indica que motivos preferidos do consumidor doméstico chinês começam a aparecer nos produtos para exportação.

A qualidade da porcelana durante o longo reinado do imperador Wanli (1573 – 1619) varia muito. Pela primeira vez a quantidade passa a ser mais importante do que a qualidade[10].

Como resultado, existem porcelanas feitas para o mercado privado que são melhores do que as destinadas à Cidade Proibida.

O prato de Matias de Albuquerque, datado fins do século XVI, cujo brasão toma conta da peça sem deixar espaço para decoração adicional, é um indicador da auto-confiança e importância que gozavam os navegadores portugueses na época.

Em 1580, quando o rei D. Sebastião morre sem deixar sucessor, Portugal é subordinado à coroa espanhola até 1640, quando se independiza.

Após fundar o seu convento em Macau, em 1589, religiosos espanhóis da Ordem dos Agostinhos encomendam várias peças em diversas formas com o seu brasão, que incluem potes com pelo menos quatro formas distintas e três tipos de pratos.

Um dos pratos é grande, de covo alto e convexo, com abas amplas e retas. Esta forma ainda não existe no repertório chinês. É bem provável que este tipo de prato tenha sido feito seguindo modelo em metal usado na Europa e trazido nos navios[11].

---

8 MACINTOSH, Duncan, Chinese Blue and White Porcelain, 1994, p. 82

9 WANG, Qingzheng, A Dictionary of Chinese Ceramics, 2004, p.69

10 MACINTOSH, Duncan, Chinese Blua end White Porcelain, 1980, p. 58

11 KILBURN,Richard, Transitional Wares and their Forerunners, 1981, p. 25

Garrafas com os brasões da familia Vilas Boas e Faria ou Vaz, datadas 1590 – 1610, também seguem padrões ocidentais. Elas têm a mesma forma quadrada das garrafas de vidro utilizadas para armazenar bebidas alcólicas, artigos que também eram transportados nos barcos.

Existem poucas peças em estilo "kraak" – normalmente identificado com as encomendas holandesas – que levam brasões portugueses.

Conhecem-se no entanto quatro pratos, um kendi e uma tijela com decoração típica da era Wanli (1567 – 1620), datados fim do século XVI ou começo do XVII.

Um dos pratos e a tijela, foram decorados com o intrigante motivo da hydra e levam as inscrições "Sapienti nihil novum" – para o sábio nada há de novo.

O prato fazia parte do conjunto do famoso teto do Palácio de Santos – hoje sede da Embaixada da França em Lisboa – e trata-se da única peça com motivos decorativos não chineses dessa coleção.

A tijela, que faz parte do acervo do British Museum, aparece em uma pintura holandesa de W.C. Heda de 1638, razão pela qual ainda se duvida se essas peças são encomendas portuguesas ou holandesas[12]

Por volta de 1610 os portugueses começam a perder as rotas comerciais para os holandeses e a dinastia Ming aproxima-se ao fim. A Cidade Proibida e o mercado doméstico diminuem drasticamente suas encomendas e os ceramistas de Jingdezhen têm de procurar novos clientes.

A literatura denomina o periodo entre 1620 até 1683 – quando os fornos de Jingdezhen entram em desfunção até a sua reorganização sob a administração Qing – como "Periodo de Transição".

A qualidade da porcelana produzida pelos fornos privados de Jingdezhen são de relativa baixa qualidade até 1632.

No entanto, de 1633 .até 1683, quando os holandeses assumem o monopólio do comércio, a qualidade melhora visivelmente[13].

A partir de 1610 as porcelanas encomendadas adquirem formas mais sofisticadas, e começa-se a dar ênfase a aplicações plásticas.

Novos motivos estrangeiros são incluídos no repertório decorativo. Emula-se a ornamentação da porcelana de Médici, das faianças Iznik da Turquia e aparecem as famosas"flores européias", entre as quais está a tulipa, que faz verdadeiro furor.

De 1610 – 1630 datam potes com cabeças de anjos incrustadas, provavelmente encomendadas pelos jesuítas portugueses.

Dois gomis gêmeos contemporâneos dos potes, do acervo do British Museum, têm a forma parecida a das faianças portuguesas e as alças lembram a silhueta de Cristo cricificado de estátuas em marfim produzidas em Goa.

Ainda há dúvidas sobre quem encomendou as garrafas com o brasão de Felipe II, rei de Espanha (1556 – 1598) e rei de Portugal (1580 – 1598). Autores divergem ao explicar se foi encomenda holandesa, portuguesa ou espanhola.

---

12 LION-GOLDSCHMIDT, Daisy, Les Porcelaines Chinoises du Palais de Santos, Arts Asiatiques, Tome XXXIX, 1988, p. 44

13 LITTLE, Stephen, Chinese Ceramics of the Transitional Period 1620 – 1683, 1984, p.1

Existem duas versões dessas garrafas: uma com flores e insetos,e a outra com letrado e servente em paisagem, no verso do brasão.

As garrafas foram decoradas com tulipas, cujos hastes parecem prolongações da cruz no brasão.

A forma incomum– que não é chinesa – resultaria da montagem de formas pre-existentes para obter um objeto parecido às garrafas com brasões que os europeus usavam no fim da era medieval.

Enquanto à datação, não tenho dúvidas de que se trata de peças do início do Periodo de Trasição, isto é, entre 1621 e 1633.

A existência de uma terceira garrafa, de idêntica forma, mas sem brasão e com decoração floral típica da era Tianqi (1621-1627) e começo Congzhen (1627 – 1633) o confirma[14]. VIDE IMAGEM 2

Tulipas também decoram garrafas de 1620 – 1644, cuja forma deriva provavelmente de um protótipo europeu, pintadas com uma iconografia cristã complexa. Podem ter sido encomendadas pelos Dominicanos, já que na decoração aparece um cão com uma tocha acesa na boca, símbolo de Santo Dominico.

Potes de 1620 – 1644, com heráldica dos jesuitas contidas em medalhões, foram decorados com um motivo floral que lembra os arabesques da porcelana de Médici de fins do século XVI e de faianças italianas.

A última fase deste estudo cobre o período entre a reorganização de Jingdezhen, em 1683, eo fim do mandato do imperador Kangxi (1662 – 1722).

O inspetor Zang Yingxuan é enviado pela corte Qing a Jingdezhen para regularizar a produção e o funcionamento dos fornos.

Paralelamente os manchús se mostram favoráveis ao comércio, permitindo a instalação de feitorias estrangeiras em seus portos.

Os portugueses, agora ricos com o ouro descoberto no Brasil que desembarca em Lisboa em 1699, encomendam vários serviços em porcelana da melhor qualidade, destinados à corte portuguesa, ao clero e à aristocracia.

Em 1710 descobre-se a porcelana em Meissen, na Alemanha, obrigando os produtores chineses a se adaptarem ao mercado para manterem a competitividade do seu produto.

Esta fase, enquanto à apariência da porcelana de encomenda, sinaliza o fim da transição da apariência chinesa à completamente européia.

Apesar de se continuar pedindo peças de tipo chinês, começam a parecer as que possuem decoração e formas totalmente européias.

Os pratos com os brasões da família Pinto, datados entre 1690 e 1700, são um exemplo de decoração e forma chinesas.

Já outro grupo de peças datadas entre 1690 e 1720 encomendadas para Portugal e a colônia do Brasil, têm motivos decorativos não chineses e suas formas derivam de protótipos europeus. Esse é o caso de uma bacia de 1690-1710, copiada de um protótipo em prata, com as armas de D. Rodrigo da Costa, na Fundação Oriente em Lisboa. VIDE IMAGEM 3

Desta maneira, a porcelana fabricada na China começa a parecer européia.

---

14 LITTLE, Stephen, Seventeenth Century Landscape Painting and the Decoration of Chinese Ceramics, 1995, p.13

Pedro de faria
Tigela com as inscrições "Em tempo de Pedro de Faria
1541", 7,5 cm de altura, 16,5 cm de diâmetro
Museu Rainha D. Leonor

Garrafa com o brasão de Felipe II (1621 – 1633), ca. 31 cm de altura,
Fundação Oriente

Garrafa de referência à de Felipe II, com decoração típica do começo do Período de Transição (1621 – 1633)
Leilão Christie's South Kensington 14 novembro 2003

Bacia com forma e decoração portuguesas (1690-1710)
42 cm de diâmetro
Fundação Oriente

Djalma da Fonseca Hermes: um colecionador de arte brasileira

Maria Helena da Fonseca Hermes
UFRJ

Resumo

Djalma da Fonseca Hermes teve franco interesse nas artes plásticas brasileiras. O resultado foi talvez uma coleção mais homogênea que outras, por conta da clareza e foco na arte brasileira. Nosso diálogo trata dos fluxos desses objetos, das compras na Europa e a dispersão em 1941, dos lotes comprados para os museus brasileiros e sua guarda hoje, nestes acervos. Apesar da sua atitude e da dimensão patriótica da coleção, na mão inversa do Brasil importador, ao garimpar o que era brasileiro no exterior para seu acervo, Djalma da Fonseca Hermes permanece um desconhecido do Rio de Janeiro do século XXI

Key words

Colecionador, coleção de objetos de arte, Djalma da Fonseca Hermes

Abstract

Djalma da Fonseca Hermes had strong focus on Brazilian arts. The results of this were great collections, the first one perhaps more homogeneous than others, due to the clarity and focus on Brazilian art. Our dialogue is due on the pattern of these objects, since their acquiring in Europe and spreads through the first auction in 1941 and their role today in private and public collections. Despite his patriotic attitude at that time, working on the inverse hand from whom that bought international pieces to bring them to Brazil, Djalma da Fonseca Hermes remains an unknown character on the Rio de Janeiro's XXI century.

Key words

Art collector, collection of art objects, Djalma da Fonseca Hermes

Djalma da Fonseca Hermes (**Figura 1**) era considerado um dos grandes colecionadores cariocas de sua época, contemporâneo e concorrente de cavalheiros como Guilherme Guinle e Alfredo Ferreira Lage. Diferenciando-se de outros por não ser herdeiro de fortuna pessoal, industrial ou investidor, nem por isso era menos apaixonado pelas artes, pelos objetos e pelo colecionismo. Seu franco interesse nas artes plásticas brasileiras e pelos objetos relacionados à nossa História resultou numa coleção talvez mais homogênea que outras contemporâneas à sua por conta da clareza, o foco, persistência e organização com que se empenhou a reunir pratarias, objetos, mobiliário, pintura e desenhos. E nosso diálogo percorre os fluxos desses objetos desde as compras na Europa à dispersão dos mais de mil objetos, do leilão de 1941. Mas o interesse de Djalma pelas coisas relativas à nossa História foi duradouro e singular, pois adquiria e trazia da Europa peças de arte brasileiras, relativas ao Brasil ou à nossa história dispersas em casas de antiquário e em leilões na Europa, especialmente em Portugal e na França. Djalma norteou sua coleção pela arte brasileira e não pelo que era moda. Fiel a este princípio, era um voraz consumidor amealhando uma quantidade significativa de objetos, segundo a noção da composição de conjuntos ou séries. Djalma foi um colecionador de arte no fluxo inverso do Brasil importador, ao vasculhar e garimpar o que era brasileiro no exterior para incorporar ao seu acervo pessoal no Rio de Janeiro. Não fosse sua coleção tão relevante, não teria havido necessidade de abrir processo para tombar o catálogo e não teriam sido adquiridos mais de 400 lotes diretamente pelo governo de Vargas, distribuídos entre o Museu Imperial de Petrópolis, o Museu Histórico Nacional e a Galeria do Palácio Guanabara. As temáticas de agrupamento das peças e suas descrições nas noites do célebre leilão de1941 revelam as escolhas do colecionador e também as dos diretores dos museus da capital, redirecionando-as segundo outros refluxos e constituindo-se facetas de observação das artes brasileiras naquele tempo. Apesar da importância da coleção, da dimensão patriótica e da constatação sua afinada sintonia com os temas e o ensino dos professores e artistas da ENBA, nosso colecionador é um personagem desconhecido do Rio de Janeiro do sec. XXI.

Trajetória biográfica

Djalma da Fonseca Hermes era meu tio avô paterno. Filho do secretário geral do Governo Provisório e sobrinho do Marechal Hermes da Fonseca, nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais em 1884 e veio para o Rio de Janeiro com cinco anos com o pai, João Severiano, secretário geral do governo provisório e constituinte de 1891. Estudou no Colégio Pedro II, onde se bacharelou. Trabalhou na Casa da Moeda como escriturário até 1910. Casou-se com *Jeanne Loria Fizzel* em julho de 1911, com quem permaneceu casado durante 66 anos. Em 1911 foi transferido para a Delegacia do Tesouro em Londres, onde morou por três anos. Retornou ao Brasil às vésperas da Primeira Guerra para substituir o pai como Tabelião no 9º Cartório de Ofícios na Rua do Rosário, onde trabalhou por quarenta anos. Faleceu no Rio de Janeiro em janeiro de 1978, com 94 anos.

Para perceber o fluxo de sua primeira coleção de obras de arte recorreu-se a documentos familiares[1], textos publicados nos catálogos[2] de dois de seus leilões[3] e artigos de jornal [4]. Além destes últimos [5], consultamos a documentação expedida para que fosse dado início o processo de tombamento da coleção, datado de 1941, disponível no arquivo do IPHAN[6]. Um levantamento no Museu Nacional de Belas Artes – MNBA, do Rio de Janeiro, revelou as pinturas das coleções Djalma da Fonseca Hermes que fazem parte desse acervo. No Museu Histórico Nacional foi obtida uma relação das peças de mobiliário da coleção Djalma hoje no acervo.

Os fluxos de dispersão e o reencontro dos objetos das coleções Djalma nos museus cariocas, fluminenses e mineiros revelaram-se interessantes em suas sobreposições à dispersão da primeira coleção em 1941 e nos prometem um palco de refluxos em diversos estudos e pesquisas sobre esse e outros colecionador e sobre o colecionismo de objetos de arte, verdadeiros arquivos permanentes de guarda, proteção e de valoração de nossa memória.

A coleção: fluxo e refluxo

Porque Djalma nos interessa e seu leilão foi importante? Como colecionador de objetos de arte, Djalma nos interessa pelo seu gosto, cristalizado nos conjuntos e nas peças que seus pequeninos olhos eruditos lhe fizeram interessar e adquirir, manter, trocar e conservar. Porque uma coleção de arte se faz por gosto e segundo sentimentos singulares que misturam posse e prazer, representam conquista e um orgulho contido em cada escolha.

Se o *leitmotif* que deu início de sua coleção de arte foi o dos objetos ligados à nossa história, ao declarar "A minha primeira coleção, iniciada quando eu era rapazinho sem recursos, foi feita com o fundo unicamente histórico, tudo quanto à nossa história pertenceu ou a ela dizia respeito, eu procurei angariar. De 1900 a 1941, consegui reunir em minha residência moveis, bronzes, porcelanas, documentos, pinturas gravuras e tudo o mais que tivesse sentido em relação com a nossa história"[7]," indica uma predileção obstinada que permaneceu com o colecionador ao longo de sua longa vida. O início de sua vida de colecionador se deu por meio da filatelia, e chegou a ser considerado como "o mais importante colecionador de selos brasileiros em três continentes." [8]Ao dispersar sua

1 ARAUJO, João Hermes Pereira de. *Os 90 anos de um colecionador*, carta a Djalma da F. Hermes.

2 TAUNAY, Affonso de E. *Carta a Djalma*. São Paulo, 30 de abril de 1941

3 BRITTO, Chermont. *Perfil de um grande colecionador*. Abertura. Catálogo do Leilão da Primavera, leiloeiro Ernani. Palácio dos Leilões. Rio de janeiro, 1997.

4 GONZALES, Mendes. Djalma da Fonseca Hermes: o colecionador. Jornal do Commercio. 13/14 novembro de 1977. p.. 25. FBN, 2009.

5 RESENDE, Clarice Campelo de. *O Fim de uma Coleção*. Arte hoje. Ano 1 nº 7 Janeiro de 1978. Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora. p. 34.

6 ADLER, Homero Fonseca de Castro. MEMO DEPROT/RJ No 278/99. *Parecer de arquivamento do processo 270-Y-41, Coleção de obras de arte pertencentes ao Dr. Djalma da Fonseca Hermes*. Rio de Janeiro 28 abril de 1999.

7 GONZALES, Mendes. *Djalma da Fonseca Hermes: o colecionador*. Jornal do Commercio. 13/14 novembro de 1977. p.. 25. FBN, 2009.

8 RESENDE, Clarice Campelo de. Op.cit. p. 30.

ultima coleção, por leilão, em 1977, as palavras de outro colecionador e amigo confirmam e lhe atribuem "raro empenho e um ideal magnífico em colecionar objetos brasileiros, não se dedicando à carreira das armas, determinismo de sua ilustre família, [...]"[9], confirma que Djalma sempre esteve interessado e ligado às coisas brasileiras. E isso, por si só, já nos parece uma vitória. No caso de Djalma, talvez essa hipótese desnude a constatação de observar sua trajetória discreta e burocrática ancorada na cultura e erudição como um diferencial que lhe garantiu preeminência e reconhecimento, inclusive familiar, uma vez que diferentemente de outros personagens de nossa família daquela época, não optou pela carreira militar.

Quando Djalma expõe o intervalo de tempo decorrido na reunião de sua coleção dispersa no leilão de 1941 e concorda com Affonso Taunay, quando esse afirma: "Para um homem de seu temperamento e suas affinidades o afastamento de um ambiente magnífico como aquelle que soube criar, trará certamente uma saudade enorme e penosa.", é que nos damos conta do tempo, das temporalidades distintas das peças e objetos conquistados, das superposições entre peças e séries de objetos, fluxos e refluxos nas trajetórias e na temporalidade, das peças, da observação do colecionador, das buscas, conquistas, reunião e dispersão. E é sobre o colecionador que precisamos tratar, para mergulhar em definitivo nessa trama que se sugere algo mágica, sensível, apaixonante e especial.

Djalma da Fonseca Hermes: o colecionador

Multifacetado, o colecionador transmite características facilmente reconhecíveis, expostas a quem se dispuser a observá-las, por vezes até sem o desejar. Essas transpirações revelam o emanar de conteúdos simbólicos variáveis segundo a personalidade e as peculiaridades de cada indivíduo. Da acumulação serial de objetos idênticos à coleção, subjetiva e estimulada pelas questões das relações humanas, como um jogo, a certeza de que os objetos coletados têm um significado além do que são, enquanto coisas estão os colecionadores de objetos de arte, como parte desse grupo. Seus objetivos, motivos e metas se destacam e, como os colecionadores de outros tipos de objetos, transitam pelas questões da temporalidade e do sentido de guarda, de proteção. Porque se coleciona para compor, sair do uno para o conjunto, formar series e grupos, estabelecer categorias, ordenar, proteger e salvar.

Revestidas por um caráter simbólico, por vezes quase alegórico, as peças conquistadas transitam entre as questões impostas por sua raridade e as relações que se estabelecem quando dispostas junto a outras raridades já conquistadas, onde todas sempre representam mais que aquilo que são como objetos, segundo uma especial e distinta cadeia de valores e de atributos a elas impostos, unilateralmente, pelo colecionador. Porque é o colecionador quem atribui sua valoração, segundo sua escolha e subjetividades, conceito de valor, gosto, metas, disponibilidades e desejo da posse. O colecionador é quem se vangloria da posse do objeto e é essa posse que lhes valoriza a conquista. No caso de Djalma, parece visível e contagiante sua paixão pelos objetos e também pela conquista dos mesmos. Não

9 BRITTO, Chermont. *Perfil de um grande colecionador*. Abertura. Catálogo do Leilão da Primavera, leiloeiro Ernani. Palácio dos Leilões. Rio de janeiro, 1977

fosse assim, soariam estranhos os comentários abaixo, às vésperas da dispersão de sua última coleção.

...era com essa paixão incontida, esse orgulho indisfarçável esse carinho enternecido de quem ajunta, ao labor de muitos anos, um mundo de coisas boas, que **Djalma me exibia***, como há pouco, me exibia esses prodígios incomparáveis, essas relíquias estupendas que lhe enchiam o solar.* **Guia solícito, delicado e inteligente***, ele mesmo, com um* **sorriso de ufania a flor dos lábios** *por onde se instilava uma voz macia, ia indicando,* **enaltecendo, atraindo a atenção para isto, para aquilo, frisando os mínimos detalhes,** *alçando no ar numa radiosa exclamação de júbilo,* **o modo por que lhe fora ter às mãos***, no Rio ou no estrangeiro esse ou aquele objeto, essa ou aquela preciosidade que nenhum dos museus desdouraria*.[10]

A posse dos objetos tão especiais insinua a transgressão dos paradigmas da exposição e guarda dos espaços coletivos de fruição, acenando com uma distinção de acesso, possível apenas a poucos de seleto grupo. Uma vez o objeto de posse do colecionador, é esse quem passa a articular todos os direitos relativos a uma verdadeira festa para os sentidos. A seleção, pelo colecionador, daqueles que serão convidados a conhecer e a participar de seus festins de fruição visual, é confirmada e reafirmada em qualidades que o colecionador julga ver nos seus convidados, como seletos comensais dos banquetes onde o que se destaca é o gosto pelo objeto raro.

Um pouco de egoísmo e de vaidade, compulsão e uma vontade (por vezes recolhida) de aprovação, distinção e mérito permeiam e são constitutivos da empreitada da arte de colecionar. Um impulso? Diria que não. A conquista, a perseverança, a organização e disciplina, a exclusividade e a posse, estes sim parte da atitude e dessa vivencia, muito peculiar, dos colecionadores, singulares amantes dos objetos de arte. Se, como livros, os objetos guardam duas funções: de serem utilizados e de serem possuídos, onde a primeira depende da totalização prática do mundo pelo indivíduo e a segunda manifesta uma totalização abstrata realizada pelo indivíduo sem a participação do mundo e ainda na razão inversa uma da outra[11], para o colecionador de objetos de arte, manter tanto esforço e competências sempre à sombra pode não parecer justo. Promover a fruição da coleção para determinados e seletos convidados, exibi-los a quem com ele se conjuguem ou rivalize em valores, ideais e costumes, disponibilizar e ter seu nome repetido como um mantra talvez guarde determinado espaço no tempo. Mas, dos tempos do leilão do Paço de São Cristóvão em 1890 ao nosso tempo hoje essas relações se modificaram e outros modos de dispersão passaram a ser utilizados e foram criados museus, fundações e coleções particulares cujo acervo é exposto ao publico em geral. Djalma não chegou a participar desse ultimo movimento, talvez porque a origem privada de seus recursos não permitisse tamanha despesa, talvez porque na década de 1940, durante a guerra e sob o regime Vargas e em 1970, sob o regime militar, ainda houvesse certa sobre posição em relação à coisa institucional-privada ou talvez simplesmente pelo fato de não ter filhos, herdeiros

10 GONZALES, Mendes. *Op.cit.* .[grifo nosso]

11 MURGUIA, Eduardo Ismael *apud* BAUDRILLARD, 1997, p.94.

em gosto e atitudes o tivesse feito optar mais uma vez pela dispersão, já então com 93 anos de idade.

São questões delicadas e, talvez, sem uma resposta definida, mas se para cada coleção se pode deslindar um verdadeiro novelo de muitas tramas e articulações como um tecido bem urdido com acentos em cores fortes, verdadeiros expoentes de atração ao olhar, para cada colecionador há uma estória, ou muitas, a serem desfiadas. No caso de Djalma, não seria ele considerado um colecionador autentico[12] por haver declarado nada ter recebido de herança de seus pais, como tantos outros talvez de origens mais nobres que as de sua família de militares dedicados às armas, qualidade que parece nunca lhe ter passado pela cabeça encampar? O fato é que Djalma optou pela dispersão e, segundo suas palavras era ”colecionador não por intuição, mas sim, porque penso que qualquer ente já nasce com o signo de colecionador, porque só esses, na verdade, vivem e morrem fazendo coleções porque aqueles que forçam o conjunto de uma coleção, [..] em pouco mais ou menos tempo a abandona.”[13]

Fluxos e refluxos: sobre posições

Djalma optou pela dispersão, mas sua alma não abandonou suas coleções, objetos queridos, “tão lindos e tão amados”. Muito menos eles o abandonaram.Constituem parte de diferentes acervos de museus, como os aqui listados, e coleções particulares (**Figura 2**) e (**Figura 3**) e seguem trajetos pelas tramas que lhes traçaram outros admiradores de objetos de arte, curadores, profissionais das instituições de guarda e proteção, contando fatos, descrevendo cenas, ilustrando, dando a conhecer determinadas formas de ver, mais atentas ao passar do tempo. Segundo Djalma, os objetos de sua coleção eram especiais não apenas pelo que representavam como objetos, mas tinham “um valor espiritual inestimável”[14], o que nos estimula, como historiadores da arte, a refletir sobre as questões e temporalidades que tais objetos nos instiguem a propor.

“Para mim não tem preço, pois um valor é o venal e outro, o espiritual. Não foi fácil, depois de tantos anos reunindo objetos, pratarias e óleos, desfazer-me deles. Isso porque eles ficaram, de certa forma, fazendo parte de minha vida”[15]

12 SIQUEIRA, Vera Beatriz. *O espelho da biblioteca: tempo e narrativa na coleção Castro Maya*. Revista Palíndromo. Disponível em: http://ppgav.ceart.udesc.br/revista/ Acesso em: 12/07/2010 às 15:34h.

13 *Djalma da Fonseca Hermes: o colecionador*. Jornal do Commercio. Rio de Janeiro, ano 151 nº 36. Domingo 13 e Segunda 14 de novembro de 1977.

14 RESENDE, Clarice Campelo de. *Op.cit*. p. 34.

15 RESENDE, Clarice Campelo de. *Op.cit*. p. 34.

Instituições cujos acervos contêm peças das coleções Djalma da Fonseca Hermes

Museu Nacional de Belas Artes (MNBA)

Rio de Janeiro (6 peças do leilão de 1941 e 5 peças do leilão de 1967)

Galeria do Palácio das Laranjeiras

Rio de Janeiro (17 lotes leilão de 1941) *

Museu Histórico Nacional (MHN)

Rio de Janeiro (126 lotes leilão de 1941) *

Museu Imperial

Petrópolis (237 lotes leilão de 1941)*

Fundação Museu Mariano Procópio

Juiz de Fora (?)

Museu Chácara do Céu

Rio de Janeiro. 50 peças.

* Segundo anotações na margem do catálogo do leilão de 1941, Processo 270 T SPHAN-41.

Museu Nacional de Belas Artes: MNBA

1 Frans Post: *Paisagem de Pernambuco*

MNBA (2045). Óleo sobre madeira. 34,3 x 47,3cm, sem assinatura; compra Djalma da Fonseca Hermes, 1941. Leilão 1941; lote 954. *Paisagem de Pernambuco.* Preço 80:000$000

2 Frans Post: *Paisagem da Paraíba*

MNBA (2046). Óleo sobre madeira. 45,4 x 53,7cm, assinado F Post; compra Djalma da Fonseca Hermes, 1941. Leilão 1941; lote 912. *Paisagem da Parahiba.* Preço 50:000$000

3 Frans Post: *Mocambos*

MNBA (2047). Óleo sobre madeira. 34 x 51cm, assinado; compra Djalma da Fonseca Hermes, 1941 (destaque do acervo). Leilão 1941; lote 970. *Interior de Pernambuco*. Preço 65:000$000

4 Frans Post: *Olinda*

MNBA (2048) Óleo sobre tela. 79 x 111,5cm, assinado F Post; compra Djalma da Fonseca Hermes, 1941. Leilão 1941; lote 733. *Vista de Olinda.* Preço 130:000$000

5 Frans Post: *Engenho de cana*

MNBA (2049) Óleo sobre tela. 90,8 x 115,5cm, sem assinatura; compra Djalma da Fonseca Hermes, 1941. Leilão 1941; lote 795. Vista de Olinda. Preço 90:000$000

6 Nicolas Antoine Taunay: *Apolo visitando Admeto*

MNBA (2168) Óleo sobre madeira. 30 x 44cm, assinada Taunay; Leilão 1941; lote 979. *Les joueurs de flute.* Preço 20:000$000

As 10 peças a seguir teriam sido adquiridas para o acervo da Galeria do Palácio das Laranjeiras além das obras listadas acima, acervo do MNBA.

7 Frans Post: Amanhecer

Óleo sobre madeira. 57 x 72cm; Leilão 1941; lote 1072. Preço ?00:000$000

8 Frans Post: *Paisagem de Olinda*

Óleo sobre madeira. 65 x 55cm; Leilão 1941; Lote 864. Preço 90:000$000

9 Nicolas Antoine Taunay: *Igreja da Glória*

Óleo sobre tela. 32 x 46cm; Leilão 1941; lote 947. Preço 26:000$000

10 Nicolas Antoine Taunay: *L'union fait la force*

Óleo sobre tela. 38 x 46cm; Leilão 1941; Lote 909. Preço 10:000$000

11 Nicolas Antoine Taunay: *Gioto et Cimabue*

Óleo sobre tela. 15 x 12cm; Leilão 1941; lote 839. Preço 5:000$000

12 Nicolas Antoine Taunay: *Luiz IVX faisant sés adieux a Mlle Lavalière*

Óleo sobre tela. 34 x 48cm; Leilão 1941; lote 867. Preço 15:000$000

13 Nicolas Antoine Taunay: *Dance des nymphes*

Óleo sobre madeira. 17 x 23cm; Leilão 1941; lote 756. Preço 30:000$000

14 Nicolas Antoine Taunay: *Convoi militaire*

Óleo sobre madeira. 12 x 24cm; Leilão 1941; lote 759. Preço 15:000$000

15 E. Rensburg: *Souvenirs de Voyages*

24 gravuras coloridas com vistas do Rio de Janeiro; Leilão 1941; lote 728. Preço 15:000$000

16 J.B Debret: *Quitandeira*

Aquarela. 17 x 12cm; Leilão 1941; lote 758. Preço 1:500$000

17 J.B Debret: *Vestíbulo de Palácio de Petropolis*

Aquarela. 21 x 14cm; Leilão 1941; lote 755. Preço 1:500$000

Museu da Chácara do Céu: Museus Castro Maya

Nicolas Antoine Taunay: *Vista do outeiro, praia e Igreja da Gloria*

Óleo sobre tela. 37 x 48, 5 cm. Circa, 1817

Consta na relação de objetos selecionados para compra direta pelo governo Vargas no leilão de 1941 para a Galeria do Palácio Guanabara; Lote 947

1 Nicolas Antoine Taunay: *Vista tirada do morro da Glória*

Óleo sobre tela, 47 x 57 cm. Circa, 1820

2 Julien Léopold Boilly: *Nicolas Antoine Taunay*

Oleo sobre tela, 42 x 33,6 cm. Circa, 1825

NOTA: Essas três telas fazem parte da lista de peças tidas como compradas da coleção Fonseca Hermes. Os registros do Museu da Chácara do Céu ainda não nos permitiram confirmar quais as peças pertenceram à Djalma, por ter sido informação obtida numa anotação manuscrita de Castro Maya.

Djalma da Fonseca Hermes , 1952.
D'Alincourt

Acervo da família. Foto da autora, 2010

Pour des cuisiners de xxxxx (ilegível).
óleo 75 x 58.
Bail, Joseph

Coleção Djalma da Fonseca Hermes em coleção particular
da família. Foto da autora, 2010.

Naveta de prata,c. 1750.

Coleção Djalma da Fonseca Hermes em coleção particular da família.
Foto da autora, 2010.

Transformações e sentidos do espaço

Marina Pereira de Menezes
Doutoranda/ UFRJ

Resumo
O artigo analisa a mudança de sentido no conceito de espaço em três diferentes momentos da história da arte: a renascença, na qual o espaço remete à representação e a perspectiva; a modernidade, que marca a crise da representação e o surgimento de diferentes visualidades apresentadas pelos artistas; e o contemporâneo, no qual espaço já não remete apenas ao objeto artístico, mas associa-se ao conceito de lugar, adquirindo um sentido maior, que inclui questões históricas, culturais ou físicas.

Palavras-chave
Espaço, renascença e contemporaneidade

Abstract
The article analyzes the change of meaning in the concept of space in three different periods of art history: the renaissance, which refers to the representation of space and perspective; modernity, which marks the crisis of representation and the emergency off different views presented by the artists, and contemporary space in which no longer refers only to the art object, but is associated with the concept of place in a larger sense, including historical, cultural and physical questions.

Key-words
Space, renaissance and contemporaneity

Nas recentes revisões da historiografia da arte, têm-se destacado que não apenas as obras, mas a própria história da arte e seus conceitos estão sujeitos a um olhar histórico, que perceba não apenas as particularidades de cada contexto, mas também os processos de legitimação e escolha que determinam a difusão de certas abordagens em lugar de outras.

É nessa consciência de que obras, história e conceitos são marcados por uma época e lugar, que se delimita o estudo proposto do termo 'espaço'. A palavra aparece cada vez mais frequentemente no debate contemporâneo para tratar de aspectos que vão além da obra de arte. Entretanto, para a análise do conceito em um período mais amplo, torna-se necessário marcar suas especificidades dentro dos diferentes momentos históricos da arte.

Na discussão sobre um caráter relacional da arte, Nicolas Bourriaud[1] destaca a possibilidade de se ver a História da arte como história dos sucessivos campos relacionais com o mundo, através de objetos e práticas específicas. A partir de tal constatação, o autor esboça um quadro histórico, destacando que inicialmente essas relações se situavam num mundo transcendente, no qual a arte tinha como objetivo estabelecer modos de comunicação com a divindade, atuando na interface entre a sociedade humana e as forças invisíveis que regiam seus movimentos.

No Renascimento, Borriaud identifica, mesmo ainda sob o domínio da figura divina, uma nova ordem dialética das relações entre o homem e o mundo, na qual há o privilégio da posição física do ser humano em seu universo. É apenas com o cubismo que se questiona tal visão da obra e as relações com os elementos mais triviais da vida cotidiana são apresentadas a partir de um realismo mental que reconstituía os mecanismos móveis da apreensão do objeto (2009, p.38-39). Quanto ao contemporâneo, Bourriaud aponta que a história parece ter tomado um novo rumo:

> *depois do campo das relações entre Humanidade e divindade, a seguir entre Humanidade e objeto, a prática artística se concentra na esfera das relações inter-humanas (...). O artista concentra-se cada vez mais decididamente nas relações que seu trabalho irá criar em seu público ou na invenção de modelos de socialidade (Ibid.,p.39-40).*

Partindo das noções históricas esboçadas por Bourriaud, pode-se refletir acerca das relações entre o espaço e a arte, observando que a concepção de espaço modifica-se em diferentes períodos. Como ponto de partida, o renascimento fornece uma estruturação conceitual que influenciou a produção artística por séculos: o espaço da representação.

Nesse período, a relação dialética entre o homem e o mundo, citada por Bourriaud, é a relação desse homem com a natureza, que era o exemplo e base de comparação para qualquer produção. A preocupação humanista do período exaltava-se através do privilégio da posição fixa do ser humano no universo, o que pode ser expresso pela formulação da perspectiva como construção matemática para a representação do espaço. A perspectiva foi um recurso criado de encontro

1 BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

com o desejo de proximidade (e sujeição) à natureza, que permitia a construção do quadro como janela "através da qual cremos olhar o espaço – quando a superfície material é negada e transformada em 'plano figurativo' "(PANOFSKY, 2003, p.108)[2].

Como resultado, a construção em perspectiva objetivava tornar presente, através da tela, o espaço visível permitindo maior proximidade à natureza. O princípio da perspectiva supõe a construção da pirâmide visual, na qual o quadro é interseção plana transparente. Na sua construção, segundo Panofsky, são usadas leis através das quais todas as perpendiculares ou ortogonais encontram-se no chamado "ponto de vista", cuja posição define-se a partir da perpendicular do olho sobre o plano de projeção; em segundo lugar, todas as paralelas têm um ponto de fuga comum (Ibid. Loc. Cit.).

Essa construção geométrica foi um marco da cultura e do pensamento renascentista, cujo princípio matemático elevou a pintura ao plano das artes e da ciência. A construção do espaço homogêneo da perspectiva – um espaço completamente racional, infinito e constante – mostrou-se em consonância com o os ideais científicos e do platonismo, então vigentes. *A* perspectiva, para Panofsky, é uma das "formas simbólicas" (Ibid, p.115) de uma determinada época, seu sentido está em diálogo com a experiência humana de um momento e local específicos.

Apesar da racionalidade do espaço da perspectiva, cabe ressaltar que ele não reproduz a maneira como atua a visão. Há diferenças dessa estrutura matemática para o espaço psicofisiológico, no qual a percepção ignora o conceito de infinito. Na percepção imediata cada lugar tem a sua peculiaridade e valor próprio; também não se vê com um olho fixo, mas com dois olhos em constante movimento, o que confere um 'campo visual'. A imagem retiniana também não se projeta sobre o plano, mas sobre uma superfície curva. Assim sendo, pode-se concluir que o espaço da perspectiva não é o dado, mas o construído.

Inegavelmente, o resultado desse espaço construído aproximou-se, como em nenhum momento anterior, da visão humana. É dessa aproximação que vêm os conceitos de janela, *veduta*, ou o *trompe l´oeil*, que determinam os moldes da observação e da produção nas artes de séculos seguintes. À perspectiva somam-se os efeitos do claro-escuro (a luminosidade) como forma de indicar profundidade, volume e modelado dos espaços e objetos.

Através do trompe l'oeil renascentista, ressalta-se o valor atribuído à natureza, modelo para o artista. A representação, segundo Argan: "implicava a certeza de que as próprias formas da natureza fossem representativas de significados e conteúdos universais: sendo a própria natureza uma representação em formas finitas e visíveis de uma realidade infinita e transcendente" (1995, p.109)[3]. Sua condição era então de representação de uma representação, o princípio da mímesis.

---

2 PANOFSKY,Erwin. "A perspectiva como forma simbólica". In: ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana: de Giotto à Leonardo – V.2**. São Paulo: Cosac & Naify,2003. p.108-128.

3 ARGAN, Guilio Carlo. "A crise da representação". In: **Arte e Crítica de Arte**. Lisboa: Editorial estampa, 1995. p.105-118.

Ainda conforme Argan, a natureza era vista como objeto exterior a si e através dela o artista tomava consciência do seu próprio ser, enquanto a representação permitia o equilíbrio, o paralelismo entre objeto-sujeito. Havia na representação uma implicação religiosa, pois: "o processo que a essência ou o conteúdo do que fora criado não podia ser senão o criador" (Ibid., Loc. Cit.). O término da representação assinala também o fim da arte sacra ou religiosa e o início de uma produção que nega qualquer saída transcendente, realizando-se no horizonte mundano.

Reconhece-se, assim, o espaço representado como uma concepção específica, atrelada a uma determinada estrutura, que atua mediando o pararelismo (citado por Argan) entre os sujeitos e os objetos. A representação, assim, não é a mera figuração, mas expressa o domínio do transcendental e exemplar, que são da ordem do divino e do universal (cuja maior expressão é a natureza).

Com a modernidade se acentuam as distinções entre a arte e esses ideais, estabelecendo a crise no sistema de representação. O prelúdio dessa crise, entretanto, já se sinalizava com o Impressionismo, que propõe reduzir a arte à reprodução imediata da sensação visual, abrindo mão da massa e do volume do objeto. O artista buscava a relação direta do sujeito quando posto em contato com o objeto (a realidade).

Dentre movimentos que acentuaram a queda da representação tradicional, Francastel confere ao cubismo uma importância inigualável, pois este manifesta uma curiosidade real pela análise das sensações, dando continuidade ao Impressionismo, ao mesmo tempo em que habituando a uma transformação da linguagem plástica (1990, p.193)[4]. O autor ainda destaca que uma particularidade das linguagens modernas foi o culto ao objeto, que atua como fato social, em conexão com determinado momento e civilização (Ibid., p.226). Na construção das imagens, o objeto tem a mesma importância que o homem, o tratamento dado as imagens já não os distingue ou permite escalas de valor – o que iguala o homem aos elementos do seu meio (Ibid, p.227).

Pode-se concluir que com a perda da mediação do valor universal (que configurou o renascimento), abre-se o espaço para diferentes relações entre o sujeito e o objeto, que permitem que cada grupo ou artista mova-se conforme diferentes normas – que não seguem os parâmetros de uma norma maior (transcendente), mas atuam de acordo com as propostas de grupos ou artistas. Essa mobilidade adquire uma liberdade experimental e plurais formas de produção.

Em concordância com essa mudança, a figuração espacial moderna passa a ser baseada na análise de reflexos singulares, é figuração psicofisiológica e não mais a construção matemática homogênea. O espaço proposto pela obra não representa, mas é apresentado a partir de possibilidades de pesquisa abertas, que afirmam a singularidade e autonomia.

Ambos os espaços materializam visualidades, entretanto, enquanto a na representação a perspectiva confere profundidade abrindo outros espaços através da tela, na modernidade afirma-se o plano e a superfície pictórica. Dessa manei-

4 FRANCASTEL, Pierre. "Rumo a um novo espaço". **Pintura e sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p.182-244.

ra, o espaço pictórico apresentado não cria janelas dentro do mundo visível, mas afirma uma superfície plana, limitada em si.

No espaço representado, o espectador tem seu local de observação determinado, do qual ele contempla o quadro. Como coloca Bourriaud: "a perspectiva atribui um lugar simbólico ao olhar e confere ao observador o seu lugar numa sociedade simbólica" (Ibid., p.111). O espectador partilha das noções universais presentes no quadro, o que permite a compreensão desse espaço e da figura nele representada; ele participa também através de um jogo de comparações que configuram o prazer imitação[5].

O espaço apresentado pela obra moderna não suscita a criação de um espaço contínuo. A profundidade, recurso que permitia o espaço tridimensional, é contestada pela afirmação do plano pictórico do quadro como superfície. A arte moderna também modifica a relação do ponto de vista único da renascença, permitindo múltiplos olhares simultâneos para o quadro. Perante a obra, o observador não mais dispõe de códigos pretensamente universais que permitam o entendimento da imagem apresentada – o que configura parte da dificuldade que a arte moderna impõe ao público geral.

Assim, quando o espaço da obra formava-se a partir da representação, as obras primas eram as que aludiam à natureza, modelo universal das artes. Durante a modernidade, o espaço da obra adquire um sentido distinto: cria presenças afirmando o objeto artístico como elemento autônomo, imerso em seu próprio conjunto de valores. Na contemporaneidade, entretanto, conceitua-se como o espaço da obra elementos que vão além da superfície construída, incluindo aspectos institucionais, expositivos, culturais e de identidade.

Com o alargamento das fronteiras da produção artística que se processa entre as décadas de 60 e 70 do século XX tornam-se mais plurais as possibilidades de execução de uma obra. Produz-se num campo expandido, no qual os limites dos tradicionais meios tornam-se diluídos em práticas que exploram diferentes materiais, suportes e configurações. Dentro desse movimento de mudanças práticas, conceituais e historiográficas, estabelece-se uma mudança no conceito de espaço, que inclui os sentidos do lugar em que a obra é produzida e/ou exposta.

Nesse âmbito, o espaço de uma obra vai além de sua superfície plástica ou de um plano figurativo, ele adquire um sentido maior, que inclui aspectos históricos, culturais e físicos. Nessa concepção, defende-se um novo olhar sobre o espaço, para o qual a nomenclatura da representação não se enquadra, e a autonomia da obra moderna não engloba a totalidade do seu sentido. Em uma consciência da interferência do lugar para a compreensão da obra, o local expositivo é matéria construtiva para o artista, seja através da crítica ou apropriação. Para diferenciar essa nova abordagem, propõe-se nomear esta concepção de espaço-lugar.

---

5 Sobre o jogo e prazer da imitação, ver Quatremère de Quincy em "Da imitação", no qual o autor destaca que "o prazer que a visão das obras da imitação produz procede da ação de comparar" (QUINCY, Quatremère de. "Da imitação". In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) **A pintura – Vol.5: Da imitação à expressão**. São Paulo: Ed. 34, 2004. p.95).

Nos discursos culturais e geográficos, o sentido de lugar refere-se a uma parcela do espaço ao qual se relacionam valores de identidade, cultura, relações de poder e política. O sentimento de lugar é marcado pela distinção, pela especificidade – mesmo que num constante processo de trocas culturais e (mais atualmente) globais. Nas artes o lugar é foco de proposições que se materializam a partir da compreensão, interpretação e diálogo com suas especificidades, problematizando, acentuando e apropriando os seus significados. O espaço da obra é o físico, mas também pode ser o espaço-lugar, agregando sentidos culturais e sociais ao que é exposto.

Para Miwon Kwon, no princípio das práticas orientadas para o lugar há a constatação de que: "O espaço de arte não era mais percebido como lacuna, tábua rasa, mas como espaço real", quanto ao espectador, a autora prossegue: "O objeto de arte ou evento nesse contexto era para ser experimentado singularmente no aqui-e-agora pela presença corporal de cada espectador" (2008, p.167)[6]. Essas primeiras práticas tiveram como grande questão a crítica ao confinamento cultural da arte e do artista, estando atualmente mais engajadas com o mundo externo e a vida cotidiana, penetrando na sua organização sócio-política.

Segundo a autora, a arte voltada para lugares específicos desiste de si própria por seu contexto ambiental, sendo formalmente determinada ou dirigida por ele, tal posicionamento difere da modernidade, pois:

Se a escultura moderna absorveu seu pedestal/base para romper sua conexão com ou expressar sua indiferença ao site [lugar], tornando-se mais autônoma e auto referencial, e portanto, transportável, sem lugar e nômade, então os trabalhos site-specific, quando emergiram no despertar do minimalismo, no final da década de 60 e início da seguinte forçaram dramática reversão do paradigma modernista (ibid, loc.cit.)

A autonomia definida por Kwon configuraria uma obra cujo nomadismo não supõe engajamento ao lugar e suas especificidades. O contemporâneo, em distinção, explora as fronteiras interdisciplinares entre arte, cultura e sociedade, de maneira que o espaço para a produção mescla-se à noção de lugar. Na relação com o espectador, não se pressupõe um sujeito universal, e os múltiplos pontos de vista somam-se a necessidade da presença física e da participação do sujeito que dialoga com a obra. Tal proposição re-estrutura, como aponta Kwon, o antigo modelo cartesiano do sujeito para um modelo fenomenológico, de experiência corporal vivenciada.

Na análise construída por Kwon, a abordagem atual das práticas voltadas para o lugar demonstra a complexidade e pluralidade da arte contemporânea e problematiza a noção de lugar e de site-specificity na atualidade, tensionando as relações entre artista e sistema em novas formas de nomadismo.

Dentro da temática do espaço e das relações que este coloca para o espectador, cabe destacar o conceito de instalação, que se legitimou dentro da prática artística contemporânea. A instalação é definida por Stephane Huchet como "dispositivo plástico investindo (os recursos de) um dado espaço tridimensional"

6 KWON, Mion. "Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity". **Arte e Ensaios n.17**. Rio de Janeiro, PPGAV, EBA, UFRJ, 2008. p.167-187.

(2005, p.65)[7], O termo atualmente torna-se mais comum não apenas em obras criadas para um diálogo com o espaço, mas também como uma estratégia para abarcar práticas que não mais se enquadram nos moldes expositivos tradicionais. Tratando-se de um termo que engloba práticas díspares, Huchet delimita a sua definição, apontando que a instalação é mais um cenário de uma teatralização da proposta, enquanto a prática dos environments (ambientalistas) tem maior envolvimento corpóreo e tátil, e o situacionismo um relacionamento dialético com o lugar, o contexto crítico de sua inserção semiótica, cultural e histórica (ibid., p.69).

As abordagens de Kwon e Huchet dimensionam a complexidade referente ao conceito de espaço na contemporaneidade, que em estudos mais aprofundados, pode também ser percebida em todos os momentos históricos. Na tentativa de delinear concepções distintas de espaço, a abordagem aqui proposta realizou escolhas conceituais que inevitavelmente simplificam e generalizam os diferentes períodos analisados. Através da divisão desses três momentos, não se objetivou a imposição de categorias fechadas, mas a determinação de pontos de partida para se pensar em transformações paradigmáticas dentro da história da arte.

É preciso destacar que a abordagem do espaço-lugar permite perceber que em todos os períodos da história da arte as obras dialogam com seu lugar – cultural e institucional. Entretanto, o que se destaca na contemporaneidade é o uso que os artistas fazem do espaço como parte integrante de suas obras, expandindo a idéia de suporte de uma obra para além do objeto, incluindo a sua inserção e disposição num lugar. Essa inserção pode ser apenas formal, expositiva ou incluir aspectos simbólicos; mas todas afirmam que o espaço não é neutro, mas atrela significados que interferem na percepção dos trabalhos.

7 HUCHET, Stéphane. "A instalação em situação. **Arte e Ensaios n.12**. Rio de Janeiro, PPGAV, EBA, UFRJ, 2005. p. 65-79.

Imagens atrás da porta: arte na domesticidade e a domesticidade na arte finissecular

Marize Malta
UFRJ/CBHA

Resumo
Em fins do século XIX, quando um quadro exibia cenas de intimidade em uma exposição pública, o modo de olhar para os interiores domésticos passava por ajustes para ver uma imagem artística. Quando um objeto ou vários eram exibidos em um salão de recepção, os olhos se ajustavam para ver imagens decorativas. A partir dessa instigante e ambígua situação, pretendemos discutir a construção dos sentidos atribuídos às imagens domésticas conforme lugares ocupados por suas representações: do lado de fora ou do lado de dentro.

Palavras-chave
Artes decorativas, arte e domesticidade, lugares da arte.

Abstract
At the end of 19th century, when a picture showed intimate scenes in a public exhibition, the way of looking at domestic interiors underwent adjustments so as to see an artistic image. When an object, or many of them, was exhibited in a drawing room, the eyes were adjusted to see decorative images. From this provocative and ambiguous situation, we intend to discuss the construction of meanings attributed to domestic images depending on the places of their representations: from the outside or the inside.

Keywords
Decorative arts, art and domesticity, art venues.

Em fins do século XIX, a decoração dos ambientes domésticos nos principais centros urbanos esteve em evidência, situação que contribuiu para ver a domesticidade como outro lugar para a arte e como foco de interesse temático pelos artistas. Também foi bastante significativa a produção de imagens que focalizavam os interiores domésticos, com cenas corriqueiras envoltas em cenários que mostravam um universo que se encontrava fora do alcance das vistas de estranhos. Essa temática promoveu um tipo de representação dentro da chamada cena de gênero, que poderíamos chamar de 'imagens atrás da porta'[1] ou imagens de intimidade[2]. As telas não apenas descreviam materialmente salas, quartos e outros aposentos, também representavam sensações e sentimentos relacionados com a experiência de estar do lado de dentro.

Dois lados

No século XIX, estar do lado de dentro ou do lado de fora implicava ocupar lugares muito distintos, senão opostos. Cada situação promovia experiências diferenciadas, o que levou à definição de posturas peculiares. A casa tornava-se representante paradigmática do lugar de dentro, enquanto a rua, as lojas, as instituições assumiam papel de lugar de fora. O dentro correspondia à idéia de ordem, proteção, paz, enquanto o exterior significava o caos e a diversidade. A casa despia-se de sua condição física para se tornar um lar, transpondo para sua imagem interior a condição de realidade. O lar era o templo do coração, como diria John Ruskin[3], um verdadeiro santuário secular onde a humanidade teria abrigo garantido, os valores morais mais elevados estariam salvaguardados e os sentimentos mais íntimos poderiam ser revelados.

O refúgio idealizado contra o lado de fora reclamou por um mundo exclusivo: o interior doméstico, território propício para que cada individualidade aflorasse e para que o psicológico se desenvolvesse[4]. Tudo que acontecia atrás das portas parecia estar protegido da visibilidade pública, e permanecia isolado e, por vezes, indigno de vir a público. Nesse espaço se depositavam os sinais tangíveis por meio dos quais as emoções e os sentimentos se tornariam manifestos[5]. Os sinais eram prerrogativas dos objetos, dos revestimentos, da decoração de interiores, cujo valor imanente repousava na sua materialidade. Tomando imanente, no campo etimológico, como aquilo que existe ou permanece no interior, seriam somente os objetos encontrados nos lares – os interiores domésticos – aqueles

1 Cf. VICKERY, Amanda. *Behind closed doors: at home in georgian England.* London: Yale University Press, 2009.

2 Sobre a questão da intimidade na temática da arte brasileira finissecular, veja CARSOSO, Rafael. Intimidade e reflexão: repensando a década de 1890 e LINS, Vera. A intimidade em cena. Ambos constantes em CAVALCANTI, Ana et. al. *Oitocentos: arte brasileira do Império à Primeira República.* Rio de Janeiro: EBA-UFRJ/DezenoveVinte, 2008.

3 RUSKIN, John. *Sesame and lilies*, 1865. New York: Metropolitan Publishing Co., 1891. p.137.

4 A respeito da relação entre a construção da noção de interior no século XIX e sua relação com a psicanálise e o consultório de Freud, veja RICE, Charles. *The emergence of interior: architecture, modernity, domesticity.* London: Routledge, 2007.

5 SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.37.

passíveis de guardarem a presença divina do humano, de comprovarem o fato da própria existência do homem.

A interação cada vez mais íntima e cotidiana das pessoas com os objetos provocou uma dependência mútua. Um não sabia mais viver sem outro, um não conseguia mais construir sua identidade sem a participação do outro. As pessoas se dispuseram a acreditar que os objetos domésticos estavam investidos de atributos da personalidade humana, cujas qualidades e defeitos só seriam captados ao se adentrar nesse espaço e a olhar demoradamente para os ambientes interiores e suas coisas: "Dize-me como moras, dir-te-ei que és" [6].

As imagens de interiores domésticos qualificavam a experiência de olhar a partir do lugar de dentro: olhar para dentro de si, olhar de dentro para fora, olhar as coisas de dentro, que podemos identificar como uma das facetas do olhar decorativo[7]. Contrariamente, olhar de fora levava a outras perspectivas. Assumir um lugar público para localizar o ponto de vista significava sair da situação de proteção e intimidade, permitindo descortinar novos sentidos. Ver a partir do viés institucional era uma das formas de assumir um olhar do lado de fora da intimidade – um olhar artístico.

Os museus, em suas várias modalidades, desde o projeto civilizador iluminista, exemplificavam a transformação da experiência visual do domínio do privado para o público e buscavam criar formas modelares de ver, de se portar, de se comportar, de moldar identidades por meio do contato com certo tipo de obras, objetos e documentos. O compromisso institucional educativo assumia certas escolhas de peças a serem expostas e re-significava os objetos e as pessoas por eles representadas[8]. Esse movimento publicizante auxiliava também a repensar o sentido de possuir objetos materialmente e a reforçar o valor simbólico e estético das coisas. De uma forma ou de outra, evidenciava-se a centralidade do objeto para a 'boa sociedade' que decorava suas casas e freqüentava museus.

Contudo, quando o mesmo objeto ocupava lugares diferentes, ele se metamorfoseava, ganhando uma espécie de novo envelope[9]. O espaço institucional do museu teria um impacto transformativo contundente sobre todos os objetos que por ele fossem acolhidos[10]. Era um lugar privilegiado onde se podia ver tudo, pelo menos o que estava exposto.

No museu passava-se pela experiência de ver algo que estava ali para ser visto, que já passara por um processo de seleção e crítica. Era um lugar seguro. Tudo lá era digno de ser admirado e implicava olhar fixamente para tudo que

---

6 ASSIS, Machado. Linha reta e linha curva. In: CAVALCANTE, Djalma (Org.). *Contos completos de Machado de Assis.* Juiz de Fora: UFJF, 2003, p.257.

7 MALTA, Marize. *O olhar decorativo: ambientes domésticos em fins do século XIX no Rio de Janeiro.* Niterói, 2009. Tese (Doutorado em História) – ICHF, UFF, Niterói, 2009.

8 Sobre a discussão acerca do papel dos museus na modelação de diferenças entre coleções, públicos e identidades de grupos sociais, veja SHERMAN, Daniel J. (Ed.). *Museums & difference.* Bloomington: Indiana University Press, 2008 e SANDELL, Richard. *Museums, prejudice and the reframing of difference*. London: Routledge, 2007.

9 Cf. CARRIER, David. *Museum skepticism: a history of display of art in public galleries.* London: Duke University Press Book, 2006.

10 GUHA-THAKURTA, Tapati. 'Our gods, their museums': the contrary careers of India's art objects. *Art History*, London, vol. 30, n. 4, sep. 2007, p.628-657.

estivesse exposto. Nos museus, pinturas e objetos poderiam ser veículos de intenções superiores e, assim, sublimar, enobrecer os espíritos e enlevar as mentes, principalmente se servis e inferiores. A partir de sua existência material, algumas coisas poderiam alcançar valores espirituais, condição favorecida pelo fato de serem superolhadas. Do mesmo modo, as pessoas comuns e suas coisas corriqueiras passariam a ser revistas se apresentadas sob o prisma do museu, quando em seus interiores eram expostos quadros com cenas banais passadas nos ambientes domésticos.

Ao visitar um museu e observar uma cadeira, uma gravura, uma carta, só se permitia ao visitante a experiência visual, inibindo qualquer proximidade tátil ou íntima com o que era exposto. Ao mesmo tempo eram coisas semelhantes com as quais as pessoas poderiam lidar cotidianamente em suas casas, onde as trocavam de lugar e tidas como ordinárias. Essa experiência levaria pelo menos a duas atitudes: uma, impunha significação inferior a certo tipo de objeto-no-museu, já que era algo da esfera doméstica; outra, valorizava o objeto-na-casa a partir da sugestão do objeto-no-museu. Os visitantes passavam a valorizar seus próprios pertences, a lhes atribuir outros sentidos e a desejar adquirir mais e mais coisas, de modo a transformarem suas casas em repositórios de peças em exibição.

Telas que se expunham em galerias e exibições temporárias adicionavam outros significados à publicidade das imagens de intimidade. As telas estavam ali não só para salvaguardarem memória ou educarem, mas para serem adquiridas e possuídas. As imagens assumiam valor mercadológico e sua condição matérica e estética se mesclava e confundia. Levando o quadro para sua casa e fixando-o à parede, a imagem de intimidade era acolhida pelo ambiente de intimidade, construindo um eco, por vezes um pleonasmo e reconfigurando o ambiente de intimidade da casa.

Para que determinado quadro encontrasse comprador, o artista teria que acatar certos pré-requisitos: o tamanho da tela deveria guardar proporções que fossem compatíveis com os espaços domésticos, o tema seria restrito, suas imagens, agradáveis e decentes. Ele, para contracenar com outros quadros e objetos da casa, deveria ser potencialmente decorativo. Sua carga artística estaria a favor do esquema decorativo da casa.

Cenas domésticas

Como nos lembra Gonzaga Duque[11], a partir do pseudônimo de Sylvinio Junior, a maioria das casas do Rio de Janeiro era de aluguel e poucos podiam gozar da propriedade do lugar em que moravam. A identidade recairia na decoração dos interiores e na disposição dos objetos. Por conseguinte, a decoração passou a ser investida de valor adicional e tudo que era móvel, valorizava-se, na medida que poderia acompanhar o dono para onde quer que fosse morar. Sua identidade material o seguia, tal qual uma sombra que projeta uma imagem que delineia mas não define completamente. O objeto podia sugerir a personalidade, permitindo mostrar um contorno do seu dono, sem esclarecer a pessoa por completo

11 JUNIOR, Sylvinio. *A dona de casa*. Rio de Janeiro: Domingos Magalhães, 1894.

Diferente do reflexo, que oferece uma imagem ilusoriamente nítida e clara, a sombra carrega um sentido de negatividade, lembrando que a materialidade é inibidora da luz. O objeto, frente à imagem, seria sombrio. A planaridade dos quadros e sua posição assente às paredes fez com que sua materialidade fosse perceptivelmente diluída. Os quadros não faziam sombras e refletiam a luz que incidia, reforçando a idéia de serem peças que iluminavam. Contudo, os quadros são emoldurados.

As molduras que envolvem os quadros demarcam limites, monumentalizando e imortalizando a figuração. Elas encerram, seguram e ascendem do real para a ordem do estético[12], tendo os meios para sustentar a imagem e pendurá-la na parede. Tratar os quadros com suas molduras como objetos é olhá-los por outro viés demarcando sua condição de mobiliário, de objeto decorativo, que, por sua natureza, ocupa espaço[13] e pode provocar sombras.

Os objetos, na sua materialidade, passavam a evidenciar sua potencialidade como pontes entre o mundo físico e mental, entre estados conscientes e inconscientes[14]. Quando passavam a ser representados em pinturas de interiores domésticos, a instância do material assumia a contingência da imagem. E, assim, não faziam mais sombras.

Em fins do século XIX e princípios do XX, as cenas domésticas tomaram paredes de salões e galerias, alcançando significativa presença[15]. O tema da domesticidade passava a ser digno de fixar-se em tela e não mais precisava estar por trás das pessoas, como ocorria quando servia de fundo para retratos. O ambiente doméstico, com pessoas ou sem elas, destacava-se como expressão. O tema corriqueiro, banal, sem importância fixava-se em tela, emoldurava-se ricamente, era ostentado em exibições e salões.

Decerto que cenas de interiores domésticos não foram prerrogativas de fins do século XIX e é só folhearmos livros de história geral da arte para encontrarmos alguns exemplos emblemáticos, como o casal Arnolfini, cenas da Virgem com o Menino ou atos supostamente corriqueiros de Vermeer e Chardin. Contudo, foram exemplos que destoavam das prescrições dos tratados artísticos, os quais não mencionavam a temática nominalmente nem prescreviam como compor cenas de interiores. Os fundamentos dessa tipologia de pintura estavam assentados na experiência holandesa, que diante da tradição clássica, antagonizava com os preceitos narrativos, priorizando os descritivos[16].

Diferente da maioria das cenas de gênero holandesas, as cenas domésticas de entresséculos optavam por outros pontos de vista. O observador assumia posição rasteira, muito próximo dos objetos, olhando de esgueira ou enxergando completamente cada detalhe. Os interiores das casas também se transformavam e passaram a ser definidos mais pelos agrupamentos dos objetos do que pelo espa-

12 SCOTT, Katie. Framing ambition: the interior politics of Mme de Pompadour. *Art History*, London, vol.28, n.2, apr. 2005, p.248-290. p.255.

13 SCOTT, Katie. Introduction: image – object-space. *Art History*, London, vol. 28, n.2, apr. 2005, p. 137-150. p.145.

14 MILLER, Daniel. *Material culture and mass consumption.* Oxford: Blackwell, 1987. p.99.

15 Cf. BORZELLO, Frances. *At home: the domestic interior in art.* London: Thames and Hudson, 2006.

16 ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever; a arte holandesa do século XVII.* São Paulo: EdUSP, 1999.

ço geométrico. Para além das representações tradicionais da tridimensionalidade, os interiores poderiam funcionar pictoricamente como um signo de identidade e um emblema de intenção[17], uma narrativa do pessoal.

Nessas histórias de interiores, as pessoas eram 'captadas' nas mais corriqueiras ações, como se fossem surpreendidas por um instantâneo e flagradas sem tempo para fazer pose. Um ar de naturalidade predominava, como se mostrar pessoas à vontade convencesse o espectador de que se tratava da experiência de estar em casa, a portas fechadas. Esse lugar de dentro passou a ter o privilégio de ser um tema em especial, um gênero renovado.

Nas primeiras décadas do século XIX, na Europa, começou a moda de se fixar em aquarelas as imagens dos cômodos da casa e sua caprichada decoração, hábito adquirido tanto pelos aristocratas, que encomendavam pinturas a profissionais consagrados, quanto por camadas médias, prática normalmente assumida por mulheres, donas de casa, que exibiam seu talento como artistas amadoras. Se não havia compêndios para aprender a pintar interiores, muitos amadores recorriam aos livros de decoração de interiores para educar seus olhares e para servir de modelos.

No Brasil, em fins do XIX, as imagens domésticas se tornaram importante temática para os quadros de cavalete, muitos dos quais estiveram relacionados a inovações plásticas. *Arrufos*, de Belmiro de Almeida, para citar um dos quadros mais emblemáticos do período, tomava como temática um "assunto doméstico" [18], nos dizeres de Gonzaga Duque. Mesmo que seu arranjo não correspondesse ao ambiente real de um gabinete ou salão, não havia dúvida que se estava diante de um espaço interior em que a presença dos têxteis incontestavelmente denunciava. De um modo geral, por trás das portas, viam-se personagens sedentárias, gozando do ócio, displicentemente largadas em sofás ou divãs, o que reforçava a idéia de que os interiores domésticos eram lugares onde se poderia fugir das formalidades. Elas lançavam olhares perdidos, como que imersas em um mundo de fantasia. Pareciam estar alheias de estarem sendo observadas e de que sua privacidade havia sido invadida e posta a público. As mulheres protagonizavam as cenas e eram a encarnação da intimidade. Sonhando, chorando, lendo, cada vez mais suas aflições, angústias e emoções configuravam estados de alma.

Retratar as psicologias humanas, femininas eminentemente, estabelecia uma desestabilização na tradição descritiva ou narrativa em que as telas se filiavam. Não havia uma história a ser contada a partir de personagens históricos ou mitológicos nem uma cena generalizante a ser apresentada. Objetos, estampas e revestimentos não mais ambientavam uma cena de costume, mas auxiliavam a ativar uma atmosfera psicológica, onde os humores e temores das personagens femininas contracenavam com eles.

Representava-se o estado de estar consigo, observando pessoas em seus ambientes interiores, lugares propícios para se mergulhar nas interioridades pessoais e para representar estados psicológicos. A solidão se mostrava, acompanhada de cores e sombras que a *enformavam*. Diferente de quadros de ateliê, onde

17 SCOTT, Framing ambition… *op.cit.*, p.253.

18 GONZAGA DUQUE. *A arte brasileira.* Campinas: Mercado de Letras, 1995. p.212.

as modelos eram flagradas durante ou no intervalo de suas poses, as cenas domésticas ganhavam ares mais invasivos, surpreendendo mulheres de boa família na quase estaticidade de suas ações, muitas vezes em condições pouco recatadas, ensimesmadas com suas emoções ou sonhos.

Essas imagens, contudo, longe de serem estáveis, seguindo as expectativas morais das cenas familiares, eram complexas e repletas de detalhes e informações que questionavam as tradicionais imagens de gênero. Em vez de reduzirem sua estrutura pictórica, os quadros de interiores domésticos exacerbavam sua composição, preenchiam a tela com uma multiplicidade de minúcias diferentes entre si, aproximando-se às idiossincrasias do mundo público, da convivência com a multidão e com o desconhecido, desestabilizando a expectativa da imagem do lar e do lado de dentro sereno.

As telas, longe de reproduzirem a harmonia e a ordem moral dos lares ideais, traziam desafios ao seu equilíbrio, sugeriam outros modos de compô-los, re-significando os modos de olhar para os interiores domésticos. Essas imagens, fortemente atrativas, sedutoras ao olhar, são celebrações dos prazeres da domesticidade, lugar propício ao decorativo. Os interiores cotidianos, pessoais e psicológicos se expunham e alcançavam domínio público em galerias e museus, lugares propícios ao artístico. As imagens de intimidades ganhavam galerias e exibições públicas, alcançando a condição de superexpostas. O privado vinha a público, o doméstico e seu mundo decorativo ultrapassava seu território, angariando novos sentidos, gerando ambivalência e instabilidade de identidades, visto que o lugar do público e do privado se confundiam, que o objeto artístico da galeria era também o decorativo da casa. Cada lugar ocupado pela imagem pictórica de intimidade ficou marcado na história do quadro, do mesmo modo em que o quadro deixou rastros pelos locais onde passou. É diante dessa ambiguidade material e aparente que a condição de decorativo e de artístico se confundiu no entressséculos a partir das cenas de intimidade, propiciando a coexistência da arte na domesticidade com a domesticidade na arte.

A exposição de Wilhelm Sasnal no K21

Pedro Meyer Barreto
Doutorando/ UFRJ
UFES

Resumo

A comunicação analisa a significativa exposição de Wilhelm Sasnal realizada em Düsseldorf, Alemanha, entre o final de 2009 e início de 2010. Além da análise das obras e dos textos publicados no catálogo, utilizam-se instrumentos da Crítica Institucional para compreender melhor o panorama no qual a mostra ocorre. O objetivo é localizar interseções de sentido entre as pinturas e o evento cultural, focando um cenário político mais amplo.

Palavras-chave

Wilhelm Sasnal, pintura, Crítica Institucional

Abstract

The article examines the significant exhibition of Wilhelm Sasnal held in Düsseldorf, Germany, between late 2009 and early 2010. Besides the analysis of works and texts published in the catalog, I use instruments of the Institutional Critique to understand better the landscape in which the exhibition took place. The goal is to find intersections of meaning between the paintings and the cultural event, focusing on a broader political scenario.

Key words

Wilhelm Sasnal, Painting, Institutional Critique

A "fortaleza" Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen

Eu gostaria de sugerir a Crítica Institucional como uma prática que não pode ser definida por um objeto, nem como uma 'instituição', no entanto amplamente concebida, nem mesmo como arte sobre arte [...]
[...] Crítica Institucional pode ser apenas definida por uma metodologia reflexão crítica sítio-específica. Como tal ela pode ser distinguida em primeiro lugar das práticas sítio-específicas que lidam primeiramente com os aspectos físicos, formais, e arquitetônicos de lugares e espaços. Crítica institucional engaja sítios sobre tudo como sítios sociais, conjuntos estruturados de relações que são fundamentalmente relações sociais. Dizer que elas são relações sociais não é opor-las às relações intersubjetivas ou mesmo intra-subjetivas, mas sim dizer que um sítio é um campo social dessas relações.[1]

Antes, durante e depois do encontro com as imagens de Sasnal existe um contexto de incidência permanente. Com esforço, poderia isolar as manchas coloridas na tela de seu entorno e ensaiar sobre as questões por elas suscitadas – *per si*. A primeira moldura da mostra é a instituição. O **Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen** é um dos mais importantes museus do mundo, formado por dois prédios distintos com coleções complementares (O K20 e o K21). Sua qualidade e extensão são espantosas. O assombro causado por essa força institucional deve ser superado criticamente. É preciso decodificar o evento expositivo como parte do processo cultural, coordenando-o com a experiência direta das obras.

A coleção do K20 está focada na arte européia ocidental e na arte moderna norte americana. O K20 possui trabalhos de Pablo Picasso, Joseph Beuys, grande número de trabalhos surrealistas, Paul Klee, Gerhard Richter, Per Kirkeby e Markus Lüpertz. Depois de Segunda Guerra Mundial o foco essencial da coleção é a arte estadunidense.

A influência dos EUA sobre a Alemanha Ocidental no pós-guerra é decisiva. A estratégia cultural incluía uma interferência nas tradições locais, projetando a nova paisagem de industrialização e consumo em massa. Alguns artistas como Konrad Klapheck lidam com essa influência de maneira surpreendente, inclusive antecipando algumas considerações conceituais da Pop Art. Klapheck pinta objetos industriais de maneira quase descritiva e distanciada, em uma espécie de ponderação conceitual sobre a nova paisagem de consumo. A arte norte americana é duplamente o sinal de hegemonia e propaganda liberal. Marca com eficácia um antagonismo em relação aos realismos soviéticos de fundo social. Porém, os alemães parecem buscar constantemente contrapontos em seus acervos. No Museu Ludwig, por exemplo, o início da coleção foi marcado por aquisições de obras importantes da vanguarda russa. Nessa mesma instituição, que não está muito distante do K20, encontra-se outro forte exemplo da relação com os Estados Unidos. Sua coleção de Pop Art norte americana é a maior fora dos EUA, incluindo pinturas, objetos e ambientes de Lichtenstein, Rosenquist, Warhol e Wesselmann. A presença dessas obras é significativa nas manifestações recentes

1 FRASER, Andrea. "What is Institucional Critique". Em: "Institucional Critique and After". Soccas Simposia vol.2. JRP Ringier, 2006. Pág. 305

da cultura local. Muito da efervescente pintura alemã dos anos 80 frutificou com a absorção da Pop[2] na cidade de Colônia.

A coleção do K21 possui exemplares significativos da arte pós-modernista, enfatizando as práticas contemporâneas a partir dos anos 80. Segundo o museu[3], a coleção tem como pedras fundamentais trabalhos dos artistas Katharina Fritsch, Robert Gober, Paul Mc Carthy, Reinhard Mucha, Thomas Ruff, Thomas Schütte, Jeff Wall, Franz West, entre outros.

O K21 é um agente poderoso. Ocupar suas salas é adquirir atualidade, legitimação simbólica e liquidez econômica. Estar lá é um brilho de sucesso, triunfo para permanência. A exposição temporária de aproximadamente 80 pinturas de Wilhelm Sasnal ocorreu no K21 e exigiu um enorme montante de capital. Ela corresponde às novas exigências políticas européias. Apesar das obras expostas por Sasnal não lidarem diretamente com o sítio-específico (no sentido de uma obra que diretamente se relaciona em expansão com um ambiente), elas recebem leituras especiais, reforçadas por aquele local singular. A exposição passa a integrar a moldura da instituição. As obras devem ser consideradas em conjunto com as arquiteturas física e discursiva que as abrigam. Talvez assim também possamos desvendar algo sobre o estado da pintura hoje.

Diferente do período de reconstrução durante o pós-guerra, hoje a Alemanha não absorve com a mesma intensidade a influência estadunidense. A agenda alemã é a integração das comunidades européias. Estados como a Polônia e a República Tcheca representam grandes perspectivas de rentabilidade e crescimento econômico. Wilhelm Sasnal é um artista polonês. Sua aparição alarde essa moldura: *commodity* do leste[4].

O texto do curador Julian Heynen, a voz da instituição, enfatiza a origem nacional de Sasnal. Aspectos qualitativos determinantes em sua obra são vinculados ao processo político polonês. A extensão crítica da pintura de Sasnal incluiria até o Holocausto. Com sua visão repleta de sacadas dinâmicas e sagacidade, estaríamos diante de um sujeito verdadeiramente talentoso. Segundo Heynen, ele possui uma inteligência especial para o discernimento do seu tempo. A maneira como ele se relaciona com as imagens é específica. As passagens da fotografia para a pintura em sua linguagem confundem-se com processos políticos.

[...] Sasnal nasceu em uma sociedade relativamente estática e "atrasada". Ele cresceu em um tempo que o mundo socialista lento foi exposto virtualmente do dia para a noite, a velocidade de um capitalismo e sua mídia a tudo abarcantes. Ele aprendeu a compreender o novo fenômeno rapidamente, percorrendo as possibilidades, e tomando decisões. Ele teve que afinar e agilizar o seu olhar, ele tinha que se tornar uma instância organizadora, primária. Essa inteligência visual tinha que ser capaz de apreender detalhes com a precisão suficiente sem perder de vista um contexto mais amplo. O resultado é a pintura de Sasnal, que exibe uma confiança nesse tipo de visão mundana que é simplesmente espantosa. Sua abordagem, com a constante

2 Importante notar que o expressionismo também é muito bem representado na coleção do Museu Ludwig.

3 http://www.kunstsammlung.de. Em: 15/01/2010

4 Esse interesse pelo leste, por países que pertenceram à área de influência da União Soviética, é exemplificado também através da emergência e valorização dos pintores alemães de Leipzig.

atenção ao detalhe individual, o momento individual, não é para ser confundida com o prazer simplório no rápido fluxo de imagens que escuta seu ritmo e considera seu conteúdo suficiente. Ao contrário, a pintura individual, uma vez removida do contínuo da visão, tem um tipo peculiar de tenacidade, até mesmo solidez. Ela insiste, como se tal fosse, a pergunta não dita do que é que torna precisamente esse objeto ou precisamente esse momento significativo. Um vetor de interesse aponta enfaticamente para o passado. Ou mais precisamente na permanência do que é o passado. Isso não é apenas a vida após a morte do modernismo, a teimosia com que ele continua a determinar nossa consciência. Em vez disso – e aqui lembre que estamos lidando com um artista Polonês – está o sentimento de quem ainda vive em um tipo de era de pós-guerra que, direta ou indiretamente, política ou psicologicamente, não pode fugir da guerra, ocupação, Holocausto, e Stalinismo. [...][5]

A montagem da exposição contribuiu na qualificação do trabalho de Sasnal, salientando sua origem. Os espaços estavam "impecáveis", precisamente afinados, e a atmosfera era de neutralidade distanciada, com a organização típica do "white cube". O contraponto era uma pequena sala de paredes negras no centro do espaço expositivo. Nesse compartimento havia vários computadores com informações, formando uma cronologia comparativa do artista com a história da Polônia.

Adam Szymczyk distingue um lugar para Sasnal na tradição polonesa em relacionar arte e política:

[...] Eu gostaria de propor a leitura das pinturas de Sasnal como parte dessa tradição de compromisso político na arte polonesa, uma tradição independente da aparência estilística, que varia dos pôsteres políticos e colagens do Construtivista Mieczyslaw Szczuka (1987-1927), membro do Partido Comunista Polonês 'pré-guerra', até as pinturas do Realista Andrzej Wroblewski (1927-1957), um céptico membro do Partido Comunista Polonês 'pós-guerra' [...][6]

Somando Heynen + Szymczyk, reconhecemos em Sasnal um Autor, com Nacionalidade e Tradição! A distinta linhagem da mercadoria. Szymczyk enfatiza questões de época e a naturalidade de Sasnal como determinantes para sua linguagem. O próprio Szymczyk é polonês e da mesma geração de Sasnal. Entre ambos, há uma "equivalência de patentes". Pintor e crítico já atingiram grande sucesso no circuito europeu, Szymczyk atualmente é diretor do Kunsthalle Basel e foi curador da V Bienal de Berlim.

[...] O povo jovem, nascido depois de 1970, não tinha sido parte do movimento Solidariedade e não pode influenciar o curso dos eventos ditados por seus superiores que, vindo de diferentes frentes do movimento Solidariedade, logo discordaram sobre o futuro político do seu país. Conhecida como "geração-vazia" eles desenvolveram um senso acurado de afastamento da realidade social do seu tempo, enquanto também resistem a idealização da sua própria posição

5 HEYNEN, Julian. "A Special Kind of Visual Intelligence". Em: "Wilhelm Sasnal". Germany: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2009. Pág. 11-12

6 SZYMCZYK, Adam. "The Demonstration of Paintings". Em: "Wilhelm Sasnal". Germany: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2009. Pág. 41

desesperada na lacuna entre dois sistemas políticos: o socialismo real-existente dos anos 80 e o capitalismo avançado posterior a 1989. [...][7]

No cenário atual do capitalismo cognitivo, a capacidade de algumas imagens contribuírem mais ou menos na construção das nossas vidas está conectada às suas singularidades constitutivas, mas também às condições específicas pelas quais elas são veiculadas e lidas. O K21 pode ser entendido como uma espécie de mídia que intensifica o agenciamento das imagens de Sasnal. O museu divulga a plataforma do artista, reverberando-a. Talvez essa seja uma das instâncias necessárias para a pintura adquirir um alcance em larga escala, participando da Indústria Cultural.

A instituição instrumentaliza o que é exposto. O artista Sasnal pertence ao jogo macroeconômico das nações européias. Questiono se ele não deseja ser essa peça de engrenagem. Será que a adesão é irrestrita e celebrada? O sítio-específico K21 é sintoma de expansão mundial. Além de assegurar uma posição no circuito, estar ali é se tornar um agente global da imagem. Qual o real interesse e capacidade de negociação do artista? Há vontade de promover alguma intervenção transformadora? Atingir altos preços e participar da integração mercantil pode ser um dos itens da estratégia. Eventos no K21 costumam ter fortes efeitos microeconômicos, valorizam a obra do artista e atribuem status simbólico e respeito. As galerias e colecionadores lucram com a amplitude da visibilidade.

A significativa atuação de Szymczyk na Polônia atravessou atividades mercantis. Entre 1997 e 2001, ele contribuiu para a criação da Foksal Gallery Foundation, constituída a partir da Foksal Gallery, que, por sua vez, foi fundada em 1966 por artistas e críticos poloneses, incluindo membros fundadores do Grupo Construtivista Polonês. A Foksal Gallery Foundation atua também como galeria comercial, na apresentação de trabalhos de artistas estrangeiros para o público polonês e participação de feiras e festivais internacionais de arte, promovendo seus artistas no exterior. Essa atuação direta no mercado provocou controvérsias.

Para Szymczyk, um dos aspectos mais interessantes da obra de Sasnal é justamente testemunhar a transformação econômica e social sofrida no Leste Europeu. Os sapatos pintados por Sasnal, segundo Szymczyk, "representam coisas práticas do uso cotidiano, pintadas antes das coisas se tornarem símbolos de status."

Porta-Retratos

Outra moldura da instituição adequada para Sasnal é relacionada aos debates da imagem contemporânea. A coleção do K21 concentra-se em escultura e objetos de um lado, e fotografia do outro. Heynen deixa claro esse recorte: "O desejo de organizar uma exposição dos trabalhos de Wilhelm Sasnal no K21 tomou forma no contexto de um interesse específico e não dogmático na persistência e no vigor de um tipo particular de pintura que supostamente é da 'era da mídia'". A produção de Sasnal ocorre nessa interface. O artista pinta quadros a partir de referên-

7 Idem. Pág. 42

cias fotográficas e, portanto, cria objetos-imagens de pré-imagens (materializadas ou não). Ele ainda desenvolve trabalhos em vídeo, que possuem afinidades com suas pinturas.

Segundo Heynen:

[...] Wilhelm Sasnal parece alcançar objetos, pessoas e situações diretamente, como se ele desejasse capturá-los sem os rodeios de uma estratégia artística comprometida com a consistência de um estilo, apenas como apareceram para ele em um momento particular de sua vida. Não tem limites para o que pintar... Parece determinado em esquivar-se de qualquer sistema, qualquer definição fixa de sua atividade. [...][8]

Gerhard Richter fala da liberdade ao pintar a partir da fotografia. Todo assunto é acessível e podemos usar qualquer coisa: pintar a partir do cartão postal. Richter é um dos precursores na história recente a reinvestir na pintura, recolocando seu potencial crítico e político. A foto e seus temas ilimitados em Sasnal aproximam-no de Richter e, portanto, da coleção do **Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.** Mais uma vez podemos supor algum jogo cultural, no qual interessa à Alemanha levantar manifestações artísticas sobre as quais tenha exercido influência. Em seu texto clássico "Figuras de Autoridade, Cifras da Regressão", Benjamin Buchloh atribui fatores de interesse que levaram os colecionadores americanos a adquirirem muitas obras dos pintores neo-expressionistas alemães. Haveria um fetiche por arte influenciada pelo Expressionismo Abstrato e a Pop estadunidense em sua escala, drama e referências.

A pluralidade de referências aproximaria Sasnal da aleatoriedade de algumas produções do século XX. Ulrich Loock diferencia as incoerências das obras de Sasnal, Richter (incoerência sistemática) e Picabia (variações periódicas do desenvolvimento do artista). Para ele, a obra de Sasnal tangencia o arbitrário. Não há totalidade. Ele cria conjuntos incompletos que forçam ver cada trabalho em relação aos outros, mas a noção de obra retorna, inclusive para ainda produzir significado: "No caso de Sasnal, essa consiste na sua dissolução nas mãos da imagem"[9]. Loock ainda *diagnostica* a realidade de Sasnal:

[...] O recurso a imagens já existentes reflete uma condição universal do presente no qual a realidade física das coisas parecem ter evaporado em superfícies pictóricas. Não é apenas o caso da realidade física das coisas que estão remotas no espaço e tempo – aproximar coisas distantes sempre foi reconhecida como uma das funções primárias da fotografia. A realidade das coisas próximas também aparecem nas imagens: família, amigos, o lar, objetos dos dia-a-dia, a cidade e vizinhança de alguém, os sinais históricos de sua própria cultura, e finalmente até mesmo o seu próprio corpo. No entanto, trazidas para perto em imagem, as coisas se retiram – ao serem vestidas com sua original, embora instável, imagem – em uma estranha e intransponível distância. Esta é a forma na qual a realidade é dada; esta é a realidade com a qual a

8 HEYNEN, Julian. "A Special Kind of Visual Intelligence". Em: "Wilhelm Sasnal". Germany: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2009. Pág. 13

9 LOOCK, Ulrich. "Photophobie". Em: "Wilhelm Sasnal". Germany: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2009. Pág. 112

pintura de Sasnal está interessada e a realidade pela qual está marcada. [...][10]
[...] A sujeira pictórica não libera as coisas que a fotografia, por assim dizer, pegou como prisioneiras – incluindo o próprio corpo de alguém – mas implementa simpatia por elas: momentos de um sofrimento que está voltado para as coisas em uma postura de súplica. [11]

Szymczyk, ao falar das apostas de Sasnal sobre a realidade histórica, relaciona esse movimento às condições de existência da pintura na contemporaneidade. A pintura precisa questionar o contexto de seu próprio fazer e se opor à redução auto-referencial. A prática pictórica hoje parece desvencilhada dos excessivos debates relativos à sua morte – coisa já superada – e coloca um ponto final na "prolongada celebração do seu próprio fim de jogo". Já temos outras cartas na mesa. No entanto, o mesmo Szymczyk chama atenção para o uso reificado das novas operações imagéticas:

Na determinação de justificar sua existência qualquer pintura séria feita hoje precisa questionar o contexto de seu próprio fazer, ela precisa endereçar a tendência do meio da indiferença {espaço neutro-camuflagem} para a realidade extra-pictórica, opondo sua redução a um exercício de auto-referencialidade e colocando um ponto-final a prolongada celebração do seu próprio fim de jogo. Ela precisa chegar a um acordo com as inúmeras reiterações da pintura monocromática, as misturas estilizadas da vanguarda e estratégias da neo-vanguarda e o perigo da neutralização artística do potencial crítico das técnicas de cortar-colar barganhando o trabalho com imagens achadas e arquivadas como mero joguinho de conhecedores. [...][12]

Szymczyk usa passagens poéticas de Daniil Kharm para falar de Sasnal: "O poeta é de alta estatura", "... a altura indica a disposição de ver e achar palavras para coisas que estão além do usual e que os outros não podem ver ou nomear. Eu não penso em qualquer outra tarefa que diga respeito a um pintor."[13] Para Heynen, a abordagem pictórica de Sasnal não seria calculada, carregando sempre algo de "serendipidade". Assim, seria conseqüência do senso de oportunidade, do encontro de algo valioso quando não se está procurando, da habilidade de fazer descobertas no arbitrário e aproveitar a boa fortuna.

Em certo sentido, a realidade de Sasnal é a mesma que a nossa. Dividimos um mesmo presente no qual "as coisas parecem ter evaporado" em imagem. As experiências dos quadros de Sasnal propõem um descontrole sobre o projetado, o conhecido e o nomeado. No entanto, se em Sasnal não existe um planejamento claro, certamente da sua multifacetada edição de imagens emergem comentários. Há determinantes políticas ocultas. Na elegância de suas imagens ora vemos um flerte com o mundo *fashion* e midiático, ora o consumo e a moda parecem ser extirpados. Se de um lado estamos diante de formas controladas e quase puras, por outro a intuição espontânea insinua o motivo.

---

10 Idem. Pág. 114

11 Idem. Pág. 116

12 SZYMCZYK, Adam. "The Demonstration of Paintings". Em: "Wilhelm Sasnal". Germany: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2009. Pág. 40

13 Idem. Pág. 41.

O exercício que Sasnal nos ensina não é fácil. A realidade fotográfica da vida é um constructo randômico, com mascaramentos, encobrimentos e omissões. Não há maneira de desnudar algo transparente, de aparência vazia, nem suplicando. Talvez a única solução seja revelar o mecanismo, aprendendo e demonstrando as estratégias de disfarce. Através de camuflagens variadas, postas em jogo para seu próprio reconhecimento, perceberemos melhor as nuances do atual ambiente visual. Essa posição é complexa e, por isso mesmo, possui a abrangência necessária para, inclusive, substanciar uma crítica ao papel de uma instituição como o K21, um dos agentes de império do regime imagético contemporâneo. A crítica é indireta, mas não dispensa a consideração específica do sítio, plataforma incidente no alimento da obra.

***1948*, 2006**
Wilhelm Sansal

***Anka*, 2001**
Wilhelm Sansal

Fluxo de objetos no tempo e no espaço: a trajetória da coleção Ferreira das Neves

Sonia Gomes Pereira
UFRJ/ CBHA

Resumo

Para analisar melhor a questão do fluxo dos objetos, tomo, como estudo de caso, a trajetória da Coleção Ferreira das Neves. Trata-se de uma pequena, mas notável coleção. Apesar da importância das obras, que remontam desde o século XVI até o XIX, muito pouco se sabe sobre a coleção e o colecionador. O objetivo desta comunicação é justamente tentar entender a trajetória desta coleção, especialmente a sua constituição em Portugal no século XIX.

Palavras-chave

Fluxo de objetos, colecionismo, coleção Ferreira das Neves

Abstract

I focus on the Ferreira das Neves Collection as a study case. It is a small but excellent collection. Despite its importance, it has been rarely studied. The purpose of this report is to understand the trajectory of some of its most important pieces, specially its constitution in Portugal during the 19th century.

Keywords

Fluxus of Objects, collectionism, Ferreira das Neves collection

Esta comunicação compartilha da mesma preocupação que anima a organização da mesa temática: a compreensão dos objetos artísticos, não apenas em si, mas também na relação com as diversas espacialidades e temporalidades em que estão submersos.

Para analisar melhor esta questão, tomo, como estudo de caso, a trajetória da Coleção Ferreira das Neves, que faz parte do acervo do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ, enfocando, de forma especial, a sua constituição em Portugal no século XIX.

Grande parte do acervo do Museu D. João VI é constituído pelo que denominei Coleção Didática. Isto é, são obras decorrentes de atividades pedagógicas ou recursos didáticos utilizados na antiga Academia Imperial de Belas Artes, depois Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Há, no entanto, no Museu D. João VI uma pequena, mas notável coleção, que não se insere de todo no perfil didático do restante do acervo – a Coleção Ferreira das Neves. Apesar de sua evidente importância, permanece em grande parte inexplorada pelos pesquisadores. São pinturas, esculturas, móveis, porcelanas, livros e outras categorias de objetos – na sua grande maioria de origem européia – , que remontam desde o século XVI até o XIX.

A Coleção foi doada, pela viúva do colecionador, em 1947, à Escola Nacional de Belas Artes, ficando exposta no prédio da Avenida Rio Branco, numa sala especial, como recomendava o *Termo de Doação*. Sendo a Escola transferida para o *campus* da Ilha do Fundão, passou a fazer parte do acervo do Museu D. João VI em 1979. Tanto na localização anterior do Museu, como na atual, continua reunida, conforme a vontade da doadora. Vamos examinar, aqui, algumas de suas obras de maior destaque.

O Medalhão Nossa Senhora, o Menino e São João Batista

O medalhão *Nossa Senhora, o Menino e São João Batista* (FIG. 1) é um *tondo* de cerâmica policromada, que, estilisticamente, liga-se ao ateliê dos Della Robbia e pode ter pertencido à Igreja da Madre Deus em Lisboa.

Foi o crítico de arte José Roberto Teixeira Leite – um dos poucos estudiosos até agora a dedicar-se a essa coleção – , que levantou esta hipótese:

A atribuição aos della Robbia, [...] concretizou-se em época recente, quando pude identificar, num detalhe de anônimo painel quinhentista do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa que representa a chegada das relíquias de Santa Auta à Igreja da Madre de Deus em Xabregas, a terracota ora no Rio de Janeiro. Lá está efetivamente ladeando o pórtico manuelino do belo templo mandado erguer em 1509 pela Rainha Dona Leonor, [...], tão minuciosamente pintado que sua identificação com o exemplar sob estudo não deixa margem de dúvidas. Como para o seu Mosteiro da Madre de Deus a Rainha Leonor encomendara valiosíssimas obras de arte a Flandres e à Itália [...] parece plausível que o tondo remonte mais ou menos a essa mesma época... [1]

1 LEITE, José Roberto Teixeira. *Cadernos da ANPAP*. Ano 1, nº 1, janeiro 1991, p. 39.

Esta ligação entre o Convento da Madre de Deus e encomendas aos Della Robbia é confirmada pelo historiador da arte português Pedro Dias, em sua obra sobre as esculturas italianas em Portugal [2], em que faz menção à encomenda feita por D. Leonor e seu desaparecimento posterior:

Na primeira parte desse trabalho, falamos do Mosteiro da Madre de Deus e das obras de origem nórdica ou italiana que a sua padroeira, a rainha D. Leonor, lhe legou, em vida ou por disposição testamentária. A fundação do cenóbio data de 1509, tendo a viúva de D. João II conseguido a necessária bula do Papa Júlio II a 15 maio 1508. Em 1510 faziam-se os preparativos para a construção que iria ser ampla e de qualidade, devendo a igreja estar já bastante adiantada em 1517, quando chegaram as relíquias enviadas pelo Imperador Maximiliano e cujo cortejo foi representado em tábua, por um pintor da corte. Na fachada do templo vê-se um medalhão do gênero dos que faziam os irmãos della Robbia...Proveniente da Madre de Deus conservam-se oito obras escultóricas italianas: sete medalhões e um frontal de sacrário, todas em cerâmica policromada e vidrada. Outras houve, como o já aludido "tondo" pintado no quadro da chegada das relíquias, cujo paradeiro ignoramos. [3]

Portanto, é bastante plausível afirmar que o medalhão da Coleção Ferreira das Neves seja mesmo italiano – procedente das oficinas dos Della Robbia – , assim como considerá-lo o *tondo* desaparecido da Madre de Deus.

As Pinturas Flamengas e Portuguesas

Tomemos agora um grupo de pinturas. Sobre elas, José Roberto Teixeira Leite manteve correspondência, de 1958 a 1961, com o Paul Coremans do *Centre National de la Recherche des Primitifs Flamands* em Bruxelas. O resultado dessa troca foi parcialmente publicado por Teixeira Leite.[4] Mas as cartas originais de Coremans encontram-se arquivadas no Museu D. João VI e podem nos elucidar sobre a origem dessas pinturas.[5] Na última carta, de 6/11/1961, Coremans anexa comentários sobre cada um dos quadros fotografados – informações que foram incorporadas à catalogação das obras no Museu D. João VI.

Dois Anjos com Emblemas da Justiça

Sobre os *Dois Anjos com Emblemas da Justiça*, Coremans opina que, à primeira vista, não parece flamengo, devendo ser proveniente da Península Ibérica. fazendo pensar em "*algum pintor hispano-flamengo em torno de Juan de Flandres ou de Michel Sicdow* (sic)".

2 DIAS, Pedro. *A importância de esculturas de Itália nos séculos XV e XVI.* Coimbra: Minerva, 1987. 2ª edição.

3 DIAS, Pedro, op.cit., p. 53.

4 LEITE, José Roberto Teixeira Leite. "Pinturas flamengas ou de estilo flamengo dos séculos XV e XVI no Brasil". *Revista Módulo,* n. 20, 1960.

5 São seis cartas datilografadas de Paul Coremans para José Roberto Teixeira Leite com as seguintes datas: 19/9/1958, 10/3/1959, 27/11/1959, 28/3/1960 e 6/11/1961 (Museu D. João VI / EBA / UFRJ).

Santa Face

Quanto à *Santa Face*, Coremans afirma que não é flamenga, mas parece ser uma obra espanhola de boa qualidade. Acredita que talvez seja obra de Fernando Gallego, de quem se encontram várias obras, como a predela do retábulo de Santo Ildefonso na Catedral de Zamora.

Políptico: Santos Bartolomeu, Pedro, Paulo e Estevão.

Quanto às quatro tábuas – *São Bartolomeu, São Pedro, São Paulo e São Estevão* (FIG. 2) – Coremans indica que estes quatro painéis deviam pertencer a um retábulo do início do século XVI e levanta, inclusive, uma possível atribuição: talvez possa ser o Mestre do Tríptico de Morrison, que trabalhou na Espanha.

O historiador da arte português Vitor Serrão, mais recentemente, discorda desta atribuição.[6] Ao contrário, considera as quatro tábuas da escola portuguesa da primeira metade do século XVI:

Existem nos acervos do Museu D. João VI...quatro excelentes pinturas da Escola Portuguesa da primeira metade do século XVI...trata-se indiscutivelmente de testemunhos artísticos da época áurea dos Descobrimentos marítimos, muito qualificadas pelo seu bom desenho e pelos preciosismos da sua factura técnica...são executadas a óleo sobre madeira de carvalho e representam, em corpo inteiro, as figuras de São Pedro..., de São Paulo..., de Santo Estevão... e de São Bartolomeu... [7]

Aprofundando mais a sua análise, Vitor Serrão atribui as quatro tábuas à oficina dos Mestres de Ferreirim, produzidas provavelmente na década de 1630-1640:

Efectivamente, tudo nestas pinturas renascentistas respira a sua origem portuguesa e a sua filiação numa das oficinas liboetas operantes no segundo quartel do século XVI. O modelo das carnações, a pose escultural das figuras, o tipo de desenho dos drapeados, a minudência dos fundos de paisagem e casario, o calor cromático, a transparência da paleta, a modelação de mãos, cabeças e tecidos, as claras fontes de inspiração flamenga, tudo indicia evidentes afinidades com outras pinturas de cronologia aproximada...Todas estas tábuas que se referiram e as do Rio de Janeiro saíram, sem dúvida, de única oficina activa em tempo de D. João III e educada nos mesmos referenciais estéticos – uma oficina a que é lícito ligar a atmosfera dos chamados Mestres de Ferreirim. As afinidades de receitas, de processos e de estilo que irmanam estas pinturas do Rio de Janeiro com outras que genericamente se enquadram na órbita da "nebulosa Mestres de Ferreirim (Cristóvão de Figueiredo – Garcia Fernandes)" são de molde a que as situemos na década de 1530-1540 .. [8]

Mais adiante, Vitor Serrão levanta a hipótese das quatro tábuas cariocas terem pertencido ao conjunto do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra:

---

6 SERRÃO, Vitor. Quatro ignorados painéis dos Mestres de Ferreirim no Museu D. João VI da Universidade Federal do Rio de Janeiro. *Actas do Seminário Internacional Estudo da Pintura Portuguesa: Oficina Gregório Lopes.* Instituto José de Figueiredo, 1999.

7 SERRÃO, Vitor, op.cit, p. 1-2.

8 SERRÃO, Vitor, op.cit, p. 3..

Podemos defender a hipótese de estas pinturas deverem ter pertencido ao mesmo conjunto retabular do altar do Relicário do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, de que restam, na sacristia desse mosteiro, cinco pinturas com idênticas dimensões, o mesmo tipo de suporte e características composicionais muito similares: o São Vicente, o São Lourenço, o Santo António de Lisboa, o São Sebastião e o São Roque ... próximas, em termos morfológicos, a pinturas como as da Sacristia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. São peças que revelam a mesma homogeneidade de "receitas" e a mesma inspiração em modelos antuerpianos: modelos afins (tecidos, fundos, casario, trechos arquitectónicos, armaria, gestos, perfis de cabeças), poses decalcadas, nervosa pincelada de tecidos, cromatismo cálido e luminoso, etc. Todas essas "receitas de oficina" são comuns a várias pinturas deste ciclo...Tudo aponta para a probabilidade de estas nove pinturas haverem feito parte de um mesmo conjunto para Santa Cruz de Coimbra...[9]

Ancorados neste trabalho de Vitor Serrão, já fizemos a mudança na catalogação destas quatro tábuas, considerando-as pintura portuguesa da primeira metade do século XVI e atribuindo-as aos Mestres de Ferreirim.

Descida da Cruz

Sobre a *Descida da Cruz* (FIG. 3), Paul Coremans, na sua já citada correspondência com José Roberto Teixeira Leite, afirma que a composição remonta, sem nenhuma dúvida, ao pintor flamengo Quentin Metsys (1465/66 – 1530), mas não é possível dizer pela fotografia se é original ou não. À primeira vista, acha mais que seja uma obra do ateliê, pois a paisagem é muito sumária. Mas Teixeira Leite acredita que a obra é mesmo de Metsys – opinião que divulga em artigo de 1960.[10]

No entanto, apesar da opinião de Teixeira Leite a favor da atribuição da obra a Metsys, mantivemos ainda na catalogação do Museu a expressão "atribuído a Quentin Metsys". A razão desta cautela deve-se às dúvidas que lhe foram atribuídas em dois *catalogues raisonnés* do artista – um de 1975 e outro de 1984.[11]

Estes dois autores – Andrée de Bosque e Larry Silver – analisam esta obra, incorporando-a ao *Retábulo das Sete Dores da Virgem*, proveniente do Convento da Madre de Deus. O painel central – *Virgem das Dores* – cinco laterais (*Apresentação de Jesus ao Templo, Jesus diante dos Doutores, Cristo Carregando a Cruz, Crucificação e São João e as Santas Mulheres no Túmulo)* encontram-se no Museu de Arte Antiga de Lisboa. Um sexto painel lateral foi comprado pelo Worcester Art Museum – *Fuga para o Egito.* E o sétimo painel está no Rio de Janeiro – *Descida da Cruz*.

Para Bosque, apenas o painel central é inteiramente de Metsys; os laterais seriam obra de dois de seus alunos, sendo um deles português: Eduardo Portugalois. Já para Silver, embora acredite que Metsys tenha desenhado todos, os alunos devem ter interferido na pintura, pois a qualidade é desigual.

---

9 SERRÃO, Vitor, op.cit, p. 4-5.

10 LEITE, José Roberto Teixeira Leite. "Um quadro de Metsys no Brasil". *Revista Colóquio,* n. 6, 1960, p.25.

11 Andrée de Bosque. *Quentin Metsys*. Bruxelles, 1975; Larry Silver, *The Paintings of Quentin Massys*, Oxford, 1984.

Assim, diante destas contradições, optamos para, no catálogo do Museu D. João VI, indicar a *Descida da Cruz* como "atribuída a Quentin Matsys".

No entanto, mais recentemente, tomamos conhecimento de que novos estudos voltam a esta discussão. A atribuição a Quentin Metsys é mantida por Vitor Serrão no seu trabalho já referido, confirmando a procedência ao políptico das Sete Dores da Virgem:

Estas pinturas [refere-se às quatro tábuas com santos antes analisadas] .. juntamente com uma excepcional Lamentação sobre Cristo Morto de Quentin Metsys, procedente do Mosteiro da Madre de Deus de Xabregas...a referida Lamentação, quadro do grande mestre antuerpiano Quentin Metsys que pertenceu ao célebre políptico das Sete Dores da Virgem, uma encomenda da rainha D. Leonor, irmã do Venturoso, ordenada cerca de 1512 para o seu mosteiro da Madre de Deus de Xabregas, em Lisboa.[12]

Assim, vamos alterar a sua catalogação no Museu D. João VI, acompanhando os outros museus – MNAA em Lisboa e o Worcester Art Museum – que atribuem suas obras a Metsys, sem ressalvas.

O colecionador

Ainda sabemos pouco sobre Jerônimo Ferreira das Neves. Era brasileiro, nascido no Rio de Janeiro em 1854, mas residiu muitos anos em Lisboa. De volta ao Brasil, estabeleceu-se em Niterói, onde faleceu em 1918.[13] A procedência de sua coleção – tanto as obras de arte quanto os livros – é também ainda pouco conhecida.

Num primeiro momento, a única informação que tínhamos era a de Teixeira Leite, sobre a amizade de Jerônimo com o Rei Fernando II de Portugal:

No pequeno e valioso museu criado na década de 1950 na então Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil... existe, entre várias outras preciosidades que pertenceram ao colecionador português Jerônimo Ferreira das Neves Sobrinho, legadas em 1945 por sua viúva Dona Eugênia Ferreira das Neves... quando Ferreira das Neves, amigo e protegido do Rei D. Fernando de Portugal e da mulher desse, a ex-cantora de óperas Condessa D'Edla, logrou amealhar a maior parte de sua extraordinária coleção. Seja dito "en passant" que tal coleção veio para o Brasil quando Ferreira das Neves radicou-se em nosso país, e aqui permanece, grande parte na já citada coleção da Escola de Belas Artes da UFRJ – à espera de quem a estude – , e outra parte menor dissipada em leilões ou avulsamente por proprietários posteriores, um dos quais o falecido homem de televisão Flávio Cavalcanti. [14]

Segundo Teixeira Leite, estas informações lhe foram passadas pelo inventariante do espólio, Manoel Bezerra Cavalcanti, com quem teve contacto pessoal.[15]

---

12 SERRÃO, Vitor, op.cit., p. 2.

13 Sobre Jerônimo Ferreira das Neves, ver PEREIRA, Sonia Gomes. Coleção Jerônimo Ferreira das Neves: uma coleção portuguesa no Museu D. João VI do Rio de Janeiro. *Actas do III Seminário Internacional Luso-Brasileiro.* Porto: CEPESE/ Universidade do Porto, 2009,p. 244-264.

14 LEITE, José Roberto Teixeira, op. cit., p. 39.

15 Contacto telefônico com Teixeira Leite em outubro/2008.

Sabemos que D. Fernando II – segundo marido de D. Maria II – era realmente muito ligado às artes, protegendo pessoalmente vários artistas e lutando pela preservação do patrimônio português, além de mandar construir o Palácio da Pena em Sintra. Tendo ficado viúvo de D. Maria II em 1853, casou-se morganaticamente com Elise Hensler em 1869. Ao falecer em 1885, deixou todos os seus bens para a segunda esposa, inclusive o Palácio da Pena – o que gerou grande polêmica na época. Em 1893 foi organizado um grande leilão com parte de suas coleções: o catálogo listava 4.581 lotes e seu leilão iniciou-se "no dia 3 de janeiro de 1893 e seguintes, até o fim de fevereiro", durando, portanto, cerca de dois meses.[16]

Num primeiro momento, cheguei a pensar que Ferreira das Neves tivesse adquirido parte de sua coleção neste grande leilão. A hipótese não era de todo descabida, pois temos a informação de que Jerônimo Ferreira das Neves estava em Lisboa em dezembro de 1894, quando comprou um manuscrito do século XVII: "*O Manuscrito Mongallo foi vendido em dezembro de 1894 ao Senhor Jeronimo Ferreira das Neves do Rio de Janeiro, mas nesse tempo residindo em Lisboa*". [17] Desta maneira, a ligação com D. Fernando II poderia ter sido por este viés – exagerado, mais tarde, pelo testamenteiro para uma relação pessoal de amizade e proteção.

No entanto, consultando o *Catálogo dos quadros existentes no Real Palácio das Necessidades*, do acervo da Biblioteca Nacional de Portugal, não encontrei nenhuma das obras da Coleção Ferreira das Neves.[18]

Em seguida, para minha surpresa, verifiquei que o próprio Teixeira Leite no também já citado artigo sobre Quentin Metsys, de 1960, esclarece mais a trajetória de algumas pinturas, como aparece no artigo de Vitor Serrão:

> *...Tais quadros quinhentistas ...coleção do engenheiro Jerônimo Ferreira das Neves, natural do Rio de Janeiro e falecido em Niterói em 1918; doado em 1947 pela viúva; depois de inventariação feita primeiro por Manuel Bezerra Cavalcanti e depois por Edson Noltes. Mas se sabe que estas pinturas haviam pertencido, antes, à coleção do Engenheiro António Maria Fidié, amigo do rei consorte D. Fernando II de Saxe Coburgo-Gotha, sendo um herdeiro deste, José Maria d'Almeida Garcia Fidié, que as vendeu ... ao referido Jerônimo Ferreira das Neves.* [19]

De qualquer maneira, fica evidente que Ferreira das Neves beneficiou-se da política portuguesa, após a vitória dos liberais em 1834. Com a extinção das ordens religiosas em 1834/1835, muitos de seus edifícios foram vendidos em hasta pública e sua função original substituída por outras – como é o caso da Madre de Deus, transformada, entre outras coisas, em fábrica de pólvora.

---

16 http://www.leilosoc.com/showContentType1.aspx?MID=19

17 KAISER, Leo M. "The earliest verse of the New World". In *Renaissance Quartely,*vol 25, n. 4, winter 1972, p. 433.

18 *Catálogo dos quadros existentes no Real Palácio das Necessidades pertencentes à herança de Sua Magestade El-Rei d. Fernando e que hão de ser vendidos em leilão.* Lisboa: Typ. E Lith. A Vapor da Papelaria Progresso, 1892 (documento FT-1-6296 – Biblioteca Nacional de Portugal).

19 SERRÃO, Vitor, op. cit, p. 22.

Isto explica o acesso de muitos colecionadores – inclusive Jerônimo – a obras importantes. Naquele momento em Portugal, a idéia de preservação patrimonial era incipiente – apesar dos esforços de alguns, como Alexandre Herculano, que se voltavam, sobretudo, para o acervo medieval. A legislação oficial voltada para a proteção oficial do patrimônio público só será instituída em Portugal em 1929, com a criação da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais. [20]

20 FOLGADO, Deolinda. O Sagrado e o Profano num diálogo patrimonial. *Património Estudos*. Lisboa, n.2, 2002, p. 104-108.

Nossa Senhora, o Menino Jesus e São João Batista
medalhão em cerâmica policromada, oficina dos Della Robbia, s.d, 78,0 x 11,0 cm. Museu D. João VI / EBA / UFRJ

São Paulo
óleo sobre madeira, s/d, 151,3 x 65,0 cm
Museu D. João VI / EBA / UFRJ.

Lamento ao Pé da Cruz
óleo sobre madeira, 15__, 82,2 x 79,0 cm
Museu D. João VI / EBA / UFRJ.

Fundação Iberê Camargo: Interrelações pintura-arquitetura, corpo narrativo edificado

Valquíria Guimarães Duarte
UFG

Resumo

Esse artigo investiga – na Fundação Iberê Camargo – como o espaço edificado integra o campo narrativo, performativo e corporal da arte. Assim, a idéia de pensar o edifício como sendo um corpo, revela uma relação entre corpo e narrativa (Ricoeur). Pretende-se investigar o modo como o espaço e o lugar da obra de arte no interior do edifício obedecem a uma trama relacional e uma lógica de organização e vivência espacial, com a formação de diferentes corpos narrativos e percursos.

Palavras-chave:

Narrativa visual edificada; Fundações culturais e museus de arte; Percursos-performances.

Abstract

This article investigates – in Iberê Camargo – as part of the built field narrative, performative and body of art. So the idea of thinking the building as a body reveals a relationship between body and narrative (Ricoeur). We intend investigate how space and place the artwork within the building to follow a plot and a relational logic of organization and spatial experience, with the formation of different bodies and narrative paths.

Keywords

Visual built narrative; Cultural foundations and art museums; Routes-performances.

Os estudos da história da arte tradicionalmente dividiram o campo formal a partir do uso de categorias espaciais. Esta tradição se ocupou da arte em sua relação com a arquitetura, tal como encontramos nas teses do formalismo, assim como nos estudos iconológicos. No campo das pesquisas interartes e intermídias, o espaço foi incorporado não apenas como elemento de definição do campo artístico (artes do espaço), mas também como elemento da espacialidade que integra tanto o campo narrativo quanto o campo performativo e corporal da arte. Assim, a idéia de pensar o edifício como sendo um corpo, revela uma relação entre corpo e narrativa. Neste trabalho, as relações entre corpo e narrativa serão investigadas através do modelo da configuração narrativa, nas etapas de efetivação de um projeto e seu detalhamento e todo o processo de construção do edifício da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre – RS. Em cada um destes momentos, pretende-se investigar o modo como o projeto e o lugar da obra de arte no interior do edifício obedecem a uma trama relacional e uma lógica de organização e vivência espacial, com a formação de diferentes corpos narrativos e percursos. Isto envolve o modo como o espaço edificado foi concebido, pensando não apenas nos programas museais a serem cumpridos, mas numa relação mediada entre as poéticas arquitetônicas (do trabalho de Álvaro Siza) e pictóricas (de Iberê Camargo). É daí que surge a perspectiva de entendimento do arquiteto enquanto um narrador e o projeto prédio como sendo uma narrativa espacial-corporal não linearizada. A ordem narrativa instaurada se revela nos processos decorrentes de uma topologia de ocupação afectual, da formação dos lugares e das paisagens, das relações entre o dentro e o fora, nos procedimentos de leitura e interpretação, chegando ao momento hermenêutico compreensivo.

Tríplice Mímese no campo arquitetural

Ricoeur afirma que a narrativa histórica está para o texto assim como a arquitetura está para o espaço. Em seu trabalho Arquitectura e narratividad [1] o autor transpõe para o plano arquitetural as categorias ligadas à tríplice *mimesis* exposta em Tempo e Narrativa[2], no qual as ordens narrativas da pré-figuração, configuração e refiguração operam o mesmo tipo de inscrição da produção arquitetônica.

No modelo hermenêutico, a prefiguração narrativa arquitetônica sugere o vasto conjunto do repertório e a concepção esboçada – através de croquis, reuniões, pré-requisitos, a escolha dos materiais, formação cultural – que identificam o modo como o arquiteto pensa o espaço e sua transformação em lugar habitável – no caso específico, o da construção de uma casa da memória, ou seja, um museu. Esta prefiguração é integrante daquilo que historicamente costumamos determinar como contexto, ou seja, a rede social-cultural-simbólica que faz a eleição do arquiteto para a construção do edifício.

Na proposta de Ricoeur, a segunda mimese é o estágio da configuração da narrativa, ou o agenciamento dos fatos que compreendem a ação – a forma exterior da narrativa que toma um corpo. É nessa fase que se localiza o eixo central da operação de configuração mimética, a trama/ intriga. Em arquitetura, *o*

1 RICOEUR, Paul. *Arquitectura e narratividad*. In: Arquitectonics. Mind, Land e Society. Barcelona: Edicions UPC, 2002.

2 RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomos I, II,III. Campinas: Papirus, 1997.

projeto, seu detalhamento e a construção do edifício são a trama a partir da qual se desdobram as ações de reconfiguração e ponto de chegada dos acontecimentos que antecedem a realização do projeto. Surge daí a idéia *ricoeuriana* de comparar a construção com uma trama, o arquiteto como narrador e o projeto-prédio como narrativa não-linear. Entende-se então que a configuração da ação possui uma função mediadora porque, 1 – estabelece a relação do acontecimento isolado no interior de uma história narrada como um todo, ou seja, uma multiplicidade de eventos constitua-se em uma mesma história, e uma série de episódios ultrapasse sua mera sucessão temporal e ganhe um sentido no tempo através dessa configuração; 2 – Promove a composição de elementos heterogêneos e é o ponto de encontro entre fatores díspares (agentes, fins, meios, circunstâncias, acasos); 3 – Realiza a "síntese do heterogêneo" (como solução da aporia agostiniana), combinando dimensões temporais variadas, tanto cronológicas, quanto não cronológicas. Nessa dupla dimensão temporal os episódios são representados tanto de forma linear, sem distinção do tempo para os acontecimentos físicos ou humanos, e por outro lado, pelo lado da configuração da ação, o tempo se encontra em uma perspectiva que é definida pela prática da narrativa.

Apropriando-se do constructo ricoeuriano e o confrontando com a perspectiva da montagem de Didi-Huberman[3], o sentido narrativo não é dado apenas pelos percursos (na sucessão temporal), mas por uma ordem configurativa que, além de gerar percursos, é capaz de promover um conjunto de fantasmagorias, um além, vindo dos confins do edificado. O percurso não é apenas de ordem temporal, mas identifica o caráter temporal e a própria idéia de uma edificação enquanto um corpo, a ser penetrado. Como no plano fantasístico ou fantasmal, o Grande Corpo do Edificado é a apresentação-presentificação imagética não necessariamente de uma fenomenologia (o fenômeno construtivo propriamente dito, a descrição fenomênica do processo de edificação) e tampouco há uma garantia de que a imagem nos conduza diretamente ao plano estrutural, sendo fantasmal ou autônoma em relação a ambas as dimensões. O que se presentifica no corpo-imagem são dimensões arcaicas, outras temporalidades não hegemônicas ou dominantes, princípios não-estruturantes do edificado, mas ordenações e flutuações de cunho estético. Assim, uma construção tecnologicamente contemporânea pode estar mergulhada em passagens estéticas modernistas supostamente recalcadas.

O corpo do edifício

O edifício da Fundação Iberê Camargo é idealizado após a morte do pintor e gravador Iberê Camargo (1914 – 1994) para salvaguardar o acervo de mais de 4000 de suas obras – entre pinturas, gravuras e objetos pessoais. A Fundação decide erigir um edifício que pudesse acolher, conservar, dar visibilidade à produção e incentivar a reflexão da produção artística contemporânea.

Kiefer[4] aponta que a escolha do arquiteto Álvaro Siza para o projeto se dá "*por sua capacidade de dar respostas arquitetônicas expressivas sem perder de*

3 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el Tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.

4 KIEFER, Flávio (org.). *Fundação Iberê Camargo. Álvaro Siza*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

vista o rigor técnico e funcional, fundamentais para as pretensões da Fundação Iberê Camargo". As características marcantes em sua abordagem arquitetônica contam com a compreensão da topografia e respeito ao lugar – a acomodação do edificado à trama da camada urbana-, respeito pela funcionalidade e o meticuloso tratamento e detalhamento de seus projetos. Nesse sentido, ele é devedor de sua formação, enquanto expoente da escola do Porto – corrente arquitetônica portuguesa – , com ressonâncias funcionalistas e contextualistas.

Para Siza os elementos da arquitetura são, de certo modo, uma libertação dos condicionantes do programa proposto, e se não se dominar esses fatores, não se pode superar os condicionamentos por meios criativos. E o contexto para ele é o início do processo de criação: no caso da Fundação Iberê Camargo, as características da topografia são determinantes para a definição do partido arquitetônico: *"Primeiro eu vi o buraco. Depois percebi que o buraco era um bocado estimulante"*. É na relação humano-lugar que parte o arquiteto na exploração do desafio projetual. A irregularidade do terreno se mostra um elemento desafiador que permite Siza pensar no edifício "*como um negativo, ou, neste caso, um positivo do buraco ondulado da encosta em que se situa*".

A paisagem e a localização estratégica do terreno permitem ao arquiteto ponderar o enquadramento do edifício, a possibilidade em ressaltar seu volume e em conseqüência, obter com o projeto, uma individualização da paisagem. A segmentação e a individualização em relação ao contexto construído são facilitadas pela própria natureza do terreno, isolado por todos os lados: entre a escarpa de mata nativa, a massa d'água e uma curva fechada da ponta da orla. O arquiteto faz escolhas que dão indicativos do tratamento do objeto arquitetônico como uma obra de arte e seu enquadramento como pintura.

O volume se sobressai em uma configuração formal que por contraste com a porção íngreme do paredão de rocha arborizado, estabelece a integração e a harmonia com o entorno. Significa dizer que a as volumetrias, alturas, comprimentos, cores utilizadas, texturas, fazem parte de um quadro sem conflitos. Se o partido arquitetônico não previsse boa parte da área em subsolo o impacto visual seria bem diferente. Siza consegue ter uma autonomia e uma dívida com o lugar: enquadra um programa extenso e complexo sem ocupar a falésia, que, em grande medida significa a moldura de seu quadro.

Na Fundação Iberê Camargo, Siza lida com a tensão entre dois dos elementos que fazem parte da constituição da imaginação criadora (Bachelard). De um lado, a resistência da rocha, do bloco branco de concreto, repousando frente à massa de água do Guaíba; de outro o fluxo da água com sua força pronta pra tragar o edifício. Nesse sentido as considerações que Segre[5] apontam para uma relação subliminar entre Siza e Iberê quando compara o edifício contraposto ao cenário como "*uma caixa monolítica, que se apóia quase deitada sobre um leito de pedra drenante, similar à quilha de um barco*". O edifício, emoldurado no verde da paisagem se assemelha a um barco pronto a viajar. É inevitável uma comparação com palavras do próprio Iberê ao explicar sua ligação com o Rio Grande do Sul

5 SEGRE, Roberto. *Metáforas corporais*. In:KIEFER, Flávio (org.) *Fundação Iberê Camargo. Álvaro Siza*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

(considerado sempre lugar de passagem): "*conservo meu navio de caldeira aceso, sempre pronto a zarpar*".

Diante das condições extremas do terreno, Siza trabalha, em suas palavras, 'como um alfaiate', desenvolvendo o edifício em altura: são cinco pavimentos, sendo um deles subsolo. Neste, encontra-se o auditório, biblioteca, ateliês, administração e área técnica para ar-condicionado e sistema de tratamento de esgoto. O volume principal, de quatro pavimentos, inclui um grande átrio (que se abre para os quatro pavimentos), rodeado por três pisos de salas de exposição (três em cada pavimento). No térreo se localizam a recepção, vestiário e livraria. No último pavimento, uma laje destinada à área de manutenção.

Do ponto de vista conceitual e formal, Siza afirma se inspirar no Museu Guggenheim de Nova Iorque (inaug. 1959), de Frank Lloyd Wright : "*Eu diria que o museu se assemelha ao Guggenheim de Nova York, a diferença entre ambos é que no Iberê Camargo as rampas são independentes dos pisos onde se dão as exposições*". No edifício de Wright, a rampa branca e contínua que percorre todo o edifício é o ponto alto e o que dá forma ao projeto. No museu Iberê, ao contrário, ela se distingue por entrar e sair do corpo do edifício, criando um percurso dinâmico, em uma *promenade arquitecturale*. Neste edifício ela também não se destina à exposição, sua função é de circulação entre as salas expositivas, cujas formas e dimensões são diferenciadas e flexíveis. Em relação às formas o "corpo" do museu é comparado, por Siza, a um "*bloco cataclísmico estendendo-se pelo tórax de uma forma grávida*", e são representadas como "*tendões fraturados de algum monstro calcificado*".

É preciso ressaltar que na opinião de alguns comentadores a obra apresenta uma abordagem colagística, buscando referências na trama visual de Le Corbusier, na Villa Savoye e em High Court, de Chandigarh,e nas rampas e aberturas do SESC Pompéia de Lina Bo Bardi. Há também uma relação da memória com a tradição: o arquiteto mostra a capacidade de revalidar a tradição do modernismo, assim como atualizar o uso de técnicas vernaculares portuguesas. Ele soma às matrizes da arquitetura moderna as modificações que ocorreram na cultura arquitetônica – muitas vezes acompanhadas de severas críticas – , e acrescenta elementos 'locais', pré-modernos, desvios clássicos, fazendo de sua arquitetura um resultado difícil de categorizar.

Cabral[6] salienta que a organização espacial do corpo do edifício, onde se localizam as salas de exposição, propõe um sistema de fluxo que se organiza em função de uma idéia de percurso, sugerindo uma possibilidade de narrativa expositiva que inicia pela subida por elevador e sugere, alternadamente, a visita pelas áreas expositivas, que se desenvolvem regulares nos diferentes pavimentos e indicam a descida em diagonal pelas rampas. Frampton[7] assinala que, tendo as rampas diferentes formas, interna e externamente, levam a metáfora do labirinto "até os seus limites". A espiral deformada de Siza mostra o sentido labiríntico que ocorre no jogo do "agora você vê, agora você não vê" como uma poética e uma

6 CABRAL. Cláudia Piantá Costa. *No lugar. O desenho de Siza para Porto Alegre*. Disp. em:http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/alvaro-siza-fundacao-ibere-15-08-2008.html Acesso:08/06/2009.

7 FRAMPTON, Kenneth. *O museu como labitinto*. In: KIEFER, Flávio (org). *Fundação Iberê Camargo. Álvaro Siza*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

dinâmica de surpresas ao longo do caminho de reconhecimento do percurso do museu.

Refletir sobre a relação do espaço do museu como um labirinto, é apontar mais em uma 'sensação' de desorientação do que propriamente na experiência de se 'perder' no espaço. Neste projeto, perder-se tem uma conotação muito mais simbólica do que física. Analisando a disposição do espaço, é possível notar que não há apenas um único centro como meta a cumprir, e sim muitos centros. Mas a sensação de desorientação é provocada mais pelos planos sobrepostos dos pavimentos, as soluções de linhas verticais e horizontais que criam uma complexidade visual a partir das circulações e pelas surpresas das entradas e saídas das rampas.

O que se pode observar é que há uma possibilidade de subverter a linearidade proposta pelo arquiteto, no tocante ao roteiro museológico/narrativo proposto. A linearidade, que teve papel determinante no pensamento ocidental (e que de certa forma aparece neste edifício), tem agora o momento de seus questionamentos; o museu abre a possibilidade de negociação a partir dos caminhos sugeridos, cada 'texto' termina com a abertura de outro. Se a marca do início determina a forma de construção da narrativa, poderíamos afirmar que, sem um princípio único, várias narrativas seriam possíveis, todas elas construídas pelo visitante, como protagonista de uma construção de sentidos.

É possível subverter ainda a hierarquia interna do percurso: imagens falam muitas vezes mais do que palavras. As diferentes possibilidades de leitura do espaço (seja fazendo ligações pelas rampas ou pelos elevadores) modificam a atitude do visitante, que percorre um texto maleável, já que o museu permite a visibilidade do espaço e proporciona os recursos de cortar e colar fragmentos, a infinidade de dobras.

A questão que se coloca neste museu é se o labirinto (visual ou funcional) está determinado *a priori* (no projeto) ou se é espaço-tempo construído a cada passo: o labirinto é uma produção espacial dada para ser acessada e assimilada ou é uma experiência que se constrói no processo da visitação? A metáfora do labirinto nos auxilia a ir em direção à dimensão da experiência. Em outras palavras, a visitação é que garante uma experiência labiríntica.

O espaço dispõe de possibilidades, abertas às demandas do visitante. Como um terreno de sinuosidades e pluralidade visuais, que possibilitam diferentes formas de construção de textualidade, que vai além da estrutura linear de ler/perceber. Sendo assim, o labirinto não está pronto. Ele é um espaço que se desdobra diante dos passos de quem o percorre. A experiência com o labirinto é o caminhar e quem faz o labirinto é o visitante. Sem ele, não existiria 'sua' experiência de arquitetura; o espaço projetado por Siza é um terreno que se desdobra diante de seus passos e dos livres trajetos. Trata-se de um movimento, de uma reação de um corpo sobre outro: o corpo do visitante e o corpo do labirinto.

Conclusão

O edificado, por um instante, parece aderir à formulação do pensamento labiríntico (e os regimes hipertextuais), mas, em outro momento, ele acaba por ser percebido como forma do tempo-colagem (abordagem colagística do princípio de realização do projeto), demonstrando relações intensivas com o campo do pensamento, da arte e do projeto moderno em arquitetura. O labirinto é a realização de um percurso de visitação. Ele depende quase que exclusivamente do plano refigurativo.

Mas se o sentido não é dado apenas pelos percursos (na sucessão temporal), mas por uma ordem configurativa que, além de gerar percursos, é capaz de promover um conjunto de fantasmagorias, o percurso não é apenas de ordem temporal, mas efetivamente revela-se como princípio de um anacronismo, ou seja, de paradas no fluxo narrativo linear para a abertura leitura de planos e, mais ainda, para o adentramento-adensamento no corpo a ser penetrado.

Como vimos, no plano fantasístico ou fantasmal, o Grande Corpo do Edificado é a presentificação imagética de dimensões arcaicas, outras temporalidades não hegemônicas ou dominantes, princípios não-estruturantes do edificado, mas ordenações e flutuações de cunho estético. Assim, olhando mais atentamente, paisagens "oníricas" se abrem diante de nós e numa construção tecnologicamente contemporânea podem-se vislumbrar passagens estéticas de um insolúvel modernismo recalcado.

Trânsitos entre arte e política

Experiências Estéticas do Comum

Barbara Szaniecki
ESDI/UERJ

Resumo

Arendt afirmara outrora que a ação política fora colonizada pelo trabalho. Hoje Virno considera que o trabalho se torna ação política ao configurar um "espaço público" pela captura da cooperação entre trabalhadores no seio da empresa e nas redes da metrópole. Ora esse "público" que diz respeito a interesses privados provoca o esvaziamento da política. Nesse artigo problematizamos a captura da arte pelas "Indústrias Criativas" e apontamos os Pontos de Cultura como uma alternativa a ser aprofundada.

Palavras-chave

Trabalho imaterial, arte intersticional, comum

Abstract

Arendt once stated that political action had been colonized by work, Virno says today that work becomes political action by setting up a "public space" by the capture of cooperation among workers within the company and in the networks of the metropolis. This "public" that does not relate to common things but to private interests lacks of politics: In this article we discuss the capture of the art by the "Creative Industries" and pointed out the "Points of Culture" as an alternative to be deepened.

Key-words

Immaterial labor, interstitional art, common

A distinção entre ação política (*práxis*), trabalho (*poiésis*) e pensamento (*bios theoreticus*) foi teorizada desde a Antiguidade por Aristóteles para quem a ação política é por um lado imprevisível, o que a torna distinta do trabalho que é previsível e repetitivo; e, por outro, é pública, o que a torna distinta do pensamento que é silencioso e intra-subjetivo. Hanna Arendt atualizou essa distinção para afirmar que, na era moderna sob capitalismo industrial, a ação política foi colonizada pelo trabalho. Inversamente, no capitalismo pós-industrial, Paolo Virno considera que a poiésis se torna práxis quando se transforma em atividade sem obra e supõe a "exposição ao olhar alheio" entre outras características da ação política durante séculos. Ou seja, é o trabalho na empresa que incorpora o agir na metrópole (real e virtual). Essa nova forma de trabalho é qualificada por Antonio Negri e Maurizio Lazzarato de "trabalho imaterial" e essa nova forma de capitalismo é qualificada por Yann Moulier Boutang de "capitalismo cognitivo". Nesse contexto de expropriação globalizada das formas cognitivas, comunicativas e artísticas criadas com base na cooperação social para além da relação salarial, haveria a possibilidade de experimentações estéticas que constituam uma esfera pública não estatal: uma esfera do comum?

1. Quando a poiésis se torna práxis...

Sabemos que Marx distingue duas formas de trabalho intelectual: A atividade mental que gera mercadoria destacável do trabalho do criador tais como livros ou obras de arte é considerada "produtiva" pois produz mais valia, enquanto as atividades cuja produção é inseparável do ato produtor são tidas como "improdutivas" e pode tanto alcançar uma grandeza infinita no caso da performance do virtuose quanto cair na pequenez da servidão. Virno menciona o pianista virtuose e o mordomo inglês para exemplificar esses dois possíveis destinos da "improdutividade". A subsunção da política no trabalho imaterial contemporâneo – trabalho onde linguagem e afeto são centrais e, portanto, é imprevisível e público – pode ser entendida pelo conceito de virtuosismo. Esse conceito se diferencia, sem totalmente se descolar, da noção de virtuose que segundo o senso comum é o artista-intérprete com capacidades excepcionais. Hanna Arendt já detectara uma inevitável semelhança da política com as artes de execução tais como dança, teatro, música entre outras que têm necessidade de uma audiência para apresentar sua virtuosidade. A ação política e a performance artística compartilham a condição de atividade sem obra e uma necessidade que é o público, ou melhor, o espaço publicamente organizado. Com base nessa percepção, Virno demonstra como o virtuosismo torna-se o protótipo não apenas das indústrias culturais da era fordista ou criativas da era pós-fordistas, mas do tipo de trabalho tendencialmente hegemônico sob o capitalismo contemporâneo que é o trabalho imaterial.

Cita como exemplo um romance onde o protagonista, profissional da comunicação, descreve os comportamentos necessários para se obter sucesso no ramo que indicam aponta a "politicidade" crescente do trabalho na indústria cultural. O caráter político do trabalho contemporâneo é relacionado ao fato de que, neste âmbito, não se produz produto ou obra separada do agir. Essa "politicidade" no seio da empresa de hoje se desdobra para além dela em uma "publici-

dade" no sentido de formação de público consumidor. Nascido das lutas dos anos 60/70 contra alienação no trabalho fabril, o virtuosismo se tornou quintessência do modo de produção pós-fordista. Isso não significa que não se produza mais objetos, mas que parte importante da realização do objeto se encontra na ação conjunta para produzi-lo, ou mesmo na ação entre subjetividades tout court. Diferentemente da fábrica de outrora, na empresa contemporânea, a atenção do trabalhador é voltada tanto para a produção do objeto, quanto para a modulação e intensificação da cooperação social. Mais do que a organização externa de vários trabalhadores individuais, o que interessa à empresa é a interiorização pelo trabalhador individual da necessidade de expandir e aprofundar a cooperação entre colegas de trabalho e estendê-la às suas redes sociais. Cresce o papel do designer dentro das empresas e instituições pós-fordistas e também, surpreendentemente, cresce o interesse delas pelo artista quando esse se torna um "criador de relações". Além de se tornar a principal força produtiva, o agir junto constitui um espaço com estrutura pública no seio da empresa ou da instituição. A ação política é incorporada pela força produtiva, o que significa que as experiências vividas outrora dentro das estruturas partidárias foram subsumidas na produção capitalista. Neste sentido, a atividade sem obra que caracteriza o conjunto do trabalho no pós-fordismo atinge o grau de servidão preconizado por Marx. Para Virno, a pedra angular da ação política consistirá "no desenvolver a publicidade do Intelecto fora do Trabalho, em oposição a ele." Mas, quando sequer há "trabalho" e sim formas de atividade cujos frutos são continuamente apropriados, a ação política consistirá em desenvolver a publicidade do Intelecto em formas cooperativas para além das empresas cognitivas, comunicativas e artísticas.

2. O que este cenário tem a ver com arte?

Virno está falando de um contexto geral de empresas pós-industriais. O que este cenário tem a ver com arte? Se a arte participa apenas indiretamente das "Indústrias Culturais" em versão moderna (Adorno e Horkheimer se interessem sobretudo pela produção e recepção de discos, livros e filmes), ela participa diretamente das "Indústrias Criativas" que desfrutam das tecnologias digitais e das redes virtuais constituindo desse modo uma versão intangível das primeiras. Hoje, define-se como "indústrias criativas" um conjunto de atividades econômicas relacionadas à geração de conhecimento e de informação tais como: publicidade, arquitetura, artes e antiquários, artesanato, design, design de moda, cinema e vídeo, música, artes performativas, edição, software e serviços de informática, televisão e rádio. Esse setor heterogêneo mantém também importantes relações econômicas com os setores de turismo, museus e galerias, patrimônio e esporte. Nesse sentido, vemos como a arte participa por definição (talvez mais do que por decisão dos artistas) da economia dita criativa. Empresas procuram agentes de legitimação no circuito da arte tais como museus e galerias tanto quanto em agências de design e de publicidade. Grandes bancos, por exemplo, patrocinam grandes artistas. Ou melhor, grandes artistas fornecem a grandes bancos imagens tão poderosas quanto uma logomarca. Nesse sentido, o artista da contemporaneidade pode se aproximar da figura do virtuose: figura infinitamente grande ou servilmente pequena (ou ambos, ambiguamente).

Como explicar essa centralidade da arte no capitalismo contemporâneo? Moulier Boutang dá algumas pistas: à diferença do capitalismo de tipo industrial baseado na divisão entre trabalho intelectual e trabalho manual, o capitalismo pós-industrial promove a cooperação dos cérebros em redes sociais em geral e tecnológicas em particular. A linha de produção da fábrica torna-se rede de colaboração nas metrópoles. No lugar da divisão de tarefas programadas por fora, a cooperação auto-regulada de cérebros que a rede numérica permite. O que interessa ao novo ciclo do capitalismo é a capacidade de experimentar soluções para situações não previstas inicialmente, ou seja, a possibilidade de aprender e inovar. As empresas se aproximam então dos modos de produção, material e sobretudo imaterial, da universidade e da arte para se tornarem mais competitivas em nichos de mercado em contínua multiplicação e transformação. O novo modo de produção funciona como captura do trabalho vivo circulante nas metrópoles e em suas redes. Mais do promover o desejo de usufruir de bens materiais e de dominar o outro, o capitalismo cognitivo procura se apropriar do desejo de trocar e aprender: desejo incomensurável que leva pessoas – dos desenvolvedores de softwares livres aos intelectuais, passando pelos artistas – a produzirem a qualquer hora do dia ou da noite. E essa produção autônoma e desmedida não pertence de fato à empresa visto que ela não realiza suas infra-estruturas, não fornece seus instrumentos, não paga seus salários e não lhe fornece proteção social: são "externalidades positivas" que a empresa explora sem nelas investir. Encontramo-nos frente a uma situação de expropriação do comum e de precarização generalizada.

O modelo das "indústrias criativas" se baseia nessa forma de captura de uma produção que se dá sob o signo de intensa cooperação livre e num contexto de investimento capitalístico extremamente reduzido (fato que os números vultuosos da renúncia fiscal camuflam). Seja dito en passant, que esse modelo soa não apenas anacrônico em tempos de capitalismo pós-industrial como, ao mesmo tempo, contraditório: enquanto o termo "indústrias" sugere a redução do imprevisível (da ciência e da arte, mas também da política) ao previsível de uma linha de montagem que se estendeu da fábrica à toda metrópole integrando produção e consumo, o termo "criativas" sugere a substituição da repetição pela invenção. Essa tensão interna ao termo "Indústrias Criativas" aponta a esquizofrenia do capitalismo contemporâneo. No Brasil, este modelo tem despertado interesse da esquerda à direita, passando por aqueles que defendem uma "alternativa" ecológica e paradoxalmente descobrem, no cinza da lógica industrial, o seu habitat natural. Acreditamos que dificilmente encontraremos nas "Indústrias Criativas" a constituição de uma "esfera pública" ou, como preferimos, de uma "esfera do comum" pois que nelas, como mostramos, o comum produzido cooperativamente por muitos é sempre expropriado por forças externas a serviço dos interesses privados de poucos. As propostas teóricas surgidas no campo da arte nos últimas anos pouco ou mal problematizam essa questão.

3. Estética relacional, experiências estéticas do comum

De suas experiências como curador de arte contemporânea em importantes Bienais, Nicolas Bourriaud teorizou práticas artísticas surgidas no final dos anos 90 e início do século XXI. Suas análises deram origem à proposta de uma arte e de

uma estética relacional, isto é, que suscite relações humanas. Recorre ao termo "interstício" que Marx usou para designar comunidades cujas produções e comercializações se situariam fora da economia capitalista. Ora, vimos que museus e galerias constituem um dos circuitos de recepção-consumo da produção oriunda das "indústrias culturais". Como considerá-los como "interstícios" sem problematizar as relações de poder e de capital que nele se constituem? "A exposição não nega as relações em vigor, mas ela as distorce e as projeta em um espaço-tempo codificado pelo sistema da arte e pelo próprio artista", responde Bourriaud. Mas em que medida essas codificações da arte e do artista escapam das relações em vigor? Bourriaud considera a arte como estrangeira às relações funcionais desenvolvida pela comunicação em tempos de capitalismo industrial, mas não percebe o quanto as relações não-funcionais da arte foram incorporadas pelo capitalismo pós-industrial. A questão geral que se põe é se uma esfera pública, mesmo que em dimensão intersticial, pode se constituir no seio de uma exposição de arte, ou seja, na "vitrine" da empresa pós-fordista onde produção, comunicação e consumo coincidem. Bourriaud afirma que Félix Guattari procurou remodelar as ciências e as técnicas através do paradigma estético inoculando-lhes incerteza e invenção, mas omite que o capitalismo contemporâneo, como vimos anteriormente com Moulier Boutang, incorporou tanto o paradigma cientista quando o paradigma estético. Eric Alliez afirma que longe de libertar as relações humanas da sua reificação econômica, a estética relacional de Bourriaud pilota "novos critérios de mercantilização e de management participativo da vida" numa cultura da interatividade onde artista "relacional" experimenta e antecipa as linguagens do capitalismo em um quadro instersticial-institucional. E, no mesmo ritmo em que se converte em virtuose com toda a sua ambivalência, ...

... a cidade do Rio de Janeiro com sua cultura singular se transforma em "cidade criativa". É preciso "desnaturalizar" essa conversão que se acelera com a construção de pelo menos três grandes museus – Museu de Imagem e do Som em Copacabana, Museu do Amanhã e Museu de Arte do Rio na área portuária que quase acolheu o Museu Guggenheim – no momento em que a cidade se prepara para receber eventos internacionais (Rio+20 em 2012, Copa do Mundo em 2014 e Jogos Olímpicos em 2016. A questão que se coloca é: porque restringir a ação do artista ao interstício da exposição de arte quando percebemos que essa "instersticionalização" que eventual ou parcialmente garante a produção da obra na instituição mas não garante a reprodução do artista (e do agente cultural em geral) na vida, resultando em precariedade? A vida artística e cultural resiste então ao modelo de indústrias criativas concentradas em áreas que se pretende "revitalizar" (geralmente se trata de áreas abandonadas que refletem a crise do desenvolvimento industrial) e adere a um laboratório de Pontos de Cultura espalhados pela metrópole. Pontos de Cultura são uma política pública do Ministério da Cultura articulado com os governos locais que incentiva, por meio de editais públicos, iniciativas já existentes de práticas culturais (http://mapasdarede.ipso.org.br/mapa/) muito semelhantes às das indústrias criativas. Não se trata da construção de "equipamentos culturais" de Estado (federal, estadual ou municipal) em concorrência com museus e galerias da iniciativa privada ou mista. Também não se trata de seiva destinada a correr nas veias de indústrias

criativas que mais se assemelham à bem comportadas árvores frutíferas de uma agricultura urbana. Mais do que seiva, veias e árvore juntas, Pontos de Cultura constituem um rizoma metropolitano radical que escapa à lógica das linhas de montagem material (produção/consumo) ou imaterial (emissão/recepção), e assume a política em seu aspecto plenamente imprevisível e público. Nos Pontos de Cultura, a poiesis torna-se práxis, mas não há subsunção da ação política pelo trabalho. Muito pelo contrário, neles produzir é resistir. É constituir uma esfera do comum, para além do Estado (mesmo de um Estado formado de "baixo para cima", segundo a instigante definição dada por Célio Turino a essa política pública) e para além do mercado criativo. Recentemente, o Ministério da Cultura criou o prêmio "interações estéticas" em Pontos de Cultura que visa a estabelecer relações entre diversas práticas e quebrar hierarquias entre diferentes linguagens. Hibridações de arte popular e arte erudita com pitadas de arte digital criam uma arte ainda sem nome e perspectivas de experimentações estéticas do comum.

Ebulições da performance brasileira nos anos 1950 a 1970

Bianca Tinoco
UnB

Resumo
A performance no Brasil teve seu amadurecimento nos anos 1950 e seus adeptos muitas vezes se arriscaram durante a ditadura militar no país, nos anos 1960 e 1970. A performance do período diferenciou-se da européia e norte-americana por seu caráter combativo, em especial contra a violência. A sensibilidade corporal do brasileiro também foi instigada por elementos como a poesia, o carnaval, a Tropicália e o corpo em evidência nos festivais musicais.

Palavras-chave
Performance; arte contemporânea; história da arte no Brasil.

Abstract
The performance art has achieved its maturity in Brazil in the 1950s, and its followers have risked themselves during the military dictatorship in the country, in the 1960s and 1970s. The performance art of the period differed from that of Europe and North America for its militant character, especially against violence. The sensitivity of the Brazilian body was also prompted by factors such as poetry, carnival, the Tropicália movement and images of the artistic body in music festivals.

Keywords
Performance art; contemporary art; Brazilian history of art.

Como arte híbrida e multidisciplinar, a performance não possui uma narrativa histórica, e sim inúmeras[1]. Assumir tal vastidão é condição primeira para o recorte que aqui proponho, tateando os primeiros passos da apropriação dessa linguagem por brasileiros. A produção nacional dos precursores e dos adeptos da performance, até os anos 1970, desenrolou-se em meio a contextos político, econômico, social e cultural muito distintos dos vivenciados pelos países da Europa e da América do Norte no período. Tal diferença é inegável especialmente durante o regime militar no Brasil, de 1964 a 1985.

Um prenúncio do que se classificaria como performance foi a *Experiência n. 2*, realizada por Flávio de Carvalho durante uma procissão de Corpus Christi em São Paulo, em 1931. O artista atravessou o cortejo sem tirar o boné da cabeça – atitude considerada desrespeitosa – e a polícia o salvou de um linchamento. Ele desafiou novamente os costumes, 25 anos depois, na *Experiência n. 3*. Em pelo menos duas ocasiões, em 1956 e em 1957, caminhou pelas ruas de São Paulo vestindo o *New look*, um traje com saia plissada acima do joelho, chapéu com abas largas e meias arrastão. Segundo ele, aquela era a roupa mais adequada para o homem no clima tropical.

Carvalho inspirou artistas paulistanos de uma geração posterior. Wesley Duke Lee protagonizou aquele que entrou para os anais como o primeiro *happening* realizado no Brasil, em 1963. Exibiu desenhos da série *Ligas*, em um bar de São Paulo às escuras, no qual o público usava lanternas. O evento incluiu cinema, dança, manifesto e um *striptease* de um manequim de gesso, todas as ações coordenadas pelo artista.

Três anos depois, Duke Lee uniu-se a Nelson Leirner, Geraldo de Barros, e também a seus alunos Carlos Fajardo, José Resende e Frederico Nasser, no que veio a se tornar o Grupo Rex[2]. As principais metas do Rex eram estimular a arte contemporânea e evidenciar as relações viciadas nas instituições de arte. Na Rex Gallery & Sons, o grupo promoveu conferências (inclusive uma com Flávio de Carvalho); organizou cinco mostras e editou cinco edições do boletim *Rex Time*[3]. O Rex se extinguiu em 1967 com a *Exposição-não exposição* de Leirner. Nela, o artista liberou todas as obras para que os visitantes as carregassem consigo. A galeria foi esvaziada em oito minutos.

Do Concretismo à Tropicália, a integração do participador

Um número considerável de artistas, nos anos 1940 e 1950, passou a desejar o contato não mais com um espectador estático, mas com um participador, que dialogasse e contribuísse com o trabalho.

Mário Pedrosa foi o líder teórico do primeiro núcleo de artistas abstratos no Rio de Janeiro, formado em 1947 por Abraham Palatnik, Almir Mavignier e

1 Para mais informações, recomendamos a leitura de: *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna* (Cosac Naify, 2003), de Amy Dempsey; *A arte da performance: do futurismo ao presente* (Martins Fontes, 2006) e *Performance: live art since de 60s'* (Thames & Hudson, 2004), ambos de RoseLee Goldberg.

2 Para mais informações, consultar LOPES, Fernanda. *A experiência REX: Éramos o time do Rei*. São Paulo: Alameda, 2009.

3 Pronuncia-se Time, como os de futebol, e não "taime".

Ivan Serpa, a partir dos estudos sobre a arte do inconsciente no Centro Psiquiátrico de Engenho de Dentro. Tais reflexões estimularam o *Aparelho cinecromático* de Palatnik, caixa na qual engrenagens e lâmpadas internas eram acionadas por um botão. A obra, exibida na I Bienal de São Paulo, em 1951, foi a primeira de muitas do artista com a previsão de interação do público. No mesmo ano, Pedrosa defendeu sua tese de doutorado *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*.

Pedrosa também foi um dos mentores do Grupo Frente, formado em 1954 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Integrado por Ivan Serpa, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Aluísio Carvão, Décio Vieira, Franz Weissmann, Abraham Palatnik e Ferreira Gullar. Gullar, poeta e crítico de arte com atuação no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (*SDJB*), desenvolveu em 1958 o *Livro-poema*, um volume com páginas de recortes irregulares que revelavam palavras à medida que eram viradas. Da mesma época é o *Poema enterrado* – que, segundo Gullar, só não foi o primeiro *happening* nacional porque não pôde ser realizado[4].

Gullar foi o redator do "Manifesto neoconcreto" (1959), assinado por Amilcar de Castro, Aluísio Carvão, Franz Weissmann, Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanúdis, durante a *I Exposição Neoconcreta* no MAM/RJ. O manifesto declara que os neoconcretos concebem a obra de arte como algo que só se dá plenamente à abordagem fenomenológica. Em 1959 e 1960, respectivamente, Gullar publicou os artigos "Diálogo sobre o Não-Objeto" e a "Teoria do Não-Objeto", nos quais negava a representação, defendia o abandono dos suportes tradicionais de arte e requisitava o diálogo direto da obra com o espaço e o público.

Devido a uma divergência de opiniões, Gullar afastou-se dos neoconcretos, mas muitos dos preceitos defendidos por ele nos anos 1950 se refletiram em seus companheiros de manifesto. Em trabalhos e séries como *Caminhando* (1963), *Bichos* (1960-64), *Ar e Pedra* (1966) e *Objetos relacionais* (1967-68), Lygia Clark aprofundou-se gradualmente em um ativamento de todos os sentidos, lidando com variações de textura, peso, tamanho, temperatura, sonoridade ou movimento. Tal pesquisa culminou nos anos 1970 com trabalhos em que o corpo dos participadores era inteiramente mobilizado, entre eles *Túnel*, *Antropofagia* e *Baba antropofágica, ambos de 1973.*

Lygia Pape realizou em 1967 e 1968, respectivamente, as experiências *Ovo* e *Divisor.* Na primeira, ao som da escola de samba Mangueira, três sambistas saíram de uma estrutura cúbica coberta de plástico colorido azul, vermelho e branco. *Divisor*, um tecido de 30m x 30m com fendas, ganhou ao ar livre dezenas de participadores que enfiavam suas cabeças nessas aberturas, tornando o trabalho uma espécie de *Parangolé* coletivo.

O *Parangolé*, criado em 1964 por Hélio Oiticica, significou talvez a maior revolução do período na tentativa de integração entre público e trabalho artístico. Desde 1960, Oiticica demonstrava inquietação sobre o assunto – é desse ano o *PN1*, primeiro dos *Penetráveis*, ambientes nos quais o visitante era convidado a experiências corporais. Com os *parangolés*, obras para vestir, Oiti-

4 O relato completo está em GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 60 e 61.

cica deu ênfase à pesquisa sobre o contato do corpo com os trabalhos artísticos, o que conduziu à construção de mais *penetráveis*. Na mostra *Nova Objetividade Brasileira*, em 1967 no MAM/RJ, ele apresentou dois deles, *PN2* e *PN3*, em um conjunto chamado *Tropicália*. Era um labirinto sensorial inspirado nas favelas, que requisitava uma "participação sensorial-corporal e semântica" e propunha a total aderência corpo/obra na vivência, conforme escreveu Oiticica no artigo "Aparecimento do suprasensorial na arte brasileira" (1967).

A *Tropicália* de Oiticica não foi a única ousadia artística do período. Em 1967, o Teatro Oficina, com direção de José Celso Martinez Corrêa, lançou uma montagem estrondosa de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade; Gilberto Gil e os Mutantes chocaram com sua interpretação de *Domingo no parque* no Festival de Música Popular Brasileira; e foi lançado o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, considerado um dos mais incisivos do Cinema Novo. Caetano Veloso fez da canção *Tropicália* uma alegoria do Brasil. A liberdade com o corpo, vivenciada no palco por Veloso, Gil, Gal e Bethânia, serviu de estímulo para a quebra de tabus, no que se tornou um movimento sociocultural.

Em 1968, durante o carnaval, artistas cariocas e paulistas reuniram-se em Ipanema para o Domingo das Bandeiras, em que estandartes de alto teor crítico foram expostas por nomes como Nelson Leirner, Glauco Rodrigues e Claudio Tozzi. Oiticica exibiu na ocasião *Seja marginal, seja herói*. Em *Apocalipopótese*, idealizado por Oiticica e Rogério Duarte, a contestação reforçou as vivências relacionadas ao corpo. Foram exibidos os *parangolés* de Oiticica, os *Ovos* de Lygia Pape, e as *Urnas quentes* de Antonio Manuel.

Com a assinatura em 13 de dezembro de 1968 do Ato Institucional n. 5, os direitos constitucionais foram suspensos. Artistas e críticos foram vítimas da repressão, e muitos mudaram-se para o exterior. Veloso e Gil foram presos e depois exilaram-se na Inglaterra. As peças *O rei da vela* e *Roda viva* foram proibidas. Oiticica viveu em 1969 em Sussex, na Inglaterra, e radicou-se em 1970 em Nova York, após ganhar uma bolsa da Fundação Guggenheim.

O corpo é a obra

O Brasil de 1969 entrou para a posteridade como o do "vazio cultural". Mas este suposto vazio estava repleto de investidas artísticas. O corpo, nesse contexto, estava ligado à resistência política, às passeatas, ao embate físico, às fugas, exílios e tortura. Como definiu Frederico Morais em "Contra a arte afluente: o corpo é o motor da obra" (1971), o artista tornou-se uma espécie de guerrilheiro, cuja tarefa era levar o público ao estranhamento, à repulsa e ao medo, mobilizando todos os sentidos rumo à criação.

Antonio Manuel inscreveu o próprio corpo como obra no Salão Nacional de Arte Moderna de 1970, no MAM/RJ, foi recusado pelo júri e, na inauguração, ficou nu, na performance *O corpo é a obra*. O protesto teve ampla repercussão, o MAM foi temporariamente fechado e o artista foi proibido de participar de salões oficiais por dois anos.

Em abril de 1970, Frederico Morais organizou em Belo Horizonte a exposição *Do corpo à terra*. Durante a mostra, Artur Barrio lançou 14 *Trouxas ensangüentadas* (com pedaços de carne e ossos de animais embrulhados em tecido

e barbantes) no Ribeirão das Arrudas, criando o rumor de "desova" de corpos, ação de grupo de extermínio ou tortura. Cildo Meireles, em 21 de abril de 1970, fez a performance *Tiradentes: totem monumento ao preso político*, em que queimou 10 galinhas sobre um poste de 2,5m, evocando a violência deliberada e um sentimento coletivo de horror.

No mesmo ano, Meireles iniciou o projeto *Inserções em circuitos ideológicos*. Fazem parte dele o *Projeto Coca-Cola*, que consistiu em gravar sobre garrafas de Coca-Cola informações e opiniões críticas contra o capitalismo, devolvendo-as depois ao comércio, e o *Projeto Cédula*, que consistia em carimbar mensagens políticas em notas de cruzeiro. Um dos carimbos foi "Quem matou Herzog?", após o assassinato do jornalista em 1975.

Em algumas capitais, artistas reuniam-se para dar vazão a manifestações, inclusive performáticas. Xico Chaves integrou em 1970 e 1971 o grupo Tribo, em Brasília, antes de exilar-se no Chile. Segundo ele conta[5], as reuniões, com até 200 pessoas, foram investigadas pelo Exército.

Após o exílio, Chaves mudou-se para o Rio de Janeiro, onde participou da Nuvem Cigana. A Nuvem reuniu-se de 1972 a 1982, e teve em seu núcleo central Charles Peixoto, Ronaldo Santos, Chacal, Bernardo Vilhena, Claudio Lobato, Cafi, Ronaldo Bastos, Lucia Lobo, Pedro Cascardo, Dionísio e Guilherme Mandaro (que morreu em 1979, fato que marcou o ocaso do grupo). Junto com Chaves, gravitaram em torno dela poetas como Samaral, Cacaso e Ana Cristina César. A Nuvem Cigana foi o berço da poesia marginal. De 1975 a 1980, ele manteve o Almanaque Biotônico Vitalidade e o bloco de carnaval Charme da Simpatia, precursor do Suvaco do Cristo e do Bloco das Carmelitas. E exercitou a performance, chamada por eles de artimanha.

Outros expoentes do período foram os poetas-processo e a arte postal, que teve como um dos principais representantes Paulo Bruscky, autor de experiências com arte postal, áudio-arte, artdoor e xerografia/fax-arte, além de cerca de 30 filmes de artista/videoarte de 1979 a 1982. Em 1978, ele caminhava pelas ruas, ou no interior da Livraria Moderna, com uma placa no pescoço com os dizeres: *O que é arte? Para que serve?*. Unindo xerox e performance, em 1980 ele criou o que chamou de xeroperformance.

Alternativos por opção

Em meio ao *boom* de leilões e venda de obras de arte de 1970 a 1973, decorrente do chamado "milagre econômico", e a uma corrida às obras modernistas, devido aos 50 anos da Semana de Arte Moderna em 1972, poucas foram as galerias que apoiaram poéticas inovadoras. A maior parte dos artistas assumia a condição de carta fora do baralho e desenvolvia estratégias para criar obras invendáveis, explorando a postura crítica e materiais precários e perecíveis.

Tal fórmula foi seguida, por exemplo, pelo grupo formado por Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Sônia Andrade, Ivens Machado, Paulo Herkenhoff, Miriam Danowski, Letícia Parente e Ana Vitória Mussi[6]. De Anna

5 Em depoimento à autora, em março de 2009.

6 Sobre a produção do grupo, consultar JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

Bella, destacam-se obras como *Circumambulatio* (1972), *Passagens*, (1975) e *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1977). Herkenhoff fez performances como *Judge Meets Out a Written Punishment to Offenders* (1975), realizada durante uma exposição na Sala Experimental do MAM/RJ em referência a uma notícia de jornal, e produziu vídeos como o trio *Fartura*, *Jejum* e *Sobremesa* (1975). Parente criou a célebre *Marca registrada* (1974), vídeo em que bordou as palavras "Made in Brasil" na planta dos próprios pés com agulha e linha preta.

Teresinha Soares tornou-se precursora em Belo Horizonte ao apresentar a primeira performance da cidade, em 1971. Em 1973, exibiu a trilogia de performances *Túmulos: Vida, Morte e Ressurreição* em Belo Horizonte, no MAM/RJ e em São Paulo.

A Cooperativa de Artistas Plásticos, formada em São Paulo em 1975, reuniu artistas ligados à performance, entre eles Ivald Granato e José Roberto Aguilar. Autor de uma série de performances desde os anos 1960, a começar por *A Safada de Copacabana* (1964), Granato organizou e coordenou, em 1978, o encontro *Mitos vadios*. Em um estacionamento vazio, reuniram-se o próprio Granato, Oiticica, Aguilar, Claudio Tozzi, Antonio Manuel, Ana Maria Maiolino, Júlio Plaza, Regina Vater, Portilhos, Ubirajara Ribeiro e Olney Kruse (que enviou obra), além de colecionadores, marchands, artistas e apreciadores de arte. De acordo com depoimentos de período, o evento lembrou em muito o espírito de eventos como *Apocalipopótese*, desta vez em um momento político inverso – o início da decadência do regime militar.

Aguilar já participava de experimentações artísticas desde 1958 e, nos anos 1970, realizava performances e era um dos pioneiros da videoarte no país. Após experiências de videoarte em Nova York, em 1974 e 1975, foi convidado para a Bienal de São Paulo em 1977 e 1979, e realizou em sua primeira participação o espetáculo *Circo Antropofágico*, com 12 monitores de vídeo no palco. Em 1980, fundou a Banda Performática, com Paulo Miklos, Sandra e Arnaldo Antunes, José Thomaz Brum, Lanny Gordin, entre muitos outros. Até 1983 realizou feitos como uma ópera-rock para 15 mil pessoas na paulistana Praça Roosevelt, chamada *Macunaíma Performática*.

São Paulo sediou ainda, no fim da década, três grupos de performance e intervenção urbana que tornaram-se conhecidos: o Viajou sem Passaporte, o Manga Rosa e o 3Nós3. No Rio de Janeiro, grupos teatrais como Asdrúbal Trouxe o Trombone começavam a difundir uma linguagem corporal menos combativa e mais mordaz. O regime militar agonizava e a liberdade de pensamento ganhava força. E a performance, antes um ato de extrema coragem, enfim experimentava sem o medo da prisão, trilhando novos caminhos a partir dos anos 1980.

A mecânica da arte frente a indústria da consciência e vice versa

Camilla Rocha Campos
Mestranda/ UERJ

Resumo

O texto pontua diálogos entre arte, instituição e sociedade, encontrados nos trabalhos de artistas como do alemão Hans Haacke, apontando a percepção de um campo social ativo frente a discussão e regulamentação de condutas político-sociais capazes de subsumir novas práticas e reflexões relacionais. A análise da transitoriedade da arte em esferas públicas conta ainda com a teoria do americano Brian Holmes sobre a *articulação do discurso coletivo* e o *dispositivo artístico*, ambos marcados pelas críticas institucionais e pela indústria da consciência.

Palavras-chave

indústria da consciência, instituição, dispositivo artístico.

Abstract

The text emphasizes dialogs between art, institution and society, evident in the work of the German artist Hans Haacke, pointing the perception of an active social field in opposite of the discussion and regulation of social-politics behavior capable of new practices and relational reflections. The art's transience analyzed into the public sphere counts with Brian Holmes theory about the articulation of the collective speech and the artistic device, marked by the institutional critique and the consciousness industry.

Key words

consciousness industry, institution, artistic device.

Produções em grande escala, alcances globais, difusão massiva de informações e produtos. A representação de uma indústria não está mais atrelada a um edifício de grandes proporções, impessoal e inóspito. Mais do que uma construção física a palavra traz atrelada a si atribuições que descrevem proporções sistêmicas de alcance, produção e difusão. Nos anos 1960, Andy Warhol nomeou seu estúdio em Nova York de *The Factory*, não ingenuamente estabelecendo uma dinâmica de produção, rotatividade e proliferação de seus pensamentos e objetos ali produzidos. Da indústria partem as medidas que colocam em prática a construção de um sistema de circulação abrangente: mais produto, mais consumidor, maior o valor, mais consumidor, mais produto. A eficácia do sistema de circulação está não apenas na rede de relações que ela articula, mas também nas estratégias que mantêm o fluxo do sistema e que por sua vez o realimentam. A estratégia de fluxo perpassa então o tráfego de produtos e por muitas vezes se concentra na difusão de um conceito agregador capaz de sustentar num plano simbólico tanto aquele sistema quanto o próprio produto. Assim, o objeto fabricado se distancia de seu valor de uso, gerando um circuito por vezes paralelo, por vezes tangente, ao sistema de conceitos atribuídos à ele. A partir de então, os valores simbólicos passam a ganhar lugar central dentro do sistema de circulação, transformando sua imagem em algo tão mais importante quanto o objeto em si. O consumidor, ou no caso da arte o público interlocutor, é alvo transformador, plataforma de recepção e expansão dos valores simbólicos em jogo. O direcionamento da recepção coletiva é um poder disputado como bastão da verdade, valor estético/moral que tem efeito direto sobre a significação e importância da arte nos dispositivos que ela cria para acionar novas formas de inter-relação social.

O termo *indústria cultural*[1], cunhado por Theodor Adorno e Max Horkheimer em 1947, ilustra de maneira clara o surgimento da imagem e do conceito gerados pela cultura como produto mercadológico. A cultura e aquilo que nela está circunscrito num parâmetro ocidental recebe uma função específica no mundo do capitalismo, no caso, já liberal: a possibilidade da produção intelectual ser guiada pelo poder de consumo e assim, no câmbio das condutas sociais, traficada como moeda de alto valor. Uma indústria que ao entender como "cultural" tudo aquilo que ali passa a ser cultivado como modo de vida, *habitus*, como coloca Pierre Bourdieu, joga numa tabula rasa todos os conjuntos de sistemas simbólicos que a compõem, não só a própria arte, mas também a linguagem, a religião, a ciência, deixando a mercê de uma análise combinatória de interesses de mercado e instituições o estabelecimento das regras que organizam seus mecanismos de funcionamento. O capital é esvaziado em detrimento da valorização dos modos de produção e o os modos de produção, a estratégia em como se expandir, difundir e estabelecer o *habitus*, passam a ser o ponto central da mecânica industrial especializada na indução da consciência.

A arte, enquanto um sistema simbólico no qual consiste a cultura e a indústria aí esquematizada para negociação e/ou indução de valores sociais, é estabelecida como um campo estratégico de discussão. A indução de determinadas

1 ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. A indústria cultural – o iluminismo como mistificação das massas. Texto publicado originalmente em *Teoria da cultura da massa.* Org. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

regras de comportamento econômico e social apresentadas pelo mercado para dentro do sistema da arte sugerem um plano de inflação dos valores monetários de seus objetos assim como uma supervalorização do seu status intelectual, que pode ser interpretado como parâmetro para uma hierarquia social. Portanto, a arte não é constituída apenas pelo objeto de arte. No campo esférico que a circunda inúmeros personagens buscam protagonizar em diferentes âmbitos parte do sistema que a estrutura; multiplicando, dialogando e/ou ainda manipulando suas práticas e pensamentos. A arte passa a lidar, então, com a aproximação de instituições econômicas, governamentais e sociais que reorganizam seu valor.

O artista alemão Hans Haacke vê na percepção de um campo social ativo que coloca a arte frente a discussão e regulamentação dessas condutas político-sociais sua capacidade de subsumir novas práticas e reflexões relacionais, elucidando o automatismo e a autoconservação da indústria da consciência que busca, através da arte, manter interesses privados velados por discursos comuns como meio de agenciar desejos e atitudes pré moldados para um consumo. Em um de seus trabalhos dos anos de 1980 intitulado *A chave para um estilo de vida integrado ao topo*, Haacke monta uma instalação em que projeções e som reconstroem a estratégia e as intenções de uma tradicional escola de arte e cultura canadense mantida com incentivo público, The Banff Centre, localizada em um linda montanha de ski, em oferecer periodicamente seminários e cursos à executivos e homens de negócios sob a promessa de articular futuro de mercado a estilo de vida, através do investimento na arte e dentro de um ambiente "envolvido" pela arte. Neste caso, houve também uma tentativa de assimilar o turismo anti-estresse como argumento que reforça a "importância" do evento. No prospecto informativo de proposta do seminário lê-se a frase: "Seus empregados olham para você não como mera fonte de renda, mas também como um exemplo de uma vida de sucesso." A instituição estabelece assim uma ligação direta entre toda a materialidade conquistada pelo dinheiro de uma conta bancária com o status social que determinada pessoa ocupa de acordo com o que esta acumulou em sua *conta bancária simbólica*[2], como diz Pierre Bourdieu. Na verdade, mais uma vez, como no exemplo industrial, há uma sistema circular, um circuito: mais status social simbólico, mais dinheiro, maior poder de indução social, mais dinheiro, mais status social simbólico. O modo de vida é então justificado pelo sucesso material que retoma atitudes marcadas pela administração de condutas culturais. A inflamação do sistema mercadológico e cultural se justifica num discurso raso de equivalência, no qual segundo Adorno e Horkheimer, "o fato desmedido de o discurso penetrar em toda parte substitui o seu conteúdo"[3], ou seja, quanto mais pessoas viverem tal assertiva como verdadeira, mais essa asserção se legitima como o melhor e único conjunto de especificações de padrão de vida, praticamente uma regra que passa a concernir a toda sociedade. Dessa forma, o próprio seminário em si nada discute além da autoconservação do *modus operandi* de conduta social daqueles que ali confraternizam. Haacke utilizou a frase do pros-

2 BOURDIEU, Pierre e HAACKE, Hans. Livre troca. Ed. Bertrand Brasil, 1a edição, 1995, pg.29.

3 ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. A indústria cultural – o iluminismo como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor W. Indústria cultural e sociedade, São Paulo, Paz e Terra, 2a edição, 2002, pg.63.

pecto logo abaixo de uma imagem de jovens felizes no topo de uma montanha nevada, imagem essa também utilizada pelo próprio merchandising do evento no cartaz de divulgação. Haacke monta assim um cartaz mais "coerente" quanto a intenção e o conteúdo do seminário. O trabalho do artista se posiciona então na fabricação de armadilhas simbólicas que catalisam provocações frutíferas afim de abrir, dentro e fora da campo da arte, um diálogo sobre a mudança dessas representações criadas com uma justificativa circular: se a maneira que me comporto gera lucro, simbólico e/ou material, logo sou um exemplo o ser seguido, e vice versa. A intenção de tal prática institucional privada, ou pública, em alimentar tal tipo de política na indústria da consciência é de que o capital convença através de prescrições artísticas uma imensa clientela capaz de "trocar diretos por 'cultura'"[4] como coloca o filósofo brasileiro Paulo Eduardo Arantes em seu texto *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. Para Arantes a política pública e privada, como base para o pensamento cultural, apontam sim para práticas de manipulação da arte como validação da estrutura do poder e da hierarquização social vigente.

A análise do teórico da arte americano Brian Holmes sobre a transitoriedade da arte em esferas públicas em seu texto *O dispositivo artístico ou a articulação do discurso coletivo*[5] diz que a arte de hoje combina o teórico, o social e a pesquisa científica numa abordagem que combina percepção, afeto, pensamento, expressão e relação, não podendo esses trabalhos de arte portanto serem compreendidos de maneira isolada, mas sim num contexto de *assemblage* entre esses pontos. Holmes pressupõe a existência da coletividade como parâmetro artístico, pressupõe o estreitamento entre movimentos sociais e movimentos da arte. A articulação do discurso coletivo e suas investigações extra disciplinares, para além da moldura histórica arte, apontam para outras formulações de percepção, afeto e expressão da prática artística frente a indústria da consciência. O agenciamento e ou mesmo o dispositivo utilizado pelo artista passa a articular o discurso coletivo. Importante aqui é entender a dimensão do que Holmes expõe como dispositivo e de que maneira ele passa a ser tão significativo dentro da arte que estabelece com o contexto social em que está inserido uma relação que antevê seu uso enquanto mecanismo de ligação, que pode chegar à indução, do comportamento e de valores e padrões sociais. Para Holmes, dispositivo é o sistema de relações que podem ser descobertos entre um jogo de elementos aparentemente diferentes dentro do campo de fusão arte-sociedade. Exatamente como no trabalho de Haacke citado a cima: a pesquisa, o social, a projeção, o som, a utilização dos cartazes e prospectos do seminário. A transformação das relações, não num plano ideal, mas dentro do problemático campo de interação social.

---

4 ARANTES, Paulo Eduardo. Documentos de Cultura, documentos de Barbárie. In: ARANTES, Paulo Eduardo. Zero a esquerda. São Paulo, Conrad, 2004, pg.233.

5 HOLMES, Brian. The artistc device, or, the articulation of colletive speech. Texto publicado na revista Ephemera: http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:3FfFtLycMPAJ:www.ephemeraweb.org/journal/6-4/6-4holmes.pdf+brian+holmes+the+artistic+device&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEEShjUFebnNmyDb8KQyv0huZ_1kySEh3dd39NkBkYxUO_Tu6NFonZHZWHI6aXosuQr88oj4RX-lIXK8bp72bXR26TdHyTrzCHooFMCwuIhLrY_Cg7EI4zm5zcck5Vy9zNnKLjQPo2&sig=AHIEtbSGLCQb7IoUX2Kcm7NThLktYU5KcQ

As relações em transparência. A domesticação da arte enquanto um bem da indústria cultural encontra no campo artístico atento respostas críticas à práticas sociais vigentes, que buscam na ação manter o campo da arte vivo; movente. A utilização do sistema para a circulação da contra-informação que questiona o próprio sistema passa a ser a forte estratégia de ação. Cildo Meireles em *Inserções em circuitos ideológicos*, de 1969, também mostra "um bom procedimento (de ação) que consiste em encontrar uma falha no sistema (massivo e industrial de circulação já) existente e utilizá-la para fazer circular uma contra-informação"[6]. *Inserções* ainda apresenta uma maneira capaz de transformar a ação de um único indivíduo na macroeconomia, um modelo a ser reproduzido não apenas pelo artista, mas que deve ser expandido por vários. E no momento em que isso se concretiza o dispositivo artístico trabalha então como mecanismo a favor do discurso coletivo.

"Personificar grandes criminosos tendo em vista humilhá-los publicamente"[7] é a estratégia de ação do grupo americano *The Yes Men*, que tem como alvo "líderes e grandes corporações que colocam o lucro a frente de qualquer outra coisa"[8]. Com um humor irônico e atitudes radicais eles se infiltram em palestras, congressos e meios de comunicação. Eles reutilizam os sistemas de circulação de informações criados para a difusão e promoção daqueles que eles mesmos "atacam". O dispositivo artístico do grupo é reformular cínico e caricaturalmente as mesmas ideias transmitidas por esses canais, instalando automaticamente o conceito inverso ao vigente dentro do contexto de *assemblage* o qual eles estão representado. *The Yes Men* atua de forma a desacelerar ou mesmo inverter o modo de produção, e consequentemente as regras, que induzem massivamente a consciência, e por isso, a posição do comum. Para tanto eles mobilizam desde a bolsa de valores de Nova York, passando por grandes canais de informação como o BBC e o New York Times até campanhas eleitorais. O que é lugar-comum e estável de acordo com prescrições sociais de comportamento é corrompido, apostando na subversão para, segundo o grupo, "corrigir identidades". Aqui vale deixar indicado as implicâncias de tal prática na transformação de subjetividade e as possíveis passagens da macroestrutura social para a produção dessas subjetividades. Suely Rolnik no texto *Uma insólita viagem à subjetividade, fronteiras com a ética e a cultura* indica a formação de "identidades *prêt-à-porter*"[9] a partir do fator cultural promovido pelas manobras da indústria e dos meios de comunicação de massa.

---

6 MEIRELES, Cildo. Entrevista concedida a Hans-Ulrich Obrist, 2001. In: Cildo Meireles, catálogo de sua exposição individual no Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, 2003, pg.127.

7 THE YES MEN, fragmento retirado do site oficial do grupo: http://theyesmen.org/

8 Idem.

9 ROLNIK, Suely. Termo cunhado pela autora em seu texto Uma insólita viagem à subjetividade, fronteiras com a ética e a cultura. No endereço on-line: http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:xmfhQMFfLXsJ:caosmose.net/suelyrolnik/pdf/sujeticabourdieu.pdf+Uma+ins%C3%B3lita+viagem+%C3%A0+subjetividade,+fronteiras+com+a+%C3%A9tica+e+a+cultura&hl=pt-BR&gl=br&pid=bl&srcid=ADGEESisvoS47jNEMae5gMWRrTzcmSfCCmDUx77I6tss1CPC0WHtvonjbEaxgCmM-XIJZGrnMkVt5IM86DWii3hFf0ywbYoAxd3WwU35bpBHOzfDN5fhZri9XMHBSyAxvbm9pe48Q8N3&sig=AHIEtbTWybr_njuSTlzMTianbrVoYwSCgA

Sim, a arte lida com a aproximação de instituições econômicas, governamentais e sociais que reorganizam seu valor, mas é fundamental frisar que a mesma arte lida também com aparatos de resistência, com o mesmo sistema de circulação que esbarra e se entrelaça à sua realidade, movimentando-a. O dispositivo artístico, criado pelo artista, capaz de reinventar relações, também reposiciona a arte na esfera social formando uma configuração de ação recíproca, a partir da qual, segundo Haacke em seu texto escrito em 1974, *Toda a "arte" que cabe mostrar*; "'artistas' assim como seus apoiadores e inimigos, não importando qual sua bandeira ideológica, são parceiros involuntários na 'síndrome da arte' e relacionam uns com os outros dialeticamente. Eles participam juntos na manutenção e/ou desenvolvimento da maquiagem ideológica da sociedade. Eles trabalham dentro desta moldura, colocam a moldura e estão sendo emoldurados."[10]

10 HAACKE, Hans. All the art that's fit to show. In: GRASSKAMP, Douglas e HAACKE, Hans. Hans Haacke, Nova York, EUA: Ed. Phaidon, 1a edição, 2004, pg.105.

Experiências com o vídeo no Brasil anos 1950-60: Carvalho, Oiticica e Duke Lee

Christine Mello
FASM

Resumo
Análise da experiência produzida com o vídeo no Brasil por Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica e Wesley Duke Lee, no período compreendido entre os anos 1950 e 1960, como um processo histórico baseado no pluralismo, hibridismo cultural e abertura de novos circuitos para a arte. A abordagem teórica dá ênfase às tendências que acompanham o contexto da produção artística brasileira em suas passagens do modernismo para a contemporaneidade.

Palavras-chave
Arte no Brasil, hibridismo cultural, vídeo.

Summary
Analysis of experience with video produced in Brazil by Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica e Wesley Duke Lee, in the period between 1950 and 1960, as a historical process based on pluralism, cultural hybridity and opening new circuits for art. The theoretical approach gives emphasis to trends that accompany the context of the Brazilian artistic production in its passage from modernism to contemporary.

Keywords
Art in Brazil, cultural hibridism, video.

Há muitas formas de perceber uma experiência artística e seus contextos criativos, assim como há também muitas formas de investigá-los. Contudo, há uma experiência subjetiva no cerne de cada leitura. Neste estudo, a experiência do vídeo é analisada como uma estratégia de pluralismo, hibridização cultural e abertura de novos circuitos para a arte. Essa forma de percepção é aqui observada a partir de um conjunto de práticas discursivas heterogêneas e não-hegemônicas existentes no ambiente artístico brasileiro durante os anos 1950 e 1960.

O pensador argentino Tomás Maldonado, pioneiro do movimento da arte concreta em seu país, ao falar sobre a trajetória da arte ao longo do século XX na América Latina, revela a dialética sempre presente entre a noção de autonomia e heteronomia em relação à cultura européia e norte-americana. Para ele, ao modo do poeta brasileiro Oswald de Andrade, há que se empreender gestos críticos e não submissos, ou seja, gestos reprocessadores capazes de metabolizar a cultura do outro e, por conseguinte, torná-la híbrida.

Nessa direção, é possível observar em leituras recentes da história da arte a presença do vídeo a partir das práticas Fluxus e das práticas conceituais produzidas nos anos 1960 e 1970. Na presente reflexão, tal presença é reavaliada tendo como princípio um conjunto ampliado de práticas, para além da chamada videoarte. Produzidas entre os anos 1950 e 1960, por artistas brasileiros como Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica e Wesley Duke Lee, elas potencializam, de modo diverso, movimentos de expansão da arte.

As experiências de Carvalho, Oiticica e Duke Lee com o vídeo são aqui observadas como um processo histórico baseado no pluralismo, hibridismo cultural e abertura de novos circuitos para a arte. Elas ampliam as possibilidades da ação artística e revelam questionamentos sobre as fronteiras entre meios e linguagens. São como um conjunto de práticas discursivas heterogêneas e não-hegemônicas existentes no contexto da produção artística brasileira em suas passagens do modernismo para a contemporaneidade.

Sabemos que os novos meios promovem intervenções sensíveis no espaço sensório, concomitante ao período em que a arte redimensiona as suas práticas e se expande do plano objetual para o plano ambiental. A arte passa a agir sobre novos circuitos, acentuando outros tipos de procedimentos para além dos tradicionais. Trata-se de um período de revisão crítica do estatuto da arte, em que há a tendência de abdicar dos estudos específicos sobre as linguagens em prol de se estabelecer campos variados de abordagem pela expansão dos meios e pelas ações efêmeras e interdisciplinares.

Se por um lado os novos meios surgem em um momento de rompimento da arte com a noção de especificidade, por outro lado, descobre-se também que determinados procedimentos que deles fazem parte, como a sua relação com a temporalidade, a transitoriedade, a impermanência das formas e a percepção cotidiana revelam-se como uma das melhores formas de traduzir esse mesmo momento de expansão da arte.

Assim, para compreendermos a presença do vídeo no Brasil, em seus trânsitos e em seus diálogos, é preciso, antes de qualquer coisa, compreendê-la como processo híbrido de significação e como pensamento, como uma manifestação que coexiste num fluxo contínuo em torno das circunstâncias de sua

aparição histórica. As leituras críticas a seu respeito encontram-se, portanto, em movimento, em processo, nos deslocamentos. Saem da observação das especificidades exclusivas, tanto ao seu país de origem, no caso o Brasil, quanto à sua linguagem, e entram na análise de suas influências no âmbito cultural.

Da antropofagia de Oswald de Andrade (1920-1930) à Tropicália de Hélio Oiticica, Torquato Neto, Gilberto Gil, Caetano Veloso e *Os Mutantes* (1960-1970), é possível verificar que a produção experimental com os novos meios no Brasil está e não está relacionada com o passado. Vivencia simultaneamente reverberações do modernismo e passagens para a contemporaneidade. No campo cinematográfico, o filme *Limite* (1929-1931), de Mário Peixoto, fruto de intercâmbios intelectuais com as vanguardas européias durante os anos 1920, instaurou um discurso limítrofe nos diálogos entre o cinema e as artes visuais o Brasil. Por seu caráter experimental descontínuo, poético, fragmentário e não-linear, essa obra tem afinidades conceituais com o ideário das vanguardas encontradas nos filmes de Man Ray, Fernand Léger e René Clair, produzidos no mesmo período.

O campo das relações da arte com os novos meios no Brasil associam-se não só ao modernismo no cinema como também ao cinetismo por meio de gestos precursores de artistas como Abraham Palatinik, que nos anos 1950 investiga a problemática da arte sob a perspectiva do processo industrial e da produção de máquinas de movimento. Com isso, Palatinik mescla uma dinâmica de mídias, entre elas as oriundas de experiências ópticas, com base no cinema e na fotografia. São também desse período, as formulações feitas pelos concretistas brasileiros nos anos de 1950 acerca da essência da linguagem, dos códigos e dos seus significados.

O vídeo como prática de arte no Brasil tem origem no ano de 1956, por conta da intervenção e performance do artista Flávio de Carvalho na televisão brasileira. Pesquisadores como Eduardo Kac e Rui Moreira Leite relatam apresentações performáticas de Flávio de Carvalho em programas de *talk show* com o ator Paulo Autran e a atriz Tônia Carrero, conhecidas como *Experiência social número 3*, em que o artista produz uma performance diante das câmeras de televisão, transmitida ao vivo, surpreendendo a cidade de São Paulo ao mostrar na TV a "indumentária do futuro", ou o traje "new look", conforme noticia o jornal *Diário de São Paulo* de 19 de outubro de 1956. Embora não tenha sido possível a documentação videográfica de tal material[1], existindo apenas documentação fotográfica que comprova tal façanha, essa intervenção revela um novo ponto de partida para o início das ações artísticas com o vídeo no Brasil.

No período dos anos 1960, os neoconcretistas, numa outra corrente de pensamento, suscitam no Brasil a desmistificação do objeto artístico e de sua unidirecionalidade. Em 1961, ao fazer a série *Bicho*, Lygia Clark torna-se uma das primeiras brasileiras a reivindicar a participação do espectador em regime de co-autoria e a chamar a atenção para as infinitas possibilidades de recriação de um mesmo trabalho.

1 Conforme explica Eduardo Kac, a televisão brasileira da época transmitia a programação sem registro. Sua natureza é videográfica, sem contudo utilizar-se do videotape.

É possível observar nesse momento uma série de rupturas no painel brasileiro em relação ao modernismo e passagens para a contemporaneidade. Nessa direção, Hélio Oiticica afirma ser *Tropicália* (nome de uma obra sua realizada em 1967, que deu nome ao movimento tropicalista) a obra mais antropofágica da arte brasileira porque propicia a definitiva derrubada da cultura universalista, criando, dessa forma, um ideário próprio na condução do pensamento artístico no Brasil. Essas rupturas na arte trazem o foco para o indivíduo, para a vida cotidiana, para o fragmento, para os processos de apropriação, para a reciclagem, para a indústria cultural e para um novo repertório originado das mais diversas mídias de massa.

A dimensão desse novo tipo de atitude híbrida e tropicalista marcou os mais variados campos da arte: na literatura, José Agrippino de Paula publica *Panamerica* (1967); na música, Caetano Veloso e Gilberto Gil empreendem o movimento da tropicália (1967-1968); no cinema, Andrea Tonacci realiza *Bla Bla Bla* (1968), Julio Bressane, *Matou a família e foi ao cinema* (1969) e Arthur Omar, *Serafim Ponte Grande* (1971).

Renovar a concepção de arte no Brasil significa, nos anos 1960, propor outras maneiras de se pensar o objeto artístico e a autoria, explorar a arte sob uma forma dessacralizada, movida pela apropriação, bem como proporcionar uma nova relação com o público (Buarque de Holanda e Gonçalves, 1984. p. 27) no agenciamento da obra, de ordem participativa.

Hélio Oiticica apresenta, nesse contexto, sua proposta inovadora de abordagem da questão do ambiente por intermédio dos seus *Penetráveis* (1960) e *Parangolés* (1965), uma proposta imersiva, como um ambiente de trocas e de reconfiguração constante de significados. Em 1967, ele coloca em um dos seus penetráveis, ao final de um corredor labiríntico, um aparelho de TV ligado, com o qual o visitante experimenta o ambiente junto à programação televisiva de um canal de televisão broadcast. Esse gesto de Oiticica cria a segunda experiência do vídeo como prática de arte no Brasil: *PN3 – Penetrável Imagético*. Em *PN3*, Oiticica contesta a maneira passiva tradicional de assistir à televisão, criando novas possibilidades de contato com o meio televisivo e novas possibilidades de fruição.

PN3 – Penetrável Imagético (1967) aciona o vídeo como síntese entre o tempo e o espaço, sem permitir que se anule ou pacifique a presença de cada um dos sujeitos que participam da experiência. Desarticula, desse modo, o vídeo como um lugar neutro, desconectado do entorno, da ideologia dominante e da percepção cotidiana. Ao contrário, por meio do "diretamente vivido" com a televisão, promove o espaço dos meios de comunicação de massa como o espaço do comum, relativo a uma comunidade.

No início dos anos 1960, Wesley Duke Lee em seu ideário da Pop arte introduz no Brasil os happenings (acontecimento, evento ou ação efêmera, fruto de improviso, participação espontânea do espectador e acaso) e, nessa perspectiva processual, produz a obra *O helicóptero*, a terceira experiência de arte com o vídeo no Brasil.

Entre agosto de 1967 e maio de 1969, Wesley Duke Lee cria *O helicóptero*, sob a forma de um ambiente multimídia, apresentado na exposição "Dialogue Between the East and West", em junho de 1969, durante a inauguração do Mu-

seu de Arte Moderna de Tóquio, no Japão. Mais tarde, já no início dos anos de 1990, ele apresenta este trabalho no Masp. Duke Lee insere na articulação dessa obra um circuito fechado de vídeo e proporciona, desse modo, uma intervenção efetiva do espectador/participante dentro do trabalho de arte através do meio tecnológico. De forma pioneira e inédita, encontramos nessa proposição aquilo que pode ser considerado como um embrião para as experiências de instalação com o vídeo no Brasil.

O helicóptero de Duke Lee é um trabalho produzido como um circuito fechado de vídeo, sob a forma de um ambiente de 4 m de diâmetro, em que há além do circuito fechado de TV, "pinturas, espelhos e sons diferentes para cada ouvido" (Costa, 1992. p. 21). Para Cacilda Teixeira da Costa o ambiente criado por Duke Lee revela-se uma paródia às máquinas e à tecnologia desenvolvida por Leonardo da Vinci, cujo objetivo "é induzir o espectador/participante a voar mentalmente e viajar para dentro de si" (op. cit, p. 21).

Uma série de fatores impediu que *O helicóptero* de Wesley Duke Lee fosse apresentado no Brasil entre o ano de 1969 e 1992, mas o fator mais preponderante deve-se ao fato da alfândega brasileira não saber como lidar naquela época (final dos anos de 1960 e início dos anos de 1970, período em que não era permitida a entrada desse tipo de equipamento sem o pagamento de altas taxas de impostos), com a liberação do equipamento de vídeo para apresentação de práticas artísticas.

O helicóptero de Duke Lee oferece o revés de um circuito de vigilância, numa experiência em que é dada ao visitante a oportunidade de partilhar sensorialmente tal aparato em vez de vivenciá-lo como sistema de controle social, ou como uma prática de policiamento. De um certo modo, mostra também o esvaziamento de um sistema de pensamento, relativo à Renascença, e o surgimento de um outro modo de pensar as relações do tempo com o espaço.

O dispositivo em que se configura um circuito fechado de vídeo grava em tempo real a imagem do visitante, retransmitindo-a ao vivo no próprio ambiente em que ocorre a cena, permitindo ao visitante se ver, ao mesmo tempo ser visto, em tempo real dentro do trabalho. Como o *Grande vidro* (ou *A Noiva Despida pelos seus celibatários*, célebre instalação de Marcel Duchamp, produzida entre 1915 e 1923), trata-se de um modo de inserir o visitante de forma ativa para dentro de um sistema maquínico, dando-lhe a chance de conhecer o seu processo e engendramento criativo.

O crítico e curador Agnaldo Farias ressalta que os artistas brasileiros que atuaram ao longo desse período – "quando produzir arte significava operar na expansão do objeto artístico, seja pela apropriação de coisas e imagens extraídas do cotidiano" – e que apostaram "numa relação mais próxima com o público", assim o fizeram por se tratar também de um período político extremamente difícil pelo qual o país passava, a ditadura militar, e que:

> *as obras abertas à manipulação conseguiam chegar aos museus e galerias junto com a busca de lugares alternativos e de outros materiais e suportes expressivos, que punham em xeque a natureza e o papel da arte, de seu circuito, do aparato institucional que a legitimava e a veiculava. (Farias, 2002. p. 18).*

A partir de 1968, Waldemar Cordeiro investiga processos de programação e digitalização da imagem e, em 1971, ele realiza a primeira exposição de arte por computador no país, intitulada *Arteônica: o uso criativo de meios eletrônicos nas artes*. Sob a forma de um manifesto, Cordeiro escreve no texto de abertura do catálogo da exposição a seguinte afirmação:

As variáveis da crise da arte contemporânea são a inadequação dos meios de comunicação, enquanto transporte de informações, e a ineficácia da informação enquanto linguagem, pensamento e ação. (Cordeiro, 1985. p. 55)

Waldemar Cordeiro instiga e problematiza novos circuitos para a arte sustentados pelos meios eletrônicos e pelas redes informacionais. Questiona, com isso, a autonomia do objeto, levando o debate para o aspecto político, referente à experiência artística comprometida com o coletivo. Postula uma arte interdisciplinar, feita na convergência dos meios comunicacionais, propiciadora de uma nova cultura popular de massa substancializada pelas novas mídias.

Na confluência dos circuitos da arte com os circuitos dos meios de comunicação de massa, as experiências com o vídeo no Brasil, em seus aspectos performáticos-ambientais, bem como a televisão *broadcast* – um acontecimento público de caráter eminentemente político, cuja concessão de transmissão é dada pelos governantes – são articuladas de modo plural por Carvalho, Oiticica e Duke Lee, entre os anos 1950 e 1960. Em suas proposições revelam a heteronomia em relação aos meios de comunicação de massa.

Num país em conflito, sob a égide de um governo militar, ditatorial e promotor de censura política, surgem novas atitudes nos anos de 1970 diante da produção artística brasileira. Tais gestos influenciam de modo decisivo criadores com orientações conceituais, que acentuam deslocamentos nos circuitos tradicionais da arte por meio do circuito midiático, das performances e das mídias disponíveis até aquele momento. Nesse contexto, há a introdução da videoarte, da arte postal (arte produzida com fins específicos de circulação pelo correio), bem como do uso de uma profusão de mídias como o super-8, o 16 mm, o 35 mm, a fotografia, os diapositivos/audiovisuais, o xerox, o off-set e o computador. É nesse momento também que encontramos uma continuidade para os gestos precursores do vídeo no Brasil, cujos prenúncios advêm dos anos de 1950 e de 1960.

Se temos, até o momento, o ano de 1956, como a data da primeira intervenção artística performática com o vídeo no Brasil, por intermédio das ações midiáticas de Flávio de Carvalho, assim como, logo em seguida, nos anos de 1967 e 1969, temos as primeiras experiências ambientais com o vídeo, como as de Helio Oiticica (*PN3 – Penetrável Imagético*, 1967) e Wesley Duke Lee (*O Helicóptero*, 1969), dessas primeiras experiências até a década de 1970 acentuam-se pesquisas e ações artísticas com o vídeo sob diferentes perspectivas. Ao longo desse período, as práticas com o meio videográfico atingem um elevado grau de experimentação com a exploração das possibilidades conceituais da linguagem, gerando um amplo espaço crítico em relação à ideologia dominante da TV.

Os gestos precursores de *Limite* a *Tropicália* produzidos pelas ações com o vídeo no Brasil entre os anos 1950 e 1960 refletem, em sua perspectiva his-

tórica, exemplos de um ideário próprio na condução de tais práticas em suas relações com a arte contemporânea. Pela contaminação cultural e de linguagem, redimensionam o experimental na arte a partir de uma visão limítrofe e descentralizada. É com essa nova atitude artística que surgem as primeiras experiências do vídeo no Brasil, como integrantes de uma plataforma plural e, como vimos, de um processo de mistura entre a performance, a televisão, os ambientes vivenciais, os circuitos midiáticos e as linguagens da arte como um todo.

A visão do pluralismo e hibridismo é refletida, desse modo, tanto no sentido de processamento cultural quanto das ações limítrofes do vídeo em seu contato crítico com o sistema da arte. É dessa forma que o vídeo, uma linguagem híbrida e de constante diálogo com os outros meios, manifesta seus primeiros gestos no Brasil em torno de um pensamento contemporâneo.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald de (1981). Do Pau Brasil à Antropofagia e às utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

BASUALDO, Carlos (org.) (2001). Hélio Oiticica: Quase-cinemas. Columbus/ Nova York/Colônia: Wexner Center for the Arts/New Museum of Contemporary Art/Kolnischer Kunstverein.

BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa e Gonçalves, Marcos Augusto (1984). Cultura e participação nos anos 60. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense.

CANONGIA, Ligia (1981). Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80. Em Arte brasileira contemporânea, Caderno de textos nº 2. Rio de Janeiro: Funarte.

CORDEIRO, Waldemar. (1985). Arteônica. Em Daisy Valle Machado Peccinini (org.), ARTE novos meios/multimeios – Brasil 70/80. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado.

COSTA, Cacilda Teixeira da (1992). Introdução e texto. Em Cacilda Teixeira da Costa,. Wesley Duke Lee. 2ª ed. São Paulo: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura/Banco do Brasil.

FARIAS, Agnaldo (2002). Arte brasileira hoje. São Paulo: Publifolha.

LEITE, Rui (2004). Flávio de Carvalho: Media artist avant la lettre. Em Kac, Eduardo (org.). A radical intervention: the brazilian contribution to the international electronic art moviment. San Francisco: Leonardo.

Machado, Arlindo (org.) (2003). Made in Brasil: três décadas do video brasileiro. São Paulo: Itaú Cultural.

MACIEL, Kátia (2006). O Quase-cinema de Helio Oiticica. Em www.rizoma.net. Acessado em 20 de novembro de 2006.

MALDONADO, Tomás (1994). Lo real y lo virtual. Barcelona: Editorial Gedisa.

MELLO, Christine (2008). Extremidades do vídeo. São Paulo: Editora Senac.

SCHWARTZ, Jorge (org.) (2002). Da Antropofagia a Brasilia: Brasil 1920-1950. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado/ Cosac & Naify.

Lindonéia "linda/feia": diferenças com a Pop Art

Cristina Mura
Doutoranda/ USP

Resumo
Este trabalho trata da obra *Lindonéia*, de Rubens Gerchman, situando-a na paisagem de signos derivados da vida suburbana, pertencente ao repertório visual da imprensa popular do qual o artista buscou suas referências explorando-as através de uma visualidade técnica calcada na pintura, na apropriação e justaposição de elementos díspares. Lindonéia provoca o diálogo com a cena cultural brasileira multifacetada e polissêmica ao incorporar elementos da cultura popular e da cultura de massa.

Palavras-chave
Rubens Gerchman, cultura popular, *Pop Art*.

Abstract
This paper deals with the work *Lindonéia*, by Rubens Gerchman, placing it in the landscape of signs derived from suburban life, which belongs to the visual repertoire of the popular press which the artist sought his references exploring them through a visual technique based on painting and in the appropriation and juxtaposition of disparate elements. Lindonéia provokes the dialogue with Brazil's cultural scene multifaceted and polysemic to incorporate elements of popular culture and mass culture.

Key Words
Rubens Gerchman, popular culture, *Pop Art*.

Na década de 1960, o meio de arte voltou sua atenção para a Pop Art, sem ignorar as contradições que envolviam essa forma de produção artística, como a relação de fascínio e repulsa ao "mass media" da sociedade industrial e ao dialético processo de dependência entre arte e cultura de massa, e entre esta e cultura popular.

Considerar uma experiência brasileira da Pop Ar e uma possível contribuição para o debate e compreensão de sua inserção no campo artístico, implica atentar para o jogo dualista centro-periferia alimentado por históricas tensões ideológicas, considerando que esse dualismo, de certa maneira, legitima o fenômeno pop como de exclusividade norte-americana e européia, bem como falsamente viabiliza uma contemporaneidade advinda dos países centrais. A visão dualista centro-periferia não mais se sustenta de modo operacional por conta da expansão socioeconômica do capitalismo no Brasil e diante das vicissitudes do caráter difuso dos centros de poder capitalista-industrial. Afinal, como disse Francisco de Oliveira, o subdesenvolvimento é uma formação capitalista e não simplesmente histórica, é uma produção da expansão do capitalismo.[1]

A *Pop Art* causou um impacto no sistema das artes plásticas do país provocando novos questionamentos, sobretudo em relação à posição ética e política dos artistas, os quais desejavam dialogar com os movimentos artísticos internacionais e ao mesmo tempo reafirmar a própria nacionalidade e identidade em um país subdesenvolvido. Os artistas brasileiros buscavam uma manifestação autêntica que pudesse criar, através da obra, um processo de comunicação como forma de intervenção na realidade. No contexto de um mapa cultural alicerçado sobre o conceito de modernidade afluente dos países centrais, Rubens Gerchman encontrou soluções originais para seus trabalhos absorvendo elementos da cultura de massa, das tradições nacionais e os legitimados pela história e crítica da arte. Dessa simbiose resultou uma visualidade de construções poéticas críticas e provocadoras, como por exemplo, uma "pop antropofágica"[2], absorvida criticamente, segundo o crítico Frederico Morais. [3]

Os trabalhos de Gerchman, mesmo que não apresentem como central a investigação de uma identidade nacional, ela se faz presente em meio a questões de ordem universais, diferentemente da *Pop Art* americana na qual as imagens são mostradas, muitas vezes, como desprovidas de uma relação com a vida, detidas na impessoalidade estandartizada do *mass media* e do consumo. Em Gerchman, a aparência gráfica e serial das figuras denunciam a solidão e a incapacidade de comunicação do indivíduo. Há nos trabalhos de Gerchman, a apropriação do aparato gráfico visual das notícias de jornais populares que freqüentemente reproduzem as mazelas do *mondo cane* suburbano.

Com a *Pop Art* e o *Nouveau Réalisme*, a apropriação de objetos da cultura de massa e dos refugos e subprodutos da produção industrial permite que

---

1 Francisco de Oliveira. *Crítica à razão dualista/O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

2 Já o crítico e teórico da produção contemporânea brasileira, Wilson Coutinho, denominou de *pop sujo* a produção de Gerchman apropriada da *Pop Art*. Para Coutinho, o artista utilizou o pop sujo para acentuar elementos que transmitem a aparência de mal-acabados. GERCHMAN, Rubens. Gerchman. Texto de Wilson Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Salamandra, 1989.

3 MORAIS, Frederico. Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

estes se desloquem para a esfera da arte numa quebra de limites das categorias artísticas. Com a troca de lugares entre a criação artística e a apropriação, a referência do artista passa a ser a cultura através do sistema de signos que substituiu o processo mimético do realismo.

No trabalho *Lindonéia* as palavras se integram ao discurso plástico, tornadas elas mesmas, imagens. A aparição da letra no espaço do quadro se assemelha à manchete de jornal, porém, o sentido revela poesia: "Um amor impossível/ A bela *Lindonéia* de 18 anos morreu instantaneamente". *Lindonéia* não é somente sintoma das diferenças entre a *Pop Art* norte-americana e a Nova Figuração Brasileira, como disse Paulo Sergio Duarte,[4] mas principalmente sintoma da importância que os jornais populares e as fotografias veiculadas tiveram como fonte para as pesquisas artísticas de Gerchman. O trabalho de Gerchman com a palavra consiste na busca da comunicação imediata, levando-o a inter-relações entre o figural e o icônico, entre escrita e arte plástica. O jogo lúdico acontece entre obra e espectador através da junção de palavra, espaço, cor e forma, as quais ressaltam e ampliam o poder de comunicação, transmitindo desse modo a mensagem crítica e político-social, consistente com as propostas do grupo Neo-realista carioca, do qual Gerchman fez parte.

Os elementos da composição de *Lindonéia*, embora díspares e relacionados intimamente, são postos em tensão, como a moldura de *scothlite* do porta-retrato, revelando intimidade, identidade e figuratividade, e as grafias semelhantes a legendas de jornal, aparentemente insinuam ausência de identidade e descaracterização, porque inseridas no contexto da esfera pública, ou seja, são de acesso coletivo. Esses dois temas incompatíveis – identidade e despersonalização – convidam o espectador a perceber a tensão e a complexidade provocadas no confronto dos elementos entre si. Entretanto, a temática das legendas, "um amor impossível", nada tem de impessoal e sim reforça a simplicidade da construção da imagem no âmbito do significado e do significante. As palavras, as sombras e o aspecto disforme do rosto de *Lindonéia*, a antinomínia do padrão de beleza assumida na composição, conferem um sentido que desestabiliza as maneiras instituídas de olhar. *Lindonéia* apresenta um fundo plano monocromático, chapado, de cor mostarda no qual o espelho bisoté dá o suporte e enquadra o desenho, além de funcionar como uma espécie de prisma causando no espectador, ao aproximar-se da obra, um reflexo de si mesmo que se confunde com a imagem da figura.

A imagem de Lindonéia faz referência às fotografias 3x4 de documentos pessoais, trazendo a questão identitária do indivíduo contemporâneo, presente nas produções de retratos fotográficos. Lindonéia, por sua aparência toscamente construída, ironicamente subverte o caráter padronizado contido nos enquadramentos e poses das fotografias 3x4 de documentos, e faz lembrar o universo intuitivo e criativo das fotos dos fotógrafos lambe-lambe dos anos 1950, as quais não possuíam a qualidade técnica dos estúdios fotográficos. O retrato fotográfico desempenha na modernidade o papel social de construção identitária, uma vez que é através dele que o indivíduo obtém sua identidade pelo olhar do outro. A

4 DUARTE, Paulo Sérgio. *Transformações da Arte no Brasil.* p.42.

identidade torna-se então uma questão central na relação do indivíduo com sua imagem.[5]

O teor irônico em *Lindonéia* acontece na referência crítica ao mau gosto e vulgaridade dos objetos consagrados pelas classes populares, como os quadros emoldurados de santos ou de fotografias de casal na parede das casas; ou ao mau gosto do que se consagra socialmente e artisticamente como bom gosto, cultura e refinamento. O retrato de *Lindonéia* remete às antigas fotografias dependuradas nas paredes das salas das classes média e baixa que se popularizam no país após 1940. A partir de meados dos anos 1950, esse tipo de retrato passou a fazer parte do universo das classes pobres e suburbanas e foi considerado fora de moda para as classes médias.

Talvez haja a marca do *kitsch* no procedimento de apagamento das fronteiras entre cultura de elite, de massa e popular, em parte característica da *Pop Art*, e que Gerchman procede ao aproximar *Lindonéia* da história da arte e das tradições populares do Brasil. Gerchman serve-se de lugares-comuns para desviá-los de seus locais de origem, criando outros significados. Assim procede com as criações figurativas que causam uma comunicação direta sobre o olhar do observador. Contraditoriamente, as figuras mantêm uma ambigüidade que parecem esconder significados que não se oferecem na ação imediata do olhar e são somente reveladas na narrativa que cria novas formas de figurar para além do figurativo, ressaltando o contraste entre o imaginário e a fugacidade da percepção do fluxo do tempo.[6] O jogo operado em *Lindonéia* se funda na contraposição de fragmentos artísticos e paradigmas estéticos consagrados em relação à expressão particularizada da cultura popular.

As imagens veiculadas pela imprensa forneceram matéria-prima para Gerchman produzir muitas de suas obras. *Lindonéia*, por exemplo, é parte da paisagem de signos derivados da vida suburbana, pertence ao repertório visual da imprensa popular do qual o artista buscou suas referências explorando-as através de uma visualidade técnica calcada na pintura, na apropriação e justaposição de elementos díspares. *Lindonéia* é um desenho que lembra graficamente uma foto impressa de jornal, apresenta cores laranja e preto que acentuam a temática do indivíduo anônimo na massa urbana e a imediaticidade comunicativa. O que aproxima *Lindonéia* dos procedimentos da *Pop Art* é a origem da imagem, o cotidiano repleto de ícones e símbolos do *mass media*, e no processo de fatura há o uso da técnica da serigrafia.

Ao reproduzir uma obra em série, Gerchman experimenta uma atitude irônica de se contrapor ao objeto único, e se coloca na linha da "racionalidade" da reprodução fotográfica ou da reprodutibilidade técnico-industrial, caracteri-

---

5 Embora o retrato 3 x 4 represente a aparência física do individuo e não exatamente seja um instrumento de identificação e controle social como o retrato de identificação policial, Fabris estabelece uma relação entre identidade, fisionomia e caráter do indivíduo. Para ela, as fotografias 3x4 de documentos pessoais têm muitas características das fotografias de identificação criminal e etnográficas, aproximando-as. FABRIS, Annateresa. Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

6 Otília Arantes observa que nos trabalhos figurativos de Gerchman há certa ambigüidade como característica própria, não tendo um sentido negativo, fazendo parte de uma postura crítico-construtiva. Cf: ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Depois das vanguardas. p. 12.

zada pela ausência da idéia de original. Com a serigrafia a produção de múltiplas cópias de imagens únicas era possível que um público maior pudesse ter acesso à mesma obra. No Brasil, os artistas que se aproximavam da linguagem da *Pop Art*, trabalhavam freqüentemente uma temática derivada de problemas sociais e questionavam criticamente o sistema da arte, principalmente através da criação de obras que pudessem ser vendidas em lugares de fácil acesso do público. Embora essa fosse mais uma das muitas contradições que marcaram a década de 60 no campo da arte (sem contar as contradições políticas, econômicas e culturais), por trás dessa atitude havia a teoria da informação, indicativa da existência dos signos de comunicação nas imagens, os quais mediavam os sentidos da realidade contemporânea. Porém, apesar das tentativas de tornar as obras multiplicáveis e acessíveis, o caráter único e o alto valor das obras de arte permaneceram, evidenciando a contradição existente. Essas obras se transformavam num sucesso artístico e de vendas pois acabavam sendo assimiladas pelo meio artístico, pelos colecionadores e museus. [7]

Os procedimentos da *Pop Art* tinham como matriz a imagem fotográfica, que era ampliada, retrabalhada, pintada e então multiplicada através da serigrafia, técnica que agiliza o processo de fatura e reforça o caráter de produção industrial.[8] Gerchman, entretanto, não usava o recurso pop de apropriação da imagem diretamente dos jornais como cópia ou como inscrição de imagens fotográficas, *Lindonéia*, por exemplo, é um desenho que recebeu o tratamento gráfico, não é uma imagem inserida diretamente na tela. A imagem é uma dentre as muitas do cotidiano que povoavam o universo da mídia e que muniam a imaginação do artista. Há uma tensão entre a fotografia e a intervenção que o artista realiza, a primeira é a apropriação, mas é o desenho que transforma a personagem anônima – como são os personagens das publicações voltadas às classes populares – em uma imagem cuja visualidade desloca-se da esfera do significado para a do significante passando a ser referência de si mesma.

Rubens Gerchman trabalha a imaginação em suas obras dando sentido ao que pode ser chamado de vida privada brasileira, tratando os mitos urbanos pela via da ironia e do humor. Em *Lindonéia*, por exemplo, o artista trabalha o mito brasileiro da miscigenação em referência a uma possível origem mulata da personagem. Além disso, o artista faz referência às relações entre cultura popular e alta cultura, uma vez que a cultura brasileira é um aglomerado de realidades nacionais intercambiantes com as realidades internacionais; um conjunto passível de comportar quaisquer idéias externas, desde que elas já possam ou devam encontrar um campo fértil e propício para a maturação. [9]

Mesmo havendo em *Lindonéia* uma aproximação à atitude pop de apresentar a mulher sob o enfoque erótico e fetichista, difere, contudo, da ligação entre erotismo e consumo que se estabelece nas obras da *Pop Art*, nas quais a mulher

---

7 COSTA, Cacilda Teixeira. Aproximações do Espírito Pop: 1963-1968. Museu de Arte Moderna, São Paulo, 2003, p. 19.

8 Sobre a fotografia como matriz das operações pop, cf: FABRIS, Annateresa. A pós-imagem mecanizada: fotografia e arte pop. In CANONGIA, Ligia. Catálogo *ArteFoto*, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

9 LEIRNER, Sheila. *Arte como medida*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982, p.133.

é um objeto entre outros, associada ao consumo. *Lindonéia*, ao contrário, mostra um olhar aturdido diante da falta de adaptação a uma sociedade de consumo que estava emergindo no país. Além do mais, *Lindonéia* "linda/feia" apresenta uma complexidade em direção à rearticulação de fontes, desde o contraponto caricato e irônico ao "sorriso" enigmático de *Mona Lisa* de Da Vinci, uma referência conceitual à "Monalisa de bigode" ou "*L.H.O.O.Q.*" de Marcel Duchamp, à cartazística cubana e soviética, ou aos cartazes de "Procura-se" que começavam a ser afixados em locais públicos das cidades durante a ditadura militar.

Em meio às palavras de ordem nos anos 1960 como resistência, conscientização e mobilização, Rubens Gerchman confere espaço aos personagens da cidade esquecidos pela história, anti-heróis da modernidade, extraindo-lhes poesia e um misto de fealdade e beleza. A partir do universo da camada social suburbana o artista constrói a imagem da mulher que se desloca progressivamente do espaço privado, doméstico, para o espaço público da cidade, onde se torna elemento integrante da economia urbana.

A retomada da figuração no Brasil nos anos 1960 em paralelo com o diálogo com a *Pop Art* aponta para uma rearticulação e apropriação de fontes polissêmicas da cultura brasileira e de sua potencialidade alegórica. O caráter muitas vezes de denúncia do diálogo com a realidade do país, centrado no cotidiano das cidades brasileiras, tornaria complexo qualquer tentativa de discurso unificador, contradizendo a pretensão totalizante das manifestações artísticas referenciadas como "nacional-popular", em torno das quais havia uma crise terminal da cultura e da política. Os trabalhos produzidos por Rubens Gerchman procuravam uma linguagem visual que possibilitasse tratar com clareza as temáticas sociais. Para isso, o artista apropria-se não somente de imagens de grande poder de comunicação e significado midiático, como as veiculadas pelos jornais populares ou a crônica policial brasileira, e também os símbolos conjunturais difundidos na cultura popular, como os personagens do mundo narrativo da xilogravura do cordel. Há nesse sentido uma consonância dos trabalhos descuidados dos artistas da xilogravura popular na concepção de *Lindonéia*, principalmente nas sombras e nos traços grossos. A riqueza visual da figuração da xilogravura e sua popularidade teriam talvez sido importantes na escolha temática e técnica para a personagem *Lindonéia*. Gerchman, ao provocar o diálogo com a cena cultural brasileira multifacetada e polissêmica, agiu de certa maneira, como Mario de Andrade[10] sobre as origens de Macunaíma: foi tirando tudo o que lhe interessava, onde encontrava, de modo a "satirizar o Brasil por meio dele mesmo".

Os artistas da *Pop Art* estabeleciam em suas obras uma distância fria e irônica em relação ao universo da cultura popular ou "baixa cultura", e freqüentemente apontavam para uma estética *kitsch*. Gerchman, ao contrário, se valia dos espaços privilegiados da "alta cultura" não somente para criticá-la e inserir elementos da cultura de massa – atitude tomada da linguagem da pop – mas principalmente para inserir com força problematizadora elementos da cultura popular. Não há no Brasil um conflito entre a alta cultura e a cultura de massa, daí a manutenção de aspectos da cultura popular. A cultura de massa se firma no

10 IANNI, Octavio. Cultura popular. *Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n.22, 1987, p. 30.

país de modo heterogêneo, apropriando-se e estilizando os elementos da cultura popular. Nos trabalhos de Gerchman podemos perceber uma confrontação com a cultura de massas e o privilegiamento da cultura popular urbana, como o teatro popular e as fotonovelas. No cotidiano urbano, simbólico e imaginário o artista sonda teores e valores da cultura popular.

Rubens Gerchman demonstra em seus trabalhos a presença estratégica da alegoria, visível nos fragmentos da experiência mediatizada pela comunicação de massa, pela justaposição de elementos díspares resultantes da contraditória convivência da modernização com os arcaísmos culturais, condição histórica do subdesenvolvimento do país. *Lindonéia* é um fragmento da dinâmica da negação da homogeneidade massificada, a antítese do esforço de individualização reiterada pela redundância do imaginário da publicidade e das mídias de massa. A dessacralização, a ironia e a paródia presentes no movimento tropicalista[11] elegeram *Lindonéia* como parte do processo de estruturação de suas imagens. Para a Tropicália, a significação provém da conformação entre os fragmentos que compõem uma sugestão de totalidade da imagem, como em *Lindonéia*. Ou então, a valorização irônica dos contrários que coabitam e superpõem-se denunciam a não-linearidade do tempo e do espaço e a impossibilidade de uma identidade nacional nos fragmentos contrastantes presentes nas obras tropicalistas.

Referências bibliográficas

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. Depois das vanguardas. *Arte em Revista*, 5, nº 7, ago. 1983.

CANONGIA, Ligia. Catálogo *ArteFoto*, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

COSTA, Cacilda Teixeira. *Aproximações do Espírito Pop*: 1963-1968. Museu de Arte Moderna, São Paulo, 2003

DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60 – Transformações da Arte no Brasil*, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.

FABRIS, Annateresa. Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo, Kairos, 1979.

GERCHMAN, Rubens. Gerchman. Texto de Wilson Coutinho. Rio de Janeiro: Editora Salamandra, 1989.

IANNI, Octavio. Cultura popular. Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro, n.22, 1987.

LEIRNER, Sheila. *Arte como medida*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas na América Latina*: do transe ao transitório. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979.

OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista/O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.

11 Sobre o movimento tropicalista Celso Favaretto resgata as contribuições históricas do projeto alegórico tropicalista e reafirma a sua vocação alegórica como a expressão direcionada para as tensões culturais, políticas e existenciais que caracterizavam a sociedade brasileira urbana na década de 1960. Favaretto diz que o tropicalismo incorporou os temas artísticos dos projetos engajados da década de 60, mas superou-os com potencial crítico e criativo, realizando uma "abertura" político-cultural para a sociedade brasileira. FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo, Kairos, 1979.

Lindonéia, a Gioconda dos Subúrbios, 1966
Espelho, scothilite sobre madeira, 90 cm x 90 cm.

João Zeferino da Costa e o ensino de pintura na segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro

Cybele V. N. Fernandes
UFRJ/ CBHA

Resumo
O trabalho considera a importância do ensino de pintura da Academia Imperial das Belas Artes, em especial do ensino de Pintura de Paisagem. Destaca a formação e as atividades de ensino do artista e professor João Zeferino da Costa na AIBA, e a sua difícil relação com os demais professores da instituição. Aborda o seu esforço no sentido de introduzir métodos modernos nas aulas de Pintura e de Modelo Vivo.

Palavras – chave
Zeferino da Costa; Pintura; ensino

Abstract
The paper considers the importance of painting at the Imperial Academy of Fine Arts in special education in Landscape Painting. Highligh the training and teaching activities of the artist and teacher João Zeferino da Costa in AIBA and its difficult relations ship with the other professors. Discusses his efforts to introduce modern methods of Painting classes and a Live Model.

Keywords
Zeferino da Costa; Painting; teaching

João Zeferino da Costa, aluno da Academia e pensionista do Governo

Zeferino da Costa (25/08/1840 – 25/08/1915)[1] ingressou na Academia com dezessete anos e recebeu várias premiações ao longo do seu curso, sendo a última em agosto de 1868, o "Prêmio de Primeira Ordem ou Prêmio de Viagem" à Europa, como pensionista do Governo.[2] O tema do seu trabalho, como de costume, resultou de uma das seis propostas ligadas à Mitologia e à Religião, e teve como título "Moisés recebendo as taboas da lei"[3]. Em agosto de 1869, viajou para Roma, e cedo entendeu que precisaria retomar os estudos (Desenho, Modelo Vivo, Estudos Clássicos) que, sob o ponto de vista do orientador Cezare Mariani, não eram suficientes para a etapa a ser iniciada na sua formação, em especial, para a realização dos envios encomendados pela Academia.[4]

Zeferino da Costa ao ingressar na Academia de São Lucas de Roma, teve que realizar diversos trabalhos para as disciplinas que cursava. Em 22/07/1870, o pensionista notificava à AIBA que havia tirado o primeiro lugar no concurso da "Classe Superior de Composição da Aula de Pintura Histórica", com a obra "[5] O profeta Natam quando reprova ao rei David pelo delito que este cometeu com respeito à mulher de Uria". Pela classificação a AIBA ofereceu ao aluno a quantia de mil francos.

No ano seguinte, 1871, recebeu outro prêmio, dessa vez na "Classe do Nu", disciplina que faltava para cumprir para a sua formação na Academia de São Lucas. O "Catálogo de obras expostas no Palácio da Academia em 15 de junho de 1872" registrava quarenta e um trabalhos, entre cópias, estudos e criações realizadas na Itália, até então, por Zeferino da Costa, em seu período de aperfeiçoamento. Em documento lido na Academia, na sessão de 28/02/1874, ficou decidido que ainda ficaria na Europa por mais três anos, dois para terminar o aperfeiçoamento em Roma e um para viagens pela Itália, França, Áustria, Alemanha, Espanha, em visitas a monumentos, museus e galerias de arte.

Na última fase da sua estada na Europa já se revelava no artista uma nova preocupação, referente aos métodos de ensino acadêmico que vinham se voltando, progressivamente, para soluções mais modernas. Desse modo, por exemplo, sugeriu à AIBA a substituição das antigas litografias da coleção di-

---

1 Não se sabe o nome do pai de Zeferino da Costa; sua mãe chamava-se Ana Joaquina de Oliveira Fagundes e tinha estreitas relações com o filho, que a assistiu com parte de sua pensão durante o período em que estudou em Roma.

2 Os prêmios recebidos ao longo do curso da AIBA foram: 1859 – Medalha de Prata em Desenho Figurado e Menção Honrosa em Anatomia; 1860 – Medalha de Prata e Grande Medalha de Ouro em Desenho Figurado; 1861 – Menção Honrosa e Grande Me4dalha de Ouro em Desenho Figurado; 1862 – Menção Honrosa em Pintura Histórica; 1863 – Menção Honrosa e Medalha de Prata em Pintura Histórica e Menção Honrosa em Modelo Vivo; 1864 – Medalha de Prata e Pequena Medalha de Ouro em Pintura Histórica; 1865 – Medalha de Prata e Pequena Medalha de Ouro em Pintura Histórica e Pequena Medalha de Ouro em Modelo Vivo; 1866-Menção Honrosa em Desenho de Modelo Vivo, Medalha de Prata e Grande Medalha de Ouro em Pintura Histórica; 1867 – Medalha de Prata em Desenho de Modelo Vivo.; 1868 – Prêmio de Viagem a Roma. Conferir Arquivos do Museu D. João VI/EBA/UFRJ.

3 Os demais temas da lista de seis que poderiam ser sorteados são: "Jesus Cristo no jardim das oliveiras" , " Jacó chorando a morte de José" , " Ajax desafiando os deuses" , " Ulisses reconhecido pelo seu cão" , "Prometeu acorrentado". Conferir: pasta do artista, acervo Museu D. João VI/RBA/UFRJ.

4 Conferir, sobre o assunto, estudo de GALVÃO, Alfredo . **João Zeferino da Costa**. Rio de Janeiro: UFRJ/EBA, 1973.

5 GALVÃO, Alfredo. Zeferino da Costa, opus cit p. 32.

dática por fotografias de obras de artistas renomados, seguindo a tendência das Academias européias, na adoção desse novo instrumento. O uso de estampas era tradicionalmente recomendado como primeira experiência no ensino acadêmico – desenho de *desenho de extremos* : pés, mãos, bocas, orelhas, olhos, segundo livros ou, preferentemente, pranchas de desenhos realizados pelo professores da disciplina [6].

A fotografia, recém descoberta, avançava e desafiava os antigos métodos de reprodução da imagem, com muitas vantagens, principalmente porque é detentora de credibilidade irrefutável "transformando-se num dos recursos mais eficazes para tornar convincente a própria didática das exposições". [7] Nesse sentido, Zeferino da Costa enfatizava o seu testemunho com o seguinte depoimento: "Eu fui testemunha ocular, em uma exposição comparativa do antigo método com o moderno, no Instituto de Roma, de grande progresso que, no decurso de sete meses de ensino apresentaram os alunos do mesmo Instituto, depois da adoção das fotografias inalteráveis". [8] A academia não adquiriu o material recomendado, alegando falta de verba.

A experiência de Zeferino da Costa como professor da AIBA

Zeferino da Costa nunca fez concurso para a Academia e, portanto, nunca ocupou o cargo de Professor Efetivo da instituição. Quando regressou ao Brasil em 1877, foi eleito "Professor Honorário" e convidado para substituir Vitor Meireles, então licenciado, na turma de Pintura Histórica. Paralelamente a essas atividades, propôs a execução de obras para o Governo, cumprindo assim o compromisso dos pensionistas que retornavam ao país. Mais tarde, justificou-se por não concorrer a uma vaga para a cadeira de Desenho, entendendo que não caberia submeter-se a um concurso que o avaliaria em uma disciplina cujo conhecimento já se comprovava no exercício da cadeira de Pintura Histórica, que então exercia.

Continuou a exercer o magistério como "Professor Honorário", em "Desenho Figurado e Pintura de Paisagem" (1878 a 1880). Assumiu por mais duas vezes, devido a licenciamento de Vitor Meirelles, a cadeira de "Pintura Histórica" (1881 e 1887) sendo dispensado e substituído por Rodolfo Amoedo, em 1888. Por motivo de vacância, durante nove anos, assumiu também a cadeira de "Pintura de Paisagem, Flores e Animais" (1881 a 1889) da qual se afastou somente quando foi encarregado da pintura da igreja da Candelária.

Viajou para a Europa entre 1889 e 1893 e, ao regressar, assumiu por vinte e um dias a cadeira de "Desenho de Modelo Vivo", quando declinou da regência do cargo, por motivos de saúde. Os motivos, na verdade, eram políticos e, somente em 1897, assumiu realmente a cadeira de "Modelo Vivo", até

---

6 Conferir opinião de Sulzer, escritor alemão, final do século XVIII: "A academia deve estar bem equipada com os objetos necessários para a aprendizagem do desenho... livros de desenhos que mostrem, em primeiro lugar, as partes separadas das figuras, a forma e proporção das cabeças, narizes, orelhas, bocas, olhos, etc . A cópia delas será a primeira tarefa dos principiantes..."PEVSNER, Nikolaus. **Las Academias de arte**.Madrid: Ediciones Cátedra, 1982, p. 120.

7 Conferir sobre o assunto: TURAZZI, Maria Inez. **Iconografia e patrimônio**. O catálogo da Exposição de História do Brasil e a fisionomia da Nação. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca nacional/Ministério da Cultura, 2009, p. 63.

8 GALVÃO, Alfredo. **Zeferino da Costa**. Opus cit. P. 67.

1915, na então Escola Nacional de Belas Artes. Em 1899, por impedimento de Henrique Bernardelli, assumiu interinamente a cadeira de "Pintura Histórica". A instituição, renomeada, após a Reforma Republicana, Escola Nacional de Belas Artes, estava sob novo Regimento que dava novos princípios e orientações para o ensino. No entanto, seja na AIBA ou na ENBA, o professor mostrou-se por muitas vezes insatisfeito com várias decisões da Congregação ou com a conduta dos colegas. Há vários documentos emitidos por Zeferino nos quais descreve problemas de espaço físico, falta de verba, discordância de critérios que, segundo ele, repercutiam de imediato no progresso dos alunos.

Em 02/11/1883 reclamava junto à Congregação que os alunos matriculados em "Pintura Histórica" não estavam suficientemente preparados em "Desenho", duvidando também que tivessem algum conhecimento sobre "Modelo Vivo", pois não conheciam as proporções anatômicas e os termos técnicos da disciplina: "Na qualidade de moços são inexperientes, ávidos de uma posição social elevada e, no desejo único de subir, apenas obtêm uma medalha de prata na aula de "Desenho", e requerem passagem para a de "Pintura"..."[9]. Observa-se aí uma crítica aos colegas que negligentemente concordavam com a solicitação desses alunos para ingressarem em "Pintura Histórica", a aula mais importante da Academia, na formação do pintor. Cita mais adiante, para justificar sua indignação, o "**Tratado de Leonardo da Vinci**", no capítulo sete, que recomenda "Estuda primeiro a Ciência e segue depois com a prática emanada dessa mesma Ciência"[10]

O desejo de ascensão social era observado nos alunos, em geral muito pobres e, por isso, mantidos pelo Governo, pois não conseguiam comprar o próprio material para as aulas. Ainda sobre o ensino de "Pintura Histórica", há vários outros documentos em que observava que as salas eram inadequadas ao ensino, mal iluminadas e muito estreitas, não comportando mais que doze alunos. Não havia também condições materiais como manequins, guarda-roupas sortido, tapetes, tecidos em estampas e cores variadas, móveis adequados, biombos para encurtar distâncias, condições mínimas para organizar um cenário para assuntos históricos. Assim sendo, o desestímulo era grande e corria-se o risco de formar alunos viciados e medíocres.

A aula de "Pintura de Paisagem" sofria de problemas semelhantes, agravados ainda pela necessidade imperiosa de deslocar os alunos para os espaços ao ar livre, a fim de experimentar os problemas inerentes à disciplina. Os alunos não dispunham de tintas e demais materiais necessários, e não podiam arcar com as despesas de deslocamentos. Quando solicitados pelo professor, o material e os passes de bondes não vinham a tempo e nem na quantidade solicitada. Zeferino da Costa propôs algumas mudanças para essa aula: "Aproveitar todas as horas do dia; desenhar do natural a lápis e a pena; pintar figuras humanas, animais e conjuntamente outros objetos quaisquer, sempre ao ar livre ..."

O professor fez várias tentativas de sair com os alunos, propôs mudanças de horário para melhor aproveitamento do tempo, considerando a variação da luz nas diferentes horas do dia. Em 1888, Zeferino da Costa, depois de dois meses

9 GALVÃO, Alfredo. **Zeferino da Costa**. Opus cit, p. 88.

10 GALVÃO, Alfredo. **Zeferino da Costa**. Opus cit, p 90.

sem aula de "Pintura de Paisagem", após receber o material que pedira no ano anterior, reclamava que não tinha como se deslocar com os alunos para o local das aulas, e assim não tinha o que fazer com o material recebido. A sua reclamação foi muito mal recebida pelos demais professores. Desse modo, os problemas da cadeira de "Pintura de Paisagem" não seriam resolvidos tão facilmente e, em 1890, a solução tomada foi bastante drástica, pois a disciplina foi extinta pela Reforma.

A experiência de Zeferino da Costa a frente da cadeira de "Modelo Vivo" também aponta descompasso entre o seu pensamento e a realidade da ENBA. Por diversas ocasiões o professor manifestou sua insatisfação pela falta de modelos para pousarem nas aulas, ficando muitos trabalhos por terminar ou mesmo períodos sem aulas. A ENBA justificava os problemas com a falta de verbas para pagar tais serviços. Em 14/03/1900, ao apresentar a proposta de programa para o ano letivo, o professor fez uma série de observações e propôs trabalhar com duas turmas, separando os principiantes dos alunos mais avançados. Entendeu que o programa deveria se ater realmente ao estudo do Desenho, indicando apenas o uso do lápis e do carvão, dispensando outros recursos recomendados, como o pastel, o guache, a aquarela e o óleo. Mais adiante, no artigo terceiro do documento, explicou que os alunos mais avançados iniciariam o estudo do claro-escuro, com todos os seus segredos e "só depois de ter bastante prática, poderão adotar o processo e maneira de desenhar que entender mais próprios ao seu caráter individual" [11] Importa destacar que a observação deixa muito clara a postura moderna de Zeferino no sentido de entender e dar liberdade de criação aos alunos, a partir da base que acreditava deveria ser sólida e indispensável.

O artista João Zeferino da Costa

Zeferino da Costa teve uma produção voltada para a pintura histórica, com temas mitológicos e religiosos, a exemplo das obras "A pompeiana", "A Caridade", "São João Batista no Deserto", "Daniel na cova dos leões", Óbulo da viúva", e na série de painéis para a igreja de Nossa Senhora da Candelária, pintura decorativa mural executada na fase final da vida do artista.[12] Na grande reforma que deu à igreja o seu aspecto atual, trabalharam no monumento vários arquitetos nacionais e estrangeiros: Justino de Alcântara, Francisco Bethencourt da Silva, Daniel Ferro Cardoso, Archimedes Memória (altar-mor) e o arquiteto alemão, autor do risco do Palácio do Barão de Friburgo, Gustave Waenhneldt. A igreja da Candelária é um dos maiores templos da cidade, com grande cúpula em pedra de lioz, mármores italianos, granito nacional. As portas de bronze datam de 1901 e

11 GALVÃO, Alfredo. **Zeferino da Costa**. Opus cit, p.154.

12 A igreja da Nossa Senhora da Candelária teve construção iniciada no século XVII. A história oral refere-se à viagem do casal de espanhóis Antônio Martins da Palma e Leonor Gonçalves que passaram por grande perigo ao atravessarem o Atlântico no navio "Candelária e enfrentaram uma terrível tempestade. Ao aportarem no Rio de Janeiro, em 1609, erguerem uma ermida, em agradecimento à Virgem. A construção sofreu uma reforma em 1710 e outra em 1775, quando Francisco João Roscio traçou nova, ainda com uma só nave, para o templo, reinaugurado em presença de D. João VI, em1811. Ainda no século XIX a igreja passou por outra grande reforma, que definiu o espaço interior com três naves em abóbodas de berço e cúpula no transepto.

são obra do artista português Teixeira Lopes; os púlpitos são do artista português Rodolfo Pinto do Couto, e datam de 1931.

O espaço interior da igreja impressiona pelas dimensões, decoração, e bom gosto no emprego dos materiais: mármores, vitrais, lustres, estátuária, pinturas parietais. Zeferino da Costa foi o artista escolhido para executar as pinturas na abóboda e na cúpula, onde narrou a epopéia dos fundadores do templo e a sua devoção à Virgem. Para realizar a obra, Zeferino demorou-se por cerca de cinco anos na Europa, onde definiu o projeto: seis painéis para a abóboda central: *1 – "A partida dos fundadores da ilha de Palma para as Índias"; 2 – "A tempestade, a promessa, o milagre em alto mar"; 3 – "O desembarque no Rio de Janeiro"; 4 – "A inauguração da primitiva capela e o cumprimento dos votos"; 5 – "A benção da pedra fundamental do templo, iniciado em 1775"; 6 – "A primeira parte do templo e a transladação das imagens".* Na cúpula, em cada gomo, pintou uma cena da vida da Virgem; nos quatro pendentes Jessé, Isaías, David e Salomão, figuras do Antigo Testamento. A decoração da cúpula se completa com oito imagens esculpidas em mármore, obra do artista português José Cesario de Sales.

Para a realização da obra, Zeferino da Costa comandou uma grande oficina, da qual participaram os pintores Henrique Bernardelli, Oscar Pereira da Silva, Gianbatista Castagneto. Não caberia, nessa comunicação, a análise de um conjunto tão amplo e complexo; no entanto, é importante destacar que, por reunir vários painéis de grande porte, a sua obra não tem rival, na cidade do Rio de Janeiro.[13] Não gostaria, porém, de afirmar que o seu valor reside somente nesse aspecto. Não sendo esse o foco principal dessa comunicação, pretendo realizar uma análise completa e cuidadosa da obra, e apresentá-la em um próximo encontro.

A importância de Zeferino da Costa na modernização dos métodos de ensino

Quem foi João Zeferino da Costa no contexto do ensino artístico da AIBA e da ENBA no Rio de Janeiro? Esta é uma indagação que devemos fazer, para entendermos melhor a importante contribuição desse artista e professor da Academia, cuja atitude, séria e cuidadosa, refletia a compreensão que tinha das artes que se produzia na Europa, naquele tempo, modelo que desejava transferir para o Brasil, através das iniciativas de modernização necessárias ao ensino artístico. A preocupação de Zeferino da Costa na adoção de métodos modernos de ensino e a luta por recursos para tal, não tinham correspondência na filosofia da AIBA ou da ENBA. Embora comprometida com o projeto de construção da Nação, a instituição não se empenhava junto ao Governo para prover o ensino com as condições necessárias para alcançar os seus objetivos. Por outro lado, é inegável a luta do professor no sentido de comprometer seus próprios pares com os novos objetivos, e não raro foi acusado de querer contrariar e subverter a ordem com

13 Considerando-se a arte decorativa do século XIX, ao lado de Zeferino da Costa, podemos colocar produção do professor da AIBA, escultor e entalhador Antônio de Pádua e Castro, que trabalhou em quatorze igrejas do Rio de Janeiro revestindo seus altares e paredes com uma obra muito original em talha dourada e pólicromada. Conferir: FERNANDES< Cybele V. N. **A talha religiosa da segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro, através do seu artista maior Antônio de Pádua e Castro**. Dissertação de Mestrado (Orientador CUNHA, Almir P.) Escola de Belas Artes/UFRJ, 1991.

estratagemas. Em documento referente ao julgamento dos trabalhos, em 1877, defendeu a necessidade de ter modelos vivos, também na disciplina de "Pintura de Paisagens", que deveria ser ensinada sempre ao ar livre: "O paisagista precisa fazer excursões e não será certamente dentro da Academia, com as horas marcadas oficialmente, e a copiar paredes, portas e janelas, que aprenderá a pintar paisagens". [14]

Sobre a não aquisição de material moderno para o ensino, como as fotografias em substituição às antigas estampas, observou que os alunos que passavam da aula de "Desenho Figurado" para as aulas de "Pintura" vinham viciados, devido as cópias preenchidas com pontinhos e tracinhos "...sistema este abolido há mais de vinte anos na Europa e em todos os países cultos, onde a arte é um elemento de educação". O artista via também com grande desgosto o uso, por tempo longo demais, dos gessos em substituição aos modelos vivos. Assim sendo, considero que o esforço para promover um ensino sólido e de qualidade esteve sempre presente nas ações de Zeferino da Costa, cuja prática em várias disciplinas da AIBA e da ENBA testemunha a sua capacidade e empenho em prol da modernização da nossa arte, seja no exercício da "Pintura Histórica", do "Modelo Vivo" ou da "Pintura de Paisagem".

14 GALVÃO, Alfredo. Zeferino da Costa. Opus cit, p 110.

A matéria, o processo e o tempo: experiências poéticas

Dária Jaremtchuk
USP/ CBHA

Resumo
O presente texto trata de alguns trabalhos do artista espanhol Isidoro Valcárcel Medina, sobretudo, os que participaram de mostras realizadas pelo MAC/USP na década de 1970. Referência para a arte contemporânea espanhola, suas obras permanecem até hoje fortemente ligadas à poética conceitual, principalmente por se oporem à visualidade e por resistirem à fetichização e à mercantilização.

Palavras-chave
Isidoro Valcárcel Medina; arte conceitual; espanhóis no MAC/USP

Summary
The following text is about some of the spanish artist Isidoro Valcárcel Medina's works, especially the ones that were exhibited by MAC/USP in the 1970 decade. His work is a reference to the Spanish contemporary art and they are still linked to the conceptual art, mainly because they oppose to visualization and they resist to fetichism and to commercialization.

Keywords
Isidoro Valcárcel Medina; conceptual art; spanish artist at MAC/USP

Os trabalhos de Isidoro Valcárcel Medina permanecem até hoje fortemente relacionados com a poética conceitual, principalmente por oporem-se à visualidade e por resistirem à fetichização e à mercantilização. Referência para a arte contemporânea espanhola, o artista construiu uma trajetória pouco ruidosa, com uma "produção" apresentada, geralmente, de modo disperso e precário, prescindindo muitas vezes de registros ou de documentações. Talvez por isso, entrevistas e descrições fornecidas por ele próprio sejam tão centrais para a narrativa de seu percurso. Mesmo pouco integrado às páginas da história da arte, isso não o privou de se transformar em um expoente da arte conceitual e modelo de oposição ao sistema comercial. Em 2007 chegou a receber também o reconhecimento do sistema oficial quando ganhou o Premio Nacional de Artes Plásticas, concedido pelo Ministerio de Cultura.[1]

Em grande parte de suas obras há uma noção de trabalho carregada de profundo sentido ético, em que o esforço, a disciplina, a repetição, a meticulosidade e a persistência, reiteram aspectos de positividade e de dignidade das ações humanas. Conseqüentemente, esforço e repetição, resultantes do trabalho do artista, não se aproximam de qualquer noção de castigo ou purgação, tão caras à tradição cristã.

Valcárcel Medina insiste em afirmar que seu objetivo é realizar obras que não sejam mercantilizáveis. Trata desse tema, inclusive, com muita ironia: "e mais difícil escapar do dinheiro do que da policia".[2] Entende que a arte constitui-se de idéias e se orgulha de que nenhum museu possui obras suas.[3] Talvez se possa compreender que o simples conhecimento de seus trabalhos é suficiente, não sendo necessárias intermediações de ordem financeiras ou de propriedade.

O trabalho desenvolvido em 2006 para o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA) condensa essa estratégia. A instituição lhe havia solicitado uma obra para ser incorporada à coleção que seria exibida, ao que o artista respondeu que poderia, ao invés disso, fazer um trabalho no próprio museu. A proposta foi aceita e durante nove dias, período anterior à abertura da mostra do museu, Valcárcel Medina esteve pintando de branco uma parede branca do espaço expositivo. Por esse serviço, realizado com pincel número 8, próprio para aquarela, cobrou a quantia de 900 euros, valor correspondente ao que receberia um pintor convencional de paredes. A ação do artista, além de se prolongar demasiadamente, se comparada à ação do profissional gabaritado para o serviço, acabou deixando vestígios característicos do ofício de pintor. Como

1 O valor do prêmio foi de 30.000 euros.

2 Javier Rodríguez Marcos. "Un artista que dice no. Isidoro Valcárcel Medina, con 69 años, sigue fiel al espíritu que le convirtió en pionero del arte conceptual español. Y advierte que "es más difícil escapar del dinero que de la policía". El País, Madrid, 10 de julio de 2007. Acessado em 18/02/2010.

3 Quando perguntado sobre as obras pertencentes à coleção MAC/USP, respondeu ironicamente que ignoraria tal informação. Ao longo da entrevista, no entanto, deixou claro que os mesmos trabalhos presentes no museu estavam "espalhados por aí". Entrevistas concedidas à pesquisadora nos dias 17 e 18 de fevereiro de 2010 em Madrid. Tal situação relaciona-se mais diretamente com o 'lugar' definido pelas instituições para a preservação dos trabalhos conceituais. Por exemplo, o *El Livro transparente* de Valcárcel Medina encontra-se na Biblioteca do Museo Nacional Reina Sofia e está catalogado na seção Material Especial. Pode ser consultado por usuários da biblioteca sob algumas condições especiais. Já o MAC/USP o preserva junto à sua coleção de obras e encontra-se na reserva técnica. Ou seja, a determinação do 'lugar' desse tipo de produção artística permanece polêmico e sujeito a diversas posições teóricas.

não se tratava de performance, não se produziu registros ou mesmo *making-off* do trabalho. Apesar da sutileza da ação, ela poderia ser observada, sobretudo, após a leitura da indicação na parede: "Mur pintat per l'artista amb pinzell del número 8, entre els dies 10 i 19 de setembre de 2006 , 2006". Assim, com uma observação bastante minuciosa percebia-se que naquela parede, se comparada às outras, havia um maior número de pelos de pincel.

Para Valcárcel Medina, museus costumam exibir as obras com lustro, em paredes pintadas que servem de anteparo aos trabalhos expostos. Sua ação no MACBA pretendia oferecer esse tipo de moldura ao conjunto da coleção que se expunha. Essa declaração, carregada de ironia, não esgota a complexidade da proposta. Primeiro, porque realizar um paralelo entre o trabalho de um artista e o de um pintor de paredes restituiu uma técnica e um ofício remissivos à genealogia da história da pintura e ao surgimento da especificidade dos campos artísticos. Desse modo, Medina conservou o campo de uma experiência. Além disso, se nos dois ofícios utiliza-se o "mesmo material", a tinta, e a ação promove o mesmo resultado, a "cobertura de superfície", ambos não são geridos pelo mesmo sistema econômico e tampouco contam com o mesmo status social. Portanto, quando ele realizou o trabalho de outro profissional com habilidades próprias do pintor de tela ou de aquarela, sua ação (comparada com um profissional do ramo) foi menos eficiente, pois consumiu um número demasiado de horas de trabalho, além de deixar certas marcar. Apesar dessas "inaptidões", pelo fato de ser artista, poderia ter requisitado ao MACBA um pagamento muito superior ao trabalho de um pintor de paredes. Nesse caso, sua 'imitação' também revelou que as cifras econômicas do sistema da arte não possuem paralelo com as praticadas no mundo do trabalho, realidade que o artista sempre faz questão de declarar como abusivas.

A situação econômica do mundo das artes sempre foi problematizada pelo artista. Já em 1996, José Guirao, diretor do Museu Nacional de Arte Reina Sofia, lhe pediu que apresentasse uma proposta à instituição, ao que ele respondeu que necessitava dos orçamentos das mostras realizadas naquele ano. Frente à negativa recebida, ele procurou o Defensor Público para reclamar, pois afinal, o Reina Sofia é patrimônio do governo espanhol e é financiado com dinheiro público. Mesmo após ter recebido ganho de causa do referido defensor, sua solicitação não foi adiante e o trabalho encerrou-se por aí.

Em outro caso, foi convidado por uma fundação para desenvolver um projeto e apresentou um orçamento de seis euros. Obteve como resposta a desculpa de que a instituição não poderia aceita-lo, pois estaria abrindo um precedente com o rebaixamento orçamentário. Sobre essa proposição, que dialoga diretamente com a supervalorização da arte no mundo contemporâneo, declarou: "esta grande empresa tem o problema de que não pode montar exposições de baixo orçamento…, e a que eu apresentei custava uma peseta (bom isso a parte dos gastos de segurança, limpeza, iluminação, etc.). Na verdade foram muito corteses comigo e nem sequer me argumentaram que isso era pouca coisa para eles."[4]

José Luis Corazón Ardura resume assim a trajetória de Valcárcel Medina:

4 IR Y VENIR DE VALCÁRCEL MEDINA. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies – 4 octubre – 8 diciembre 2002, p. 87.

ha estado marcada por una reivindicación de aquellas prácticas conceptuales que trataban de llevar hasta sus últimas consecuencias un cierto trato con la imposibilidad del arte. Un arte barato, inadvertido, político y profundo enfrentado a otras prácticas más preocupadas por no mostrar ningún posicionamiento crítico, dedicado a una materialidad identificable con el fetichismo de la pintura, la escultura, la literatura o la arquitectura, valorando a la obra de arte por su precio. El caso es que se dice que IVM [Isidoro Valcárcel Medina] no vende su obra y no hay ninguna colección que posea trabajo suyo alguno. ¿Qué razones han de sostener estas enigmáticas negativas de un autor consciente del carácter transitorio, efímero y mortal de las artes? ¿Acaso el hecho de que muchas de sus obras se hayan perdido o desaparecido?[5]

O artista também participou de mostras na América Latina, além de ter estado pessoalmente no continente. Antes disso, participou de Prospectiva'74, realizada no MAC/USP, com *Una obra permanente*. A ideia era criar uma espécie de rede de contatos em que ele próprio artista era o ponto nodal. Em uma ficha, demarcada por uma linha picotada em dois campos distintos, havia na parte superior informações sobre a profissão de Valcárcel Medina, seu domicílio e sua identificação fotográfica. Logo abaixo, os espaços estavam em branco, esperando serem completados. A proposta era distribuí-la e recebê-la de volta preenchida, o que resultaria na composição de uma espécie de agenda com nomes de pessoas interessadas em manter contato. Assim, durante mais de seis anos ele seguiu distribuindo-as fichas pelos diversos países por onde passou e recebeu de volta, devidamente preenchidas, inúmeras delas.[6] Entregá-las as fichas era uma ação programática extensiva também a lugares não relacionados com o âmbito da arte.[7]

Una obra permanente pode ser observada também como autorretrato, gênero largamente explorado por artistas nas décadas de 1960 e 1970. Nesse momento de crise de paradigmas, esse gênero tradicional da história da arte não somente apresentava um indivíduo singular, mas tornava-se espaço de defesa da profissão "artista. Não por acaso, modelos de documentação oficial foram empregados em grande parte dos autorretratos.

Já em relação a estratégia de aproximação com o público e uma postura menos unilateral estão presentes na produção de Valcárcel Medina desde o episódio ocorrido nos Encuentros de Pamplona em 1972. Ali, sua proposta consistia em estruturas tubulares montadas em uma praça da cidade e que representavam espaços familiares que poderiam ser ocupados. No entanto, sua montagem foi completamente destruída pelo público, o que o levou a repensar o que significava o convite à participação. Desde então, deixou de apresentar-se diante do público e passou a envolvê-los como produtores de sua poética. Passou a fazer abordagens diretas e convidativas, solicitando informações ou fazendo pequenas proposições. Por exemplo, após a instalação de seu primeiro aparelho, realizou chamadas

5 Corazón, José Luis. "Isidoro Valcarcel Medina, Otoño de 2009". In: http://www.contraindicaciones.net/2010/01/isidoro-valcarcel-medina-otono.html. Acessado em 18/02/2010.

6 O artista declarou que ainda guarda as fichas recebidas. Entrevista concedida à pesquisadora em 17 de fevereiro de 2010 em Madri.

7 O artista declarou que ainda guarda as fichas recebidas. Entrevista concedida à pesquisadora em 17 de fevereiro de 2010 em Madri.

telefônicas e ofereceu seu nome e número para que as pessoas pudessem contatá-lo. Algumas, inclusive, o fizeram.

Ou então, para a mostra de Alicante, realizada em 1977, pediu aos que passavam pela rua que lhe dessem alguma coisa de suas casas para ser inserida em sua mostra. Para ele, essa experiência foi bastante relevante: "foi muito bonita porque às pessoas foram pedidas coisas, objetos, não palavras. E sua colaboração foi majestosa. Houve quem, ao não levar nada que lhes parecia digno de uma exposição de arte, me levou até sua casa para dar-me algo melhor". [8]

Em *A visita* apresentou-se vestido de presidiário em casas de desconhecidos com o propósito de se fotografar naqueles ambientes. Pelo registro da ação, ficam claras as referências sobre controle e poder sobre o indivíduo. O aparente repouso e relaxamento do corpo sentado que se deixa fotografar contrastam com a posição pouco cômoda e até mesmo rígida dos braços e das mãos. A imobilização e a resignação também se traduzem no olhar dirigido ao fotógrafo. Normalmente presidiários não são apresentados à sociedade nessa pose. Assim, um autorretrato em que o artista apresenta-se vestido como detento, não deixa de rememorar o binômio artista-bandido, ou artista-marginal, temática incômoda para quem viveu grande parte de sua vida sob o regime franquista.

Retomando o trabalho *Una obra permanente*, no manuscrito do artista "Informe y resumen general de actividades en Sudamerica" (realizadas entre os dias 7 a 30 de julho de 1976) pode-se ler: "Reparto de tarjetas de identificación en las exposiciones citadas, así como en las calles de Buenos Aires y Montevideo, y en los viajes aéreos dentro del continente americano." Nesse mesmo texto, ele descreve que a ação foi reiterada, pois em Montevideo "en el viaje de llegada, y por el deseo de incluirlo en la experiencia, he realizado, como de costumbre, el reparto de mis tarjetas de identificación entre pasajeros y tripulantes del avión." Ou ainda: "en el viaje de salida, y por el deseo de incluirlo en la experiencia, he realizado, como de costumbre, el reparto de mis tarjetas de identificación entre pasajeros y tripulantes".[9]

Assim, quando *Una obra permanente* participou da mostra Prospectiva'74, as fichas estavam em pleno processo de circulação por entre os lugares visitados pelo artista. Como Valcárcel Medina não estava presente na exposição do MAC/USP, e tampouco foram encontradas instruções para que alguém distribuísse as fichas para o público, elas foram deixadas dentro de uma caixa de madeira com a seguinte inscrição: "Tome um. Take one. Prenez-en um".

Durante sua permanência na América do Sul, ele também passou pelo Brasil em 1976 e desenvolveu trabalhos para a individual "A Cidade e o Estrangeiro". Como em outros casos, mais uma vez o MAC/USP aproveitou o deslocamento de artistas convidados pelo CAYC que tinham como destino a Argentina. Além disso, Júlio Plaza, artista espanhol que havia se transferido para o Brasil, fez os contatos necessários entre o artista e o museu universitário, viabilizando a realização da mostra.

---

8 IR Y VENIR DE VALCÁRCEL MEDINA. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 4 octubre 8 diciembre 2002, p. 156.

9 Isidoro Valcárcel Medina. "Informe y resumen general de actividades en sudamerica". Madrid, noviembre de 1976, pp. 40, 26 e 24.

A poética de Valcárcel Medina permanece fortemente relacionada com a ideia de deslocamento e a exploração das coordenadas de espaço e de tempo. Inúmeras das situações e das experiências que propôs são simples interferências nos fluxos cotidianos, quase anônimos. Esse é o caso de "A Cidade e o Estrangeiro" que consistia basicamente em "três exercícios de aproximação". Na realidade, as ações foram realizadas nas ruas de São Paulo e levadas para dentro da mostra no museu, como em "El Diccionario de la gente". Aqui o artista solicitou uma palavra em português para alguns transeuntes da cidade e com o conjunto que recebido, organizou uma espécie de dicionário com todas as palavras (inclusive as repetidas) e as dispôs em ordem alfabética. Também pretendia realizar pelo centro de São Paulo um percurso turístico, que por fim não se realizou. Além de algumas notas na imprensa, o Boletim Informativo do MAC apresentou o convite. Surpreendentemente, ninguém respondeu ao chamado e o passeio foi suspenso. Apesar desse "fracasso", durante sua estadia em São Paulo, realizou entrevistas com pessoas no centro. Pretendia verificar a possibidade de se sustentar uma conversação entre um espanhol, *estrangeiro*, com pessoas da *cidade* que falavam português. Em suas palavras: Por las calles de la ciudad, provisto de un magnetofón, he ido entrevistando a transeúntes. Según una comprobación realizada en mi diccionario de bolsillo, sobre 1.000 palavras controladas al azar, 443 resultaron con diferencias mínimas, tales como una consonante no significativa o un acento; las 144 restantes resultaron ser absolutamente diferentes. A continuación, una parte de las conversaciones mantenidas. (…)[10].

O resultado em áudio foi exibido no museu e algumas experiências foram transcritas no informe. A primeira pergunta era sempre sobre se o entrevistado acreditava ser possível pessoas entenderem-se em idiomas diferentes. Em quase todos os exemplos transcritos as conversas foram rápidas e se mantiveram apenas nas explicações iniciais em que o artista expunha seu objetivo. Na realidade, conseguiu constatar que, apesar do parentesco das línguas, o impedimento era muito grande e algumas conversas, rápidas ou mais prolongadas, eram praticamente inviáveis.

Antes de chegar a São Paulo, ele havia realizado no Paraguai o trabalho *136 Manzanas de Asunción* onde também abordou pessoas na rua. Nesse caso, o objetivo era convidar um transeunte casual para acompanhá-lo a dar uma volta em uma quadra do centro da cidade. Previamente, ele havia criado um percurso no mapa e se por duas vezes não conseguia quem o acompanhasse, trocava de quadra e começa outra vez seguindo seu planejamento inicial de deslocamento. As perguntas eram sobre a zona da cidade que estava sendo percorrida. No entanto, nem sempre recebia as informações desejadas, pois os abordados também lhe faziam perguntas sobre de onde ele era, porque estava ali, como se encontrava seu país. Ou então, lhe contavam suas relações pessoais e familiares com a Espanha. Na compilação e transcrição das conversas entraram somente as respostas dos entrevistados, que foram bastante variadas. Entre aqueles que aceitaram seu convite estavam duas jovens prostitutas que foram assim descritas pelo artista: "me acompañan en la creencia de que es por razón de su oficio por lo que les

10 Isidoro Valcárcel Medina. "Informe y resumen general de actividades en sudamerica". Madrid, noviembre de 1976.

hablé, a pesar de mis aclaraciones previas. Una dellas me dice que la otra tiene 'la concha como una canoa'. (…) Me dicen que los hombres tienen siempre malas intenciones."[11] Ou então, um homem de entre 60-65 anos que lhe contou sobre o "partido 'colorado' que está en el poder y que solo consiste la existencia de otros dos como pantalla de democracia. Todo el que quiere ser algo en la vida tiene que afiliarse a él. Me cuenta cómo tuvo que entrar a formar parte de sus filas para salir de la cárcel. (…) Me habla de la semejanza entre casi todos los regímenes, pero que dos que se parecen mucho son el de Strossner y el de Franco."[12]

É mais claramente nesse episódio que o momento político vivido por muitos países latino-americanos aparece nomeado. Como Valcárcel Medina realizou abordagens nas ruas, tanto de São Paulo como de Asunción, relata que em nenhum momento houve problemas nem com a polícia ou receio dos entrevistados. Disse ainda que o único episódio diretamente relacionado à censura ocorreu em Buenos Aires quando tirou de sua mala um trabalho que havia feito em Madri. Tratava-se de uma grande folha de papel assinada por diferentes pessoas, também abordadas na rua, que escreveram o nome de Salvador Allende. Ouviu de seus colegas argentinos que portava algo bastante perigoso e que o trabalho não poderia ser exposto. Aconselharam-no a "se livrar" dele.

Ao final, admitiu que a viagem produziu implicações no percurso de seu trabalho. Mesmo em países tão diferentes e até mesmo com línguas distintas, aproximações com o público são possíveis se realizadas a partir da perspectiva da colaboração e da co-produção. Em nenhum momento sequer sentiu reações adversas.

Participaria ainda da mostra no MAC, Poéticas Visuais, realizada em 1977, com um exemplar de seu *Livro Transparente* (realizado em 1971) e que, como *Una obra permanente*, foi integrado à coleção do museu.

11 Isidoro Valcárcel Medina. "Informe y resumen general de actividades en sudamerica". Madrid, noviembre de 1976, p. 04.

12 Isidoro Valcárcel Medina. "Informe y resumen general de actividades en sudamerica". Madrid, noviembre de 1976, p. 06.

Auto-retratos: panorama da repressão política nas obras de Antonio Dias e Carlos Zilio[1]

Felipe Scovino
UFRJ

Resumo
O ensaio aborda os auto-retratos produzidos por Antonio Dias e Carlos Zilio nas décadas de 1960 e 70. Mesmo em tempos de repressão, esses artistas não pararam de produzir um discurso que, passando por uma história subjetiva, estabeleceu estreitas ligações com uma abordagem irônica e presencial sobre a ditadura no Brasil. Essas produções permitiram identificar um marco experimental do auto-retrato nas artes visuais brasileiras.

Palavras-chave
Antonio Dias, Carlos Zilio, auto-retrato

Abstract
The essay focuses on Antonio Dias and Carlos Zilio's self-portraits produced in the 1960's and 1970's. Even in times under dictatorship, both artists didn't stop to build up a speech through a subjective history, established close links with an ironic approach about the dictatorship in Brazil. These artworks identified an experimental field of self-portrait in the Brazilian visual arts.

Keywords
Antonio Dias, Carlos Zilio, self-portrait

1 Esse texto é um recorte do debate iniciado por mim no texto "Driblando o sistema: um panorama do discurso das artes visuais brasileiras durante a ditadura" publicado pela primeira vez em GORDILHO, Viga; HERNÁNDEZ, Maria Herminia (org.). **18º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas: Transversalidades nas artes visuais**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2009. v. 18.

Em dois anos (1959-61), o Brasil havia sido atravessado pelo relâmpago do neoconcretismo. Uma nova proposta estética para as artes que se refletia em outros campos (música, teatro, moda, arquitetura, design e mobiliário) havia sido instaurada no país. Era o momento da inauguração de Brasília (1960) e ao mesmo tempo do amadurecimento de um dogmatismo político na prática artística com o surgimento dos CPCs da UNE. Paradoxalmente, Ferreira Gullar, um dos autores do mais importante texto sobre as artes visuais brasileiras no pós-guerra (*Manifesto neoconcreto*, de 1959), radicalizava sua postura, deixava sua posição de neoconcreto com laços com a fenomenologia, e abraçava uma tomada de posição política. Era o tempo dos alienados ou dos engajados no campo cultural brasileiro. Em paralelo, uma nova geração de artistas começava a produzir na segunda metade dos anos 60 um corpo de trabalhos que estabelecia diálogos com a arte conceitual e o minimalismo ao mesmo tempo em que criava um campo próprio, autônomo e ampliado dessas linguagens. Antonio Dias, Antonio Manuel, Artur Barrio, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Waltercio Caldas, entre outros, criaram não apenas um ambiente inovador para as artes visuais no Brasil com uma linguagem escultórica e objetual que se baseava numa economia de linguagens para atingir um apuro intelectual e fenomenológico [2]. Esse tipo de postura do artista levantou uma série de argumentos da crítica afirmando que tais procedimentos visavam um "protesto" ou uma "postura do artista diante dos fatos sociais e políticos" [3]. Absorvidos fortemente por uma leitura fenomenológica que uma nova crítica de arte no Brasil instaurava e pelo recente legado neoconcreto, que reivindicou uma posição própria sobre o fenômeno da percepção ao assumir que nenhuma experiência humana se limita a um dos cinco sentidos, já que os sentidos se decifram uns aos outros, esses artistas estavam tomando uma posição que não era necessariamente política, no sentido *stricto sensu* da palavra. A "política" deles era a da aproximação cada vez maior entre arte e vida, que por sua vez não estava apenas sendo expressa na apropriação de elementos orgânicos ou cotidianos, mas na presença do vazio como estrutura relacional de apropriação do espaço e mais notadamente em um entendimento da arte como algo efetivamente preenchido de "mundo", onde a vivência se desloca como fenômeno de diálogo com o objeto, afirmando a experiência de algo que é instável, onde o todo não é apreensível mas a noção de fragmento passa a ser o próprio todo. Este conjunto de exposições citado foi realizado poucos anos antes da proclamação do Ato Institucional nº 5 que resultou no ápice da repressão aos direitos civis, no recesso do Congresso nacional e na autorização de julgamentos

2 Além da produção de obras que dialogavam com o experimentalismo, os artistas passaram a organizar e montar exposições, selecionar as obras, assumirem o papel de curadores, escrever os textos-manifestos do catálogo e lidarem diretamente com a instituição. Foi o que aconteceu nas exposições 'Propostas 65' e 'Propostas 66', ambas realizadas em São Paulo, e, com maior destaque, na 'Nova Objetividade Brasileira', realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Por outro lado, aconteceram eventos que não foram coordenados totalmente por artistas visuais, mas por críticos (notadamente Frederico Morais) que propuseram uma nova postura para o que se entendia como "exposição de arte". É nesse ambiente de experimentação, manifestação coletiva, participação e saída da arte para as ruas que apontamos 'Arte no Aterro' (1968), 'Salão da Bússola' (1969) e os 'Domingos da criação' (1970), como *turning points* nessa proposta.

3 Como afirma Aracy Amaral no livro **Arte para Quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970**, Nobel, São Paulo, 1984.

em tribunais de "crimes políticos". Se a censura até aquele momento tinha sido apenas esporádica e relativamente discreta, a partir de então o momento de terror se instalava.

É importante ressaltar que as práticas relacionadas nesse ensaio não se constituem numa guerrilha artística; portanto eram ações individuais que absorvidas por um discurso de aproximação entre arte e vida, mergulhavam em alegorias, metáforas e simbolismos do que se passava naqueles violentos anos de repressão. Uma grande parcela dos estudos recentes sobre esse período da arte brasileira, geralmente praticados por um olhar estrangeiro, anula qualquer possibilidade de criação de uma rede de significados que não seja a relação intrínseca entre arte e política *stricto sensu*. Apesar de ser uma questão latente nessas obras, essa relação (arte/política) faz com que as obras corram o risco de estarem presas a um período da história e não percorram um circuito transnacional das percepções e sentidos que jorram de suas práticas. Estamos falando portanto de um conjunto de obras que têm um compromisso com a vida e não exclusivamente com um tempo (histórico). Outro fato é que esse ensaio aborda apenas parte de uma produção extensa de auto-retratos que ambos os artistas produziram.

Nesse sentido cabe salientar que Zilio possui uma trajetória singular no atravessamento desse período: a tensão entre arte e política não se deu no trabalho, essencialmente, mas no envolvimento pessoal que travou com a luta armada, entre 1968 e 1972, quando permaneceu preso (mas sempre produzindo e sendo obrigado a esconder essa produção de seus "detentores"). Na obra *Para um jovem de brilhante futuro* (1974), se o nominalismo não é acidental, ele exprime a posição de um cinismo furioso. A mala cheia de pregos, que substituem os documentos e papéis, é um exemplo de humor negro dos mais significativos na história da arte brasileira. Na sequência de fotos que é exibida ao lado da obra, o artista "aparece" (sempre de costas) empunhando a mala "e, naturalmente, a própria escolha desse signo social tão elucidativo da realidade nacional dos últimos anos transmite a ideia segura do plano crítico" [4] de operação desse trabalho. A mala é o símbolo desse burocrata (capitalista, vencedor), de poder e da economia, e ao mesmo tempo a representação da ocultação. O artista oculto nas fotos de Zilio passa a ser anônimo, não tem rosto nessa multidão, que é regida por instâncias de poder. Ainda nesse terreno de um deslocamento sobre o reconhecimento do comportamento de um auto-retrato, em *Lute* (1967), um rosto vazio e comum – como a face anônima da multidão – é confinado numa marmita. Ao abri-la, há uma película plástica que estampa a palavra que dá título ao trabalho sob a boca da figura. Efetivamente, o rosto não é o de Zilio, embora metaforicamente seja o dele e ao mesmo tempo o de todos os brasileiros. Os trabalhos de Zilio na passagem dos anos 60 para os 70 manifestam um posicionamento imediato na atualidade política do seu tempo: a arte inclina-se na direção do engajamento. Esse múltiplo (a ideia inicial era que fosse distribuído aos operários na saída das fábricas) representava o sofisticado vocabulário urbano que era, então, o meio eficaz para denunciar a condição do indivíduo alienado. Em *Identidade ignorada* (1973), atingimos o grau máximo de ausência. Nessa fotografia, não há rosto mas

4 BRITO, Ronaldo. O estranho dono de uma mala cheia de pregos. In: VENANCIO FILHO, Paulo. **Carlos Zilio**. Cosac Naify: São Paulo, 2006, p. 50.

"presença humana". As aspas são colocadas porque essa "presença" se dá por meio de uma alusão aos pés de um cadáver que ostenta no dedão do seu pé esquerdo uma placa com a frase que dá título à obra. Seu entorno é a ausência de luz, a solidão de uma prancha onde os defuntos aguardam a sua vez de adentrarem em um "casulo" do necrotério. Só há silêncio e melancolia. Registros de sentimentos que eram comuns no Brasil do início dos anos 1970 e que formam uma espécie de compromisso de Zilio em politizar a arte. "Identidade ignorada" é a expressão que se usa para os anônimos, os seres que são encontrados mortos e que naquele momento não possuem nada que os identifique. Essa sensação de nulidade – já que todos pertencem ao mesmo grupo de "ausentes" ou de possíveis vítimas da repressão – medo e desconfiança do outro – já que muitos "opositores ao regime" foram mortos pelo governo mediante denúncias de pessoas próximas ou que se faziam passar como amigas – presente no real é deslocada para essa obra de Zilio. De forma alguma estamos diante de uma arte panfletária ou engajada, no pior sentido que essa expressão possa vir a ser, mas em contato com uma das obras mais significativas desse momento e que congrega dois elementos centrais na obra desse artista: economia de elementos e uma potente leitura crítica do real. Se agruparmos *Massificação (João)* (1966) a esse coletivo passaremos a adotar o conceito de que o auto-retrato em Zilio se desindividualiza: o retratado pode ser qualquer um (inclusive o artista) ao mesmo tempo. Nessa sucessão de retratos de "Joãos" decorando um relógio de ponto, não há espaço para narcisismos nem investimentos no ego, mas uma alegoria sensível sobre o isolamento no mundo e a redução de nossas individualidades em favor de um coletivo (mercantil). Esses "rostos vazios", como assinala Paulo Venancio Filho [5], são manifestos simbólicos de como a ditadura ou regimes autoritários podem desumanizar a sociedade. Em Antonio Dias, percebemos essa instância de um auto-retrato do artista diluído no coletivo (ou de amplo pertencimento ao mundo) em obras como *Anywhere is my land* (1973), onde o sentimento do auto-exílio se alinha com o anúncio de uma desterritorialização e compromisso em camuflar a sua imagem ou negar um lugar como produto de si ou morada[6]. Como aponta Paulo Herkenhoff, "um auto-retrato de Dias nunca é mera imagem de si oferecida à contemplação" [7]. Nesse trânsito, nenhuma dos auto-retratos citados converte-se realmente na exposição da figura do artista mas numa idealização de mundo que não se mantém presa a um tempo histórico, justamente porque esse conjunto de obras recorre a um "repertório mundano", ou seja, temas e comentários que pertencem à ordem da transnacionalidade e da atemporalidade. Violência, solidão, revolta são sentimentos de um mundo caótico e violento; o mundo que vivemos e que sempre será habitado por diferenças e conturbações. Não temos, portanto, obras que discutem apenas e tão somente a ditadura, mas discursos abrangentes que se colocam como produção autoral sobre as idiossincrasias do mundo.

---

5 Cf. FILHO, Venancio Filho. Retrato do artista (antes e depois da pintura). In: **Carlos Zilio**, op. cit., p. 10.

6 Situações que serão um prenúncio para o seu texto *Arte brasileira não existe*, publicado em 1981.

7 HERKENHOFF, Paulo Herkenhoff. **Antonio Dias**. Cosac Naify: São Paulo, 1999, p. 36.

Em *Auto-retrato aos 26 anos* (1970), de Zilio, o desenho se confunde com a fotografia 3x4 e a representação de uma ficha policial do artista. Naquele ano o artista, que estava preso e havia sido ferido seriamente, produziu desenhos intensamente. Vida e obra se mesclam como produção artística e testemunho dos tempos de repressão. Nesse desenho todas as formas de identificação estão à vista (representação de corpo inteiro, fotografia com o número de identificação na prisão, impressão digital, nome completo, idade, data de nascimento e nacionalidade) mas o que reluz é a cor, ou a representação estilizada do coração do artista. Esse é o ano em que grande parte da produção do artista é marcada pela representação da violência no suporte de desenho e, portanto, seu auto-retrato não poderia deixar de conter um discurso contra a condição do sujeito alienado ao mesmo em que se constitui como um ponto de partida para o engajamento entre artista e mundo.

Em *Pieces of mine* (1971), Zilio ingressa na prática do auto-retrato nas artes visuais brasileiras com um caráter denso e provocativo que o artista quer deflagrar, não ilustrar. Identidade simbólica do indivíduo alienado e explorado, produzido e reproduzido, o auto-retrato se desfaz em tripas, sangue, miolos, partes decompostas de um corpo fragmentado de uma sociedade uniformizada, voraz e violenta. Em *Auto-retrato* (1973) do mesmo artista e *O meu retrato* (1967) de Antonio Dias, não há espaço para narcisismo primário diante da morbidez real. Enquanto na primeira obra, a palavra que dá origem ao título da obra surge sob uma mancha (ou poça) de sangue no território neutro da tela, demarcando uma "ilha" de conflito numa área homogênea e desumanizada; na segunda, o corpo insiste em apontar as dificuldades em se recompor como totalidade erótica, mostrando-se como presença de objeto parcial. Fragmentado, o corpo sofre e deseja. Seu título permite um caráter dúbio em sua apreensão: "o meu retrato" pode ser tanto do artista quanto o seu, espectador, se entendermos que há um jogo de espelhamento. A obra de Dias faz referências antropomórficas: duas manchas de spray vermelho no retângulo de algodão formam os olhos, que são perfurados (simulando uma cegueira). Outra mancha mais abaixo e a fala se instala. Sua face, portanto, em estado de sangue. Os braços em nó indicam a incapacidade e imobilidade do homem assim como as "pernas" que na sua maciez e prostração, dialoga com desdém aos conturbados "anos de chumbo". A presença de um falo reitera o discurso do desejo. No cruzamento entre poder e sexo, a obra articula a presença de um objeto e de um fetiche[8]. Nesse corpo fraturado, as representações não são silenciosas, e é nessa apreensão que percebemos a qualidade de "objeto negativo" desse auto-retrato, ou seja, sua principal vocação, mais do que ser visto, é dirigir o olhar e percepção justamente para o que ocorre no mundo. De forma alguma, Dias está falando de um determinado tempo ou lugar, porque seu discurso é essencialmente humano: política enquanto conquista de território, inclusão ou imparcialidade em disputas e finalmente tomada de posição.

Dias tem um caso particular em relação ao trabalho *Sun Photo as Self-Portrait*. Esta obra possui duas versões. A primeira realizada em 1968 constitui-se em um quadrado negro com limites em linha branca dentro de outro qua-

8 Idem, p. 37.

drado negro também limitado por fronteiras brancas. A superfície negra desse deforma e reflete como um espelho obscuro. Não vemos nada e nos sentimos impotentes e desordenados frente ao vazio, que se impõe não como nulidade mas que se atualiza pela experiência do sujeito de apreender a sua própria imagem num espelho sem reflexo. Não há nada para se ver, porque a experiência do espelho em Dias é da ordem do inacabado, da constante auto-reflexão e do investimento poético. Se nessa versão, há uma profusão do que poderíamos chamar de "diário político[9]" daquele momento, na versão de 1991 a obra se coloca como experimentação de matéria. O grafite tampouco o ouro reluzem qualquer figura. Há uma ironia em Dias quando realça essa angústia de um esvaziamento. Sua obra transita entre o real, o falso e o imaginário. Remete ao conceito primário de uma obra de arte: a sua natureza enquanto enigma. Possibilidades múltiplas de desvendar o indecifrável, justamente porque ele não possui uma verdade. No legado de Dias e Zilio, seus auto-retratos apontam para um entrelaçamento entre corpo e visibilidade sobre o mundo. No movimento do corpo, no olhar, o visto aparece como visível a um ser que também visível sai ao seu encontro. A visibilidade é o "espaço" da comunicação primordial entre os seres porque se institui no fundamento ontológico da sua existência. A visibilidade é o mundo que a visão abre no olhar; por ser visível, o mundo se confunde com os projetos motores do corpo, integrando-se como partes totais do Ser [10]. A visão não é um processo de registro e de determinação das coisas, nem o movimento restrito à vontade de um sujeito absoluto, de uma consciência absoluta, ela é movimento imanente no corpo. Se a visão muda é porque os projetos motores mudam no encontro do corpo com as coisas e consigo mesmo[11]. A capacidade de ambos os artistas de desarticular as certezas sobre o visível e inventar jogos de percepção com uma economia de elementos ou um mero gesto, nos faz mergulhar em uma imprecisão sobre os nossos sentidos. Simbolicamente, talvez seja preciso se auto-retratar para oferecer uma consciência de mundo ao outro.

---

9 Idem, p. 40.

10 MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. In: _____. **Husserl e Merleau-Ponty**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Os Pensadores, v. 41), p. 279.

11 Cf. GÓMEZ, Diego Léon Arango. **Experiência e expressão artísticas como fundamentos para uma crítica da arte em Merleau-Ponty**. 1991. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Mário Pedrosa e a dimensão cultural latino-americana: aproximações conceituais

Gabriela Borges Abraços
Mestranda/ USP

Lisbeth Rebollo Gonçalves
USP

Resumo

Esta comunicação propõe aproximações conceituais entre idéias contidas no Projeto modernizador de Mário Pedrosa para as artes brasileiras com o conceito de hibridismo proposto por Nestor Garcia Canclini. Objetiva-se um diálogo de idéias e ressaltar características das culturas latinas relevantes para os processos de globalização e de inserção. Logra-se levantar questões, ainda que inconclusas, sobre a importante atuação de Mário Pedrosa na atualização e modernização das artes no Brasil.

Palavras-chave

Arte, hibridismo, projeto moderno

Abstract

This communication suggests conceptual proximity between the ideas present in the Modernization Project for the Brazilian arts by Mário Pedrosa with the concept of hybridism proposed by Nestor Garcia Canclini. The aim is to establish a dialogue of ideas and highlight the characteristics of latin culture relevant to the globalization and insertion processes. Issues are raised, althought still inconclusive, about the importance of Mario Pedrosa's work in the modernization of the arts in Brasil.

Keywords

Art, hybridism, modern project

Esta comunicação deriva-se de um pensamento em processo e se enquadra no andamento de uma dissertação de mestrado, com apoio da FAPESP, cujo tema é a atuação crítica de Mário Pedrosa no cenário artístico brasileiro. Mário Pedrosa foi um importante crítico de arte cuja produção remete a um projeto moderno para a arte brasileira e que ainda hoje apresenta relevância para a crítica de arte nacional.

O trânsito entre Arte e Política é a súmula que sintetiza a atuação institucional e intelectual de Mário Pedrosa, que investia na potencialidade da arte a fim de instrumentalizar o homem para um despertar político. Sua atuação tanto militante, quanto artística, sempre se direcionou no sentido de revitalizar a arte brasileira e torná-la mais acessível ao público comum.

Crítico e historiador de arte, Pedrosa foi um dos fundadores da Associação Internacional de Críticos de Arte. Presidiu a Associação Brasileira de Críticos de Arte, foi diretor do Museu de Arte Moderna (MAM-SP) e atuou como crítico de arte em importantes periódicos brasileiros, além de participar da organização da Instituição Bienal de São Paulo e compor diversos júris de arte no Brasil e no mundo. Como trotskista, e por defender idéias consideradas subversivas à ordem, Pedrosa passou vários períodos de exílio na Europa e nos Estados Unidos, onde vai conhecer e estudar a teoria da Gestalt, ou a psicologia da forma que foi referência metodológica de suas reflexões críticas. Em outro período de seus exílios, vai para o Chile apoiar o governo de Salvador Allende, e ali funda o Museo de la Solidariedad, que hoje é conhecido como o Museu da Resistência.[1]

Refletir sobre sua trajetória crítica e intelectual fomenta uma discussão multifacetada sobre a dimensão identitária e cultural brasileira. No atual contexto dos estudos sobre globalização, em voga desde os anos 1990, o debate sobre identidade se faz cada vez mais latente, uma vez que é um elemento de coesão e significação social, e manter o debate vivo é uma forma de assegurar suas originalidades próprias, visionando não ser padronizado pelas imposições do mercado e pelas demandas da cultura de massas. Nesta comunicação, propõe-se o exercício de pensar a contribuição de Pedrosa à luz deste debate teórico em curso.

Pedrosa era um profundo conhecedor da cultura e de seus processos de inserção social, de modo que conhecia os liames e as práticas necessárias para lograr fazer da arte a realização de seus projetos. Afinal, o que Pedrosa mais almejava era mostrar ao mundo que o Brasil já era um país moderno. Mesmo buscando esta concretização, Pedrosa sabia que as multitemporalidades culturais co-existiam, de modo que a modernização da arte brasileira nunca significaria a anulação de sua produção original, e sim agregaria mais sentidos e significações para a elaboração de um novo repertório, estimulando deste modo a própria "hibridação" de nossa cultura.

Diante do enunciado, é objetivo desta reflexão elucidar aspectos da importância da dimensão cultural latino-americana no projeto modernizador de Pedrosa. E tendo em vista o conceito cultural de hibridismo proposto por Nestor Garcia Canclini, objetiva-se refletir sobre o projeto político de Pedrosa para a

1 Acompanhando os dados biográficos da trajetória de Mário Pedrosa, notamos a sua influência decisiva no mundo das artes, tanto no plano nacional quanto internacional, e como sua atuação foi vital para a modernização das artes no Brasil como também na América Latina.

arte brasileira e traçar um perfil de seu pensamento. Intenciona-se identificar, em sua atuação crítica, elementos que remetam ao mesmo sentido de "hibridismo" que o proposto por Canclini, que embora seja um conceito contemporâneo e esteja associado ao debate sobre cultura no contexto atual de globalização, é um instrumento teórico capaz de elucidar aspectos culturais da sociedade brasileira e, portanto, latino-americana e oferece subsídios sociológicos para evidenciar os liames que perpassam as acepções de Pedrosa sobre a cultura brasileira que corroboraram a realização de seus projetos.

Realidades Latino americanas: Culturas Híbridas

Caracterizar a cultura latino-americana não é uma tarefa simples e Néstor García Canclini é um teórico contemporâneo que há tempo se dedica a este empreendimento. Neste âmbito, desenvolveu o conceito de hibridação para melhor compreender a dialética das culturas latino-americanas. Ao avaliar o processo histórico destas culturas específicas, Canclini sintetiza como esse movimento foi tecendo e sobrepondo lastros culturais que não se anularam, contudo, se hibridizaram, resultando em uma cultura diferente de suas matrizes originais. Ao caracterizar a cultura latino-americana, Canclini falará em "*heterogeneidade multitemporal*", ou seja, de um ambiente onde culturas de vários tempos históricos coexistem. Diante de tamanha complexidade cultural, não se alcança descrevê-la elementarmente, mas deve-se considerá-la em conjunto. Neste sentido, Canclini desenvolve o conceito de *hibridação*, como um termo que aceita a conjugação de repertórios culturais distintos, recombinando elementos em uma *"multiculturalidade criativa"*, onde *"(...) mais do que levar-nos a afirmar identidades auto-suficientes, serve para conhecer formas de situar-se em meio à heterogeneidade e entender como se produzem as hibridizações."* [2]

Diante deste conceito, pode-se inserir a discussão sobre a atuação de Mário Pedrosa. Embora se vislumbrem questionamentos sobre suas polêmicas posturas e estratégias de ação, o conceito de hibridismo nos fornece instrumentos teóricos pertinentes para aclarar a heterogeneidade que envolve o universo cultural e o quanto as complexidades de atuação, neste sentido, evidenciam uma maneira peculiar de entender a arte e a cultura.

Atuação de Mário Pedrosa: Projeto Modernizador das Artes no Brasil

Mário Pedrosa foi um intelectual que participou ativamente do cenário cultural na criação e desenvolvimento de museus e instituições artísticas e culturais, como também fomentou movimentos artísticos. Empenhou-se na modernização das instituições das artes no Brasil, sendo um grande teórico e entusiasta da arquitetura moderna, principalmente da cidade de Brasília, descrita por ele, como a grande "síntese das artes modernas" Essa atuação intensa na modernização de equipamentos culturais era resultante de sua convicção na potencialidade de inserção da cultura brasileira nos círculos internacionais.

2 CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. SP: EDUSP, 2003, p.24

Ao colaborar ativamente na promoção destas mudanças nas artes e no desenvolvimento de museus modernos, Pedrosa visionava o momento de trazer a arte para mais próximo do público, fazendo do museu moderno a ponte entre a arte e a sociedade. As exposições de arte brasileira não somente levavam ao público as premissas do projeto modernista, como também eram uma janela para mostrar ao mundo a moderna e madura produção artística nacional e objetivavam alcançar o reconhecimento internacional.

Na década de 1950, o Brasil vivia um surto desenvolvimentista e modernizador proposto pelo governo de Juscelino Kubitschek e seu plano de metas. O desenvolvimentismo alcançou diversas áreas da economia, política e indústria, as quais logo demandara um espelhamento deste desenvolvimento também na cultura e na arte, e a criação de museus modernos estava inserida neste programa de crescimento e de reconhecimento do Brasil perante o mundo. Pedrosa falará do desenvolvimentismo como *"barra em que se apóia o espírito colonialista"*, pois sua convicção não era a de apoiar o desenvolvimento da nação para o triunfo do modelo capitalista, mas prepará-la para um projeto vindouro.

O empenho do crítico em coligar o país com o que de mais atual se realizava nas artes, museus e nova arquitetura, estava na pauta das aspirações. Ao comentar, em 1959, a crítica de um europeu a uma mostra brasileira, Pedrosa replica:

É evidente penoso sentimento de decepção, por tudo aquilo não corresponder ao que queriam que o Brasil lhes mostrasse. Cadê "os brasileiros"? – perguntam. Para esses críticos provincianos isso significa – mais anedotário, mais pitoresco, mais folclore. E, depois, sendo obrigados a reconhecer que o Brasil tem bienais internacionais modernas, arquitetura moderna, Museu de Arte Moderna em construção espetacular, quanto à escala e ao arrojo da concepção e o projeto; tem uma cidade moderníssima, novíssima em folha, em vias de construção no plano interior do país, então se resignam a alterar a ideiazinha tranqüila que afagavam sobre o longínquo país da América do Sul, com seu vasto Amazonas, suas florestas, papagaios, pirogas de índios (...).[3]

Para aquém de uma fina ironia, o desabafo é claro: Já somos modernos e todas as nossas instituições são testemunhas disto. Pedrosa defendeu essa bandeira e trabalhou ativamente para que esta modernização se concretizasse. A grande questão era modernizar as instituições, criar propostas pedagógicas e atrair o grande público para os museus, com o intuito de que a arte fosse a grande força educadora e aglutinadora da sociedade, a fim de que a cultura brasileira saísse de seu estigma de primitivismo e fosse reconhecida como uma cultura da modernidade.

O projeto de modernização da cultura não se restringia às instituições de arte. A própria linguagem artística deveria ser atualizada, para que então o Brasil alcançasse o reconhecimento da crítica mundial com uma linguagem inovadora e atual. Neste contexto, Pedrosa foi um dos primeiros a fomentar a arte abstrata no Brasil, além de ser o seu principal teórico, enfrentando a resistência

3 PEDROSA, Mário. Crítica da Crítica. In: *Mundo, Homem, Arte em Crise*. AMARAL, Aracy (org.). São Paulo: Perspectiva, 2007.

equivocada da crítica nacional. Pedrosa, como um profundo conhecedor das engrenagens da cultura e da política, assumira-se como porta-voz deste novo movimento a fim de incorporá-lo ao seu projeto político:

Ao contrário dos muitos que então (no início dos anos 50) se interessavam por uma manipulação grosseiramente ideológica da arte, tomando-a apenas como um fundo ilustrativo na sequência de uma luta política, Pedrosa conhecia por dentro a dinâmica do processo cultural e dessa posição projetava seus lances. (...) ele o fez escolhendo conscientemente uma arte moderna de caráter construtivo nacional, racional, seguindo uma estratégia cultural que tinha raízes na própria realidade nacional. (...) Tratava-se, para Pedrosa, de criar uma arte adequada a um país novo 'com carteira de identidade' baseada numa vontade clara e racional de construção (...).[4]

Esta premissa foi evidenciada por Pedrosa em seu entusiasmo e interesse no envolvimento dos artistas com a arte abstrata de tendência construtiva. A força estética da nova arte seduziu o crítico, conquistando-lhe a adesão imediata, ainda que provocasse a reação desconfiada da própria crítica nacional. Para ele porém, a abstração, em especial o concretismo, se enquadrava dentro do social projeto moderno de valer-se da arte para promover a educação do grande público. A arte, neste contexto, era aliada dos agentes sociais de transformação para "reeducar a sensibilidade" que, como uma linguagem universal poderia, com sua força simbólica, falar às mentes e às emoções. Pedrosa acreditava que a nova linguagem inaugurada pela arte abstrata ou concreta era um fator ativo no desenvolvimento da apreensão da produção artística e para o alargamento de cabedal estético e crítico do público.

Com um olhar perspicaz e cosmopolita, Pedrosa procurou atualizar a produção artística e crítica brasileira com o que de mais moderno se fazia no mundo, de modo que se poderia, assim, identificar indícios na proposta de Pedrosa sobre a importância de se construir e preservar uma identidade cultural e nacional. Onde somava-se a este projeto, aprender com o abstracionismo de vertente construtiva, e a partir de nosso arcabouço cultural, construir o nosso próprio padrão. *"Pedrosa acreditava realmente na força criativa nacional (...) e cria ser no reconhecimento da existência do outro que poderíamos fortalecer a nossa própria autenticidade"*. [5]

A adesão à abstração era parte de um projeto de internacionalização da arte brasileira, que não era vista por Pedrosa como submissão a um modelo ou mera cópia. O que o crítico aspirava, somava parte de um projeto mais amplo de instigar artistas a fim de desenvolverem pesquisas estéticas inovadoras e atribuir à arte brasileira pluralidades de linguagens, para que esta pudesse desenvolver, com subsídios atualizados, sua originalidade e expressão nacional. Ante toda a expectativa de progresso e modernização que o país assistia na década de 1950, o projeto de Pedrosa era estender essa modernização principalmente à cultura e

4 BRITO, Ronaldo. *As lições avançadas do mestre Pedrosa.* Opinião número 152. Rio de Janeiro, 1975.

5 RIBEIRO, Fabiana W. P. *Botânica no Asfalto, as lições do Militante Mário Pedrosa.* Rio de Janeiro, 2001.110 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) Departamento de História do Programa de Pós-Graduação da PUC-RJ. P.29.

às artes, e realmente evidenciar ao mundo o nosso lugar entre os países de ponta no globo.

A idéia de uma cultura com múltiplas e polissêmicas vertentes na arte brasileira era uma premissa que acompanhava a atuação intelectual e crítica de Pedrosa. Embora grande entusiasta e colaborador da atualização dos equipamentos culturais e estéticos no país, ao fim da vida Pedrosa defenderá uma arte popular, aquela que ele chamou de portadora da "inventividade autêntica". Nesta direção, Pedrosa propõe a criação do Museu das Origens, para a reorganização do MAM/RJ que contaria com uma nova estrutura de cinco museus independentes, porém orgânicos: o Museu do Índio, Museu da Arte Virgem (do Inconsciente), Museu de Arte Moderna, Museu do Negro e o Museu de Artes Populares. Se ao longo da vida trabalhara e defendera uma produção moderna em instituições modernas, por que iria ao fim de sua atuação, em 1978, voltar-se a um projeto de arte das origens? O próprio Pedrosa responde a esta questão:

Toda a arte moderna inspirou-se na arte dos povos periféricos, portanto nada mais adequado para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro do que apresentar essa arte que temos em abundância, ao lado de um acervo de arte contemporânea brasileira e latino-americana. [6]

Assim evidencia-se a coerência do projeto político modernista de Pedrosa. Como um pensador latino-americano, conhecia as multitemporalidades da cultura brasileira e estava convicto da potencialidade de hibridação de nossos acervos culturais. A arte moderna latino-americana não seria um estilo novo, descolado de nossas práticas e saberes, mas para Pedrosa era a expressão máxima da capacidade de recombinação e convivência das diversas expressões na formação de um estilo original nacional. Para tanto propõe que a arte moderna seja exibida ao lado de seus componentes estruturais, as múltiplas pertenças culturais que formam parte do arcabouço cognitivo da cultura brasileira.

Ao buscar a modernização e a atualização das artes no Brasil, o que Pedrosa buscava não era a adequação de nossa produção artística a uma nova linguagem, mas uma recombinação de nossa cultura, de estruturas existentes em nosso arcabouço cultural, a fim de que num movimento dialético se construísse o novo. Valendo-se do conceito de hibridismo podemos compreender mais claramente o projeto de Pedrosa para a arte nacional: recombinar múltiplas pertenças em uma multiculturalidade criativa, não como mera cópia ou reprodução "mal feita" de modelos externos, mas como "hibridação" de nosso próprio repertório cultural e evidenciar a potencialidade dialética da cultura brasileira.

Mário Pedrosa se afigurava não como um "novidadeiro", como fora acusado por seus pares da crítica de arte de sua época, mas como um crítico engajado com o compromisso de atualização da arte brasileira que fosse capaz de evidenciar a força expressiva de nossos lastros culturais sintetizados por novas linguagens criativas. Pedrosa ansiava mostrar ao mundo o quanto já éramos modernos e o quanto nossas realizações artísticas e institucionais eram prova disto.

---

6 PEDROSA, Mário. O novo MAM terá cinco museus. É a proposta de Mário Pedrosa. In: *Política das Artes*, textos escolhidos I. ARANTES, Otília B.(org.). SP: EDUSP, 1995.

Tanto acreditava na potencialidade de nossas culturas e estratégias de hibridação, que identificando a crise da arte diante da globalização e da cultura do consumo, Pedrosa em um de seus derradeiros discursos, endossa a sua expectativa na perspectiva latino-americana:

"Entretanto, abaixo da linha do hemisfério saturado de riqueza, de progresso e de cultura, germina a vida. Uma arte nova ameaça brotar." [7]

Considerações Finais:

A proposta destas reflexões se dirige no sentido de pensar as realizações críticas de Mário Pedrosa em uma realidade nacional e atreladas à um projeto para arte brasileira.

Vale ressaltar que tal orientação, não se vincula à um nacionalismo ufanista e desequilibrado, mas diz respeito a atuação de um intelectual tido pela tradição crítica como internacionalista. No entanto, inegavelmente, Pedrosa desenvolveu uma expressiva e relevante atuação crítica e institucional situada em uma determinada realidade local, ou seja, no Brasil, este longínquo país da América do Sul.

Ao levantar algumas questões sobre o Projeto moderno de Pedrosa para a arte brasileira, não se procura vinculá-lo ao nacionalismo de outrora, como o dos modernistas da semana de 1922. Interessa-nos aqui, situar o seu engajamento em uma dada realidade cultural, entendida e aceita com todas suas contradições e processos híbridos de composição.

Ao abordar as aproximações conceituais entre a crítica de Pedrosa e o hibridismo de Canclini, não se trata de realçar o debate "arte nacional" X "influência externa", mas busca-se exatamente agregar os processos históricos das culturas latino – americanas e localizar momentos onde há pontos de intersecção e diálogo com as idéias de Mário Pedrosa.

Esta proposta de problematização, ainda sem conclusões definitivas, logra projetar reflexões sobre processos culturais que estão em constante recombinação, os quais diferentemente das intenções do movimento Antropofágico, não há busca de um cerne cultural autóctone, mas justamente logra valorizar a capacidade de convivências, ainda que tensionadas, das diversidades culturais no universo latino – americano, do qual o Brasil faz parte.

Através da criação de museus modernos, da busca de uma atualização das linguagens artísticas e da defesa do reconhecimento da modernidade que já havíamos alcançado, intenta-se entrever a configuração do engajamento de Pedrosa com esta realidade cultural. Nesta empreitada, o crítico reconhece a diversidade e as multitemporalidades de nosso arcabouço cultural ao propor o Museu das origens que justamente conjuga vários componentes culturais de nossa vertente moderna tupiniquim.

---

7 PEDROSA, Mário. Discurso aos Tupiniquins ou Nambás. *In: Política das Artes: Textos escolhidos I*.(org.) Arantes,Otília (org.). SP: EDUSP, 1995.

Ao desacreditar da arte dos grandes centros irradiadores de "cultura", é na arte do sul que Pedrosa projetará seus lances. Nesta arte marginal e periférica que criou estratégias de lidar com a diversidade. A hibridação aqui não seria somente uma teoria sociológica, mas refletiria o próprio *modus faciendi* da arte em recombinar acervos culturais e apontar caminhos para as tensões da globalização, onde a saída não é buscar o específico e o auto-suficiente, mas a aceitação e agregação da diversidade. Talvez fosse nesta capacidade que apostava Pedrosa.

Arquivos de artistas: pastas mortas e arquivos vivos

Ines Linke
Doutoranda/ UFMG
UFSJ

Resumo

o texto *Arquivos de artistas: pastas mortas e arquivos vivos* pretende, a partir de análises de diversos trabalhos das artistas Mabe Bethônico e Rosângela Rennó, discutir as implicações políticas dos processos de visibilidade e das experiências experimentais nas instituições de arte. Cria-se uma reflexão sobre a relação entre arte e política envolvendo o debate sobre a confecção da memória, a escrita da história e a fabricação do documento.

Palavras-chave

arte brasileira, arquivo de artista, instituições de arte

Abstract

The paper *Artists' archives: dead files and living archives* analyses several works of the artists Mabe Bethônico and Rosângela Rennó in order to discuss the political implications of the processes of visibility and experimental experiences in art institutions. It creates a reflection on the relationship between art and politics involving the debate over the construction of memory, the writing of history and the making of the document.

Key-words

Brazilian art, artists' archive, art institutions

"A coleção constrói a história da casa, contaminada por destruição, subtração; ela cataloga ameaças, notando sua exposição e fragilidade."
O Colecionador

Os arquivos de artistas e as exposições documentais concebidas por artistas se impõem cada vez mais, de diversas formas, às instituições de arte contemporânea trazendo questionamentos sobre as implicações de atos e operações de arquivamento, escolha, coleta e exibição. Com os seus trabalhos seriais e arquivos, as artistas interferem na percepção dos documentos e coleções existentes e registram as complexidades e contradições inerentes às representações da experiência da realidade e às coleções e arquivos museológicos.

O colecionador, que busca estabelecer um vínculo do ser humano com o mundo no qual ele vive, é uma das figuras alegóricas utilizadas por Walter Benjamin para pensar a experiência da modernidade. Para o autor, essa figura é uma das concretizações da perda da experiência. Em seu texto "Desempacotando minha biblioteca", Benjamin demonstra a importância da relação entre o colecionador e seus pertences e situa a experiência do colecionador entre os pólos da ordem e da desordem[1]. Benjamin relaciona a renovação da existência ao ato de colecionar, aos modos de apropriação infantis, ao ato de tocar e nomear, as paixões e lembranças. O colecionador interpreta os objetos e seus destinos com suas narrativas.

As coleções e arquivos de artistas fora do eixo Europa ocidental – Estados Unidos ganharam espaço no contexto internacional e embora eles problematizem as forças geopolíticas da arte, não se trata de um tipo de militância, mas de uma investigação artística e uma apropriação de imagens preexistentes[2]. As artistas mineiras Mabe Bethônico e Rosângela Rennó praticam operações anteriormente atribuídas ao museu: arquivar, catalogar, classificar, compilar, consultar, documentar, divulgar, expor, guardar, identificar, indexar, localizar, ordenar, organizar, quantificar, registrar, reunir, selecionar, etc.

O trabalho *O Colecionador* da artista mineira Mabe Bethônico (Figura 1) trata de um colecionador fictício e anônimo que coleta recortes de jornais, classifica, distribui, guarda e expõe suas seleções de materiais apropriados. Essa personagem inventada colabora com a artista e gera um grande arquivo de imagens e textos retirados de jornais que são organizados temporariamente em temas, série de subtemas, caixas e pastas. A coleção cresce constantemente, juntam-se imagens anteriores a sua data inicial e imagens de jornais estrangeiros. Os recortes mostram fotografias da vida cotidiana retiradas das noticias diárias. Mas por que muitas imagens não retornam à memória?

Rosângela Rennó coleciona fotografias encontradas em jornais, álbuns de família, arquivos mortos e na sua obra *O arquivo universal* (desde 1992) coleciona textos sobre fotografias, extraídos de jornais. A partir das imagens encontradas ela constrói séries que expandem o contexto original das imagem e agre-

1 BENJAMIN, Walter. "Desempacotando minha biblioteca". In: *Obras escolhidas II – Rua de mão única*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 228.

2 BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-producão: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins, 2009.

gam uma condição na qual as fotografias criam um processo dialético entre o caráter factual e documental e um apelo intimista pessoal. Em *Atentado ao Poder* (1992), Rosângela Rennó se apropria de 15 reproduções de fotografias de pessoas mortas publicadas nos jornais *A Notícia* e *O Povo na Rua*[3]. Ela as exibe ampliadas e encostadas contra a parede embaixo do texto *The Earth Summit* plotado na parede (Figura 2). Em outro trabalho chamado *Bibliotheca* (2002), Rosângela Rennó exibe álbuns de família, coleções de slides, negativos e fotografia digital[4]. Os álbuns são guardados e expostos em 37 vitrines e podem ser consultados por meio de um mapa e um arquivo de aço que especifica a procedência dos diversos materiais.

Rosângela Rennó se apropria de imagens, exibindo os conflitos entre o universo simbólico comum e a significância pessoal. Ao lidar com imagens de mortos anônimos e álbuns de famílias desconhecidas, a artista levanta questões sobre a origem das imagens, suas mensagens e sua legibilidade. Os trabalhos transmitem um sentido de perda. A fotografia se apresenta como a presença de uma ausência ou a presentificação de uma experiência desconhecida, longínqua. As fotografias e álbuns de família remetem a morte da experiência original e tornam a ausência de memória pessoal visível. Toda fotografia é um documento. Independentemente da sua intenção a imagem fotográfica indica algo que passou, que era. Esta relação com o momento passado está presente nas imagens utilizadas por ambas as artistas, mas também é esta característica que se perdeu no mundo que as fotografias ajudaram a construir[5].

A necessidade de colecionar e arquivar implica um desejo de preservar ao longo do tempo. Escolhem-se documentos que possam ser elaborados em um nível discursivo para construir um pedaço de história. Na encenação dos materiais encontrados as artistas se confrontam com os procedimentos de seleção e interpretação dos documentos com valor histórico. Nos processos de construção e legibilidade dos documentos a falta de contexto e ausência da legenda original da imagem deslocam o sentido das imagens documentais e as transportam para um âmbito que possibilita visões pessoais e impressões sobre múltiplas questões. Neste lugar de impressões são geradas tensões e contradições. Questiona-se o arquivo como o principio organizatório onde as coisas começam, "o lugar a partir do qual a ordem é dada"[6], e o poder das instituições de designar e interpretar os documentos e transformá-los em escritos discursivos. Expõe-se a fabricação do documento e a função tradicional do museu, o lugar onde os documentos e obras de arte são guardados e exibidos para manter e justificar sua importância. O poder da designação do lugar institucional constrói limites declarados, intransponíveis. A desconstrução destes limites pela apropriação artística desorganiza a ordem institucional e indica novas funções para os museus.

---

3 As reproduções fotográficas foram publicadas entre os dias 2 e 14 de junho de 1992, data da realização do Fórum Global / Rio-92.

4 Os álbuns e coleções de slides foram adquiridos em feiras de artigos de segunda mão ou doados por familiares e amigos.

5 BURIN, Victor. "Olhando fotografias". In: FERREIRA, Glória. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p.389-400.

6 DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

A democratização efetiva do arquivos se mede pela participação e pelo acesso na sua constituição e interpretação[7]. Assim a problemática do arquivo reside nos processos de visibilidade, na inscrição dos discursos e na leitura dos seus registros e na sua feitura. As vitrines de Rosângela Rennó exibem a construção da visualidade discursiva, mas não permitem o acesso às imagens. Os conceitos classificatórios de Mabe Bethônico descontrolam a memória, a formação do conceito de experiência, a idéia da imagem documental, do projeto de saber, do acesso, da interpretação, da comunicação. Os álbuns de família e as coleções de recortes de jornal questionam a condição do registro e a natureza do documento, os processos de arquivamento e a transmissão de informação.

A existência dos documentos fragilizados demonstram as ações do tempo. Caixas amareladas, papéis envelhecidos e fungos, manchas, acidez e emulsões corroem as imagens e negativos. Marcas, manchas e veladuras transformam estes documentos em pequenos monumentos de uma amnésia social. Os conteúdos narrativos das imagens são ao mesmo tempo familiares e estranhamente fictícios. A impossibilidade de reconstruir o contexto original os tornam distantes. As artistas, no ato de reunir, reorganizar e reconfigurar as imagens reproduzidas jogam com a fragilidade do conceito de arquivo e das funções de identificação e classificação e apontam para um significado políticos desses trabalhos. Nos arquivos de artistas a informação e as imagens são retrabalhadas criando possibilidades de leituras sem afirmações absolutas e valores pré-determinados. Para Rosângela Rennó, seu trabalho reflete os seus posicionamentos e constitui uma ação política em forma de pequenos gestos sutis que possibilitam diferentes leituras.

O conceito de arquivo se associa ao projeto de saber, à memória e às instituições sociais. O sentido de comunidade se baseia nos documentos históricos que narram os acontecimentos a partir de sua fundação, a família nos registros fotográficos e nos pertences de ancestrais que relatam a genealogia de sua história familiar e um museu no principio da sua coleção composta por suas aquisições e doações ao longo do tempo. Os arquivos guardam, reservam e reinstauram um papel simbólico a partir da invenção de uma narrativa que permite ao espectador ver a si mesmo. O arquivo de si mesmo é um arquivo útil? Para quem são contadas essas histórias conhecidas? Por que colecionam-se fotografias de jornal e álbuns de família? Por que arquivá-los e torná-los acessíveis por meio de sua exibição?

A realidade do arquivo é organizadora e ao mesmo tempo destruidora; seu poder é o poder sobre a memória. O arquivo seleciona o que se torna público e determina também o que não vale renascer pela experiência do colecionador. "O arquivo tem o lugar em lugar da falta originária e estrutural chamada memória"[8], ele ameaça a destruição e introduz o esquecimento. Assim, os arquivos trabalham contra si mesmos. As imagens, deslocadas do seu contexto, são fantasmas, nem visíveis nem invisíveis, nem presentes nem ausentes. Foram perdidas as legendas, títulos, códigos de acesso para garantir a legibilidade de suas narrativas. Na im-

7 DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p.16.

8 DERRIDA, 2001, p.22.

possibilidade de um retorno à origem autêntica, as artistas criam um jogo com a ambiguidade estetizada das imagens e com a estrutura espectral do arquivo[9].

Em seu trabalho *Bibliotheca*, Rosângela Rennó vem em socorro dos álbuns fotográficos abandonados e cria um arquivo que perdeu seu lugar nas lembranças, foi jogado fora, dado ou vendido em feiras de usados. Mas ela não restaura as narrativas perdidas (Figura 3). Os atos de apropriar, acumular, escavar e estocar absorvem o mundo contido nos álbuns de fotos de família num campo estético que levanta questões sobre a passagem do tempo e a fragilidade das narrativas discursivas. O ato de exibí-las reinstaura a experiência do colecionador e também permite aproximações e um retorno à memória, mas sem a possibilidade de ver as imagens ou folhear os álbuns. As vitrines exploram tensões, criam narrativas fugitivas e estabelecem um diálogo com a instituição museu.

Para Benjamin uma coleção aponta para a possibilidade de estabelecer uma experiência que vincula o ser humano com o mundo. Distintas coleções permitem diferentes relações. As implicações das escolhas das artistas no caso dos trabalhos *O Colecionador* e *Bibliotheca* trazem ao museu diversos questionamentos sobre atos e operações de aquisição, arquivamento, exibição, conservação. Mabe Bethônico continua reconfigurando e ampliando o seu arquivo em diversas instituições de arte contemporânea. Os trabalhos impõem diferentes desafios ao museu e colocam questões ao espectador. Qual é o papel que o espectador pode assumir em relação aos recortes de jornal que se apresentam como obras de arte?

O Colecionador expressa uma efemeridade não somente por sua fragilidade material, mas também por seu caráter mutante, seus títulos sugestivos ligados a temas como a destruição e suas várias maneiras de exibição. A estrutura formal das vitrines e o organograma das classificações são cambiáveis e inovam a relação entre arquivo e espectador. Quanto vale uma obra efêmera? Quanto tempo ela vai durar? A obra que se torna amarela e quebradiça com o tempo deve ser conservada em uma museu? Sua degradação é um elemento constitutivo do trabalho?

O Colecionador, sem fim e sem início claros e com categorias de organização em constante transformação, mantém o seu caráter efêmero – recortes de jornais que se amarelam e se tornam quebradiços com o tempo. A reunião, categorização e edição de imagens e textos extraídos de periódicos, nacionais e estrangeiros, expostos em vitrines e na biblioteca do museu permitem múltiplas aproximações. A cada nova configuração os periódicos, caixas e pastas se reinventam. A experiência do colecionador, o espírito enciclopedista do artista arquivista para estabelecer a estrutura formal e o diagrama de organização da coleção se mesclam com o desejo organizador da memória do espectador e com a própria prática museológica.

Os modos de exibição das duas artistas comentam os atos do museu e sua relação com o público. Suas vitrines, caixas e gavetas guardam histórias que servem menos para dar um sentido estável ao passado do que como fantasmas e ficções que se transformam e refiguram de acordo com as necessidades do presente.

---

9 DERRIDA, 2001, p.110.

Mabe Bethônico e Rosângela Rennó discutem com seus trabalhos o papel da imagem e também a função do museu num tempo no qual uma cultura de massa para o pronto consumo e para o esquecimento instantâneo determina a nossa experiência com a realidade. Como manter acessíveis as ações de construção do documento e da elaboração da narrativa histórica? Os arquivos de artistas propõe uma discussão sobre a origem das imagens, direitos de interpretação e apontam para a existência de uma memória alternativa no espaço institucional.

No livro *Mal de archivo,* Derrida alerta que não há arquivo sem o espaço instituído de um lugar de impressão. As duas artistas, cada uma da sua maneira, questionam a veracidade do documento, a natureza da obra de arte e o lugar de impressão do arquivo. No ato de apropriação, as artistas adquirem um "poder sobre o documento, sobre sua detenção, retenção ou interpretação"[10] que elas compartilham com o espectador. Trata-se de um experimentalismo em relação ao estatuto da obra de arte, em relação à "exposição-arquivo", ao espaço museológico e às instituições de arte. O que guardar? Como guardar? Como tornar acessível? Como estabelecer, guardar e atualizar o significado pessoal e social de uma coleção ou uma obra de arte? Como manter acessíveis as ações de construção do arquivo, as origem dos textos, documentos, das imagens? A quem pertencem? O que valem?

Se o arquivo normalmente marca a passagem institucional do privado ao público[11], o arquivo de artista propõe o caminho contrário. Ele cria a passagem entre o que é da esfera pública para o do domínio privado. Os arquivos de artistas buscam tensionar a compreensão sobre as instituições museológicas por meio do desenvolvimento de um projeto artístico que explora sentidos poéticos e formatos plásticos/gráficos das ficções institucionais. O museu é abordado como espaço de memória e invenção, de esquecimento e interpretação, onde o documento pode ser referência de história, narrativa e ficção.

Os arquivos de artistas questionam o caráter fechado do acervo e transformam os documentos empoeirados, pastas mortas e acervos velhos em arquivos vivos que permitem ao espectador rever sua memória pessoal dos eventos, perceber as possibilidades abertas da sua biblioteca em caixas de mudança e seu potencial de criar uma outra realidade fictícia como referência social. Nas estruturas do arquivo flexível, a voz institucional se confunde com a ficção do artista e o documento com os mecanismos que dão forma a representação. Por meio da tensão entre a ambiguidade das imagens e o questionamento da obra de arte como valor permanente nas instituições artísticas, os arquivos ganham uma dimensão política.

Os aspetos desses trabalhos geram uma discussão sobre restauração e revitalização e a atualização da função social das obras de arte assim como a função do museu. No texto "*Experimentar o experimental*"[12] Hélio Oiticica defende a impossibilidade de convívio entre o experimental e todas as palavras que começam

10 DERRIDA, 2001, p.7.

11 DERRIDA, 2001, p.13.

12 OITICICA, Hélio. "Experimentar o experimental". In: BRAGA, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.341-346.

com "re". Representar, revitalizar, reviver, recriar, etc. não são capazes de retornar à origem de um arquivo ou reviver as pastas de um acervo morto. Mas Oiticica admite a retomada, o retorno de fios soltos por meio do experimental que cria energias que brotam para um número aberto de possibilidades"[13]. Desta forma o museu e os arquivos de artistas como práticas experimentais podem conviver se o museu se propuser a distribuir fios soltos dos arquivos vivos e permitir a invenção de novos sistemas de significação e novas leituras que estimulem a memória ativa.

Os limites intransponíveis são questionados, a ordem não esta mais garantida"[14]. O político dos arquivos não reside no enunciado das imagens, mas na intervenção nos processos de criação de significados. Trata-se de um procedimento, de uma estética improvisional não-ideológica, subjetiva, uma ambiguidade estetizada de um arquivo vivo que distribui os fios soltos de uma prática experimental. Os processos dos arquivos de artistas negociam diferentes interações entre lugar e percepção. Para enfrentar seus futuros soterrados as coleções e os arquivos servem também como plataforma da produção que permitem outras formas de relações capazes de mudar nossas maneiras de ver e perceber o mundo.

13 OITICICA, 2008, p. 345-346.

14 DERRIDA, 2001, p. 15.

O Colecionador, 1997
Mabe Bethônico

Atentado ao Poder, 1992
Rosângela Rennó

Bibliotheca, 2002
Rosângela Rennó

SITE-SPECIFIC: aspectos da microfísica revelada nos arquivos e documentos de artistas

José Cirillo
UFES/ CNPq/ FAPES

Resumo

Cadernos e suas anotações verbais e visuais são loci da investigação do projeto poético de uma obra e permitem evidenciar a microfísica das relações constituintes da obra e do espaço; revelam-se arquivos do processo criador, elementos e nuances da interação genealógica com o espaço físico expositivo. Este texto centra-se no tempo da gênese de uma obra site-specific, buscando as marcas do processo percorrido pela mente criadora, desde a percepção da imagem geradora até a sua efetivação no espaço do Museu.

Palavras-chave

Arte contemporânea; site-specific art; história e teoria da arte

Abstract

Sketchbooks and their verbal and visual notes are loci to investigate aspects from the art creative process showing the relationships between art pieces and the space where they are showing and with them they were built. Site-specific or site referenced art have shared genealogical and topographic references and get the space as material of artwork. This article reflects about those relationships, trying to find marcs of the artistic creative process printed on creative documents.

Key-words

Contemporary art; site-specific; art history and theory

Este texto busca refletir sobre as relações forma e espaço evidenciadas nos documentos e arquivos do processo de criação de obras plásticas elaboradas e destinadas para um lugar determinado, as chamadas instalações para um local específico, ou mais comumente: *site-specific art*. Aquelas feitas por meio de um diálogo do artista com o local, sendo formalmente determinada ou dirigida por ele[1] e lidando com as características inerentes deste, e que não podem ser "movidas" sem que haja prejuízo de forma e/ou conteúdo da obra.

Pretende-se evidenciar como se configura essa indissociabilidade entre esses dois elementos (forma e espaço) no projeto poético do *site-specific*, por meio da investigação critico-interpretativa de arquivos e documentos de processo de criação. Parte-se do princípio de que essas fontes primárias, os documentos e arquivos da gênese da obra, revelam índices de como a mente criadora do artista vai materializando suas escolhas enquanto se aproximava da obra a ser revelada; assim, seu estudo revela as experiências do artista, as relações internas e as pequenas ordens, micro-hierarquias e fraturas que vão se estabelecendo e determinando a seleção e o descarte de imagens e procedimentos que vão imprimir, no projeto da obra, a materialidade e a topografia do espaço.

Uma pergunta desenha essa reflexão: *se o espaço expositivo do site-specifc é fundamental para a construção formal e discursiva da obra, assim como para que o público vivencie a experiência proposta pelo artista, como a montagem dessa obra em outro local altera ou pode alterar o seu sentido?*

Para esta reflexão, parte-se da obra *Seu Sami*, do artista plástico Hilal Sami Hilal, integrante da exposição homônima realizada em 2007, no Museu Vale (ES). Apesar de ser uma instalação para um local específico (*site-specific art*), elaborada para esse Museu, a obra foi apresentada em outros locais, como o SESC Pompéia, em São Paulo, o MAM do Rio e o Palácio das Artes, em Belo Horizonte – espaços diferentes daquele para o qual e com o qual a obra foi concebida. Assim, a partir da análise da gênese da obra e de aspectos dessas montagens, busca-se evidenciar como tendências e intencionalidades do projeto poético da obra são afetadas na medida em que essa deixa de ser um *site-specific art* e torna-se uma instalação geral (site). Analisam-se alterações formais e no efeito de sentido da obra, principalmente na sua tendência para o vazio e para a ausência, destacando como esta intencionalidade é afetada após seu deslocamento do espaço gerador de sua forma material, embora a obra resultante dessa alienação topológica ainda possa parecer esteticamente relevante.

Seu Sami: o vazio e a incerteza na ausência

Seu Sami é uma mostra com cerca de 1100m² e se divide em quatro obras: "Seu Sami" (*Site-specific*), "Biblioteca", "Sherazade" e "Bastidor". O *site-specific* "Seu Sami" – que nomeou a mostra – ocupou o galpão principal do museu em toda sua extensão e pé-direito. A mostra resgata a história artística e pessoal de Hilal Sami Hilal que observou que em sua trajetória existiam fatores que já falavam da ausência do pai, o tema da exposição. *Seu Sami* é, portanto, autobiográfica. Com

1 Essa questão é apresentada com detalhes em KWON, M. *One place after another – site-specific art and locational identity*. London: Mit Press, 2004

a obra, Hilal reopera a morte do pai, cuja ausência imprimiu-lhe a noção de **vazio** (conceito primeiro no projeto poético dessa obra).

Como um todo, a exposição revela memórias e paralelos entre presença e ausência, entre luz e sombra, vazios e materialidade, caracterizando-se nos rendilhados nascidos no papel elaborado pelo corpo do artista em movimento, como nos trabalhos em metal (obra Biblioteca), dos quais retira o peso transformando-os numa espécie de brocado, uma grafia da exclusão, da **ausência** (outro conceito fundamental para o sentido da obra). Segundo Hilal, "*Seu Sami*", é um registro simbólico da ausência do pai. "*Nesta obra, nomeio o meu vazio*", diz o artista. "*Seu Sami é o pai que não tive e que a arte realizou em mim*"[2], completa. Peso e leveza. Aparência e fato. Verticalidade e horizontalidade. Ser e parecer. Presença e ausência. Dualidades taoístas propostas. Conceitos constituintes. Fronteiriços. Miwon Kwon destaca, ao falar de *site-specific art*, que a dualidade em si parece ser uma característica inerente a essa modalidade de arte.

O site-specific "*Seu Sami*" se subdivide em duas áreas chamadas, pelo artista, de "salas": *Sala do Amor* e *Sala da Dor*, separadas por uma zona de escuridão, um aparente vazio existencial. Partes opostas das duas paredes laterais do galão principal foram revestidas por malhas de metal e papel artesanal (5,2m x 9,50m, com 10kg cada), são estruturas penduradas formadas por gestos caligráficos materializados em pasta de papel sobre malha de metal; essas estruturas descem do teto e tangenciam o chão – quase flutuam. As duas paredes do fundo foram revestidas de espelhos, dois planos reflexivos opostos. Como suaves brisas, as malhas de papel tocam a face dos espelhos nas respectivas paredes ao fundo, com isso, duplicam-se criando uma relação entre espaço material e espaço virtual. Confronto e encontro dos extremos: duas paredes de espelhos reproduzem e replicam, criam uma ilusória profundidade, infinita e dual. Alternância de amores e dores. Auto-reflexo de aparente materialidade; presença de imagem na ausência de matéria. Percepção e ilusão fundidas. O sentido da visão comprometendo a percepção da imagem, criando ilusões e fantasias, evocando a memória. Espaços quadrangulares construídos e repetidos.

Há um diálogo evidente com a arquitetura: esses quadrângulos que se verificam no desenho do chão de cimento grosso; se repetem no espaço como um todo, a citar a parede e o espelho; assim como, internamente, na estrutura da trama de papel das grandes lâminas que descem para o chão. Essa malha quadrangular acompanha a maioria dos esboços de Hilal, o que evidencia que ele ficou contaminado por elas e que elas estruturam o trabalho, são como matrizes formais do objeto em construção. A relação da obra com esse aspecto da estrutura arquitetônica do prédio é um dos elementos topológicos que não encontraram atividade semântica nos outros locais de montagem da obra, contribuindo para alterações no efeito de sentido da obra nessas novas localidades.

Outro recurso estético e discursivo utilizado pelo artista é a repetição dos desenhos das estruturas de papel-metal e o uso da luz. Colocadas a certa distância da parede, o afastamento e a iluminação fazem com que haja a projeção de sombra, com a repetição dos desenhos da grande malha de papel, mas esses

2 Entrevista quando da montagem no Museu Vale, ES, em 2007.

desenhos projetados são imateriais, e resultam exatamente da ausência da luz naquela área.

Novamente presença e ausência constroem a forma no trabalho, e estruturam um efeito de sentido que se constroi na mente do público que interage com a obra: o vazio e o silêncio decorrentes da insustentável leveza da matéria da obra. Opostos complementares. Taoísmo revelado da formação monástica do artista. Luz e escuridão. Presença e ausência. Cheio e vazio. Vida e morte. Ativo e contemplativo. Amor e dor. A dualidade se materializa na forma da obra. Efeito de sentido garantido pelo projeto luminotécnico. A iluminação como todo, associada às formas e ao espaço, reforça a intencionalidade do projeto poético do artista: velar a imagem percebida. Como um pintor romântico, Sami Hilal parece colocar, com a luz, uma veladura que reforça o efeito de sentido da reflexão e do silêncio monásticos (algo próximo dos espaços monásticos dos mosteiros budistas). As duas áreas de luz no galpão são intercaladas por uma área sombria. Ausência de luz. Clareza e obscuridade. Em vários documentos do processo da obra podemos verificar como o artista vai concebendo esses campos de luz e escuridão, juntamente com grandes silhuetas de seu pai, intercaladas pela ausência. As imagens (estruturas de papel) e a penumbra, tomadas pelos espelhos geram infinitos espaços claros e escuros, que, intercalados, nos permitem dizer que vão se criando como molduras que estabelecem limites imateriais, sensações e bordas. O vazio bachelariano se instaura. Pura percepção. Ação fenomenológica dos sujeitos.

Considerações sobre o espaço como estratégia de emolduração e construção do efeito de sentido da obra *Seu Sami*

Ao pesquisar os documentos disponibilizados[3], notamos que o artista se preocupa em pensar a obra para o local onde ela irá permanecer. Podemos observar que o artista vai testando as possibilidades do espaço; ele vai aos poucos "incorporando a arquitetura", como nos fala Kwon (2004). O ambiente do museu passa a fazer parte da obra propriamente dita. Em muitos estudos realizados para a obra *Seu Sami,* notamos a preocupação do artista com a interação ao ambiente do museu; isso fica evidente quando nos deparamos com imagens nas quais Hilal procura representar o teto do museu com todas as suas tramas como também reproduz, em muito de seus desenhos, o piso do galpão em perspectiva. Nota-se que alguns desenhos do artista são muito mais elaborados e permitem verificar que, além de testar os elementos constituintes do espaço, Hilal incorpora outros elementos, dentre eles o espelho – uma provável alusão à paisagem externa do Museu Vale, que reflete a cidade nas águas da Baia de Vitória. Percebemos, ainda presente nos documentos de processo, estratégias que são tanto informativas quanto discursivas; além de referências humanas que permitem dimensionar a obra já em rascunho, escalas numéricas, cálculos e características do local.

Uma breve passagem pela genealogia do termo instalação poderá contribuir para a percepção de como o efeito de sentido da obra *Seu Sami* é alterada à

3 Os documentos e arquivos utilizados para a análise neste texto foram disponibilizados pelo artista em pesquisa financiada pelo CNPQ e FAPES nos anos de 2008 a 2010, estando disponíveis em um Banco de Dados Digital, localizado no Laboratório de Extensão e Pesquisa no Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

medida que ela se afasta da obra inicial e de sua interação com o espaço do Museu Vale e ganha corpo de obra-objeto (site) nas outras montagens – instaladas em um espaço que é apenas coadjuvante, ou moldura do trabalho apresentado. Utilizado com mais frequência a partir da década de 1980 para designar propostas que não mais se enquadravam na categoria escultura, o termo instalação foi apropriado por muitos artistas que produziam obras tridimensionais a partir de relações com o espaço em que estavam as obras. Instalação não se trata, apenas de ocupar uma determinada área, ela se apropria da arquitetura do local que será transformado. Como diz Frederico Moraes[4]: "é um conceito que se desenvolve no espaço".

O termo *site-specific* tem sua origem na relação de interdependência escultura e espaço onde a obra se insere e que é parte constituinte da mesma. As propostas a s*ite-specific* situavam-se em um contexto de materialidade da paisagem natural ou do espaço impuro e ordinário do cotidiano[5]. Obra e lugar implicam-se e limitam-se mutuamente, gerando uma tensão que propicia o surgimento de uma relação dialética entre a função do museu e a função da arte, ambas se misturam: o lugar provoca um deslocamento nas ordenações existentes. Para Kwon[6], o termo instalação como manifestação estética na arte contemporânea tinha, inicialmente o foco nas relações com a arquitetura ou paisagem, combinando elementos constitutivos do espaço – como condições de iluminação, topografia particular – com os da obra em construção. Aponta ainda para o fato de que as primeiras obras emergiram do minimalismo no final da década de 1960, sendo formalmente determinadas ou dirigidas pelo espaço (site) onde a obra será locada/construída. De modo geral, essa autora, usando as classificações de Rosalyn Deutsche[7], apresenta duas grandes categorias para uma taxonomia das instalações: primeiramente, as do tipo "assimilativo" – na qual o trabalho se integra com o site de modo unificado e coeso – ; o outro tipo é o "intervencionista" – no qual a obra se coloca como uma intervenção crítica no *modus operandi* do local, alterando seus fluxos e dinâmica.

Retomando aqui a obra *Seu* Sami, o espaço arquitetônico do Museu Vale é agente ativo no processo de criação da obra em estudo. Os documentos do processo permitem verificar a forma como o artista vai interagindo com o espaço; para isso ele lança mão da planta baixa e da planta da fachada do edifício, para melhor compreender a relação do interior com o exterior. Assim, com o estudo de documentos e arquivos do seu processo de criação, verifica-se que Hilal deixou registradas pistas de suas escolhas, em uma série de cadernos e folhas avulsas, experimentos e maquetes; podemos afirmar que Hilal dialogou com o espaço do Museu. Quando o artista chega mais próximo do seu projeto final, ele constroi fisicamente uma miniatura do espaço e instala o projeto da obra nessa maquete para visualizar o que é efetivamente a obra no espaço: a instalação vai ganhando

4 FABRIS, A. (et alli) *Tridimensionalidade – Arte Brasileira do século XX*. São Paulo: Itau Cultural, 1989.

5 Ver Miwon KNOW, Op. cit., p.24

6 Idem, Um lugar após o outro: anotações sobre site-specific. Trad. Jorge Menna Barreto. s/cidade: s/Ed. s/d, pp. 167-187 (cópia Xerox)

7 Idem, idem, p. 181

corpo; fotografias no tamanho 10x15 que estão fixadas com alfinetes nas laterais, essas imagens "imitam" o desenho das Sala do Amor e Sala da Dor; há também o papel laminado para a representação do espelho nas extremidades e em frente dele o desenho da figura humana, no meio da maquete visualizamos a área de penumbra. A maquete materializa algumas idéias desenvolvidas nos desenhos e esboços; nesses pode-se observar que as linhas estruturais do prédio, o piso quadriculado e a malha de madeiras do teto, são o tempo todo chamadas para mediar a definição das formas no espaço. O pé direito do galpão é a referência para a dimensão das lâminas das paredes laterais, lâminas que encostam no chão, tocam os espelhos, demarcam a área de luz na obra. Evidencia-se a singularidade da obra em construção, o que remete à idéia de que o s*ite-specif art* é singular e autêntico.

Assim configurada a relação do artista com o espaço, pode-se afirmar que *Seu Sami* é um *site-specific* assimilativo e, como tal, interdepende do local onde e com o qual foi construída; verifica-se que a obra resignifica de modo harmonioso e coeso a relação público/obra/museu/artista. Fica deste modo evidenciada uma indissociabilidade entre os elementos materiais, estruturais e simbólicos que constituem a obra de Hilal Sami Hilal. *Seu Sami* se constrói como uma experiência sensória no aqui e no agora. O admirável pierceano invade os sentidos do sujeito em interação com a obra. Percepção do sensível e do significativo, expressos na semiose da obra, do espaço e dos sujeitos que se colocam a ela. Matéria e memória pessoal e cultural se encontram. A intencionalidade do artista é revelada: **compartilhar a imensidão da falta e a plenitude do vazio e da ausência**. O silencio repleto de marcas memoriais que ecoam pelos sentidos de sujeitos fenomenológicos em ato. Espaço e objeto em um corpo único, a obra.

Retomando a reflexão inicial, *como uma relocação da obra Seu Sami pode alterar seu efeito de sentido e distanciá-la da intencionalidade primeira de Hilal?* Isto nos coloca de encontro com algumas reflexões de Richard Serra, em 1989, sobre a proposta de remoção de *Titled Arc*. Para Serra, *Titled Arc* fora da Federal Plaza seria destruída, embora sua forma física permanecesse.

As I pointed out, Titled Arc was conceived from the start as a site-specific sculpture and was not meant to be "site adjusted" or […] "relocated". Site-specific works deal with the environmental components of given places. The scale, size, and location of site-specific works are determined by topography of the site, whether it be urban or landscape or architectural enclosure. The works become part of the site and restructure both conceptually and perceptually the organization of the site.[8]

A obra era mais que a matéria física de sua construção. Assim, a noção inicial de que a obra para um local específico seria "destruída" se ela fosse relocada, ganha força nas observações de Serra, e é um conceito fundamental para

8 Como já destaquei, Titled Arc foi concebido desde sua origem para ser uma escultura para um local específico e não para ser "site-adjusted" oui realocada. Instalações para um local específico lida com componentes ambientais de locais dados. A escala, a dimensão e locação das obras para um local específico são determinadas pela topografia do lugar, seja ele urbano ou paisagem, ou ainda na clausura arquitetônica. O trabalho se torna parte do local e o reestrutura tanto conceitualmente quanto na sua percepção. Tradução livre do autor.

o entendimento da tese aqui proposta de que a movimentação de *Seu Sami* para outros locais a esvazia de seu significado constituinte; o processo de re-instalação da obra se opera como algo semelhante ao trabalho de taxidermia: mumificar para eternizar. Pode-se pensar que é uma passagem do provisório e do instável para o perene e fixo. Um objeto que se rende à lógica de sua mercantilização.

É no conjunto dessa percepção simbólica e sensível do objeto estético que se encontram alguns dos elementos que sofrem um esvaziamento significativo nas outras montagens de *Seu Sami* em espaços arquitetônicos diferentes e ocupados por outras matérias e memórias. São novas heterotopias que afetam o efeito de sentido da obra. Esvaziamento fenomenológico de alguns sentidos e conceitos e carregamento de outras materialidades e discursos. Com a remoção para outro local, a experiência sensorial da obra sofre alterações semânticas que desconstroem a obra originalmente elaborada e ao mesmo tempo a reelaboram como objeto (site). A dualidade que gera o efeito de sentido monástico e austero cede lugar ao requinte e luxo de pisos brilhantes e tecnológicos, o espaço novo deixa de ser matéria da obra e se torna uma estratégia de emolduramento do objeto. A iluminação de outrora, agora parece destacar as grandes estruturas de papel e metal que se tornam grandes telas que se dobram ao chão numa infinita passagem entre os dois planos. Não há mais tensão entre o vertical e o horizontal. As imagens dessas lâminas se espelham no chão sintético, penetram esse plano: tão imateriais os planos novos quanto aqueles que se perdem no espelho, quiçá condenados às brumas do esquecimento.

Não há mais a obra original. Muito da relação estética do objeto permaneceu, mas essa nova obra se afasta da interação fenomenológica prevista no projeto poético inicial, mas não a recoloca numa relação social ou mesmo discursiva que definem os trabalhos para um local específico. Como tal, *Seu Sami* convida o público para vivenciar a genialidade de um artista, mas afasta-se do compartilhamento de memórias que se faziam matéria em seu site original. O instalação se desfaz como tal e se refaz em obras isoladas fenomenológica e conceitualmente, distintas apesar de compartilharem o mesmo espaço expositivo..

Referências:

CIRILLO, José. *Imagem-lembrança: memória como matéria plástica na obra de Shirley Paes Leme*. Anais XXVII Colóquio do CBHA, Rio de Janeiro, 2008.

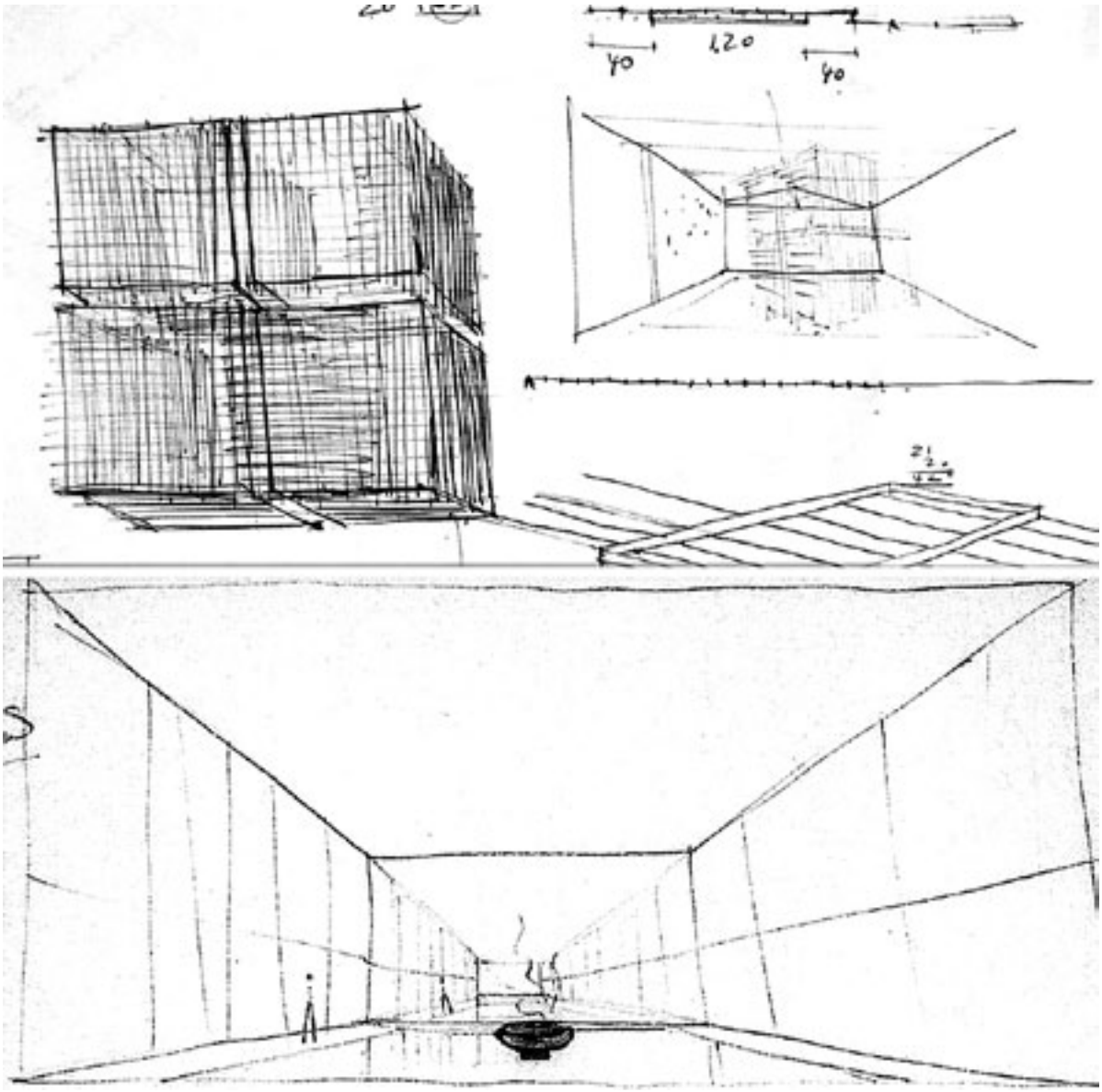
FABRIS, A. (et alli) *Tridimensionalidade – Arte Brasileira do Século XX*. São Paulo: Itau Cultural, 1989.

KWON, M. *One place after another – site-specific art and locational identity*. London: Mit Press, 2004

_____. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specific*. Trad. Jorge Menna Barreto. S/cidade: s/Ed. s/d, pp. 167-187

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado*. São Paulo: Annablume, 1998.

Seu Sami
Vista da instalação
Detalhe da imagem refletida nos espelhos, 2007



Seu Sami
Desenhos e esboços preliminares
Detalhes da rede de quadrângulo, 2007

Seu Sami
Detalhe da Mostra
Sesc, São Paulo, 2008

A dimensão política da experiência

Luciano Vinhosa Simão
UFF

Resumo
Nesse texto, bebruçando-me sobre a dimensão política da terceira crítica de Kant, aponto as limitações do juízo de gosto diante dos interesses do campo artístico. Em seguida, avanço sobre o paradigma da experiência como forma política que pode ser percebido em certas práticas artísticas de nossos dias.

Palavras-chave
Julgamento de gosto, experiência, política, arte contemporânea

Résumé
Dans ce texte, en mettant en question la dimension politique de la troisième critique de Kant, je mène une réflexion sur les limites du jugement de goût désintéressé face aux intérêts du champ artistique pour, ensuite, réfléchir sur le paradigme de l'expérience en tant que forme politique dont certaines pratiques artistiques d'aujourd'hui portent.

Mots-clés
Jugement de goût, expérience, politique, art contemporain

Arendt, em sua obra póstuma, *O julgar*, sustenta a hipótese que a contribuição política da filosofia de Kant está toda contida em sua terceira crítica. O julgamento de gosto, sendo subjetivo e estético, está pautado nas representações que cada um de nós fazemos diante do objeto de nossa atenção, o que dependeria do livre jogo das faculdades do conhecimento (imaginação e entendimento). No entanto, o belo sendo o sentimento de prazer e satisfação experimentado intimamente, só se cumpre no momento em que a necessidade de sua partilha universal se impõe. Kant ilustra a ideia chamando atenção ao fato de que se fôssemos o único ser de nossa espécie habitando uma ilha e que se não tivéssemos consciência de um outro semelhante não teríamos nunca o impulso em assentir, ainda que para com nós mesmos, que uma tal flor ou paisagem é bela. Vai mais longe ao acrescentar que mesmo a representação íntima desse sentimento não nos seria acessível nessas condições. No julgamento de gosto a dimensão intersubjetiva está implicada, mas seu fundamento não são os gostos reais, posto que cada um teria o seu, mas o conhecimento a priori de que nós, justamente por sermos humanos, possuímos todos a faculdade de julgar. É, justamente, este fundamento transcendental do gosto que permitirá que nosso sentimento particular se coloque no lugar do sentimento de todo outro quando julgamos, ainda que devêssemos admitir que cada um tenha o seu próprio gosto. Arendt aponta na faculdade de ver as coisas não somente de um ponto vista pessoal, mas no lugar de todo outro, a dimensão notadamente política da terceira crítica, porquanto esta faculdade possa nos orientar na esfera pública. Tudo como prescreve Kant ao descrever as condições de sua emancipação, o julgamento será soberano se guardar sua absoluta falta de a priori conceituais, de interesse e finalidade para com o objeto de sua representação.[1]

A crença no pronunciamento de um julgamento desinteressado no entanto foi se mostrando de mais em mais improvável, se não ingênua, na medida em que a prática da arte moderna se consolidou em torno de um campo profissional autônomo, altamente institucionalizado e em permanente disputa, como mostrou Bourdieu[2]. Em outras palavras, as circunstâncias que determinam nossas escolhas artísticas dependeriam fortemente do acesso a uma história e a uma teoria da arte um *mundo da arte*, para empregar aqui os termos de Danto[3]. Diante de sua insuficiência social, o paradigma do gosto desinteressado que marcou a trajetória da arte moderna deu lugar na contemporânea a um outro paradigma que coloca a experiência no centro de suas proposições.

Os anos 60 e 70, em ocorrência, foram férteis de *experimentalismo* que deve ser compreendido aqui nos dois sentidos: uma arte que experimenta novas formas de expressão e que ao mesmo tempo propõe a experiência como resultado de suas iniciativas. Neste caso, além de extrapolar os habituais limites que as separavam, foi comum o transbordamento das artes para além dos circuitos tradicionais (museus e galerias), ou ainda de manifestações incompatíveis com o modelo "exposição". Experiências muitas vezes realizadas em espaços outros em continuidade com os da vida quotidiana ou, ao contrário, realizadas em círculos

1 La vie de l'esprit. Paris : PUF, 1981

2 As regras da arte. São Paulo : Cia das Letras, 1996.

3 Le monde de l'art. In: Lories, Danielle. Philosophie analytique et esthétique. Paris : Klincksieck, 1988.

privados, não raro em situações de intimidade absoluta as *obras no escuro*, para citar o termo de kaprow tornaram-se corriqueiras naquele momento. O propósito atendia, no primeiro caso, à necessidade de recuperar para a prática artística o espaço de ação política e sua consequente amplitude pública; no segundo, privando a arte de seu sentido público e privilegiando a experiência intimista, resistir à pressão do constante assédio institucional e à *glamourização* da *sociedade do espetáculo*[4].

Se em parte essas iniciativas puderam redefinir a arte reinventando novas práticas, por outro lado deixam dúvidas quando as vejo, em alguns casos, enclausuradas nas instâncias corporais e íntimas do próprio artista. Tenho em mente certas ações intimistas de Vito Acconci, Gina Pane ou, aqui bem perto de nós, certas experiências realizadas por Arthur Barrio nos anos 70[5], por exemplo. Ora, por vezes esquecemos que cabe ao artista promover, se não a experiência do outro, ao menos a partilha do sensível, identificada desde de Schiller[6] com o espaço propriamente político da arte e que seria capaz de transformar a sociedade a partir da generalização de seu regime. A questão aqui é menos a de saber se o pudor ou a dor, sendo experiências íntimas, possam nos atingir de alguma forma, do que esta de como edificar uma experiência que emerge no espaço entre sujeitos.

Mais recentemente, e a exemplo do que ocorreu nos anos 60 e 70, reagindo a um certo conformismo institucional, certas práticas artísticas dos anos 90 passaram a colocar seu foco de interesse novamente na experiência, mas desta vez de forma ampliada na figura das trocas intersubjetivas. Mas, se existe uma ação micropolítica que se transfere para o plano macro, em alguns casos seria pertinente perguntar como uma experiência radicada na intimidade de cada um pode, de alguma forma, contribuir para a melhoria das condições humanas e, efetivamente, de nosso espaço de vida?

1. O gosto e sua forma política

Acatando a dimensão política apontada por Arendt, Uzel[7] sustentará que a terceira crítica e sua consequente vulgarização teve um papel fundamental para o sistema moderno das artes, este a que chamamos de Belas Artes. Contemporânea dos salões do século XVIII, a Crítica do juízo corroborou para a emergência de uma comunidade estética fundada na autoridade do cidadão comum que para eles afluíam em massa. O autor vai apoiar sua argumentação na obra *La peinture et son publique à Paris au XVIIIe siècle* que Thomas Crow escreveu sobre os salões organizados pela *Académie Royale*. Se as artes, em particular as artes plásticas, estiveram desde a sua emergência no século XV vinculadas a um circulo estreito de homens esclarecidos – príncipes e aristocratas –, no século XVIII, com as transformações que vinham ocorrendo no plano social, um novo ator ganhará

4 Debord, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro : Contraponto, 1998.

5 Refiro aqui a experiência que realizou durante três dias e três noites nas ruas do Rio de Janeiro e da qual nem os registros fotográficos são admitidos pelo artista como possíveis vetores de trânsito da experiência.

6 Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme. Paris : Aubier Montaigne (1992)

7 Entre l'esthétique et le politique: les ens comunis. In : Ouellet, P. (2002)

a cena. Este é o público. É para e com ele que os Salões de Arte vão se erguer e se fortalecer. Uzel conta que em seu livro Crow dá voz aos diferentes grupos que compõem o público. Acolhe testemunhos de artistas, críticos e representantes da academia, mas acorda particular atenção às declarações do escritor Louis-Sebastien Marcier sobre o Salão de 1787. Às vésperas da revolução e carregado de conotações política, Marcier nos relata que, nas seis semanas que ele aconteceu, o Salão acolheu uma multidão de populares que ali acotovelavam-se durante horas para ver as obras expostas.

Na generalidade que o abraça, o público dos salões é empiricamente constituído de homens e mulheres provindos das mais diversas origens sociais, com níveis de instrução e interesses bastante diversificados tanto quanto suas opiniões e gostos, somente comparáveis a diversidade das obras ali expostas. Com efeito, essa nova classe, alheia aos critérios estéticos praticados pela tradição acadêmica, vai exercer uma liberdade de julgamento sem precedentes na história, afirma Uzel. Neste ponto, o autor chama a atenção para o espaço político que o salão é capaz de gerar em oposição àquilo que Haberman encarregava às elites esclarecidas de realizar no plano de uma missão educativa civilizatória[8]. A credibilidade do público tirava sua força daquilo que se supunha ser a aptidão natural de todo ser humano em reconhecer instintivamente o belo, fosse esse o ponto de vista dominante da estética filosófica do século XVIII. Se a estética daquela época aposta no gosto espontâneo como forma de combate ao objetivismo, ela recai inevitavelmente em uma outra forma de objetivismo que é este da voz soberana da natureza, argumenta Uzel.

No entanto, se dessa expressão espontânea se esperava que emanasse o autêntico veredito do gosto intuitivo, os julgamentos de fato se revelavam, em realidade, mais contraditórios que conciliadores. Neste momento, Uzel retoma Kant para explicar que sua teoria se destaca do empirismo dominante do século VIII por vias transcendental. Desprezando os gostos reais, Kant toma como pressuposto o conhecimento a priori de que todos nós possuímos a faculdade de julgar. A novidade que sua teoria traz, segundo Uzel, não é somente de refutar o objetivismo afirmando que o julgamento de gosto é subjetivo, mas igualmente refutando-o ao afirmar que ele depende do livre jogo das faculdades do conhecimento – imaginação e entendimento (p.177), quer dizer das competências do sujeito naquilo que revelam do traço propriamente humano do homem. A soberania do julgamento kantiano está baseada em sua absoluta falta de a priori conceituais, de finalidade e de interesses. Kant prescreve sua receita: 1) pensar por si; 2) pensar no lugar de qualquer outro; 3) pensar sempre de acordo consigo mesmo (§ 40, p 140). Somente nestas condições que o julgamento pode ser íntegro e conquistar sua autonomia. No entanto, isso não quer dizer que cada um tem o seu gosto e ponto final. De fato, sua teoria propõe o trânsito intersubjetivo do sentimento que é dado pela qualidade reflexionante do julgamento e sobre a qual se fundamenta a universalidade de sua validade: eu no lugar de todo outro. É justamente porque a natureza de minha satisfação é desinteressada, livre e não se funda em qualquer inclinação pessoal que seja, é que posso crer que ela se sus-

8 Para Habermans, que tenta atualizar o ponto de vista iluminista, caberia a um gupo de homens esclarecidos promover a educação estética das massas.

tente em alguma coisa que suponho em todo outro. Na interpretação de Uzel, é essa alguma coisa que kant chama *sensus communis*.

Uzel chama a atenção para a diferença que Crow faz entre a generalidade para a qual o termo "público" reenvia e a "assistência". Diferente do primeiro, esta última, constituindo-se do efetivo contingente de homens que visitam uma exposição, é a manifestação concreta do público, entidade abstrata que representa a totalidade de pessoas. Este ganha sua consistência a partir das diferentes vozes assistenciais as quais supõe representar, quer dizer no momento em que um conjunto de indivíduos acordava fé em uma tal coisa ou outra. Em sua totalidade, o público está na medida de vir a ser o motor mesmo da história da arte, afirma Crow (Uzel. p 180). O poder normativo que praticava, explica Uzel, pôde então se diferir daquele dos conselheiros eruditos dos príncipes na medida em que se julgava que sua expressão emanava de uma autêntica coletividade e não refletia o arbítrio de uma autoridade esclarecida. A esfera pública e consequentemente o espaço político do salão resulta justamente não do consenso entre as vozes, mas antes do sentimento de julgar em comum, participando do processo normativo e crítico que regula a produção artística.

Sintetizada na instância do "público", a noção de comunidade estética em Uzel obedece ao princípio da heterogeneidade mais do que não conota uma sociedade exclusiva, composta de homens reunidos em torno de uma sensibilidade comum ou forma de vida partilhada. No entanto, o julgamento de gosto, que encontra sua máxima expressão política nos salões de arte do século XIX, encontra seu limite quando a voz da audiência é minimizada em favor de um discurso crítico especializado que toma a cena artística a partir do século XX. Neste sentido, toda argumentação que se fundamente no desinteresse do julgamente se verá comprometida.

2. O jogo e sua forma política

Rancière[9] identifica em nossos dias um certo estado de ressentimento antiestético permeando a sociedade, em particular o *mundo da arte*. O autor remonta a origem deste malentendido à época da Revolução Francesa e do idealismo alemão, cujos ideais entremelavam as práticas artísticas com o absoluto filosófico e as promessas da comunidade política. De uma forma geral, o ressentimento antiestético ora toma a forma de uma desilusão que faz com que a arte dobre sobre si mesma, discutindo seus critérios a partir do reconhecimento de sua limitada condição institucional – é a posição analítica; ora lamenta-se que a arte tenha se diluido na cultura e, por consequência, a estetização geral da vida nos conduziu ao inevitavel fetichismo do consumo, postura que Rancière indentifica com as colocações de Lyotard. Em resumo, diz o autor, o ressentimento antiestético toma assim o lugar do grande ressentimento contra a idade das utopias e das revoluções; em outras palavras, do ressentimento contra a dissensualidade política (p.145).

O autor pergunta se naquele entremelar apontado não residiria um paradoxo de origem que explicasse as metamorfoses e suas eventuais aporias ou

9 La communauté esthétique. In: Ouellet, P. (2002)

entropias (p145). Vai retomar a décima quinta carta de Schiller para afirmar que nela existe uma forma de experiência sensível que define a própria condição da humanidade do homem: o jogo. Para ele, Schiller inaugura um novo regime de afetividade da arte que guarda sua singularidade e, em contrapartida, uma nova configuração da comunidade como experiência viva de um mundo estético (p.146). Tais proposições puderam então, segundo Rancière, fazer a ligação entre o regime estético da arte com as formas reconfiguradas de partilha do mundo sensível que implicam a esfera da experiência diária. Assim, o modelo schilleriano do jogo, que se sustenta nesta tensão, estende-se do discurso teórico para a vida, determinando o modo de percepção do homem ordinário, abrangendo tanto o quotidiano quanto as instituições que o conformam. Esta rede de pensamento alcança o nosso tempo no instante mesmo em que a "utopia" e o "nielismo" estético nela implicados se chocam com o discurso da produtividade, acarretando, com efeito, o descrédito da arte diante do mundo do trabalho, gerando o ressentimento contemporâneo.

Fundamentando-se no modelo conceitual kantiano[10], o jogo em Schiller toma um sentido muito particular de suspensão, ensina Rancière. Por conseguinte, é um acordo sem conceitos entre um entendimento que não impõe nenhuma forma ao mesmo tempo que não determina nenhum objeto à conhecer e uma sensibilidade que não se submete a nenhum constrangimento e nem impõe, em retorno, um objeto de desejo (p. 147). Ao contrário dos critérios *poïeticos* que predispõe da virtuose da técnica visando o bom produto, o regime estético da arte define um *sensorium* específico. A experiência estética se instaura quando os dados sensíveis em nossas representações não se submetem nem ao positivismo do entendimento, nem aos desejos rendidos aos apetites anárquicos dos sentidos. Portanto, é da arte, não aquilo que se diferencia pelo modo de fazer, mas pelo modo de sentir que promove. O pertencimento a este *sensorium* é que qualifica as coisas da arte como tal. Desta feita, qualquer instância da atividade humana que nele se veja integrado partilha de um mesmo regime estético. Mas é no interior mesmo da obra de arte que a contradição aparece em sua forma mais evidente, remarca Rancière. Se em sua generalidade, quer dizer como atividade artesanal, a obra de arte é o produto da vontade que impôs sua forma à matéria, a obra de arte estética é também a negação da arte como forma material. Subtraída das conexões habituais do conhecimento e do desejo, a obra de arte estética, em sua heteronomia sensível, é a reunião de contrários: voluntarismo e involuntarismo ; atividade e passividade; consciente e inconsciente.

O jogo que serve de modelo em Schiller combina uma dupla suspensão: de um lado a potência do instinto formador impondo sua lei autônoma que suprime o heterogênio; de outro o instinto sensível, potência da passividade que não se submete a nenhuma forma. Do acordo sem conceitos entre esses dois instinto nasce o instinto do jogo. Este conflito entre as faculdades do espírito que o jogo instaura pode se traduzir em termos políticos na medida em que a batalha dos instintos, própria do regime estético, for estendida à vida. Ele é capaz de pôr em cheque a tradicional imposição do intelecto sobre a sensibilidade e, junto com

10 Schiller se apropria do conceito de livres jogos da imaginação de Kant.

ela, a suposta predominância de uma classe cultivada sobre barbárie popular. A verdadeira revolução deve romper com a lógica da dominação naquilo que ela apresenta de mais profundo, ou seja: a diferença das naturezas tal como esta se dá a perceber enquanto evidência sensível, quer dizer na diferença das destinações inscrita sobre os corpos (p.148).

Neste ponto, Rancière contrapõe o ponto de vista de Schiller àquele de Platão. O jogo, enquanto atividade que se opõe ao trabalho, em Platão, não está somente interdito ao artesão porque este é um trabalhador, ele é antes inapto a jogá-lo por pertencer a uma classe de homens que não pode acessar às atividades do espírito. Somente ao filósofo é dada a clareza de saber que a vida é um jogo e que é necessário praticá-lo bem. Se no acordo sem conceitos que caracteriza o jogo a livre aparência, que não se refere e nem se opõe a nenhuma realidade, engendra a configuração sensível da comunidade, em Platão, aquele que joga com a aparência, a mimético, está excluído de sua república porque faz duas coisas ao mesmo tempo. O princípio que exclui o mimético é o mesmo que coloca o artesão em seu lugar (p.149). É justamente este princípio que estabelece uma lógica de dominação fundada na suposta diferença entre as naturezas humanas que é negada em Schiller. O homem só é plenamente humano quando brinca. A capacidade de todo homem jogar a livre aparência elimina as hierarquias que os separava habitualmente. O sensorium estético em Schiller prescreve uma "arte de viver", princípio de uma revolução sensível que aparece como o fundamento mesmo de toda transformação política (p.150). Sob este princípio, a arte e a política, o prazer e o trabalho, a passividade e atividade, o produtivo e o improdutivo não aparecem como opostos inconsiliáveis – autonomia da razão e heteronomia do sensível – mas nivelados pela experiência estética expandida e sustenida pela mesmas condições de suspensão, tão próprias do jogo.

No entanto, as teorias de Rancière que retomam o jogo de Schiller, embora visem a partilha do sensível, ainda o toma pelo viés do exercício íntimo e de sua improvável transitividade. Contudo, para pensarmos a noção de *espaço intersubjetivo* devemos superar o plano da simples transitividade das experiências íntimas, mas alcançar a dimensão ecológica uma terceira coisa que se constrói na cooperação entre sujeitos (na esfera pública, efetivamente no espaço físico que promove o encontro) convertendo-se em benefícios mútuos que ultrapassem a esfera privada da experiência. Neste terreno, o jogo encontrará seu lugar de exercício.

Certamente, algumas práticas artísticas em curso em nossos dias e que trazem consigo a necessidade de construir esse espaço sensório através da experiência estética também encontram sua dimensão política na medida em que essa experiência pode ser, mais do que compartilhada, construída coletivamente. O modelo tradicional da prática que separa artista e público poderá ser repensado a partir desta ênfase. No entanto, interromperei aqui minha reflexão, guardando-a para uma ocasião em que disporemos de um espaço mais amplo para os seus desdobramentos.

Considerações de Mário Pedrosa sobre a crise da arte

Marcelo Mari
UFG

Resumo

No exílio, em Paris, Mário Pedrosa reavaliou o significado da arte na sociedade na década de 1970. Reavaliação dos objetos da cultura, Pedrosa dizia, em 1975, que a classificação dos níveis culturais serviria como designação de privilégio e de distinção social na sociedade de classes em que a cultura preserva o status quo. Pedrosa acompanhou de perto as mudanças internacionais e, por isso, ele foi capaz de antecipar o surgimento da crítica de arte gangsterizada, do crítico-marchand.

Palavras-chave

Mário Pedrosa, revolução, Crise da arte.

Abstract

In exile in Paris, Mario Pedrosa reassessed the meaning of art in society in the 1970s. Revaluation of the objects of culture, Pedrosa said in 1975 that the classification of cultural levels serve as a designation of privilege and social distinction in a class society in which culture preserves the status quo. Pedrosa has closely followed international changes and therefore he was able to anticipate the emergence of gangsterized art criticism, the critic-dealer.

Key-words

Mário Pedrosa, revolution, art crisis.

Considerações de Mário Pedrosa sobre a crise da arte

Crítico de arte norte-americano, participante dos debates nova-iorquinos sobre estética e marxismo, Clement Greenberg estava comprometido com as pesquisas analíticas da arte moderna. Greenberg foi figura central na mudança da capital mundial da arte moderna de Paris para Nova York, pois ele promoveu a entrada dos artistas norte-americanos como representantes das pesquisas visuais mais atuais e elegeu Jackson Pollock como o artista-símbolo dos novos tempos. Essa conversão dos artistas norte-americanos em elite da sensibilidade moderna foi estudada por Serge Guilbaut como um fenômeno típico da inter-relação entre economia, política e cultura ocorridas no período do Pós-Guerra com as disputas entre Estados Unidos e União Soviética.

As origens desse processo de ênfase no distanciamento estratégico das artes da batalha ideológica da Guerra Fria remontam ao episódio de surgimento, em 1938, do *Manifesto por uma arte revolucionária independente* de Trotski e de Breton. Quando se encerrou o debate sobre a Frente Popular norte-americana, que uniu comunistas e liberais nas mesmas fileiras, surgiu uma alternativa para o Realismo Democrático nas artes visuais. Muitos intelectuais e militantes decidiram se afastar do Partido Comunista dos Estados Unidos da América não apenas por causa dos erros táticos que levaram os comunistas a apoiar o *New Deal* de Roosevelt (Cf. SEATON, 2000, p. 157), mas porque repercutiam notícias sobre os Tribunais de Moscou.

Foi assim que se consolidou o movimento norte-americano de esquerda cujo mote principal era o anti-stalinismo. Serge Guilbaut informa: "Depois do Primeiro Congresso de Artistas Americanos em 1936, a desaprovação da Frente Popular por uma parte dos intelectuais de esquerda tornou-se mais organizada e virulenta. O abismo entre trotskistas e stalinistas se ampliou (...). Para muitos intelectuais, ficava cada vez mais claro que era necessário independência de todos os partidos políticos para os artistas e escritores." (GUILBAUT, 1985, p. 21).

Nos Estados Unidos, um dos desdobramentos do Manifesto de Trotski e de Breton foi a crítica do rebaixamento estético da arte na sociedade capitalista de consumo; preocupação externada por críticos de arte – tais como Greenberg, em seu ensaio *Vanguarda e Kitsch* no ano 1939 – foi que a nova arte era um meio de resistir ao nivelamento da cultura produzido na emergente e dinâmica sociedade de consumo norte-americana.

Em ensaio sobre o impacto da espetacularização da cultura e sobre o fenômeno contemporâneo de ascensão das massas para as grandes exposições de arte nos museus e nas bienais espalhados pelo mundo, Paulo Arantes comenta a falência da concepção de arte moderna, estabelecida nos Estados Unidos a partir do Pós-Guerra em 1945, e a superação da autonomia da arte pela aproximação cada vez maior entre cultura e dinheiro nos anos de 1970 e de 1980: "'Um artista pode ser ambos, diplomata e revolucionário', disse o risonho e bronzeado Robert Rauschenberg, solicitando dinheiro à classe média alta para uma causa meritória'. Peter Bürguer diria que o moço é impermeável ao processo de re-semantização da arte, iniciada pela pós-vanguarda uma vez exaurido o ciclo do alto modernismo." (ARANTES, 2004, p. 204). O que Arantes explicita é justamente avaliação sobre a perspectiva da esquerda cultural norte-americana

que culminava na produção dos minimalistas e pós-minimalistas e mantinha a subsistência da entronização da noção de vanguarda cunhada por Greenberg. Noção de vanguarda que, em sua origem, estabeleceu o eixo da autonomia dentro de uma perspectiva conveniente tanto para a irresponsabilidade social como para a tentativa de manutenção da esfera autônoma da arte, que todavia não se contrapôs à difusão do gosto feita pela indústria cultural.

O principal exemplo de alternativa à tendência expressionista da arte moderna foi apresentado pelo militante e crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa. Após breve estada na França, Pedrosa viajou para os Estados Unidos e passou a residir em Nova York no final de 1938. Ali, ele travou contato com militantes trotskistas norte-americanos e com muitos artistas, literatos e críticos de arte que se aproximaram do trotskismo, entre os quais Alexander Calder, Clement Greenberg e Meyer Schapiro. Quando voltou ao Brasil em 1945, Pedrosa decidiu batalhar a favor tanto de suas convicções artísticas como políticas. Ao contrário de seu confrade norte-americano Greenberg, Pedrosa apostava na arte de Calder e nos desdobramentos artísticos construtivos para prosseguimento da tendência de mesmo nome da arte moderna.

A fundação da Bienal de São Paulo coincidiu com a iniciativa de Pedrosa em promover a arte de tendência construtiva no Brasil dos anos de 1950. Difundida na época, a famosa afirmação de Mário Pedrosa de que "o Brasil está condenado ao moderno" (PEDROSA, 1981, p. 321) – como lugar privilegiado de experimentação política e social –, esta se explicava pela conformação das relações estabelecidas entre o local e o global desde o período da Colônia até os dias de hoje.

Segundo Pedrosa, a substituição de modelos estabelecidos na periferia do capitalismo se fazia segundo a lógica da tentativa de atualização pela importação. Essa importação acentuava a tensão de duas pré-condições de inserção do Brasil nas novas relações internacionais: arcaísmo e modernização. A tônica desse processo era irremediavelmente o desenvolvimento desigual, ou "desenvolvimento desigual e combinado" na acepção de Trotski (Cf. TROTSKI, 1977), e as atualizações promovidas no conjunto das atividades sociais ofereciam possibilidade de emancipação definitiva no curso das mudanças internacionais. Entretanto, como toda atualização, sua inserção poderia ou não superar as condições preexistentes e mais ainda reverter o processo de dependência local.

Pedrosa assinalava que o advento da Bienal de São Paulo promoveu não só a formação do gosto pelo moderno, mas também propiciou um debate sobre provincianismo local e sobre renitência da arte internacional, produzindo rupturas locais que não foram definitivas e demarcando muita vez continuidades na reafirmação da ordem internacional. Ainda que a mostra brasileira fosse símbolo de modernização, ela passou a ser de fato parte da modernização contraditória que não superou as condições sociais preexistentes; modernização que estabeleceu tanto a manutenção das relações de dominação como o predomínio e a acentuação das desigualdades.

A Bienal de São Paulo que fora, em seu surgimento, responsável pela desprovincianização das artes no Brasil, tornou-se aos poucos o contato frenético não menos com as modas internacionais que com as alianças espúrias para

promoção de artistas e o lócus da atuação de gangsteres das artes. O sistema das artes fechou-se na lógica do mercado. Como dizia Pedrosa, "a mostra de arte passa a ser feira de arte, e os marchands passam a dominar. As leis do mercado capitalista não perdoam: a arte, uma vez que assume valor de câmbio, torna-se mercadoria como qualquer presunto" (PEDROSA, 1975, p. 257).

Mário Pedrosa acompanhou de perto essas mudanças internacionais e, por isso, ele foi capaz de antecipar o surgimento da crítica de arte gangsterizada, o crítico-marchand. O trabalho de Anne Cauquelin anuncia as redes de comunicação como meio de difusão do valor da arte, do valor artístico; mas não é só isso, a rede de comunicação rearticula a produção artística segundo seus parâmetros comunicativos: rede, bloqueio, redundância e saturação, nominação (CAUQUELIN, 2005, p. 88). O modelo de crítica de arte desse novo momento é Leo Castelli, *promoter* de Andy Warhol. Crítico de arte que atua seguindo a lógica dos meios de comunicação, Castelli associa seu nome como marca ao sucesso dos artistas, torna-se indissociável do sucesso deles; cedo ele percebeu a novidade da época: nada escapa da rede de comunicação e ela atua como construtora de realidade.

A rede transforma-se no imperativo categórico das decisões sempre vinculadas aos ditames do mercado. Nesse sentido, Ignacio Ramonet errou – e seus últimos escritos tem apontado isso – ao considerar a internet apenas como um meio de comunicação, que dependeria do uso que se faz ou não dele para considerá-lo como democratizante de informação ou como veículo indispensável para reafirmação constante das operações mercadológicas; o meio já implica condicionamentos essenciais da percepção e da consciência humanas. (Cf. RAMONET, 1998).

O meio-internet funciona como um meio ideológico da sociedade contemporânea, e a arte tem agora seus limites determinados pela substituição da cor *cinemascope* do desenho animado do camundongo Mickey, que formou o padrão de percepção de cor de muitas gerações, pela cor-luz do W*indows* e cia. e das interfaces do *personal computer*.

Confiante na abertura de tendências históricas que poderiam levar tanto à solução a contento da modernização brasileira como ao colapso do projeto moderno, Mário Pedrosa identificou as contradições inerentes à implementação inicial da construção de Brasília, como auge da modernização brasileira: "Fatalmente isolado do povo brasileiro, o seu governo desconhecerá, não participará senão de fora do drama de seu crescimento. (...) Brasília seria uma espécie de casamata impermeável dos ruídos externos, aos choques de opinião"(PEDROSA, 1981, p. 306). Várias vezes se cogitou nas célebres palavras de Pedrosa a avaliação prenunciadora do Golpe Militar; tanto Otília Arantes como Sônia Salzstein reafirmaram a acuidade de análise de Pedrosa, a partir dos anos da década de 1960, como identificadora do desenlace da iniciativa moderna brasileira capitaneada pela arquitetura, cujo principal denominador foi a modernização conservadora dos anos seguintes no Brasil[1].

---

1 Mário Pedrosa e o Brasil. José Castilho Marques Neto Org. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000, p. 70. Cf. também ARANTES, O. B. F. Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Scritta Editorial, 1991, p. 92 e seguintes.

No exílio, em Paris, Pedrosa reavaliou o significado da arte para a sociedade na década de 1970. Suas conclusões aproximam-se da análise feita recentemente por Chin-Tao Wu, no livro *Privatização da cultura*[2]. Reavaliação dos objetos da cultura, Pedrosa dizia, em 1975, que a classificação dos níveis culturais serviria como designação de privilégio e de distinção social na sociedade de classes em que a cultura preserva o *status quo*: "Os objetos produzidos pela arte erudita transformaram-se em capital (e isso em seu pleno sentido especulativo, pois são uma espécie de ações com as quais se joga nas Bolsas) e sua posse contribui para a acumulação de riquezas que sustenta o poder da burguesia na sociedade de classes. O mercado de arte é um dos que mais claramente expressam o que significa, na sociedade individualista, o fenômeno da acumulação de capital e o sistema de símbolos de prestígio em que se afirma a luta pelo status nesta sociedade"(PEDROSA, 1995, p. 322).

Desde a arte moderna até as manifestações recentes da arte dita pós-moderna têm-se a promoção da arte como chave fundamental de construção ideológica do individualismo e como termo último de fruição das benesses simbólicas oferecidas pela sociedade capitalista. A arte abstrata, a *pop art*, a *minimal art*, a *body art*, a *conceptual art*, etc. são, como dizia Pedrosa, "todas produtos de consumo conspícuo, ainda que nem mesmo a burguesia entenda verdadeiramente todos esses novos ismos, mas os aceite na medida em que vendem. Nesse sentido, a arte (...) é uma forma de mistificação cultural. Sobretudo, na medida em que reproduz e projeta essa mistificação como os bens supremos que os grandes monopólios das multi, ou melhor, transnacionais levam para todo o mundo, principalmente para os países da periferia, como os emblemas, os símbolos da civilização cosmopolita do *global shopping center* a que os sumo-sacerdotes das gigantescas empresas monopolistas querem reduzir o planeta"(PEDROSA, 1995, p. 326).

Inspirado pelas considerações antecipatórias de Pedrosa sobre a situação atual, Paulo Herkenhoff, em seu ensaio "Pum e cuspe no museu",[3] questiona hoje o campo estético ampliado e ligado inexoravelmente ao mercado. Seu ensaio tenta encontrar aquele espaço e aquele instante de tempo muita vez despercebidos no confronto entre público e obra, que caracteriza o que chamamos de experiência estética.

Herkenhoff identifica a arte com os pequenos gestos, com as pequenas coisas que se colocam entre a consciência do público e o espaço onde a obra de arte se encontra. Como mensurar o valor estético de uma obra de arte? As experiências estéticas propostas por Hélio Oiticica e Lygia Clark nos anos sessenta parecem apontar para uma solução de resistência contra a aniquilação da arte na era do deus-mercado, pois a experiência aberta por um Parangolé não se identifica com sua propriedade e comércio. Medida urgente contra aquilo que Pedrosa tinha constatado: "as leis do mercado capitalista não perdoam". De certa forma, Herkenhoff assinala os interstícios da dimensão estética proporcionada pela arte como grande barreira contra a simples mercantilização das coisas presentes no

2 WU, Chin-Tao. Privatização da cultura. São Paulo: Boitempo & SESC-SP, 2006.

3 Já! Emergências Contemporâneas. Orlando Maneschy e Ana Paula Felicíssimo de Camargo Lima Orgs. Belém: EDUFPA/Mirante – Território Móvel, 2008, p. 203.

mundo. O que há de novo nisso? Trata-se do velho jogo da arte relacional? Vivemos um impasse contemporâneo de falta de alternativa que possibilitem vislumbrar a transformação efetiva do que está aí.

Bibliografia

ARANTES, O. B. F. Mário Pedrosa: itinerário crítico. São Paulo: Scritta Editorial, 1991.

ARANTES, Paulo Eduardo. Zero à esquerda. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GUILBAUT, S. How New York stole the idea of the modem art – abstract expressionism, freedom, and the cold war. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

Mário Pedrosa e o Brasil. José Castilho Marques Neto Org. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

PEDROSA, M. Dos murais de Washington aos espaços de Brasília. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEDROSA, Mário. Mundo, Homem, Arte em Crise, São Paulo: Perspectiva, 1975.

PEDROSA, M. Política das artes. São Paulo: EDUSP, 1995.

RAMONET, Ignacio. *Geopolítica do Caos*. Col. *Zero* à *Esquerda*. Petrópolis: Vozes, 1998.

SEATON, E. G. Federal prints and democratic culture: the graphic arts division of the Works Progress Administration Federal Art Project, 1935-1943. Tese de Doutorado. Northwestem University, Illinois, 2000.

TROTSKI, L. A revolução permanente. Lisboa: Antídoto, 1977.

WU, Chin-Tao. Privatização da cultura. São Paulo: Boitempo & SESC-SP, 2006.

Alberto Greco y el Brasil: Contactos regionales y abordajes comparativos

María Amalia García
UBA-CONICET

Resumo

Este trabajo busca abordar las vinculaciones entre la obra del artista argentino Alberto Greco y el panorama artístico brasileño de fines de la década del 50 a partir de dos puntos de vista metodológicos. Por un lado, se propone estudiar el viaje de Greco al Brasil en 1957 como una acción clave para el desarrollo del informalismo. Por otro lado, a partir del estudio de dos obras monocromas, una de Greco y otra de Lygia Clark se busca dar cuenta de los quiebres que introdujeron el informalismo y el neoconcretismo en torno al paradigma del arte concreto.

Palavras Chave

Alberto Greco; Informalismo; Argentina/Brasil

Abstract

This paper addresses the links between the works of the Argentinean artist Alberto Greco and the Brazilian art scene in the late 50's from two methodological perspectives. On the one hand, it aims to study Greco`s trip to Brazil in 1957 as a key action for the development of informalism. On the other hand, departing from the study of two monochrome works of Greco and Clark it seeks to account the cracks that made the informalism and neoconcretism around the concrete art paradigm.

Key words

Alberto Greco; Informalism; Argentina/Brasil

Este trabajo busca abordar vinculaciones entre la obra del artista argentino Alberto Greco y el panorama artístico brasileño de fines de la década del 50 a partir de dos puntos de vista metodológicos. Por un lado, se propone estudiar el viaje de este artista al Brasil en 1957 como una acción clave para el desarrollo del informalismo. Por otro lado, la crisis del concretismo en la Argentina y Brasil a finales de los 50 da la clave para la segunda articulación que propongo realizar: a partir del estudio de dos obras monocromas, una de Greco [Sin título (1960)] y otra de Lygia Clark [*Espaço Modulado* (1958)] propongo analizar cómo informalismo y neoconcretismo implican un proceso de ruptura diferencial respecto de la hegemonía y la extensión del concretismo en ambos países.

Acciones personales: Alberto Greco en Brasil

En la Argentina a partir del segundo lustro de la década del 50, la pintura abstracta se desplegó en un panorama múltiple: arte abstracto, arte concreto, geometría "sensible", abstracción lírica y otras definiciones intentaban dar cuenta de la pluralidad de esta línea investigativa. Entre estas exploraciones, aparecían producciones que incorporaban la aleatoriedad y la precariedad como dispositivos creativos. *Tachisme* (en Francia), expresionismo abstracto (en los EE.UU.), abstracción lírica e informalismo eran términos que buscaban anclar las características de una imagen en la cual el orden compositivo y los procedimientos técnicos se habían trastocado. La libertad expresiva del artista en la ejecución y la utilización de materiales extra-artísticos se constituyeron en recursos clave de las nuevas prácticas en la escena internacional.

En noviembre de 1957 Greco expuso en la galería Antígona pinturas tachistas realizadas durante su estadía parisina; ese mismo año, Greco marchó a Rio de Janeiro. Aparentemente, luego de la exposición en Antígona, su recepción en el ambiente artístico e intelectual porteño se enrareció y ese fue uno de los motivos de su viaje al Brasil.[1] En Rio expuso en la Petite Galerie definiéndose como pintor tachista; sin embargo, sobre este episodio no existe documentación. Luego se trasladó a São Paulo. Allí realizó una exposición en el MAM-SP a mediados de 1958 que fue acompañada de conferencias. La revista *Hábitat* publicó una breve reseña y una fotografía que muestra una de las obras expuestas: de formato apaisado, esta obra está realizada a través del procedimiento de machado gestual y chorreados. En la reseña, la revista da cuenta del impacto que suscitó la presencia de Greco en São Paulo.[2] Efectivamente, la presencia de Greco generaba debates tanto en Buenos Aires como en São Paulo. Alojado en la casa del Norberto Nicola, Greco produjo la obra expuesta en el MAM en compañía de este artista. Es a partir de los recuerdos de este artista recogidos por Aracy Amaral que conocemos el modo de ejecución de la obra: huevos llenos de tinta arrojados sobre papel. [3]

Greco estuvo un tiempo más en São Paulo y hacia finales de 1958 regresó a Buenos Aires. Antes de partir recolectó una serie de obras de varios artistas

1 Francisco Rivas, "Alberto Greco. La novela de su vida y el sentido de su muerte", en *Alberto Greco*, Valencia, IVAM, 1992, p. 188.

2 "Alberto Greco", *Hábitat*, nº 49, São Paulo, julio-agosto de 1958, p. 63.

3 Aracy Amaral, "Nos anos 50: Alberto Greco em São Paulo", *Textos do Trópico de Capricórnio*, São Paulo, Editora 34, 2006, vol. 1, p. 205.

con el objetivo de realizar una exposición en Buenos Aires, proyecto que concretó en noviembre de 1958 en la galería Antígona. *9 artistas de San Pablo* reunía dibujos y témperas de pequeño formato de Greco y de ochos artistas brasileños; la línea general del conjunto era un "manchismo evocativo" orientado hacia la "consecución primordial de valores plásticos, colorísticos y táctiles, de refinada esencia" según señalaba Córdova Iturburu en el catálogo. Fernando Lemos, Leopoldo Raimo, Manabu Mabe y Tomie Othake eran los artistas más destacados del conjunto. [4]

El recorte que había efectuado Greco de la plástica brasileña se orientaba a rescatar la línea informalista que había comenzado a gestarse desde mediados de los años 50 a partir de búsquedas individuales de los artistas mencionados, a las que hay que sumar la de Antonio Bandeira, Iberê Camargo, Flávio Shiró y Fayga Ostrower. Fernando Cocchiarale y Anna Bella Geiger han señalado que el informalismo en el Brasil no produjo discursos de grupo y por este motivo explican que las críticas concretistas y neoconcretistas al informalismo no hayan encontraron en éste último un interlocutor organizado, atomizándose sin dirección en función de la independencia individual de los artistas. [5]

El monocromo como elemento comparativo: Greco-Clark

Si estas imágenes concretistas hacia comienzo de la década daban cuenta de un modelo vital y progresista y resultaban vitales como proyecto artístico, hacia finales de la década dicha hegemonía comenzó a resquebrajarse. Ese plano blanco sobre el que se distribuían líneas de colores, se oscurece hasta devenir negro. A partir del estudio de la obra Sin título (1960) de la serie "Pinturas Negras" de Alberto Greco y *Espaço Modulado* (1958) de Lygia Clark propongo dar cuenta de los quiebres que introduce el informalismo y el neoconcretismo en torno a este paradigma concretista.

Este trabajo aborda las búsquedas artísticas que se desarrollaron en oposición al modelo universalista, objetivo y científico del arte concreto. Modos heterodoxos de pensar la abstracción surgieron en el circuito plástico argentino-brasileño a finales de la década. Nuevas reelaboraciones de la tradición constructiva a partir de reflexiones en torno a la percepción visual y tensiones y convivencias entre abstracción y principios del surrealismo operaban en producciones disidentes con este paradigma.

La serie "Pinturas Negras" de Alberto Greco fue expuesta en la Galería Pizarro en 1960. Se trata de un conjunto de obras realizadas en brea, bleque y óleo sobre tela en un rango de medidas de 2 x 1 mts. La ausencia compositiva y la homogeneidad cromática está contrastada por un acusado uso de textura visual y táctil que genera una variabilidad e intermitencia de la superficie. En la serie "Espaço Modulado", Clark articuló cada pieza en un conjunto definido por tres módulos. En *Espaço Modulado* (1958) el primer y tercer cuadrado están bordeados por una línea blanca en sus cuadro lados. El cuadrado central está

4 *9 artistas de San Pablo*, Buenos Aires, Antígona, noviembre de 1958.

5 Fernando Cocchiarale y Anna Bella Geiger, *Abstracionismo geométrico e informal. A vanguarda brasileira nos aos cinqüenta*, Rio de Janeiro, FUNARTE, 2004 [1era ed. 1987], pp. 20-23.

constituido por dos rectángulos: por la yuxtaposición de las placas de madera se genera una estructura lineal horizontal.

Comencemos por Greco. Distintos elementos de la reelaboración surrealista de posguerra tienen correlato en la obra de Greco. En este sentido, es importante señalar la acción del poeta surrealista Aldo Pellegrini como gestor clave para el surgimiento del informalismo en el ámbito porteño. En 1953, Pellegrini publicó en su revista *Letra y Línea* "Jean Dubuffet o la poética de lo desagradable".[6] En este texto, Pellegrini comprendía la obra de este artista francés a partir de la "espontaneidad absoluta del artista". El antidogmatismo era la clave para abordar las propuestas del *art autre* que para Pellegrini se identificaban directamente con los gestos de Dadá. Esto se implicaba directamente con la cuestión técnica; Pellegrini realizaba un juicio descriptivo e interpretativo y proponía a la obra de Dubuffet como puntapié inicial de nuevas búsquedas. Realizaba una descripción minuciosa del procedimiento y de los materiales –que se continuaba con un análisis de las grafías; evidentemente, esta narración buscaba difundir y explicar con total claridad el carácter procesual de la obra. Esta descripción parecía estar orientada a alentar a las nuevas generaciones de artistas a búsquedas que se libraran de los dogmatismos concretistas y se volcaban en la espontaneidad de la materia. Las reflexiones de Pellegrini se anticipaban a las acciones plásticas acontecidas en el ámbito porteño.

El énfasis en el azar en tanto procedimiento es la opción elegida por Greco para su serie negra. En este sentido, es ya parte del anecdotario del arte argentino recordar el modo en el que Greco trabajaba sus telas. A partir de los recuerdos de Fernando Demaría conocemos su procedimiento de trabajo: Greco sacaba el cuadro a "la intemperie en un balcón, para que la noche, el viento, el hollín de la ciudad y la lluvia fueran cargándolo con su fuerza. En ocasiones, además de recurrir a ese procedimiento, orinaba sobre sus cuadros – e invitaba a sus amigos a imitarlo – aduciendo que por ese medio obtenía reacciones orgánicas de la materia que la enriquecían con resultados inesperados." Sin duda, estas acciones sumaron a la construcción mítica del "loco" Greco. La obra funciona como huella del procedimiento creativo del artista que sale al cruce del azar, del acontecimiento, de lo contingente. Su accionar estaba fuera no sólo de la convención pictórica figurativa sino también de la racionalidad geométrica: recuperando el azar, aquel elemento central de la poética surrealista, Greco actuaba su encuentro con la imprevisibilidad en el arte y en la vida.

El cuadro en tanto organización de elementos en una superficie está suspendido y por ende, aquello que ocurre por fuera de él readquiere relevancia. La necesidad de incorporar el exterior, lo orgánico de la realidad urbana y humana (el hollín, las hojas, el orín) da cuenta de esta búsqueda. Este proceso es necesario entenderlo en tanto investigación espacial a partir del cuadro. Se sabe en función de la trayectoria posterior de Greco que el cuerpo fue el depositario de estas situaciones. Fue específicamente a partir del '61 y el '62, donde el pasaje a la performance se hace visible priorizando las propuestas corporales frente a las pictu-

6 Aldo Pellegrini, "Jean Dubuffet o la poética de lo desagradable", *Letra y Línea*, nº 1, Buenos Aires, octubre de 1953.

rales en su producción. Sin embargo, en función del análisis de la "Serie Negra" es posible sostener que esta problemática ya estaba presente en esta producción.

El informalismo tenía su circulación ampliada en el Brasil, fundamentalmente a través de la IV Bienal de São Paulo en 1957 que fue consagrada al tachismo. Además de la sala especial norteamericana en homenaje a Jackson Pollock, recientemente fallecido, los envíos de la mayoría de los países confirmaron la tendencia informalista. Sin embargo, como señalaba Pedrosa en "Pintura brasileira e gosto internacional" en Rio de Janeiro y en São Paulo la cuestión del concretismo generaba debates y replanteos que no sólo no aparecían en los centros internacionales sino que tampoco tenían lugar en Buenos Aires. [7] En diciembre de 1956 en el MAM-SP y en febrero de 1957 en el MAM-RJ se presentó la *I Exposição Nacional de Arte Concreta* conformando un primer balance de las experiencias constructivas en el Brasil. Esto llevó a una confrontación de las producciones de los artistas de ambas ciudades definiendo quiebres y posicionamientos. El 19 de marzo de 1959 se inauguró la *1º Exposição Neoconcreta* en el MAM-RJ y en dicha oportunidad se lanzó el "Manifesto Neoconcreto" redactado por Ferreira Gullar. Las distintas acciones sobre la tradición del arte concreto, que habían sido evidenciadas en la exposición de 1956, tomaban en este momento un nuevo giro. Se habían impreso otros sentidos al vocabulario geométrico; para los artistas cariocas era necesario desarticular la ingeniería concretista.

En el manifiesto se explicaba que la expresión "neoconcreto" indicaba una toma de posición frente al arte no-figurativo geométrico y particularmente frente al arte concreto llevado a una peligrosa exacerbación racionalista.[8] Los artistas firmantes planteaban la necesidad de revisar las posiciones teóricas asumidas hasta el momento por el arte concreto con el objetivo de relanzar posiciones y abrir nuevas posibilidades creativas: "Propomos uma reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins, na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria."[9] La recuperación de la herencia constructiva resultaba evidente en la puesta en página del texto; sin embargo, esta recuperación se basó en la inclusión de un nuevo elemento: la dimensión corporal. En la búsqueda de diferenciación con sus colegas paulistas, el nuevo manifiesto sostenía:

> *o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não ao olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo.*[10]

Precisamente, esta concentración del concretismo en las relaciones internas de la imagen, en la organización perceptiva de las formas, era entendida

---

7 Mário Pedrosa, "Pintura brasileira e gosto internacional", en Otília Arantes (org), *Mário Pedrosa. Acadêmicos e modernos*, São Paulo, EDUSP, 1998, pp. 280-281.

8 Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spanúdis, "Manifesto Neoconcreto", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 de marzo de 1959, pp. 4-5.

9 *Ibid*.

10 *Ibid*.

en el texto de Gullar como el accionar de un mecanismo ("olho-máquina"). Para el neoconcretismo, que intentaba reponer la dimensión corporal, la activación que generaban las obras concretistas implicaba sólo una excitación perceptiva de los procedimientos de la visión. El órgano de la vista estaba aunado a la entidad denominada cuerpo. No tenemos un ojo, sino un "olho-corpo". En el manifiesto escrito por Gullar, Merleau Ponty era mencionado en dos oportunidades. En el manifiesto la el abordaje a la percepción humana y las relaciones creativas estaban netamente marcadas por sus ideas. Este posicionamiento no sólo implicaba un cuestionamiento del objeto, una crítica a los modos de contemplación tradicionales, sino también una inscripción del espacio y del cuerpo en la creación.

Si se consideran las obras de Clark hasta 1960, su derrotero marca este proceso de introducción del espacio real en la obra; un dinamismo que tiende a propagarse hacia experiencias espaciales. La investigación sobre la dimensión espacial del plano define sus búsquedas iniciales. Paulo Herkenhoff ha señalado que Clark destituye la retórica gráfica; el plano "se presentifica no mundo como corpo".[11] En su serie "Planos em superfície modulada" Lygia Clark buscaba explorar esa línea orgánica real que veía aparecer en la yuxtaposición de dos planos. Construidos a través de placas de corte geométrico en blanco y/o negro, los "Planos em superfície modulada" concentran la tensión en los surcos de unión que se extienden más allá del espacio plástico. La línea es el aire existente en la yuxtaposición de superficies.

En "Espaço modulado" como en la serie "Unidades" Clark creó un sentido máximo de infinitud espacial dentro del cuadro a través de la utilización de superficies negras opacas y líneas blancas. El trazo blanco en el montaje sobre la pared de exhibición es el eje de su investigación perceptiva. Limitando partes del área negra con una línea blanca, Clark genera que esa frontera blanca parezca óptimamente elástica, como si el espacio interior y exterior estuviesen continuamente expandiéndose y contrayéndose uno sobre el otro. En este sentido, Clark ha reflexionado que "tendo se destruído o plano o que se revela ali é o fio do espaço ou o corte do espaço real".[12]

Por lo tanto, tanto en *Espaço modulado* como en la obra de Greco la disolución de la relación figura/fondo genera correspondencia entre el plano y la superficie de la obra. La pintura ya no es superficie sino un objeto sobre la pared; por ende la conexión con el espacio perceptivo del espectador se pone en juego.

Para cerrar esta presentación, me gustaría plantear otra dupla de obras que me permiten continuar el análisis comparativo. Me refiero a la serie de las "Cosas" de Rubén Santantonín y los "Bólides" de Hélio Oiticica. Varios elementos me permiten ubicar estas producciones como un punto de acceso para el estudio de ambos artistas. La invención de un nombre para la denominación de ese tipo de obra y la proximidad conceptual y semántica entre ambas producciones.

Rubén Santanonín entiende sus "cosas" "como un objeto vivido por el hombre, penetrado y modificado por su apasionado merodeo indagatorio." A través de la utilización de materiales precarios (yeso, tela, alambre), Santantonín

11 Paulo Herkenhoff, "Lygia Clark" en *Lygia Clark*, Barcelona, Fundación Antoni Tàpies, 1997, p. 36.

12 Edelweiss Sarmento, "Lygia Clark e o espaço concreto expressional" (entrevista), en *Lygia Clark*, Barcelona, Fundación Antoni Tàpies, 1997, pp. 82-83.

armaba sus "cosas": formas larvales entre las cuales imaginaba al espectador caminando.[13] En 1961 realizó la exposición *Hoy a mis mirones* y sostenía: "A esos mirones de hoy, que no llamo contempladores porque deseo un modo de comunicabilidad con esas cosas colgadas que reafirme en mí la idea de lo que creo es el arte de hoy: una participada devoción existencial."[14]

Asimismo Oiticica entendía a sus bólides como "estructuras de inspeção": "Os bólides eram peças manipuláveis de cor que você tinha que olhar pelos buracos; eram caixas de madeira ou de vidro que você mexe, e desdobra, espaços poéticos-táctiles e pigmentares de contenção."[15] Los bólides buscaban exaltar el estado pigmentar del color, explorando la experiencia de exploración de texturas, con el objetivo de desvendar, develar la inmanencia del color.

Más allá de la proximidad conceptual y semántica entre las "cosas" de Santantonin y los "bólides" de Oiticica, es importante resaltar que la búsqueda de ambos artistas se orienta posteriormente a la investigación en proyectos ambientales. Asimismo, entiendo que la indagación en torno a Rubén Santantonin y Hélio Oiticica permite un abordaje privilegiado para reconstruir los tradiciones estéticas y repertorios de lectura transitado por los artistas. Si en el caso brasileño, la centralidad del pensamiento del Merleau Ponty organizó las búsquedas neoconcretistas cariocas en el caso porteño fue la línea existencialista de Jean-Paul Sartre la que marcó la escena intelectual. Esta inscripción diferenciada en ambos países de la escuela filosófica francesa de posguerra también opera como un punto de análisis en torno del cuestionamiento del objeto y de los modos de contemplación tradicionales en las búsquedas de los artistas argentinos y brasileños durante los primeros años 60.

13 Andrea Giunta, *Vanguardia, Internacionalismo y política*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

14 Rubén Santantonín, "Hoy a mis mirones" en *Cantos Paralelos. La parodia plástica en el arte argentino contemporáneo,* Austin, Jack S. Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin, 1999, p. 237.

15 Hélio Oiticica, citado en Celso Favaretto, *A invenção de Hélio Oiticica*, São Paulo, EDUSP, 2000, p. 94-95.

Chile, 1953: resonancias al sur O modelo gaúcho y el Club de Grabado en Mendoza

Mariana Serbent
FFyL-UBA / CONICET (Doctoranda)

Resumo

A partir del Congreso Continental de la Cultura realizado en Chile en abril de 1953, este artículo analiza cómo el grabado se articuló a las estrategias de la intelectualidad comunista para extender la viabilidad del realismo social en América Latina. Junto a la resonancia de experiencias gráficas brasileñas, prescripciones políticas y el auge del arte abstracto, este estudio revisa debates y sus alcances en zonas periféricas, poco exploradas por las historias del arte nacional y latinoamericano

Palavras chaves

Itinerarios políticos; América Latina; Brasil

Abstract

From the Continental Congress of Culture held in Chile in April 1953, this article examines how the engraving was articulated to communist intellectual's strategies to extend the viability of social realism in Latin America. Together with the resonance of Brazilian graphic experiences, policy prescriptions and the rise of abstract art, this study examines debates and scopes in peripheral areas little explored by the stories of national and Latin American art.

Keywords

Political itineraries; Latin American; Brazil

Iniciada la Guerra Fría y bajo consignas prosoviéticas, una constelación de artistas e intelectuales comunistas de América Latina, se alineaba en pos de defender la cultura y la Paz Mundial. Convocada por Pablo Neruda y Jorge Amado, la familia ideológica se dio cita en Santiago de Chile, marco del Congreso Continental de la Cultura de 1953.

Mientras del evento resultaron una serie de acuerdos para recuperar el legado de "Indoamérica Latina" y resguardar la libertad de creación e intercambio de los intelectuales del continente; para los artistas asistentes, se desplegó un juego de legitimaciones a fin de extender la viabilidad del realismo social, reubicando al grabado como opción estético-política.

Esta presentación procura medir la resonancia de experiencias gráficas brasileñas en las redes que habilitaba el partido comunista en América Latina, a la vez entender cómo impactaron las prescripciones partidarias, la revelación de los excesos del estalinismo y el auge del arte abstracto y geométrico-constructivo. Un análisis semejante, supone revisar los debates suscitados y sus alcances en zonas periféricas, poco exploradas por las historiografías del arte nacional y latinoamericano.

"Cuando Gabriela Mistral, Baldomero Sanín Cano y Joaquín García Monge suscribieron su invitación a un diálogo fraternal de todos los intelectuales de nuestros países, no faltaron voces escépticas (cuya posible buena intención no interesa) que impugnaron la practicidad de la idea"[1]

La introducción de la editorial que *Cuadernos de la Cultura* dedicó al congreso chileno de 1953 señala el aire de refundación de aquel circuito intelectual latinoamericano de los años '20 –en la presencia aún vital de los citados – al tiempo que es implícita la ausencia de referentes brasileños en aquella escena. En contrapartida, desde la Conferencia Continental Americana en Defensa de la Paz realizada en Montevideo el año anterior y antesala del encuentro chileno, artistas e intelectuales brasileños fueron la delegación más numerosa, señalando una fuerte articulación con el Partido Comunista Brasileño y la red partidaria que se extendía desde la Unión Soviética como centro y modelo.[2]

Tras el quiebre de las alianzas antifascistas con Occidente en la segunda posguerra, la línea del soviet condenó al capitalismo monopolista, reforzando un espíritu nacional ruso y una nueva política exterior antiburguesa. Frente al bloque pro-norteamericano, la Unión Soviética intentó sostener su imagen de campeona de la democracia y defensora de la paz mundial, a la vez que la fidelidad de clase y al partido establecía la contradictoria subordinación del artista y del intelectual.

---

1 AGOSTI, H. El Congreso Continental de la Cultura. *Cuadernos de Cultura*, Buenos Aires, n. 12, p. 1-6, Julio 1953.

2 *Horizonte* dedicó un informe especial a este encuentro cuya sede originaria iba ser la ciudad de Rio de Janeiro. Véase: HORIZONTE. Porto Alegre, ano II, N° 3-4, março-abril de 1952, p. 64 y ss. Agradezco a Carla Benitez su búsqueda generosa en los archivos del "Centro de Estudos do Movimento Operário Mário Pedrosa" (CEDEM-UNESP), São Paulo.

Desde el plano cultural, no sólo emergían nuevas luchas – *o apelo pela paz* – sino que se impugnaba cualquier desvío del realismo social como burgués y formalista. No obstante, los convites a Rusia, los congresos internacionales y los Premios Stalin de la Paz, fueron estrategias para prolongar la simpatía del comunismo internacional y contrarrestar las denuncias a las restricciones impuestas tras la "cortina de hierro".

Viajes y publicaciones extendieron las redes de agenciamiento en la región, siendo simultáneas las voces de la intelectualidad latinoamericana afín al PCI y sus campañas por la paz. Periódicos, revistas y folletos como *Capricornio*, *Cuadernos de Cultura*, *Por la Paz* (Argentina), *El siglo* (Chile) y *Horizonte* (Brasil), dedicaron homenajes a Neruda, tradujeron a Jorge Amado, editaron reportajes de Héctor Agosti, delimitando el rol del intelectual y reforzando los intercambios que fueran fruto de encuentros personales en cada sede de los congresos partidarios.

Las denuncias a los pactos militares de Brasil con EE.UU, los pedidos de la "Alianza de Intelectuales Chilenos" de retorno del poeta Neruda a su país, como las acusaciones de persecución y encarcelamiento a intelectuales argentinos durante el gobierno de Perón, operaban como confirmaciones del clima antidemocrático e imperialista que debía combatirse, al tiempo que alimentaban las expectativas de solidaridad americana e internacional.

La apelación a la cultura como factor de unión continental ante la paz amenazada fue un tópico común y surgía de una doble lectura del plano continental e internacional. Si el intercambio cultural –libre de imperialismos – podía asegurar el crecimiento de las culturas nacionales, en tanto enriqueciese el acervo común y ampliase las posibilidades de cada país latinoamericano, también era una alternativa de circulación –que aún bajo gravitación soviética – permitía salvar los obstáculos de un mundo dividido en dos.

Si bien las palabras sorteaban las fronteras con mayor asiduidad, la imagen impresa y la producción del grabado jugaron un rol clave en la difusión de los lineamientos estético-políticos y en la conformación de un modelo posible de acción colectiva y consumo popular.

Junto a las actividades programadas en Santiago de Chile, el 10 de mayo de 1953 se inauguró la "Exposición de las Américas". Trasladadas por los propios artistas o las delegaciones nacionales, fueron expuestos grabados, dibujos, fotografías y cerámicas de artistas de México, Venezuela, Guatemala, Brasil, Uruguay y Chile. Aunque la participación de Diego Rivera capturó la atención, las reproducciones fotográficas de sus últimos murales apenas podían transmitir "las inagotables posibilidades del nuevo realismo en la pintura".[3]

Como contrapunto, la vasta presencia del grabado no era una coincidencia fortuita. De un lado los trabajos de Luis Luksic, Bracho y Carlos Scliar daban al evento el carácter de reedición de las exposiciones que como miembros de la *Association Latino-américaine* (ALA), realizaron en París a finales de los '40.[4] Además la apuesta gráfica ya tenía sus repercusiones: junto a las estampas de

3 MALDONADO, C. Exposición de las Américas. Un primer fruto del Congreso de la Cultura. *El siglo*, Santiago de Chile, 10 de mayo de 1953, c 1-3, p. 3.

4 AMARAL, A. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma his-*

los clubes de grabado de Porto Alegre y Bagé, expusieron los jóvenes grabadores uruguayos del "Taller", el que pronto sería Club del Grabado de Montevideo.

El carácter modélico del Taller de Gráfica Popular y los contactos de Carlos Scliar con el mexicano Leopoldo Méndez, su rol articulador desde el Congreso Mundial de los Intelectuales por la Paz de Wroclaw en 1948, como la recepción positiva de las iniciativas *gaúchas* por parte de Diego Rivera en Chile ya ha sido objeto de análisis.[5] Es pertinente resaltar cómo estas instancias legitimaron la producción gráfica, que además de propagar el imaginario político prosoviético se presentaba como opción efectiva de intercambio cultural.

Ligada originalmente a la revista *Horizonte*, las expectativas de circulación del *Clube de Gravura* de Porto Alegre no se agotaban en ese medio. Scliar distinguía la accesibilidad comercial del grabado "original" y la simultaneidad con que exponían sus últimas estampas en Montevideo, Buenos Aires, Santiago de Chile y Nueva York. La simpleza del procedimiento y su enseñanza colectiva no debía prescindir del "contato com um público exigente e vasto"[6], que facilitaría mejores resultados desde el punto de vista técnico.

Más que coincidir en un corpus de imágenes o "ilustrando" publicaciones de izquierda, las exhibiciones y los encuentros en congresos fueron puentes de contacto con otros artistas y "compañeros de ruta" del continente. A diferencia de la alianza que se dio entre el grabado y *Horizonte*, en Argentina la producción contemporánea permanecía en los circuitos del arte y el público especializado.[7] Mientras que los órganos de divulgación del PCA estaban lejos de aquella visualidad combativa antifascista de los años '30.

No obstante, el artista argentino Juan Carlos Castagnino orgánico aún al partido, publicó informes detallando la eficaz organización estatal de las instituciones culturales soviéticas tras volver de su viaje a Rusia y China en 1953. Mientras Castagnino justificaba el retiro de "metafísicos, irracionalistas y mecanicistas" para que el realismo social soviético plasmase "al hombre nuevo, al héroe de una nueva sociedad"8, desde *Horizonte* todo un manual iconográfico construía una genealogía similar sin lugar a "formalismos cosmopolitas".

Grabados soviéticos, alemanes, polacos y chinos fueron la cerrada trama que simbolizaba la lucha, compendiaba "realismos" sin tensiones y excluía las disidencias. A la vez, la pedagogía del realismo social se apoyaba en artistas e intelectuales de histórica militancia, conformando un circuito de resistencia a las promociones del arte abstracto.

---

tória social da arte no Brasil. São Paulo: Nobel, 1984.p. 144-150

5 Véase: AMARAL, A. *Arte para quê?...*op. cit.; GONÇALVES DE CASTRO ASSIS, C. O clube de gravura de Porto Alegre: arte e política na modernidade. Anais IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2006. [en línea] [consulta: 5 de febrero de 2010] www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais4/cassandra_goncalves.pdf

6 SCLIAR, C. Noticia sobre o Clube de Gravura. *Horizonte*, Porto Alegre, ano II, N° 6, junho de 1952, p. 150 (II)

7 DOLINKO, S. *Arte para todos. La difusión del grabado como estrategia para la popularización del arte.* 1° Premio, VI Edición Premio Fundación Telefónica en Historia de las Artes Plásticas, año 2002, 1era Ed. Buenos Aires, Fundación Espigas, 2003, p.13.

8 CASTAGNINO, J. C. Las artes plásticas en la URSS y China. *Cuadernos de Cultura*, Buenos Aires, n. 12, Julio 1953, p. 29.

Si el alineamiento partidario de los grupos concretos argentinos parecía capítulo cerrado, el encuentro chileno de 1953 –que presumía ser una tribuna abierta a todos los signos bajo el lema de libertad para la cultura – silenció tras sus renombrados voceros lo que en la memoria del poeta concretista Décio Pignatari fue una "improvisada e brilhante" intervención de Waldemar Cordeiro.[9]

Frente a la propuesta de un arte constructivo "de afirmación ao mesmo tempo nacional e internacional" pesaron más los elogios dedicados a la contribución de Diego Rivera al congreso trasandino. Quedaron selladas así las alternativas más radicales al realismo social y anticipados sus efectos.[10]

Contactos y resonancias

"Los otros compañeros de Mendoza y del resto del país, fueron con las mismas dificultades que nosotros para estar en Chile los días que duraba el congreso. Pero habían tres muchachos brasileros (sic) que se movían de un lado a otro con una solvencia bárbara, además estaban en los mejores lugares, iban a las mejores comidas y cómo podían les preguntaba yo? Ah…¡no! dijeron ellos, nosotros somos cinco y hemos hecho el club del grabado en Río Grande do Sul"[11]

Anécdota mediante, el mentor del Club de Grabado en Mendoza, recuerda el origen de su iniciativa. Luis Quesada había viajado invitado por el partido, cuando siendo estudiante fue desplazado de la universidad en pleno peronismo. Además de la atracción por Diego Rivera, las experiencias gráficas brasileñas se convirtieron en un modelo a readaptar.

Hacia 1955, el club funcionaba bajo la forma de "Taller de Arte Popular y Realista". Con linóleos y agujas de zapatero, Quesada convocó a varios artistas locales a realizar xilografías, que serían vendidas mensualmente y a bajo costo, entre socios que el joven artista iba a buscar "puerta a puerta". Aunque nunca hubo prescripción temática o formal, algunas de las estampas reivindicaron especialmente a los sectores campesinos.

En escritos e ilustraciones que Quesada realizó paralelamente en la revista literaria *Mediodía*, se percibe la afinidad con el programa realista, pero a la vez se sugería la dificultad de armonizar las distintas posibilidades del grabado y el ideario político. Si el carácter múltiple y su distribución facilitaba una mayor comunicación entre el artista y el "pueblo", los temas debían asegurar la identificación de los suscriptores no sólo con la clase "proletaria" o campesina, sino también "con el hombre de la calle, con el trabajador, el intelectual, el profesional".[12]

---

9 AMARAL, A. *Arte para quê?...*op. cit., p. 254.

10 Enfatizando este alineamiento, en una entrevista realizada para *La Gaceta Uruguaya* la artista Leonilda González mencionó la intervención del artista argentino Antonio Berni en el congreso chileno como una denuncia a la Bienal de São de Paulo: "dirigida indirectamente por la Unesco" y "que ha excluido toda representación de la Plástica Realista, en beneficio de las formas más abstractas y no figurativas, lo que está en abierta contradicción con nuestras realidades nacionales". Véase: Un arte humano que expresa la realidad de América, *La Gaceta Uruguaya*, 16 de mayo de 1953, c. 1-3, p. 4. Para una lectura del impacto regional de la bienal paulista y su articulación con el arte concreto, véase: María Amalia García, "Abstracción entre Argentina y Brasil. Inscripción regional e interconexiones del arte concreto (1944-1960)", Tesis de Doctorado, Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires, junio de 2008, *mimeo*.

11 QUESADA, L. Entrevista concedida a Mariana Serbent, 24 de octubre, 2005. Mendoza.

12 QUESADA, L. Los Clubes de Grabado. *Mediodía*, Maipú, abril-mayo de 1955, pág. 6.

En este sentido, las consignas partidarias debían reconocer las costumbres y tradiciones regionales y la visión optimista de clase –proclive a elevar la conciencia política – podría ser efectiva en tanto la temática se anclara localmente.

No sólo el apego iconográfico regional matizó el alineamiento ortodoxo al realismo socialista, sino que las tácticas de producción y el dominio técnico fueron imaginadas tanto como fuente de trabajo colectivo como también de experimentación.

El comercio sin intermediarios del club fue una fisura en el circuito local reducido a los salones de exposición y galerías, y las ediciones de carpetas de estampas pudieron competir con la pintura en un mercado más vale mezquino. El carácter inclusivo de las ediciones, la introducción del color y la simplificación formal, acompañaron a la lectura novedosa del propio material visual que circulaba en las redes de la militancia.

Cuando en 1955 y a través de la filial local de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos Juan Carlos Castagnino realizaba las primeras experiencias muralistas en la provincia, trajo ejemplos de una antiquísima técnica ornamental que conoció en plena revolución popular china.[13] Lejos de ser "armas de lucha", las delicadas siluetas en papeles calados y desplegables dieron origen a las investigaciones que Quesada realizaría de la técnica xilográfica con cartón y luego metal recortado.

La sencillez artesanal y el origen popular de la técnica provocaron reflexiones sobre el hacer que trasponían los mandatos partidarios, al tiempo que fueron públicos los informes del XX Congreso del Partido Comunista de 1956. En una experiencia común a muchos otros artistas, la autocrítica a los excesos del régimen no pudo atenuar la defraudación de una revolución contradictoria y admirada desde lejos.

Redes canceladas

Aunque la historiografía política debe estudios más profundos sobre las estrategias y alcances de la trama intelectual comunista actuante en el continente hacia los '50, es posible pensar que esta familia ideológica intentaba sostener su fidelidad al modelo soviético y disputar un espacio en el plano cultural dividido tras la segunda posguerra.

Desde un circuito de resistencia paralela, se apeló a las figuras históricas de Neruda, Rivera y Amado. En lucha renovada, simbolizaron tanto "el modelo de intelectual comprometido con la política de la paz mundial animada desde Moscú en pleno clima de Guerra Fría", como "la imagen de América épica y combativa" cuyo arte conquistaba admiraciones mundiales.[14] Así se comprende

13 Véase: SERBENT, M. Luis Quesada, conexiones de las formas. Ponencia presentada en la 1era Feria Universitaria de Arte, Diseño, Turismo Cultural y Artesanías, 28 de agosto de 2010, Centro Cultural Borges, Buenos Aires, *mimeo*.

14 PASOLINI, R. El nacimiento de una sensibilidad política. Cultura antifascista, comunismo y nación en la Argentina: Entre la AIAPE y el Congreso Argentino de Cultura, 1935-1955. *Desarrollo Económico – Revista de Ciencias Sociales*, Buenos Aires, vol. 45, N° 179, p. 403-433, octubre-diciembre de 2005.

la defensa tenaz a la estética realista que estas firmas autorizaban y el carácter irrenunciable de un arte sencillo, *comunicable*.

El grabado fue imaginado en un rol clave, podía representar las reivindicaciones populares y al circular, sostener un ideario de alcance continental. Pero más allá del papel *ilustrativo*, los clubes de grabado se articularon dentro y fuera de la prensa cultural de izquierda como instancias asociativo-productivas, cuyo modelo se extendía sin ser una réplica exacta.

Esto relativizó la ortodoxia estética del realismo. La ausencia del Estado socialista como intermediario explicaría que, aún fieles al partido, los artistas podían vincularse –comercialmente – de manera directa con su público, dispensados de control oficial. Más que la utópica unión del arte con el "pueblo" y la ampliación del consumo, el caso mendocino producía una fisura del campo artístico local, cuyo sistema se centraba en salones de exposición y galerías.

Si bien la imagen impresa fue una opción para el contacto cultural internacional filo comunista, el Club de Grabado en Mendoza quedó acotado al circuito regional y a episódicas exposiciones en el exterior, con una producción doblemente marginal dentro de las jerarquías de los géneros como de la historiografía del arte argentino.

Junto a la rigidez de la estética partidaria, impactaron las purgas del estalinismo y aunque el material visual como sus medios de creación dio lugar a lecturas matizadas y novedosas, la participación más comprometida de Luis Quesada y el Club de Grabado en Mendoza en las redes de la militancia comunista, quedaría muy pronto cancelada.[15]

15 Aunque debería explorarse en otro lugar las persecuciones partidarias pos-peronismo, la corta vida del Club de Grabado en Mendoza pudo influir en que éste no se articulase a los otros clubes ya formados, como sí ocurriría hacia mediados de los '60, entre el Club de Grabado de Montevideo y el Club de la Estampa de Buenos Aires. Véase: DOLINKO, S. *Arte para todos*…op. cit., p. 45-50.

As reuniões e discussões dos delegados da Conferência, na impossibilidade de se realizarem abertas ao grande público, foram feitas por tôda a parte: nos restaurantes, nas sociedades recreativas, nas praias, etc. Nesta foto, vemos, em um quarto de hotel, a troca de experiências entre alguns delegados brasileiros e argentinos. Da esquerda para a direita: Argentina — Maria Rosa Oliver, escritora, e Hector Agosti, escritor; Brasil — Eunice Catunda, pianista e compositora, Lila Ripoll, poetisa, Alina Paim, escritora, Moacir Werneck de Castro, jornalista e Carlos Scliar, pintor.

Conferencia Continental Americana en Defensa de la Paz, Montevideo, 1952.
De izq. A der. María Rosa Oliver, Héctor Agosti, Eunice Catunda, Lilla Ripoll, Alina Paim, Moacir Werneck de Castro y Carlos Scliar.

Fuente: Horizonte.
Porto Alegre, ano II, N° 3-4, março-abril de 1952, p. 77.

Conferência Continental pela Paz.
Danubio Vilamil Gonçalves

Portada de Horizonte.
Porto Alegre, ano II, N° 3-4, março-abril de 1952.

La vuelta del trabajo, 1956
Luis Quesada
Xilografía, 33 x 48 cm.
Col. Carpeta del Club de Grabado.

Museo Universitario de Arte,
Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina.

Cildo Meireles e Waltércio Caldas: considerações sobre a política na arte brasileira

Martha Telles
UERJ

Resumo
As propostas de Cildo Meireles e Waltércio Caldas inauguram uma nova abordagem entre arte e política nas artes visuais brasileira. Dialogando com o legado de Duchamp, tais produções problematizam o próprio conceito de arte em sua nova relação com o mundo da cultura. Constata-se, assim, o deslocamento da ênfase na transformação do mundo pela arte para uma política voltada para seu próprio sistema.

Palavras-Chave
Cildo Meireles, Waltércio Caldas, política.

Abstract
Cildo Miereles and Waltércio Caldas art set up a new approach between arte and politics in Brazilian visual art. Dialoguing to the Duchamp legacy, such productions speculate about the art concept e its relationship to the world of culture. Notice, therefore, the displacement on emphasis on transformation the world by art to the police focuses on their own system.

Key-words
Cildo Meireles, Waltércio Caldas, politics.

Desmontando e montando sentidos, inquirindo poeticamente acerca do que acreditamos ser a arte e o real, a produção brasileira emergente no final dos anos de 1960, recolocam a dimensão política na arte do Brasil. Distanciando-se das utopias modernas e do seu projeto de transformar o mundo pela arte, os trabalhos de Cildo Meireles e Waltérico Caldas perscrutam o solo institucional, elaborando jogos transgressores dos conceitos de arte, de artista, de público, de crítica, de história da arte, de mercado, enfim, do sistema de arte. Dialogando com o legado de Marcel Duchamp para quem o mundo público da arte é o seu próprio sistema, esses artistas localizam na transgressão e na corrosão dos limites do conceito artístico seu potencial transformador. Na impossibilidade de gestos heróicos e de rupturas revolucionárias, a arte passa a atuar enxadristicamente com manobras desconcertantes e irônicas, elaborando um complexo terreno de incertezas a partir das quais se instauram possibilidades outras da relação homem/ mundo.

Interessado na natureza do objeto de arte, em suas relações políticas, Cildo Meireles investiga o circuito de arte em trabalhos como *Inserções em Circuitos Ideológicos(1970).* Nele*,* concede visibilidade à cadeia de circulação de obras de arte, subvertendo a lógica do *ready-made* duchampiano. Aqui, a interferência no sistema de arte não se processa pelo fato de objetos industriais ingressarem no "espaço sagrado" das instituições de arte, mas sim por participarem da cadeia de informação do produto industrial. É o meio circulante das garrafas de Coca-Cola e do papel-moeda que promove a visibilidade dos mecanismos de circulação. Trata-se da elaboração de uma linguagem que evidencia a realidade social. Tal linguagem é capaz de gerar uma resposta crítica por parte do sistema de arte, cujo propósito é ir além da lógica do *readymade*, além do curto-circuito do gesto histórico de deslocar um objeto industrial para o museu. São estratégias de linguagem que devem fixar o conceito duchampiano, propondo indagações sobre o espaço da arte, o circuito.

Na estratégia de Cildo Meireles, as *Inserções em Circuitos Ideológicos* concentram-se em isolar e definir o conceito de circuito, valendo-se de um sistema preexistente de circulação. "O circuito é que se torna um *readymade*, um *graffiti* (suporte) que circulava".[1] A retirada do circuito comercial de produtos comerciais de consumo industrial, como as garrafas de Coca-Cola, sua posterior alteração e reinserção no circuito, possibilitam a visibilidade do próprio circuito, agora como um *readymade.* O isolamento e a fixação desse conceito são para o artista a operação que torna possível contrapor o conteúdo anestesiante dos sistemas de circulação de massa à imprensa, ao rádio e à televisão. São contra-informações capazes de despertar a consciência crítica do público, de abrir o debate sobre as questões que envolvem a linguagem visual. Se é verdade que o artista evoca o viés ético e político da arte ao reivindicar sua função social[2], talvez o que esteja realmente em jogo em *Inserções em Circuitos Ideológicos* seja a pergunta sobre o que é arte.

---

1 MEIRELES, Cildo. Inserções em circuitos ideológicos 1970-75. In: HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan (Orgs.). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 112.

2 "Por pressuposto, a arte teria uma função social e teria mais meios de ser densamente consciente. Maior densidade de consciência em relação à sociedade que emerge". MEIRELES, Cildo. Inserções em circuitos ideológicos. In: MEIRELES, Cildo; BRITO, Ronaldo; SOUZA, Eudoro Augusto Macieira (Org.)

Assim como em Duchamp, para quem a arte não mais se definiria a partir de categorias de juízo estético, passando a ser tida como enunciados, os trabalhos de Cildo Meireles podem ser entendidos como proposições de linguagem. Em suas palavras, "para cada nova idéia, uma nova linguagem".[3] Linguagens cujo sentido se produz no embate com os limites da cultura. Como escreveu o artista, acerca da relação entre arte e cultura, "a interferência de Duchamp no sistema de arte foi do ponto de vista da lógica do objeto de arte, vale dizer, da estética. Qualquer intervenção hoje ¾ uma vez que o que se faz tende a estar mais perto da cultura do que da arte ¾ é necessariamente uma interferência política."[4] Na idéia de circuito, a novidade encontra-se no fato de o objeto de arte passar a pertencer à ordem da linguagem, ao campo da cultura.

A consciência dos limites de um ideal de unidade de obra de arte e o conseqüente alargamento de tal conceito que passa a ser pensando como uma rede de linguagem, cujo embate somente se processa no mundo público, amplia as possibilidades de ação política, como deixa entrever Meireles em sua declaração sobre novo caráter político da arte. Elaborados como verdadeiros quebra-cabeças, seus trabalhos articulam sutis deslocamentos em domínios como a linguagem, a história política, a história da arte, a matemática, a física, a geografia. Operam permanentemente com a dualidade de sentidos, criam jogos sem regras previamente definidas, produzindo não-sentidos, que acabam criando novos sentidos. São jogos para os quais o artista não propõe soluções, mas sim surpreendentes paradoxos. As transgressões dos princípios lógicos, tais como as reversões e inversões, e os contra-sensos estruturam uma linguagem reflexiva e crítica sobre o fazer arte.

Em tal revisão do conceito de arte, é abandonada a concepção de indivíduo-artista, ao elaborar-se um processo artístico no qual a autoria torna-se quase anônima. A partir da reflexão sobre o papel do artista-autor, será possível a redefinição das condições e do papel do espectador. Qual seria o papel possível para o artista? Um provocador capaz de gerar estranhamentos em situações específicas em que se revelem no atrito entre a linguagem e o real? No mesmo *Projeto Cédula*, notas de dez cruzeiros e de um dólar são carimbadas com instruções para que quem as recebesse gravasse nelas "informações e opiniões críticas" e em seguida as devolvesse ao fluxo monetário. A idéia é provocar o senso crítico, romper com a naturalização do sentido[5]. Colocando-se em evidência os dispositivos lógicos da arte, o espectador percebe a existência de tais mecanismos e participa criticamente de seu percurso processual.

Já Waltércio Caldas, se atem à natureza da imagem do objeto de arte, sua relação com o seu sistema, seu público, a história da arte. Obras como *Condutores de percepção(1969) Garrafas com rolhas (1975)* investigam a presença do olho, o peso efetivo de suas ações nas práticas que constituem o real da arte. O primeiro consiste em dois prismas longos de cristal sextavado com as extre-

---

Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Funarte. (Coleção Arte Brasileira Contemporânea.), 1981.

3 Idem

4 Idem

5 MEIRELES, Cildo. Obra cit.p.113.

midades encapadas com cobre, dispostos em um estojo de veludo preto com o título *Condutores de percepção.* O segundo, trata-se de duas garrafas brancas que se equilibram entre si com uma terceira rolha. Como objetos de arte, são desconcertantes, risíveis. Como enunciados, marcam a diferença entre o trabalho e imagem do trabalho, entre a produção do trabalho e a produção da imagem do trabalho. Ambos operam deslocamentos contínuos de imagens, indicando, assim, a impossibilidade de apreensão da unidade do objeto ou da imagem explicativa do objeto. A proposta é desafiar o olhar contemplativo, a habitualidade do olho frente à arte, convidando o espectador a aventurar-se em novos e inusitados sentidos produzidos no atrito entre as imagens e as palavras em um processo de significação apenas alcançado na fricção com o seu próprio sistema.

Como em Cildo, Waltércio recoloca o processo de significação da arte, problematizando as instancias do meio específico de arte implicadas nas questões centrais de sua poética, tais como a reprodução das obras nas publicações especializadas assim como as imagens construídas pela história da arte. Desde a modernidade, o livro de arte é tratado como um fetiche consagratório. Os livros/objetos de Waltércio ironizam e desmistificam tal noção, frustrando a expectativa do caráter ilustrativo das obras ao fazer de tal livro a própria obra. Folhear *Aparelhos(1979),* em busca do prazer prometido em tais projetos editorias é tarefa inútil. Sem uma correspondência pedagógica entre texto e imagem, destituído de estrutura cronológica, esse livro/obra, elaborado como parte da exposição de igual nome, nada diz sobre o conjunto de realizações consagradas do artista.

Astúcia semelhante encontra-se no *Manual da ciência popular,* escrito em parceria com o crítico Paulo Venâncio Filho. Nesse manual, entretanto, a estratégia é da obviedade e da tautologia. Logo na capa encontra-se a reprodução do próprio livro, dando início a um sem número de reproduções num processo de rebatimento incessante de imagens/reproduções ao infinito. Aqui, objetos do cotidiano surgem reproduzidos como arte, para depois de "sua missão cumprida" seguirem outra vez "dissolvendo-se no dia de 24 horas, desaparecendo no hábito, lugar onde sempre estiveram e de onde jamais sairão"[6], escreve o artista. Como *Aparellhos, o Manual* é destituído de sua função original, desvelando com certa ironia o nonsense e o esvaziamento da arte no atual regime cultural.

O texto de Aparelhos, escrito em parceria com Ronaldo Brito, recusa análises cronológicas e leituras rápidas de seus trabalhos. Diferentemente, como declarou Waltérico, não se trata do "que o artista já fez, mas o que irá fazer depois"[7]. É nesse sentido que *Aparelhos* oferece um puro devir ao espectador. Nessa noção de estrutura temporal do livro/obra pode-se entrever uma certa concepção de tempo e de construção histórica em Waltércio. Sua obra não se baseia no desdobramento natural de uma variedade de objetos em constante tensão com o núcleo estético central do trabalho. Diferentemente, como observou Sônia Salzstein:

cada novo trabalho resultaria sempre de um apagamento e de uma involução do anterior,

6 CALDAS, Waltercio. *Manual da Ciência Popular*. São Paulo. Cosac & Naify.2007. p.5.

7 Entrevista concedida a mim em

como se tratasse de conhecer, retrospectivamente, a dinâmica que o introduziu e o reconheceu como trabalho de arte no espaço heterogêneo da cultura.(...) Cada novo trabalho seria como mais um "dado de gelo", lançado ao movimento da história, em direção a uma dimensão imprevista do espaço, a novas impregnações culturais[8].

As obras de Waltércio partem do reconhecimento de um regime cultural imerso em fluxo incessante de informações e imagens, onde a própria evidencia do mundo é posta em dúvida. Contudo, não há em seus trabalhos críticas culturais diretas de cunho ideológico ou político. Sua ação política atua na especificidade de seu meio, no desvelamento de mecanismos substitutivos das imagens carregadas de ideologias, no convite ao espectador a abandonar atitudes passivas frente às obras, tornando-se participe no seu processo de significação. Já a obra de Cildo Meireles apresenta, sem dúvida, uma eloqüência política desde seus primeiros trabalhos. Em *Inserções,* palavras de ordem como *Yankees Go Home, Quem Matou Herzog* subvertiam a ideologia dos objetos de massa. Entretanto, a contundência da face política de sua arte, não reside em tal aspecto alusivo, mas sim em um complexo processamento das matérias sociais elaboradas em seus jogos de linguagem, articulados à antropologia, economia, história. Temas esses constitutivos, mas nunca explicativos ou reducionistas, de sua trama poética. Tanto em Cildo como em Waltércio, o aspecto político acha-se indissociado da construção das linguagens nas quais o mundo público, espaço político por excelência, é o sistema das artes.

Se é verdade que a natureza desse experimentalismo brasileiro do final dos anos de 1960 problematiza as várias instâncias do sistema de arte, tais como o objeto artístico, o circuito, a história da arte e o público, inserido em um processo de redefinição do conceito de arte, cabe a pergunta sobre o caráter político da escolha de tais objetos dentro do contexto artístico local. Naquele momento, alguns desafios se impunham como o de alcançar uma dimensão pública para as novas linguagens de arte em um sistema frágil, quase inexistente como o brasileiro. Com lidar com as dificuldades de nossa realidade de modo a garantir a existência de uma arte contemporânea cujo significado apenas se realiza em uma dimensão pública? Em outras palavras, como produzir arte na ausência de museus, galerias, de crítica, de história da arte, instâncias essas constitutivas e indispensáveis ao processo de produção do significado das obras?

Essas questões passam a ser problematizadas nas obras de Cildo Meireles e Waltércio Caldas no momento em que a arte contemporânea é efetivamente posta entre nós. Para esses artistas, fazer arte é investigar a própria natureza do objeto artístico e a relação deste com o nosso sistema de arte. Nesse sentido, dar visibilidade a um circuito de arte no embate com um meio artístico incipiente como o brasileiro – *Inserções* – , ou estruturar um livro/obra como uma história da arte que se apaga, à semelhança da inconsistência da história da arte local, – como em *Aparelhos* – , não constituiria uma ação política à realidade brasileira?

8 SALSZTEIN, Sônia. Um Véu. In: BASBAUM, Ricardo(Org.). *Arte Contemporânea Brasileira, texturas, dicções, estratégias.* Rio de Janeiro : Marca d'água Livraria e Editora. 2002. p. 119

Coletivos de Arte: Kaza Vazia, entre sacada e dispensa

Melissa Rocha
UFMG

Tales Bedeschi
UFMG

Resumo

Em 2005, Belo Horizonte abrigou a primeira ação de artistas da EBA/UFMG em busca de um espaço dinâmico e independente para produção e disseminação artística. Diante da reflexão sobre o espaço público, do embate entre os interesses da instituição e os do artista surgem inúmeras possibilidades de desdobramento dessa prática. A mostra criou um ambiente de troca, produção e reflexão, desprovido de regras elaboradas individual e externamente ao grupo: surge o coletivo Kaza Vazia.

Palavras-chave

Coletivo; arte urbana; intervenções

Abstract

In 2005, Belo Horizonte receives the first artist`s actions of the EBA/UFMG that were looking for a dynamic and independent space to artistic production and dissemination. In the face of the reflection about public space and the confront between the interesting of the institution and the artists, innumerable possibilities appear to development of these practices. The show generates an exchange environment, with production and reflection, destitute of the rules elaborated individual and external at the group: emerge the Kaza Vazia collective.

Key-words

Collective; urban art; interventions

Em dezembro de 2005, Belo Horizonte abriga a primeira ação de um conjunto de artistas advindos da Escola de Belas Artes da UFMG em busca de um espaço dinâmico e independente para produção e disseminação artística. Às margens da Lagoa da Pampulha e vizinha ao MAP (Museu de Arte da Pampulha) uma casa em ruínas se converte em atelier aberto por duas semanas, acolhendo os artistas e suas intervenções temporárias. Diante da reflexão sobre o espaço público, do embate entre os interesses da instituição e os do artista, surgem inúmeras possibilidades de desdobramento da prática artística. O desejo pelo desate das amarras institucionais viabilizou a criação de um espaço alternativo, de um circuito poético paralelo ao convencional. Iniciativas dessa espécie, que convidam à ação ou à participação, caracterizam um "espaço-movimento" (JACQUES, 2003:149).

A idéia inicial consistia em invadir um terreno abandonado, ocioso da cidade, e nele intervir, o que resultou em um repertório de espaços possíveis, levantados pelos artistas em questão. Entretanto, não havia interesse em muros e terrenos baldios, mas em um espaço que, mesmo que insalubre, se aproximasse de uma casa. A falta de água potável e energia elétrica delinearam os limites das atuações do grupo, estabelecidos por um breve período entre o exercício experimental criativo e a exibição dos trabalhos. A concretização de uma mostra temporária e coletiva, a criação de um ambiente de troca, produção e reflexão, desprovido de regras e curadorias externas propiciou um impulso essencial para que esta situação não findasse em uma única edição. Os artistas instituíram então, o coletivo aberto e horizontal "Kaza Vazia – galeria de arte itinerante" como via de atuações futuras.

Concretizou-se, nessa data, a gênese de um coletivo nômade, disposto atuar no espaço da cidade, ansioso por um terreno desprovido de restrições políticas, conceituais ou de conteúdo que não viessem senão das demandas dos próprios artistas e do grupo. Dessa forma, as conexões, afetiva e ideológica, entre os artistas favoreceriam a formação de um espaço errante, híbrido, de permutas, invenções e experimentações, que culminou por expandir o campo de ação/reflexão sobre inserções e circuitos de arte.

Do circuito aos outros circuitos

As ações da Kaza Vazia acabavam por criar condições de trabalho bem diferentes das encontradas, pelos artistas, em galerias e museus. A "galeria de arte itinerante" disponibilizava uma outra oportunidade de acesso e distribuição da arte fundada em bases diferentes. Por um lado, essas novas relações se fundam a partir de princípios e formas de organização que não condizem com as regras de seleção e atestados de qualidade de produto/percurso artístico, presentes nos circuitos financiados por empresas e pelo Estado. Por outro, se valem de modos de produção muitas vezes caóticos, que além de não conter um formato definido de exibição, elegem como prática o desenvolvimento de vários trabalhos artísticos, realizados concomitantemente, e os quais cada um encerra em si diferentes relações entre obra, espaço, artista, público e a cidade. Engendra-se um campo aberto de criação.

O "espaço-movimento" Kaza Vazia alimentou nos integrantes os anseios pelo direito de agir sobre o espaço com autonomia, de poder intervir nesse

terreno de inúmeras maneiras que a inventividade permitisse, sem se preocupar em restabelecer a pintura das paredes e vãos ao estado anterior. A constante imprevisibilidade, inerente à proposta espacial e compositiva do coletivo, variantes a cada edição, incentivou a incorporação das adversidades, dos destroços, do lixo, da vegetação, da narrativa local, como aliados poéticos: uma espécie de mola propulsora para a concepção artística. O horizonte temático das abordagens tornou-se amplo, com dimensões adequadas para acolher a vastidão de formas expressivas possíveis.

Frente o desconhecido

A concretização bem-sucedida do KV I, dentro dos moldes estabelecidos, intensificou o interesse de artistas estranhos aos integrantes iniciais. A disseminação da ação em meios virtuais, aliada a uma cobertura discreta da imprensa local, inspirou artistas, atores, arquitetos, indivíduos ou coletivos de origens diversas a se comunicarem com participantes do KV, em busca de interação com esse "espaço-movimento" em formação – uma oportunidade autêntica para tecedura de conexões, de uma trama atravessada por outras formas de agir e pensar arte nos espaços de Belo Horizonte.

Seguiu-se na "Casa de asas" – novamente situada na orla da Lagoa da Pampulha, num casarão, explorado ilegalmente em dias de jogo como estacionamento do estádio do Mineirão. Por um fim de semana, trocaram-se os automóveis pela experimentação. As dimensões agigantadas da residência encorajaram os integrantes a estenderem em sua rede de contatos, o convite à participação. Em meio aos trabalhos individuais realizados, somavam-se outros coletivos, plurais, concebidos a partir de parcerias espontâneas promovidas pelo encontro e o convívio fomentado na ação.

Na medida em que as ações seguintes do Kaza Vazia ocorreram, o caráter aberto e não-hierárquico do coletivo provocou a desistência de uns e a admissão de novos membros, o que evidenciava o traço idiossincrático do grupo, aproximando-o da proposição de Hélio para manifestação coletiva *Apocalipopótese* (1968):

"Grupo aberto (...) posso imaginar um grupo em que participem pessoas "afins", isto é, cujo tipo de experiências sejam da mesma natureza; mas, numa experiência desse calibre, o ponto comum seria a predisposição em os participantes admitirem a direta interferência do imponderável: a desconhecida 'participação coletiva" (OITICICA, 1968).

Novos formatos

As Kazas Vazias III e IV foram intervenções que se diferenciaram das duas primeiras, ao acontecerem em um contexto mais dinâmico – tratavam-se de espaços efetivamente habitados – onde as relações de troca e negociação foram exercitadas com mais intensidade, gerando um ambiente propício ao estabelecimento de conexões pessoais e afetivas entre os participantes e os habitantes do espaço. O terreno escolhido para a terceira ação do KV não foi uma casa, mas duas salas ociosas de um dos edifícios mais boêmios e tradicionais do centro de Belo Hori-

zonte – o Archangelo Maletta. Enquanto na quarta, atuou no primeiro conjunto habitacional da cidade, o IAPI, um ambiente de vultosas proporções (eram onze prédios interligados), altamente vivo, orgânico. Optou-se pela instauração de uma ação relacional: os moradores foram convidados a partilhar o sensível, com a redação e o envio de cartas entre si e entre outros conjuntos habitacionais do Brasil, em detrimento de uma ocupação espacial. Ao entremear-se pelas caixas de correios do edifício IAPI, o "Projeto Cartas", irradiou-se pelo domínio privado, íntimo e afetivo dos moradores, construindo uma rede subjetiva de construção poética.

A prática do convívio, intensificado pelas ações recentes, projetou na Kaza V (2007) a oportunidade de efetuar-se uma proposta de vivência, desta vez entre os próprios integrantes: uma ação-residência. A idéia pôde ser concretizada, pois, ao contrário das duas primeiras edificações, o casarão eleito possuía uma estrutura básica de abastecimento: tratava-se de um espaço tombado pelo patrimônio histórico do antigo bairro Floresta, cedido pela Casa de Cultura Simão, de Cataguazes. Inaugurou-se nessa edição, o primeiro vínculo direto a interesses institucionais no coletivo Kaza Vazia. Em contrapartida à estrutura fornecida, exigia-se a menção das ações do coletivo vinculadas aos *sites* e impressos da Casa de Cultura Simão.

Sucederam-se às cinco primeiras ocupações, uma série de convites para que o grupo integrasse uma agenda de eventos formais: o seminário "Arte Hoje" organizado pela Fundação de Arte de Ouro Preto, FAOP, em Ouro Preto (2008); o VAC, "Verão Arte Contemporânea", gerido pelo Grupo Oficcina Multimédia (GOM), sétima e oitava edições (2008 e 2009) e, por fim, o "Projeto Pedregulho", aprovado pelo edital Arte e Patrimônio do IPHAN, no Rio de Janeiro (2009).

A associação do coletivo a uma demanda institucional possibilitou, por um lado, fomentar a projeção das ações do Kaza Vazia, inserindo-o em circuitos de ampla divulgação, assim como para além das fronteiras de sua cidade natal. Por outro, contribuiu para a diluição de pontos importantes que foram base da sua proposta primeva e para a ocorrência de restrições estabelecidas através do trato com as instituições. Pode-se constatar, por exemplo, a censura, no "Arte Hoje": a proibição de qualquer ato que envolvesse a nudez. Nesse evento, as ações ocorreram nas vias públicas de Ouro Preto e não houve um terreno fixo e determinado para intervenção, uma vez que a Produção do evento não conseguiu uma casa para o grupo.

Códigos de interesse

A conjuntura libertária presente nas primeiras ações do KV poderia constar em um código artístico para os espaços institucionais. No entanto, experimentação, ousadia e insubordinação podem ser concebidas como perigosas armas subjetivas de enfrentamento. As instituições almejam retorno midiático e financeiro e, para isso, exigem estabilidade e controle, características avessas ao estímulo da invenção. Há de se ressaltar que o sistema das artes, como um braço do capitalismo, aspira associar-se a qualquer meio rentável que eleve a acumulação. Isso resulta na absorção, por esse sistema de formatos, dos modos de fazer e das experimentações

marginais ao circuito estabelecido, para o seu interior, de onde, posteriormente, seriam regurgitados com suas potências críticas anuladas, revestidas "*em estilo ou atitude associada à mercadoria*".

Situação semelhante àquela vivida pelos grafiteiros, na década de 80 em Nova York, em que uma série de espaços do circuito convencional ansiava abrigar os trabalhos que amanheciam colorindo os vagões do metrô. Porém, de que maneira o ambiente confortável da galeria conservaria o viço e a carga emotiva daqueles traços produzidos sob a excitação do proibido? As paredes das galerias e museus seriam como um

"veículo de imagem inadequado no qual falta espírito de desafio. Em comparação com o metrô, o museu assume a dimensão de um distinto cemitério no qual acaba paralisada uma eficaz energia, capaz de envolver a sociedade. O museu então representa somente um bom espaço de protesto, se o protesto é feito contra a arte. O protesto contra as coações que comprometem a própria vida, o desenvolvimento pessoal, deve ter lugar nas ruas, nas vias públicas" (OLIVA, 1998: 72).

O poder que determinadas associações culturais proporcionam aos órgãos instituídos aponta para uma vertiginosa ascensão de uma estratégia de *marketing* vigorosa, promotora de uma recolocação imagética, de um polimento na alcunha da instituição – muitas vezes embotada por atos indevidos ou suspeitos, entre outras razões – perante a sociedade e ao mercado. Não há como deixar de sublinhar o caso da dinastia Rockefeller que, no início do século XX, imersa em escândalos éticos, cedeu aos apelos de seu profissional de relações públicas que indicava a associação do nome da família às *"obras de beneficência e cultura. Assim se chega à criação da Rockefeller Foundation e do Museu de Nova York"* (OLIVA, 1998: 10). Logo, é cada vez mais freqüente as proposições artísticas converterem-se em projetos direcionados aos editais e leis de incentivo, abundantemente adornadas por rótulos aprazíveis como "culturais", "educativos", de "cidadania" como forma de aproximarem-se da construção de uma imagem positiva e do crescimento das possibilidades de subvenção.

Instituições alternativas

Em todo o mundo, o sistema da arte vem dedicando atenção especial ao engajamento sócio-político e ao crescente interesse pela arte "não-ocidental" (FLENTGE, 2004: 1). No entanto, ao lado da aceitação de propostas de "aliança", temos uma estatística de rejeições, por parte de coletivos, que afirmam sua marginalização no sistema da arte, incluindo a aversão a qualquer tipo de institucionalização. Nesse sentido, parcerias são negadas e acordos são deixados de lado para a vivenciação de uma utopia isolacionista. Como coloca Ivana Bentes,

"...vemos grupos de artistas contemporâneos com uma visão estreita e dogmática de Arte, Criação e Resistência.. Se escondendo no conceito de "coletivo de arte" (...) mostra a fragilidade dos grupos que se comprazem na rejeição infantil das "instituições", do "mercado de arte"(...): com a galeria, com a instituição, com o colecionador, com a mídia, com o curador. São essas relações duras, difíceis, penosas mesmo, que precisamos problematizar. Não de-

monizando, mas expondo e explicitando o que se passa ai, nessas relações ambíguas. Pois é preciso ter uma ética de artista muito grande pra não se dar mal nessas relações. Aqui se pode aprender muito mais sobre Resistência e Criação do que propagando regras de fora ou criando uma dinâmica de grupo fechado que se auto-legitima e se auto-celebra (BENTES, 2004).

Vale perguntar: porque essas plataformas de artistas não poderiam ser consideradas instituições? Segundo Laddaga, essas iniciativas têm uma predisposição muito maior em "consagrar operações de concepção institucional alternativa, mais que desenvolver práticas de desinstitucionalização". Numa sociedade onde o estoque de práticas democráticas é bem pequeno, a palavra "institucionalização" é convocada a assumir novos significados (LADDAGA, 2004, p. 3).

Concluindo

Movidos pela busca por "dinâmicas democráticas e o rompimento com as relações de poder existentes", os coletivos invadem espaços não reservados para a arte e socializam referências, não só transformando a visualidade da via pública, mas criando "lugares onde as relações sociais e a utilização do espaço público são redefinidas" (LADDAGA *apud* FLENTGE, 2004, p. 1).

A busca pelo cotidiano das comunidades estaria ligada a uma série de fatores em mudança no cenário das artes. Uma reação ao "abandono seletivo do financiamento da arte ou a tentativa de associar tal financiamento a critérios de eficiência econômica ou social, determinados por aparatos burocráticos crescentemente 'ideologizados'". Justamente nas comunidades, vias e espaços públicos se dão fenômenos "com os quais [os coletivos] entram em relação ou ressonância" (LADDAGA, 2004: 3).

Ainda não contando com vasta gama de outras instituições, curadores ou colecionadores que os financiem, coletivos jovens podem não ter quem os oriente ou dê regras, a não ser seus próprios integrantes, suas necessidades e desafios. Essa "integridade", no entanto, é constantemente ameaçada pelas formas de trocas propostas por patrocinadores e pela própria estrutura das leis de incentivo à cultura.

No desenrolar das atividades vindouras do Kaza Vazia, poderemos constatar se as associações entre o grupo e instituições financiadoras (destino comum de muitos coletivos que se aspiravam "independentes") se revelarão formas de parcerias profícuas, ou maneiras de atar sua existência ao atendimento das demandas de agentes da política estatal ou gerentes de *marketing* de bancos e indústrias, por exemplo. O desafio é fazer de suas alianças um apoio que garanta a autonomia da sua forma de (des)sistematização de conhecimento e o seu constante desenvolvimento. Para tanto, os artistas devem conhecer a fundo o sistema em que estão inseridos, demonstrando arguta inteligência para que o valor econômico do trabalho não comprometa a sua contribuição à arte e à cultura.

A rede como suporte da obra de arte

Paula Braga
Pós-doutoranda/ UNICAMP

Resumo
A partir da obra de Hélio Oiticica e do anúncio feito pelo artista carioca de uma arte "para além da participação" baseada na noção de coletivo, esse artigo apresenta uma pesquisa que iniciamos sobre a arte desenvolvida em redes de colaboração. Interessa-nos analisar a criação coletiva de artistas contemporâneos dentro do contexto teórico proposto por Antonio Negri (a multidão), enfatizando os aspectos políticos da criação descentralizada.

Palavras-chaves
rede, coletivo, multidão

Abstract
Departing from the work of Hélio Oiticica and his announcement of an art "beyond participation"based on the collective, this article presents a research I've just started on the art developed on collaborative networks. We want to analyse the collective creation of contemporary artists within the theoretical framework proposed by Antnio Negri (the multitude), emphasizing the political aspects of decentralized creation.

Keywords
network, collective, multitude

O título dessa comunicação, "a rede como suporte", talvez induza o leitor a acreditar que lerá algo sobre arte e tecnologia. Apesar de a pesquisa que iniciei com esse pequeno artigo incluir também as novas mídias, abordo aqui principalmente obras dos anos 1970 e mídias tão antigas quanto a escrita de uma carta, o uso de um envelope, a publicação de um livro, ou a moeda como veículo de troca. Mas, como ficará evidente, uso palavras que remetem à rede de comunicação e conhecimento estabelecida em cima da tecnologia de transmissão e distribuição de informação em forma digital, a *Web*. Isso porque meu interesse é estudar a rede como agente político, desde a rede de circulação de jornais ou a rede de circulação de moeda, até a rede Internet.

São perguntas-chaves para essa pesquisa: como os artistas utilizaram a estrutura da rede no passado e como a utilizam hoje para a criação coletiva de conhecimento? Se a rede propõe uma mudança na noção de autoria intelectual, do âmbito individual para o coletivo, o que propiciou essa mudança?

Muito antes do advento das redes sociais, dos chats, dos relacionamentos virtuais, Hélio Oiticica escreveu uma obra que sugere uma estrutura de hiperlinks e um espaço de armazenamento de ideias. *Newyorkaises,* iniciado por volta de 1972*,* é um livro cuja unidade básica não é a página, mas sim o bloco. Dentro de cada bloco há uma série de citações, anotações de pensamentos – o armazenamento – -, e sempre referências a outros livros ou a outros artistas, o que cria uma verdadeira teia de referências na qual cada nó é indicado com letras todas maiúsculas – o hiperlink. Assim, passando rapidamente os olhos pelos manuscritos de *Newyorkaises*, detecta-se palavras como NIETZSCHE, YOKO ONO, JOHN CAGE ou VITO ACCONCI. Mais do que uma pessoa, essas palavras escritas com letras maiúsculas indicam a completa produção desses criadores. Ou seja, *Newyorkaises* não se esgota nunca, não pode ser terminado, cresce infinitamente, bifurca-se, retorna, conduz a outras obras. Forma, assim, o que Hélio Oiticica chamou de "uma galáxia de inventores", o convívio simultâneo de produções singulares, ou "singultaneidades", neologismo que Oiticica cunhou em uma carta para Haroldo de Campos de 1974. "Inventar: processo in progress q não se resume na edificação de OBRA mas no lançamento de mundos q se simultaneiam. Simultaneidade em vez de mediação."[1]

Interessado em arquitetura, Oiticica invoca a forma do labirinto em muitos de seus textos e obras, reforçando a importância do perder-se, dos encontros fortuitos, das conexões não premeditadas para se compreender sua obra. De fato, *Newyorkaises* reproduz uma estrutura recorrente na produção do artista, que Oiticica articula com as palavras "mundo erigindo mundo": várias unidades autônomas conectadas rizomaticamente e ao acaso compõem um novo mundo. Não tendo conhecido o hipertexto nem a Web, Oiticica achou em outros aspectos da cultura de sua época estrutura semelhante ao que propunha com *Newyorkaises*. Assim, ao dividir seu livro em blocos, Oiticica provavelmente estava pensando no bloco carnavalesco, uma estrutura muito mais libertária do que a rígida escola de samba, à qual Oiticica se refere em conversa com o artista Carlos Vergara, em 1972, a respeito do bloco Cacique de Ramos. A transcrição

1 OITICICA, Hélio. Notebook ntbk 2/73, p. 92 (anotação de 23/10/1973)

dessa conversa está na seção Rap in progress de *Newyorkaises*. Nessa conversa, os dois artistas discutem a multidão que participa do bloco carnavalesco formando um corpo só. Como diz Vergara "o bloco não exige de você uma performance especial como sambista, exige de você uma vontade de se juntar no fenômeno, coletivo, essa que é a única exigência que o bloco faz [...]"[2]. A conversa entre Vergara e Oiticica prossegue num crescendo à medida em que Vergara descreve as ações do bloco, até a narração do momento em que parte da fantasia que cobre o corpo é jogada para o alto, ao que Oiticica responde com grande excitação: "e depois quando volta cai de volta!".

CV – É, as pessoas que estão participando de fora mas que não estão com a pele de Cacique, eles pegam a coisa do corpo e botam na cabeça, então trazem prá dentro então tem pessoa que tem calça e camisa normal mas ganhou uma parte da pele do Cacique e incorporado ao bloco, ao grupo que é uma maravilha, que é uma coisa maravilhosa, é uma coisa amorosa, sabe?[3]

Alguém do bloco joga a fantasia para o alto, um gesto de pura brincadeira e euforia. Alguém de fora do bloco coloca na cabeça a fantasia que retorna à terra, e passa a integrar o bloco, carregando a fantasia, como uma herança. Diz Vergara: "quando chega na Rio Branco[4], o bloco está pontilhado de pessoas exteriores que foram incorporadas, entendeu? Aquela multidão."[5]

Aqui a palavra multidão nos fez tomar um caminho na pesquisa que aponta para a descrição que Antonio Negri e Michael Hardt fazem de "multidão", muito próxima da descrição que Oiticica e Vergara fazem do bloco carnavalesco, como metáfora de um sistema de produção coletivo que admite individualidades. Dizem Negri e Hardt:

Na multidão, as diferenças sociais mantêm-se diferentes. A multidão é multicolorida. Desse modo, o desafio apresentado pelo conceito de multidão consiste em fazer com que uma multiplicidade social seja capaz de se comunicar e agir em comum, ao mesmo tempo em que se mantém internamente diferente (…) Mais uma vez, uma rede distributiva como a Internet constitui uma boa imagem de base ou modelo, pois em primeiro lugar os vários pontos nodais se mantêm diferentes mas estão todos conectados na rede e além disso as fronteiras externas da rede são de tal forma abertas que novos pontos nodais e novas relações podem estar sendo constantemente acrescentados.[6]

A multiplicidade social agindo em comum é a base de obras de arte que utilizam a rede como suporte. A obra, nesse caso, forma esse coletivo, essa "multiplicidade social" que Negri e Hardt mencionam. Encontramos em Cildo

2 OITICICA, Hélio e VERGARA, Carlos. Gravação de conversa em fita K-7, em 28/10/73, (Héliotapes), para a série "Rap in progress " conforme transcrição de fitas feita por Eugênio Bressane em 20/08/81 Projeto HO 0504/73.

3 OITICICA, Hélio e VERGARA, Carlos. op. Cit. Projeto HO 0504/73.

4 Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro.

5 OITICICA, Hélio e VERGARA, Carlos. op. Cit. Projeto HO 0504/73.

6 Antonio Negri e Michael Hardt. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Rio de Janeiro: Record, 2005. p. 13

Meireles e no grupo residente na Dinamarca Superflex dois exemplos, um dos anos 1970 e um contemporâneo, de obras de arte que formam um coletivo à medida em que são colocadas em prática.

Uma obra de Cildo Meireles que remete à rede e principalmente ao coletivo é a famosa *Inserções em circuitos ideológicos: projeto coca-cola* (1970), que se auto-distribuía e provocava seu próprio crescimento viral, numa época em que depois de beber o líquido retornava-se o vasilhame aos postos de venda, para que fossem lavados e novamente colocados em circulação. Ora, se no projeto coca-cola a disseminação exigia que um membro da rede fabricasse um adesivo – tarefa não trivial – o *projeto cédula* incorporava uma prática corriqueira no Brasil, que é escrever mensagens em notas de dinheiro, colocando-as em circulação. Meireles carimbou cédulas com denúncias a respeito do desaparecimento de presos políticos, com frases como "quem matou Herzog?". O hábito tipicamente brasileiro de escrever em cédulas de dinheiro é aqui misturado pelo artista a um questionamento perturbador, a um exercício de reflexão não tão frequente no cotidiano do brasileiro típico, lançando uma obra que incita a mudanças de hábitos de pensamento.

A noção de criação coletiva, que desafia o conceito de propriedade intelectual, é um tema importante na obra do grupo Superflex, um coletivo de artistas, designers e ativistas que vivem na Dinamarca cuja obra apaga as fronteiras entre questões políticas, questões sociais e estéticas ao lançar uma obra como o Guaraná Power que, num isomorfismo do movimento mundial pelo software livre (bastante forte no Brasil), lançou uma bebida gaseificada à base de guaraná amazônico de "código aberto", ou seja, sem fórmula patenteada, aberta a quem queira utilizá-la e que, quando fabricada pelo Superflex, garante uma remuneração aos pequenos produtores locais de guaraná 300% melhor do que a paga pela indústria de refrigerantes. Por que essa ação é arte e não simplesmente ativismo político? Muitas das propostas do Superflex baseiam-se no novo modelo de propriedade intelectual "Creative Commons", proposto por Lawrence Lessing, segundo o qual a propriedade intelectual não deve mais ser regulada por leis restritivas como o copyright já que o direito a informação e conhecimento deveria ser garantido a todos os cidadãos. Qual a fronteira entre arte feita em rede e ativismo político feito em rede? Recentemente, Superflex lançou na galeria Vermelho, em São Paulo a FreeBeer, uma cerveja de código aberto. Questionar a propriedade intelectual é valorizar a rede como autor, a produção coletiva, e a necessária distribuição gratuita de conteúdo e conhecimento. Que artistas que vivem na Dinamarca tenham encontrado no Brasil espaço para essa canibalização de patentes talvez indique que nossa cultura antropofágica, aliada à festa transgressora de comportamentos do Tropicalismo, forneça um ambiente propício para o estudo da rede e da multidão (segundo Negri e Hardt) como agente político que aflora da imbricação de ética e estética.

Na discussão da arte feita em rede é fundamental mencionarmos a obra de Paulo Bruscky, que se insere nessas estratégias de criação de novos espaços de circulação para a arte, acionando tanto circuitos como o dos jornais diários de ampla circulação e do correio – e aqui aproxima-se do trabalhos que discutimos

de Cildo Meireles – quanto o armazenamento e o arquivo, como fez Hélio Oiticica.

Uma das obras mais surpreendentes da 26a Bienal de São Paulo, em 2004, foi o arquivo de Paulo Bruscky. Suas caixas, papéis, objetos, livros, utensílios, pincéis, fitas k-7, e uma infinidade de outros objetos marcados pelo tempo foram transportados de Recife, no nordeste do país, para a Bienal em São Paulo – transferência de arquivo. Pioneiro da mail art no Brasil, a quem se atribui também a primeira exposição de arte em outdoors (billboards) no país, Bruscky tem em seu arquivo cerca de quinze mil obras de mail art produzidas por artistas do mundo todo, além de gravações de entrevistas (uma delas, uma conversa com Hélio Oiticica).[7] Deslocando o habitual, e em parceria com Daniel Santiago, Paulo Bruscky utilizou a sessão de classificados de jornais para procurar patrocinadores ou co-autores para projetos como tingir as nuvens (1974 no Diário de Pernambuco e 1982 no Village Voice de Nova Iorque) ou criar uma "aurora tropical" (1976) – como a aurora boreal – ou mesmo anunciar que estava vendendo uma máquina de filmar sonhos (1977) propondo que o comprador assistisse uma reprise de seus sonhos durante o café da manhã . É a "arte classificada", que "cria um ruído nos mecanismos de controle da informação."[8] Em comum com o bloco carnavalesco salpicado com pessoas de fora, há na arte classificada a vontade de instauração de um coletivo, mesmo se nesse caso o "participador" – termo cunhado por Hélio Oiticica – não chegue a ter um envolvimento corpóreo com a obra e nem mesmo desconfie de que as 3 linhas que leu enquanto tomava seu café da manhã fosse uma obra de arte.

Pesquisador que já se embrenhou na produção teórica de Hélio Oiticica, Ricardo Basbaum hoje desenvolve um projeto artístico que usa a rede Internet como veículo de registro, armazenamento de informações, e recrutamento de participadores. O NBP (Novas Bases para personalidade) define um coletivo organizado em torno da tarefa de conviver com um objeto criado pelo artista. Voluntários recebem em casa por um mês uma peça de metal que não se assemelha a nada: é rasa demais para ser uma bacia; é grande demais para ser uma panela; é resistente demais para ser destruída; é feia; não cabe em um armário. Inútil e incômodo, esse objeto e a rede de pessoas que se inscrevem pela internet para enfrentá-lo teimam em circular pelo mundo a mensagem de que a arte contemporânea brasileira insiste na rede e no processo.

A arte feita em circuitos não convencionais como o circuito de distribuição de jornais, coca-colas, cartas ou Internet não apenas desafia um sistema político opressor, como aconteceu com essas manifestações artísticas nos anos da ditadura, mas elimina distâncias de espaço e tempo. Oiticica acrescentava frases de Friedrich Nietzsche a seus blocos de *Newyorkaises*, lado a lado a frases que ouvira pessoalmente em conversa com Haroldo de Campos. Bruscky manteve uma ativa correspondência com artistas do grupo Gutai, do Japão.

Uma das soluções mais polêmicas dadas ao estranho objeto de NBP foi a doação do objeto a um museu, encurtando o caminho do projeto até seu destino

7 Simone Osthoff. "Elsewhere in contemporary art: topologies of artists´ works, writings and archives". *Art Journal*, vol. 65, no. 4, winter 2006, p. 6-17.

8 Cristina Freire. *Paulo Bruscky: Arte, Arquivo e Utopia*. São Paulo: 2006.

final. Basbaum resgatou-o e colocou-o novamente em circulação. Como escreve o artista "o que sempre se espera é construir um lugar que permita a continuidade do deslocamento"[9]. Com efeito, retornando à imagem que nos conduziu nesse texto, do bloco Cacique de Ramos, um bloco carnavalesco nunca fica parado. Perdido em um labirinto de neurônios, o pensamento dança, conecta-se a outros pensamentos, engorda um pouco, aproveita uma sinapse para ir até outro lado. E lá só há mais do grande labirinto.

A história da arte precisa de novos conceitos para pensar o envolvimento da arte contemporânea com a política. Acreditamos que a rede forneça esses conceitos que podem tanto explicar o que está sendo feito quanto transformar-se em material para novas produções artísticas e assim expansão dessa malha multi-dimensional que chamamos de arte.

9 Ricardo Basbaum. *Além da Pureza Visual*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2007, p.14.

Desestabilizando estruturas: Os muros da cidade invadidos por Fierce Pussy

Renata Biagioni Wrobleski
USP

Resumo
Este artigo visa contribuir para o esclarecimento das circunstâncias que proporcionam a adoção de estratégias sublimação das categoriais artísticas, sociais e sexuais não hegemônicas a partir do trabalho do coletivo nova-iorquino Fierce Pussy, ativo de 1991 a 1994 e que atualmente retorna a atividade.

Palavras-chave
Arte urbana, sexualidade, Fierce Pussy

Abstract
This article aims to contribute for the clarification of the circumstances that provide the adoption of sublimation strategies of non-hegemonic artistic, social and sexual categories, based on the New Yorker collective Fierce Pussy, active from 1991 to 1994 and who now return to activity.

Key words
Public art, sexuality, Fierce Pussy

Lesbian Avengers, Gran Fury, Dyke Action Machine, nomes de alguns dos coletivos que surgem do interior do coletivo ativista ACT UP (*AIDS Coalition to Unleash Power*), surgido em 1987, e que utilizava "todas as estratégias visuais e performativas possíveis (...) para tornar pública a posição negligente do governo norte-americano sobre a AIDS[1]". É também do interior dele que emergem parte das integrantes do Fierce Pussy, um coletivo baseado em Nova Iorque que foi ativo entre 1991 e 1995 e atualmente retorna a atividade.

Composto por um grupo de artistas que produz lambe-lambes e *stencils*, o coletivo Fierce Pussy, cujo nome ambiguamente pode referir-se a uma vagina e simultaneamente a um bichano feroz, emergiu na década em que a crise da AIDS tomava grande enfoque, espalhando pelos muros frases que desafiavam o transeunte a encontrar a lésbica em fotos de crianças, anuários de escolas, encontros em família, que questionavam os padrões de gênero, exigiam direitos civis, partindo de materiais do seu dia-a-dia, com orçamento muito baixo ou nulo, máquinas de escrever e materiais disponíveis em seus locais de trabalho.

Não era a primeira vez que a ocupação do espaço urbano, através de cartazes e pôsteres, projeções ou difusões em meios midiáticos, para citar algumas possibilidades, era utilizada como estratégia artística. Mesmo muito antes, exemplares *Art Nouveau* já partiam do cartaz como um suporte, mas no Construtivismo Russo que, a partir da necessidade colocada pela situação revolucionária de coletivização dos meios de produção, artistas em uníssono exploraram novas estratégias formais e conceituais de se produzir e difundir possibilidades artísticas. Décadas depois, artistas apropriaram-se destas estratégias e de técnicas da publicidade, aliadas ao advento da fotocópia múltipla e instantânea, para explorar novamente o espaço urbano. Mecanismos utilizados pelos Situacionistas a fim de ressignificar e desconstruir informações partindo e imagens e textos da cultura de massa, assim como a utilização da estratégia *do-it-yourself* (DIY ou faça-você-mesmo), antítese da produção massificada presente tanto nos trabalhos Situacionistas, quanto contemporaneamente a eles, nos trabalhos do grupo Fluxus. Outras questões tangenciam essa produção do inicio do século vinte e a produção de fins da década de 1960 em diante, como a utilização de métodos de aproximação similares, a simplificação da forma e a linguagem direta.

Referindo-se especificamente à utilização de cartazes e pôsteres na arte nesse período, além de ACT-UP, podemos pensar em artistas como Barbara Kruger, Victor Burgin, Jenny Holzer, Les Levine, Marie Yates, Joseph Kosuth (considerado o primeiro artista a utilizar um meio originalmente destinado à publicidade na arte quando ocupa um outdoor em 1968 com o trabalho "Class 4. Matter 1. Matter in general"), entre tantos outros. Emular estratégias midiáticas através da apropriação de sua linguagem e visualidade para então manipular seus códigos e representações, táticas de desconstrução dos dispositivos de comunicação de massa e utilização dos espaços onde estes seriam habitualmente encontrados, propõe pequenos desvios, estranhamentos no fluxo *non-stop* do cotidiano. São experiências que resistem à assimilação, que propõe questinamentos

1 MESQUITA, André. *Insurgências poéticas – Arte ativista e ação coletiva(1990-2000),* 2008. 213f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.

da representação dominante e da normalização da imagem e linguagem através de interferências na paisagem midiática.

Retomando ao coletivo, Fierce Pussy parte de um método simples, como descreve Cherryl Smith, "através de pôsteres colados em toda parte num caminhão que elas dirigem por Nova Iorque; ou rolos de papel higiênico customizados; ou mais frequentemente, cópias brutas, coladas com grude[2] em espaços abandonados em Manhattan[3]". Outra tática utilizada também é a modificação dos nomes das ruas de Nova Iorque, renomeando-as a partir de *stencils* e tinta *spray*, substituindo seus nomes por nomes quase invisíveis de "proeminentes heroínas lésbicas", questionando qual história se perpetua enquanto verdade uma vez que é instuticionalizada, repetida, emplacada – como se refere Hal Foster[4], "uma placa é um marcador da verdade oficial que exalta um lugar ou um nome próprio como a própria presença da história". Através de pequenos tumultos visuais colocam em questão a "ordem dos signos", os espaços sinalizados e potencialmente pacificados, deslocando simbolicamente as chamadas periferias ao dito centro. Eles não compõem a paisagem urbana, ao contrário, desafiam-na.

A fotocópia, largamente utilizada pelo coletivo, também desconstrói a noção de objeto único. Ao invés de refletir uma urgência pela preservação tanto do objeto – para que possa inserir-se numa instituição e perpetuar-se – quanto de sua memória, a fotocópia privilegia a difusão, a facilidade de reprodução, driblam a dependência de apoio financeiro institucional e se constroem a partir de um suporte banal e um mecanismo presente na maior parte dos escritórios.

Além de ação realizada nas ruas, em 2008 o coletivo lançou uma espécie de "livro de pôsteres" numa espiral, pela Printed Matter, onde reproduziram dezesseis de seus pôsteres em tamanho A3 para que, segundo elas mesmas, esse material pudesse ser destacado ou copiado e instalado em qualquer parede, incentivando a ação direta. O mesmo material foi distribuído ao público no ano seguinte em forma de folhas soltas, quando foram convidadas a participar de uma residência artística no Carpenter Center for the Visual Arts em colaboração com o Harvard Art Museum, ambas instituições vinculadas à Universidade de Harvard, nos Estados Unidos, o que resultou na exposição "Fierce Pussy: site-specific installation", onde simultaneamente ocorreu a exposição "ACT UP New York: Activism, Art, and the AIDS Crisis,1987–1993".

A divisão entre o "nós" e os "outros" é frequentemente atravessada pelo coletivo, já que em 1994, numa comemoração em torno dos 25 anos da rebelião de Stonewall, quando homossexuais, travestis e transsexuais puseram um fim na violência policial que sofriam num bar – o chamado Stonewall[5] – em Nova Iorque, Fierce Pussy cobriu um caminhão de quase 2 por 4 metros de comprimento

---

2 Espécie de cola artesanal utilizada em lambe-lambes, caseira, preparada com farinha de amido, vinagre e água.

3 SMITH, Cherry. *Damn fine art.* Londres e Nova Iorque: Cassell, 1996.

4 FOSTER, Hal. *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

5 Stonewall foi um bar frequentado por pessoas de orientação sexual diversa onde em 28 de Junho de 1969 polícia de Nova Iorque reincidentemente iniciou um conflito, mas neste dia a população alí presente reagiu unificadamente, tornando a data e o local emblemáticos.

de fotocópias coloridas, com palavras em amarelo usadas habitualmente para designam lésbicas e gays de forma pejorativa, seguida das palavras em vermelho "você está aqui, você é *queer,* lute contra o verdadeiro inimigo". Não fosse o choque da passagem do caminhão, na sua parte de trás lia-se uma página de um diário com uma espécie de lista de tarefas a se "checar", contando os seguintes passos "comece o tratamento, segure uma mão, escolha seu caixão, enterre seu melhor amigo", seguidos da frase "AIDS...cansado da rotina? Fique com raiva, fique explosivo[6]". O coletivo fazia seu convite à reflexão não só sobre o corpo, mas também sobre o que alimenta a indústria que sustenta o controle do vírus, como também explorou o coletivo ACT UP em uma de suas ações de "teatro de guerrilha" na bolsa de valores de Nova York, em setembro de 1989, onde jogaram notas falsas de cem dólares nas quais estava inscrita a frase "Foda-se sua circulação – pessoas estão morrendo enquanto você brinca de negócios", questionando a utilização da AIDS como um investimento para as grandes corporações e os laboratórios de AZT.

O coletivo Fierce Pussy, em outro trabalho, evoca o estereótipo a qual se referem como "Lesbian Chic", como um estereótipo lésbico que não as representa, desexualizada pela mídia de massa e que na arte "tem sua sexualidade apropriada e comodificada", numa dinâmica violenta que sofreram também "outros grupos que foram inicialmente marginalizados e posteriormente redescobertos baseado em suas diferenças[7]", como cita Harmony Hammond. Em seu pôster, palavras ásperas abominam os 15 minutos de fama concedido a este estereótipo, exigindo sim direitos civis para todas, através de rabiscos que lembram garatujas, palavras escritas num momento de fúria em uma parede qualquer ou atrás de alguma porta de banheiro, seguidas de frases datilografadas, como se de um ímpeto inicial se procurasse um momento de calma para tornar a revolta, ação. As palavras frisavam que depender desse espaço para mascarar uma falsa isonomia não basta, já que como bolhas eles podem ser estourados, desintegrar-se de acordo com o interesse de quem o financia.

Fierce Pussy brinca também com as "identidades" socialmente designadas a mulheres que se relacionam com mulheres, nas primeiras páginas de seu "livro-pôster" colocam a frase "eu sou" e uma seqüência de nomes geralmente utilizados de forma pejorativa, e terminam dizendo "e com orgulho", como se perpassassem tudo aquilo sem necessariamente cristalizar-se em nenhuma daquelas definições, fugindo da identificação, desafiam noções deterministas e simultaneamente dando visibilidade para todas aquelas possibilidades, positivando a existência destas, que podem ser tão diversos quanto as camadas de papel, infinitas combinações na sexualidade que podem ser criadas e reinventadas.

Um sorridente bebê em seus primeiros anos de vida e um vestido com listras e babado, saído de um álbum de família, seguido da palavra "Sapatão". Nessa outra "série", o coletivo trabalha imagens de crianças associadas aos mesmos dizeres usualmente pejorativos, trazendo a doçura da infância mais próxima de um universo marginalizado, ou realocando uma existência marginal num

6 Tradução da pesquisadora.

7 HAMMOND, Harmony. *Lesbian art in America.* Nova Iorque: Rizzoli International Publications, Inc., 2000. Tradução da pesquisadora.

universo cotidiano. Essa criança vai perdendo sua especificidade, sua fotografia qualquer referência de valor documental, se desfaz entre os ruídos de uma cópia, se tornando cada vez menos o bebê do álbum de família, e progressivamente mais um bebê de qualquer álbum, em alguma família. A infância também já foi abordada pelo coletivo Lesbian Avengers, que numa ação em frente a escolas que se opunham à inserção de temáticas relacionadas à diversidade sexual e racial, usaram camisetas com os dizeres "eu fui uma criança lésbica", desafiando a segmentação daquele espaço reservado a uma falsa noção de pureza infantil. Como afirma Foucault, a sexualidade é um "dispositivo histórico" (1988), uma construção social e histórica a partir de discursos diversos que normatiza e regula o corpo, então como desacralizar o corpo infantil, para assim questionar a sexualidade enquanto constructo?

Outros pôsteres também provocam nesse mesmo sentido, utilizando-se de fotos dos álbuns das próprias artistas – afinal, como dizia o lema feminista duas décadas antes "o pessoal" é mesmo "político", desafiando-nos a encontrar quem é sapatão numa foto, mostrando crianças sobre os dizeres "ela tinha sonhos recorrentes sobre a vizinha", fotos de anuários de classe onde meninas encontram-se sentadas de saia e meia até os joelhos e meninos em pé atrás, sobre a qual se pergunta "você é um menino ou uma menina?". O mecanismo expõe inclusive a distinção imposta desde os primeiros anos pelo sistema educacional, sugerindo a relação entre biopoder e como são regulados e monitorados corpos, problematizando a polêmica do gene da homossexualidade, inquirido aquele que vê estas imagens a participar de um jogo pouco lúdico em busca da lesbofobia, enquanto rasga a percepção da infância como espaço da inocência e da assexualidade e permite "repensar o processo pelo qual uma norma corporal é assumida, apropriada, adotada[8]", como expõe Judith Butler, desta forma, minando os processos pela qual se busca a solidez de uma identidade.

Diferentemente das prerrogativas do espaço do museu, o espaço não-institucionalizado não precisa convidar à interação, ela se dá no interior do anonimato de uma rua vazia, sem vigilância, sem controle, sem espaços reservados a esta ou aquela finalidade, este trabalho promoveu uma série de respostas recheadas de preconceitos e agressividade. O espaço da rua é o espaço do comum e o que neste é exposto provoca sem mediações, sem divisões especiais, paredes brancas ou caracterizações, atingindo qualquer um que ouse passar os olhos por um muro contaminado por pôsteres. Fierce Pussy, assim, distancia-se daquilo que caracteriza a mídia de massa, permitindo "a fala e a réplica, e portanto, a responsabilidade[9]", segundo definição de Baudrillard.

O coletivo através de humor e ironia também inquere os espaços quando parte de uma peça publicitária mostrando uma mulher de salto alto, unhas pintadas e roupas curtas, sendo "protegida" por um homem sobre os dizeres "você é hetero demais para andar por estas ruas – não aos direitos especiais para heterossexuais".

---

8 BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". In LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado.* Belo horizonte: Autêntica, 2003.

9 BAUDRILLARD, Jean. Kool Killer ou a Insurreição pelos signos In *A troca simbólica e a morte.* São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

Outro pôster do coletivo pergunta "O que é uma lésbica?" seguido de respostas como "sua veterinária, sua enfermeira, sua estrela de cinema favorita, (...) sua namorada", e revivendo o slogan americano da década de 70 que dizia "lésbicas estão em toda parte", que é justamente o que se propõe refletir nesse movimento que torna público o privado em fotos que já não remetem à memória de um desconhecido (ainda que sejam delas mesmas tais fotografias), menos ainda primam por um preciosismo estético digno de inseri-las no interior da história do retrato fotográfico, mas nos rastros de uma fotocópia caseira estão elas e qualquer outra pessoa cruzando aquelas ruas naquele momento "desafiando a dominância da ideologia sobre seus pensamentos e ações[10]" como explica Simon Morley.

O que se interpreta como subjetividade característica de certo 'grupo' e que o define nada mais é do que a subjetividade "construída socialmente e consumida espetacularmente", como expõe Hal Foster[11]. Segundo ele, considerando-se que a formação social não é "um 'sistema total' mas um conjunto de práticas, muitas antagônicas", poéticas visuais que colocam na 'arena da cultura' questionamentos sobre o que fundamenta estas subjetividades, permitem o fomento de uma 'contestação ativa' "como uma prática de resistência ou interferência". Nesse contexto se encontra a produção deste coletivo, nas diversas formas nas quais política e arte podem convergir, originando resultados frequentemente questionados enquanto militância política.

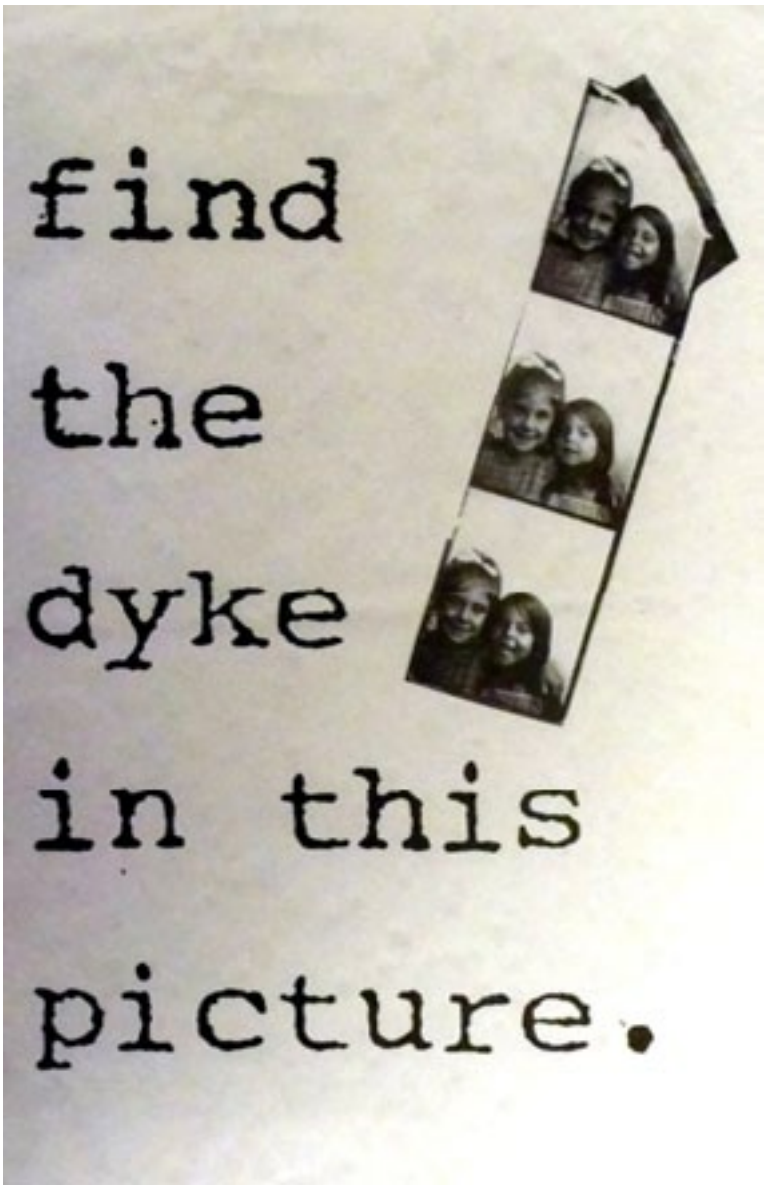
Contestando não somente os espaços institucionais tradicionais confundindo a significação hegemônica, o coletivo rompe com os espaços designados à sua sexualidade e à arte. Fierce Pussy borra os limites de uma cidade dominada por uma guerra midiática entre aqueles que são capazes de ocupar espaços e campos visuais a partir do poder econômico que dispõe para possuir temporariamente um frame, um outdoor, uma página impressa ou um muro, e aqueles que atropelam a validade da propriedade destes primeiros, não respeitam a "compartimentação terrorista e funcional do espaço[12]", atravessam fronteiras, rasgam paredes.

.

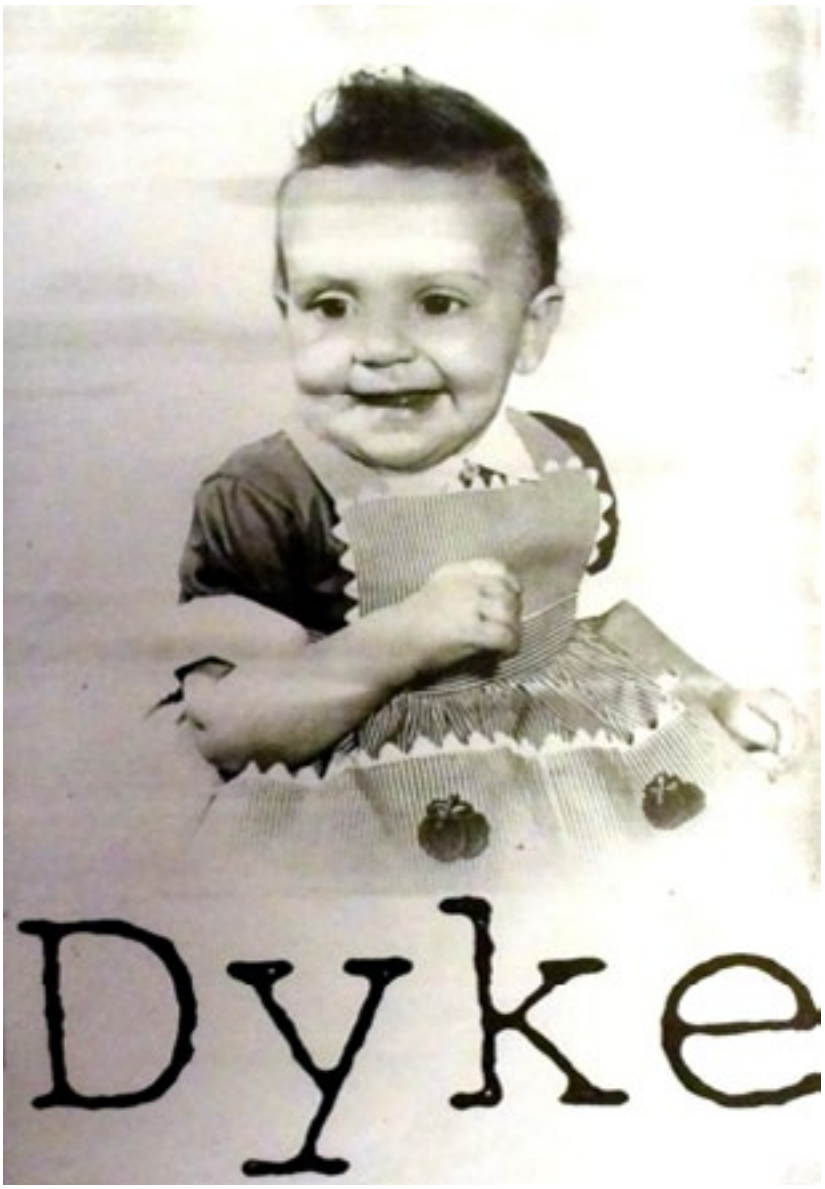
10 MORLEY, Simon. *Writting on the wall: word and image in modern art.* Los Angeles: University of California Press, 2003. Tradução da pesquisadora.

11 FOSTER, Hal.*Op cit.*

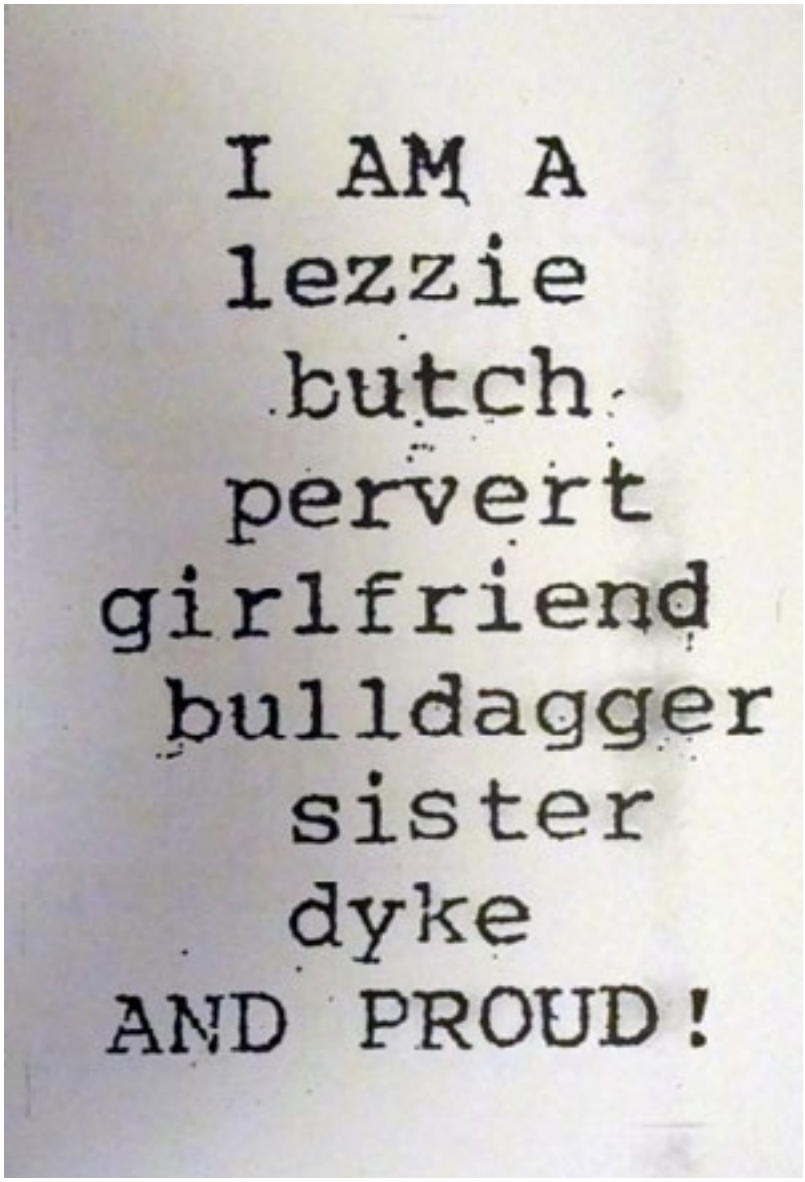
12 BAUDRILLARD, *Op cit.*



Sem título, sem data
Fierce Pussy
Xerox- 43 x 28 cm



Sem título, sem data
Fierce Pussy
Xerox- 43 x 28 cm



Sem título, sem data
Fierce Pussy
Xerox- 43 x 28 cm

Conjugando (subvertendo?) o glocal a partir do Benim: Hazoumé, Quenum, Zinkpé

Roberto Conduru
UERJ/ CBHA/ ANPAP

Resumo
Tomando como objeto de análise três poéticas em curso a partir do Benim – as de Dominique Zinkpé, de Gerard Quenum e de Romuald Hazoumé –, são analisados processos pelos quais suas obras e intervenções se inserem e são absorvidas nos sistemas de arte e cultural, dando visibilidade e repensando a identidade da África e do Benim, em geral, e de cada um desses artistas, especificamente, além de permitir repensar os fluxos entre Norte e Sul, entre o Benim, a África e outras regiões do mundo.

Palavras chaves
Romuald Hazoumé, Gerard Quenum, Dominique Zinkpé

Abstract
Analyzing the poetics of Zinkpé Dominique, Gerard Quenum, and Romuald Hazoumé, the text examines processes by which their works and interventions are absorbed in the art and the cultural systems, giving visibility and rethinking the identity of Africa and of Benim, in general, and of each of these artists, in particular, besides allowing to rethink connections between Noth and South, between Benim, Africa and other regions of the world.

Key words
Romuald Hazoumé, Gerard Quenum, Dominique Zinkpé

A partir da África, mais especificamente do Benim, Dominique Zinkpé,[1] Gérard Quenum[2] e Romuald Hazoumé[3] desenvolvem suas poéticas, se inserindo nos sistemas de arte e de cultura mundial, que os absorvem em processos característicos da contemporaneidade.[4]

Hazoumé, Quenum e Zinkpé conjugam o *glocal*, pois suas obras transitam entre os contextos locais, a partir de onde atuam, e a cultura mundial, à qual estão atentos e articulados. A um primeiro olhar, em seus trabalhos, os *sintagmas* (objetos, figuras) e a *semântica* (temas, conteúdos) são locais, enquanto a *sintaxe* é característica das práticas artísticas atuais, uma vez que eles adotam os procedimentos plásticos e conceituais hoje dominantes. Com efeito, Hazoumé, Quenum e Zinkpé produzem obras com meios tradicionais e recentes. E falam de tópicos Beninenses, africanos.

Entretanto, o fato de lidarem muitas vezes com alguns dos estereótipos entranhados no imaginário Ocidental em relação à África – a máscara, a escultura, o artesanato, a simbologia religiosa, a vitalidade do corpo humano – é um caminho para perceber como eles revertem, cada qual a seu modo, as expectativas do sistema de arte e cultural para que conjuguem com sotaque o esperanto da arte internacional hoje.

Hazoumé atende à persistente demanda por máscaras africanas. Contudo, para fazê-lo, ele se apropria de um elemento a princípio não artístico e mundialmente corriqueiro: galões para transporte de líquidos; em seu caso, os galões são adquiridos junto aos motociclistas que participam do comércio ilegal de combustíveis transitando por todo o Benim. De modo semelhante, em esculturas recentes, Zinkpé lida com a persistente demanda por esculturas africanas de cunho espiritual ao se apropriar e articular estatuetas fabricadas em série e vendidas nos mercados de artesanato para uso no culto religioso aos gêmeos (*hoho* na língua fon, *ibéji* em ioruba), os quais foram outrora temidos e depois passaram a ser entendidos como sinais de riqueza e felicidade. Quenum responde ao anseio por fetiches africanos com suas longilíneas montagens compostas por peças de madeira gastas e irregulares, bonecas de plástico produzidas no Ocidente, previamente usadas, doadas a crianças africanas por intermédio de organizações internacionais, novamente desprezadas e escurecidas pelo artista, mais outros refugos, industrializados, artesanais ou orgânicos, que ele encontra aqui e ali.

Extrapolando a crítica às demandas do mercado de arte e da indústria cultural com relação à África, esses artistas se mostram irrestritos ao ensimesmamento da arte contemporânea, embora não alheios à sua problemática. Assim, não deixam de questionar os processos nos quais as realizações de artistas da

---

1 Sobre Dominique Zinkpé, ver ZINKPÉ, Dominique. *Táxis Zinkpé*. Cotonou: AYÏZO, (s.d.).

2 Sobre Gérard Quenum, ver QUENUM, Gerard. *Gérard Quenum*. London: October Gallery, 2009.

3 Sobre Romuald Hazoumé, ver HAZOUMÉ, Romuald. "Ensaio". *Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da UERJ*, Rio de Janeiro, UERJ, ano 11, v. 1, n. 16, jul. 2010, p. 57-72; – -. *Made in Porto-Novo*. London: October Gallery, 2009; – -. *La Bouche du Roi*. Paris: Musée du Quai Branly; Flammarion, 2006; – -. *Romuald Hazoumé*. Cotonou: Fondation Zinsou, 2005.

4 A realização desse texto contou com o apoio do Ministério das Relações Exteriores, do Embaixador Arnaldo Caiche D'Oliveira, de Milton Guran e André Jolly, aos quais o autor agradece.

África, em geral, e do Benim, em particular, se inserem e são assimiladas nos sistemas de arte e cultural. Pois aquelas séries de obras não se limitam à crítica, menos ou mais irônica e lírica em cada caso, ao anseio por peças escultóricas imbuídas de simbologia exótica, forma primitiva e vitalidade ancestral, capazes de insuflar vigor à cultura ocidental, que persiste desde as apropriações modernistas. Elas se plasmam com outras questões.

Exemplos de articulação de elementos ocidentais a hábitos sociais do Benim são as instalações "Táxis-Zinkpé", com veículos e uma vasta tralha, assim como as *assemblages* e instalações multimídia similares de Hazoumé, também constituídas por automóveis, galões e outros itens, a peça "Táxi-Brousse" (Táxi-Bucha) e a tela, ambas de 2009, nas quais Quenum representa fuscas amarelos entalados ou transbordando de passageiros. Nessas obras, se pode entrever o costume tão africano de adaptar os veículos como meios de transporte coletivo de pessoas e coisas, configurando espaços móveis de intenso intercâmbio social. Não por acaso esses táxis coletivos interessam aos três artistas, pois estão conectados a outros tópicos problemáticos das sociedades africanas.

Com seus veículos e galões usados para transporte ilegal de derivados do petróleo, Hazoumé fala de problemas que afetam a população beninense: o tráfico de combustíveis, que estrutura a economia e dinamiza a vida social no Benim presentemente, o tráfico negreiro, cujas marcas persistem em sociedades dos dois lados do Atlântico, as atuais transações com passes de jogadores de futebol e explorações de músicos, com suas disparidades que aludem às assimetrias de tempos pretéritos. Também é corrosivo o tom de "Magré tout!" (Apesar de tudo!), de Zinkpé, uma instalação com um copro deitado sobre um leito de hospital e alimentado por sondas identificadas com siglas e nomes de diferentes órgãos de cooperação internacional, a qual denuncia como a África sofre também por conta do assistencialismo praticado por essas agências, as quais, em parte, a querem sempre carente, exaurida, contribuindo, assim, para manter a situação de dependência externa do continente, de nações e pessoas na África. Em uma das pinturas recentes de Quenum é também ao peso do controle inerente ao assistencialismo internacional que remete a profusão de semicírculos (cúpulas, capacetes) com a letras UN (United Nations, a Onu – Organização das Nações Unidas), na parte superior da tela, sobre o emaranhado de cabeças, pessoas, na parte inferior.

Também é óbvia a relação das bonecas enegrecidas de Quenum e dos gêmeos de Zinkpé às crianças africanas e seu sofrimento cotidiano, histórico, mítico, assim como os vínculos das máscaras-galões de Hazoumé aos motociclistas transportadores de combustível, elos fracos em uma economia encadeada para o enriquecimento de outrem.

Mas não é apenas crítica social o que essas obras destilam. Elas também retomam mitos tradicionais na região, como o da prosperidade simbolizada pelos gêmeos por Zinkpé; os *bocio*, representações de indivíduos, famílias, antepassados e espíritos que são atualizados nos totens feitos por Quenum com suas peças compostas de pedaços de madeira e bonecas usados mais outros elementos; as telas com evocações do Ifá e de sistemas simbólicos de outras regiões da Áfri-

ca, assim como as marcas de iniciação religiosa presentes em alguns dos galões apropriados por Hazoumé.

Tudo feito com procedimentos típicos da arte hoje, com a indiferenciação entre meios menos e mais tradicionais: desenho, pintura, escultura, fotografia, colagem, *assemblage*, *ready made*, instalação multimídia. Entretanto, é importante ressaltar que os modos como eles transformam elementos variados em objetos, instalações e imagens estão conectados a práticas culturais locais, especialmente as religiosas, vigentes de longa data, de plasmar, consubstanciar seres com elementos heterogêneos. A presença de palavras provenientes de diferentes idiomas – francês, ioruba, fon, inglês – nos títulos das obras desses artistas é outro indício das múltiplas referências que eles manipulam, dos cruzamentos e misturas que produzem.

Assim como ao lidar com as linguagens, artísticas ou não, esses artistas transitam entre o local e o global, na abordagem de questões culturais, sociais, históricas, econômicas e políticas, eles ultrapassam seus contextos de origem, suas bases de atuação.

Por exemplo, a tela de Gerard Quenum que figura um Fusca amarelo poderia ter surgido em muitas partes do mundo. Primeiro, por ser o Volkswagen Fusca um automóvel de presença mundial, fabricado que foi, desde a segunda metade da década de 1940, na Alemanha, até 2003, no México, onde foi produzido o último exemplar do veículo, além de ter sido e continuar sendo consumido largamente pelo mundo. Depois, pelo modo como o quadro foi feito. É uma tela, um dispositivo de representação criado na Europa, e a linguagem remete à prática do grafite urbano, que também é quase onipresente mundialmente hoje, bem como aos movimentos artísticos do modernismo que, a partir da Europa ganhou boa parte do mundo. A visão frontal também mostra, dentro do automóvel, cinco cabeças humanas, cujas representações algo esquemáticas podem levar a pensar que são apenas homens. Delineia-se uma cena: pessoas transitando em um fusca. Embora figure hábitos locais – o uso de táxis coletivos na África – como visto anteriormente, essa é uma obra cujo tema ressoa a vida cotidiana mundial a partir da segunda metade do século XX.

Assim como nessa e em outras obras de Quenum, nas realizações de Hazoumé e Zinkpé não é difícil perceber como eles lidam com questões de micro e macro política ao explorarem articulações entre economia, indústria cultural e imaginário na conjuntura política contemporânea. Pois os questionamentos que eles processam artisticamente é indissociável de reflexões sobre questões políticas de alcance local, regional e mundial – os usos dos recursos naturais, humanos e financeiros disponíveis, o consumo no regime pós-industrial –, bem como sobre práticas culturais de cunho universal: religião, memória, história, relações de gênero, indumentária, ludicidade.

Contudo, mais do que dominarem as linguagens geradas no Ocidente e se apropriarem de coisas e práticas de um múltiplo universo cultural, inventando elementos com os quais se afirmem como autores e ampliando o campo de possibilidades da arte, eles procuram delinear poéticas de grande alcance.

As máscaras feitas com galões, cabelo, tecidos e outros itens de Hazoumé configuram sujeitos, ao articularem títulos a elementos que remetem

aos processos de construção subjetiva por meio de marcações religiosas, penteados femininos, indumentária, adereços e outros signos derivados ou associados ao corpo. Além das evocações humanas que saltam dos "Táxis-Zinkpé", com sua mescla exuberante de veículos, coisas e seres, o grafismo e a cor dos desenhos e pinturas de Zinkpé são indícios não só de apropriação de meios e linguagens estrangeiros, mas também de como essas obras, mais ou menos intimistas, falam dos seres humanos, suas relações e memórias, seus ideais e sentimentos. Além da atualização dos *bocio*, com suas evocações memorialísticas e míticas, nas *assemblages* com bonecas, as telas de Quenum também expressam sentimentos e paixões humanas universais, como explicitado no vermelho coração pulsante em uma de suas pinturas recentes.

Universalismo que ajuda a não reduzir as obras desses três artistas à condição de panfletos subsidiários à política, qualificando-as como objetos e ações políticos feitos com, na e pela arte.

Ao fundir sintagmas, semânticas e sintaxes, Hazoumé, Quenum e Zinkpé evidenciam como, de diferentes maneiras e com diversos alcances, a equação que incentiva, demanda ou obriga a conjugar o *glocal* é por eles subvertida, embora não abandonada, com infiltrações que corroem as expectativas ocidentais e locais quanto ao que deva ser a arte contemporânea feita a partir do Benim, da África. Assim, eles produzem atritos nos processos de institucionalização internacional em que se inserem e estão incorporados O que implica, além de outras visadas para a arte elaborada a partir da África, revisões da crítica e da historiografia da arte, tanto a da África quanto a mundial, desde a modernidade até hoje e mesmo antes.

Antonio Manuel no Salão da Bússola: o debate crítico de um imaginário urbano

Rodrigo Krul
UFRJ

Resumo

Por meio da observação do debate entre os críticos de arte Mario Schenberg e Walmir Ayala diante da premiação da obra de Antonio Manuel no Salão da Bússola em 1969, esta comunicação procura problematizar as questões da autonomia da obra de arte e seus critérios de seleção; os discursos críticos sobre os avanços tecnológicos e sobre a precariedade técnica e o imaginário urbano que se formou entorno da obra do artista e a cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-chave

Salão da Bússola; Antonio Manuel; crítica de arte no Brasil

Abstract

Through the exam of the debate between art critics Mario Schenberg and Walmir Ayala about the award won by Antonio Manuel in 1969's Salão da Bússola, this essay aims to analyze the artwork's autonomy and the selection criteria in the salon; the critical discourse on technological breakthroughs and technical precariousness; and the urban imaginary around the artist's work and the city of Rio de Janeiro.

Keywords

Salão da Bússola; Antonio Manuel, Brazilian art criticism

Realizado em 1969 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), o Salão da Bússola explicitava no quarto item de seu regulamento: "No Salão da Bússola podem ser inscritos trabalhos de Arte Contemporânea em qualquer categoria: desenho, escultura, objeto, etc..."[1] Este "etc" constante no regulamento foi interpretado por alguns artistas como uma categoria independente, e, por conta disso, o evento também ficou conhecido na época como "Salão dos etc".

Embora tal atitude representasse uma forma de protesto diante da crise dos salões e da repressão cultural promovida pela ditadura militar, apenas sete trabalhos foram inscritos nessa outra categoria (entre eles, as obra de Cildo Meireles *Arte física: caixas de Brasília/clareira* e *Arte física: 30 km de linhas estendidos*, ambas selecionadas). O significado literal do "etc" não pareceu relevante aos artistas como conceito, mas como prática artística, direcionada às aplicações experimentais e à ruptura com os códigos de sistematização da arte.

O questionamento promovido pelo "etc" obteve repercussão maior entre os jurados do Salão da Bússola – como se verá, neste estudo, especificamente em relação a Mario Schenberg (representante do Museu de Arte Moderna de São Paulo) e Walmir Ayala (representante da Associação Internacional de críticos de Arte). É interessante observar como as diferenças profissionais entre os dois (um físico e um poeta, respectivamente) possibilitaram a contribuição teórica ideal para um projeto artístico cuja proposta permaneceria em suspensão.

Antonio Manuel inscreveu, na categoria "pintura", o trabalho *Soy loco por ti*, instalação formada por plantas comigo-ninguém-pode, música rancheira e um procedimento no qual o fruidor, por meio de uma corda, acionava um painel negro que revelava um outro painel, com o mapa da América Latina em vermelho. Somava-se a esses elementos uma cama de mato, que tornava o espaço da obra ponto de encontro, lugar de integração entre os visitantes e o indicativo de uma consciência coletiva que permeava a subjetividade de uma situação geopolítica. Embora premiada, a obra não foi adquirida: devido ao mau-cheiro do mato em decomposição, inverteu-se a ordem mercadológica e a pertinência entre os significados espaciais da arte e os da instituição.

Walmir Ayala, em uma tentativa de defesa de seus critérios de julgamento, publicou o artigo "Salão dos ETC" em 28 de outubro de 1969, no *Jornal do Brasil*. Iniciou-se um debate no qual foram discutidas as relações entre ordem e espaço público, entre um sentido histórico do progresso tecnológico e os critérios da crítica, e quanto à ação artística inserida nos padrões instaurados dos salões de arte:

Insurjo-me também contra a premiação de um dos trabalhos [...], do artista Antonio Manuel. Não creio que uma obra com tal feição merecesse a premiação. E digo merecesse não no sentido de não valer para premiação, mas no sentido de que considero a premiação, no caso, um ultraje para o artista e sua obra. O trabalho é macabro, antivida, perecível. Houve outro membro do júri que, num rasgo de teorização, disse ser a primeira obra que correspondia à fisionomia do Rio de Janeiro, sendo portanto a primeira obra carioca que ele tinha visto. Ora, a obra em questão é também **anti-Rio**, *seja qual for a posição sob a qual nos coloquemos, ou antivita-*

1 **SALÃO DA BÚSSOLA**, regulamento da exposição, documento original, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1969.

lismo que nos incendeie. A obra é pessimista, soturna, acuada. Impossível de identificar, por mais que nos esforcemos, com qualquer aspecto, mesmo o mais negativo, da cidade do Rio de Janeiro. Culpa não do artista, mais do esforço do membro do júri para encontrar justificativa ao seu voto. A situação é esta, o Etc. está aí, para quem quiser conferir.[2]

Ayala agiu de maneira incoerente em relação ao próprio formato dos salões, ao argumentar que a premiação fora ultrajante para o artista. Economicamente, os valores dos prêmios oferecidos pelo Salão da Bússola foram um incentivo ímpar para os artistas, e o desejo de ter uma obra adquirida poderia ser um dos objetivos do artista no ato da inscrição. É perceptível no discurso do crítico um sutil paradoxo: sua polidez de não destituir o artista de sua figura criadora, através da negação da obra mas não da subjetividade daquele que a criou. A concepção *a priori* do artista é desprezada, assim como suas intenções para com a potencialidade interpretativa do público. A obra é definida por uma significação *a posteriori*, imposta pela crítica de arte.

Nesse ponto, a opinião do crítico sobre o vencedor do primeiro prêmio, Cildo Meireles, também foi contraditória: Ayala afirma que o artista é "merecedor de todo o respeito e confiança, mais em razão do nível de trabalhos com que vem se apresentando em coletivas esporádicas, [...] do que propriamente pelo trabalho apresentado no Salão da Bússola".[3] Com esta afirmação, o crítico parece não observar um fundamento ético do júri: delimitar o campo estético a que se destinam as obras inscritas e julgá-las a partir daí.

Em *A criação plástica em questão*,[4] livro em que Ayala elaborou um questionário aberto com temáticas nas quais, em suas palavras, as suas funções de poeta e de aprendiz de crítico pudessem emergir a partir das respostas dos artistas, é possível identificar algumas possíveis linhas-mestras para o contorno de seus critérios de julgamento: a clássica noção de construção da realidade através da co-criação expressiva com a natureza; o processo criativo como identidade e a obra de arte como identificação de uma finalidade; as práticas de pesquisas artísticas e o conceito de antiarte como evolução criativa; a participação do espectador como experiência potencial da visualidade.

Por outro lado, considerando uma das principais propostas do Salão da Bússola – expandir a relação arte e tecnologia por meio dos processos de comunicação –, o pensamento de Mario Schenberg é nuclear. Cientista pioneiro no Brasil, Schenberg fez parte de um grupo de intelectuais cuja metodologia buscava a interdisciplinaridade com outros campos, como a antropologia, a física, a psicanálise, a teoria da informação e a ciência da comunicação.

Em um jogo de tensão, Schenberg ressaltava a necessária distinção das relações entre arte e ciência e arte e tecnologia, devido às críticas feitas à civilização industrial com base apenas no capitalismo e na sociedade de consumo. Apontava ainda também para artistas de uma vertente contemporânea "antitecnológica", que utilizava o subdesenvolvimento como elemento cultural e cor-

2 AYALA, Walmir. Salão dos ETC, Rio de Janeiro, **Jornal do Brasil**, 28 out. 1969.

3 Idem.

4 AYALA, Walmir. **A criação plástica em questão**. Vozes: Petrópolis, 1970.

ria risco de perder "a intuição de um dos elementos essenciais da dialética [arte e tecnologia] da história neste momento crucial". [5]

Para Schenberg, o conceito de obra de arte é o de "um instrumento do processo de comunicação artístico: o suporte material da comunicação".[6] Em suas abordagens, o crítico indicava também as matrizes operacionais de circulação dos objetos e dos detritos da civilização industrial, apontando também para os seus possíveis valores de posse e de descarte operados pela sociedade. As atividades humanas direcionadas para a construção de múltiplos, com isso, tenderiam a convergir, à maneira da gravura, para que, ao permitirem a larga escala e a diminuição do valor econômico unitário de uma obra de arte, contribuíssem com a aceitação de obras de arte efêmeras.

A polêmica diante da premiação da obra efêmera também definiu o discurso acerca da relação entre arte e tecnologia: de um lado, Ayala e sua tendência à equalização e à preservação dos valores tecnológicos tradicionais; do outro, Schenberg e sua tendência à diferenciação e à mutação tecnológica como atributo sensível e transformador da realidade em que se insere a cultura do cotidiano e a personificação do momentâneo.

A partir dessas características do pensamento de ambos, é possível delimitar o eixo principal em que se destaca a importância do debate entre Ayala e Schenberg: a atuação da crítica de arte e a expansão de sua estrutura profissional a partir de meados da década de 1960, levando ainda em conta a discussão acerca de outros critérios envolvidos na emergência de obras e práticas conceituais; mais especificamente, um critério suscitado por uma característica da obra de Antonio Manuel: o seu processo criativo como imaginário urbano.

No processo criativo desse artista, um imaginário urbano e seu tempo de ação estão presentes como prática indissociável de sua poética. A linguagem é adaptada para outras instâncias da realidade, como comprovam os desenhos sobre jornal no princípio de sua carreira, as serigrafias políticas e os *Flans*, a reconversão de uma exposição censurada pela instituição em um jornal de *0 a 24 horas*, a figura anônima de uma testemunha *Fantasma* sendo entrevistada. No entanto, é precisamente uma obra em que as referências do artista não são demarcadas pelo território urbano em si, mas por uma amplitude maior – através de uma geopolítica expressiva, em que se confrontam o tempo, o mapa latino-americano e a podridão do mato – que fez repercutir na crítica de arte a lembrança do Rio de Janeiro em seu processo de devastação social e ambiental.

Descrita em "Salão dos ETC", a aversão de Ayala a uma possível "liberação total da arte", "uma arte antimuseu, antigaleria, antiartística",[7] foi reiterada enquanto pensamento do espaço urbano quando este citou, indiretamente, *When Atittudes Become Form*, organizada pelo suíço Harald Szeemann em 1969. Esta exposição provocou opiniões controversas na população de Berna, indignada com a suposta destruição de seus bens públicos, que obrigou o conselho

5 SCHENBERG, Mário. Arte e tecnologia. In: GULLAR, Ferreira (Org.) **Arte brasileira hoje**: situações e perspectivas. São Paulo: Paz & Terra, 1973. p. 85.

6 Idem, p. 87.

7 AYALA, Salão dos ETC, cit.

municipal a se manifestar, dizendo que os acontecimentos em frente à Kunsthalle não ameaçavam as vidas das pessoas e que os danos causados no asfalto estavam dentro dos "limites do tolerável".[8]

A principal característica de *When Atittudes Become Form* foi uma combinação entre mapeamento crítico de poéticas conceituais e adequação mercadológica. Somou-se a isso uma atitude revolucionária em sua montagem caótica, considerada um "canteiro de obras", na qual são imediatas as associações com as barricadas estudantis nas ruas parisienses em maio de 1968. Nessa exposição emergiram limites artísticos que precisavam se respaldar em critérios administrativos, em discussões acerca da ética da utilidade de uma obra de arte nos planos público e privado, bem como da sua natureza dentro de um imaginário urbano.

Em suma, tais limites possibilitaram questionamentos a respeito das sensibilidades coletivas e da institucionalização da arte. Partindo dessa tensão, como o debate crítico em torno da obra de Antonio Manuel representava o imaginário urbano do Rio de Janeiro? Porque Walmir Ayala denominou a obra de Antonio Manuel de "Anti-Rio", enquanto Schenberg, citado pelo poeta, a considerava a "mais autenticamente carioca e brasileiro da mostra"?[9]

Adrián Gorelik propõe que os imaginários urbanos manifestam-se através de duas dimensões: a primeira é uma *reflexão cultural* sobre as "mais diversas maneiras como as sociedades representam a si mesmas nas cidades e constroem seus modos de comunicação e seus códigos de compreensão da vida urbana".[10]

Visualizando essa dinâmica em um contexto próximo, pense-se que na década de 1960 tem início um contato maior da classe média e dos artistas com a cultura popular dos morros cariocas, em parte pela representação cultural carnavalesca do Rio de Janeiro e de sua mitologia urbana. A catábase de Orfeu, sua jornada aos infernos em busca da amada Eurídice, é realizada no sentido inverso por Hélio Oiticica – no caso, sua "subida aos morros" em busca de uma idealização da marginalidade heróica, na cosmogonia de deuses anônimos que encontravam o júbilo em seu Olimpo. Vinícius de Moraes teria encontrado a "Arcádia negra" de sua peça *Orfeu da Conceição* na Praia do Pinto, considerada a maior favela horizontal da cidade, uma inversão demográfica que tornava a zona sul periférica em relação a sua extensão e à sua posição estratégica, entre a Lagoa Rodrigo de Freitas e o mar.

A segunda dimensão proposta por Gorelik é a imaginação urbana como *reflexão político-técnica*, geralmente relativa a uma integração profissional entre a arquitetura e o urbanismo – ou "acerca de como a cidade deve ser" –, ambas as áreas amparadas no "signo cultura/civilização".[11]

Trazendo novamente esse modelo para perto, veja-se como, também na década de 1960, as políticas de urbanização e de remoção de comunidades irregu-

---

8 SZEEMANN, Harald. *When Attitudes Become Form (Quand Les Attitudes Deviennent Forme)*: Berne, 1969. In: KLÜSER, Bernd; HEGEWISCH, Katharina (Org.) **L'art de l'exposition**: une documentation sur trente expositions exemplaires du XX siècle. Paris: Éditions du Regard, 1998. p. 369.

9 AYALA, cit.

10 GORELIK, Adrián. *Imaginários urbanos e imaginación urbana*: para un recorrido por los lugares comunes de los estúdios culturales urbanos. Disponível em: www.bifurcaciones.cl/001/Gorelik.htm.

11 GORELIK, cit.

lares foram praticadas pelo governo militar através da Coordenação da Habitação de Interesse Social da Área Metropolitana do Grande Rio de Janeiro(CHISAM). Exemplo dessas práticas é a favela do Esqueleto, assim denominada porque havia sido construída sobre a estrutura perdulária do Hospital das Clínicas da Universidade do Brasil, interrompida pelo governo. Completamente extinta em 1965, deu lugar a um trecho da Avenida Radial Oeste e à Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Em 1969, a já citada favela da praia do Pinto teve um fim mais controverso: um incêndio, que provocou suspeitas quanto à sua real natureza, a de uma remoção forçada. Situada no espaço onde hoje é o condomínio conhecido como "Selva de pedra", significativamente habitado por militares, seu terreno (assim como o da Catacumba, que seria removida em 1970 pelo governo Negrão de Lima) foi alvo da especulação imobiliária que transformou a paisagem da lagoa nos últimos trinta anos.

As remoções dessas favelas ilustram as políticas de reordenação urbana praticadas no período do Salão da Bússola – e, também, a atuação crítica de Schenberg e Ayala, cujas citações à cidade do Rio de Janeiro parecem sintomáticas: nos supostos caracteres "anti-Rio" ou na afirmação da autenticidade carioca da obra de Antonio Manuel, a crítica de arte se concentrou na realidade ética e na consciência anti-tecnológica do cotidiano, aplicadas às tendências artísticas e ao significado dos objetos, atribuindo-lhes sua historicidade cultural.

Esses traços das personalidades dos dois críticos podem ser verificados também em um momento em que ambos concordaram: a não-adesão ao boicote da Bienal de São Paulo de 1969, quando seus posicionamentos convergiram para a defesa do sistema da arte. Discordando plenamente da decisão pelo boicote total tomada por Mario Pedrosa, que, segundo Ayala, não consultou os outros integrantes da ABCA, o crítico estava preocupado com a atuação individual da profissão "crítico de arte". Já Schenberg ressaltava a necessidade preventiva da manutenção dos circuitos de arte mesmo diante das proibições.

Ou seja, no contexto do Salão da Bússola, apesar de certa aversão a certas linguagens, Ayala desempenhou importante papel para a identificação de critérios para a crítica de arte; ao mesmo tempo, Schenberg, devido ao seu caráter moderador, teve relevante influência na compreensão da identidade das obras que ali se inscreveram, repercutindo nas divergências entre os avanços tecnológicos e a precariedade técnica presente nas poéticas dos artistas do período.

Presente nas convicções profissionais desses críticos, duas frases parecem resumir e definir o imaginário urbano ao redor da obra de Antonio Manuel: como afirma o físico Mario Schenberg "o caos e o aleatório tornaram-se elementos integrantes do Cosmos"[12]; já o poeta Walmir Ayala, em sua condição de artista-teórico, enfatiza: "não aceito a crônica, quero a poesia".[13]

12 SCHENBERG, cit. p. 99.

13 AYALA, Walmir. **A criação plástica em questão**, cit, p. 14.

Referências bibliográficas

AYALA, Walmir. **A criação plástica em questão**. Vozes: Petrópolis, 1970.

AYALA, Walmir. Salão dos ETC, Rio de Janeiro, **Jornal do Brasil**, 28 out. 1969.

GORELIK, Adrián. *Imaginários urbanos e imaginación urbana*: para un recorrido por los lugares comunes de los estúdios culturales urbanos. Disponível em: http://www.bifurcaciones.cl/001/Gorelik.htm.

KLÜSER, Bernd; HEGEWISCH, Katharina (Org.) **L'art de l'exposition**: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe siècle. Paris: Éditions du Regard, 1998. p. 369.

SCHENBERG, Mário. Arte e tecnologia. In: GULLAR, Ferreira (Org.) **Arte brasileira hoje**: situações e perspectivas. São Paulo: Paz & Terra, 1973. p. 85.

SALÃO DA BÚSSOLA, regulamento da exposição, documento original, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1969.

A representação brasileira na Bienal de Paris de 1969

Rosana de Freitas
MAM – RJ

Resumo
A partir da documentação produzida à época, procuramos reconstituir o que foi e o que teria sido a participação brasileira na Bienal de Paris no ano de 1969. Naquele ano, o MAM recebera, do Itamaraty, a incumbência de selecionar os artistas que deveriam participar da Bienal de Paris. O Comitê organizador decide realizar uma exposição com as obras que seguiriam para a bienal. A mostra foi fechada no dia seguinte à sua inauguração, em um dos mais marcantes episódios de censura à arte no Brasil.

Palavras-chave
Arte, Censura, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Abstract
From the documents produced at the time, we try to reconstruct the Brazilian participation at the Paris Biennial in 1969. That year, the MAM received from the Ministry of Foreign Affairs the task of selecting the artists who would participate in the Paris Biennial. The organizing committee decided that the works chosen would be exhibited in MAM before the Paris exhibition. However, the show was closed the day after its opening in one of the most striking episodes of censorship of art in Brazil.

Keywords
Art; Censorship; Museum of Modern Art of Rio de Janeiro

A partir da documentação produzida à época: correspondências, matérias de jornais, além da pesquisa de imagens, entrevistas e depoimentos dos envolvidos, procuramos reconstituir o que foi e o que teria sido a participação brasileira na Bienal de Paris no ano de 1969. Lembrada, com certa freqüência, do ponto de vista de seus desdobramentos futuros, mas em geral apenas na área das artes plásticas – do episódio derivaria, em parte, o boicote à Bienal de São Paulo e a qualidade do "Salão dos Jovens Zangados" (Salão da Bússola) – a mostra não havia recebido, ao que parece, até o presente, estudo monográfico específico.

Quarenta anos depois, no contexto das comemorações do sexagésimo aniversário do MAM, o curador Reynaldo Roels decide remontar parcialmente a exposição. São expostas algumas obras dos artistas selecionados, em um resgate, nas suas palavras, "de um episódio da história – e não somente da história da arte – recente do País que, mesmo não sendo dos mais enaltecedores, convém não esquecer". Em maio de 1969, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro recebera, do Itamaraty, a incumbência de selecionar os artistas que deveriam participar da Bienal (Jovem) de Paris. Prevista para apresentar cerca de 200 obras – dez de cada um dos vinte artistas indicados – a mostra foi fechada no dia seguinte à sua inauguração. Os trabalhos foram retirados e levados para um depósito fora do Museu, provavelmente nas dependências do jornal "O Correio da Manhã", de propriedade de sua presidente de honra, Niomar Muniz Sodré. Organizada para apresentar os trabalhos dos artistas pré-selecionados e oferecer ao júri condições de análise comparativa para a escolha final dos enviados, a exposição montada pelo Museu ficou a meio caminho. Entre o que foi dito e o que foi calado, entre o que não foi veiculado e o que foi visto, entre lacunas nos arquivos privados e institucionais, entre o Itamaraty e o MAM, entre Rio e Paris.

A despeito da solução encontrada pelo curador para as mostras comemorativas – era possível entender a remontagem da Pré-Bienal quase como uma sala especial da grande exposição 'Arte Brasileira 1963-1978', cujo tema central, desnecessário dizer, acabaria por ser arte/política – a exposição recente também ficou a meio caminho. Entre a intenção do curador e sua plena realização, encontramos à época um problema inesperado. Ao contrário dos arquivos sobre as demais exposições realizadas pelo Museu de Arte Moderna, cujos dossiês que reúnem a documentação produzida à época – ainda que em volume, natureza e qualidade absolutamente desiguais –, permitem reconstituir, mesmo que por vezes apenas parcialmente, como teria sido determinado evento, ao recorrer ao material da mostra de 69 não encontramos sua pasta temática. A documentação relativa à Pré-Bienal nunca fora reunida ou teria sido extraviada? Teria a censura chegado aos arquivos? O boletim e os relatórios do ano de 1969 sequer mencionam a exposição. Com tempo e equipe reduzidos para pesquisa à época, a mostra foi entregue ao público com muitas lacunas. Ao curador, rememorar o episódio era mais importante. Calar diante das dificuldades, algo impensável.

Àquela altura o tema da censura já havia contagiado a todos, e mesmo a equipe da Cinemateca, que poderia escolher livremente o tema da mostra comemorativa, optou por adotar o partido da curadoria de artes plásticas. Foi criada uma instalação áudio-visual dividida em dois espaços: uma primeira sala onde podiam ser vistos os certificados de censura em uma longa linha horizontal, à

altura do espectador, e uma segunda sala, batizada de "o gabinete do sensor". Escura, na segunda sala eram projetadas as cenas cortadas dos filmes censurados, ao mesmo em que eram lidos, em off, trechos dos despachos da Censura, indicando onde e como os filmes deveriam ser cortados. Voltadas para o espectador, no primeiro terço da sala, encontravam-se uma cadeira e uma mesa. A disposição das peças fazia com que o visitante se aproximasse, de modo incômodo, do papel do sensor, ao acercar-se de sua mesa de trabalho.

Apresento um trabalho ainda em curso. Insatisfeita com a resposta, ou melhor, com o silêncio dos arquivos, decidi elaborar um projeto específico para reconstituir, ou constituir postumamente, virtualmente, se preferirem, a pasta relativa à Pré-Bienal de Paris de 1969. Possuo uma vaga lembrança, de no passado, ter frustrado estudiosos que recorriam aos arquivos para pesquisa sobre o assunto. Talvez buscassem outras exposições e minha lembrança me traia. Fato é que precisamos considerar, ao menos como hipótese, que entre as razões para o relativo ineditismo do tema – se tratado de modo monográfico, bem entendido – esteja o reflexo da lacuna nos arquivos. Findo o prazo para o início da mostra, nossos esforços, paradoxalmente, têm extensão de prazo ilimitada, e tenho dedicado-me, junto a Elizabeth Catoia Varela, pesquisadora que trabalha sob minha supervisão, desde então e sempre que possível, à tarefa de reunir e sistematizar as fontes documentais relativas ao assunto.

Nos arquivos do Itamaraty foram localizados até agora apenas dois documentos sobre o assunto. São duas minutas de cartas enviadas. Recorrendo à correspondência institucional do MAM, recuperamos sete cópias-carbono de cartas assinadas pelo diretor executivo, Maurício Roberto, sobre o assunto. A primeira das minutas, datada de 27 de março, nos deixa dúvidas sobre o conteúdo definitivo, pois apresenta trechos que podem ter sido omitidos, ou não, na versão final. Dirigida ao Diretor do Museu, Walter Moreira Salles, ela diz o seguinte: "Tenho o prazer de comunicar a Vossa Senhoria que o Senhor Ministro de Estado decidiu que fosse confiada ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a tarefa da escolha da representação brasileira à próxima 'Bienal de Paris'./O trabalho, a critério dessa entidade, poderá ser confiado a uma Comissão ou a um único especialista (trecho omitido?)./Posteriormente, o Itamaraty escolherá de uma lista tríplice, dada pelo Museu, o Comissário que acompanhará a mostra a Paris./Certo de poder contar com a colaboração de Vossa Senhoria rogo informar-me com a possível urgência o nome ou os nomes indicados./Aproveito a oportunidade para apresentar os protestos da perfeita estima e consideração com que me subscrevo". Assina Donatello Grieco, chefe do Departamento Cultural.

A segunda minuta existente nos arquivos do Itamaraty, datada de 11 de junho e dirigida a Maurício Roberto, teve, aparentemente, o texto inalterado: "Tenho o prazer de acusar o recebimento da carta de Vossa Senhoria, datada de 3 de maio último, recebida a 2 do mês em curso, dirigida ao Embaixador Donatello Grieco./ Em resposta, lamento informar Vossa Senhoria de que, pelos fatos que são de domínio público, o Itamaraty não poderá homologar a escolha feita nas seções de pintura, gravura, fotografia e escultura. Será então o Brasil representado na Bienal de Paris, apenas, pelo projeto de arquitetura e pelas composições musicais./ A exigüidade de tempo não permitiu o exame, por parte dos

órgãos governamentais, dos filmes selecionados, motivo pelo qual foi decidido afastar também a idéia de envio da representação para a seção de cinema./ Aproveito a oportunidade para apresentar os protestos da perfeita estima e consideração com que me subscrevo". Dessa vez é Vera Regina Amaral Sauer, chefe substituto do Departamento Cultural a assinar a correspondência.

A instrução, posteriormente mencionada por Magalhães Pinto aos jornalistas para justificar a arbitrariedade cometida, ao acusar o MAM de abuso de confiança, de "afastar aspectos ideológicos e políticos das obras concorrentes", se foi efetivamente dada por escrito, não aparece em nenhum dos documentos até aqui reunidos. É necessário levantar a hipótese de que conteúdo dessa natureza (ainda) não fosse fornecido por escrito. Entretanto, a explícita menção a uma comunicação telefônica na correspondência de Maurício Roberto, ao contrário de corroborar, nos faz duvidar de tal tese:

"Em cumprimento à sua comunicação verbal de que essa Secretaria de Estado deliberou enviar à Bienal de Paris, este ano, apenas parte dos elementos selecionados pelo Museu de Arte Moderna, temos o prazer de anexar os formulários desses elementos, devidamente preenchidos pelos mesmos, conforme os termos do regulamento da Bienal. Vão inclusos os itens 'Projetos de arquitetura e urbanismo' e 'Composição musical', nos quais foram por nós indicados, conforme os termos de nossa comunicação de 30 de maio próximo passado, pela carta MAM_C.1045/69, os seguintes concorrentes:/Projetos de arquitetura e urbanismo/Equipe do Paraná/Arquitetos:/Luiz Forte Netto/Roberto Luis Gandolfi/ Abraão Anis Assad/ Jayme Lerner/ José Hermeto Palma Sanchotene/ 'Composição Musical'/ compositor: Marlos Nobre/ obra: 'Conserto breve para piano e orquestra/ compositor: José Antonio de Almeida Prado/ obra: 'Pequenos funerais cantantes' para coro a 4 vozes e orquestra, texto: Hilda Hilst/ compositor: Lingemberg Cardoso/ obra: 'Procissão das Carpideiras' para orquestra – 8 sopranos e um alto (solo)."

Fica claro, ao longo da leitura das cartas, a preocupação de registrar, com clareza, as instruções recebidas e as medidas tomadas. É possível reconstituir os passos e os critérios estabelecidos para a escolha das obras. As categorias, o júri, a escolha dos artistas, o corte final. O grande desafio é recuperar, em boa parte dos casos, quais teriam sido as obras, uma vez que não dispomos das fichas de inscrição.

A representação brasileira naquele ano foi reduzida, como se vê, à arquitetura e música. O critério de escolha do júri para tais categorias foi simples: no caso da arquitetura, o MAM designou o IAB, seção Guanabara, que por sua vez indicou Marcos Konder Neto como representante. No caso de música, é designado o Museu da Imagem e do som para escolher a representação brasileira.

De acordo com o site da Bienal, foram expostas, na ocasião, duas maquetas. Quando perguntamos a Marcus Konder Neto, que também assina o texto de apresentação, sobre o assunto, ele nos contou que o projeto enviado era "bastante fantasioso, de um hotel suspenso sobre as cataratas". Quando perguntado sobre as maquetas, ele disse: "Para falar a verdade eu não vi maquete nenhuma, vi depois, um desenho." Questionado, após tal afirmação, sobre os critérios que o levaram à escolha do grupo paraense, esclareceu: "Me chamaram para indicar,

e eu – que estava bastante enfronhado à época com os concursos, participava de vários júris – indiquei o grupo do Paraná". E acrescenta sorrindo: "Eles estavam ganhando todos os concursos naquela época, e eu era júri de vários. Também perdi vários concursos para eles, ah, ah".

Roberto Luiz Gandolfi, entre os membros do grupo o que preocupou-se em reunir documentação sobre o assunto, conta que o projeto "era um Centro Turístico Brasil-Argentina, com um lado apoiado na Argentina, outro no Brasil, num vão de 200 metros. Com cinema, hotel, tudo sobre uma ponte.

Depois, quando o Lerner foi prefeito, eu acho, tentou construir. Mas o governo achou caro. Era o grupo em maior atuação à época. Estávamos trabalhando no Plano Diretor para Curitiba, tínhamos uma atividade muito grande."

Em artigo publicado no dia 11 de outubro de 1969, no Jornal do Brasil, sob o título de "Ruído, Cores, Detritos – uma visão da Bienal dos Jovens de Paris", Beatriz Bonfim afirmava que eram diversos "os projetos de escolas primárias, cidades universitárias, novas formas de habitação individual e coletiva, cidades do futuro e espaciais, e inclusive uma cidade submersa, apresentada por Israel". Correspondente, escrevendo de Paris, seu artigo confirma o conteúdo da seleção, presente nas correspondências levantadas, mas não deixa claro se haviam maquetas e/ou pranchas expostas:

"O Brasil está representado na Bienal apenas na seção de arquitetura e urbanismo e na de composições musicais. Na primeira, com Novas Propostas de Urbanismo, projetadas por Abraão Anis Assad, Roberto Luís Gandolfi, Jaime Lerner, Luís Forte Neto e José Hermeto Palma Sanchotene, todos do Paraná. Apresentado por Marcus Konder Neto, o trabalho dos cinco paranaenses é a projeção de uma cidade diante das cataratas do Iguaçu, 'procurando criar um centro turístico internacional, assim como uma ligação entre o Brasil e a Argentina, através de uma estrutura que tem um espaço vazio de 200 metros e uma ideia que reúne lirismo e tecnologia"

Sobre música, esclarece que "As três músicas do Brasil, apresentadas por Edino Krieger", não eram outras senão as que obtiveram os três primeiros prêmios do Festival de Música da Guanabara, e cita: 'Elas representam três aspectos da música brasileira posteriores a Vila-Lobos e a consagração de duas importantes escolas de composição do país, a de Camargo Guarnieri e a de Koellreutter.' Os compositores são José Antônio Almeida Prado (Pequenos Funerais Cantantes), Cardoso Lindemberg (Procissao de Carpideiras) e Marlos Nobre (Concerto breve).

Em seu artigo, lemos que "com regência do maestro Mário Tavares, a orquestra do Teatro Municipal e tendo Maria Lúcia Godói como soprano, a gravação das composições brasileiras foi apresentada no auditório montado pela ORTF (Rádio e Televisão Francesa)."

Mas as categorias, naquele ano, não eram apenas aquelas cuja representação nacional se fazia presente. Seriam também: Pintura, Gravura, Escultura, Trabalhos de equipe e grupos de artistas, Fotografia, Espetáculos e Filmes de curta metragem e para televisão. E para cada uma delas havia sido designado um

júri, critérios para seleção das obras, e finalmente artistas e obras pré-selecionados:

Para a categoria "Espetáculos" o MAM inicialmente designa o grupo Comunidade, dirigido por Paulo Afonso Grisolli. Entretanto, diante da "absoluta compressão de despesas determinada pelo Itamaraty, que não permite viagem, de espécie alguma", fica estabelecido que eles serão responsáveis apenas pela escolha de trabalhos para o setor de Projetos de Cenografia.

Na categoria "Filmes de curta metragem e para televisão", o júri era formado por dois representantes, ambos críticos e professores atuando junto à Cinemateca do MAM: Fernando Ferreira e José Carlos Avellar.

Na categoria artes plásticas, "um júri coordenado pelo Diretor executivo do MAM e composto dos dois representantes do MAM (Niomar Moniz Sodré e Mário Pedrosa), três da ABCA (Walter Zanini, José Roberto Teixeira Leite e Frederico Morais), dois gravadores, dois pintores, dois escultores, e dois fotógrafos representantes da AIAP, escolherão, para cada categoria (pintura, escultura, gravura, e fotografia) o nome de 5 (cinco) artistas."

Para a categoria "Trabalhos de equipe e grupos de artistas", é mantido o mesmo júri designado para avaliar as esculturas, que entretanto termina por declinar da missão. Em carta dirigida ao Embaixador Donatello Grieco, lemos:

"Quanto aos trabalhos de equipe e grupo de artistas, predominou no espírito da Comissão o sentimento de que nenhuma das três obras apresentadas deveriam ser enviadas para Paris. Tratando-se de um campo inteiramente novo no país, nossas realizações, nesse setor, ainda não alcançaram o desenvolvimento desejado. Sobretudo em relação aos outros setores artísticos, o desnível desses trabalhos era flagrante. Submetido o assunto à votação entre os 12 membros foi vitoriosa a tese do não envio desse material, por 7 votos contra 5 e uma abstenção."

Ainda que 7 + 5 + 1 (abstenção) não totalizasse 13 (conta de mentiroso?) e fizesse parecer flagrante se tratar de uma mentira – ou ato falho? – é preciso considerar, em primeiro lugar, que os artistas haviam sido indicados, mediante convite, para as respectivas categorias. A indicação para obras coletivas recaiu sobre três grupos: 1.André Lopes, Eduardo Oria, Ferdy Carneiro; 2.José Rezende, Luiz Paulo Baravelli, Carlos Fajardo, Frederico Nasser; 3.Luis Antônio Pires, Ivald Granato Filho, Artur Alípio Barrio de S. Lopes. Ainda que o segundo grupo, o grupo paulista que orbitava em torno do Grupo Rex, não tivesse decido abandonar sua inscrição, é difícil imaginar que as razões alegadas correspondessem à realidade.

Para não me alongar, gostaria de frisar que parece ter havido, todo o tempo, um esforço no sentido de explicitar os critérios e o caráter público e institucional do processo seletivo, como vemos no slide. Os critérios e decisões eram expostos de modo claro: "A representação no setor de artes plásticas, deverá ser constituída por um Pintor, um Escultor um Gravador, que só poderá enviar 3 trabalhos"; "O limite de idade de 35 anos"; "(…) não podemos esquecer o caráter de brasilidade dessa contribuição"; "(…) o processo de convite parece ser o mais indicado"; "é do maior interesse despertar grande atenção dos artistas e do público, em geral, (…) e por isso é vantajoso que a escolha da nossa representação envolva as entidades mais importantes, relacionadas com o assunto, e que seja

a mais divulgada possível"; "Um Júri (...), escolherão, para cada categoria (...) o nome de 5 (cinco) artistas"; "Esses 20 artistas (...) enviarão ao MAM 10 (dez) dos seus trabalhos, de forma a mostrar, cronologicamente, toda a sua obra e sua respectiva evolução"; "Com esses 200 trabalhos, realizaremos uma grande exposição"; "Nessa exposição, o mesmo Júri (...) escolherá os 3 representantes do Brasil."

À luz desses fatos, a corajosa declaração de Mário Pedrosa, na pele de seu pseudônimo Luis Rodolpho, de que é necessário fazer algo contra a censura oficial, mas anônima, de que o "setor das artes plásticas não exerce nenhuma atividade clandestina que chame o Estado a controla-lo, vigia-lo ou combate-lo através de seus órgãos secretos de defesa e repressão", demonstra uma coerência cristalina.

O principal argumento de Mário Pedrosa, era de que quem estava agindo clandestinamente era a Censura. Já ameaçadas, mas talvez por isso mesmo, procurando fortalecimento em sua própria organização e legitimidade, as instituições artísticas aparecem, nesse episódio, sem qualquer ironia, de modo desesperadamente burocratizado, "hiper-institucionalizadas", combatendo a Censura, clandestina.

Nos mecanismos da cidade: Aporias políticas da intervenção urbana

Samira Margotto
UNIR

Priscila Rossinetti Rufinoni
UNB

Resumo
Este trabalho aborda alguns aspectos da relação entre intervenção urbana e poder público, especialmente os mecanismos de funcionamento da cidade e os paradoxos que emergem com a inserção de práticas artísticas no espaço urbano, tomando como exemplo a 8ª Bienal do Mar, em Vitória, Espírito Santo.

Palavras-Chave
Intervenção urbana, poder público, arte contemporânea.

Abstract
This paper addresses some aspects of the relationship between urban interventions and the public sector, specifically, the mechanisms that keep the city functioning and the paradoxes that arise from the insertion of art practices in urban space, taking the example of the 8th Bienal do Mar, in Vitória, capital of the State of Espírito Santo.

Keywords
Urban intervention, public sector, contemporary art.

Entre 20 de dezembro de 2008 e 5 de fevereiro de 2009, Vitória [ES] foi tomada por ritmos que tentavam repensar a experiência urbana em suas nuanças. O título do evento, *8ª Bienal do Mar: ondas*, *pontes e intervenções navegáveis* apenas deixava entrever o que Agnaldo Farias, convidado para fazer a seleção dos projetos inscritos, entendeu como uma forma que "[...] ousa enfrentar a cidade dentro dela, na região central da ilha de Vitória, num trecho do nervo exposto definido pela Avenida Beira-Mar, correndo o risco de se dissolver no fluxo do cotidiano intenso tão comum às metrópoles [...]".

A princípio, todo o discurso subversivo da máquina de guerra artística contra o instituído foi posto em funcionamento. Mas as aporias mais profundas nem sempre se deixam capturar por essa rede já algo convencional de significações. Não se trata aqui, evidentemente, de pôr em questão a intenção do artista, ou da crítica, já que poríamos em suspenso nossa própria perspectiva, como parte integrante tanto do evento quanto do sistema em geral[1]. Ao contrário, como parte comprometida é que propomos levar a autocrítica o mais longe possível, mesmo sabendo das limitações de qualquer tentativa de ocupar simultaneamente dois papéis em uma mesma história.

A Bienal do Mar é o maior evento de arte contemporânea competitivo e o único de intervenção urbana proposto pelo poder público no Espírito Santo. Realizado desde 1999, seu embrião, o Salão do Mar, foi ampliado em 2006, passando a ser uma mostra competitiva nacional e bienal, contando desde então, com a participação de artistas de diversos Estados brasileiros. A 6ª mostra, em 2004, foi a última seguindo os moldes tradicionais de um salão de arte contemporânea, no qual, junto ao espaço expositivo convencional, mesclavam-se apropriações do sistema dos salões acadêmicos, como a divisão hierárquica da premiação e a inscrição por categorias mais tradicionais, excluindo algumas experimentações, como obras de mídia virtual. Desde 2006, no 7º edital, alterações significativas foram realizadas. Algumas delas já prenunciavam a necessidade de acionar novos aparatos institucionais para sua realização.

A 7ª mostra foi realizada no Armazém 5 do Porto de Vitória (espaço pertencente à CODESA – Companhia Docas do Espírito Santo). O caráter histórico de transgressão da abordagem crítico-institucional do discurso artístico necessitou ser tecido com urdiduras que permitissem a sua concretização, unindo expectativas e formas variadas de entendimento, que perpassam um espectro social e político diversificado. A logística para executar a mostra na área portuária precisou considerar tanto o local de manobra dos caminhões de circulação interna, quanto a infestação de pombos e ratos no local (que roíam, por exemplo, os fios da obra *"Paisagem sonora"*) e também pensar em uma estrutura arquitetônica temporária, que atendesse ao público e não causasse qualquer intervenção ao imóvel, que é tombado. Por outro lado, como toda área portuária é supervisionada pela Alfândega, era necessário documento de autorização que deveria

1 Vale lembrar: Samira Margotto, como funcionária da Secretaria de Cultura de Vitória à época, participou ativamente da Bienal e, juntamente com Priscila Rufinoni, foi responsável pelo catálogo da mostra. O próprio catálogo, composto de textos críticos, trechos dos projetos apresentados à seleção e entrevistas com os artistas, procurou dar conta desses questionamentos. MARGOTTO, S., RUFINONI, P. (org.). *8ª Bienal do Mar: ondas*, *pontes e intervenções navegáveis*. Vitória: Prefeitura Municipal de Vitória, 2008. Todas as citações de artistas e críticos participantes da Bienal provêm do catálogo.

conter todos os itens que entrariam, permaneceriam e sairiam do local. Como a montagem de um evento desse porte envolve um grande número de profissionais, o descritivo que era passado com antecedência nem sempre correspondia ao material que estava sendo levado. *"Prego não é parafuso",* informou, por exemplo, o segurança ao artista que tentou entrar na área sob responsabilidade da Alfândega com materiais que diferiam dos que constavam na autorização.

Na 8ª mostra, a opção foi realizar o evento no trecho histórico da Avenida Beira-Mar, no Centro da cidade. Panorâmicas desse local de Vitória e mapas eram as informações visuais disponibilizadas no site do evento. Diferindo, portanto, de parte considerável de outras iniciativas de inserção de obras no espaço urbano que elegem alguns marcos, usualmente arquitetônicos, como pontos de referência para a elaboração das obras. O risco de dissolver-se tanto no excesso de matéria do fluxo urbano *"do espaço impuro e ordinário do cotidiano"*,[2] citando Miwon Kwon, como na imaterialidade, faziam parte do desafio inicial.

A referência para o edital de convocação foram as diretrizes do *Madrid Abierto.* Entretanto, a idéia inicial passou por inúmeras adaptações para se encaixar aos moldes da Prefeitura. A construção do edital um tanto descritivo do evento espanhol foi revista e transformada em tópicos numerados em item e subitem, adequando-o às normas de outros editais do município. A abertura para que artistas de todas as nacionalidades pudessem se inscrever esbarrou na dificuldade que a Prefeitura teria para executar os pagamentos da premiação.

O "salão no campo ampliado", como foi referido no texto da Secretaria de Cultura, precisou mobilizar parte da estrutura que rege a rotina da cidade, cuja mecânica sistêmica, mesmo que ao avesso, continuou funcionando e fazendo funcionar com suas engrenagens as propostas artísticas. Um imenso aparato institucional, com todas as suas relações de força, precisou ser acionado, envolvendo a Capitania dos Portos, a CODESA, diversas secretarias da Prefeitura e seus prestadores de serviço. Em seu acionamento, a vontade de reversão não pôde ignorar os próprios mecanismos que ironizava. Ou seja, como salientou Vladimir Safatle, não estaríamos diante de um *"poder que aprendeu a rir de si mesmo",* cujo riso apenas faz *"revelar o segredo de seu funcionamento"* para que ele possa *"continuar a funcionar como tal"*?[3]

O discurso subversivo da máquina da guerra artística necessitou do filtro institucional para ser posto em exposição pelo poder oficial. Inúmeras manobras foram necessárias para a efetivação de um diálogo entre instâncias que possuem competências diversas. Manobras que começaram dentro da própria instituição promotora, também multifacetada em setores, prolongaram-se entre outros órgãos oficiais que respondem por cada pedaço do espaço urbano, em uma partilha tensa, especialmente no caso de Vitória, capital-ilha, com um porto na região central. Ressalta-se que o diálogo interno é tão complexo quanto o interinstitucional.

Realizar um evento de intervenção na cidade traz à tona os mecanismos invisíveis de controle que regem o espaço urbano. A mobilização do aparato

2 KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Revista Arte & Ensaios**, nº 17, EBA/UFRJ, dezembro de 2008, p. 167.

3 SAFATLE, Vladmir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

institucional ficou evidente nas interlocuções, antes e durante a realização da mostra. As permissões eram de responsabilidade dos artistas. A participação da PMV deveria se restringir às reuniões iniciais de apresentação. Para os projetos que necessitavam de aprovação da Capitania dos Portos foi solicitada ao artista apresentação escrita esmiuçando todos os detalhes técnicos específicos. O pedido de realização era protocolado para ser analisado.

A obra *grandePequenacatraia*, de Marcelo Gandini, por exemplo, não poderia emitir sons no volume proposto no projeto, nem circular pela baía nos horários de maior fluxo de pessoas nas ruas. O artista propunha, inicialmente, que a pequena catraia que cruza a baía emitisse o som do grande navio do porto. Entretanto, o volume alto na caixa de som na catraia poderia confundir a sinalização sonora de embarcações e o horário de tráfego pela baía não poderia coincidir com a passagem de navios de grande porte. No cotidiano da cidade, os catraeiros circulam livres pelo mar, afastando-se ou aproximando-se dos navios com a intuição da experiência, ao tornar o passeio cotidiano institucional, ele foi adaptado às normas escritas e deixou de lado a prática diária. Institucionalizar também significou adaptações e resignificações. Ou seja, significou reapresentar o passeio em outra moldura, estilizando-o, ou estetizando-o mesmo; devolve-se assim a arte ao velho âmbito da representação pitoresca, cujo acento nos aspectos cotidianos marca o distanciamento irremediável entre o "observador de arte" e o "homem comum".

A obra *Caminho das Águas* de Piatan Lube, uma faixa azul de 30 cm com 5 km pintada no chão da cidade, procurava recuperar o antigo limite entre mar e terra, anterior aos aterros que desfiguraram o contorno original da ilha. Para sua pintura, o chão foi varrido e lavado pela equipe de limpeza urbana. A autorização para sua execução ficou circunscrita ao período noturno, já que o trânsito precisou ser interrompido nos locais em que a linha passava sobre o asfalto. A dinâmica de uma cidade do porte de Vitória não permite introduções nas ruas sem as inúmeras comunicações oficiais, pois empresas privadas prestam serviço para a PMV. Nos abrigos de ônibus, por exemplo, local em que foram plotadas as intervenções de *Folhetim Sereia*, de Herbert Pablo, todos os dias são removidos cartazes colocados sem autorização e quem os afixou é multado. Sem a anuência do poder público, a obra seria muito mais efêmera do que o proposto no projeto. Foi o que ocorreu com a obra *O Silêncio do Martelo*, de Fabrício Carvalho. Ela foi recolhida logo após a sua realização pela empresa que retira os entulhos das ruas da cidade, já que não se deu continuidade aos tramites burocráticos necessários para que a informação chegasse à etapa final.

Os três trabalhos, a despeito de suas peculiaridades de fatura e de apresentação[4], mantém a mesma relação privilegiada com a cidade, muito próxima à das empresas: há uma espécie de contrato privado entre o poder urbano e o poder artístico. Dizemos 'poder', pois não se trata de qualquer "artístico", mas daquele selecionado e chancelado pela própria urbanidade, por meio de suas instituições.

4 Não podemos dizer que tais alteridades problemáticas também não alimentem as obras em questão. A abordagem de Fabrício Carvalho sobre seu trabalho inicia-se com reverberações próximas a que aqui discutimos. Conferir do autor: Uma prática urbana entre outras. Enquanto o artista bebe água, a obra acontece. **Revista Arte & Ensaios**, nº 19, EBA/UFRJ, 2009, pp.27-35.

Retomando polêmicas recentes, como aquela dos pichadores que invadiram a 28ª Bienal, ampliar um salão até os limites de seu esgarçamento não significa necessariamente que o privilégio das salas fechadas foi revogado, mas apenas que tal contrato dissimula-se, capilariza-se, ganha novas cláusulas, invadindo espaços, colonizando-os, ao trazê-los para o círculo mágico daquilo que chamamos de "cultura". Ora, não é um problema dos trabalhos citados, não é parte de suas propostas atuar desta forma, mas a capilarização da rede de significações chamada "cultura" assinala, por meio deles, os desvãos vazios, habitados pela ficção, pelo duplo reversível do cidadão, o tal "homem anônimo". Ao nomear todos os espaços, ao legendá-los, a arte torna-os portadores de qualidades, de valores a serem espoliados pelos poderes públicos e privados; a arte vem dar nome ao anônimo, conceder "novas experiências" aos transeuntes, estes sacos vazios, vem, assim, enunciar alguma "verdade" forjada pela microfísica mercantilizadora do título "cultura".

É evidente que a arte – os seus mecanismos, bem entendido –, assimilou a crítica de Foucault à noção de uma verdade externa ao sistema, sabe-se que qualquer verdade, qualquer padrão é produto discursivo. Como escreve Foucault,

"o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas o sabem perfeitamente. [...] Mas existe um poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Os próprios intelectuais fazem parte desse sistema de poder, a idéia de que eles são agentes da 'consciência' e do discurso também faz parte desse sistema"[5].

Sabemos que os desdobramentos da arte após 1960 se devem em larga medida à crítica proposta por esses intelectuais franceses à própria condição de intelectual. O salão que quer ir às ruas ecoa esse namoro com "as massas", com a multidão. Mas é preciso perguntar se a profissionalização extrema dos circuitos alternativos e o encampamento tão bem-vindo da "arte" pelas secretarias de cultura, não fazem com que a "verdade" ambígua e sistêmica desvendada pelos estruturalistas e pós-estruturalistas, torne-se apenas máxima irônica e cinismo bem-pensante. Torne-se, por fim, apenas instrumento cujo duplo corte é sempre acionado de um lugar muito bem demarcado.

Assim, podemos lembrar que a dinâmica da cidade, os transeuntes e os que sobrevivem dela/nela também se encarregam de eleger ou degradar esses corpos estranhos "artísticos" no espaço urbano. *Nós vemos a cidade como a cidade nos vê*, de Heraldo Ferreira, conjunto formado por 4 espelhos fixados sobre suportes de madeira, recebia manutenção diária do vendedor ambulante, que passou a utilizá-la como estrutura de suas vendas. O espelho foi também utilizado como cenário para fotos de álbuns de casamento. Já em relação à intervenção de Melina Almada, *Mari[n]timo* – mini-biblioteca instalado nos pontos de ônibus, contendo obras com temática sobre o mar, cuja proposta previa *"a retirada dos livros pelos cidadãos e a devolução [ou não] em outros pontos, incluindo a possibilidade de adição de outros títulos"* – a relação com o participante foi outra. Após poucos dias exposta, da obra só restou sua estrutura de acrílico, já que suas tampas foram rou-

5 FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

badas. A proposta do Coletivo Maruípe com *O Retorno de Araribóia* foi produzir *"uma escultura 'móvel', que caminha pela cidade",* réplica de uma obra acadêmica tradicional de Vitória. Em um desses deslocamentos, foi reportagem televisiva, pois teve seu braço quebrado.

Mas atentemos para o avesso do discurso: as estruturas da cidade sempre são apropriadas de alguma forma, não apenas pelos "anônimos" – leia-se, aqueles que não foram marcados por algum poder institucional, o catraieiro, o camelô etc –, mas também pelos nomeados, pelas empresas que se utilizam dos pontos de ônibus, pela publicidade e pela arte. Ao dar a ver, pela moldura artística, o mecanismo de um dos lados dessa apropriação (aquele sem nome), a Arte assume o lugar de um discurso privilegiado. Pelo respaldo da máquina institucional, esse discurso evidentemente se sobrepõe às vozes da massa. Esta, quando vem ao palco montado pela cultura, veste-se da velha fantasia pitoresca que a pintura já lhe havia concedido desde pelo menos o Romantismo. São figuras cômicas, "interessantes" e estranhas, são os malandros na nossa versão tropical, mas são sempre figuras distantes, vindas de algum outro mundo. O discurso em torno dessa arte interativa, veiculado pela mídia e, às vezes, pelos próprios catálogos e textos críticos, reitera as cisões sociais, com a "vantagem" de ser "compreensivo". O mecanismo da compreensão, Sartre o descreve a partir do modelo do cinema mudo: vemos alguém abrir a janela e compreendemos seu projeto em ato, sabemos que faz calor; vemos os restos de um banquete e sabemos que houve uma orgia[6].

Quando vemos o transeunte "arrancar" o braço da estátua ou ocupar a "obra" para seu comércio comum, nos colocamos em seu lugar, entendemos seu ato. Mas o entendemos de longe, com um antropólogo entende seu objeto. Sartre já mostrou a reversibilidade desse mecanismo de compreensão: o que aparece aqui não é tanto o objeto inquirido – o transeunte – mas sim o sujeito inquiridor, o artista e seu público de arte. O que aparece, então, com uma clareza flagrante e com as cores iônicas da vanguarda, e a profunda distância que se quer marcar entre nós e eles. Sem entrar no mérito artístico dos trabalhos, pois esse não é o cerne da questão, a pergunta então é a seguinte: o grande problema da arte interativa não deveria ser antes esse "nós" silencioso, do qual fazemos parte? Ou seja, a pergunta radical da arte "no campo ampliado" não deveria voltar-se para o fundamento mesmo de sua atuação no mundo, antes de olhar para o mundo onde atua?

6 SARTRE, J-P, A Conferencia de Araraquara, Edição Bilíngüe. In: *Sartre no Brasil.* Rio de Janeiro: Paz & Terra; São Paulo: Unesp, 1986.

grandePEQUENAcatraia
Marcelo Gandini
Intervenção urbana em Vitória [ES], 2008/09

Foto: Raphael Araújo

Nós vemos a cidade como a cidade nos vê
Heraldo Ferreira
Intervenção urbana em Vitória [ES], 2008/09

Foto: Raphael Araújo

Folhetim sereia
Herbert Pablo
Intervenção urbana em Vitória [ES], 2008/09

Foto: Gibran Chequer

Arte (e acontecimento) nos anos 60 e 70: pública e comum

Sheila Cabo Geraldo
UERJ/ CBHA

Resumo

A pesquisa avalia ações de arte no final dos anos 60 e início dos anos 70 classificadas, muitas vezes, como conceituais ou conceitualistas. Se a produção desse período caracteriza-se especialmente por ações de oposição experimental aos espaços institucionais de arte, as ações aqui abordadas possuem como particularidade não só terem se dado em situações de enfrentamento de regimes de governo marcados pela repressão política e cultural, como por terem se constituído enquanto alternativas experimentais e coletivas, que se abrem no e para o espaço público das cidades como experiência de arte no nível do comum.

Palavras Chave

Acontecimento, conceitualismo, espaço público.

Abstract

The survey assesses actions of art in the late 1960s and early 1970s often classified as conceptual or conceptualist. If the production of this period is characterized especially by actions of experimental opposition to institutional art spaces, these actions have as peculiarity not only happened where the Government schemes were marked by cultural and political repression, but also for had incited experimental and collective alternatives, opening this experimental art in and for the public space of cities as commonplace.

Keywords

Event, conceptualism, public space.

As ações aqui abordadas são as que envolveram lugares e habitantes das cidades do Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Pamplona, Barcelona e Rosário nos eventos e projetos de Apocalipopótese, Do Corpo a Terra, Encontros de Pamplona, *Grup de Treball* e *Tucumán Arde*.

Apocalipopótese, como escreveu Wally Salomão, quando da morte de Torquato Neto[1]:

"foi o nome inventado pelo designer-esotérico Rogério Duarte para o espírito daquela época. A sôfrega ânsia por um juízo final que suspendesse o curso das coisas banais dos dias e o anúncio contínuo de que todo dia é dia D, um carpe diem negativo..."

Suspender o curso das coisas banais se refere aqui também, e sobretudo, a suspender os modos e usos dos espaços de arte, como espaços "dentro-determinados" como escreveu Hélio Oiticica no texto de 1969 em que avalia sua Experiência *Whitechapel*.[2]

Apocalipopótese, que acontecera em julho de 1968, ainda nas palavras de Hélio,[3] teve origem nos ovos, de Lygia Pape, assim como em sua bólide-cama. Hélio diz:

Rogério Duarte formulou tudo, numa conversa comigo, em minha casa, em maio de 68: a idéia de probjeto, que engloba tudo [...] os ovos de Lygia Pape seriam o exemplo clássico de algo puramente experimental, por isso diretamente eficaz: estar, furar, sair o contínuo "reviver" e "refazer"[...] Tudo explodido naquela tarde – John Cage estava lá, trazido por Esther Stockler [...] as pessoas participavam diretamente, obliquamente, sei lá mais como – mas o importante é o sei lá mais como, o indefinido que se exprime pela inteligência clara de Lygia Pape ou pela turbulência de Antônio Manuel, ou pela perplexo-participação das pessoas ou..[4]

Embora efetivamente tivesse acontecido no Pavilhão Japonês, no meio dos jardins de Burle Marx, em torno do Museu de Arte Moderna[5], mais do que pensar critica e diretamente o museu, como fará mais tarde toda uma leva de artistas que denominarão esse processo de Crítica Institucional[6], o que ali ocorreu como parte da ânsia de suspender o curso das coisas banais foi também a suspensão do curso do banal da arte em si, o que, como disse Hélio, determinou

1 Salomão, Waly. O suicídio enquanto paráfrase ou Torquato Neto esqueceu as aspas ou Torquato marginalia neto. In: Armarinho de miudezas. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993, p. 67.

2 Oiticica, Hélio. Apocalipopótese. Manuscrito. Programa Hélio Oiticica. Projeto Hélio Oiticica, Itaú Cultural. www.itaucultural.org.br. Acessado em julho de 2010.

3 Iden.

4 Iden.

5 No texto *Parangolé de Oiticica: da capa ao urbanismo,* que Frederico Morais escreveu em 28 de julho de 1968, fica clara essa intenção de ampliação para um sentido público das capas *Parangolés*, constituindo as experiências sensoriais-ambientais. Não era, como bem havia entendido Hélio, uma proposta de tornar o espaço urbano mais artístico, ou apresentar arte para o público da cidade, mas de dar à arte esse sentido. Morais, Frederico. Parangolé de Oiticica: da Capa ao Urbanismo. Rio de Janeiro: Diário de Notícias, 28 de julho de 1968.

6 Fraser, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. In: Concinnitas.. Rio de Janeiro: Ano 9, Vol 2, Nº 13, Dezembro de 2008.

a experiência realizada um ano mais tarde na galeria *Whitechapel,* um acontecimento importante não só na trajetória de Hélio como artista, mas também na da própria instituição londrina, segundo Guy Brett[7], que nos anos 80 fez uma avaliação da experiência.

No texto *A obra, seu caráter objetal, o comportamento,* publicado no número 18 da revista GAM, de 1969, Hélio escreve: "A insuficiência das estruturas de museus e galerias de arte, por mais avançados que sejam, é hoje em dia flagrante a traem, em muitos casos, o sentido profundo, a intenção renovadora do artista[8]". Continuando, depois de fazer um paralelo entre suas proposições em Londres e as propostas de Mondrian e Schwitters no sentido de aproximar a arte da vida diz, ainda:

Há, então, [...] a passagem desta posição de querer criar em um mundo estético, mundo-arte, superposição de uma estrutura sobre o cotidiano para descobrir os elementos do cotidiano, do comportamento humano, e transformá-lo por suas próprias leis, por proposições abertas, não-condicionadas, único meio possível como ponto de partida para isso.[9]

E prossegue: "E os museus? E a arte das galerias? Prefiro a das galeras, que eram lindas e percorriam os sete mares, de sul a norte.....[10]

Especificamente escrevendo sobre o evento Apocalipopótese, e fazendo uma avaliação da transformação provocada não só no circuito de arte do Brasil, como no próprio sentido trabalho, enquanto obra, que deixaria de ser fruto de uma vontade individual a serviço das instituições, escreve em outubro de 1969, quando estava na Universidade de Sussex, em Brighton:

A manifestação Apocalipopótese marca a etapa definitiva, nova, nas sequências vanguardescas brasileiras; para mim foi um marco pois nela novas possibilidades de manifestações coletivas, da relação "obra individual-improvisação coletiva", surgem e propõem coisas radicais: a definitiva inconsistência da "obra de arte", do objeto, etc.; superação do conteúdo de exposições, "happenings", etc. A necessidade de uma reforma geral dos grupos culturais que "dirigem" as promoções de "arte" ou de qualquer coisa ligada às experiências criativas[11].

Embora Apocalipopótese, cujas "...estruturas tornavam-se gerais, dadas, abertas ao comportamento coletivo-casual-momentâneo", tenha gerado, um ano mais tarde, a experiência de Londres, nessa última, como o artista descreve, havia ainda "uma auto-absorção no útero do espaço construído" (institucional), que o leva ao Supra-Sensorial. Mais do que expor em uma galeria londrina, Hélio estava abrindo ali, a partir da proposição do Éden, esse espaço de abrigo e absorção – um espaço que já estava nas camas-bólides e que mais tarde chamaria de

7 Brett, Guy. Experimento Whitechapel II. In Brasil Experimental. Arte/vida: proposições e paradoxos. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.

8 Oiticica, Hélio. A obra, seu caráter objetal, o comportamento. GAM. Número 18, 1969.

9 Iden.

10 Iden.

11 Oiticica, Hélio. Apocalipopótese. Manuscrito. Programa Hélio Oiticica. Projeto Hélio Oiticica, Itaú Cultural. www.itaucultural.org.br. Acessado em julho de 2010.

Crelazer[12] – em que a participação é do nível em que o "participador irá elaborar dentro de si mesmo suas próprias sensações, as quais foram despertadas por sensações"

Paula Braga, analisando o texto "*The Senses Pointing Towards a New Transformation*", que Oiticica enviou depois da experiência na galeria de Londres, no final de 1969, para a revista *Studio International*, identifica com clareza a reflexão de Hélio sobre a dificuldade de continuar suas experiências Crelazer em espaços de museus e galerias. Referindo-se à Whitechapel escreve:

Para mim, aquilo foi mais um experimento do que uma exposição (eu propus coisas ao invés de expô-las). Mas toda a evolução que apresentei lá leva a essa condição: a impossibilidade de experimentos em galerias ou museus – os ao ar-livre ainda poderiam valer, dependendo de suas relações e razões. [13]

Assim é que se poderia entender que Apocalipopótese tem, efetivamente, esse caráter de reviravolta não só na produção de H.O, que a partir daí aponta para a condição aberta da experiência Supra-sensorial, como escreveu, mas também para o que Acconci percebera como ativação de um espaço público nos Ninhos, que Oiticica apresentara na exposição Information, no MOMA de Nova York, em 1970. Ainda segundo Acconci[14], os Ninhos seriam uma maneira antecipadora na trajetória histórica das condições de arte na segunda metade do século XX, uma composição de lugares para estar, uma junção em que os espaços de experiência individual ganham uma conotação pública já que formam um composto, formam as "células comunitárias", diferenciando-se de um espaço para experiências performáticas de grupo.

A proposição, organização e participação no evento Apocalipopótese, então, não seria senão uma confirmação da vontade ou da aspiração por um sentido público, ou melhor, a configuração de um novo sentido para a arte que inclui sua condição pública. Seria, como no título do livro póstumo[15]elaborado por Luciano de Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão, aspiração a certo espaço na e da arte, que se dá enquanto "grande labirinto", o que nos faz entender Apocalipopótese não como elemento de uma cartografia dos espaços urbanos, mas como uma proposta de grande diagrama labiríntico, coletivo e público para a arte.

Nos anos seguintes, vários acontecimentos têm a condição pública enquanto deflagradora de ações, como o trabalho *DEFL....SITUAÇÃO...+S+.... RUAS*,[16] de Artur Barrio, assim como *Inserções em circuitos ideológicos. Projeto cédula (Quem Matou Herzog?)*,[17] de Cildo Meireles e *Clandestinas,* de Antônio

12 Hélio. Aspiro ao grande labirinto. (Seleção de textos de Luciano de Figueiredo, Ligia Pape e Waly Salomão). Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 16.

13 Apud. Braga, Paula. http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/coletanea_ho/ho_pbraga. Consultado em 20/07/2010.

14 Apud. Braga, Paula. Op. cit.

15 Hélio. Aspiro ao grande labirinto. (Seleção de textos de Luciano de Figueiredo, Ligia Pape e Waly Salomão). Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.26.

16 Artur Barrio. Rio de Janeiro, Abril de 1970.

17 Cildo Meireles. Rio de Janeiro, 1970.

Manuel. Essas proposições são, certamente, dobras desse diagrama labiríntico em que o sentido da arte se dá quando a experiência individual ganha conotação pública.

Assim também serão muitos dos trabalhos apresentados no evento Do Corpo a Terra, em Belo Horizonte, organizado por Frederico Morais, em 1970. Sua concepção estava associada ao Palácio das Artes, que fica dentro do Parque Municipal, no coração da cidade. Estrategicamente foram programadas duas exposições.[18] Objeto e Participação, dentro do espaço expositivo, e outra exterior, concebida de performances e intervenções. O evento coincidia com a data de comemoração de Tiradentes, ídolo mineiro independentista, e durou três dias. Frederico diz que os artistas, em plena ditadura militar, tiveram garantida toda liberdade de criação, o que permitiu a intervenção Tiradentes: Totem-monumento ao preso político, em que Cildo Meireles queimou galinhas vivas amarradas a um poste em pleno Parque. Participaram, ainda, Thereza Simões, que preparara carimbos com textos de Luther King e outros de caráter político, como FRAGILE, que, como relatou[19], demonstrava a fragilidade dos sistemas sociais da época; Umberto Costa Barros, que montou estruturas com o material encontrado no Palácio das Artes, ainda em construção; Eduardo Ângelo, que rasgou papel de jornal e jogou seus pedaços ao vento; Luciano Gusmão, que fez um mapeamento do parque, dividindo as áreas livres daquelas de repressão. Duas outras intervenções também polêmicas foram as que fizeram Luiz Alphonsus, que queimou uma faixa de pano de 30 metros e chamou de Napalm, e Situação T/T. I ..... (2ª parte), quando Barrio, durante a noite, depositou inúmeras trouxas de carne e ossos de boi no riacho que corta o Parque, criando, pela manhã, um clima de excitação e terror que dali se espalhou pela cidade através da mídia.

Do Corpo a Terra acaba sendo, assim, uma forma de revelar em arte os sintomas da cidade que o acolhe, pois aciona e coloca em evidência, pelas repercussões, a própria trama de aprisionamentos que os cidadãos começam a vivenciar depois de 68. Algumas experiências, como a de Barrio, que mobilizou os serviços da policia e do corpo de bombeiros, despertaram na população recordações de um grupo de extermínio, que agia dentro da própria polícia, mas também o trauma dos desaparecimentos de ativistas políticos

O início dos anos setenta, que no Brasil são os mais truculentos, são também chamados de "anos da última vanguarda". Nesse período, os artistas que aqui permaneceram, que não se exilaram, desenvolveram diversas intervenções nos perímetros urbanos, requerendo-os enquanto lugares públicos de expressão livre, coincidindo com um desejo internacional de problematização conceitual dos espaços institucionais (Buren, Broodthaers, Fraser, etc). Na Espanha, que vivia desde o final da Guerra Civil sob a ditadura sanguinolenta de Franco, responsável, dentre muitos, pelo assassinato do poeta Garcia Lorca, identificam-se nesse período dois importantes acontecimentos. O de maior ressonância foi, sem duvida, o Encontros de Artes, de 1972, conhecido como Encontros de Pamplona, e que foram, no contexto repressivo franquista espanhol uma marca explosiva

18 Ribeiro, Marília Andrés. Neovanguardas. Belo Horizonte: C/Arte, 1997.

19 Simões, Thereza. Depoimento de uma geração: 1969-1970. Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro. Galeria de arte BANERJ. Rio de Janeiro: Julho de 1986, Catálogo.

de liberação, "uma expressão da cultura não oficial, um ataque contra a hierarquia de valores, uma reivindicação do corpo"[20] como escreveram José Cuyás e Carmen Pardo.

Na cena artística espanhola, o circuito institucional teve dificuldades para absorver o que se apresentou em Pamplona. Organizado pelos artistas Luis de Pablo e José Luis Alexanco, começa com a instalação das 11 Cúpulas infladas unidas por túneis cilíndricos, que tinham 12 m. de altura e 25 m. de diâmetro cada. O projeto de José Miguel Prada Poole foi instalado em uma praça da cidade e teve como função abrigar as diversas instalações, além de projeção de vídeos e alguns colóquios, que constavam da programação[21]. Dos Encontros faziam parte, ainda, as mostras: Arte Basca Atual; Geração Automática de Formas Plásticas e Sonoras; Alguns Aportes da Crítica à Arte nos Últimos Anos, além de diversas apresentações de música e cinema. John Cage, que também estivera em Apocalipopótese, foi o convidado da abertura e durante os dias dos Encontros aconteceram várias intervenções no espaço da cidade, fora das cúpulas, tanto performáticas quanto de instalações *site-specific*. Como ações performáticas, as que mais de perto pensaram o sentido da arte no espaço público foram *Denotación de una ciudad,* do artista argentino Carlos Ginzburg, integrante do Grupo de los Trece (1971), patrocinado pelo CAYC, de Buenos Aires, e Corredores, de Robert Llimós, que efetivamente derivam no perímetro urbano acionando o que Oiticica chamou "comportamento coletivo-casual-momentâneo".[22] Diverso, mas equivalente, havia ainda, a experiência ativada pelos trabalhos do próprio Hélio, que nesse momento morava em Nova York e enviou alguns Parangolés pelo artista argentino Leandro Katz – que também morava em N.Y – e que foram vestidos pelo público.

No que diz respeito às instalações em espaços públicos, destacaram-se as Estruturas Tubulares de Isidoro Valcárcel Medina, assim como as de Luis Lugán, com telefones espalhados pela cidade, que o artista chamou Comunicação Humana[23].

No início dos anos 1970 também aconteceu na Catalunha a Mostra de Arte de Grenollers (1971-1972), que simultaneamente ao lançamento do livro Da arte objetual à arte do conceito, de Simón Marchán Fiz, reforça não só a criação conceitual-experimental, como o debate sobre a relação entre arte e sociedade. Ainda na Catalunha surge, entre o final de 1972 e o princípio de 1973, o *Grup de Treball* (Grupo de Trabalho), que era formado por, entre outros, Francesc Abad, Jordi Benito, Antonio Muntadas, Antoni Mercader e Àngels Ribé. O Grupo formou-se enquanto grupo de criação, opinião e ação, tendo-se rebelado contra

---

20 Cuyás, José Días e Pardo, Carmen. La carnavalización de la vanguardia. In. Desacuerdos 1: Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Barcelona/ MACBA; UNIA; Arteleku,

21 Foi em Pamplona que se distribuiu gratuitamente parte da primeira edição espanhola da Sociedade do Espetáculo, de Guy Debord. Cf. Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental. Madri: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

22 Oiticica, Hélio. Apocalipopótese. Manuscrito. Op.cit.

23 Ainda como parte dos Encontros, programou-se o que hoje é considerado o primeiro ciclo de vídeo-arte da Espanha. Antonio Muntadas mostrou o trabalho *Sensorial way,* um registro de uma experiência corporal-sensorial que fizera em Nova York. Encuentros de Pamplona 1972: Fin de fiesta del arte experimental. Madri: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

o sistema artístico estabelecido e reivindicado uma função social para a arte. Segundo Antoni Mercader[24], alguns dos ideais do Grupo poderiam ser traduzidos em: "a arte para a rua", a "arte para todos". Nesse caso, a "arte para a rua" tinha como tática o impacto da ação midiática, que coincidia com as discussões conceituais, o que fez com que toda e qualquer aproximação de certo realismo social, referência histórica da relação entre arte e sociedade, fosse descartada. Em suas ações havia uma dosagem inteligente de auto-reflexão e comunicação, o que tanto distanciava o grupo da arte panfletária, quanto os aproximava de uma nova equação, que coordenava a arte conceitual, as mídias e a transformação social.

Suas primeiras manifestações foram: a veiculação do Cartaz para a solidariedade com o Movimento de Trabalhadores, de abril 1973, e Anunciamos, de junho e julho de 1973. Nesse período, o Grupo concentra-se no uso do discurso e da informação. Em uma segunda etapa, mais centrada no debate cultural, coloca em prática o Serviço de Resposta à Imprensa, cuja tática era enviar artigos a jornais e revistas avaliando mostras de arte, assim como as políticas de ocupação dos espaços públicos. Paralelamente, o Grupo mantinha cursos pra a discussão da relação entre a arte e o contexto social, uma prática que acabou gerando a redação de comunicados em conjunto com outros setores culturais e que foram apresentados em eventos da Catalunha (Novas tendências na arte, de maio de 1974), mas também de Madri (Novos Comportamentos artísticos, de março de 1974). Em 1975, apresenta na Bienal de Paris o trabalho Campo de Atração: Documento, em que faziam divulgação da imprensa clandestina da Catalunha, considerada ilegal.

As ações do *Grup de Treball*, que encerra suas atividades em 1975, tiveram grande impacto nos debates sobre arte na cidade de Barcelona, espalhando-se para vários centros produtores de arte na Espanha e na Europa, mas foram menos violentas, se comparadas ao que fez o Grupo de Artistas de Vanguarda, de Rosário, no final dos anos sessenta. Ligados até então ao Instituto Di Tella, postulam uma "nova estética", que implicava na dissolução das fronteiras entre ação artística e ação política. Para esse grupo, a violência, que nesse momento já era aterradora na Argentina, se transformava em material de arte. Apropriando-se de procedimentos próprios das organizações de esquerda, que estavam, então, radicalizadas em ações extremadas, o grupo promove verdadeiras ações táticas de guerrilha, boicotando inaugurações de exposições com apedrejamento; lançando bombas de impacto sonoro e panfletos na entrega de um prêmio do Museu Nacional Belas Artes; tingindo de vermelho as águas das fontes mais importantes de Buenos Aires; seqüestrando, durante uma conferência em Rosário, o diretor do Centro de Artes Visuais do Di Tella, o renomado crítico Jorge Romero Brest[25]. Mas o que acabou definindo a ação desses artistas, enquanto coletivo, foi o evento Tucumán Arde, um processo de contra-informação sobre as causas da crise de uma província no norte da Argentina. Participaram dos acontecimentos Eduardo Favario, León Ferrari, Juan Pablo Renzi, Roberto Jacoby, Graciela Carnevale,

24 Mercader, Antoni. Entrevista com Antoni Mercader. In: Conceitualismos do Sul/Sur. Freire,Cristina e Longoni, Ana. (Orgs.) São Paulo: Annablume, USP-MAC, AECID, 2009.

25 Cf. Longoni, Ana. "Vanguardia" y "revolución", ideas-fuerza en el arte argentino de los 60 /70. In: Brumaria 8: Arte y Revolución. Madri, Brumaria. A.C. Primavera 2007.

Maria Teresa Gramuglio, Nicolá Rosa[26] e outros. No manifesto distribuído em Rosário postulam a ação estética como "ação coletiva e violenta", destruindo o "mito burguês da individualidade do artista e o caráter passivo da arte."[27]

Entendendo que o Operativo Tucumán é, na verdade, um Operativo Silêncio, os artistas reagem com o Tucumán Arde, que, como escrevem, consiste na criação de um circuito "sobre-informacional" para denunciar a deformação que os fatos sofrem através dos meios de informação e comunicação dominados pela classe burguesa. Os Artistas de Vanguarda viajam a Tucumán com uma ampla documentação sobre os problemas econômicos e sociais da Província e, acompanhados de técnicos e especialistas, procedem ali uma verificação da realidade social. O processo de ação culminou com uma conferência para a imprensa em Rosário e depois em Buenos Aires, quando tornaram pública, e de maneira violenta, a atuação das autoridades oficiais, assim como a cumplicidade dos meios culturais e de comunicação.

Embora diversos na maneira de agenciar as ações artísticas como acontecimentos públicos, são propostas que, lidas do ponto de vista da história, abrem para o pensamento e escrita sobre a arte do presente, e certamente do futuro, o debate que Miwon Kwon havia identificado se delineando naquelas décadas, ou seja, o debate sobre o lugar determinado discursivamente e que é constituído como campo de conhecimento, troca intelectual ou debate cultural e, no caso específico desses acontecimentos, debate político.

Ao levarem a arte para fora do sistema museu/galeria, constituíram um conceito mais amplo de lugar, tradicionalmente referenciados na prática artística. Infiltrando-se na mídia, garantiram a discussão no espaço público, mas esses cinco eventos lançam ainda, próximo de uma "invenção do cotidiano," descrito por Michel de Certeau, a utópica vontade de fazer da arte um lugar comum, infiltrando-se e se infiltrando do saber ordinário, como escrevera Hélio Oiticica[28]. São táticas que mesmo diante de sistemas reguladores, assim como a linguagem diante de uma sintaxe prescrita, ou diante das instituições de arte, como galerias e museus, são capazes de realizar "as astúcias de interesses outros e de desejos que não são nem determinados nem captados pelos sistemas onde se desenvolveram".[29] São, em arte, acontecimentos no nível não transfigurados, que, como escreve De Certeau, desvelam o quanto a "inteligência é indissociável dos combates e dos prazeres cotidianos que articula".[30]

---

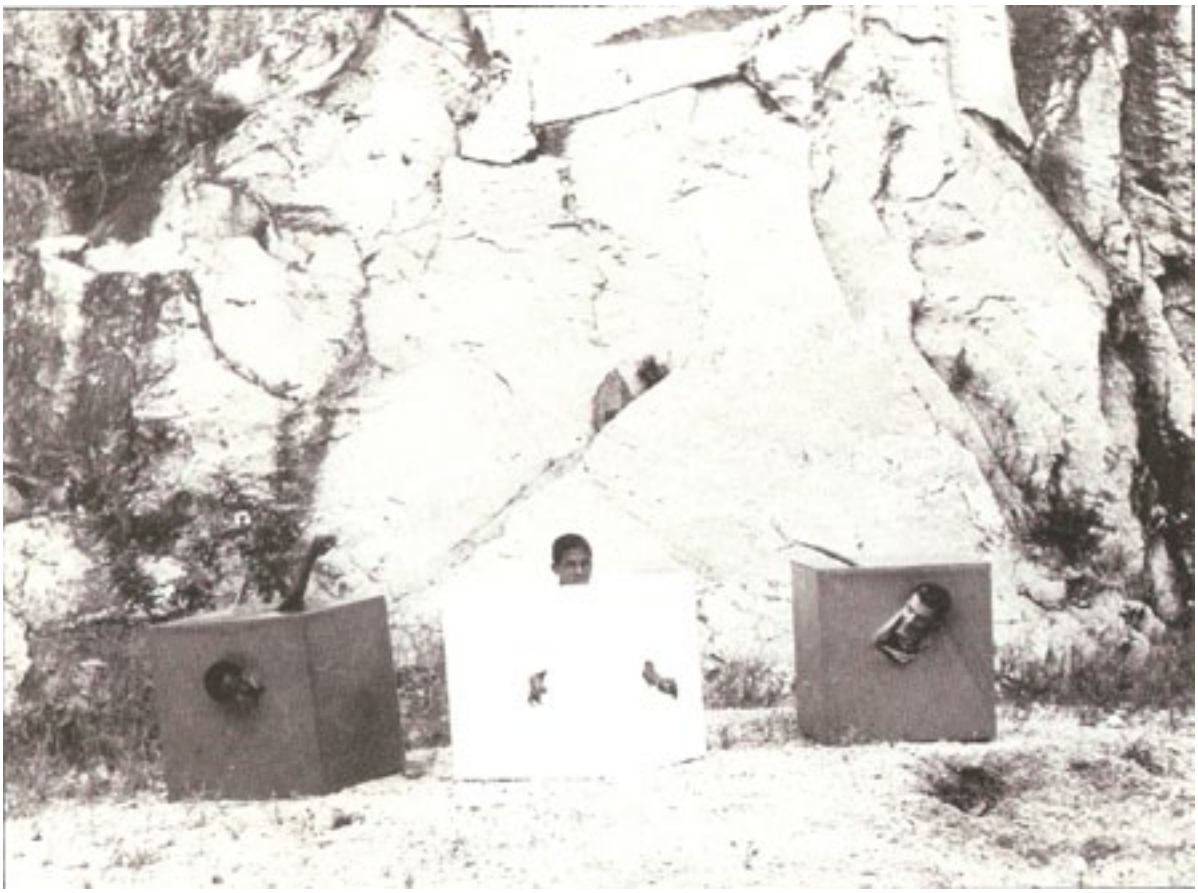
26 Esses são os artistas citados no catálogo Heterotopías. Medio Siglo Sin-lugar. 1918-1968. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 12/XII/00 – 27/II/01, p. 539.

27 "Tucumán Arde". Manifesto. Apud. Heterotopías. Medio Siglo Sin-lugar. 1918-1968. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 12/XII/00 – 27/II/01.

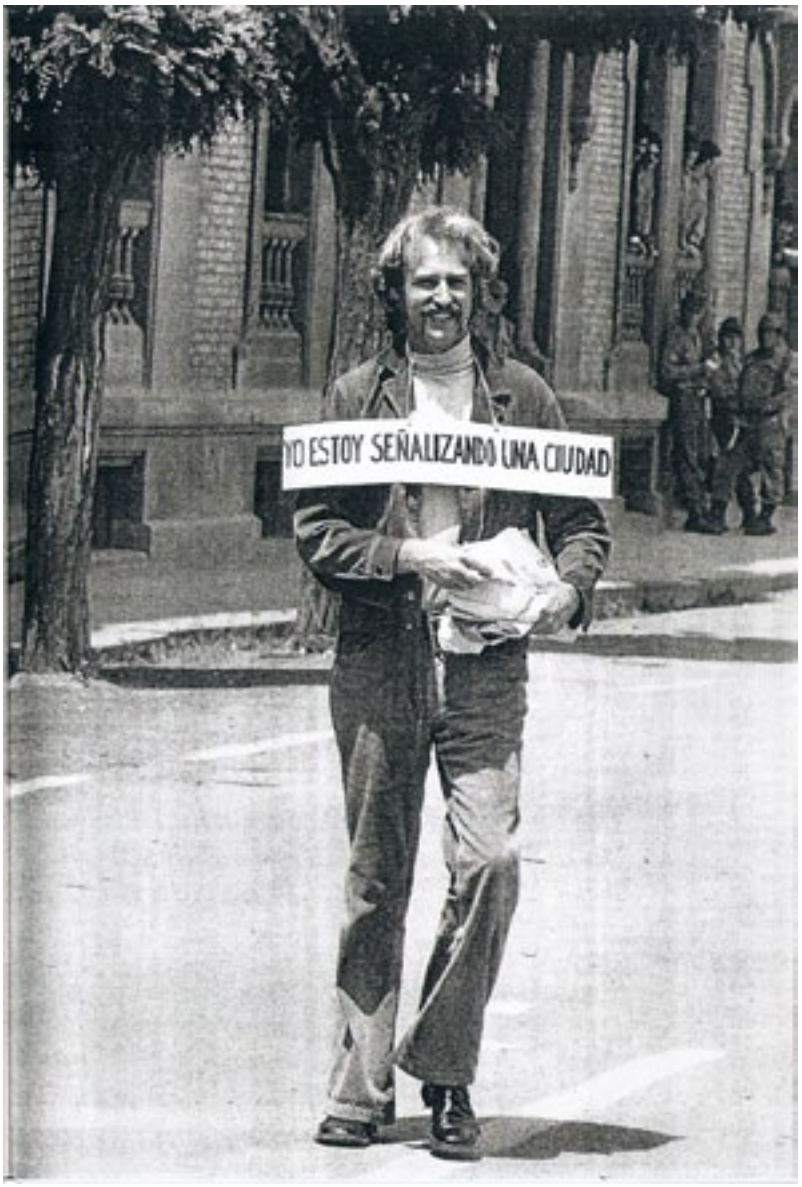
28 Oiticica, Hélio. A obra, seu caráter objetal, o comportamento. Op. cit..

29 Certeau, Michel. *A Invenção do cotidiano*. N. 1. Artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 45.

30 Iden.

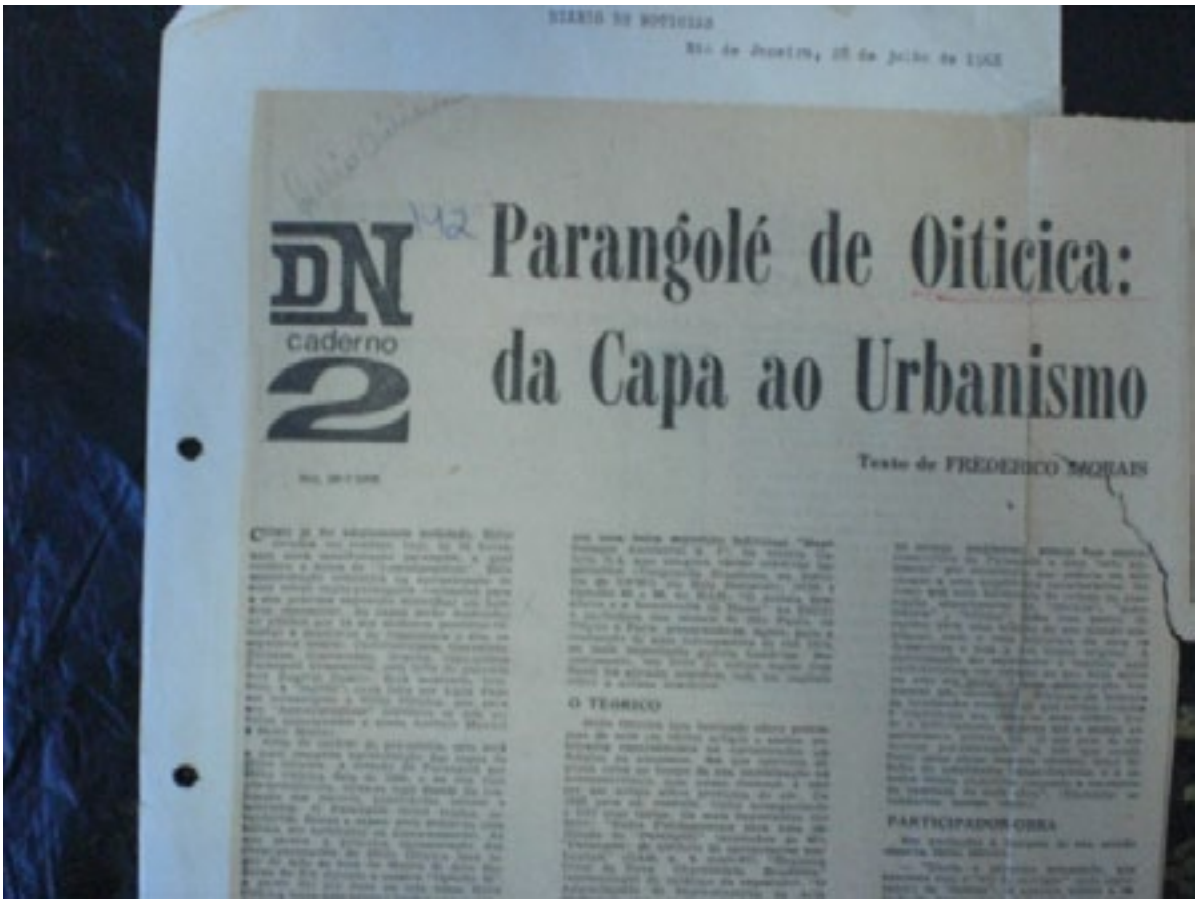


O Ovo
Lygia Pape
Criado em 1967
Apresentado em 1968 no Apocalipopótese, Rio de Janeiro.



Denotación de una ciudad
Ação pública, Carlos Ginzburg
Encontros de Pamplona, 1972

Anunciamos. 1973
Um dos 17 anúncios publicados no jornal La Vanguardia Española, de junho a julho de 1973.


DIÁRIO DE NOTÍCIAS

Rio de Janeiro, 28 de julho de 1968

DN
caderno
2

Parangolé de Oiticica: da Capa ao Urbanismo

Texto de FREDERICO MORAIS

O TEÓRICO

PARTICIPADOR OBRA

Parangolé de Oiticica: da capa ao urbanismo
Frederico de Morais
Diário de Notícias. 28 de julho de 1968.

Poesía, gráfica y compromiso. Edgardo Vigo y la red contracultural de los años '60s

Silvia Dolinko
UBA/ CONICET
IDAES/UNSAM

Resumen

Edgardo Vigo publicó en los años sesenta *Diagonal Cero*. Las xilografías y poesías de Vigo y de otros artistas constituyeron una de sus particularidades. En *Diagonal Cero* se presentaron obras de creadores de Brasil, Chile, Uruguay, Paraguay, México, Colombia. Su circulación articuló una trama contracultural en los mismos años del "boom" de la literatura latinoamericana. Así, el análisis de *Diagonal Cero* permite abordar los lineamientos estéticos de Vigo y también aspectos de la dinámica del campo cultural del período, como la manifestación del compromiso político del intelectual.

Palabras clave

Revistas-xilografía-actividad contracultural

Abstract

Edgardo Vigo published in the sixties *Diagonal Cero*. Most of the contents featured in its issues were poetry and xylography. Due to its Latin American distribution the publication was able to articulate the contracultural activity during the same timeframe of the so called *literature boom*. The research of *Diagonal Cero* not only allows us to study Vigo´s aesthetics but also some of the dynamics that signed the cultural field back then, as well as the political engagement from the intellectuals.

Keywords

Magazine – xilography – contracultural activity

"¿Qué es *Diagonal Cero*?" preguntó un cronista a Edgardo Antonio Vigo en la entrevista realizada en el transcurso de su muestra individual de xilografías y "cosas" en Asunción del Paraguay en 1968. La respuesta del artista platense sobre la publicación que dirigía, editaba y diagramaba desde hacía seis años resultó, en esos momentos, más un balance que una descripción:

> *Una intención. Una posibilidad. Una encuesta constante y un alerta a todo aquello que uno vislumbra como contestación de futuro, con posibilidades de ser testimonio contemporáneo. Hoy creo que la COSA TRIMESTRAL en que se ha convertido también testimonia un devenir: no es más una revista ni una publicación. Es un receptáculo de hojas sueltas que pueden jugar dentro de él sin orden premeditado. Además creo que es una verdadera avanzada dentro del arte de la América de lengua española. Marca un rompimiento, acerca a una nueva concepción estética [...] La búsqueda del equilibrio no nos interesa, nos gusta más quebrar: en ese quiebre estará sin ninguna duda la posibilidad única de conseguir nuestro propio testimonio que nos identifique, que nos personalice. Conseguir lo NUESTRO, no desde un punto de vista nacional, sino lo NUESTRO en un sentido UNIVERSAL.*[1]

Editada desde la ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires (Argentina), *Diagonal Cero* ya iba en esos momentos por su edición número 26 y circulaba por distintos países de Latinoamérica. La revista se había iniciado con la intención de "hacer una pequeña historia de la plástica argentina, así como [de difundir] poemas y xilografías de distintos autores";[2] si bien la conjunción de poesía y xilografía se mantuvo a lo largo de todo su recorrido – desde marzo de 1962, hasta principios de 1969 – la intención inicial de centrarse en la plástica argentina se fue ampliando progresivamente para dar cuenta de algunos aspectos de la producción internacional, especialmente la latinoamericana.

La ampliación del marco geográfico no es la única variación que se puede rastrear en los veintiocho números de *Diagonal Cero*. Iniciada como una revista cultural más o menos convencional, fue mutando lentamente hacia la experimentación visual. Mientras que en los primeros números de *Diagonal Cero* se publicaron extensos artículos y análisis sobre artes plásticas, estas notas fueron siendo desplazadas por el protagonismo de las imágenes como discurso autónomo, como así también la poesía convencional fue conjugándose con la poesía visual. Desde estas variables, sostengo que el desarrollo de la publicación de Vigo se asocia a los cambios estéticos y a la postura ideológica del propio artista, a la vez que permite dar cuenta de algunos aspectos de la dinámica y las transformaciones que atravesaron el campo cultural del período: el avance de las vertientes gráficas experimentales, la creación de redes de intercambios artísticos latinoamericanos, la manifestación progresiva del compromiso del intelectual, la eclosión de la poesía visual a fines de la década fueron problemáticas que tuvieron cabida en sus páginas. Particularmente, en este trabajo me centraré en el rol de *Diagonal Cero* en el entramado de la circulación e intercambios de xilografías, poesías y manifiestos que apuntaron a conformar una red contracultural internacional.

---

1 "Edgardo Antonio Vigo habla de su arte", Asunción, *La Tribuna*, 25 de junio de 1968. Archivo Vigo, Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata. En adelante, AV-CAEV.

2 Edgardo Antonio Vigo, Cronología 1962, mecanografiado, caja Biopsia 1961-1965, AV-CAEV.

Las estampas de Diagonal Cero

La inclusión de gran cantidad de xilografías del propio Vigo constituyó una de las marcas diferenciales de *Diagonal Cero*. Éstas ocupaban el espacio de presentación de la mayoría de las tapas; también se encontraban en las páginas interiores al ilustrar poesías, como imágenes autónomas o cuadernillos anexos. Las estampas de vetas marcadas eran realizadas a partir de fragmentos cuadrangulares o con formas grabadas con contornos curvos y asociados a un biomorfismo que tenía raíz en las obras de Jean Arp. No eran solamente las palabras de este artista dadaísta en los años veinte y abstracto en los treinta las incluidas en la publicación de Vigo, sino también algunas de sus imágenes, como el relieve en madera *Torso y ombligo* de 1918, que ilustraba la reproducción del texto del artista francés incluido en el número 5-6. Muchas de las xilografías de Vigo de los primeros años de *Diagonal Cero* abrevaban en esta fuente formal, como *Niño orando* (en el número 8), sus ilustraciones para la poesía de Delchis Girotti (en el número 9-10) o su *Trío* de la serie Coral (1964). Por otra parte, este aspecto visual no era el único por el que Vigo pretendía vincularse a Arp, sino que también apuntaba a sostener una virtual línea iconográfica con su xilografía *A la búsqueda del ombligo cuadrado* incluida en el número doce.

Aunque las xilografías de Vigo eran *originales* – y por partida doble, ya que estaban impresas con taco original y realizadas especialmente por el artista para ser incluidas en la publicación – este rasgo no fue explicitado sino que las impresiones aparecían con el epígrafe genérico de "grabado en madera". Sí, en cambio, la especificidad de la xilografía fue resaltada en la serie de *cuadernillos de xilografías* que, con las mismas dimensiones de la revista, fueron incluidos como anexo o suplemento dentro de la misma.[3] Esta serie se inició en el número 9-10, de enero-julio de 1964 y se prolongó hasta el número 19 (septiembre de 1966), con las xilografías-poema *Forma I*, *II* y *III* de Vigo. Para esos momentos, el artista estaba comenzando a profundizar su experimentación con la xilografía, y de sus anteriores "mono-xilografías a la témpera" pasaba a realizar "xilografías con resina".[4]

Esta experimentación con la materialidad de la estampa y del soporte del papel también empezaba a incorporarse como rasgo del diseño de *Diagonal Cero*. Precisamente, en la edición de setiembre de 1966, la misma que incluía sus *Formas*, Vigo comenzó a incluir páginas recortadas, perforadas y plegadas. Dos números más tarde, la perforación del papel era trasladada a la portada. Mientras que la materialidad de la publicación se estaba desplazando hacia un diseño visual más experimental, las selecciones poéticas comenzaron a apuntar más marcadamente hacia la poesía visual. El número de junio de 1967 dedicado a la poesía concreta brasileña, con obras de Augusto de Campos y un texto de Haroldo de Campos, resultó un fuerte gesto para demarcar la inscripción de

3 La edición de los cuadernillos se inició en el n. 9-10 de enero-julio de 1964, con obras del uruguayo Raúl Cattelani, Omar Gancedo y el propio Vigo. Los siguientes fueron: 2° cuadernillo, xilografías de Daniel Zelaya, Roberto Luis Duarte y Reinerio Fallabrino (n. 11, agosto de 1964); 3°, obras de Jorge Casteran, Omar Gancedo, Miguel Ríos (n. 12, diciembre de 1964); 4°, obras de Cattelani (n. 13, 1965); 5°, obras de Abel Bruno Versacci, (n. 15-16, julio-diciembre de 1965); 6°, Nelia Licenziato (n. 17, marzo 1966); 7°, Guillermo Deisler, (n. 18, junio 1966); 8°, Edgardo Antonio Vigo (n. 19, setiembre 1966).

4 Cf. Luis Pazos, "Vigo: la rebelión sin esperanza", La Plata, *El Día*, 28 de octubre de 1966.

Diagonal Cero dentro de esta orientación.[5] En este número también se incluía un singular "Manifiesto del 'espacialismo'", en homenaje a Lucio Fontana: en un doble sentido en torno a la idea "espacial", se trataba de cuatro estrellas situadas simétricamente alrededor de un círculo perforado. En este contexto, y teniendo en cuenta que la visualidad en la que se basaba esta poesía estaba en el registro de "lo tipográfico", este cambio de contenidos implicó un desplazamiento de la xilografía dentro de la revista, tomando en los proyectos de Vigo carriles paralelos.

Integración latinoamericana y compromiso intelectual

Las xilografías tuvieron un importante rol en los intercambios que Vigo estableció con otros artistas. El grabado en madera, de impresión sencilla y de circulación múltiple, se inscribía dentro de lo que a fines de la década sostendría como "un arte tocable", planteo con el que daba cuenta, en términos generales, de su interés por desacralizar la obra de arte. Partiendo de la inclusividad con base en la xilografía más que en una corriente estética específica, la recuperación de este tipo de producción para la revista y las ediciones se fundaba en que era una obra de arte de origen popular, de costo reducido, de fácil reproducción y circulación.[6]

La idea de una circulación artística extendida tuvo un sentido fundamental dentro de los proyectos de Vigo quien, desde La Plata logró generar un polo de irradiación cultural continental. Si es bien conocido el rol de Vigo en la consolidación de la trama de arte correo internacional a partir de los años setenta, se puede sostener sin embargo que el motor inicial de su proyecto de crear una red de circulación e intercambios internacionales partió de dos de los recursos imbricados sobre los que profundizó a lo largo de la década del sesenta: la multicirculación de las xilografías y la difusión de la revista.

Complementando la mirada dirigida inicialmente hacia las vanguardias históricas europeas, la producción contemporánea de América latina fue cobrando espacio progresivamente en la publicación. En momentos en que el *latinoamericanismo* operó como clave de definición geográfica para el reconocimiento entre proyectos culturales similares y como guiño ideológico para definir las nuevas vías de intercambio simbólico, la de Vigo fue una de las propuestas en las que se materializó y cobró impulso este proyecto.[7]

---

5 En su estudio sobre la poesía concreta, Gonzalo Aguilar señala que Vigo entabló contactos con Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari durante la visita de los brasileños a Buenos Aires en 1966. Gonzalo Aguilar, *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2003, p. 422.

6 La accesibilidad económica de la xilografía se podía conjugar con las posibilidades de experimentación que brindaba. En un sentido general – pero que bien podemos asociar a los beneficios que otorgaba este recurso – Vigo declaraba que "la práctica de cualquier tendencia hoy cuesta mucho dinero [...] El artista precisa constantemente estar en el campo de la experimentación, si aliamos a ese campo de experimentación un presupuesto de materiales, que es forzoso, nos encontramos entonces ante una sociedad que nos permite resarcirse de esos gastos pues, la sociedad nuestra en este caso es poco consumidora. Obligado por la necesidad de *decir* el artista debe entonces necesariamente salir a la búsqueda, por otros caminos, de ese presupuesto." [Edgardo Antonio Vigo], s/d, mecanografiado, 1964. AV-CAEV. El destacado es del original.

7 En referencia específica al campo literario, Gilman sostiene que en esa época de "latinoamericanización de la cultura", América Latina pasaba de ser un dato geográfico o político para volverse también un espacio de pertenencia cultural, superadora de las fronteras nacionales. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003. Esta noción fue extendida a otros espacios de producción cultural que ampliaron o trascendieron el estrictamente litera-

Su voluntad de comunicación latinoamericanista se formulaba en la nota editorial de fines de diciembre de 1964, cuando proponía crear "comunidades de artistas" a partir de intercambios de distintas poblaciones del mundo, aunque apuntando especialmente a la consolidación de un circuito artístico continental. En este sentido, fue el brasileño Da Nirham Eros y su "libro-poema" *Caisnaviomar* el que inició la secuencia de artistas latinoamericanos en las páginas de *Diagonal Cero*. Si bien *Caisnaviomar* era presentada como libro-poema, se trataba de una producción que se puede encuadrar dentro de las variables de la poesía visual. En la presentación del artista se comentaba que "el nombre de poesía no se adapta a la calidad de su obra, de la misma manera que llamarlo poeta es poner límites demasiado firmes a un quehacer estético que no quiere respetar esas barreras con que a veces pretendemos cercar el entorno de cada arte. Prefiere entonces, para nominar su obra, llamarla arte verbal, ya que esta expresión comporta un campo fértil, por más por hacer que realizado".[8]

Da Nirham Eros era el seudónimo de Antonio Miranda, poeta del estado de Maranhão que se encontraba en 1962 en Buenos Aires, y había dictado en el mes de junio un cursillo sobre "arte verbal de vanguardia", realizado en ocasión de la exposición *Da Nirham Eros (arte verbal de vanguardia) – Antonio Enrique Amaral (grabados*) en la galería Saber Vivir.[9] Probablemente haya sido en esta ocasión que surgió su conexión con Vigo y los artistas platenses con quienes expuso en septiembre de ese año bajo la denominación Grupo Integración. El texto de presentación de esta muestra señalaba: "Buscamos la integración. No un "modo" de hacer arte sino una actitud frente al mismo. [...] Buscamos la síntesis. La que nos integre a nuestra contemporaneidad como hombres y como creadores".

Esta aspiración de integración fue concretándose en las páginas de *Diagonal Cero* con la progresiva inclusión de xilografías y referencias sobre los brasileños Iberê Camargo y Livio Abramo (éste último radicado en Paraguay desde hacía varios años), el uruguayo Raúl Cattelani o el chileno Guillermo Deisler. Si la xilografía funcionó como vehículo visual inicial para el intercambio e interrelación entre artistas, la poesía tuvo un rol similar en *Diagonal Cero* en lo que respecta a la producción literaria. La nueva poesía platense ocupó un lugar destacado y continuo. A la vez, en consonancia con esa ampliación de fronteras sostenida desde la publicación, fue cada vez más frecuente la inclusión de *pequeñas antologías* de Paraguay, México, Uruguay y Chile.[10]

---

rio, como se desprende, por ejemplo, del proyecto de Vigo.

8 Beatriz Lilia Herrera, "Da nirham eRos", *Diagonal Cero*, n. 3, s/d, s/p.

9 Centro de Estudos Brasileiros, Santa Fe 2459, 1, 8, 15, 22 y 29 de junio de 1962.

10 En el n. 13 se incluyó una sección de "Poesía joven del Paraguay", con presentación, selección y notas de Roque Vallejos y Miguel Ángel Fernández y poesías de Esteban Cabañas, Fernández, Francisco Pérez Maricevich, Mauricio Schvartzman y Vallejos; "Pequeña antología de bolsillo de poetas mexicanos" que incluyó una poesía de Thelma Nava – editora de la publicación *Pájaro Cascabel*-, "Dos poemas de Dionisio Aymara" (venezolano) y el "Manifiesto" del nicaragüense Ernesto Cardenal (citado erróneamente como colombiano). En el n. 14 apareció la "Segunda pequeña antología de bolsillo de poetas mexicanos" y una "Pequeña antología de poesía uruguaya" con obras de Roberto Sierra, Tabaré Rivas Mencia, Ariel Davison Vigil, Horacio Ferrer Vila, Miguel Ángel Olivera, Juan Carlos Tajes, Raúl Pisano Guido, Celica Marie González y Rubinstein Moreira. En el n. 17 se editó la "Breve antología de la joven poesía chilena", con obras de Waldo Rojas, Santiago de Campo, Manuel Silva, Hernán Lavin Cerda y Enrique Lihn.

Las xilografías y poesías difundidas a través de la revista daban así cuerpo a la voluntad de integración latinoamericanista de Vigo a través de la circulación continental de materiales alejados del discurso hegemónico que se sostenía desde las grandes casas editoriales en los tiempos del fenómeno conocido como "boom" de la literatura latinoamericana o de los museos e instituciones artísticas centrales. Vigo fue motor para la consolidación de una trama de revistas latinoamericanas contraculturales a las que Vigo instaba a "adherir o suscribirse": *Piumo*, *Caballete*, *El escarabajo de oro*, *Eco Contemporáneo*, *Cuadernos de Poesía*, *Tiempo de Cine*, *Alcor*, *Los huevos de Plata, El Corno Emplumado*, fueron algunas de ellas. Vigo publicó en esta última revista algunos dibujos a la vez que se incluyó la publicidad de *Diagonal Cero*, mientras que una poesía de Sergio Mondragón, director de *El Corno Emplumado*, fue parte de la "Segunda pequeña antología de bolsillo de poetas mexicanos" del número 14 de *Diagonal Cero*.

Ese número de la revista platense fue enfocado particularmente hacia la temática latinoamericana, poniendo en juego un discurso de compromiso político-intelectual de Vigo que hasta ese momento no había sido remarcado por la publicación. Así, a su poesía-xilografía *A los dominicanos todos* – en alusión directa a la invasión norteamericana en Santo Domingo de mayo de 1965 – le sigue la publicación de las bases para el Concurso Casa de las Américas 1966 y una selección poética de Víctor García Robles, quien había obtenido el Primer premio de poesía en ese certamen. La referencia a la publicación cubana y a su concurso operaba como una señal de reconocimiento hacia ese foco de validación para la intelectualidad latinoamericana comprometida.[11]

En *Diagonal Cero*, el discurso de Vigo no aparecía atravesado por la política en términos explícitos – como sí sucedería posteriormente en su publicación *Hexágono 71* – pero estas alusiones implicaban una "acción comprometida" con la problemática de su tiempo. La noción de compromiso resultaba en esos años una clave o contraseña ideológica para un pensamiento crítico de carácter político-universalista. En este sentido, Vigo sostenía en junio de 1968:

> *hoy comprometen la palabra y el silencio. El hacer y el no hacer [...]. Lucho por el individuo y creo que hoy el artista todo está luchando por dar el único grito de libertad y rebeldía. La alineación masificada no da resultado más que de organización legada; es más fácil, pero la rebeldía individual, más difícil de canalizar, mantiene mucho más vigente la antorcha libertaria. Más solidaridad, más práctica del amor, no más "literatura" ni hipocresía. Poder testimoniar, eso es mi compromiso. Creo entonces estar comprometido con mi circunstancia. [...] [La función del artista] es ser el testimonio de libertad de todos. Además de saber captar – como siempre lo hizo – dónde está el "quid" del mundo contemporáneo, para así asentar un testimonio exacto del "transcurrir de nuestra sociedad".*[12]

Era también en esta entrevista, como se consignó al inicio de este trabajo, donde Vigo realizaba un balance de *Diagonal Cero*. Se trataba de un momento crucial de su trayectoria artística en el cual, a través de nuevas experiencias y ac-

11 Sobre el rol de esta publicación en la trama de la intelectualidad de izquierdas en los años sesenta, cf. Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil... op. cit.*

12 "Edgardo Antonio Vigo habla de su arte", *op. cit.*

ciones, como sus señalamientos urbanos, su *compromiso* y su *hacer* comenzarían a expandirse hacia nuevas formas de intervención en la sociedad.[13] Si bien la xilografía seguiría ocupando un lugar destacado en su programa de *salida a la calle* y de acercamiento popular a la obra de arte, ya no sería el soporte privilegiado para sus intervenciones sino que, como él mismo sostendría, apuntaría entonces a ocupar la propia calle en tanto "escenario del arte actual".[14]

13 Por ejemplo, en el "señalamiento urbano" denominado *Manojo de semáforos,* Vigo citó al público a la esquina de 1 y 60 en La Plata, pero él no se hizo presente en esa cita. El objetivo era que, a partir de las pautas brindadas por escrito a los transeúntes, éstos efectuaran un análisis "estético" de este objeto, sin la presencia del artista. Vigo señaló al respecto que "una declaración y una utilización de los medios de comunicación, periodístico y radial fomentaron durante 20 días la duda de lo que iba a pasar". Cronología 1968. Caja Biopsia, AV-CAEV.

14 Edgardo Antonio Vigo, "La calle: escenario del arte actual", Hexágono '71, 1972.

O programa iconográfico do palácio capanema: conciliação entre modernismo e política (1936-1945)

Sônia Maria Fonseca
Unicamp

Resumo
Esta comunicação tem como objeto a análise da concepção do conjunto artístico e paisagístico do Palácio Gustavo Capanema, do programa iconográfico estabelecido a partir da conciliação entre os pressupostos do humanismo, associado à política autoritária vigente e aos cânones do modernismo. Entende-se o humanismo como o interesse do homem no ser humano, o homem passa a ser a preocupação do próprio homem. É viável pensar a concepção do programa iconográfico do PGC, nessa chave interpretativa do humanismo, como um programa humanístico, que ora é amalgamado por valores cívicos e morais, ora por valores políticos e ideológicos de matriz autoritária.

Palavras-chave
Programa iconográfico; Palácio Gustavo Capanema (1936-1945); relação autoritarismo-humanismo-modernismo.

Abstract
This communication has the purpose of analyzing the design of the entire artistic and landscape Capanema Palace, the iconographic program established there from the reconciliation between the assumptions of humanism, coupled with the authoritarian political force and to the canons of modernism. It is understood humanism as the interest of man to man, man becomes the concern of the man himself. It is possible think the conception of the iconographic program of the PGC, this interpretative key of humanism, as a humanistic program, which is sometimes lumped together by moral and civic values, sometimes by political and ideological values of the authoritarian matrix.

Keywods
Iconographic program; Capanema Palace (1936-1945); relationship authoritarianism-humanism-modernism.

Parece-nos pertinente e eficaz analisar a concepção do conjunto artístico do Palácio Gustavo Capanema (antiga sede do Ministério da Educação e Saúde-MES, atual MEC, no Rio), na perspectiva do humanismo, pela educação humanística recorrente do período, na qual, certamente, foi forjada a formação intelectual do Ministro Capanema e de seu séquito de servidores.

Entende-se o humanismo como o interesse do homem no ser humano, em outras palavras o homem passa a constituir a preocupação do próprio homem. Numa certa acepção considera-se "qualquer movimento filosófico que tome como fundamento a natureza humana ou os limites e interesses do homem" (ABAGNANO, 2003, p.518).

No programa humanístico estão presentes as bases fundamentais assim expostas:

o reconhecimento da totalidade do homem como ser formado de alma e corpo e destinado a viver no mundo e a dominá-lo.[...]; o reconhecimento da historicidade do homem dos vínculos do homem com o seu passado, que por um lado, servem para uni-lo a esse passado e, por outro, para distingui-lo.[..]; o reconhecimento do valor humano das letras clássicas.[...]; reconhecimento da naturalidade do homem, do fato de o homem ser um ser natural, par ao qual o conhecimento da natureza não é uma distração imperdoável ou um pecado, mas um elemento indispensável de vida e de sucesso. (ABAGNANO, 2003, p.519)

Pensar a concepção do programa iconográfico do PGC, nessa chave interpretativa de valores e cânones do humanismo, como um programa humanístico, que ora é amalgamado por valores cívicos e morais, ora por valores políticos e ideológicos de matriz autoritária, é viável, portanto, mas convém ressaltar que há alguma contradição presente no conceito.

Um programa iconográfico diz respeito à junção e à conciliação dos motivos (temas) com os esquemas de composição e o partido (estilo) a ser adotado. É concebido como a integração do espaço edificado e esculpido (criação do espaço) com os esquemas compositivos pictóricos (representação do espaço), em uma relação de significação que, se bem percebida, há de separar a "idéia do conceito a ser expresso dos meios de expressão". (PANOFSKY, 1979, p.24.)

Pelo que se depreende da documentação, a constituição desse programa iconográfico e paisagístico do PGC, teve o seu mentor principal no próprio Ministro, que manteve com alguns artistas intensa correspondência com exposição de motivos e idéias artísticas chegando, até mesmo, a indicar leituras básicas sobre determinados temas. Com alguns artistas, como Portinari e Lúcio Costa, dada a relação intensa de trabalho e convivência, travou amizades duradouras. Na missiva de Capanema a Portinari, datada de 07 de dezembro de 1942, há a definição categórica completa dos temas a serem representados pictoricamente nos espaços do edifício (alguns, de fato, nunca foram executados).

[...] Sobre as pinturas para o edifício do Ministério da Educação, penso que não mudarei de idéia quanto aos temas.
No salão de audiências, haverá os 12 quadros dos ciclos de nossa vida econômica, ou melhor, dos aspectos fundamentais da nossa evolução econômica. Falta fazer o último – a carnaúba – ,

mudar de lugar o da borracha, e fazer de novo um que se destruiu.
Na sala de espera, o assunto será o que já disse – a energia nacional representada por expressões da nossa vida popular. No grande painel, deverão figurar o gaúcho, o sertanejo e o jangadeiro. Você deve ler o III capítulo da segunda parte de Os Sertões de Euclides da Cunha. Aí estão traçados da maneira mais viva os tipos do gaúcho e do sertanejo. Não sei que autor terá descrito o tipo do jangadeiro. Pergunte ao Manuel Bandeira.
No gabinete do ministro, a idéia que me ocorreu anteontem aí na sua casa parece a melhor: pintar Salomão no julgamento da disputa entre as duas mulheres. Você leia a história no terceiro livro dos Reis, capítulo III, versículo 16-28.
No salão de conferências, a melhor idéia ainda é a primeira: pintar num painel a primeira aula do Brasil (o jesuíta com os índios) e noutro, uma aula de hoje (uma aula de canto).
No salão de exposições, na grande parede do fundo deverão ser pintadas cenas da vida infantil.[...]

Em termos de atividade artística da época, pode-se considerar o Palácio Capanema como o paradigma do mecenato cultural na Era Vargas (1934-1945), tamanha a demanda de trabalho artístico sob encomenda – em que o artista se vê cerceado na sua liberdade criadora-, para a construção, ornamentação e decoração do edifício-sede do MES.

De cada encomenda depreende-se a intenção do ministro em orientar com riqueza de detalhes os artistas sobre o espírito do trabalho a ser realizado. De modo que, peça a peça, se erigisse um conjunto que viesse esteticamente a simbolizar o 'Ministério do Homem', termo a que recorria para precisar sua tarefa no MES de preparar, compor e afeiçoar o homem no Brasil. (Doc. 148 – Exposição de motivos de Gustavo a Getúlio Vargas, em 14 de junho de 1937. – GC/f 34.10.19 III-9 apud LISSOVSKY,1996, p. 220).

Percebe-se pela temática das obras pictóricas e escultóricas, que elas atendem a uma visão humanista e nacionalista do comitente, podendo agrupá-la em três divisões básicas de temas iconográficos, para efeito da melhor compreensão desse conjunto artístico: temas humanísticos, temas históricos e sociais e temas cívicos.

1.1.Temas humanísticos

Nesse grupo se destacam as seguintes obras escultóricas:

Prometeu estrangulando o abutre de Jacques Lipchitz, um tema humanístico por excelência

Os temas iconográficos humanistas principiam com a figura mitológica de Prometeu, o benfeitor da humanidade. Prometeu é considerado o criador dos primeiros homens que foram moldados em barro.

Capanema queria para a parede cega do auditório um tema edificante, manifesta, pois, a intenção de que "a escultura deverá representar uma vitória". Em carta de Maria Martins a Gustavo Capanema, a artista plástica comenta a escolha salientando as qualidades de Jacques Lipschitz e seu Prometeu:

[...] Creio que o senhor não encontrará nenhum escultor mais digno que este para o monumento do ministério.[...] Já tem como idéia e símbolo da vitória um Prometeu libertado e já esmagando o abutre. Prometeu, que é o símbolo da inteligência, o deus que deu ao homem a "luz", é de fato o melhor símbolo da vitória para um ministro da educação. Vitória do bem e da inteligência, não acha?

Os imortais da literatura clássica latina, portuguesa e brasileira

Camões (5°. andar)

Homero e Virgílio (sala 609 – Divisão de Patrimônio Funarte)

Machado de Assis

José de Alencar (sala Portinari)

Gonçalves Dias

Castro Alves, de Bruno Giorgi

Presente aqui o valor humano das letras clássicas latinas e a influência dessas na literatura ocidental, na epopéia de Camões aos clássicos da literatura brasileira. Há, portanto, uma linearidade histórica e de valores estilísticos. Os escritores brasileiros retratados representam movimentos literários no Brasil, sobretudo do século XIX e início do XX – Gonçalves Dias e José de Alencar (indianismo – romantismo), Castro Alves (romantismo), Machado de Assis (realismo).

"O lugar da mulher"

Moça de Pé (Térreo – hall privativo), de Bruno Giorgi

Mulher Reclinada (Mezanino)

Mulher Reclinada (estudo) (2°. Andar)

Mulher Ajoelhada (8°. Andar – Sala da Presidência do IPHAN), juntamente com a Maternidade (atualmente exposta no canteiro central de praça em Botafogo) compunha uma tríade de Celso Antônio

Mulher Sentada, de Adriana Janacopoulos (jardim suspenso)

Estas esculturas acima representam a mulher idealizada, na sua natureza física por meio do nu feminino. Na tradição da escultura clássica o nu era reservado aos homens, sendo as mulheres representadas, no máximo, seminuas.

Sobre a escultura Mulher Reclinada, de Celso Antonio, que ficava originalmente no jardim suspenso e ora está fixada no alto da escadaria do mezanino, há as observações contidas em uma crônica do diário de Carlos Drummond de Andrade:

Lá embaixo, no jardim suspenso do Ministério, a estátua de mulher nua de Celso Antônio, reclinada, conserva entre o ventre e as coxas um pouco de água da última chuva, que os passarinhos vêm beber, e é uma graça a conversão do sexo de granito em fonte natural. Utilidade imprevista das obras de arte. (ANDRADE,1985,p.13)

Capanema reservou, segundo estudiosos, um tratamento especial às mulheres, convertidos em dois planos:

Por um lado, haveria que proteger a família; por outro, haveria que dar à mulher uma educação adequada ao seu papel familiar. Os diversos projetos e propostas elaborados com este

objetivo mostram certa evolução, que vai desde uma divisão extrema de papéis entre os sexos até uma atitude mais conciliatória, que chega até mesmo a aceitar, em 1942, a co-educação, ainda que de forma excepcional. (SCHWARTZMAN, 2000, p.123)

Em uma conferência proferida no centenário do Colégio Pedro II, em 02 de dezembro de 1937, enfatiza a necessidade de educação distinta conforme a natureza sexual.

Os Quatro Elementos

O tema dos elementos foi objeto de análise tanto das ciências naturais quanto da reflexão filosófica através dos tempos. Esses ditos elementos naturais constituem as matérias sensíveis básicas presentes na natureza, segundo a concepção medieval de Guilherme de Conches (século XII), que foi quem deu "o nome de elemento aos átomos e de *elementata* à água, ao ar, à terra e ao fogo". (ABAGNANO, 2003, p.309.).

Tudo indica que a escolha desse tema das telas **"Os Quatro Elementos": Fogo, Água, Ar e Terra**, executadas na técnica a óleo e com medidas idênticas (200 x 250 cm), partiu do próprio ministro que se encarregou de estabelecer os motivos e os pormenores desse conjunto pictórico, segundo o que consta na carta endereçada a Portinari, em 31 de julho de 1944.

[...] Quanto aos quadros para pregar nas paredes, poderemos fixar o seu número em cinco. Quatro deverão versar sobre os temas de que outro dia lhe falei: água, fogo, terra e ar (os quatro elementos). O outro será um retrato do Padre Anchieta. Combinaremos depois as dimensões. (Arquivo Gustavo Capanema, CPDOC/FGV, série correspondência, GBC Portinari, r.5, 2f.)

1.2. Temas históricos e sociais

Nesse grupo destacamos os painéis pictóricos – afrescos, "Ciclos Econômicos", e os murais em têmpera "Jogos Infantis", "Escola de Canto", "Coro", de Cândido Portinari (1903-1962). Como anteriormente foi apontado na missiva de 07 de dezembro de 1937, o comitente dispunha que "haverá os 12 quadros dos ciclos de nossa vida econômica, ou melhor, dos aspectos fundamentais da nossa evolução econômica".

As aspirações para uma civilização brasileira estão presentes nesses temas históricos dos "Ciclos Econômicos", que fazem a junção entre as principais atividades econômicas desde o período colonial (pau-brasil, mineração do ouro, café, borracha, fumo), com as atividades econômicas consideradas acessórias e regionais (erva-mate, cacau, carnaúba). A teoria dos ciclos econômicos é bem datada no Brasil, tendo sido superada já faz algum tempo, segundo Rui Erthal (2000, p.49-74).

1.3.Temas cívicos

A Era Vargas, particularmente o Estado Novo (1937-1945), a que fez parte Capanema, foi marcada, sobretudo, pelo forte nacionalismo de inspiração autoritária. Segundo Schwartzman, "se as mulheres deveriam ser postas em seu lugar, caberia aos jovens um papel extremamente dinâmico no projeto político e social que se esboçava". (SCHWARTZMAN, op.cit., p.139).

A Juventude Cívica, de inspiração hitlerista (há um estudo de Baldun Von Schirach sobre a organização da juventude hitlerista, no Arquivo Gustavo Capanema do CPDOC/FGV (GCg.1938.08.09)), fora objeto de um projeto inicial na gestão Francisco de Campos à frente do Ministério da Justiça. Estava em curso a idéia de se formar uma organização paramilitar de mobilização. Segundo Schwartzman, essa organização político-miliciana estava sob orientação exclusiva do presidente da república, dos ministros militares – do Estado de Guerra e da Marinha –, e do ministro da justiça.

A Organização Nacional da Juventude buscava "assistir e educar a mocidade, organizar para ela períodos de trabalho manual nos campos e oficinas, promover-lhe a disciplina moral e o adestramento físico, de maneira a prepará-la ao cumprimento dos seus deveres para com a economia e a defesa da nação". (SCHWARTZMAN, 2000, p.140).

Sob essa perspectiva de civismo faz sentido analisar a presença do Monumento à Juventude Brasileira, de Bruno Giorgi, que atende ao propósito de enaltecer a força motriz futura da nação. O significado dessa obra foi tal que a pedra fundamental do Monumento à Juventude Brasileira foi lançada, em 19 de abril de 1944, dia do aniversário de nascimento de Getúlio Vargas. O modelo masculino foi o então jovem José Mauro de Vasconcellos, mais tarde romancista reconhecido.

A Revista Acadêmica, em número de homenagem a Bruno Giorgi traz uma carta inédita de Mário de Andrade ao ministro Capanema, que trata desse monumento, sendo a notícia transcrita aqui na íntegra.

A propósito do 'Monumento à Juventude Brasileira', Mario de Andrade teve oportunidade de escrever uma carta ao Ministro Gustavo Capanema. Dessa carta, que ainda não teve divulgação, damos aqui o trecho principal.

"Eu considero este grupo (o Monumento á Juventude Brasileira) de uma beleza admirável. Do ponto de vista abstrato a composição das formas é tão firme, os ritmos são tão claros, o movimento é tão franco, tão leal, as luzes são tão intensamente vibrantes, o material está tão bem compreendido e sentido... Do ponto de vista imagem o grupo é de uma fidelidade excepcional. Repare o que há de juvenil, de sadio, de feliz, de alegria. E no entanto, transpira um sentimento de dignidade humana, e elas são graves e nobres. Não sei como o Giorgi conseguiu conservar essa nobreza tão grave quase rápido até. Mas repare: não há dentro dum movimento tão decidido e um mais mínimo perigo de espevitamento. Nem de desperdício.
Mário de Andrade
S. Paulo, 16-10-43.

Na documentação no Arquivo Noronha Santos do IPHAN, há referências e menção à escultura "O Homem Brasileiro", que ficara sob a incumbência de Celso Antônio, com medida estimada de dez metros de altura, sendo dela conhecida a maquete mostrada ao público na exposição do Estado Novo, de dezembro a janeiro de 1939. Para realizá-la o escultor solicita ao ministro a construção de um atelier no próprio edifício. É conhecido o bilhete de Roquete Pinto a Capanema, em 1938, em que emite uma opinião enfática – " Penso que o homem brasileiro deve ser representado na posição de quem marcha. Sentado? Nunca." O projeto foi abandonado e depois impugnado por Capanema.

O ciclo de conferências "Nossos Mortos", ocorrido sob os auspícios do ministério e com a presença certa do ministro a cada evento, intentava enaltecer os vultos da Pátria, tais como políticos (Ruy Barbosa), escritores (Machado de Assis, José de Alencar, Castro Alves, Gonçalves Dias), cientistas (Oswaldo Cruz), para quem sabe constituir um "altar da pátria", expressão de um nacionalismo. O conjunto escultórico de Bruno Giorgi para o salão de audiências (atual Sala Portinari) pode, quem sabe, ser melhor compreendido a partir daí.

A "elasticidade" da arte para com a política: breves bases críticas

Stéphane Huchet
UFMG/ CBHA

Resumo
"Político", na arte, remete a uma situação simbólica movediça. Tentaremos ver o que se diferencia e ao mesmo tempo se prolonga na relação que a arte nunca deixou de ter com a política na sua história recente, entre Kaprow ou Beuys e os "coletivos" atuais que reúnem artistas sem arte ou não-artistas com arte. A arte "politica" é presa nas contradições ligadas ao fato de que a intervenção no real nunca deixa de recorrer aos rituais da arte na hora em que se pretende sair dela.

Palavras-chave
arte – política – real

Resumé
"Politique", en art, renvoie à une situation mouvante. Nous essaierons de voir ce qui à la fois se différencie et se maintient dans la relation que l'art a toujours eue avec la politique dans son histoire récente, entre Kaprow ou Beuys et les "collectifs" actuels qui réunissent des artistes sans art ou des non-artistes avec art. L'art "politique" est pris dans les contradictions dues au fait que l'intervention dans le réel recourt toujours aux rituels de l'art au moment où il s'agit d'en sortir.

Mots-clés
art – politique – réel

A noção de "elasticidade" deve muito aos argumentos apresentados pelo filósofo Jacques Rancière, um dos autores mais lidos, a respeito da relação complexa que existe entre arte e política. Para Rancière (RANCIERE, 2008), a arte que se diz "política", quando agita a bandera de seu engajamento, nunca se esquece de manter um mínimo de visibilidade para que seus protocólos artísticos possam ser percebidos. Isso significa que é-lhe preciso manter e tornar tangível a diferença entre a arte e a vida para que o propósito de transgressão ou de liquidação dessa diferença seja ainda entendido como proposição *oriunda da arte. A arte mostra, como arte, como pretende se auto-suprimir*. Trata-se de uma arte que mantém sua diferença na hora em que fala em se auto-diluir no processo geral da vida. Dominique Château, num livro de reflexão sobre a evolução histórica da figura e do estatuto social do artista lembra também como, no momento em que encena simbolicamente a renúncia social à sua diferença, o artista precisa (ou trabalha a) reinstaurar a instituição de sua diferença. Operando no horizonte de uma fusão no tecido indiferenciado da sociedade, ele estica o elástico da arte até seu máximo ponto de resistência, mas sem levar a ação a romper com a arte. Isso corresponde a uma situação que eu chamaria de *oximoron* institucional e simbólico. O artista reinstitui sua função de propositor da diferença como diferença. Ele restaura a ficção de sua imprescindibilidade social na hora em que trabalha algumas formas que evidenciariam seu desejo de renunciar à sua função e à ficção de sua irredutibilidade (CHATEAU, 2008) … Para mim, impensável é portanto a figura do artista que, para falar de fusão com o real, recorre aos recursos da arte e ao mesmo tempo nega que só pode dar sentido à sua supressão ou diluição na vida *nas formas da arte*. Hoje, muitos "coletivos de artistas" estão frente a esse desafio insolúvel de querer fundir e dissolver a arte na vida concreta, porém só podem adotar essa posição e estruturar sua visibilidade a partir de uma posição de artista.

A história da relação entre arte e política é um ponto crucial da história da identidade da arte desde seus primórdios. As relações entre arte e política constituem em parte uma história das várias maneiras de pensar e concretizar partilhas de responsabilidades na ou para a governança humana. Acontece que o século XX cria uma linha de divisão entre um uso da arte a partir de e para uma governança pelo alto, ou de cima, preocupada numa certa isonomia do comportamento social, **e** a projeção de uma arte pensada para alimentar a criatividade e a diferenciação individual. Muitos movimentos da arte do século XX orientam a relação entre arte e política na direção da idéia de criar as condições de possibilidade para uma governança de si por si próprio. Mas para chegar a isso – que a figura de um Joseph Beuys emblematiza, por exemplo – , ou tantas outras estéticas de envolvimento do público a partir dos anos 1960, foi preciso transitar.

Assim, se remontarmos um pouco no tempo, poderíamos encontrar na ideologia "produtivista" dos círculos de artistas da vanguarda russa dos anos 1918-22 uma proposta clara de diluição da arte na vida, conforme o lema vigente na época. Ela é ambígua, porque condiz com um certo programa político, no sentido partidário, o do Proletkult, por exemplo. Mas não só partidário: Rodchenko fala em 1921 de "construção-organização" material que encontra "no comunismo seu conteúdo". Em 1922, os irmãos Stenberg falam da fábrica como de um "organismo homegêneo à terra". É um momento de adesão a um movi-

mento político muito claro, o comunismo, mas que gera uma retórica que me parece constituir o componente de uma vontade complexa de territorialização política da arte. Mereceria longas análises, notadamente por causa do eventual mimetismo que isso representaria por parte dos artistas. Talvez foi no pensamento de um crítico como Nicolaï Tarabukin que encontramos a mais fascinante proposta de absorbção da arte pelo processo produtivo industrial. Fala em 1923 no seu livro intitulado *Do quadro de cavalete à máquina*, do domínio produtivista como da "forma de produção metamorfoseada dos valores da cultura material" (HUCHET, 1999, 1996). É nesse contexto que a reflexão conceitual sobre as condições de passagem da arte na vida, nas modalidades da entrega à industria da competência artística, pode ter constituído um horizonte de morte da arte na forma de sua metamorfose em outro regime produtivo. A ponte metodológica lançada pela arte na direção da produção desemboca numa integração da esfera artística à economia e numa justitificativa política do funcionalismo, grande questão dos anos 1920… Além das convergências provisórias entre um movimento político revolucionário e ditatorial ao mesmo tempo e a proposta de reinvenção completa das tarefas da arte, o "produtivismo" pensava muito além do âmbito social. Pensava numa mudança total das formas da vida, dentre elas, do sistema de produção. A arte se propunha entregar suas virtudes metodológicas a um processo de produção de bens totalmente renovado. Utopia, perfeitamente enunciada e analisada por Tarabukin, mas irrealizável como práxis concreta.[1]

A arte sempre foi "política", se pensarmos nos seus comprometimentos com funções de propaganda, de serviços para os soberanos, laicos ou religiosos. No século XIX e ainda XX (pensemos em Portinari, grande artista estatal, com os ciclos no Edificio Capanema no Rio ou na ONU em Nova Iorke) encontramos, no contexto da construção das repúblicas, inúmeros exemplos de prefeituras, repartições públicas, instituições e organismos que encomendaram programas iconográficos para ressaltar os valores de uma nova construção política. A arte republicana, por ser arte de propaganda, prolonga uma retórica cultural e visual já inerente à politica artística dos reis e imperadores, como, no fim do século XVII, a de um Luís XIV, monarqua "absoluto", encomendando programas pictóricos dedicados à sua própria gloria. O contexto é diferente, mas a função é análoga, valores de construção nacional ou social, valores de construção de um ícone político supra-social, que pode ser tanto o rei quanto a nação. Em muitos exemplos que nos levam do século XIV até o século XIX, podemos falar em serviços encomendados por mandatários institucionais e governamentais para insuflar uma energia moral e criar um cimento cultural através dos valores representados ou alegorizados. Tratava-se de exposição didática, de pedagogia. Tratava-se do exercício de um poder de transmissão, a proposta sendo de levar os súditos ou cidadãos a interiorizar os valores. Com a arte moderna, os valores não serão mais propostos da mesma maneiram serão muito mais objetos de propostas críticamente construidas pelos artistas para abrir a consciência do público,

1 Aproveito essa passagem pelo produtivismo para dizer como se faz necessária, quando se fala em arte e política, uma investigação sobre o uso pelos artistas e outros agentes da arte de palavras de ordens oriundas da política no sentido partidário e ideológico, uso que pode representar um singular processo mimético.

implementando as bases de uma *responsabilidade (moral, cultural, social, politica) compartilhada*.

A linha de divisão entre os ciclos de propaganda acima mencionados e muitas propostas da arte do século XX reside para mim na diferença entre introjeção e participação[2]... Como as vanguardas dos anos 1920, por exemplo, foram políticas ? O foram notadamente no seu contraste com outras vertentes artísticas bem identificáveis, como os estilos néo-realistas, o Novecento, os vários "Retornos à Ordem". Mas deixarei os "realismos", tanto italianos, alemães, e de outros paises, de lado, assinalando apenas que são múltiplos e distribuidos sobre um amplo espectro de significações culturais e políticas[3]. O que as vanguardas (e não-vanguardas) dos anos 1920 nos mostraram é que a forma não é inocente e que sua elaboração pode depender de visadas singulares: políticas, sim, porque procuravam reconstruir, utopicamente, um "Homem novo". Nesse sentido, a idéia enunciada por Rancière de que a arte é política por sua capacidade interna de propor reconfigurações do sensível, do legível e do dizível, é valida, e Rancière a aprecia por corresponder a iniciativas e projetos *dos artistas*, e não de instâncias culturais, políticas ou estatais externas à prática artística. Nessa ordem de consideração, fundamental poderia se tornar a tese que, a partir do pensamento de Schiller – e, por extensão, da Estética em pleno movimento de crescimento exponencial do fim do século XVIII – , enuncia que a bela estátua de uma dinvindade grega, por ser capaz de solicitar certas reações e participação estéticas do espectador, saberia transcender as diferenças sociais e reconciliar duas humanidades socialmente discriminadas, isto é, dois regimes de gosto diferentes, e que essa arte poderia fazê-lo melhor do que qualquer política ou iniciativa estatal. (RANCIERE, 2004)[4]

---

2 Na obra de um Duchamp, de um Mondrian, para tomarmos duas referências basilares na primeira metade do século XX, a arte moderna propôs aproximar a *energeia* artística do público. Oscilamos entre a consiência e o epiderme. Mondrian ainda situa seu trabalho no âmbito da consciência: tocar o olhar, sim, mas transformar o olhar de tal maneira que se torne olhar da consciência, e não mais um simple olhar retiniano. A "redução transcendental" operada consiste em pensar uma solicitação conceitual da consciência graças a aparências sintéticas precisamente desprovidas de intenções meramente retinianas. O ready-made é "politico" porque põe o dedo no coração da máquina institucional e legitimadora. Muito decisivas foram, em volta de 1913, as experiências cubistas, a invenção da colagem e da montagem, da fotomontagem. Revoluções na ordem formal e simbólica, que abalavam e remanejaram os componentes tradicionais da legitimação formal. Para mim, a revolução mais radical foi, em termos de implicação imediata, essa penetração em força do real ambiental e cotidiano na imagem, no domínio nobre da imagem, a pintura. O real concreto, efetivo, atual, como componente da imagem, abalando as hierarquias da arte nobre…A arte já mudava de pele.

3 O "Realismo" dos "Retornos à Ordem" é uma categoria ambígua. A escolha do "realismo" ocupou um espectro político não uniforme. O contexto define a função: os néo-realismos, os néo-tradicionalismos, na Itália, na França, no Brasil, na Tchecoslováqiua, etc., não significam a mesma coisa, porque não aparecem sobre o mesmo painel de fundo politico. Encontramos inclusive um Albert Gleizes para quem, em volta da Primeira Guerra Mundial, a solidez estrutural do cubismo vem sustentar um reatamento, decerto fantasioso, com o rigor e o peso simbólico da tradição, no caso, o patrimônio românico francês. Não deixa de ser diferente ser "realista" tendo por fins um certo conservadorismo – ou, em outros contextos, um verdadeiro *extermínio* cultural da vanguarda – , ou "realista" no sentido de redirecionar a experimentação formal – mesmo numa orientação e num processo de legitimação cultural ambíguo – , integrando os relevos da vanguarda para melhor canalizar seus fluxos violentos.

4 Na verdade, a leitura da produção crítica dos séculos XVI, XVII e ainda mais XVIII, mostra como existiu desde tempos remotos uma preocupação com a possibilidade de a arte organizar e configurar um referencial ético ou normativo, e não apenas estético, para as pessoas. Esse pensamento jà é presente, com força, no pensamento crítico de muitas academias clássicas, que já perguntavam: qual é a função da arte ? Como satisfazer essa demanda nas aparências? Tensões e conflitos testemunhavam como a

Na verdade, para falar em "arte e política", precisamos entender melhor o que Rancière ou Joseph Kosuth chamam de «política da arte", no fim dos anos 1990 e início dos anos 2000. A partir dos anos 1960, o espectro das experimentações amplia-se de novo e temos as condições para que a arte crie novas pedagogias plásticas e performáticas. Grande época na qual os artistas parecem encenar uma didática singular: corresponde àquilo que Joseph Beuys ressalta em 1974[5] quando dizia que a arte seria responsável pela disseminação do princípio de criatividade nas pessoas. Corresponde, como já era o caso com Mondrian cinqüênta anos antes, a uma estratégia do despertar, com uma visada bastante totalizante, já que Beuys pensa em termos de liderança do processo de reorganização social pela arte. Isso implica um trabalho em profundidade, independente de circunstâncias mais localizadas. Com Beuys, estamos frente à proposta de um trabalho distribuido no tempo. Sua urgência, se tiver, é menos vertical do que horizontal. A arte serve a abrir e inaugurar o novo campo, ampliado, da criatividade humana. Inclusive, esse trabalho, depende claramente da intermediação do artista, cuja função encontra-se reforçada. Beuys pensa que, até nova ordem, a função conscientizadora do artista é necessária. De certa maneira, ele não esconde acreditar na sua função messiânica. Fala da comunicação como troca da responsabilidade linguística. Diz que todo trabalho feito nesse sentido deve ser chamado de arte. Com outro Joseph, Kosuth, encontramos um pouco mais tarde uma critica endereçada às práticas formais institucionalizadas que transformam a consciência política em algo exterior ao questionamento da arte por ela mesma. Essa externalidade do político gera, pensa Kosuth, "esse eunuco político que um certo estilo de arte conceitual é" (KOSUTH, 1996, p.174). O «político», diz, é inerente à estrutura institucional fundamental da arte . Em arte ou na arte, não se "injeta" política. Ser político em arte significa "entender o que é arte, e não contentar-se em utilizá-la tendo em vista um certo 'resultado'». Para Kosuth, é o fato de a arte ser sempre-já embutida num contexto que a torna política. Para ele, não tem como escolher ou não fazer "arte-enquanto-contexto", escolha que geraria uma finalidade política tendo vagos efeitos 'moralizadores' que lhe seriam atribuidos de fora. Pelo contrário: é pelo fato de a arte ser sempre-já contexto que permite o que, no caso, interessa Kosuth, isto é, a crítica institucional, agenda da época. O lema kosuthiano da "arte-enquanto-contexto" pode ainda servir hoje de base para a definição da arte "politica". É política como "concepção situando-se (…) no seio do sistema significante da cultura" (KOSUTH, 1996, p.174).

Hoje, muitos artistas usam o termo "político", muito abrangente, para abrigar a questão da relação da arte com a sociedade, do impacto de suas realizações, reciclando a velha questão da relação entre arte e vida, tão forte no início

---

distribuição das hierarquias estéticas, a questão da produção e legitimação de normas na lingua verbal ou visual etc., tinham implicações fundamentalmente políticas, isto é, entre outros aspectos, de distribuição e de partilha do poder no uso da língua. Para mim, a querela em volta de certas palavras lícitas ou não no dicionário de língua francesa na época de Luís XIV entre Brunetière e seus colegas acadêmicos representa um conflito sobre o poder normativo dos acadêmicos e cientistas e a liberdade de ampliar o leque terminológico da língua, isto é, a questão do modelo de lingua a se implementar, de que língua falar.

5 Numa palestra muito participativa feita na New York Scholl of Social Research, 11 de Janeiro de 1974 (De Willoughby Sharp)

do século XX. Muitas vezes, o uso desse termo serve inclusive à não-problematização de seus limiares e de seus caminhos de aproximação. Assim, o adjetivo "político" é associado a – ou, como conceito vazio, legitima, sustenta ou substitui – uma certa teoria do choque estético, na decorrência das modalidades performáticas que surgiram nos anos 1960. Ele serve como predicado de uma arte que olha como não dignas de tal predicado as manifestações artísticas que operam ainda dentro de preceitos formais mais plásticos e menos "performáticas", ou que seriam desprovidas de "interação" com a sociedade ou "as comunidades". Deveríamos contudo abordar todas as práticas das últimas cinco décadas como maneiras de preencher o conceito vazio de "política". É uma questão critica. Como o foi antes, já, na modernidade triunfante.

Não temos tempo para isso, mas teríamos gostado de lembrar melhor a visão da arte de Mondrian, que tem implicações do ponto de vista do poder da arte, ou a de Duchamp, com seu poder de movimentação radical do conceito, ou de tantos outros. Hoje, num momento em que se fala tanto em arte e política, penso que pode ser muito útil reler o que há já mais de quarenta anos, o muito lúcido Allan Kaprow escrevia sobre a questão do "poder da arte". Existe também na arte uma "metodologia do poder", dizia em 1964.

O poder dos artistas é precisamente a influência que eles exercem sobre as fantasias de seu público. (…) A arte é um ato moral. (…) A eficácia da visão de um artista torna-se amplamente a de saber como o artista dá pontos de vista equilibrados sobre seu trabalho, com a responsabilidade para eles de criar um valor" (KAPROW, 1996, p.80-82).

Kaprow acrescentava: "se o valor é o resultado da decisão crucial de o artista agir a partir de sua própria experiência, o problema é o de transmitir efetivamente essa experiência na grande loja do meio contemporâneo» (KAPROW, 1996, p.80-82). E Kaprow adverte: não é ao alcance de qualquer um fazer política, porque "a política, numa escala nacional ou global, é presunção para os amadores". No entanto, se a política da arte consiste em transmitir uma experiência fonte de valores, ela "não é somente possível, mas necessária. É o novo meio de persuasão. E a persuasão leva a uma verificação do contato do artista com o mundo" (KAPROW, 1996)[6].

O poder da arte como poder de transmissão da experiência e fonte de disseminação de valores. Sem dúvida, sua função de sempre. Sua política de sempre.

Bibliografia

CHATEAU, Dominique, *Qu'est-ce qu'un artiste ?*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.

HUCHET, Stéphane, *Le tableau du monde*. Une théorie de l'art des années 1920», Paris: L'Harmattan, Col. l'Ouverture Philosophique, 1999

" " , "De la foi à la critique. Janus artiste – Propositions pour une théorie de l'art européen vers 1920", *Revista Historia da arte*, n°2, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 1996

6

KAPROW, Allan, "L'artiste en homme universel", (1964), in: *L'art et la vie confondus*, Paris: Centre Georges Pompidou, Col. Supplémentaires, 1996
KOSUTH, Joseph, " Les limites du regard. Voir et lire Ad Reinhardt". In: 69/96, avant-gardes et fin de siècle. 75 artistes racontent leur parcours. Art Press Spécial. Hors-Série numéro 17, 1996
RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris: Galilée, 2004
" " , *Le spectateur émancipé*, Paris: La fabrique, 2008.

Trânsitos entre criação, crítica e história da arte

Didi-Huberman: Reflexões sobre a Síntese e o Sintoma na Teoria da Arte

Altamir Moreira
UFSM

Resumo

Este estudo sintetiza alguns dos posicionamentos teóricos assumidos por Didi-Huberman a partir da obra Devant L`Image. Discute a aplicação de ferramentas conceituais derivadas da psicologia ao campo da história da arte. Aponta insuficiências de um modelo teórico hegemônico, considerado defasado por não considerar elementos visuais contraditórios. Busca avaliar a contribuição teórica e algumas das repercussões críticas já suscitadas em relação aos métodos desse historiador francês.

Palavras-chave

Didi-Huberman; História da Arte; Sintoma.

Abstract

This study synthesizes some theoretical positionings assumed by Didi-Huberman starting from the work Devant L`Image. It discusses the application of conceptual tools derived from psychology to the art history field. It points the flaws from predominant theoretical model, considered outdated by not evaluating contradictory visual elements. It searches to evaluate the theoretical contribution and some of the critical repercussions already rose in relation to that French historian's methods.

Key-words

Didi-Huberman; Art history; Symptom.

Nas discussões sobre os desenvolvimentos recentes da teoria da arte francesa, Georges Didi-Huberman é um nome que têm se destacado desde a última década do século XX. Tanto pelo nível de erudição, quanto pela versatilidade com que se propõe discutir imagens de arte de períodos diversos. Aborda, com especial interesse, aquele gênero de obras que problematizam o próprio o campo da história da arte, ao qual integra desde os ex-votos ou pinturas pouco conhecidas do pré-renascimento italiano até as criações de uma produção contemporânea, como a arte minimalista do início dos anos 60.

Além da formação nas áreas de filosofia e de história da arte, complementada pelo doutorado em semiologia, Didi-Huberman também desenvolveu pesquisas no Instituto Warburg, da Universidade de Londres. A experiência, na instituição em que trabalharam alguns dos mais notáveis pesquisadores do papel da imagem na cultura, foi marcante e parece ter deixado traços reconhecíveis em parte da orientação teórica dos trabalhos que ele veio a desenvolver. Como pesquisador, Aby Warburg (1866 – 1929) manteve uma visão antropológica ao desenvolver estudos em iconologia. Buscou contemplar tanto as imagens da arte erudita quanto outras imagens menos consideradas pelos historiadores, em abordagens transdisciplinares que incluíam aportes teóricos da psicologia de Friedrich Vischer[1]. Didi-Huberman, de modo semelhante, ao desenvolver uma crítica a historia da arte de concepção estruturalista, também propõe um campo teórico expandido e mais sensível a elementos de teorias psicológicas. Meio pelo qual ele pretende encontrar melhor adequação e profundidade no estudo do complexo fenômeno dos objetos visuais produzidos por culturas diversas.

Na produção teórica de Didi-Huberman é freqüente a recorrência a elementos transdisciplinares, principalmente o resgate de conceitos oriundos da teoria psicanalítica de Sigmund Freud. Abordagem que o historiador considera útil por permitir rupturas no tecido conceitual da história da arte ao abrir a disciplina para os aspectos freqüentemente ignorados em seu objeto livrando-a do "fechamento" a que foi historicamente conduzida pelos modelos teóricos hegemônicos. A noção de *sintoma* é um desses conceitos que, ao ser aplicado no campo da arte, parece dar conta de elementos imagéticos que não se enquadram no fechamento proposto pelas categorias teóricas tradicionais, porque contempla aqueles aspectos da visualidade normalmente desconsiderados por apresentarem aspectos contraditórios.

Um dos aspectos de semelhança entre as concepções teóricas de Didi-Huberman e as de Aby Warburg (1866 – 1929), é atitude de valorizar os nuances psicológicos como um complemento necessário à abordagem do visual. Ao utilizar aportes teóricos de Freud e de Lacan, Didi-Huberman habilita-se a um desenvolvimento teórico novo e, ao mesmo tempo, adequado a abordagens das características visuais cuja interpretação nunca pode ser resumida numa síntese definitiva. Esse tipo de direcionamento tem algo de original que o difere substancialmente de outros teóricos influenciados pelas idéias de Warburg. É o que ocorre em relação à iconologia de Erwin Panofsky (1892 – 1968), o mais ilustre representante da escola de Warburg.

---

1 WIND, Edgar. *O conceito de Kulturwissenchaft e sua significação para a estética*. In: _____ . **A eloqüência dos símbolos: estudos sobre a arte humanista**. Edusp, 1997 p. 73 – 90.

Panofsky é, na verdade, transformado no alvo principal das críticas do teórico francês que o responsabiliza em grande parte pela manutenção do modelo vigente de história da arte. Nessa perspectiva, o historiador alemão também seria o grande divulgador de um modelo estruturalista fundado essencialmente sob os moldes da metafísica de Immanuel Kant (1724 – 1804). Um modelo que no caso da teoria da arte teria apenas contribuído para limitar a análise das imagens às sínteses que, freqüentemente, ocultam a complexidade do objeto visual analisado. Enfim, para Didi-Huberman, Panofsky ao fundamentar uma história da arte enquanto disciplina humanista reduziu todas as possibilidades do modelo transdisciplinar e antropológico proposto por Warburg.

Na obra *Devant L`Image* (1990), Didi-Huberman questiona o "tom de certitude" adotado pela história da arte em livros que se esforçam para dar a impressão de que seu objeto foi apreendido e reconhecido em todas suas faces, como se o passado fosse passível de ser elucidado sem restos e o *visível* ser contido apenas no fechamento daquilo que se deixa reduzir ao *legível* [2]. Além de criticar o modelo hegemônico de história da arte, derivado da teoria de Panofsky, o historiador francês também discorre sobre os textos históricos que fundamentaram a disciplina. Evidenciando, dessa forma, que os aspectos racionalistas que procuravam excluir a contradição do campo da arte estavam presentes desde o marco inicial, inaugurado por Giorgio Vasari (1511 – 1574), no século XVI.

Em 1550, quando Vasari inicia sua empreitada teórica para que a pintura e a escultura fossem reconhecidas como *artes do desenho*, dignas de partilhar com a arquitetura o reconhecimento das *artes liberais*, certamente não desejava que estas atividades mantivessem laços com outros gêneros considerados menores ou que não pudessem se enquadrar no desenvolvimento histórico desejado. Esta era a situação dos ex-votos; imagens religiosas, imagens cuja técnica elaborada antecede as do Renascimento, Vasari inventa a fábula de que Verrochio teria sido "um dos primeiros" a usar a técnica da moldagem em cera ao ajudar Orsino um célebre *fallimagini* [3] da família dos Benintendi, a dar realismo nessas imagens. Mas é mais evidente que o contrário tenha ocorrido, ou seja, que "grandes" artistas do século XV, como Verrochio, devam o seu gosto estético ao *savoir-faire* dos obscuros fabricantes de ex-votos.[4]

Para Didi-Huberman o modelo renascentista veio a acentuar ainda mais as limitações de origem, mais tarde, ao adotar a influência kantiana em sua estrutura. Entre o final do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX a *Crítica da Razão Pura* alcançava um grande prestígio, ao ponto de ser considerada a grande base na qual se fundamentavam todos os saberes verdadeiros. Os historiadores da arte, empenhados em alcançar para seu campo a legitimidade de um discurso objetivo, acreditaram que sua função dependia exclusivamente da *faculdade de conhecer*. Esta foi uma característica marcante, sobretudo na Alemanha, berço da história da arte "científica", um tipo de história voltada basicamen-

2 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image : Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Du Minuit, 1990, p. 150.

3 *Fallimagini*: fazedores de imagens.

4 DIDI-HUBERMAN, op cit., p. 262.

te para a síntese. A primeira obra decisiva sob influência de Kant seria *Italienische Forschungen* (1831) de Karl Friedrich von Rumohr (1785 – 1843), que através da comparação metódica de obras e correntes de influência, procurou legitimar o tipo de discurso universitário, que parecia ter finalmente alcançado o estatuto de um saber realmente objetivo e desinteressado.[5]

Na concepção de Kant o conhecimento se dava a partir da imaginação que, em primeiro momento recebe os dados de maneira cega, reunindo-os intuitivamente a seguir para finalmente formar a síntese, sobre a qual repousa doravante o entendimento puro ou o ato definitivo do conhecimento. Panofsky adota uma estrutura análoga em sua iconologia, no primeiro momento de análise do *significado primário*, as impressões visuais são identificadas em suas expressões e configurações formais básicas, logo a seguir os dados reunidos permitem deduzir o *significado secundário*, composto de alusões históricas, alegorias ou conteúdos propriamente iconográficos; então, num último momento, numa operação que Didi-Huberman chama de "mágica", é encontrada a *significação intrínseca*, ou seja, o sentido metafísico da imagem analisada em relação às tendências essenciais do espírito humano. Tendências de um ser humano ideal, uno e sem incoerências, passível de ser resumido numa síntese geral. [6]

Para Didi-Huberman é justamente a tendência à síntese apresentada pelo modelo panofskyano que torna esse tipo de análise incompatível com alguns aspectos essenciais da imagem de arte. Por se tratar de um modelo lógico binário, a identificação iconográfica coloca apenas alternativas excludentes. Por exemplo, a situação em que diante de uma determinada imagem, portando um atributo, teríamos apenas duas atitudes possíveis: isto é uma faca, logo se trata de uma imagem de São Bartolomeu, ou isto não é uma faca, mas um saca-rolhas, portanto a imagem em questão não é São Bartolomeu. Entre a questão do *isto é* ou *isto não é*, não há qualquer possibilidade para a abertura proporcionada pelo questionamento do *quase*, simplesmente, porque esta questão que tende a tornar o discurso dialético impediria qualquer tentativa de síntese última. Um objetivo de fechamento que é considerado indispensável para uma história moldada na tradição kantiana mesmo quando o objeto seja em essência contraditório, subjetivo e não resumível ao fechamento determinante de uma síntese.[7]

Conforme Didi-Huberman, o modelo humanista de uma história, que sob dependência da *idéia*, busca uma coerência interna à custa de ignorar seu objeto para que a síntese lógica não seja afetada, é o que se manteve até nossos dias. E este modelo, apesar de já ter se demonstrado muitas vezes insuficiente perante as obras que não se enquadram em categorias precisas, se manteve inabalável, graças ao prestígio de sua ligação às ciências humanas e ao pretenso caráter universal de seus pressupostos teóricos.

Para Didi-Huberman são justamente os aspectos visuais inquietantes, não contemplados pela visão estruturalista da arte, que deveriam ser destacados no estudo da imagem. Em contraposição ao modelo kantiano da síntese, destaca

5 Idem, op. cit., p. 116.

6 Ibidem, p. 133.

7 Ibidem, p. 282.

o paradigma do *sintoma*, junto a outras terminologias derivadas principalmente do campo da psicanálise freudiana, enquanto conceitos adequados. Não como forma de substituição de uma tese hegemônica pela tirania de sua antítese, mas como propostas nas quais se vislumbram meios que poderiam adequar melhor a história da arte às inquietações teóricas suscitadas por seu objeto.

Um exemplo desse tipo de adaptação de conceitos nos é fornecido através da análise do afresco da *Anunciação* de Fra Angélico (Figura 01). No qual Didi-Huberman destaca o valor do espaço em branco entre os personagens, como um caso normalmente desconsiderado pela iconologia, em que não basta resumir o visível à sua simples constatação tautológica de que a parede branca do cenário é apenas uma parede branca. O branco, neste caso, é um elemento inquietante que não se reduz a uma leitura clara e distinta, também não é algo que se reduz ao visível, que se deixa traduzir facilmente ou enquadrar em conceitos determinantes. Mas também não é invisível ou abstrato, porque impressiona nosso olhar. Ele é uma presença essencial e massiva dentro da obra, ele é algo *visual*. E, por atuar como uma superfície de contemplação ou uma tela de sonhos é algo da ordem do *sintoma*, ou algo que funciona como um operador visual que determina uma catástrofe dentro do mundo visível. [8]

O termo *sintoma*, utilizado por Didi-Huberman na análise de imagens de arte, foi originalmente proposto por Freud para designar o ponto culminante de um ataque histérico, quando os gestos informais, insensatos, incompreensíveis e basicamente não icônicos, se tornam soberanos, momentos em que o *acidente* tiraniza o corpo inteiro. A totalidade dessa ocorrência remete a algo da realidade psíquica ou da vida imaginária do sujeito; à forma como este representa a realidade pessoal e a dos outros para si mesmo, ou seja, o seu *fantasma.* Este *fantasma*, que movimenta toda a intrincada estrutura do *sintoma*, não é algo que se dá facilmente à interpretação, pois o seu aspecto visível, o *sintoma*, é complexo e contraditório por ser composto, basicamente, por gestos que também servem para ocultar o *fantasma* originário. Um dos exemplos clínicos apresentados por Freud, ao estudar a relação entre *fantasma* e bissexualidade, é o caso de um paciente que mantinha uma mão apertando as vestes contra o próprio corpo (como mulher) enquanto a outra mão se esforçava para tirá-las (como um homem). O caso demonstra que o *sintoma* não significa nada do que se manifesta por si mesmo. Mas é o fenômeno que indica algo do não manifestado através de sinais que se manifestam. O *sintoma* é uma manifestação não desejada e, portanto, dissimulada pelo *fantasma* inconsciente que a opera. [9]

No caso das imagens, o *sintoma* se manifesta através de pequenas situações contraditórias que determinam dilaceramentos na ordem que consideramos racional no visível. Estas situações são, freqüentemente, designadas por Didi-Huberman pelo nome de *pano visual*, caso em que se enquadra o espaço em branco da imagem da *Anunciação*, de Fra Angélico (c.1387 – 1455). Nela o branco funciona como uma imagem onírica e, como tal, encerra as mesmas

8 Ibidem, p. 34.

9 FREUD, Sigmund. *Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité*, (1973). Apud DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant l'image: Questions posées aux fins d'une histoire de l'art.** Paris: Du Minuit, 1990, p. 307

contradições. Para Freud o sonho poderia representar um elemento qualquer pelo seu desejo contrário: "[...] de sorte que não se pode saber se um elemento do sonho suscetível de contradição traz um conteúdo positivo ou negativo dentro dos pensamentos do sonho." [10]

Na teoria da arte o interesse na noção de *pano visual*, considerado enquanto uma forma de *sintoma* reside no fato de que este último possui uma dupla face e está situado no limite entre os campos da ordem semiológica e da ordem fenomenológica. E, para Didi-Huberman todo o problema da teoria atual reside justamente na articulação destes dois campos e de seus respectivos pontos de vista. Serve, também, como contraponto à visão tradicional da história da arte, como ciência "clara" e "distinta". No entanto, Didi-Huberman complementa que não deseja sugerir que a pintura seja considerada um puro caos material. Mas, sim que existe uma necessidade urgente de problematizar e de dialetizar cada declaração de uma figura pintada, que é necessário considerar para cada enunciado declarativo: isto é ou isto não é; também a questão inquietante do *quase.*

Na obra *Ce que nous voyons Ce qui nous regarde* (1992), Didi-Huberman retoma o conceito de *pano visual*, já abordado em *Devant L´Image* (1990), enfatizando suas implicações sintomáticas. Entre estas o poder de *figurabilidade* determinado pelos indícios ora manifestados, ora ocultados na imagem. Caso em que ocorre uma situação semelhante àquela estudada por Freud em *Além do Princípio do Prazer*. Em que ao analisar uma criança brincando com um carretel, teria observado que é só no momento em que este se torna capaz de "desaparecer" enquanto objeto visível é que se torna imagem visual significante em sua brincadeira. Pela mesma razão, um cubo minimalista, apesar de nada evocar em princípio, por ser imediatamente reconhecível e formalmente estável, facilmente se torna um instrumento de construção, assim como se presta ao jogo da desconstrução, à associação e a reconstrução de qualquer outra coisa, ele torna-se, portanto, um instrumento eminente de *figurabilidade*.[11]

Diante da obra *Die* (Figura 02) de Tony Smith, composta de um cubo de aço negro, com faces cujos lados medem 183,8 centímetros respectivamente, Didi-Huberman acredita que o nosso olhar é inquietado. A origem da inquietação estaria na noção de jogo que passa a ser engendrado. Portanto, essas obras não podem ser resumidas à redundância dos conceitos tradicionais da teoria da arte que se propuseram analisá-los e, nem mesmo à declaração de alguns artistas desse movimento. Pois diante dessas obras, só poderíamos dizer: "o que vejo é isto que eu vejo" se negássemos à imagem o poder dela impor sua visualidade como uma abertura. Uma perda ainda que momentânea, mas que abala a certeza do visível e torna a imagem capaz de nos *olhar.* Portanto, a estranha visualidade das massas negras geométricas nos leva além da simples visibilidade e da oposição canônica entre o visível e o invisível, nos leva àquilo que se pode chamar de *visual*.[12]

---

10 FREUD, Sigmund. *L'Interprétacion des Rêves*, (1900). Apud DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant l'image: Questions posées aux fins d'une histoire de l'art.** Paris: Du Minuit, 1990, p. 180.

11 DIDI-HUBERMAN. **Ce que nous voyons Ce qui nous regarde**. Paris: Du Minuit, 1992, p. 61.

12 Idem, Ibidem, op. cit., p. 67.

Com essa crítica à teoria da arte que se propõe reduzir a obra de arte minimalista a uma síntese, Didi-Huberman vem complementar sua posição teórica oposta ao modelo de história da arte dominante, reforçando posicionamentos já assumidos em *Devant L`Image*. A partir desse resumo de alguns dos pontos de vista inovadores para a teoria da arte, reconhece-se que ele tem o mérito de contribuir para uma revalorização ou resgate da importância da psicologia na abordagem de imagens de arte. Isto, após um longo período, em que as possibilidades de contribuição, sobretudo da abordagem psicanalítica, tiveram sua credibilidade abalada junto a historiadores da arte. Situação decorrente das abordagens históricas que consideravam somente o lado mais limitado do legado teórico de Freud, o da análise da personalidade do artista por meio de sintomas na obra de arte.

Sob esse novo enfoque, no qual o objeto é a própria obra, desvela-se um campo promissor que amplia as possibilidades teóricas na abordagem dos aspectos inquietantes da visualidade até então evitados por não serem naturalmente contemplados pelos modelos epistemológicos dominantes na teoria da arte. Porém, como freqüentemente ocorre com toda a inovação promissora, é necessário um tempo de reflexão para se evitar o risco de adesões precipitadas a conceitos heterodoxos, simplesmente em decorrência da expectativa diante das possibilidades de um novo modelo. Nesse caso é prudente considerarmos algumas avaliações críticas, como àquela levantada por Stéphane Huchet, já no prefácio da edição brasileira de *O Que Nos Vemos, O Que nos Olha* (1998). Pois, apesar de Didi-Huberman fazer sérias críticas ao modelo iconológico de Panofsky, Em *Devant L`Image* de certa forma ele acaba em alguns momentos hipotecando a solidez real de sua proposta. Pois, para provar que algumas imagens, tais como crucificações medievais, também tinham uma função de *sintomas*, Didi-Huberman utiliza este material visual histórico como prova justamente de uma forma tradicional, escolhendo referências pontuais e coerentes, se utilizando de um procedimento iconológico, muito semelhante ao criticado método desenvolvido por Panofsky.

Didi-Huberman, ao enfatizar a potência *sintomática* das imagens através de documentos contemporâneos à produção destas, mantém a coerência de sua crítica a Michael Baxandall (1933 – 2008), a quem censura por utilizar documentos históricos com 30 anos de defasagem na análise de uma obra de Fra Angélico. Porém, ao estruturar os documentos utilizados em *Devant L`Image*, Didi-Huberman tece uma série de argumentos suscetíveis de generalizações em nível mais universal, de uma forma que, sem dúvida, parece tornar esses documentos algo como ilustrações de uma visão crítica, que nesse gesto, perdem seu impacto transcendente. Uma situação problemática, que se desvela sempre que uma extensa exemplificação é utilizada apenas para sustentar a definição de um *a priori* [13]. Enfim, esses são alguns dos problemas a serem considerados por todo o leitor que pretenda ter uma visão crítica do legado teórico de Didi-Huberman, problemas que, no entanto, não diminuem o mérito dos questionamentos que ousou propor em relação aos métodos e teorias vigentes na história da arte.

13 HUCHET, Stéphane. *Passos e caminhos de uma Teoria da arte*. In: Prefácio à edição brasileira de: Didi-Huberman. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 07 – 23.

Anunciação, c. 1440
Fra Angélico (c.1387 - 1455)
Afresco, 176 x 148 cm.
Convento di San Marco, Florença.
Créditos: Web Gallery of Art.
In: http://www.wga.hu/support/viewer/z.html

Die, 1962
Tony Smith (1912-1980)
Chapas de aço soldadas e pintura à óleo
183.8 × 183.8 × 183.8 cm
Whitney Museum of American Art. Nova Iorque.
In: http://whitney.org/Collection/TonySmith

Uma fisionomia da Semana de Arte Moderna: o *Retrato* de Lourival Gomes Machado

Ana Cândida de Avelar
Doutoranda/ USP

Resumo

Retrato da Arte Moderna do Brasil foi publicado em 1947 por Lourival Gomes Machado. Seu objetivo é afirmar a Semana de Arte Moderna de 1922 como marco da história da arte moderna brasileira. O emprego de termos como "linhas deformadas" e "distorção", pelo crítico, demonstra uma idéia de arte moderna figurativa de deformação expressiva, relacionada às propostas dos modernistas. Nesta comunicação, pretende-se analisar o pensamento do crítico sobre o modernismo, a partir do referido ensaio.

Palavras-chave

Modernismo; Lourival Gomes Machado; arte moderna

Abstract

Retrato da Arte Moderna do Brasil was published in 1947 by Lourival Gomes Machado, whose objective was to afirm the Modern Art Week of 1922 as a mark in the history of Brazil's modern art. The use of terms such as "deformed lines" and "distortion" demonstrate an idea of figurative modern art related to expressive deformation, tuned to the modernists' propositions. In this communication, I intend to analyse the critic's thought on modernism, having the essay as a privileged source.

Keywords

Modernism; Lourival Gomes Machado; modern art

Retrato da Arte Moderna do Brasil, escrito pelo jovem crítico Lourival Gomes Machado, foi publicado pela primeira vez em 1947 e premiado pela Associação Paulista dos Escritores, sendo republicado em 1948. Não houve outra reedição e é raramente citado em pesquisas de história da arte no Brasil. O objetivo do texto é, segundo o autor, "atestar concretamente a presença do Modernismo [de 1922] em todo subseqüente movimento intelectual brasileiro[1]".

Nele, Gomes Machado coloca-se como um pintor que retrata o evento, estruturando o texto como metáfora do processo pictórico. A "Advertência", que abre a publicação substituindo o que seria um prefácio com tom de repreensão, pretende-se como um alerta sobre a mudança nos critérios de representação, entendendo que esta não diz mais respeito à avaliação pelo critério da verossimilhança.

A escolha de termos como "linhas deformadas" e "distorção", empregados pelo autor para descrever o ensaio, demonstra uma concepção de arte moderna figurativa de deformação expressiva relacionada à visualidade produzida pelos modernistas brasileiros, em particular, Anita Malfatti, Lasar Segall, Tarsila e Di Cavalcanti.

Gomes Machado fazia parte do grupo da revista *Clima*, idealizada por jovens intelectuais da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. A revista traduzia a intenção do grupo de renovar a forma de se fazer crítica no Brasil. O ensaio de Gomes Machado foi pioneiro, dentre os trabalhos dos colegas, no tratamento do Modernismo de 1922, episódio de grande significação intelectual para o grupo.

O subtítulo de *Retrato* – "análise histórico-sociológica" – indica a novidade que trazem os membros de *Clima*. A formação universitária no recém-estruturado curso de Sociologia garante-lhes a instrumentação necessária para a renovação crítica que visam – se os modernistas foram autodidatas, seus herdeiros na crítica cultural paulista contavam com métodos científicos.

Nos anos 1940, Gomes Machado já é crítico de destaque na imprensa paulista. Escreve, nessa época, crítica de ocasião, na *Folha da Manhã* e na *Folha da Noite*. Nesta comunicação, pretende-se examinar, a partir do ensaio citado, aspectos significativos do pensamento de Gomes Machado sobre o Modernismo de 1922, particularmente à luz das idéias de Mário de Andrade.

Retrato da Arte Moderna do Brasil : pioneirismo e balanço

Retrato da Arte Moderna do Brasil constitui obra de maior elaboração dentre as contribuições de Gomes Machado para o âmbito artístico durante a década de 1940.

Nele, o autor cria um lastro, baseado no barroco mineiro e em particular no Aleijadinho, para os modernistas: tanto para os que provêm da Semana de 1922, como Anita, Di Cavalcanti, Brecheret, como para Tarsila e Segall. Indica ainda a continuidade desse primeiro modernismo numa segunda fase representada, para ele, por Portinari e Guignard.

---

1 MACHADO, Lourival. *Retrato da Arte Moderna do Brasil*. São Paulo, Departamento de Cultura, 1947, p.6.

Em primeiro lugar, é preciso notar que, apesar de o ensaio ter sido publicado em 1947, a "Advertência" que abre o livro é de 1945[2]. Segundo o autor, o texto teria sido escrito em 1944, "fruto da sedimentação da aventura de 'Clima[3]'". Ora, 1942 é a data da hoje famosa conferência de Mário de Andrade, "O movimento modernista", na qual Andrade faz um balanço do que representou a Semana e, de certa forma, seu trabalho, com ares de desilusão em relação às propostas daqueles anos de 1920[4].

Gomes Machado conhecia o conteúdo dessa conferência, pois *Retrato* será redigido justamente com o propósito de confirmar a importância da Semana como marco da arte moderna na história artística do país. Além disso, a morte de Andrade em fevereiro de 1945 também pode ter contribuído para a urgência de Gomes Machado em confirmar para a posteridade a importância de 1922 enquanto ruptura com o academicismo.

Como foi mencionado, Gomes Machado incorpora um pintor que "retrata" a Semana de Arte Moderna e suas conseqüências para a cultura brasileira. Essa metáfora do processo pictórico demonstra uma noção de processo de produção bastante tradicional.

Na "Advertência" já se encontram grande parte das idéias que serão desenvolvidas: uma crítica ao despreparo do público em relação à arte moderna que a avalia em termos de representação naturalista, com critérios de verossimilhança. Para ele, essa falta de critérios atualizados por parte dos espectadores deveria agradar os artistas, uma vez que garantia que suas obras distanciavam-se de algo "parecido" com o real.

Aliás, essa observação de Gomes Machado indica que sua referência é a arte figurativa, embora não se trate exatamente do modelo acadêmico, mas de uma visualidade relacionada à compreensão de arte moderna presente na produção dos modernistas, caracterizada por uma deformação expressiva. Esta consiste numa manutenção de temas – retratos, paisagens, o tipo brasileiro – contando, entretanto, com uma gestualidade mais acentuada, embora mantenha-se o referente. Note-se que a abstração não integra suas preocupações, mesmo tendo São Paulo visto o 2º e 3º Salões de Maio, em 1938 e 1939, respectivamente, que apresentaram obras abstratas de estrangeiros[5].

---

2 Segundo Antonio Candido, durante os anos 1940, todos os membros de Clima tinham "em preparo um trabalho de história, ou de sociologia, ou de estética ou de filosofia, como os maiores (da geração anterior) tinham romances". (PONTES *apud* Antonio Candido. "Depoimento", em: NEME, Mário. *Plataforma da Nova Geração*. Porto Alegre, Globo, 1945, p.13). O recurso da "advertência" como um forma de prefácio ou introdução foi utilizado por Mário de Andrade no livro *Losango Cáqui*, de 1926.

3 MACHADO, Lourival Gomes. "Testemunho reconfirmado", s.l., s.d. [1962]. Acervo Lourival Gomes Machado.

4 Como diria anos depois Antonio Candido atestando esse tom de Andrade: "Mário estava passando naquele momento pela fase que se pode chamar didática, – muito crente no papel social e na força das luzes, na função de instituições como a Universidade e o Departamento de Cultura, que ele organizara e vira se esfrangalhar em parte. Andava preocupado com a consolidação da vida intelectual no Brasil e relativamente crítico em relação aos aspectos lúdicos da Semana de Arte Moderna". "Depoimento sobre Clima", Antonio Candido. Disponível no site: www.antivalor2.vilabol.uol.com.br/textos/outros/candido33.html

5 Da segunda edição do Salão de Maio participam os abstracionistas ingleses Erik Smith, Roland Penrose, John Banting e Ben Nicholson; da terceira, Alexander Calder, Josef Albers e Alberto Magnelli.

Gomes Machado havia escrito brevemente sobre o abstracionismo em um artigo. Essa postura em relação à arte abstrata, pelo menos na década de 1940, está em sintonia com àquela de Mário de Andrade, que tampouco confere importância à abstração. No entanto, Gomes Machado demonstraria grande interesse pelo tema a partir dos anos 1950.

Gomes Machado explica ainda que sua escolha por analisar os modernistas de 1922 como um grupo se deve aos "documentos panfletários" que deixaram, ou seja, manifestos e textos sobre a produção em geral – característica, aliás, das vanguardas do começo do século XX, imprimindo um viés de ruptura ao Modernismo. Ao estudar esse "movimento", Gomes Machado se vê prestando um serviço fundamental à arte brasileira: "Agimos como faria o retratista moderno mais desejoso de servir à arte do que de satisfazer a vaidade do modelo[6]". Como o colega Antonio Candido fará no campo literário anos depois, Gomes Machado afirma a importância da Semana como marco moderno para a cultura brasileira, para todo movimento intelectual nacional posterior[7].

A necessidade de se "atestar" essa importância crucial do Modernismo para a história da cultura brasileira pode ser, em parte, explicada pelo rejeição à arte moderna local exemplificada pela reação extrema do público em relação a alguns eventos, como a Exposição de Arte Moderna, ocorrida em Belo Horizonte, em 1944. Annateresa Fabris, estudiosa do movimento, afirma que essa mostra originou debates polêmicos sobre arte moderna ao apresentar obras de Tarsila, Di Cavalcanti, Anita, Goeldi, Segall, Lívio Abramo, Portinari, Quirino Campofiorito, Graciano, Guignard, Rebolo, Santa Rosa, entre outros. Alguns desses trabalhos chegaram a ser agredidos fisicamente pelo público.

Além desse infeliz episódio, esse tipo de reação não foi incomum na no período. Segundo a autora, Segall havia servido de modelo de arte moderna a ser hostilizada em prol de "uma verdadeira arte" pelo jornal carioca *A Notícia*. Portinari, nos anos 1930[8], aliás pintor privilegiado pelo olhar de Andrade, havia sofrido críticas contraditórias: seria tanto "seguidor da boa tradição" como do Modernismo – "criador de verdadeiros horrores[9]".

Para Fabris, as obras modernistas em 1940 ainda causavam evidentes oposições, tanto por parte do público como por parte de uma parcela da crítica. Assim, entende-se a crítica de Gomes Machado dirigida a um público sem intimidade com a linguagem plástica moderna – muito embora essa "arte moderna",

---

6 MACHADO, 1947, p.6.

7 Candido afirma o modernismo como renovação em *Presença da Literatura Brasileira*: "A denominação de Modernismo abrange, em nossa literatura, três fatos intimamente ligados: um movimento, uma estética e um período. O movimento surgiu em São Paulo com a famosa Semana de Arte Moderna, de 1922, e se ramificou depois pelo País, tendo como finalidade principal superar a literatura vigente, formada pelos restos do Naturalismo, do Parnasianismo e do Simbolismo. Correspondeu a ele uma teoria estética, nem sempre claramente delineada, e muito menos unificada, mas que visava sobretudo a orientar e a definir uma renovação, formulando em novos termos o conceito de literatura e de escritor" (CANDIDO, Antonio e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*: história e crítica. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2006, 15ª ed., p.9).

8 Sobre Mário de Andrade e Portinari, consultar: CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza*: a crítica de arte *de Mário de Andrade*. Florianópolis, Letras Contemporâneas, 2007.

9 FABRIS, Annateresa. "Modernismo: nacionalismo e engajamento", em AGUILAR, Nelson. (org.). *Bienal Brasil século XX*. (catálogo) São Paulo, Fundação Bienal, 1994, p. 81.

proposta pelo grupo modernista, não possuísse a radicalidade formal da arte abstrata.

A propósito de uma arte moderna nacional

O título *Retrato da Arte Moderna do Brasil* demonstra a preocupação do crítico em analisar os elementos constituintes de um trecho da história da arte brasileira que compreende enquanto movimento de caráter nacional.

Para ele, o Modernismo surgiu na cidade de São Paulo devido ao contexto propício da cidade para receber a arte moderna – o desenvolvimento da indústria e o conseqüente crescimento urbano. Essa idealização da São Paulo moderna é possivelmente fruto de suas leituras das obras literárias modernistas, pois trazem uma visão amparada na idéia de vida urbana moderna e cosmopolita[10].

Ademais, combinada ao deslumbramento com a modernização urbana, a preocupação com o nacionalismo era ainda outro traço característico do pensamento modernista brasileiro, embora seja ainda do pensamento moderno como um todo. As questões acerca da definição de uma identidade nacional se configuram de forma determinante a partir da Primeira Guerra Mundial e seguem como tema de grande importância ainda no período em que Gomes Machado inicia o trabalho como crítico. Para ele, as nacionalidades são "construção sofrida e conquistada[11]".

Além disso, Gomes Machado entende que as manifestações artísticas locais não são apenas um espelhamento do que se dá na Europa, mas algo gerado localmente. Mais uma vez, Fabris nos ajuda a pensar essa especificidade da arte brasileira afirmando que a modernidade característica desta é diferente daquela da arte européia: embora esteja presente a mesma configuração espacial da pintura e do referente, opõe-se ao academicismo pela via da deformação.

Gomes Machado alerta muitas vezes para o que há de mais importante no Modernismo de 1922, segundo ele e Antonio Candido: a "tomada de consciência" de sua própria condição e obra por parte dos artistas e escritores. Para o crítico de arte de *Clima*, a produção artística antes desse evento não possuía essa autocrítica:

(...) a auto-consciência é o traço fundamental de todo espírito da arte moderna, e que, nesse sentido, ele deve renovar-se cada vez que o homem muda, levado pelas correspondentes mudanças do social.

E ainda:

Cada modernista reproduz em ontogênese, ao alcançar seu progresso particular, a filogênese da civilização espiritual em que se criou. Nesse sentido, o modernismo de 22, dados os ante-

10 Sobre a idealização de São Paulo como "lugar por excelência da modernidade brasileira", consultar: FABRIS, Annateresa. *O Futurismo Paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil.* São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 3. De fato, durante a Primeira Guerra Mundial e os anos 1920, São Paulo assistiu a um avanço principalmente da indústria têxtil, de alimentos e bebidas. Na indústria de base, antes bastante carente, por conta de incentivos do governo, surge a Companhia de cimento Portland, em 1926. (FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo, EDUSP, 1996, 4ª ed.).

11 MACHADO, 1947, p.13.

cedentes históricos, políticos e espirituais do país, foi talvez o primeiro passo autenticamente moderno[12].

No que diz respeito aos "antecedentes" da Semana, Gomes Machado enumera pintores do século XIX, dedicando especial atenção a Almeida Júnior. Segundo ele, a crítica "moderna", em oposição à "acadêmica", vê o pintor como "o primeiro liberto", "o sinal precursor de uma renovação artística que só se faria muito mais tarde[13]" com a mudança formal de 1922.

Assim, o crítico reafirma o grupo de 1922 como responsável pela implementação da arte moderna no Brasil. Essa renovação vem pela via de um movimento de caráter nacionalista[14], pois o tom da produção modernista era determinar a natureza humana brasileira, registrando em especial tipos brasileiros – nesse sentido uma continuidade da proposta de Almeida Jr.. Criam-se imagens do povo brasileiro, em geral representado por mestiços: é o caso de *Tropical*, 1917, de Anita; *Samba*, 1925, de Di Cavalcanti; *A negra*, 1923, e *Vendedor de frutas*, 1925, de Tarsila.

Da mesma maneira, em termos de produção literária, Andrade escreve *Macunaíma*, em 1928, criando um "tipo" brasileiro que se configura numa espécie de anti-herói, congregando as raças formadoras da população local. Vicente do Rego Monteiro, cujas telas foram expostas na Semana, mesmo ele estando fora do país, trabalhava também com a formação do brasileiro, abordando mitos indígenas, inspirado nas formas da cerâmica marajoara, evocando dessa maneira as origens brasileiras.

O caráter nacionalista do Modernismo é notado por Gomes Machado, que defende desse modo os modernistas acusados de "estrangeirice" durante a Semana. Declara: "Acontece, porém, que a Semana de Arte Moderna, a nosso ver e como procuramos deixar marcado, representava a um só tempo um rompimento com o passado e a instalação de uma nova mentalidade[15]".

Um olhar científico e a forma brasileira

Gomes Machado está atento às questões da pesquisa sociológica, por conta de sua formação acadêmica, que o diferenciava de praticamente todos os outros críticos anteriores a ele – excetuando-se Sergio Milliet, que era sociólogo, mas não praticava propriamente uma crítica rigorosa em termos acadêmicos.

12 MACHADO, 1947, p.60-1.

13 MACHADO, 1947, p.26. Haveria uma oposição entre a ala conservadora da crítica de arte – Carlos Rubens e Flexa Ribeiro, que compartilham da visão de caipira genuíno, criada por Gonzaga Duque sobre Almeida Jr. – e a ala oposta – Oswald, que entende o pintor como "modelo" de uma arte nacional e Monteiro Lobato, para quem o artista criaria "a pintura nacional em contraposição à internacional, dominante até aí" (CHIARELLI, 1995, p.159).

14 A preocupação com a constituição de uma identidade é uma constante no pensamento de inúmeros de nossos intelectuais, desde o romantismo. Em "Nacional por Subtração", o crítico literário Roberto Schwarz escreve: "Brasileiros e latino-americanos fazemos constantemente a experiência do caráter postiço, inautêntico, imitado da vida cultural que levamos. Essa experiência tem sido uma dado formador de nossa reflexão crítica desde os tempos da Independência. Ela pode ser e foi interpretada de muitas maneiras, por românticos, naturalistas, modernistas, esquerda, direita, cosmopolitas, nacionalistas, etc., o que faz supor que corresponda a um problema durável e de fundo". (SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987).

15 MACHADO, 1947, p.50.

Desse modo, deixa registrada a importância que confere à busca de características comuns às obras. Isso leva a crer que Gomes Machado procura determinar um quadro de semelhanças entre as produções, caracterizando um delineamento do que seria uma forma brasileira.

Para Gomes Machado, é preciso encontrar "linhas de generalidade cultural, por um lado, e, por outro, a denotação diferenciadora de vários núcleos"[16]. Essa é a crítica de orientação sociológica que propõe – as manifestações de grupos locais devem ser observadas dentro de uma complexidade maior, isto é, do todo nacional. Existe, portanto, nesse pensamento, um fio condutor que une a arte brasileira desde o Barroco até o Modernismo[17] – sendo o barroco representado pela figura de Aleijadinho.

Aliás, a presença da deformação expressiva, que une todos os artistas mencionados no *Retrato*, está vinculada à idéia de expressionismo como conceito amplo que abarca a noção de manifestação do indivíduo por meio da presença do gesto, ao mesmo tempo que entende a produção pela ambivalência nacional – universal. Aleijadinho, por exemplo, é um artista brasileiro que compartilha da vertente barroca européia, porém proporcionando ajustes e reelaborações locais que criam uma vertente autêntica e nacional.

Considerações finais

A leitura de Aleijadinho, por parte de Andrade, como um artista de viés expressionista arremata com perfeição o papel essencial da "deformação expressiva" para a visão de arte de Gomes Machado, pois transforma-se num traço unificador da produção artística brasileira.

Apesar das idéias de Gomes Machado em *Retrato* ainda estarem absolutamente informadas pelas de Andrade – o barroco mineiro era tanto um interesse de Andrade, que viu em Aleijadinho um gênio, bem como a marca da arte nacional e o exemplo da síntese entre arte européia e brasileira –, seus artigos do mesmo período discutiam temas que não encontravam diálogos com a crítica do modernista – em particular, a abstração, já mencionada, e, mais detidamente, o surrealismo, indicando um caminho diverso, mas também complementar àquele de Andrade.

Retrato da Arte Moderna do Brasil é um ensaio que apresenta, portanto, não apenas a ressonância do pensamento de Mário de Andrade por meio das idéias de Gomes Machado, mas é ainda um livro pioneiro, e hoje raro, que demonstra o interesse geral da intelectualidade brasileira dos anos 1940 pela Semana de 1922, apesar de não haver um consenso entre essa mesma intelectualidade sobre o decisivo papel da Semana no que concerne a implementação da arte moderna no país.

---

16 Idem, p.15.

17 Gomes Machado, em *Retrato*, parte do pressuposto, dado por Andrade, de que a arte moderna brasileira coincide com a arte modernista desenvolvida a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. A influência que Andrade exerceu sobre os intelectuais do grupo Clima é inegável, no entanto, é fundamental que se estabeleça os contornos dessa influência. No que diz respeito às artes visuais, o projeto de Andrade, registrado em grande parte nas cartas trocadas entre ele e muitos outros artistas e intelectuais, aponta para uma concepção de arte nacional figurativa e de temática brasileira, ainda que pudesse apresentar deformações da figura, porém sem chegar ao abstrato.

Bibliografia:

CHIARELLI, TADEU. *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*. Florianópolis, Letras Contemporâneas, 2007.

___. *Um Jeca nos Vernissages: Monteiro Lobato e o Desejo de uma Arte Nacional no Brasil*. São Paulo, EDUSP, 1995.

FABRIS, Annateresa. "Modernismo: nacionalismo e engajamento", em AGUILAR, Nelson. (org.). *Bienal Brasil século XX*. (catálogo) São Paulo, Fundação Bienal, 1994.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo, EDUSP, 1996, 4ª ed.

MACHADO, Lourival. *Retrato da Arte Moderna do Brasil*. São Paulo, Departamento de Cultura, 1947.

___. "Testemunho reconfirmado", s.l., s.d. [1962]. Acervo Lourival Gomes Machado.

"Depoimento sobre Clima", Antonio Candido. Disponível no site: <http://antivalor2.vilabol.uol.com.br/textos/outros/candido33.html>. Acesso em 12 abr. 2010.

CANDIDO, Antonio e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*: história e crítica. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2006, 15ª Ed.

Eliseu Visconti, a história da arte no Brasil e o discurso crítico entre 1901 e 1967

Ana Maria Tavares Cavalcanti
UFRJ/ CBHA

Resumo
Mudanças significativas ocorreram no discurso crítico sobre Eliseu Visconti (1866-1944) entre 1901, ano de sua primeira exposição no Brasil após o período de estudos na Europa, e 1967, ano da exposição comemorativa do centenário de seu nascimento, no Museu Nacional de Belas Artes. O estudo comparativo desses textos sobre Visconti propicia a compreensão do caráter interpretativo presente na escrita da história da arte.

Palavras-chave
Eliseu Visconti – crítica de arte – historiografia da arte.

Résumé
Des changements significatifs sont survenus au discours critique à propos d'Eliseu Visconti (1866-1944) entre 1901, l'année de sa première exposition au Brésil après son séjour d'études en Europe, et 1967, quand l'exposition commémorative du centenaire de sa naissance eu lieu au *Museu Nacional de Belas Artes*. L'étude comparatif de ces textes sur Visconti nous permet de percevoir le caractère interprétatif propre à l'écriture de l'histoire de l'art.

Mots-clés
Eliseu Visconti – critique d'art – historiographie de l'art.

Nossas reflexões a propósito do discurso crítico sobre a obra de Eliseu Visconti (1866-1944) enfocam o período que vai de 1901, ano da exposição que marca seu retorno ao Brasil após estudos na Europa, a 1967, ano da exposição comemorativa do centenário de seu nascimento. No entanto, para introduzir o debate, vejamos um texto posterior, exemplo de ponto de vista distanciado que nos ajudará a entender, por contraste, as estratégias das décadas anteriores. Trata-se de uma crítica de Gilda de Mello e Souza à tela *Minha família*, pintada por Visconti em 1909. Gilda a viu na exposição "Os Precursores até 1917" que reuniu obras de Arthur Timótheo da Costa, Belmiro de Almeida e Eliseu Visconti no Museu Lasar Segall (em São Paulo) em 1974, e sobre ela escreveu:

(…) muitas vezes as tendências conflitantes coexistem na mesma obra [do pintor], ameaçando a sua unidade geral. Nesta mostra, duas telas pelo menos, parecem correr esse risco. A primeira é Na Família, quadro muito bonito que, à primeira vista, surpreende pela virtuosidade. O tratamento das vestimentas, a colocação admirável das figuras no espaço, sobretudo a frontalidade da menina, lembram demais Renoir. No entanto, se atentarmos bem para a fatura, percebemos que a realização do rosto não é impressionista. O modelado se prende antes aos ensinamentos da Academia, é unido, esmaltado, obtido através das gradações sutilíssimas do rosa. Eliseu não usou a pincelada partida, nem decompôs as cores, opondo as complementares; pintou segundo as regras tradicionais, limitando-se a estender por cima da tela já trabalhada, uma poalha de pontos coloridos, numa técnica que seria antes de Seurat. Estamos bem longe do crepitar incessante de luz, sombra e cor dos quadros de Monet ou da luminosidade epidérmica, porejada, dos quadros de Renoir.[1]

De fato, nota-se a permanência do aprendizado acadêmico nesta pintura. Por baixo de um "véu" de pontos coloridos, vemos figuras modeladas em claro e escuro de acordo com os procedimentos tradicionais. Efeito semelhante se pode observar nas pinturas que Visconti realizou para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, entre 1908 e 1936. *A Dança das Horas*, fixada no teto da sala de espetáculos em 1908, a *Alegoria da Música*, instalada no *foyer* em 1916 e a pintura do novo friso sobre o proscênio, finalizada em 1936, são compostas por pequenas manchas inspiradas nas telas pontilhistas[2]. Assim, Visconti adaptou o método pontilhista às decorações de grandes dimensões, e nisso estava em sintonia com a pintura decorativa em voga na França no início do século 20[3].

Embora possamos perceber algumas diferenças, a unidade estilística se mantém nas pinturas do Theatro. É verdade que os "pontos" coloridos preenchem toda a superfície na *Dança das Horas,* como num mosaico que encobre o fundo, enquanto nas obras de 1916 e 1936, fica evidente que os pontos, mais es-

1 SOUZA, Gilda de Mello e. A arte brasileira já era moderna no final do século XX. Eliseu Visconti: um virtuoso indeciso e contraditório. Última Hora (Cultura crítica). São Paulo, 19/20 out. 1974, p. 16, apud SERAPHIM, 2010, CD-ROM.

2 CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. Entre a alegoria e o deleite visual: as pinturas decorativas de Eliseu Visconti para o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. *Arte e Ensaios* n.9. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2002, pp. 46-57. Disponível em http://sites.google.com/site/anacanti/periódicos2

3 Para citar um exemplo, vale lembrar as decorações de Henri Martin (1860-1943) para o Capitólio de Toulouse. Visconti teve oportunidade de ver estas pinturas em Paris no *Salon des artistes français* em 1906.

parsos, foram acrescentados depois de pintadas as figuras. De todo modo, nota-se que o modelado do claro-escuro e o cuidado com a clareza do desenho estão presentes de 1908 a 1936, pois as figuras são sempre contornadas com uma linha de cor mais escura separando-as do fundo. Essas observações indicam que Visconti utilizou a técnica da fragmentação das pinceladas, não por aderir aos princípios do impressionismo, mas para alcançar o efeito iridescente, fresco e luminoso que lhe interessava para a decoração do teatro.

Mas voltemos ao quadro *Na Família*. Em 1949, ou seja, 25 anos antes da exposição no Museu Lasar Segall, ele fora exposto na grande retrospectiva de Visconti no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Então, como nos informa Mirian Nogueira Seraphim em sua tese de doutorado, *Na Família* recebeu o nome *A Rosa*[4].

Esta exposição de 1949 reuniu 285 obras em 9 salas do Museu e foi a mais vasta retrospectiva de Visconti realizada até hoje. Ocasião excepcional para a contemplação das pinturas, possibilitou a Lygia Martins Costa, conservadora do MNBA, propor uma divisão da obra de Visconti em seis períodos que descreveu no catálogo da mostra. *A Rosa* foi localizada por Lygia no terceiro período ao qual chamou de "Transição do divisionismo ao realismo". Situando-o entre 1909 e 1912, ela escreve:

> *(…) terminando a primeira encomenda para [a] decoração do Municipal em 1908 vem Visconti ao Brasil para instalá-la e tomar posse do cargo de professor da Escola de Belas Artes, para onde fôra nomeado. Vem um divisionista da França e é sob essa influência que executa seus primeiros trabalhos aqui. "A Rosa" de 1909, é quase que inteiramente nessa técnica.*[5]

Lygia afirma neste mesmo texto que Visconti se aproximou do impressionismo e do divisionismo motivado pela realização das pinturas decorativas para o Theatro. De fato, isto se confirma na análise de sua produção. Lygia também observa que em sua trajetória artística, Visconti passa de um "estilo" a "outro", retomando em seguida o anterior, sem uma sequência lógica que indicasse a adoção de uma nova concepção de pintura a cada etapa. Neste sentido, afirma que Visconti:

> É o artista que não envelhece, espírito inquieto que concilia nas vésperas de morrer, aos 77 anos de idade, a "Revoada de Pombos", do Patrimônio do Ministério de Educação e Saúde, com as "Três Marias" de propri*edade da Viuva Visconti. E por mais afeitos que estejamos com as surprezas que os artistas não raro nos reservam, não podemos deixar de admirar gêmeos tão dissemelhantes. É o caso para se constatar e não para explicar.*[6]

Não se encontram reproduções em cor das *Três Marias*, mas Lygia informa que o colorido desta pintura é sóbrio, composto por terras e lacas. "Sob o

---

4 SERAPHIM, Mirian Nogueira. *A catalogação das pinturas a óleo de Eliseu d'Angelo Visconti: o estado da questão*. (tese de doutorado) Campinas: UNICAMP, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História (orientação do prof. Dr. Jorge Sidney Coli Jr), 2010, v.2, p.70.

5 COSTA, Lygia Martins. Apreciação da Obra. *Exposição Retrospectiva de Elyseu D'Angelo Visconti*. Museu Nacional de Belas Artes e Ministério de Educação e Saúde. Rio de Janeiro: MNBA/ MES, 1949, p.22.

6 Idem, ibidem, p.18.

fundo divisionista, (...), essas tonalidades sérias adquiriram grande luminosidade dourada junto à tez morena das cabeças largamente manchadas"[7], diz ela. Nota-se aqui um retorno à palheta de terras que caracterizava uma pintura anterior, sobretudo quando comparada à "moderna" e clara *Revoada de Pombos*. Essa mesma interpretação aparece em texto de Herman Lima no *Diário de Noticias*, em janeiro de 1950: "O grande pesquisador [Visconti] encerraria com essa obra [*As Três Marias*] sua gloriosa trajetória terrena, mas o que se deu ao mesmo tempo foi a mais impressionante volta ao passado"[8].

É interessante perceber como os historiadores demonstraram surpresa com o retorno a estilo anterior, no último ano de vida do pintor. Este retorno contrariava a evolução lógica na direção de pinceladas mais soltas e cores mais claras. Possivelmente, a concepção desta linha evolutiva levou Lygia Martins Costa a situar *Revoada de Pombos* em 1944. No entanto, esta datação foi contestada por Mirian Seraphim que, na tese já mencionada, situa *Revoada* por volta de 1926, pois a tela aparece numa fotografia do ateliê de Visconti publicada em *O Jornal* de 11 de julho de 1926[9]. Sendo assim, o quadro mais "moderno" teria sido realizado quase 20 anos antes do "convencional" *As Três Marias*, e não em 1944 como imaginara Lygia Martins Costa.

Os primeiros autores que escreveram sobre Visconti também perceberam oscilações e experimentações em sua obra. Para mencionar texto mais antigo, vejamos o que Morales de los Rios escreveu sobre as telas apresentadas por Visconti em setembro de 1902 na 9a Exposição Geral das Belas Artes da ENBA:

[...] Oreadas, Esperando a saida e Os novos revelam duas tendencias diversas do artista: a primeira (as Oreadas) escolar e influenciada pelo meio europeu em que ella foi inspirada e a segunda (Esperando e Os novos) inspirada no nosso sol e nas suas reverberações; […].[10]

Ou seja, fluidez e concomitância de estilos diversos foram constantes no trabalho de Visconti, e os que escreveram sobre sua obra frequentemente teceram comentários a este respeito.

Formado na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, Visconti completou seus estudos na Europa entre 1893 e 1900. Em 1901, críticos de arte brasileiros o identificaram aos pré-rafaelitas ingleses, ao francês Puvis de Chavannes, à "escola de arte decorativa moderna" e ao *Art Nouveau*.

Sua atuação ganhou visibilidade oficial nas primeiras décadas do século 20, como artista integrado à modernização da cidade do Rio de Janeiro, a partir da realização das pinturas decorativas para o Theatro Municipal, edifício emblemático da reforma da capital republicana, sonhada pela elite brasileira como "Paris nos trópicos". Em 1915, suas decorações para o *foyer* do Theatro foram elogiadas pelas "sensações da melodia, do ritmo, da harmonia"[11], e sua

7 Idem, ibidem, p.26.

8 LIMA, Herman. A Retrospectiva de Elyseu Visconti. *Diário de Notícias*, quarta seção (Ideias Gerais). Rio de Janeiro, 1 jan. 1950, apud SERAPHIM, 2010, CD-ROM.

9 SERAPHIM, 2010, v.2, p.110.

10 MORALES DE LOS RIOS, A. Tagarellice Artistica. *O Paiz.* Rio de Janeiro, 3 set. 1902, p. 1 e 2.

11 Brasileiros em Paris. Decoração para o 'foyer' do Theatro Municipal, pelo pintor E. Visconti. 25 out

arte era admirada pela crítica e pelo público. Na década de 1920, Visconti foi mencionado em livros de história da arte no Brasil como artista consagrado e merecedor de todos os prêmios conferidos pela Escola de Belas Artes. Suas obras foram reproduzidas com destaque em periódicos, dentre os quais podemos citar a *Illustração Brasileira*, em cujas páginas Adalberto de Mattos publicou artigos elogiosos, atribuindo a Visconti "o mais completo temperamento de artista entre os pintores vivos"[12].

Em 1924, comentando o Salão de Belas Artes, Mattos ressaltou a participação de Visconti, comparando-o a Baptista da Costa (1965-1926):

Eliseu Visconti, como Baptista da Costa triunpha no actual Salão. A sua bagagem é forte, é emotiva e impressionante na sua nova maneira de interpretar os motivos abraçados. Na apparencia parece haver contradições nas nossas palavras, no julgamento do valor destes dois artistas (Visconti e Baptista), porém, tal não acontece; elles possuem apenas maneiras differentes de interpretação, mas o fundo é o mesmo, o mesmissimo, calcado na observancia impeccavel do desenho. Visconti despreza, apenas apparentemente, o detalhe amado por Baptista; antes de conseguir o seu objetivo luminoso elle esmerilha, resolve com amor sagrado as mais insignificantes minucias do desenho. [13]

Ressaltamos a ênfase dada por Adalberto de Mattos à "observância impecável" do desenho por parte de Visconti, cujo interesse pelos efeitos luminosos não resultara em desprezo à precisão dos detalhes. Em conformidade com este ponto de vista, outro artigo sobre o Salão de 1924 é ainda mais significativo. Trata-se de texto crítico de Mario da Silva do qual destacamos a seguinte passagem:

O sr. Eliseu Visconti é sempre o mesmo excellente artista. A sua actual preoccupação, a julgar pelos trabalhos que expõe, é o estudo aprofundado da luz, estudo não academicamente entendido, como a palavra poderia fazer crêr, mas estudo artistico da luz; ou seja o aprofundar-se na realidade, sempre subjectivamente vista, e objectival-a através a especial physionomia que o jogo das luzes lhe confere. Assim sendo, a verdadeira visão da realidade não permitte ao artista o arbitrio pelo qual em beneficio da luz são todos os demais elementos despresados. Tal arbitrio redundaria em visão unilateral, parcial, falha. Mister é que a luz illumine algo; não como acontece a muitos impressionistas que deixam fluctuando uma pura luz a illuminar objectos irreaes. A realidade do pintor é também luz, mas não somente luz, porque, nesse caso, não passaria de uma abstracção. Ao rijo temperamento artistico do sr. Visconti não podia fugir essa verdade e, assim, na sua actual preoccupação, mantêm-se seguros os seus solidos dotes de desenho, que se desdobram em largas perspectivas, sem esquecer de construir o assumpto sobre o qual as luzes incidem. Vejam-se as telas "Santa Theresa" e, principalmente "Villa Rica, Copacabana". Nada de frageis irisações: ao contrario, solidez, força. Respira-se bem,

---

1915. [Recorte de jornal conservado por Tobias Visconti. Infelizmente, o recorte não contém o nome do jornal ou o ano da edição. No entanto, como se sabe, Visconti retorna ao Rio de Janeiro em novembro de 1915, para instalar as pinturas no Theatro, logo o artigo só pode datar de 1915. Uma cronologia da vida artística de Visconti se encontra em http://www.eliseuvisconti.com.br/crono_vida_artistica.htm]

12 MATTOS, Adalberto. As nossas trichromias. *Illustração Brasileira*, Anno III, no 26, out 1922, apud SERAPHIM, 2010, CD-ROM.

13 MATTOS, Adalberto. O Salão de MCMXXIV. *Illustração Brasileira*, Anno V, no 48, ago 1924, apud SERAPHIM, 2010, CD-ROM.

deante dos seus quadros. A visão é larga e ao mesmo tempo rigorosa e clara.[14]

Muito curiosa a observação sobre os "sólidos dotes de desenho" de Visconti e a "verdadeira visão da realidade" que não é somente a luz, mas também "o assunto sobre o qual as luzes incidem". Respeitando esta verdade, Visconti teria escapado, segundo Mario da Silva, de uma visão falha de "muitos impressionistas que deixam flutuando uma pura luz a iluminar objetos irreais". Vê-se que na década de 1920, embora registrando a aproximação com a pintura impressionista, autores ressaltaram a formação acadêmica de Visconti, seu domínio do desenho, seus laços com a tradição. Demonstraram, assim, uma posição cautelosa em relação às proposições modernistas. Ciosos das permanências, não pregaram atitudes revolucionárias.

Contudo, nas décadas de 1940 e 1950, há uma inflexão na escrita sobre Eliseu Visconti. Nestes anos marcados pelo antagonismo entre os defensores da tradição artística e os propagadores da arte abstrata no Brasil, firmou-se o discurso que faria de Visconti um precursor da arte moderna. Em 1944, Frederico Barata, em seu livro "Eliseu Visconti e seu tempo", apresentou o artista como o primeiro impressionista brasileiro e o verdadeiro "marco divisório" entre o passado e o futuro da pintura nacional[15]. Era a deixa para a afirmação do caráter "revolucionário" de sua obra, interpretação que se fará presente em texto de Flávio de Aquino, ao comentar a retrospectiva de 1949:

Visconti é, para nós, o precursor da arte dos nossos dias, o nosso mais legítimo representante de uma das mais importantes etapas da pintura contemporânea: o impressionismo. Trouxe-o da França ainda quente das discussões, vivo (…)[16].

Esta mesma posição, com nuances, vai marcar os textos do catálogo da sala especial dedicada a Visconti na II Bienal de São Paulo em 1954. Mario Pedrosa, por exemplo, afirma:

O impressionismo é a revelação de sua verdadeira personalidade; a palheta aproxima-se da pureza do prisma solar, e êle pode, então, entregar-se aos cantos de tenor de seu colorido.[17]

A mudança na maneira de apresentar Visconti a partir da década de 1940 prolonga-se até a década de 1960, pois no catálogo da Exposição de 1967 no MNBA, é ainda o tom vanguardista que predomina. Podemos citar, neste caso, uma passagem de autoria de José Paulo M. Fonseca:

Chego ao ponto de situar a importância da obra viscontiana em nossas artes plásticas: passa-

---

14 SILVA , Mario da. O salão de 1924 – A Pintura. *O Jornal* (Bellas Artes), Rio de Janeiro, 24 ago 1924, p. 3, apud SERAPHIM, 2010, CD-ROM.

15 BARATA, Frederico. *Eliseu Visconti e seu Tempo*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1944, p. 79.

16 AQUINO, Flávio de. Elyseu Visconti, *Diário de Notícias* (Movimento Artístico), Rio de Janeiro, 27 nov., 1949.

17 *Exposição Retrospectiva de Visconti. II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo.* São Paulo: Dep. de Imprensa Nacional / Studio Gráfico Brasil, 1954.

mos a ter um pintor que **estava em dia** *com a vanguarda européia, ou mais precisamente com certa vanguarda: aquela que prosseguia a perspectiva impressionista.*[18]

Os textos críticos dos catálogos de 1949, 1954 e 1967 parecem refletir uma necessidade de encaixar Visconti numa história da arte moderna de matriz europeia. O pintor viria preencher a lacuna de um elo "impressionista" na cadeia evolutiva da arte brasileira.

No entanto, como vimos, diversos aspectos da obra de Visconti escapam a esta interpretação. O artista não obedeceu a um caminho lógico que teria seu início numa pintura baseada em desenho preparatório e, pouco a pouco, teria chegado às manchas de cor. Em seu trabalho, variou a fatura num ir e vir contínuo. Além disso, mesmo em obras nas quais se aproxima do impressionismo, Visconti manteve a estrutura linear do desenho subjacente aos efeitos luminosos.

Enfim, perceber as mudanças na interpretação sobre a obra de Eliseu Visconti nos leva à seguinte questão: Até que ponto, os defensores de uma posição vanguardista, ao reforçar aspectos que validassem sua interpretação, e ignorando aspectos contraditórios, dificultaram o diálogo com as obras?

E avançando um pouco mais nesta ideia, em que medida a utilização de modelos preestabelecidos no discurso da história da arte é benéfica? Se é verdade que, como observa Gilda de Mello e Souza, o tão falado "impressionismo" de Visconti é muito diverso do impressionismo de Monet ou Renoir, isto não torna sua pintura "errada". Equivocado, nos parece, é pensar que teria sido necessário fazer um impressionismo como o dos franceses, para que a pintura de Visconti tivesse valor. Devemos compreender suas realizações de forma plena, com suas contradições e conquistas, situadas entre França e Brasil, e entre os séculos 19 e 20.

18 FONSECA, José Paulo M. Visconti, Pintor Puro. In: *E. Visconti*. (Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento). Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro: Dep. Gráfico do Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1967, p. 17.

Minha família, 1909
Eliseu Visconti
o s/t - 100 x 79 cm
coleção particular
Também conhecido como: A Rosa / Na Família
fonte da imagem: http://www.eliseuvisconti.com.br/

Revoada de Pombos, c. 1926
Eliseu Visconti
o s/t - 73 x 50 cm
acervo: MNBA - RJ
fotografia: Mirian Seraphim

Três Marias, 1944
Eliseu Visconti
o s/t - 65 x 51 cm
coleção particular
fonte: Frederico Barata, Eliseu Visconti e seu tempo

Geraldo Ferraz: literatura, jornalismo cultural e crítica de arte

Ana Maria Pimenta Hoffmann,
Unifesp

Resumo
O crítico Geraldo Ferraz proveniente do jornalismo e da literatura contribuiu para a difusão da crítica de arte e para o desenvolvimento do jornalismo na área cultural. Neste estudo de sua trajetória, enfatizamos a análise de suas reflexões sobre arte e seus posicionamentos estéticos.

Palavras chave
Geraldo Ferraz, Crítica de Arte, Arte Brasileira

Abstract
The art critic Geraldo Ferraz was an author and journalist, and his work contributed to the establishment of arte criticism sections in Brazil's media, as well as the development os cultural journalism in our country. In this analysis of his career as a critic, the study highlights his reflections about art and his aesthetics postures.

Keywords
Geraldo Ferraz, Art Criticism, Brazilian Art

Benedito Geraldo Ferraz Gonçalves (1905-1979), conhecido como Geraldo Ferraz, atuou como jornalista, crítico literário e de artes plásticas, estando sempre presente e atuante diante dos principais eventos em artes plásticas e arquitetura nas cinco décadas em que esteve envolvido com a vida cultural brasileira.

Trabalhou desde cedo, junto à atividade jornalística. Conviveu com intelectuais e, por vocação, por acaso e por determinação, desde o final da década de 1920 escreveu sobre artes. Dedicou-se às letras, escrevendo dois romances e um livro de contos. Como crítico de arte e de arquitetura, publicou alguns livros, sendo que um deles, sobre arquitetura moderna, destacou-o como pioneiro na historiografia da arquitetura no Brasil. Jornalista, atuando tanto como repórter quanto como editor, valorizou a pesquisa em seus textos. A sua produção como crítico de arte foi pouco estudada, sendo ela fonte fundamental para a compreensão de um certo período das artes plásticas, o período entre a Semana de Arte Moderna e as Bienais.

Autodidata, Ferraz possuía amplo conhecimento na área da literatura e artes. Participou do grupo dos modernistas, e fez do jornalismo seu ganha-pão, o que justifica, em parte, os altos e baixos de sua carreira como jornalista e como crítico.

Romancista de vanguarda, ficou conhecido pelo romance *Doramundo*, mas também pelo jornalismo cultural. E, podemos dizer que este jornalismo já vinha sendo desenvolvido desde a década de 1940, quando Ferraz e Patrícia Galvão dirigiram o *Suplemento Literário*, no Diário da Noite, onde eram publicadas notícias e artigos nas áreas de Artes, Música, Teatro e Literatura[1].

É citado como "forasteiro social" do grupo da Semana de Arte Moderna de 1922, já que não pertencia aos círculos aristocráticos que o caracterizaram. Em nota, no livro *Destinos Mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-68)*[2], Heloisa Pontes compara Geraldo Ferraz ao crítico Luis Martins, em suas trajetórias e ingressos no círculo de modernistas – este, um "forasteiro geográfico", pois tinha vindo do Rio de Janeiro.

Nascido no interior de São Paulo, em Campos Novos de Paranapanema, ficou órfão aos 10 anos. O seu primeiro emprego foi de entregador e tipógrafo nas tipografias Magone e Condor, no início da década de 1920, onde iniciou seu interesse pelo campo das letras, conhecendo literatos como Guilherme de Almeida e outros da revista *Renascença*. Ainda muito jovem, escreveu um romance intitulado *Sombras e Reflexos*, hoje perdido. Na tentativa de publicá-lo, apresentou-o a Monteiro Lobato, que não publicou, mas contratou Ferraz como revisor da *Revista do Brasil*. Em autobiografia, chamou esta primeira vivência com intelectuais de "experiência gloriosa" e se auto-intitulou como "um escritor que iniciara a vida por causa de um romance falhado"[3].

Iniciou sua carreira como repórter em 1928, no Diário da Noite, onde foi designado para entrevistar o pianista João de Souza Lima, que estava hos-

1 Cf. NEVES, Juliana. *Geraldo Ferraz e Patrícia Galvão – A experiência do Suplemento Literário do Diário de S. Paulo, nos anos 40*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.

2 PONTES, Heloisa. Destinos Mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940 – 68). São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

3 FERRAZ, *Geraldo. Depois de tudo: memórias*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983:153.

pedado na casa de Tarsila do Amaral. Durante a entrevista, em conversa com Oswald de Andrade e a pintora, demonstra familiaridade com a arte moderna, impressionando o casal. Obteve assim, inserção privilegiada no grupo de modernistas, habilitando-se a fazer uma reportagem sobre Tarsila no *Diário da Noite*.

Assim, torna-se o primeiro jornalista a atuar em artes plásticas de forma regular na capital paulista. Luiz Martins e Lourival Gomes Machado, outros dois críticos importantes da cidade, só irão escrever regularmente a partir de 1938 e 1941, respectivamente[4].

Ferraz não era acadêmico, mas estava a par das últimas publicações, como a *Revista de Occidente*, redigida por Ortega y Gasset. Pelos seus textos percebe-se que era leitor das principais publicações na área de artes plásticas e arquitetura. Nestes anos iniciais também manteve amizade com Flávio de Carvalho.

Na política, teve uma atuação junto a Frente Única Anti-fascista, entre 1933 e 1934. Em parceria com os colegas do *Diário da Noite*, fundou a revista mensal *O Homem Livre*, em 1937, que tinha como objetivo esclarecer sobre temas políticos. Nesta revista escreveu também Mário Pedrosa.

Em 1934 sai dos Diários Associados e trabalha, por poucos meses, no *Correio da Tarde*, em busca de melhor remuneração. A partir de 1937, Geraldo Ferraz torna-se editor de *A Tribuna*, de Santos, mas continua escrevendo no *Diário da Noite* e em *A Gazeta*.

Em 1940, começou a viver com Patrícia Galvão (Pagu), recém-libertada pelo governo do Estado Novo. Em 1942, ambos passam a viver no Rio de Janeiro, onde Ferraz trabalhou no *Diário da Noite* carioca, e posteriormente, em *O Jornal*, onde atuou na parte editorial e na crítica. Neste mesmo veículo, esteve ligado ao *Suplemento de Letras e Arte*, dirigido por Vinícius de Morais, onde foram lançadas biografias de artistas brasileiros como Cândido Portinari, Roberto Burle Marx e Oswaldo Goeldi[5]. Em 1945, ainda no Rio de Janeiro, publica com Pagu o livro *A Famosa Revista*[6], romance sobre casal de militantes comunistas que criticavam o caráter dogmático do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Pagu havia militado no PCB nos anos de 1930, decepcionando-se com a corrupção e sectarismo dos colegas.

Foi também destes anos a participação do casal na revista *Vanguarda Socialista*, dirigida por Mário Pedrosa, que havia retornando do exílio imposto pelo Estado Novo em 1945. Publicada de agosto de 1945 a abril de 1948, a revista tinha como objetivo divulgar informações sobre o socialismo independente. A revista combatia o PCB de orientação stalinista. Com o cargo de editor, Geraldo Ferraz escreveu pouco artigos na *Vanguarda Socialista*; sendo estes na área de artes plásticas: "O PCB e a liberdade de expressão", "Os artistas plásticos e o Partido Comunista", "A revista de arte da ENBA", "Pelo 2º centenário de Goya". Vale lembrar que foi nesta revista que se publicou o manifesto de André Breton e Diego Rivera "Por uma arte revolucionária independente", provavelmente por

4 NEVES, 2005:198.

5 NEVES, 2005:51.

6 GALVÃO, Patrícia e FERRAZ, Geraldo. *A famosa revista.* Rio de Janeiro: Americedit, 1945.

intermédio de Mário Pedrosa. Patrícia Galvão escreveu sobre literatura, defendendo a autonomia do escritor, com reflexões sobre o papel da arte e da estética na revolução.

Em 1946, voltaram a São Paulo e Ferraz retornou ao *Diário da Noite*, sendo neste momento convidado a dirigir o *Suplemento Literário* do *Diário de São Paulo*, que foi publicado entre 1946 e 1948. Ali, ele e Patrícia Galvão desenvolveram trabalho de jornalismo na área, não só de literatura, mas de artes plásticas, teatro e humanidades, abordando notícias nacionais e internacionais.

Neste mesmo período, secretariou o *Diário da Noite*, colaborou no *Diário de São Paulo* e trabalhou na agência *France Press.*

Em 1954, foi chamado pelo dono de *A Tribuna*, de Santos, para secretariar este jornal, indo morar em caráter definitivo nesta cidade. De lá, Ferraz manteve suas atividades em crítica de arte e arquitetura, além de ter tido condições para publicar o romance *Doramundo*[7]*, em 1956*.

Pouco depois, também em 1956, foi chamado para substituir Lourival Gomes Machado nas colunas sobre artes plásticas no jornal *O Estado de S. Paulo* e nesta função permaneceu por quinze anos.

A sua atuação no jornal *O Estado de S. Paulo,* obedeceu a uma dinâmica própria à atividade de repórter e editor: são poucos os artigos assinados, sendo estes, geralmente publicados no *Suplemento Literário* deste jornal ou enviados do exterior. Os artigos das colunas "Artes Plásticas" e "Itinerário de Artes Plásticas", pelas quais era responsável, não são assinados, e a autoria foi atestada por documentação colhida junto ao arquivo deste jornal[8]. Parte importante de seu trabalho se deu na atividade do chamado jornalismo cultural, em que, verifica-se uma abrangência de temas, relacionando as várias atividades na área cultural, como notícias e diagnósticos. Assim como o *Suplemento Literário*, as páginas sobre artes em *O Estado de S. Paulo* tiveram um espírito eclético.

Nas décadas de 1940 e 1950, quando forma grandes as mudanças no cenário cultural e urbano de São Paulo, os jornais diários acompanhariam o crescimento da cidade e incrementariam a vida cultural. A pauta das páginas do jornal *O Estado de S. Paulo* dedicadas às artes refletia este crescimento e contribuía para a divulgação e reflexão destas atividades, sejam elas publicações, seminários e congressos, exposições de artes ou concertos. As mostras competitivas e seus processos de seleção e premiação foram temas constantes. A atuação de Geraldo Ferraz, como editor da coluna sobre artes plásticas – e como crítico – é notável pela consistência de seus artigos, onde demonstra como analisar o fato cultural ou artístico em sua completude, abrangendo o contexto histórico e a análise estética, e o âmbito institucional em que foi produzido. O crescimento das atividades institucionais dos recém-inaugurados museus e dos polêmicos Salões era assunto na imprensa diária e motivo de debate crítico. Ferraz participa, notavelmente, deste processo. É importante assinalar que nos textos deste crítico há uma preo-

7 FERRAZ, Geraldo. *Doramundo*. Santos: Centro de Estudos Fernando Pessoa, 1956.

8 Informações obtidas junto ao arquivo do jornal *O Estado de S. Paulo*. Este jornal produziu, até o ano de 1997, uma lista com todos os artigos de seus colaboradores, para fins de referência interna. Nestas listas, estão os títulos das matérias, o dia, a página e a coluna; constando também se está com ou sem assinatura.

cupação com uma análise comparativa entre os vários acontecimentos nacionais e mundiais.

Em 1960, Francisco Matarazzo Sobrinho o convidou para ser diretor da VI Bienal. Ao receber o convite, o crítico argumentou que somente tinha conhecimento do contexto internacional por revistas e publicações, nunca tendo viajado para o exterior[9]. Assim sendo, o industrial paga uma viagem de estudo ao crítico e Mário Pedrosa assume a direção desta última Bienal do MAM SP. Mas Ferraz estaria fortemente ligado à recém-criada Fundação Bienal, participando da primeira assessoria em artes plásticas, junto com Sergio Milliet e Walter Zanini, em 1963.

Nesta viagem, o crítico escreve alguns artigos para *O Estado de S. Paulo;* o primeiro deles, "Elos de uma Cadeia" (30.07.1960), analisa a relação entre a Documenta de Kassel, a Bienal de Veneza, e a Bienal de São Paulo[10]. Escreve outros dois sobre a XXX Bienal de Veneza e um sobre a Trienal de Milão[11], onde demonstra grande preocupação didática e informativa.

Deve-se também destacar que os livros que escreveu irão marcar o contexto da História da Arte e da Arquitetura, sendo eles *Livio Abramo*, de 1955[12], da coleção "Artistas Brasileiros Contemporâneos" (Col. ABC) editada por Sergio Milliet no MAM SP; e *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925-1949*[13], de 1965, editado pelo MASP.

Ao escrever sobre a trajetória artística do gravador Lívio Abramo, Ferraz percorre a história universal da gravura, da Idade Média ao expressionismo alemão e a história da gravura brasileira. Oswaldo Goeldi e Livio Abramo seriam, segundo o autor, os dois grandes mestres da gravura moderna brasileira. A partir de aspectos biográficos de Abramo – sua atividade como operador de Telex, seu temperamento introspectivo, o autodidatismo –, Ferraz pontua questões técnicas do processo de gravação e impressão para caracterizar a produção do artista. Neste texto, o crítico analisa as "variações formais" que levaram Livio Abramo aos caminhos da abstração, detendo-se, por exemplo, em questões técnicas, como o deslocamento do uso das ferramentas da 'gravura de topo' que Abramo fez para a 'gravura de fio', dando uma característica única aos seus trabalhos. Estas ferramentas, segundo o texto, formam herdadas do gravador Adolf Kohler, com quem Abramo teve aulas na Escola de Xilogravura do Horto Florestal[14]. Na abordagem

9 FERRAZ, 1983.

10 FERRAZ, Geraldo. "Elos de uma cadeia". São Paulo: O Estado de S. Paulo, 30.07.1960.

11 FERRAZ, Geraldo. "Mostra futurista incompleta encerrou a Bienal de Veneza", São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 30.10.1960 e "Visita a Trienal de Milão", São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 06.11.1960.

12 *Livio Abramo*. Coleção A.B.C. – Artistas Brasileiros Contemporâneos no. 5 (dir. Sergio Milliet). São Paulo, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1955.

13 FERRAZ, Geraldo. Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925-1940. São Paulo: Museu de Arte, 1965.

14 Adolf Kohler foi coordenador da Escola de Xilografia do Horto de São Paulo, entre os anos de 1940 e 1950. Nascido em Stuttgart, Alemanha, em 1882, Kohler se formou segundo a orientação didática da xilografia da ilustração européia do século 19 – aquela que valoriza a precisão do corte e a fidelidade ao desenho. Livio Abramo o conheceu em 1940 e conviveu com ele pelos dez anos seguintes. Cf. Costella, Antônio F.. *Xilogravura na Escola do Horto* (Adolf Kohler e seus discípulos). *São Paulo:* Editora Mantiqueira, sd.

crítica de Ferraz, sempre aparecem questões ligadas ao metier, sejam institucionais, ou técnicas, como neste caso. No texto, Ferraz utilizou-se , por exemplo, das características da xilogravura como metáfora da arte de Livio Abramo: "diante de fios e nervuras no registro dos caminhos por onde circula a seiva".

Esta crítica, mas depurada que aquela escrita em jornais, com abordagem erudita e formalista, busca dar uma abrangência histórica para sua apreciação, tematizando as etapas do desenvolvimento da pesquisa técnica e estética, e buscando uma definição poética. Ferraz, escritor que era, e convivendo intensamente com literatos e poetas, interessa-se em definir as possibilidades de comunicação da obra por uma aproximação dos meios pelos quais ela é constituída; neste caso, as técnicas de gravação e de composição do desenho, assim como o processo de impressão.

Jornalista, próximo à atividade tipográfica, Geraldo Ferraz deu especial atenção, em sua crítica de uma forma geral, à gravura. Amigo de Livio Abramo, escreveu, por exemplo, entre 1957 e 1959, três catálogos sobre uma aluna deste, a jovem Maria Bonomi[15].

O outro livro que Ferraz publicou foi *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 – 1940*, em 1965, que é considerada importante obra na crítica da arquitetura brasileira[16]. Assim como a monografia sobre o gravador Livio Abramo, analisada acima, este livro possui um rico projeto gráfico, que corresponde à minuciosa pesquisa sobre a obra do arquiteto. São apresentados fac-símiles de projetos e desenhos, e farta documentação fotográfica feita pelo próprio Geraldo Ferraz. Esta pesquisa que fez sobre o arquiteto russo imigrado foi fruto de uma convivência que data do final da década de 1920, e coroa uma confluência de interesses que o jornalista teve pela arquitetura brasileira – que foram importantes do ponto de vista da sua inserção histórica no movimento modernista. Como antecedente a este texto, vale citar que nos anos de 1955 e 1956, Ferraz escreve na revista *Habitat* uma série de artigos intitulados "Individualidade na História da Atual Arquitetura no Brasil".

Proveniente do jornalismo, Geraldo Ferraz valorizou o fato e fez de suas intervenções no campo da crítica de arte e arquitetura instrumento de divulgação das artes plásticas no país. Desta forma, desenvolve uma crítica independente que toma para si e para outros críticos, a responsabilidade de promover o debate e de divulgar as polêmicas. Ligado à literatura, à crítica literária e ao jornalismo cultural, desde a década de 1920, deu às reportagens e aos artigos um caráter eclético, o que contribui para análises abrangentes.

Autodidata, estabeleceu significativa rede de relacionamentos pessoais ligados à literatura, às artes plásticas, à arquitetura, à política e ao teatro. Assim, possibilitando uma experiência de reflexão sobre os movimentos de arte nacio-

---

15 FERRAZ, Geraldo. *Maria Bonomi: gravura 1957-1959* (cat. de exp.). São Paulo: Galeria Ibeu 17, 1959.
_____. *Maria Bonomi: gravura 1957-1959* (cat. de exp.). São Paulo: Galeria Ambiente, 1959.
_____.*Gravuras de Maria Bonomi* (cat. de exp.). São Paulo: Galeria Cosme Velho, 1966.

16 Cf. LIRA, José Tavares de Correia de, "Crítica modernista e urbanismo: Geraldo Ferraz em São Paulo, da Semana a Brasília", XI Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional (ANPUR), 2005.

nais e internacionais, o que, em seus textos aparece na forma de análises críticas e conexões entre arte nacional, européia, norte americana e latino americana.

Paralelamente, Geraldo Ferraz é um dos maiores entusiastas do projeto proposto por Sergio Milliet na célebre segunda Bienal de 1953: as Salas Especiais que homenageavam artistas ou tematizavam movimentos, com curadorias próprias e caráter didático. Este projeto intelectual e educativo das Bienais pode ser considerado uma herança do conjunto dos críticos de arte proveniente dos quadros da Universidade de São Paulo, como Lourival Gomes Machado.

Concluindo, podemos dizer que duas são as experiências fundamentais na trajetória pessoal do 'jornalista' Geraldo Ferraz: a infância pobre e a convivência com intelectuais no início do século, sejam os modernistas, como Oswald de Andrade, ou nacionalistas, como Monteiro Lobato.

Também são duas as experiências que irão marcar a maturidade do 'crítico de arte': a convivência com comunistas, como Mário Pedrosa, e a paixão e parceria com Patrícia Galvão.

Aquelas primeiras experiências proporcionaram formação humanista ampla e a possibilidade do autodidatismo; das experiências da maturidade, um ideário voltado ao esclarecimento cultural contra o obscurantismo nos assuntos da política e da cultura.

A tenacidade e equidade no trabalho como jornalista e como crítico de arte fazem de Geraldo Ferraz uma figura ímpar no meio cultural brasileiro. Na pesquisa em História da Arte no Brasil, torna-se uma fonte fundamental para o entendimento da relação entre o jornalismo e a crítica de arte, e os processos de formação e consolidação da divulgação da Arte no Brasil.

Geraldo Ferraz
acervo do Arquivo Edgard Leuenroth
da Universidade Estadual de Campinas

LIVIO ABRAMO

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

ARTISTAS BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS

L I V I O
A B R A M O

POR GERALDO FERRAZ

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO

Volume sobre Lívio Abramo
Capa e página de rosto
Coleção Artistas Brasileiros Contemporâneos, 1955.

Capa de Doramundo
Santos: Centro de Estudos Fernando Pessoa, 1956.

Por uma abstração construída: fluxos da obra (1948/1952)

Angela Grando
UFES/CBHA

Resumo
Num período em que a arte brasileira introduzia o debate crítico em torno das noções de figurativismo e abstracionismo e organizava a exposição inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o modernista Cícero Dias – único artista brasileiro convidado para participar daquela mostra inaugural – foi responsável por manifestações singulares do Abstracionismo. Analisaremos o processo construtivo de Dias, rigorosamente articulado na relação da superfície do quadro integrando-se ao "feito mural".

Palavras-chave
Historiografia da arte, recepção crítica, arte abstrata

Résumée
Dans un moment où l'art brésilien introduisait le débat critique sur l'enjeu qui emportait l'art figuratif et l'art abstrait et organisait l'exposition inaugural du Musée d'Art Moderne à São Paulo, le moderniste Cícero Dias – l'unique artiste brésilien à participer de l'exposition – propose une recherche et un désir de créer une empreinte brésilienne artistique remarquable. Son œuvre est construit comme une surface de conversion, rigoureusement articulée au " fait mural " et à la relativité de l'art abstrait.

Mots-clé
Historiographie de l'art, réception critique, l'art abstrait

Num momento em que a arte brasileira introduzia o debate crítico em torno das noções de figurativismo e abstracionismo e organizava a exposição inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo, a nosso ver, Cícero Dias– assunto da nossa comunicação e único artista brasileiro convidado por Léon Degand, então diretor do museu, para participar daquela mostra inaugural– foi responsável por manifestações singulares do Abstracionismo. Sabemos que, com a exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, curada por Degand e com a série de três palestras proferidas por ele, a partir de setembro de 1948, estabelecia-se o eixo do debate sobre a abstração no País.[1] De fato, as implicações com o nódulo abstracionista já vinham sendo discutidas aqui desde a volta de Mário Pedrosa do exílio, em 1945. Esse crítico mostrou-se tanto o primeiro a estimular o debate da crítica nacional a favor da arte abstrata, como o estudioso a apontar o lugar de destaque da pintura abstrata do modernista Cícero Dias no campo da arte brasileira.

Optando por residir na França, mas com estadas periódicas e exposições organizadas em Recife, no Rio e em São Paulo, Dias tem seu trabalho situado no limiar de dois continentes entre os anos 1948 e 1952: por um lado, circulando em países da Europa, nas exposições organizadas pela Galeria Denise René; por outro, participando de exposições que presidiam a concepção da arte abstrata em plena elaboração no Brasil. Entretanto, no período em que a arte abstrata afirmava sua presença sobre o meio artístico brasileiro e no qual sua autonomia em relação à arte europeia estava na ordem dos fatos, a visibilidade da obra desse artista pernambucano foi se distanciando de nosso cenário. Apesar da decalagem do tempo e do processo criativo que mostra a passagem da estrutura narrativa para a abstração construída na obra, é fato que a ideia de um pintor restando figurativo/regional foi se impondo no Brasil. Alguns textos ainda não retomados pelo viés de uma interpretação crítica, como *Ruptura*, de Waldemar Cordeiro, inferem a produção abstrata de Dias como sintomática de um desvio de sua arte figurativa, ou seja, uma vertente que está à margem do seu processo criativo.[2]

Nossa comunicação interessa-se por fontes textuais que trazem possibilidades de revisão de numerosas reticências pelas quais passa a obra abstrata de Dias. Propõe-se, também, a mostrar que o eixo artístico é tanto o de conceitos como o de práticas, e que os receptores, cada um em suas diversidades hierárquicas, têm um papel representativo sobre o fluxo da obra. Pretende-se basicamente lançar mão de textos que Mário Pedrosa, Léon Degand e críticos atuantes, no decorrer dos anos 1950, escreveram sobre o trabalho de Dias, além de analisar o processo de transformação pelo qual passa a obra do artista.

Em texto que discuti em outro encontro do CBHA, analisando a geometria sensível em Dias e sua contribuição com a primeira pintura mural abstrata na América Latina, coloquei em relevância tanto o ângulo transgressor de suas atividades em Recife, em 1948, como o novo processo de espaço visual pictórico

1 Léon Degand. "Do Figurativismo ao Abstracionismo", Catálogo da exposição *Do figurativismo ao abstracionismo*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1949.

2 Waldemar Cordeiro. *Ruptura*. In *Abstracionismo: geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, p. 220-223.

que sua obra refletia naquele período.[3] De fato, ao obrar um espaço pictórico no qual ressalta a necessidade de encontrar um ponto de equilíbrio, possivelmente entre seu lado instintivo agreste, popular e seu lado cerebral de tradição culta da arte, Dias afirmava a necessidade de "partir da expressão e conduzi-la aos limites que lhe são impostos pela função, mas sem permitir que os limites negligenciem a expressão".[4] O artista visava à transgressão abstrata, ou seja, depurar a expressão pela autocrítica moderna da autonomia dos elementos constitutivos do espaço pictórico sem, contudo, ele informava, deixar de acreditar "na substância brasileira de seus quadros".[5] Mas em que medida esse artista instintivo e cerebral guardaria dentro de sua vivência cosmopolita a presença da terra natal? Ou, como ecoaria na obra o par antagônico entre a expressão instintiva e a força propositiva ao construtivismo?

É um assunto instigante a ser examinado, pois esse antidogmatismo seria tanto uma presença latente em toda trajetória do pintor, como conferiria força ao otimismo construtivo que anima o percurso abstracionista da obra. A despeito do conhecimento que se faz do nome do artista no Brasil, capitaneado por sua arte figurativa, já nos finais dos anos 1940, sua pintura, numerosa e diversificada, é regida por questões que sugerem exame mais detido. Assim, caberia mencionar, por exemplo, a emulação recíproca que ocorre na luta pela supremacia oscilante entre a figura e o fundo, numa fluidez de perspectivas moventes. Não raro, o pintor mostra o apreço por uma pintura de superfície, rebatida a um espaço sem volumetria, onde as formas sempre recortadas saem umas de debaixo de outras num jogo de cores alheio às noções de estática. Sua proposição visual é essencialmente do alto: as linhas se cruzam numa variedade de ângulos de visão; os planos se superpõem ou se entrecortam, e a falta de precisão de entrada de fontes luminosas concorre para a apreensão de um espaço vivo que burla uma ordem preestabelecida. O problema do espaço se faz num jogo de tensões entre um otimismo construtivo e um certo ceticismo da forma assinalado pelo abuso de cores, como os verdes muito vivos e as cores contrastadas variadamente. É um assunto que merece atenção especial.

Se outros representativos artistas abstracionistas se distanciaram do verde, essencialmente, por ser uma cor referencial do mundo vegetal e ter uma propensão a recuar e oscilar no espaço pictórico, Dias, contrariamente, quebrou os preconceitos da voga abstracionista, entregando-se ao seu instinto verde, e, como escreveu o crítico francês Charles Estienne "com um gosto, com um sensualismo de que é frugal a sua pintura". Além disso, em sua obra existe uma poética abstrata que é ao mesmo tempo viva, pulsante, e como ainda informa Estienne:

[...] ela é abstrata na medida em que é construída sobre a organização e o movimento das

---

3 Angela Grando. "Por uma poética relacional ou um pintor da forma vegetal", in *Anais do XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro, 2008, p. 686-695.

4 Refiro-me, em especial, à reflexões de Cícero Dias sobre o seu processo criativo como aparece, por exemplo, em sua fala no Catálogo de sua exposição *Cícero Dias – peintures 1950/1965,*que aconteceu na Galeria Denise René, Paris, dezembro 1987/janeiro 1988.

5 Essa expressão é recorrente em Cícero Dias e foi analisada em minha tese de doutorado *Cícero Dias: figuration imaginative et abstraction construite.* Universidade de Paris I – Panthéon – Sorbonne, 2001.

formas numa superfície dada. Mas ela é viva pelo estranho, orgânico e natural movimento das formas, por geométricas que elas sejam, a nos dar, concentrada em uma espécie de cristalização perfeita, o essencial da vida vegetal.[6]

Sob esse viés, o trabalho do artista, ao contrário de refletir um "não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito", citado na referida crítica de Cordeiro (em seu texto *Ruptura*)[7], abarca uma polifonia geométrica e uma experiência do espaço que protagoniza elementos formais como uma espécie de glosa carregada de elementos flutuantes tomados da memória, estruturando-os como se estivesse às voltas com procedimentos de colagem. Se a percepção ambivalente de Dias, provocada por um ângulo de visão do alto, alimenta a dinâmica de sua poética abstrata, e se a cor verde se faz persistente na obra do artista, vemos aí uma maneira peculiar de entender o legado construtivo, maneira que surgia na obra filtrada pela geometria sensorial de sua pintura abstracionista. Entretanto, pela crítica de Cordeiro, a fisionomia lírica das pinturas de Dias, em grande parte, foi reduzida ao confinamento do âmbito da questão regional. Daí, torna-se elucidativo retomar a fala de Oswald de Andrade, que se havia posicionado de outra maneira na ocasião. Para o autor do *Manifesto Antropófago*, a obra de Cícero Dias chegava à abstração de modo etimológico, como "extração do mundo". Ele diz: "[...] próprio Cícero não compreende seu papel, pois ele realizou, sem pretender, a síntese que eu procurei formular através de minha filosofia antropofágica, que vem a ser a ligação do técnico ao primitivo".[8]

A esse respeito cabe lembrar que uma singularidade da obra de Cícero Dias reside na presença intencional do espaço profundo da memória submetido às verdades universais do vocabulário construtivo. Sua pintura sinalizava um extraordinário amadurecimento formal, aguçava uma vocação construtiva e tratava de relativizar a ortodoxia concreta. O grande momento da síntese, da "antropofagia", ocorre no final da década de 1940. Sem abdicar totalmente da memória narrativa, a premissa da bidimensionalidade se acentua: a obra distende a estruturação linear da superfície, os alinhamentos dos mastros das embarcações do porto de Recife transformavam-se em verticais, as velas latinas em paralelogramos e o alinhamento serial e ritmado dos elementos submerge entre as velaturas de verde profundo e a luz branca tropical. Tal assimilação de premissas construtivas era mais que uma referência afetiva à tradição popular pernambucana, tratava-se tanto de extrair todas as possibilidades formais de uma rica constelação de imagens que aportava uma memória afetiva, como de articular uma visão do mundo que se faz rigorosamente na transmutação pela abstração. Não por acaso, a ordem e a inteligência construtiva abstrata iriam propiciar o processo criativo de repetição e permutação entre unidades modulares, de alternância essencial entre cheios e vazios, trazendo à tona o elemento morfogenético central da pintura abstrata de Dias.

---

6 Charles Estienne. "Um peintre de la forme végétale, Cícero Dias", in *Cahiers d'Art*. Paris, 1949, p. 100-104.

7 Waldemar Cordeiro. *Ruptura*. In *Abstracionismo: geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987, p. 220.

8 Oswald de Andrade. *Jornal de Letras*. São Paulo, dez. 1952.

Em 1952, Cícero Dias teve duas grandes exposições individuais no Brasil: suas pinturas podiam ser vistas no Museu de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro. À época, Pedrosa discorreu sobre a tarefa histórica do pintor, tanto por ser o primeiro pintor a ter uma exposição individual organizada pelo Museu do Rio, como por nos dar, então, diz o crítico: "uma das obras mais representativas pela concepção e pelo rigor estrutural da pintura moderna do Brasil". Entendendo que o caráter de retrospectiva dado à exposição, organizada a partir do eixo cronológico da obra não foi positivo, ele lembra que seria preciso esperar Cícero Dias chegar "aos oitenta anos, ou deixado de viver, para uma verdadeira retrospectiva sua acontecer". Sob esse angulo, o crítico analisa a transformação do trabalho de Dias considerando o período entre 1948 e 1951. Assim, ressalta que o artista estava "em pleno vigor e sobretudo em evolução", pontua que as preocupações atuais do pintor pernambucano estariam ligadas, essencialmente, às realizações das "correntes ditas abstratas da arte contemporânea" e assinala que na mostra em São Paulo, organizada pelo próprio artista, não apareciam suas pinturas da fase figurativa, ou seja, as obras apresentadas refletiam o campo expressivo de sua fase abstracionista e permitiam ver uma "pintura despojada, que procura ardentemente uma linguagem puramente plástica".[9]

O fato é que a obra, entre a passagem das décadas de 1940/50, mesmo portadora de forte substrato construtivo, refletia um processo de decantação e transmutação do espaço orgânico e sensorial de sua matriz figurativa que provocava seu navegar numa flutuação de ordens formais diversas. É exemplar que, nesse período, no cenário parisiense de disputas pela hegemonia e pelas definições das tendências abstratas, a obra de Cícero Dias tenha sido mostrada tanto pela crítica de Charles Estienne, crítico engajado pela tendência da espontaneidade de execução na arte abstrata, como pelo olhar seletivo de Léon Degand, crítico em defesa da arte abstrata geométrica "de linha dura".

Ainda a esse respeito, é bom lembrar que o retorno de Dias a Paris vai ser marcado, também, pela volta do crítico Léon Degand (que havia deixado a direção do Museu em São Paulo) ao campo da arte parisiense. As discussões estéticas e ideológicas do pós-guerra se intensificam durante toda a década de 1950, e cada artista vanguardista tendia, mais ou menos conscientemente, a redefinir o que devia ou podia ser a arte. Cícero Dias, acreditando que "a arte se mistura profundamente ao caminhar da vida" e que "o futuro da pintura estava na arte abstrata",[10] intencionalmente participa de uma rede referencial de artistas e de atividades que balizavam marcos de uma atualidade moderna: sua presença constante nas atividades organizadas pela *Galerie Denise Renée,* sua participação na revista *Art d'Aujourd'hui*, seu engajamento no *Groupe Espace* e sua associação à *l'Art Mural* testemunham pontos de ancoragem de sua trajetória pela abstração geométrica. Desde o primeiro número da revista *Art d'aujourd'hui*,[11] publicação engajada pela divulgação da arte abstrata geométrica, o nome do artista consta das exposições das galerias próximas dessa vertente abstrata (Denise René,

9 Mário Pedrosa. "Pernambuco, Cícero Dias e Paris". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 29 agosto 1948

10 Entrevista de Cícero Dias à Autora. Paris, março 1999.

11 Michel Seuphor. "Le Mur", *Art d'Aujourd'hui*, , n. 1, Paris, junho 1949.

Cahiers d'Art, Babylone) como, também, das atividades do grupo Espace, ao qual Dias se liga em 1951, data da criação do grupo.

Por outro lado, um dos aspectos interessantes da transformação construtiva do projeto de Dias é a manipulação de sua obra como uma superfície de conversão, rigorosamente articulada nas relações formais da superfície do quadro integrando-se aos arranjos de uma arte Mural. Nesse sentido, o crítico francês Roger Bordier, em seu estudo "Cícero Dias et le fait mural", publicado na *Revista Art d'aujourd'hui*, nos traz apontamentos essenciais sobre a ação do pintor ao elaborar o seu sistema mural ou "feito mural". O crítico explica que: "a pintura era colocada em contato direto com o muro, pintada em função desta superfície plana, que lhe acolhia".[12] A evidência o cavalete não era utilizado no ateliê de Dias. De fato, utilizando toda uma parede de seu ateliê, Dias havia instalado um sistema de ripas, de ganchos e de cordas sobre o qual podia prender facilmente, e em todas as direções, telas de dimensões variadas. E aí, acrescenta-se que uma corda, que enquadrava o sistema, podia ser estendida facilmente na frente da tela, permitindo um controle bastante regular dos intervalos de cor e forma e do arranjo desses intervalos na superfície do quadro. Sob esse ângulo, Cícero Dias relata que: "[...] a corda tem na sua pintura a mesma função que tem a linha de prumo para o pedreiro". Ainda, seguindo os dizeres de Roger Bordier, a pintura de Dias se fazia numa fatura que tinha o mais vivo interesse pela prática manual, e o crítico explica: "[...] é particularmente claro que não se trata de arte aplicada sobre o muro, mas das razões que presidem a uma vontade de unidade de superfície que se concretiza numa concepção do quadro tanto como um feito mural". Torna-se claro que o processo criativo de Dias declina em procedimentos de busca pela ordem essencial construtiva e responde ao "grande credo" da abstração geométrica dos anos 1950 defendida por Léon Degand e, melhor dizendo, ao princípio de forma-cor associado à equivalência forma-fundo do espaço pictórico.

Como discorrer a respeito do óleo *Continu*, de 1952, ou de outras telas do período entre 1950 e 1954, período no qual Dias optou pela abstração construída e teve plena consciência do significado estético dessa experiência? Cabe lembrar que Léon Degand, em sua publicação *L'Abstraction dite géometrique*, afirma: "[...] o geometrismo o melhor calculado se desenrola em Cícero Dias num singular frescor cromático".[13] Ficava claro que o ato pictórico de Dias não abriria mão das possibilidades semânticas da cor e, como discorre Degand, seus acordes de cores eram "inimitáveis". Na opinião do crítico, a obrigação de ser pessoal era, em Dias, involuntária, congenial. Degand continua a discussão informando que ao sermos avisados das origens brasileiras de Dias seguiríamos uma falsa direção imaginar, ainda que brevemente, que o pintor faça "pintura tropical". E enfatiza: "A lógica plástica de seus quadros é o reflexo bastante fiel da sua lógica pessoal: um rigor obstinado dentro das probalidades da fantasia".[14]

---

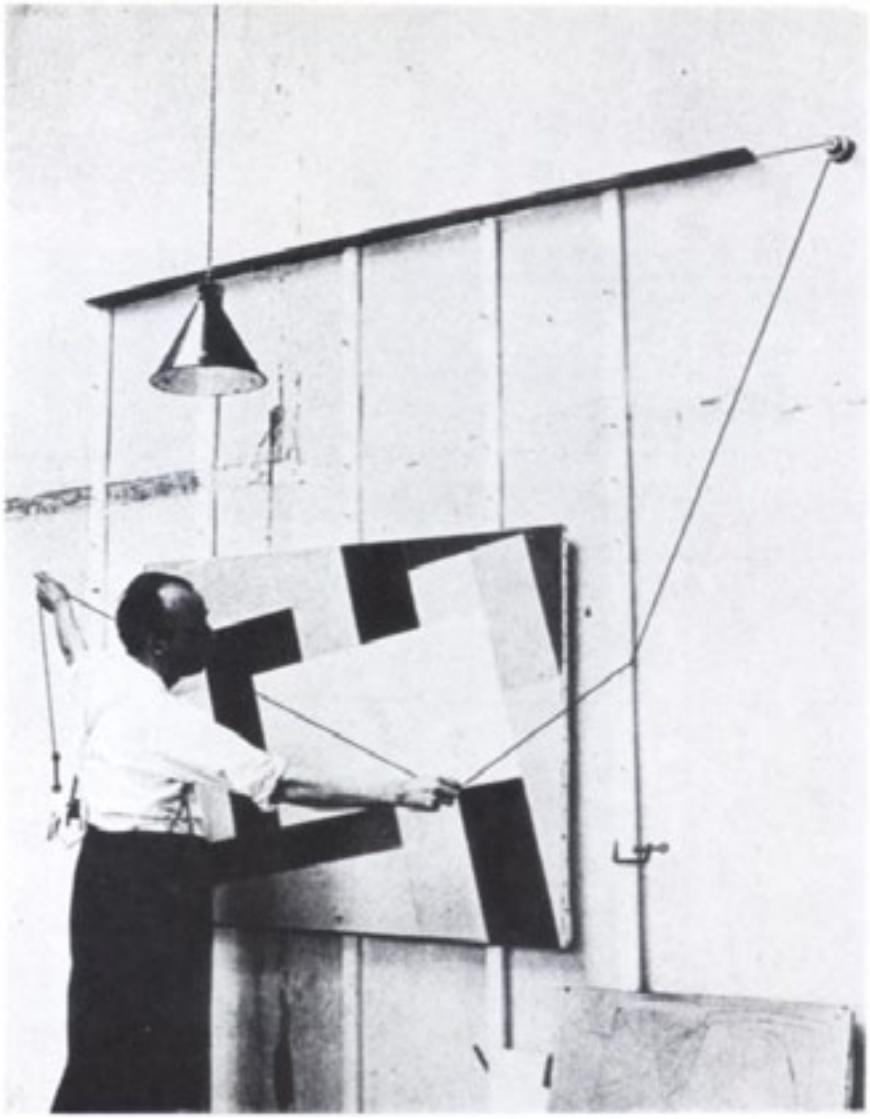
12 Roger Bordier. "Cícero Dias et le fait mural". *Art d'aujourd'hui*, n.6. Paris, setembro 1954.

13 Léon Degand. "L'abstraction dite geométrique". *Quadrum*, n.1., maio 1956.

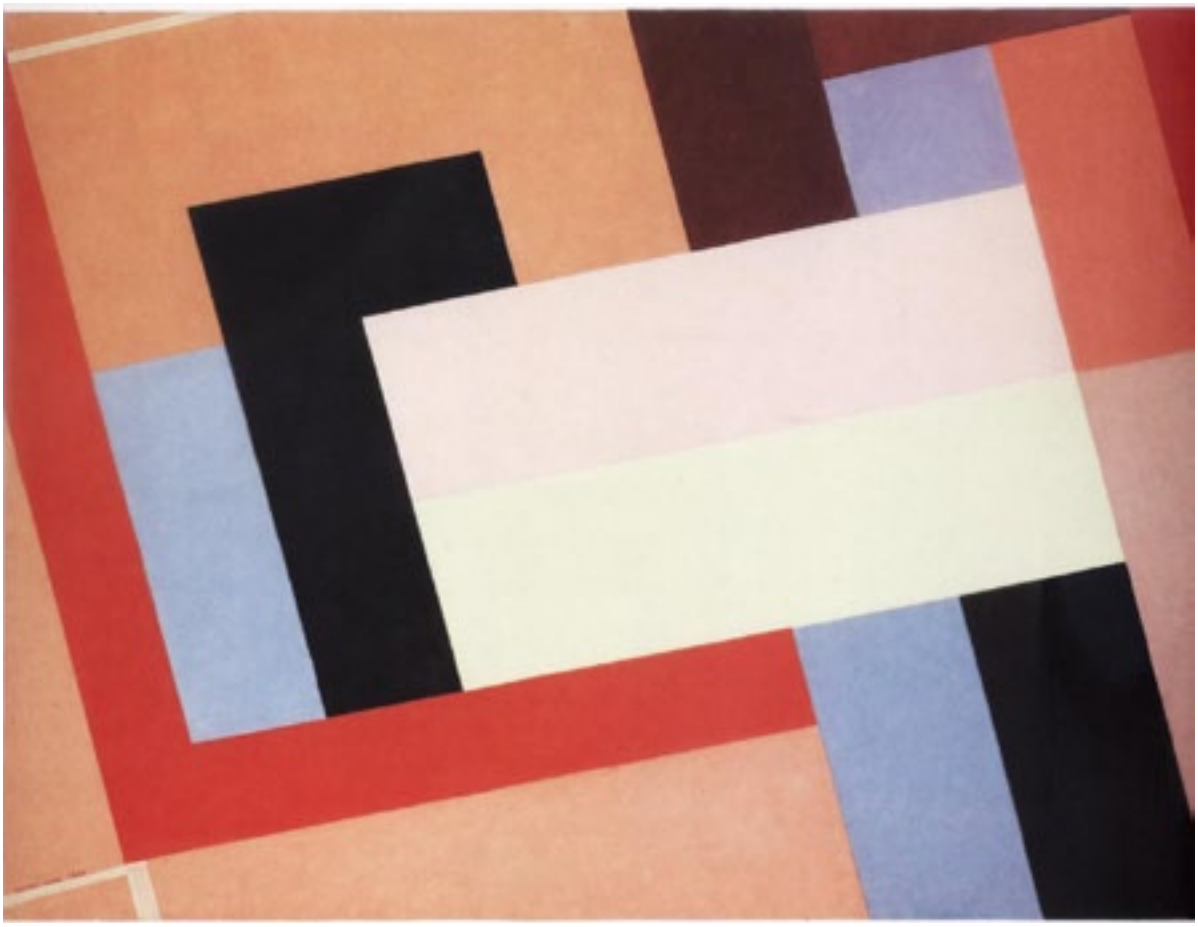
14 Léon Degand, *L'Art d'aujourd'hui*, 1951.

Destaque-se, que era decerto uma pintura com quase três décadas de produção, portadora de forte substrato erudito e de procedimentos assimilados ao modernismo europeu, que, sem se fixar em nenhuma escola, portava uma ordem essencial e estrutural da forma pela decantação de fontes cultas e populares que acumulara numa decisiva experiência de percepção construtiva do espaço.

Boa Terra, 1949
Cícero Dias
óleo s/tela, 97x130cm.



O Sistema Mural
Cícero Dias
Atelier do pintor em Montparnasse. Paris.



Contínuo, 1952
Cícero Dias
óleo s/tela, 97x139cm. .

Arquivo, memória e espacialidade no estudo da obra de Paulo Bruscky

Cíntia Guimarães Santos Sousa
Doutoranda/ UFG

Márcio Pizarro Noronha
UFG

Resumo

Este artigo é parte do estudo da Teoria Interartes e dos Estudos da Nova História Biográfica, envolvendo o projeto de doutoramento no Programa de Pós-Graduação em História (Faculdade de História/Universidade Federal de Goiás). O projeto tem como objetivo desenvolver um estudo de caráter biográfico do artista plástico Paulo Bruscky. Estudar a vida e obra deste artista é de grande importância para compreender a relação entre documentos de artistas e a produção da História da Arte.

Palavras-chave

Paulo Bruscky; Arte Contemporânea; Documentos de artistas.

Abstract

This article is part of the study of "Interarts Theory" and the Studies of New Biographical History, as part of the doctorate project inside the Post-graduation Program in History (FH/UFG – Faculty of History / Federal University of Goiás). This project aims to develop a biographical study of the plastic artist Paulo Bruscky. Studying this artist's life and work has a great importance to understand the relation between Artists' documents and production in History of Art.

Key-words

Paulo Bruscky; Contemporary Art; Artists' documents.

Este estudo sobre o artista Paulo Bruscky se justifica por sua importância e representação na história da arte contemporânea brasileira. Por isso, um dos objetivos dessa pesquisa é investigar se o artista e sua produção podem ser enquadrados dentro do campo da Teoria Interartes, e por outro lado, entender como o mesmo é um marco fundador da arte contemporânea brasileira.

O primeiro capítulo da tese discute a questão da memória e a narrativa nas obras biográficas e sua relação com a pesquisa no campo da História. Além disso, traz o diálogo com biógrafos e seus biografados de diferentes áreas do conhecimento para analisar seus métodos e seus olhares sobre o fazer biográfico.

O segundo capítulo é o artista Paulo Bruscky sendo contado pelos outros – as entrevistas que realizei, depoimentos, material da internet, jornais, revistas e outros – meus arquivos. Autores: François Dosse/Paul Ricoeur/Beatriz Sarlo.

No terceiro capítulo é ele contado por ele mesmo – si mesmo/ os rastros e restos do autobiográfico. Relação arte e vida – Cotidiano que está ligado a ideia de arte vida e que Dosse chama de vidobra, vida que se dobra. As entrevistas e também material de internet, jornais, revistas. Autores: Lejeune/Dosse. O quarto capítulo – a narrativa que eu construo dele a partir dos capítulos anteriores.

A contribuição teórica neste trabalho vem de duas direções: de um lado, a definição de estudo histórico biográfico de François Dosse e a interpretação da pesquisadora e professora da USP Mary Del Priore[1]; e, de outro lado, a definição do pesquisador e Prof. Dr. Marcio Pizarro Noronha, o qual aponta para um tipo de História Interartes, onde o estudo com característica biográfica é um estudo da vida e da obra, nos pontos onde convergem e se desenham os processos criativos. (NORONHA, 2008)[2].

Segundo François Dosse a biografia não pode resumir-se à arte do retrato individual (2009, p.39)[3] e construir um túmulo próprio para a veneração do biografado, pelo contrário, o biógrafo deve preencher as lacunas documentais e valer-se da intuição para ligar traços descontínuos. [...]. O tratamento da temporalidade permite romper com a linearidade cronológica e a adoção das múltiplas vozes narrativas que participam dos vários registros de temporalidade, podendo o biógrafo alternar capítulos de tonalidade diacrônica com capítulos de tonalidade temática. A narração não é homogênea e sim uma estrutura mista, uma convergência de relatos diversos enredados uns nos outros – lembra, assim, a escrita da história e do romance. (2009, p. 67).

A biografia foi, conforme Mary Del Priore, um primeiro gênero de escrita da história, então ele também se refez ao longo desse processo de ampliação dos recursos para a produção historiográfica. Ou seja, a biografia é um gênero, que compõe o repertório da escrita histórica, um tipo de escrita literária que

1 Priore, Mary Del. Biografia: quando o indivíduo encontra a história. Topoi, v. 10, n. 19, jul.-dez. 2009. Disponível em www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi19/topoi%2019%20-%2001%20artigo%201.pdf

2 Noronha, Marcio Pizarro. Reflexões teóricas em torno de interfaces: psicanálise e interastes e as relações tempo-espaço. Agenda e pesquisas em andamento. In*: XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC*, Publicação eletrônica em pdf, 2008.

3 Dosse, François. O Desafio Biográfico: escrever uma vida. São Paulo: Edusp, 2009.

foi se separando da literatura. Essa amarração, história-literatura, história-arte, é uma questão importantíssima na historiografia contemporânea porque trata das relações entre o real e o ficcional, portanto, permite dizer que este é um estudo de caráter biográfico ao avaliar a forma como propus construir esse texto.

O objetivo do estudo de objetos artísticos contemporâneos fundamentados na História Interartes pretende observar a presença de três lógicas; segundo Noronha (2008): *a fusão das artes*, *a diferença entre as artes e a lógica estética do intervalo.*

Nesse sentido este tipo de estudo pretende mapear, observar, descrever e analisar diversas formas artísticas contemporâneas, como as performances, o teatro, as instalações em artes plásticas, eventos e espetáculos multimídia e as "novas formas artísticas" (com especial ênfase para o cinema e a invenção do audiovisual), traçando paralelos entre as perspectivas da fusão das artes (unidade) e da pluralidade com ou sem unidade das artes – do ponto de vista disciplinar. Seus desdobramentos em pesquisa não se restringem ao estudo da História e da Teoria, encontrando-se muitas vezes diretamente envolvida na produção poética, com fundamentos teórico-práticos (Noronha, 2008).

Portanto a proposta de construir um estudo da vida e obra de artista pensada nos moldes da Teoria Interartes é no sentido de buscar nas fronteiras, no entre, no espaço intermediário e nas relações entre as linguagens multimídia-intermídia. Podemos considerar que a produção de arte de Bruscky aproxima-se das reflexões geradas no interior do campo da Teoria Interartes, uma vez que essa teoria valoriza de diversos modos a perspectiva experimental-performática e as relações entre as diferentes linguagens que o artista utiliza – fotografia, performance, vídeo, xeroxarte, faxarte, poesia visual, livro de artista, entre outras. Esse tipo de produção do artista está ligado à relação entre os conceitos scinestesia e háptico desenvolvidos pela Teoria Interartes.

Para Noronha a SCinestecia (com S e C) é a fusão, a reintegração de duas condições no campo da pesquisa da linguagem, dos termos sinestésico com S e cinestésico com C. A primeira (Sinestésico) diz respeito à capacidade de tradução interpercepções, em um grau indicial (plano semiótico), estabelecendo relações entre uma percepção de um domínio do sentido e um outro domínio evocado – Cruzamento de sensações – . O segundo termo, Cinestésico, tem um sentido de reintegrar aqui a perspectiva do corpo, pois o termo diz respeito à percepção dos movimentos musculares, da massa corpórea e das posições dos membros, resultando em jogos de: (des)equilíbrio e movimento-estático. Assim integrando ambos os termos num único **scinestesia**. Que se trata de um jogo constante entre situar-se e ver, pois estamos sempre vendo como revisão, condição de ressituar-se no espaço, nas condições dadas pelo sentido sinestésio. Assim uma teoria da percepção ampliada passa a ser compreendida aqui enquanto teoria da linguagem.

Quanto ao conceito de Háptico, Noronha aponta que a transição de uma perspectiva óptica (centrada na categoria do olhar) e sua passagem para uma visão ampliada para uma (e)motion [emoção-movimento] espacial-temporal, onde a visão [paradigma visual hegemônico na organização dos sentidos] é reintegrada no sentido de localização, numa inseparabilidade entre exterior-interior e na con-

figuração de mapas mentais. Há uma ampliação dos sentidos enquanto modos de cognição e o estabelecimento de sensos topográficos e realidades topológicas.[4]

Como exemplo desses conceitos trabalhados pela Teoria Interartes e a aproximação deles com a produção de Paulo Bruscky, podemos citar o projeto do artista para a bolsa de Guggenheim/NY, *Multimeios na Reeducação da Percepção Sensorial* de 1980. De acordo com o artista a proposta era pesquisar o espaço da arte que ampliasse o desenvolvimento da capacidade perceptual.

> *O comprometimento com a arte-correio, a utilização de multimeios, a realização de performances e o elementar e simples contato com as pessoas levaram o artista à consciência de que era necessário ampliar o espaço de pesquisa e desenvolver novos instrumentos de indução sensorial, num nível mais primário e elementar que os possibilitados por uma arte convencional e bem comportada. (Paulo Bruscky, 1980)*[5].

Bruscky desenvolveu o projeto criando os filmes experimentais, dando continuidade às pesquisas iniciadas pelo artista desde 1970, e além disso produziu os livros-objetos voltados para um público mais específico e com destinação específica. De um lado esse tipo de produção aciona no público o jogo entre scinestesia e háptico, porque é um outro modo de ver, sentir e se possicionar no espaço/tempo, ampliando suas percepções. De outro o artista como arquivista tanto de sua obra quanto da obra dos outros aciona a memória, os rastros da experiência.

O próprio artista se coloca como um arquivador, historiador da produção contemporânea, como ele mesmo afirma "faz garimpagens, pesquisas e aquisições em livrarias e sebos durante mais de três décadas"[6]. Em seu ateliê, na cidade de Recife, encontramos um acervo com diversos documentos, obras, diários, correspondências, objetos e livros de artistas brasileiros e estrangeiros. (Autores que estamos usando para pensar a questão do arquivo: Freud, Derrida e Elisabeth Roudinesco. Pensando no viés: Arquivo e memória: arquivo e história).

O acervo, por ele criado, faz parte de sua memória, de sua obra e de sua vida, sendo assim, não podemos deslocar e nem separar o acervo de sua produção e de sua vida, pois estão ligados um ao outro, fazendo parte integrante da sua história, do seu processo de criação, que a cada dia é (re)construído num novo trabalho. É um local de reconstrução diária devido às redes de comunicação que este artista estabeleceu e, ainda, estabelece com outros artistas.

Em seu ateliê, Bruscky, armazena informações de diversas formas e meios, seja em diários, rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, recortes de jornais, fotografias, textos, trecho de filmagens, documentos de outros artistas. Todo esse material que se apresenta são vestígios deixado pelo artista e que oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do seu pensamento criativo e ao mesmo tempo captar rastros da história das linguagens artísticas.

---

4 Noronha, Marcio Pizarro. Corpo, Teoria e História da Arte e Fashion in: Filho, Adair Marques; Mendonça, Miriam da Costa M. M. de (orgs.). Modos de ver a moda. Goiânia: Ed da PUC Goiás, 2010.

5 Projeto Multimeios na reeducação da percepção sensorial.

6 Catálogo da exposição "Fluxus acervo Paulo Bruscky" no MAMAM, Recife, de 02 de novembro a 13 de janeiro de 2007.

Além disso, nesse espaço, tem um importante acervo documental sobre as vanguardas artísticas do pós-guerra, que incluem trabalhos originais do Grupo Fluxus e Gutai (Japão). Bruscky manteve correspondência regular com alguns membros desses grupos. Essas correspondências entre artistas ocorreram num primeiro momento com a arte postal. Com a produção de arte postal Paulo Bruscky conseguiu criar sua rede de comunicação entre artistas de diversas partes do mundo.

Em junho de 2004 tive a oportunidade de me apresentar no Congresso da ABA, Associação Brasileira de Antropologia, em Recife, poucos meses antes do ateliê de Paulo Bruscky ser levado para a Bienal de São Paulo. Juntamente com os professores Dr. Marcio Pizarro e Dra Maria Elizia Borges visitamos o ateliê, realizando neste dia uma entrevista. Cabe aqui transcrevê-la. Convém, ainda, salientar que o ateliê é um espaço das relações, das memórias, dos encontros, e acima de tudo, sua trajetória de vida, o percurso de uma história biográfica, a memória viva de uma existência artística;

Sempre tive uma preocupação além de cuidar da minha obra, reunir material de outros artistas contemporâneos, pela própria ausência da crítica principalmente na década de 70, não só da crítica como os museus, em todos os espaços, que hoje eu digo que a crítica e os museus andam em busca das brancas nuvens das décadas de 70, principalmente porque passou em brancas nuvens. Esse material eu venho reunindo desde o final da década de 60 até hoje. Tenho um acervo que hoje conta com mais ou menos 60 mil itens. Neste espaço aqui estou a cerca de 20 anos, eu acho, e foi somando, somando e que hoje virou, quer dizer, uma instalação praticamente, porque o espaço não é grande e foi acumulando e hoje é o que você está vendo, e que inclusive vai para a Bienal deste ano[...]. (Paulo Bruscky, Recife 16/06/2004).

Como afirma Dominique Chateau[7], o ateliê do artista concretiza a prática artística, ou seja, focaliza a prática do artista sobre ele, é como se fosse um livro aberto onde estão todas as coisas que contém o espaço e o que elas estão fazendo ali naquele lugar. Portanto, podemos entender que coleções, obras, esboços, materiais diversos, fotos, catálogos, xerox, livros, recortes de jornais, enfim, todas essas coisas fazem parte desse jogo que é a construção da obra.

De acordo com Charles Merewether[8] (2006, p. 10) no livro The Archive (2006) uma das características da era moderna é o aumento significativo dos arquivos como meio pelo qual traz um conhecimento histórico através de lembranças acumuladas, armazenadas e recuperadas. Muitos deles criados pelas organizações estaduais e institucionais como também por indivíduos e grupos. O arquivo distingue do acervo e ou da livraria, estes constituem uma reposição ou ordenação de documentos e registros, ambos, verbal e visual, sobre a qual a história está escrita.

---

7 Chateau, Dominique. L'art comme fait social total. Montreal: L'Harmattan, 1998.

8 Charles Merewether is an art historian and writer on contemporary and postwar art who has taught at universities in the United States, Central and South America, and Australia. Fonte: www.mitpress.mit.edu/catalog/item/default.asp?ttype=2&tid=10963

O propósito deste livro, The Archive[9], é mostrar como o conceito de arquivo tem sido definido, examinado, contestado e reinventado pelos artistas e pelas formas de observações culturais desde o Século XX até o presente. Encontramos vários artigos de artistas, historiadores, filósofos para pensar e conceituar o arquivo.

Na seção, *Traces* (traços/trajetos), reúnem-se textos que consideram a relação entre arte e arquivo nos termos das percepções e entendimentos que os eventos e as experiências sempre nos traz através de um índice, ou uma marca residual das ocorrências. O arquivo não é como uma forma de lembrança ou uma história. Mostrado a si mesmo em forma de traço, contém o potencial do fragmento e desestabiliza tanto a lembrança quanto o registro – a história escrita como suficiente meio de oferecer ao mundo o que está por vir.

No texto de Sigmund Freud "Bloco Mágico" (A Note Upon The Mystic Writing-Pad) de 1925, o autor fala que a operação da memória por ela mesma pode ser entendida como um processo de inscrição/marca. Ele compara as funções físicas gravadas/registradas e a memória apagável da criança (ou da infância) escrita no bloco, sendo assim, o acervo traz os traços/os trajetos da infância. E isso evita também o esquecimento e a passagem do tempo, trabalha com a temporalidade dele mesmo.

Christian Boltanski, Ilya Kabakov e Susan Hiller refletem em seus trabalhos a relação entre seus objetos fazendo ressonância com Freud. Reconhecendo afinidades de suas práticas com o coletor, eles exploram de maneira na qual os objetos agem como mnemônico (a idéia do objeto como algo que traz a memória), quando reunidos eles constituem um arquivo pessoal.

No artigo de Christian Boltanski (francês), o artista conta como construiu a seqüência fotográfica dos seus primeiros livros de artistas, usando fotos da sua infância a qual nomeou este trabalho como *Investigação e apresentação de tudo o que resta da minha infância* (*Research and Presentation of All Remains of My Childhood*), 1944-1950. Coleciona todos os traços/trajetos de sua e de outras pessoas que relacionam com o Holocausto. O artista se debruçou sobre a sua própria memória e, as primeiras obras que criou tiveram por tema a sua pessoa e a sua própria vida. Passou essa vida para livros, filmes e vitrinas. Representou-se, a si mesmo, em cena. Confeccionou inúmeros objetos que relembram certos fatos e gestos da sua juventude. Aqui traz a arte testemunhal, que é a idéia da história pelo testemunho, e esta é uma forma forte e política da memória.

Segundo o artista, nessa investigação da sua própria história, existe uma encenação permanente: esta escapa à realidade. O artista criou o seu passado. De acordo com Guy Schraenen:

> *através da reconstituição da sua própria vida, de retratos, através de inventários de coisas que pertenceram a pessoas, de conjuntos de fotografias, Boltanski demonstra-nos tanto a relatividade como a subjetividade de toda e qualquer «historificação». Ficamos esmagados sob o peso da nossa sociedade, da sua vontade de julgar. E Christian Boltanski está permanentemente a reenviar-nos para a nossa própria realidade pelo intermédio de um espelho. (www.serralves.pt/gca/index.php?id=441. Visitação em 27/07/2010)*

9 Merewether, Charles. The Archive. London: Whitechapel Ventures Limited, 2006.

O artigo de Ilya Kabakov (russo) é sobre a sua primeira instalação no apartamento em Moscou no início do período *Perestroika* (mudança na Rússia no final da década de 80), reconstruiu um vestígio imaginário de um apartamento comum. Um olhar de sentimento existencial simbolizando o lixo. Kabakov traz a história de *O homem que nunca jogou nada fora (The Man Who Never Threw Anything Away,* c.1977). Tudo tem um sentimento, até mesmo um pedaço de bala, e isso faz com que a pessoa não consiga se separar dessas coisas. A mesma coisa acontece com o apartamento/o ateliê de Bruscky, e isso gera um sentimento proustiano de não querer que as coisas mudem e assim constrói uma memória de acúmulos.

Susan Hiller (americana) discute sua instalação de 1994, no Museu Freud em Londres, ela descreve sua prática do *Trabalhando através do objeto (Working through objects*), para posicionar seu significado cultural, re-nominando a comparação de Freud do seu método de "working through", que é a comparação das camadas ocultas do inconsciente à atividade de arqueologia.

Segundo Hiller tudo da sua coleção são coisas que foram descartadas. E o único valor que essas coisas tinham era o que a artista tinha dado. Portanto ela afirma que Freud é um pré-modernista com uma pitada de um gosto antiquariano e a sua coleção é, obviamente, muito pós-moderna – porque ela se constitui de fragmentos, ruínas, descartes, apropriações, etc. Para a artista seus objetos coletados são evocações constantes da mortalidade e da morte, e que isso pode ser dito dos objetos da coleção de Freud e talvez em todas as coleções.

A artista comenta que o processo puro de acumular, de certa forma, vem da infância, porque a maioria das crianças gostam de colecionar, podendo ser uma coleção de bonecas, de carrinhos ou de gibis. E, depois desse tipo de coleta inicial, as crianças iniciam um processo de classificação em tipos, colocando todos os lápis verdes de um lado e os vermelhos de outro, todos os gibis do "superman" e os do homem aranha; criando categorias e análises dessas categorias. Provavelmente a maioria das pessoas já fizeram isso e depois, de certo tempo, abandonam suas coleções. Mas ao longo da vida as pessoas continuam acumulando objetos: para casa, para o corpo.... enfim criando conjuntos que não são percebidos como unidades coletáveis, diz Susan Hiller.

Em outras palavras, o que parece chegar ao fim não é o ato de coletar, mas o processo de análise de classificar e de criar uma tipologia que é acabada, porque nós certamente continuamos acumulando objetos que dá sentido as nossas vidas. Segundo Hiller ela está mantendo o processo de ser um coletor consciente, o qual é muito semelhante àquela coleta inicial da infância. E que o processo de acumulação é "realmente analisado e pensado através, e de fato, é uma homenagem crítica a Freud e a forma de ver e trabalhar através disso" (2006, p.43).

Paulo Bruscky também criou seu próprio processo de coletar e acumular objetos. O ateliê do artista é uma reunião de objetos do cotidiano, obras de arte, documentos de artistas, documentos da cultura local, regional, nacional e internacional. É um espaço autônomo e mutável, porque a cada dia o artista o reconstrói, inserindo novos objetos, documentos, obras. Todos esses objetos, ali num campo determinado, irão se transformar em um bem cultural. Esse espaço

do artista é o lugar que o apóia e ao mesmo tempo dá sustentação às questões da arte atual.

O ateliê de Bruscky é um dos territórios que permite essa apreensão. Um espaço físico e simbólico que é produzido com intervenções constantes. Na dinâmica de quem o faz, o vê e interage com ele, construindo, assim, sua percepção, mesmo que momentânea. Encontramos nas produções de Bruscky todos esses exemplos de registros que deixam evidente a imersão do mesmo no mundo, no tempo e no espaço no qual se encontra inserido; o artista, de modo geral, é afetado por esse espaço contemporâneo. Porque este espaço traz um corpo vivido que são nossas experiências vividas pelas quais o corpo passa ao longo de uma vida – experiências, acontecimentos, traumas, lugares que ele ocupa (Pankow, 1988)[10].

10 Pankow, Gisela. O homem e seu espaço vivido: análises literárias. Campinas, SP, Papirus, 1988.

Enunciados imperativos em Cildo Meireles (1969-2009)

Eduardo Veras
Doutorando/ UFRGS

Resumo
Esta comunicação corresponde a um estudo de caso sobre três trabalhos do artista brasileiro Cildo Meireles: Estudo para espaço, Estudo para tempo e Estudo para espaço/tempo, concebidos em 1969, no formato de enunciados que convidavam o leitor a realizar determinadas ações. O artigo discute como a reapresentação dessas obras na contemporaneidade, dentro do projeto Do it, pode ressignificá-las e, ao mesmo tempo, apontar para a permanência de questões caras à arte dos anos 1960, em particular aquelas ligadas ao conceitualismo.

Palavras-chaves
Cildo Meireles, enunciados imperativos, arte conceitual

Résumé
Cette communication correspond à une étude de cas sur trois travails de l'artiste brésilien Cildo Meireles: Estudo para espaço, Estudo para tempo e Estudo para espaço/tempo, conçus à 1969, sur le format des énoncés qui invitaient le lecteur à réaliser des certaines actions. L'article débatt comment la présentation de ces oeuvres au contexte contemporain, dans Le projet Do it, à la web, peut ressignifier lês travails et, en même temps, peut signaler la permanence des questions chères à l'art dès lês années 1960, en particulier lesquelles qui étatient liées aux conceptualisme.

Mots-clefs
Cildo Meireles, énoncés imperatifs, art conceptuel

A reapresentação de uma obra de arte em um contexto distinto daquele para o qual ela foi concebida, ou aquele em que foi apresentada pela primeira vez, pode sempre causar, se não algum estranhamento, pelo menos alguma surpresa. Esta comunicação examina como a reapresentação de uma determinada obra, em um contexto distinto do original, pode ressignificar a obra. Mais do que isso, a reapresentação da obra pode ser reveladora da permanência ou da renovação de certas questões que eram muito caras a uma determinada época – no caso, o final dos anos 1960 – e que se mantêm ativas no momento contemporâneo. O presente estudo de caso insere-se em uma pesquisa mais ampla, que realizo como doutorando no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em torno da presença de "enunciados imperativos" no campo da arte – chamamentos, convocações, convites e instruções diversas que anunciam uma ação a ser realizada[1].

A obra em questão é um conjunto de três trabalhos de Cildo Meireles. Amplamente reconhecido e estudado, o artista (nascido em 1948, no Rio de Janeiro) figura entre os autores brasileiros de sua geração que gozam de maior prestígio internacional. Em 2007, recebeu o Prêmio Velázquez, concedido pela coroa da Espanha, e o Ordway, do New Museum de Nova Iorque. Entre 2008 e 2009, mereceu uma grande exposição na Tate Modern, em Londres, levada depois à Barcelona e à Cidade do México. Pela mesma época, foi tema de um documentário de longa-metragem, *Cildo*, dirigido por Gustavo Moura. Para 2011, tem prevista uma retrospectiva no Reina Sofía, em Madri. Sua obra tem sido objeto de interpretações relevantes, recolhidas em teses, livros e catálogos. É sempre citado – quando não é o único brasileiro citado – em textos internacionais sobre arte conceitual e suas derivações nos diferentes conceitualismos. Cildo costuma ser saudado tanto pela dimensão propriamente conceitual e política dessa obra quanto pelo seu caráter investigativo e experimental, um caráter que, sem contradizer aquele viés mais conceitual e político, não menospreza as aspirações mais formais. A elegância, a visualidade, a sedução estão entre as preocupações recorrentes desse artista.

A série de três trabalhos que é tema desta comunicação não chega a ser atípica no conjunto da produção do artista, mas guarda certa singularidade. Curiosamente, trata-se de peças bem menos estudadas e bem menos lembradas por aqueles que examinam criticamente a obra de Cildo, em geral mais discutido a partir de instalações como *Desvio para o vermelho*, *Marulho* e *Missão/Missões* ou pelas suas *Inserções em circuitos ideológicos*, sobretudo o *Projeto Coca-Cola*. Talvez essa menor atenção nos informe também sobre o que há de particular na constituição desses três trabalhos. Não se sugere, aqui, que tais trabalhos sejam injustamente reconhecidos – talvez, no conjunto da obra do Cildo, eles sejam, de fato, menos importantes e mais desinteressantes. São objetos de um impacto bem menor e bem menos visível. Inclusive podem nem ao menos se materializar, uma vez que se constituem em *instruções para uma ação*. A ambição desta comunicação é contextualizá-los, ainda que brevemente, e tentar discutir em que implica essa condição entre obra e projeto de realização, entre obra e documento.

---

1 Com o título provisório de *Seja, faça, experimente: enunciados imperativos na arte contemporânea*, a tese, ainda em fase de elaboração, é orientada pela profª drª Mônica Zielinsky.

São, na verdade, três textos – textos muito breves, que sugerem, cada um deles, uma diferente ação a ser realizada. O primeiro intitula-se *Estudo para tempo* e propõe que, em uma praia ou um deserto, o leitor cave um buraco na areia, sente-se e espere, em silêncio, até que o vento preencha o buraco novamente. O segundo texto, intitulado *Estudo para espaço*, solicita que, em um lugar qualquer, o leitor feche os olhos e estabeleça uma área delimitada pelos sons que os ouvidos possam alcançar. Por fim, o terceiro texto, sob o título de *Estudo para espaço/tempo*, demanda que, depois de 12 horas em jejum, a pessoa beba meio litro de água fria diretamente de uma jarra de prata.

Esses três *estudos* foram concebidos em 1969, sendo inscritos como "gravuras" no Salão da Bússola, promovido pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Cada um dos textos estava datilografado em uma folha branca de papel A4, tamanho ofício, centralizado horizontalmente, com assinatura a lápis e data, também a lápis, na porção inferior do quadro – tudo embalado em moldura e vidro. Em entrevista realizada em setembro de 2009, o artista conta que, na época, ponderou que a tecla da máquina de escrever funcionava como uma impressão de gravura. Os trabalhos foram aceitos e premiados[2].

O momento de aparição desses "estudos" corresponde, no campo da arte, não a um quadro unívoco e bem delineado, mas antes a um momento caótico e plural. Algumas questões, porém, se afirmavam naquela época com intensidade. O final dos anos 1960 conheceu uma grande experimentação criativa, o "exercício experimental de liberdade", como formulou o crítico Mario Pedroso. Artistas procuravam, por um lado, testar todas as possibilidades que conseguiam adivinhar, gesto que combinavam a uma forte rejeição aos espaços institucionais, às demandas do mercado, aos suportes mais tradicionais (pintura, escultura), tidos então como hegemônicos[3].

Desde pelo menos o início daquela década, artistas integrantes ou ligados ao grupo Fluxus, em atividade nos Estados Unidos, na Europa e no Japão, já vinham problematizando em suas obras as próprias noções de arte, de objeto de arte e de suas instâncias de legitimação. Eles recusavam sobretudo o discurso crítico de inspiração formalista, o qual havia apontado o expressionismo abstrato norte-americano como o ponto máximo da experiência inventiva do homem moderno, que era um discurso que exaltava a autonomia da obra de arte, sua pureza estética e a consolidação do artista-autor[4].

Da segunda metade dos anos 60 e ao longo de toda a década seguinte, aquilo que veio a se chamar de arte conceitual e seus subsequentes desdobramentos nos conceitualismos afirmaram novas possibilidades criativas: em lugar do espaço pretensamente neutro e isento da galeria de arte, a valorização do contexto; em lugar da produção da "arte objetual", a "arte do conceito"; em lugar de potenciais mercadorias, as ideias; diante da aura da obra, a indistinção entre, por exemplo, obra e documento; antes o processo de construção do que a obra fina-

2 A entrevista foi realizada em 26 de setembro de 2009, no saguão do Plaza Hotel, em Porto Alegre, gravada em áudio.

3 Cf. FIZ, Simón Marchan. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madri: Akal, 1997.

4 Cf. FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

lizada; como apontou Hélio Oiticica no catálogo da exposição *Nova objetividade brasileira*, em 1967, uma tendência à negação do objeto e à superação do quadro de cavalete. O mesmo Oiticica iria propor na mesma época o entendimento do público como um "participador" e não mais como um mero "espectador", contemplativo e passivo[5].

Cildo tinha 21 anos aos tempos da produção desses três estudos. Depois de sua formação inicial em Brasília, ele dividia ateliê em Santa Tereza no Rio, com Raymundo Colares, e, entre os temas que eles debatiam, aparecia o desejo de construir uma obra que, nas palavras dele, não fosse dependente do "toque mágico do artista". Recorda Cildo: "A gente buscava e propunha, embora não exista, uma objetividade. Ou seja, queríamos fugir dessa coisa algo patológica do toque mágico do artista. Queríamos nos conscientizar de que a gente era parte de um processo. Queríamos que qualquer pessoa pudesse refazer". Conta Cildo que Colares queria refazer Mondrian e havia anunciado essa pretensão a Ivan Serpa. O mestre teria ficado furioso: "Isso é impossível. Não tem a vibração". Também Colares teria saído muito decepcionado.

É difícil saber, mais de 40 anos depois, quais eram naquele momento as referências de Cildo Meireles. Ele lembra que tinha acesso a muita coisa na biblioteca da Universidade de Brasília, onde teria visto algo de Marcel Duchamp, e que certamente já havia lido a *Teoria do não-objeto*, que Ferreira Gullar publicara dez anos antes, em 1959, no suplemento dominical do *Jornal do Brasil*, aos tempos da *II Exposição neoconcreta*, no Rio de Janeiro. Era nesse texto que Gullar propunha a idéia de "morte da pintura", a partir da representação de objetos em Claude Monet e nos impressionistas em geral, para alcançar um elogio da experiência neoconcreta, em especial nas composições de Lygia Clark e Amilcar de Castro[6].

Cildo, em 1969, já havia realizado seus trabalhos sobre cantos, os chamados *Espaços virtuais / cantos*, em que, a partir de conceitos da geometria euclidiana, ele construía alguns jogos bem-humorados sobre a nossa percepção em torno dos cantos arquitetônicos. Eram plantas-baixas, desenhos e maquetes, e alguns cantos concretos, reais, em que o espaço se configurava ou reconfigurava a partir do posicionamento do observador, criando cantos que só eram perceptíveis graças a ilusões de óptica.

Alguns desses cantos, conforme relato do autor, poderiam aparecer eventualmente na forma de texto. Nas palavras de Cildo, eles podiam ser "reduzidos a enunciados", prevendo a sua construção por qualquer pessoa. O que me parece interessante nos cantos é sobretudo um jogo entre a objetividade matemática, científica, e a ilusão sensorial, um ligeiro movimento, que afeta a nossa percepção sobre o espaço.

Os três estudos parecem também diretamente ligados a esse tipo de preocupação sobre como podemos perceber ou medir o espaço e o tempo. O *Estudo para espaço* nos convida a medir as distâncias não pelos instrumentos mais tradicionais que a vida social nos alcança: a régua, a trena, os equipamen-

5 OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

6 GULLAR, Ferreira. *Manifesto neoconcreto*. Disponível no site oficial do poeta, acessado em 2/3/2010. www.literal.terra.com.br/ferreira_gullar/porelemesmo/teoria_do_nao_objeto.shtml?porelemesmo

tos topográficos. As dimensões espaciais seriam, antes de tudo, aquelas que são aferidas pelos ouvidos. No mesmo espírito, o tempo seria percebido não pelo relógio, mas pelo quanto a pessoa estaria disposta a dedicar à observação de um fenômeno tão dilatado e imprevisível como o deslocamento da areia pelo vento. Por fim, o espaço e o tempo seriam mensurados pela sede, pela secura na garganta, pela ânsia do corpo, e, em seguida, pela saciedade – vasta, abundante, gelada – dessa mesma sede. Em qualquer dos três casos, o que os "estudos" pretendem é uma subversão, uma contrariedade, em relação ao que seriam os caminhos mais óbvios de entendimento sobre *onde* e *quando*.

O modo de existência desses trabalhos – o modo como eles se apresentam na esfera pública – sublinha essa dimensão perceptiva que os enunciados convocam. Entre tantos gêneros possíveis de discurso, os enunciados no modo verbal imperativo – ou mesmo no infinitivo, que é um imperativo atenuado, mais doce, menos impositivo – implicam em uma extensa série de desdobramentos, que aqui ficarão apenas sinalizados.

O imperativo é o modo verbal próprio das ordenações, das convocações e dos aconselhamentos. Funcionam como *instruções* para o leitor. Prevêem algo como uma autoria compartilhada, enfatiza o inacabado ou o que está por fazer, o que não é visível.

O título desta série de Cildo Meireles, *Estudo*, já anunciava uma condição provisória, de algo que ainda não é. Ao mesmo tempo, o enunciado não é exatamente uma obra, mas um convite para uma experiência, um chamamento para uma ação, que pode ou não ser realizada, pode simplesmente ser imaginada. Há aí uma abertura ao acaso, um tom algo lúdico e bem-humorado. Há uma simplicidade nas ações que os enunciados propõem, elas não têm nada de muito extraordinário, são realizáveis. A forma das enunciações parece, antes, uma apropriação da linguagem dos manuais de instruções e de sua pretensa objetividade.

Todas essas são questões que nos devolvem ao contexto mais amplo da arte conceitual e dos conceitualismos: a inclusão do espectador, uma provocação em relação à autoria (afirmada pela assinatura e passada adiante), o elogio do provisório, a negação das categorias tradicionais de arte (ao mesmo tempo em que se diz gravura).

A arte por instruções já vinha aparecendo entre os artistas de perfil mais conceitual. Por diferentes caminhos e com diferentes propósitos, às vezes irônicos, às vezes lúdicos, às vezes francamente poéticos, estavam em obras, anteriores ou contemporâneas do jovem Cildo, de Yoko Ono, Allan Kaprow e Ben Vautier. No Brasil, aparecia em determinados trabalhos de Oiticica (instruções para Parangolés) e Lygia Clark (*Caminhando*, 1964, com a fita de Moebius).

Se recuarmos no tempo, os enunciados ecoam em alguma medida, se não o tom conclamatório dos manifestos das vanguardas modernas na primeira metade do século XX, ao menos o seu apelo à participação, a uma possibilidade de ação participativa.

Por outro lado, eles podem ser compreendidos como referência para manifestações da arte contemporânea, que também lidam com uma materialização tênue e provisória, uma visibilidade por vezes mais imaginada do que apresenta-

da. Penso, por exemplo, no projeto *Por fazer*, de Regina Melim, ou nos panfletos *Acredite nas suas ações*, do Grupo de Interferências Ambientais, o GIA, da Bahia.

Ocorre que, após a aparição inicial destes trabalhos e sua premiação no Salão da Bússola, em 1969, eles permaneceram à sombra durante muito tempo. O autor faz uma menção a eles em uma entrevista concedida em 2000 ao curador suíço Hans Ulrich Obrist[7]. Quatro anos depois, quando este lhe pede uma colaboração para o projeto *Do it*, que apresenta – em um site na web, em exposições eventuais e em um livro – uma extensa coleção de instruções feitas por artistas, Cildo Meireles retoma os três estudos[8].

Na sequência, eles reaparecerem na exposição *Babel*, que o artista apresentou na Estação Pinacoteca, em São Paulo, em 2006, e na mostra *Desenho das idéias*, uma das sete que compunham a 7ª Bienal do Mercosul, em 2009, em Porto Alegre;

Em entrevista, Cildo conta que não possuía mais os originais de 1969 e se baseou na memória quando quis reeditá-los. Daí algumas ligeiras modificações no texto. Por vezes, as ordens trocam o modo verbal infinitivo pelo imperativo: em vez de "Cavar um buraco", há uma versão que diz "Escolher um local e fazer um buraco" e outra que propõe "Escolha um local e faça na areia um buraco". Às vezes, ele acrescenta um pedido para que a pessoa "se concentre" no buraco. Há uma versão do *Estudo para espaço*, em que ele pede: "Escolha um local (cidade ou campo), pare e concentre-se atentamente nos sons que você percebe, desde os próximos até os longínquos". Em uma versão do *Estudo para espaço/tempo*, em vez de "jarra de prata" ele fala "panela grande" ou "jarra de alumínio". Às vezes, há como que um subtítulo: aparece *Estudo para duração*, no caso do *Estudo para tempo*; *Estudo para área*, no caso do *Estudo para espaço*; e *Estudo para área/duração*, no caso do *Estudo para espaço/tempo*.

O que parece relevante, na versão para a internet, meio de comunicação que surge em meados da década de 1990 e se dissemina enormemente nos anos 2000, é que os convites que os enunciados propunham abandonam definitivamente o formato de gravura que assumiam talvez com alguma ironia. Passam a circular livremente e alcançam um público que nem o artista mais pode supor. As novas tecnologias possibilitam, enfim, uma ampliação das forças que já estavam em pauta desde aquele 1969: a autoria compartilhada, a abertura ao processo e ao acaso, o caráter algo lúdico e bem-humorado. Ao mesmo tempo, essa reapresentação, décadas depois, de um trabalho próximo às vertentes conceitualistas sugere uma reflexão crítica sobre a permanência e a necessidade de atualização daqueles temas e daquelas demandas no mundo contemporâneo.

---

7 OBRIST, Hans Ulrich. *Arte agora!Em 5 entrevistas.* São Paulo: Alameda, 2006.

8 OBRIST, Hans Ulrich. *Do it.* New York/Frankfurt: e-flux/Revolver, 2004.

Espaço, forma e função: diálogo com Frank Lloyd Wright e Gordon Matta-Clark

Elena O'Neill
Doutoranda/ PUC-Rio

Resumo

Se as obras estão inseridas num processo histórico com o qual estabelecem um vínculo duplo, como posicionar-nos frente a objetos que nos constituem? Em que medida somos atravessados por idéias e textos de outros? Este texto trata de pensar os problemas de 'espaço' e 'forma' estabelecendo um diálogo com a obra de Frank Lloyd Wright e Gordon Matta-Clark, privilegiando um entendimento da forma artística como possibilidade de reformular novas fronteiras do real.

Palavras chave

forma, espaço, arquitetura

Abstract

If works of art establish a double-bind when inserted in a historical process, how should we position ourselves in front of those same objects that constitute us? In what measure are we influenced by others' ideas and writings? This article is about thinking the problems of 'space' and 'form' establishing a dialogue between the works of Frank Lloyd Wright and Gordon Matta-Clark, understanding artistic form as a possibility of re-formulating new frontiers of the real.

Key-words

form, space, architecture

A exposição *Gordon Matta-Clark: Desfazer o Espaço* nos incita a pensar questões como a importância, ou não, de distinguir entre registro, documento e obra, os aspectos políticos da produção plástica, o diálogo entre instituição, curadoria e artista; pensar a respeito da função dos espaços expositivos e a escolha dos objetos a expor, o vínculo entre espaço de exposição e público e a necessidade de intercâmbio com institutos de pesquisa: a lista é enorme. Porém, podemos resumir estas questões em uma pergunta: qual é o espaço a desfazer?

Uma linha possível é partir da atitude que Matta-Clark e um grupo de artistas chamam livremente de *anarquitetura*, "termo que não pressupõe [uma atitude] anti-arquitetura e sim um intento de esclarecer idéias a respeito do espaço, são *insights* pessoais e reações em vez de enunciados sócio-políticos formais" (MOURE, 2006, p. 369). Esses *insights* se evidenciam na série de fotografias de *Anarchitecture*, que segundo James Attlee dialoga com *Para uma arquitetura* de Le Corbusier. Ao "não esqueçamos o problema da arquitetura" de Le Corbusier, Matta-Clark responde "*anarchitecture* não tenta resolver nenhum problema". Especulação sobre limites e fronteiras da arquitetura, espaços urbanos instáveis, espaços vazios e espaços residuais, *anarchitecture* é um posicionamento crítico sobre a arquitetura no campo da arte.

Matta-Clark se graduou como arquiteto pela Cornell University em 1968. O programa de arquitetura durava cinco anos e tinha como exigência cursos de arte. Na pesquisa sobre a década d e1960 em Cornell, Wendy Owens (2007) menciona que a universidade fazia questão de convidar arquitetos externos, artistas e profissionais de outras áreas para estimular a interdisciplinaridade e diversidade. Também, respondendo ao pedido dos estudantes, era exigido um estágio em Nova York como modo de tomar contato com problemáticas, acontecimentos e discussões do momento. Lembremo-nos que a pedra de fundação do World Trade Center fpi colocada em 1966. Se bem o WTC era arquitetônica e tecnicamente possível, os estudantes consideravam importante discutir sua pertinência e impacto simbólico na sociedade e na cidade.

Mas falar do campo do ensino da arquitetura em Cornell durante as décadas de 1960 e 1970 imediatamente remete a Colin Rowe, professor da universidade desde 1962 até 1990. Autor de textos considerados importantes para a teoria da arquitetura, sua abordagem particular do ensino da arquitetura, e da história da arquitetura, a partir de obras significativas foi reforçada pela presença de Lee Hogden, John Shaw, John Hejduk e Werner Seligman, professores da universidade de Texas na década de 1950 e conhecidos como *Texas Rangers*. Apesar de Rowe ser um admirador das conquistas dos arquitetos de década de 1920, principalmente de Le Corbusier, ele submete o movimento moderno a várias interpretações e críticas. Rowe desenvolve a idéia da cidade como processo de colagem e superposição de partes em *Collage City*, texto teórico de 1978 que analisa a forma urbana a partir de cidades existentes. Examina estruturas urbanas atuais resultantes do processo sem fim de fragmentação, agregação, colisão, superposição e contaminação de idéias impostas por gerações sucessivas. *Collage City* rejeita as visões utópicas de um design total único, e propõe como alternativa a lógica da visão múltipla e inclusiva dos fragmentos: a cidade como palimpsesto.

Em *Collage City* Rowe afirma que a constelação de atitudes e emoções reunidas nas noções de arquitetura moderna e urbanismo parecem contraditórias, frágeis e confusas demais para permitir algum resultado produtivo. Afirma que a arquitetura moderna está tensionada por duas modalidades de encarar a profissão: como problema específico a resolver e como instrumento de filantropia e liberalismo, ambos aparentemente incompatíveis. Essa curiosa dualidade que, segundo Rowe, leva à combinação da ciência com a fantasia da liberdade, foi incorporada e tematizada em um como de construir. Todo um imaginário foi ativado e concentrado nas fantasias de progresso, ordem, dissolução da autoridade e dissolução da diferença entre esfera pública e privada. Esses ideais subsistem nos conjuntos habitacionais, hoje deteriorados.

A proposta de Rowe se fundamenta na coexistência de opostos aparentemente irreconciliáveis, tais como ordem e desordem, simplicidade e complexidade, referência permanente e happening aleatório, privado e público, inovação e tradição, gesto retrospectivo e gesto profético. Para Rowe, essas atividades exercidas simultaneamente se resumem em três perguntas:

1- Por que estamos obrigados a preferir a nostalgia do futuro à nostalgia do passado?

2- Nosso modelo mental de cidade favorece a própria constituição psicológica?

3- Essa cidade ideal pode se comportar, ao mesmo tempo, como teatro da profecia e teatro da memória?

No entanto, não podemos pensar o desenvolvimento arquitetônico e urbano da cidade sem ter presentes suas relações com a arte. A cidade não consiste apenas de aspectos funcionais, produtivos e tecnocráticos; é também superposição de espaços de representação, símbolos, memória, desejos, sonhos, conflitos. Em todas as cidades se superpõem estratos relevantes de sua história, ainda que muitas vezes sejam fragmentos de resistências que remetem a um passado. As cidades estabelecem pontes entre passado e futuro nos nomes dos lugares, tipologias arquitetônicas, monumentos, restos arqueológicos, espaços públicos, lugares de trabalho, fotografias e documentos antigos. Muitas vezes a arte colabora em desvelar esses restos, lembranças de forças.

Matta-Clark identifica a prática arquitetônica com a prática do poder. Critica e questiona os principais postulados da arquitetura moderna e estabelece outra relação com a arquitetura: se recusa a construir, embora seu trabalho crie um diálogo entre arte e arquitetura no território da arquitetura; faz cortes em prédios existentes, mostra a variedade e complexidade dos canais e túneis subterrâneos, compra micro-terrenos inutilizados, inacessíveis ou deixados de lado pelos arquitetos e incorporadores porque não tem cabimento nos projetos racionalistas. Expõe as estruturas espaciais ao qual o entorno urbano está submetido, estruturas que podemos pensar como apresentação de uma "memória cultural", não sua preservação.

O campo de ação de Matta-Clark está constituído por arquiteturas destinadas à destruição ou em estado de abandono. Tenta desenterrar o sentido alegórico dessas estruturas abandonadas consideradas padrões de obsolescência.

Procura liberar àquilo aprisionado, encerrado e encobertado: o espaço, matéria prima da arquitetura, Os trabalhos não devem ser entendidos como destruição de um objeto e sim como recusa a considerar o objeto um desperdício. Não é um elogio à ruína pós-capitalista nem uma evocação amarga do passado.

Tem, além disso, as surpresas ao final; as variações não antecipadas [...] gostaria pensar que outras pessoas se interessariam em que mais [o prédio] poderia oferecer. Acho-me nesse grupo de pessoas que intentam criar e expandir 'mitologia' do espaço de modo artístico. Não tenho certeza do que significa a palavra 'espaço'. Continuo utilizando-a. Mas não tenho certeza do que significa (MOURE, 2006, p. 334-335).

As mitologias espaciais, como *Conical Intersect* ou *Office Baroque*, mostram o espaço submetido a uma ordem social oculta. Mediante cortes desenhados em muros e pisos, utilizando cordas fixadas a pontos correspondentes aos centros das esferas que atravessam os prédios, Matta-Clark esvazia a cavidade central, assimilável a uma espiral. A potência estética dessas *esculturas* está no vazio; elas remetem ao espaço de Carl Einstein (2003), síntese dos movimentos corporais e representações do movimento, do qual os objetos são sintomas variáveis e, por oposição, ao entendimento da arquitetura para Georges Bataille (1968), modo de petrificar, imobilizar e silenciar o organismo.

Os postulados do movimento moderno visam um espaço livre, contínuo, indiferenciado, infinito, transparente e abstrato, organizado em torno de um protagonista estrutural e formal, o pilar. Trazer ar e luz aos prédios é a estratégia utilizada pela arquitetura modernista, desde o plano de Le Corbusier para Paris até os prédios de aço e vidro, símbolos do sucesso econômico, prática que Matta-Clark questiona utilizando a mesma estrutura gramatical, "trazer ar e luz aos prédios".

No entanto, além do uso das mesmas estruturas de linguagem que a arquitetura modernista, também é possível relacionar seus trabalhos com obras e arquitetos que marcam a história da arquitetura. Pensemos na rampa do Guggenheim de Nova York de Wright, de 1943, e na *promenade architectural* de Le Corbusier na Villa Savoye, de 1928, no *Raumplan* de Adolf Loos, que torna a experiência da arquitetura um labirinto espaço-temporal concebido a partir de espaços contíguos, de diferente altura, inter-relacionados e que interatuam uns com outros; pensemos no ditado de Louis Sullivan, "a forma segue à função", no seu entendimento de forma como configuração entre arquitetura e sujeito, não restrita apenas à configuração material da forma nem à forma como espaço delimitado.[1]

Contudo, se bem podemos relacionar o Matta-Clark com esses arquitetos, é pertinente esclarecer que a problemática da arquitetura americana na primeira metade do século XX se diferencia da problemática européia. Como exemplo, pensemos no método de ensino de Wright em Taliesin como par dialé-

1 Material, forma e função também se relacionam com a luta de Adolf Loos a favor de espaços desenhados a serem habitados, e não apenas a serem vistos, a favor de uma prática da arquitetura que se diferencie das artes gráficas. Em *Ornement et Crime* (Ca. 1930), no capítulo "Architecture" (1910), Loos destaca as diferenças entre funções da arte e da arquitetura.

tico da Bauhaus de Gropius.[2] Isto permite pensar a arquitetura de Wright como pura criação: o prédio é uma obra única, não repetível, que não deriva da história. Wright vai além do ditado de Sullivan: para ele, "forma é função", o projeto deve nascer da prioridade de libertar e potenciar as forças criadoras da sociedade.

O sistema compositivo utilizado pelo Wright nas *Usonian Houses*, protótipo de vivenda suburbana econômica para uma classe média, se caracteriza por uma série de planos horizontais encaixados no volume central e pela dissolução da caixa arquitetônica. Wright quer dar um novo sentido ao espaço e à luz na arquitetura: busca a continuidade espacial, elimina barreiras desnecessárias, substitui portas e janelas por um mesmo tipo de abertura vidrada, prolonga telhados e pavimentos interiores para criar espaços exteriores, apaga fronteiras entre interior e exterior.

Wright destaca a importância da integração entre forma e função no design e na execução do projeto. Materiais, método construtivo e finalidade do projeto devem ser pensados em harmonia. A forma arquitetônica resulta da integração entre meio plástico e sistema construtivo. Wright afirma que

> *Como a poesia, a arquitetura é o som do interior (the sound from within). Podemos chamar esse 'interior' de coração. A arquitetura se torna integral, expressão de uma nova-velha realidade: o espaço interior sustenta à habitação. Na arquitetura integral a habitação / espaço deve tornar-se aparente. A habitação deve ser vista como arquitetura, ou não temos arquitetura. Não temos mais um interior e um exterior como duas coisas separadas (WRIGHT [1943], 2005, p. 337. Grifo do autor).*

Esta noção de espaço interior como vazio ativo que sustenta a arquitetura, além de anular a diferença entre interior e exterior, é o que Wright entende por forma.

Nas casas usonianas, como também em *Falling Water*, o prédio se integra ao entorno até o ponto de apagar limites entre natureza e arquitetura. O propósito é incorporar a paisagem à vida: o homem se torna invisível frente à natureza, e a forma construída, de pouca altura, se fusiona com a linha do terreno. Sua arquitetura se desenvolve de dentro para fora e se adéqua ao tempo, ao lugar e ao homem, entanto que, segundo Wright, a arquitetura do passado corresponde a estilos, pautas e condições de vida que não se aplicam aos tempos modernos.

Para Wright não pode haver arquitetura orgânica se ignoramos a natureza e propriedades dos materiais. Cada material exige concentração e imaginação, e projetos pensados para um determinado material não se aplicam a outro. Questiona o uso tradicional dos materiais básicos (pedra, tijolo e madeira), desde sempre recobertos, pintados e rebocados para alterá-los e adaptá-los à moda e gosto da época. Utiliza o concreto armado (mistura de cimento, areia e aço), falto de caráter no seu uso corriqueiro, como elemento tectonicamente expressivo:

---

2 No capítulo "A época do funcionalismo", da *Arte Moderna*, Argan afirma que "a relação dialética que se estabelece, de 1937 a 1945, entre o pensamento europeu de um Gropius ou de um Mies e o pensamento americano de Wright é um dos episódios notáveis na história da cultura ocidental do século XX" (ARGAN, 2008, p. 298). Se bem que Argan não analisa o sistema de estudo da Bauhaus de Gropius em relação à Taliesin de Wright, foi essa afirmação que nos levou a pensar os sistemas de ensino como pares dialéticos. No entanto, não trataremos aqui dessa relação.

como bloco pré-fabricado (na construção de muros portantes) ou modelado (em estruturas capazes de resolver grandes coberturas).

Wright leva a noção de plasticidade ao prédio todo: forma e função são uma, descarta um sistema estrutural reduzido a vigas e pilares, rejeita o uso de pilastras, molduras ou elementos agregados à arquitetura. O que está em jogo não é a junção entre elementos construtivos e sim a continuidade entre eles. A plasticidade não é aparência, é realidade estrutural genuína que permite conceber o prédio a partir de paredes, telhados e lajes como superfícies que fluem umas nas outras. "O prédio não é uma massa, é uma configuração plástica do espaço"; a afirmação "forma é função" de Wright é a superação dialética do ditado "a forma segue à função" de Sullivan. A função para Wright é inserir a própria consciência na realidade.

No diálogo entre forma e espaço tentamos demonstrar que, por caminhos, procedimentos e com objetivos diferentes, Matta-Clark e Wright criam estruturas espaciais. Ambos não representam o espaço e sim o constroem; ambos consideram como ponto de partida a potência do vazio. Porém, nenhuma das intervenções de Matta-Clark sobreviveu, todas foram demolidas. No entanto, alguns trabalhos fotográficos permitem esse diálogo, como *Office Baroque, Circus* e *Conical Intersect.* Segundo Matta-Clark, esses trabalhos

> *tem colagem e montagem. Gosto muito da idéia de rasgar – do mesmo modo que eu corto prédios. Gosto da idéia de que o sagrado processo de emoldurado de uma foto é igualmente 'violentável'. E penso que em parte é uma passagem do modo como eu lido com estruturas para o modo como lido com a fotografia. Essa convenção, literal, rígida e muito acadêmica não me interessa realmente. Não é que não me interesse realmente. É que acho que para o que eu faço, é necessário libertar-se dela (MOURE, 2006, p. 332).*

Os *foto-plastiks,* colagem de fragmentos de fotografias das intervenções nos prédios, ensamblados sem respeitar ordem nem seqüência espacial dos cortes, remetem ao movimento do corpo no espaço. Se entendermos a forma artística como possibilidade de reformular limites e visões do mundo na procura de novas fronteiras do real, consideramos pertinente olhar para os *foto-plastiks* de Matta-Clark como objetos que existem como experiência vivida, realidade confrontada em vez de realidade resolvida. São formas e conteúdos condensados que não podem ser verificados, nem tampouco tentam interpretar uma realidade. Tornam visíveis movimentos oculares e corporais, apontam para um processo visual e mental ativo. Tentam conservar a superioridade plástica do homem vivo frente à redução ao plano dos movimentos corporais e das representações desses movimentos. Os *foto-plastiks* definem um real segundo critérios ópticos e sinestésicos separando a imagem do objeto, eliminando a memória como mecanismo de reconstrução do objeto a partir do já conhecido. Resultam da síntese da experi6encia do espaço e constituem uma realidade com suas próprias condições; dialogam com a função segundo Wright, a inserção da própria consciência na realidade. Articulando arte e arquitetura, os *foto-plastiks* recuperam o ditado "forma é função" de Wright, possibilitando aproximações, diferenças e reflexões sobre o espaço.

Referências bibliográficas

ATTLEE, James. "Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier". In: *Tate Papers,* nº 7, Spring 2007. Disponível no site: www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/attlee.htm (Último acesso: 13/11/2010.)

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna* (1988). São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 2008.

BATAILLE, Georges. *Documents* (1929-1931). Paris: Éditions Gallimard, 1968. "Dictionnaire critique".

EINSTEIN, Carl. *Georges Braque* [1934]. Bruxelles: Éditions La Part de l'Oeil, 2003.

LE CORBUSIER. *Por uma Arquitetura* [1922]. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

LOOS, Adolf. *Ornement et Crime* (ca. 1930). Paris: Éditions Payot & Rivages, 2003.

MOURE, Gloria. *Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings.* Madrid: Ediciones Polígrafa, 2006.

OWENS, Gwendolyn. "Lessons learned well". In: SUSSMAN, Elizabeth. *Gordon Matta-Clark. You are the Measure.* New Haven, London: Yale University Press, 2007.

ROWE, Colin. *Collage City* (1978). Cambridge, Massachussets: The MIT Press, 1984.

WRIGHT, Frank Lloyd. *An Autobiography* (1943). San Francisco: Pomegranate Communications, 2005. "Plasticity", "The nature of materials: a philosophy" e "Another reality: continuity".

O texto de Artista na Arte Conceitual: aproximações discursivas

Juliana Gisi Martins de Almeida
Doutoranda/ UFRGS
UFPR

Resumo
A partir de uma discussão sobre o estatuto do texto de artista como modalidade diferenciada do pensamento sobre arte, são pontuados posicionamentos de teóricos que se dedicam a estudar este material. Em um segundo momento são analisados extratos de textos de artistas que tratam de um assunto recorrente em meados do século XX, nomeadamente, uma crise na arte percebida e discutida por eles, na relação que estabelecem com a tradição.

Palavras-chave
Arte Conceitual; texto de artista; análise de discurso

Abstract
Beginning with a discussion on the status of the artist's text as a distinguished modality of thinking about art, are pointed out positions of theorists engaged in studying this material. In a second step are analyzed extracts from texts by artists who treat a recurring theme in the mid-twentieth century, namely, a crisis in the art perceived and discussed by them in the relation they establish with tradition.

Key-words
Conceptual art; artist's texts; discourse analysis

Arte Conceitual é o nome que convencionalmente se dá para um conjunto de práticas artísticas realizadas nas décadas de 1960 e 1970 em vários lugares do mundo. Contudo, a pluralidade destas práticas, impulsionadas por diferentes motivações, inviabiliza uma análise unívoca ou que pretenda abordá-las como um todo coeso, o que abre o espaço das compreensões teóricas e/ou críticas para infinitas possibilidades.

Em 1996, quando da publicação da antologia *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*, editado por Kristine Stiles e Peter Selz, os textos de artista ainda não haviam se tornado um material significativo para a teoria, a crítica e a história da arte. Eram considerados produções sem lugar ou destino, resíduos de um momento de grande efervescência, esquecidos num limbo teórico. Essa situação leva Stiles a afirmar que:

> *A falha em se endereçar às questões levantadas pelas teorias dos artistas é particularmente óbvia quando se considera o vasto corpus de escritos de artistas que foram os pioneiros, entre outros gêneros, da arte conceitual. Enquanto a quase ausência de discussão crítica sobre estes textos é suficientemente visível na literatura e outros estudos culturais que crescentemente tomam os trabalhos de arte como assunto de suas pesquisas, é imperdoável na história da arte. Mais perturbador ainda é o problema colocado quando um texto, como um trabalho de arte conceitual, se torna um objeto artístico. Simultaneamente texto e objeto, tal trabalho de arte é também um objeto de discurso teórico. Como tal, é frequentemente subsumido pelo conceito de arte herdada do Romantismo para o qual os artistas e seus trabalhos são considerados subjetivistas, intuitivos, e irracionais. Notadamente, o texto-objeto como objeto de "arte" é despido de sua autoridade convencional como linguagem teórica, como um instrumento de razão.*[1]

Apesar de o olhar sobre este material ter se modificado muito nos últimos anos, a elaboração de Stiles não deixa de ser interessante; principalmente, na forma como a autora pontua a condição do texto de artista e sua significância como espaço de reflexão teórica, mesmo em sua dupla existência, em alguns casos, de teoria e obra.

Podemos perceber em antologias mais recentes um olhar já muito diferente deste criticado por Stiles, o texto de artista é abordado como uma elaboração significativa e conjugado com as obras para, desta relação, se construírem análises. Nos textos introdutórios às antologias de Alberro; Stimson[2] ou Alberro; Buchmann[3], ou mesmo no formato diferenciado que assume o livro editado por Peter Osborne[4], a discussão sobre arte conceitual é estruturada no cruzamento dos escritos dos artistas, das suas obras e das elaborações de outros teóricos. Enquanto nas duas primeiras antologias os autores não recorrem à discussão es-

---

1 STILES, General Introduction. In: STILES, Kristine; SELZ, Peter (Eds.) **Theories and documents of contemporary art**: a sourcebook of artists' writings. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1996, p. 7. [tradução Juliana Gisi].

2 ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake. **Conceptual art:** a critical anthology. London, England: The MIT Press, 1999.

3 ALBERRO, Alexander; BUCHMANN, Sabeth (Eds.). **Art after Conceptual Art**. London: The MIT Press, 2006.

4 OSBORNE, Peter (Ed.). **Conceptual Art**. Themes and movements. London: Phaidon Press Limited, 2005.

pecífica sobre o estatuto do texto de artista como uma categoria diferenciada de produção teórica e/ou artística; Osborne apresenta seu livro enfatizando a importância destas produções:

Abdicando de uma definição estritamente lingüística da arte conceitual em favor de uma abordagem mais histórica e criticamente inclusiva, o livro oferece uma tipologia de seis tipos principais de arte conceitual – seis formas diferentes pelas quais artistas contestaram a definição estética de trabalho de arte ao ressaltar o papel das ideias na produção de sentido das formas visuais. Esta é a base de uma nova história crítica da arte conceitual – uma história não só de trabalhos mas de ideias. Mais que qualquer outra forma de arte contemporânea, a arte conceitual foi um lócus para a interpretação artística de ideias filosóficas. Escritos críticos de artistas conceituais são tanto uma parte desta história como seus trabalhos. Este volume inclui escritos de artistas conceituais juntamente com aqueles de filósofos e teóricos que os influenciaram, e críticos e historiadores que refletiram sobre o movimento.[5]

Osborne divide o livro em várias seções, sendo a parte denominada "Documentos" composta pelos mais variados textos de artistas, filósofos, críticos, etc., numa tentativa de abarcar o que se escreveu sobre determinados temas naquele momento. Para Ferreira, que levanta a discussão sobre o texto de artista, "A reflexão teórica, em suas diversas formas, torna-se, a partir dos anos 60, um novo instrumento interdependente à gênese da obra, estabelecendo uma outra complexidade entre a produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte.", em uma comparação com a produção escrita de artistas de outros períodos históricos.

O livro paradigmático de Lucy Lippard *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972…*[6], lançado em 1973, guarda uma diferença de todas estas publicações mais recentes, tanto pelo posicionamento enunciado pela autora no prefácio, quanto pelo formato e conteúdo do livro:

Porque este é um livro sobre fenômenos amplamente distintos dentro de um espaço de tempo determinado, não sobre um "movimento", não há uma razão precisa para certas inclusões e exclusões exceto o preconceito pessoal e um método idiossincrático de categorização que faria pouco sentido para qualquer outra pessoa. Eu planejei este livro para expor a rede caótica de ideias no ar, na América [do Norte] e no exterior, entre 1966 e 1971. Enquanto estas ideias são mais ou menos preocupadas com o que eu uma vez chamei uma "desmaterialização" do objeto artístico, a forma do livro intencionalmente reflete caos no lugar de impor ordem. [7]

Esta advertência demonstra uma aguda consciência da autora sobre o processo de se construir qualquer antologia que apresente uma seleção de textos, ou extratos destes, como representativos do pensamento de uma época: as escolhas e os recortes nunca são "neutros", pois sempre refletem uma tese. A forma

5 OSBORNE, 2005, p. 11. [Trad. Juliana Gisi].

6 LIPPARD, Lucy R.. **Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972…** California: University of California Press, 2001.

7 LIPPARD, 2001, p. 5. [tradução Juliana Gisi]

como estes materiais são tratados por cada autor, aponta para diferentes perspectivas teóricas que fundamentam suas práticas.

Pensando nisso, optei por extrair da leitura de textos escritos e publicados por artistas em meados do século XX, assuntos recorrentes que pudessem ser delimitados como núcleos discursivos a partir dos quais fosse possível construir uma análise. A existência de preocupações comuns entre os artistas enseja a aproximação a questões significativas da época, problemas artísticos constituintes do pensamento e das concepções de arte vigentes e em disputa; de onde se pode extrair subsídios para ampliação da compreensão das práticas artísticas que agrupamos sob a denominação de Arte Conceitual.

Cabe, então, deixar em suspenso a pergunta sobre os sentidos que podem ser produzidos pelo cruzamento do meu olhar, que define um recorte, com as questões artísticas debatidas na época, recorrentes nos textos.

Estes escritos serão tratados aqui como documentos de época, discursos produzidos e publicados em um contexto em que progressivamente os artistas tomaram a palavra e deixaram registradas suas ideias a respeito de seus trabalhos e dos trabalhos de outros artistas, da arte, do seu contexto, etc., em um amplo debate público, aparente nas referências feitas em um texto a respeito de outros.

Entre os muitos assuntos que repetidamente são levantados pelos artistas neste período, um tema me chama especialmente a atenção, pois concerne ao questionamento sobre a relação entre arte e tradição, mais especificamente a uma crise na arte percebida por alguns artistas. Este assunto aparece na forma de uma rejeição da obra de arte *tradicional*, ou seja, que é produzida nas linguagens da pintura e da escultura, e de todo o discurso a elas atrelado, em favor de diferentes materiais, meios, linguagens, que incluem idéias, elaborações lingüísticas, fotografias, ações, eventos, material impresso, instalações, etc..

Uma forma (instável) desta rejeição apresenta um entusiasmo com novas possibilidades abertas pela produção de outros artistas: a superação de tradições, a abertura para a vida, o estabelecimento de novos paradigmas artísticos, como o descortinamento de um *novo mundo*; os textos nos fazem pensar no tom revolucionário dos manifestos das vanguardas históricas, profetizando uma nova arte, portanto.

Nos trechos que serão discutidos, artistas se referem a outros artistas, anteriores ou contemporâneos, que produziram trabalhos de arte que são lidos pelos autores dos textos como paradigmáticos por provocarem uma ruptura com a arte anterior e estabelecerem novas possibilidades para a produção contemporânea e/ou futura. A percepção de que a produção de outros artistas coloca em crise a tradição e muda o curso dos acontecimentos artísticos é instigante na medida em que possibilita uma compreensão da forma como a crítica é elaborada pelos artistas quando estes se voltam para a produção de seus pares. Como afirma Rivera: "Não há mais uma clara distância entre produção e crítica, a partir do momento em que a própria produção artística assume como cerne de sua poética uma dimensão crítica, ou seja, põe-se a quebrar (*krinein*, em grego), a pôr em crise os parâmetros culturais definitórios da arte."[8] Com este procedimento, os

8 RIVERA, Tânia. O retorno do sujeito e a crítica na arte contemporânea. In: Seminários Internacionais Museu Vale 2009. **Criação e Crítica**, p. 52, disponível em: 06/04/2010

artistas-autores dos textos analisados lançam proposições acerca de sua concepção de arte e tornam visível para nós seu olhar sobre a arte, seus processos de recepção.

No texto escrito por Allan Kaprow em 1958, se referindo à morte do pintor Jackson Pollock, podemos perceber uma leitura muito particular da obra deste último:

O que temos, então, é arte que tende a se soltar de suas amarras, tende a preencher nosso mundo consigo mesma, arte que no significado, nos olhares, no impulso parece romper agudamente com a tradição dos pintores que retrocede até pelos menos aos gregos. A quase destruição de Pollock destas tradições pode muito bem ser um retorno ao ponto em que a arte estava mais ativamente envolvida com o ritual, a magia e a vida do que nós conhecemos no nosso passado recente. Se for assim, trata-se de um passo extremamente importante e em seu caráter superior oferece a solução para as reclamações daqueles que exigem que coloquemos um pouco de vida na arte. Mas o que nós fazemos agora?[9]

Neste texto elogioso a Jackson Pollock, Kaprow apresenta um olhar sobre a produção de Pollock que se afasta das abordagens correntes na época, enfatizando sua contribuição para uma transformação da tradição da pintura, ou sua *quase destruição*. Para Kaprow, Pollock opera um retorno a um estado *anterior* em que a arte estaria diluída na vida; o que lança a possibilidade de uma produção que escape das *amarras* das categorias tradicionais da pintura e da escultura, em um novo mundo de possibilidades. Kaprow percebe aí uma quebra, o estabelecimento de uma crise que desestrutura a lógica que, segundo ele, estabeleceu parâmetros para toda arte ocidental. A pergunta que fecha este trecho apresenta um misto de medo do desconhecido e de entusiasmo com o novo, pois o que se sabia até então não é mais suficiente para responder às perguntas abertas pela produção de Pollock, para se dar continuidade à arte é preciso que se construam outros solos, novas formas, etc.

Jasper Johns, em seu texto sobre Marcel Duchamp de 1968, não postula um retorno à origem, mas coloca Duchamp nesse lugar de *pioneiro* por operar uma ruptura com o curso da história da arte, apontando para a abertura que decorre de suas proposições.

Marcel Duchamp, um dos artistas pioneiros deste século, moveu seu trabalho através das fronteiras retinianas que haviam sido estabelecidas com o Impressionismo para um campo em que linguagem, pensamento e visão agem uns sobre os outros. Lá ele mudou a forma através de uma complexa articulação de novos materiais mentais e físicos, anunciando muitos dos detalhes técnicos, mentais e visuais que se encontram na arte mais recente.[10]

---

http://www.seminariosmv.org.br/2009/?target=textos

9 KAPROW, Allan. *The Legacy of Jackson Pollock* 1958 In: OSBORNE, 2005, p. 195. [tradução minha com consultas à versão presente em FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 43]

10 JOHNS, Jasper. *Marcel Duchamp (1887-1968),*1968 In: OSBORNE, 2005, p. 196. [tradução minha com consultas à versão presente em FERREIRA; COTRIN, 2006, 203]

Johns percebe as elaborações de Duchamp como uma superação das convenções da pintura estabelecidas pelo Impressionismo, como um pioneiro que possibilitou muito da produção de Johns e dos seus contemporâneos, abrindo a arte para complexas articulações entre linguagem, pensamento e visão. Para Johns, Duchamp realiza um corte no processo que vinha se desenvolvendo na história da arte e faz a passagem para o que ele chama de *arte mais recente*. Esse corte é percebido como um salto que dá início a uma nova geração de artistas, deixando para trás a ultrapassada *forma* de produzir arte.

O mesmo tom é adotado por Robert Morris em seu texto *Notes on Sculpture. Part 4: Beyond Objects* de 1969:

> *Jasper Johns estabeleceu uma nova possibilidade para o ordenamento da arte. As Bandeiras e os Alvos sugerem muito do que não poderia ser realizado em duas dimensões. Os trabalhos inegavelmente alcançaram muito nos seus próprios termos. Mais ainda que no caso de Pollock, olha-se para o trabalho mais que para dentro dele, e a pintura não havia feito isso antes. Johns levou a pintura mais longe em direção a um estado de não-representação que qualquer outro. As Bandeiras não eram tanto representação quanto cópias, decorativas e fraudulentas, rígidas, empalhadas, ridículas falsificações. Ou seja, estes trabalhos não eram representações de acordo com os termos do passado que tinham, sem exceção, operado dentro da dualidade de figura e fundo da representação. Johns retirou o fundo da pintura e isolou a coisa. O fundo se tornou a parede. O que era previamente neutro se tornou real, enquanto que o que era previamente a imagem se tornou a coisa.*[11]

Morris percebe nas pinturas de Jasper Johns o mesmo caráter revolucionário que este atribui à produção de Duchamp, uma ruptura definitiva com a arte do passado – *a pintura não havia feito isso antes* –, que abre infinitas possibilidades. Para Morris, Johns transforma a pintura da bandeira em uma falsificação da bandeira, na medida em que as *Bandeiras* e os *Alvos* deixam de representar para apresentar o objeto, a *coisa*. Uma superação da representação em duas dimensões e da representação mesma, como definida *pelos termos do passado*. O modo como Morris descreve a produção de Johns demonstra este estado de superação da estrutura que possibilita a pintura, uma inovação que recoloca todos os termos da arte e sua existência no mundo. Pois esta transformação não atinge somente a linguagem da pintura, mas toda a produção subseqüente e a própria concepção de arte. A percepção de que Johns coloca em crise uma tradição se apresenta igualmente como uma crítica de Morris a esta tradição, sua rejeição em favor de novas possibilidades de produção artística.

As rupturas apontadas por estes artistas se referem a um estado de superação, localizado em diferentes pontos da tradição e revelado a partir de uma apropriação pessoal desta tradição, um olhar retrospectivo que tem sempre a intenção de alcançar pontos de referência para a compreensão da própria produção no contexto maior da arte.

A destruição das convenções artísticas *anteriores* percebida pelos autores dos textos na produção dos artistas sobre os quais escrevem, revela muito de

11 MORRIS, Robert. *Notes on Sculpture. Part 4: Beyond Objects*, 1969 In: OSBORNE, 2005, p. 196. [tradução Juliana Gisi]

como aconteceu, naquele momento, a recepção da arte; como estas obras foram vistas, compreendidas, e convertidas em argumento para a propagação, *e* matéria para a produção, de seus próprios trabalhos. A argumentação que se fundamenta na rejeição da pintura e da escultura como categorias tradicionais da história da arte, limitadas por convenções rígidas, reivindica a ampliação do âmbito de produção no que concerne aos materiais e às formalizações, mas principalmente às concepções de arte vigentes.

Fica patente esta apropriação, por parte dos artistas, de elementos das poéticas de outros artistas para a constituição de suas próprias poéticas e, principalmente, da apropriação crítica destes elementos. Pois lançam mão destes aspectos para a compreensão da arte e para a elaboração de um discurso crítico que põe em crise as noções de arte às quais se contrapõem, discursiva e poeticamente.

As discussões trazidas pelos artistas constituem um dos guias mais substanciais para se acompanhar o desenvolvimento da própria arte, na sua obsessão de subverter o sistema que compreende sua produção. Ao buscarem aprofundar e expor seus princípios práticos e teóricos, suas reflexões formam verdadeiros núcleos de discussões sobre seus materiais, tendências inovadoras, relações com a cultura, tipos de experiências, através de posições muitas vezes marcantes para o delineamento dos caminhos da arte.[12]

Como afirma Zielinsky, o discurso dos artistas materializa este procedimento de questionamento das convenções em paralelo à produção, que possibilita este mergulho nos processos constituintes da arte. Tomar os textos de época como sintoma dos pensamentos que foram se construindo no decorrer do tempo amplia o âmbito da compreensão deste período. Pois, ao perceber a recorrência de algumas ideias podemos afirmar a existência de preocupações comuns entre os artistas, mesmo em meio a proposições tão diferentes como as que surgiram nas décadas de 1960 e 1970. Assim, destilar recorrências das várias elaborações teóricas, significa recuperar as bases discursivas a partir das quais se estabeleceu o que chamamos hoje de Arte Conceitual.

Aqui foram destacados trechos de textos em que artistas elegem outros artistas para evidenciar a sua percepção de que aconteceu uma transformação no mundo da arte, uma superação de tradições e a abertura para uma nova arte que se coloca a sua frente. O tom revolucionário destes trechos nos lembra os manifestos das Vanguardas Históricas, uma vontade de contravenção e o triunfo de uma nova arte, o passado fica para trás e a partir deste momento tudo o que for feito, estará fundado neste novo paradigma. Ao mesmo tempo, aparece a necessidade de filiação, o firmamento de uma derivação que marca a presença do artista-autor do texto dentro deste novo mundo que já está em funcionamento, pelo menos na sua própria produção. Pois, assim como aconteceu no período das vanguardas históricas, a relação com a tradição é ambivalente: textualmente recusada quando representa o peso das convenções, é evocada na continuidade e transmissão do nome Arte.

---

12 ZIELINSKY, Mônica. Criação e Crítica: substâncias da arte. In: Seminários Internacionais Museu Vale 2009. **Criação e Crítica**, p. 21-2, disponível em: 06/04/2010 http://www.seminariosmv.org.br/2009/?target=textos

Os arquivos e documentos dos artistas e a produção da história da arte

Lilian Maus Junqueira
Mestranda/ UFRGS

Resumo

Esta pesquisa analisa os escritos de artistas no processo de documentação e circulação da obra de arte efêmera. Afinal, ao documentarem suas experiências efêmeras através da escrita, os artistas estariam atuando como arquivistas e aproximando crítica e criação? De que modo? Serão realizados estudos sobre Hélio Oiticica e a Série "Documento Areal", realizada pelos artistas André Severo, Maria Helena Bernardes, ElaineTedesco, Hélio Fervenza, Karin Lambrecht e Marcelo Coutinho.

Palavras-chave

Escritos de artistas, arquivo, arte contemporânea

Abstract

This research explores the artists' writings in the documentation and dissemination process of the ephemeral artwork. After all, in documenting their ephemeral experiences through writing, would the artists be acting as archivist, thus bringing closer criticism and creation? How do they do it? Studies will be conducted on the Helio Oiticica, and "Documento Areal" Series, performed by artists André Severo, Maria Helena Bernardes, Elaine Tedesco, Helio Fervenza, Lambrecht and Marcelo Coutinho.

Keywords

Artists' writings, archive, contemporary art

Ao longo do séc. XX, muitas foram as discussões acerca da neutralidade do documento. Já em 1940, Walter Benjamin, nas suas teses Sobre o conceito da História, apontava a barbárie que envolve o processo de documentação da cultura, evidenciando assim o caráter político presente no momento de seleção, formação, conservação, interpretação e uso desses arquivos. Nesse sentido, esta noção de arquivo dinâmico estaria profundamente ligada à reflexão crítica e transformadora, de cunho marxista, do historiador que se aproxima do colecionista ao interpretar o passado por meio do processo que Benjamin denominaria rememoração[1]. Apesar do caráter conservador que o termo rememoração parece transportar, para Benjamin, ele não estaria vinculado à manutenção conservadora da tradição, pelo contrário, seria um importante instrumento de apropriação da tradição. Os arquivos de Benjamin, desse modo, estariam em constante transformação. As profundas revisões críticas do discurso da história permitiram-nos conceber o documento não mais como uma matéria inerte ou neutra, mas, sim, como um instrumento político de dominação do saber. E é nesse sentido que Michel Foucault pensa o arquivo.

Em A Arqueologia do Saber, Foucault nos alerta para os jogos de poder presentes nas ordens discursivas, formadas por enunciados que, a seu ver, não podem ser considerados homogêneos, nem formadores de uma espécie de rosto de uma época, como pretenderia a história tradicional. Os objetos históricos seriam construções discursivas formadas por descontinuidades e esquecimentos, que poderiam trazer novas problematizações para o presente. E é a partir da descontinuidade que Foucault constrói a sua noção de arquivo, que não seria entendido como a soma dos documentos e escritos guardados do passado, ou como testemunho da identidade de uma época, mas antes como um conjunto dos "sistemas de (acontecimentos de um lado, coisas de outro) (...)"[2].

Nesse sentido, é a partir de 1960/70, com as revisões pós-estruturalistas da história e com a expansão das linguagens artísticas, que a relação entre obra de arte e o seu processo de documentação e de circulação – que inclui os escritos de artista – torna-se mais complexa e estreita. Segundo Kristine Stiles e Peter Selz , foi somente a partir de 1960/1970 que houve o inchaço da categoria "visual", que passou a comportar "desde pintura e escultura até formas híbridas, com materiais nunca dantes imaginados, o corpo humano, o ar, a energia, as paisagens remotas, os espaços urbanos, a intervenção em instituições sociais e políticas e os computadores, além de meios antes marginalizados, como a fotografia, o filme e o vídeo"[3]. E é a partir dessa fusão de categorias que a prática de arquivo também se reinventa e se propaga.

Os próprios documentos do e/ou sobre o processo passam a ser exibidos também como obra, num jogo ambíguo e crítico em que o artista questiona, ao

---

1 O termo "rememoração" deriva do alemão *Eingendenken* que que tem acepção messiânica e que refere-se ao retorno dos dias santos de festa ou da reminiscência (comemoração), que unem passado e presente em torno de um acontecimento. *Cf.* Georg Otte. *Rememoração e Citação em Walter Benjamin*. In: **Revista de Estudos de Literatura**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, v4, p.211-223, out, 1996, p.230.

2 Michel Foucault. **A Arqueologia do Saber**. *Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008*,p.146

3 Kristine Stiles; Peter Selz. **Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artists' writings.** Berkeley and Los Angeles/ California: University of California Press, 1996, p.3-4.

mesmo tempo, os estatutos de obra e documento, circunscrevendo-os a um tempo e lugar específico. As perguntas que permeiam essas manifestações artísticas estão na própria base do conceito de arquivo. Segundo Jacques Derrida[4], o arquivo, em sua etimologia, remonta-nos à palavra grega arkhé, que condensaria um duplo significado: o de começo e o de comando. Afinal, não estariam os artistas, ao organizarem seus escritos em arquivos, perguntando a quem caberia o poder de custódia da memória? Ao oferecer a público os documentos do e/ou sobre o processo artístico, e não apenas a obra de arte única e acabada, vemos pois uma posição política provinda dos artistas.

No Brasil, Hélio Oiticica deixou-nos um importante arquivo/obra, em que o artista manteve uma preocupação constante não apenas em relação à produção e à apresentação de sua obra, como também ao processo de registro, armazenamento e catalogação documental desta, visando abranger informações tanto em nível técnico, como conceitual. Segundo a pesquisadora Paula Braga, Oiticica preencheu muitos notebooks em vida, os quais "carregava consigo e nos quais fazia anotações, por vezes retrabalhadas em textos datilografados e traduzidos para outro idioma"[5]. Boa parte desses documentos está hoje digitalizada e disponível na Internet, através de arquivos online, com cerca de 5000 fac-símiles dos manuscritos, portando também comentários sobre cada documento.[6] Essa sistematização dos seus arquivos da arte, juntamente com a intensa reflexão por meio do texto escrito, impulsionavam, no processo de criação do artista, uma espécie de força motriz singular que segue desdobrando sua obra rumo ao infinito.

Ao tecer essas análises sobre a obra de outros artistas na forma de artigos, ensaios, ou mesmo em cartas para seus amigos literatos e artistas, Oiticica expande a função da escrita para além da reflexão exclusiva sobre o seu próprio processo de criação. Nomeando, relacionando e construindo generalizações discursivas sobre as produções artísticas particulares de seus contemporâneos, e também de movimentos artísticos anteriores a ele, Hélio Oiticica busca integrar crítica e criação, fazendo com que os seus escritos exerçam sua força discursiva também nos âmbitos da crítica, da teoria e da história da arte.

Hélio Oiticica construiu paralelamente à sua obra, como ele mesmo classifica, "textos práticos", em que desenvolve poesias, contos, crônicas e formas híbridas que adentram no terreno da ficção. Nesses textos, a imagem poética que emerge das palavras ultrapassa as referências teóricas do artista e adquirem certa autonomia literária. O pesquisador Frederico Oliveira Coelho, em seu artigo Hélio Oiticica – um escritor em seu labirinto, evidenciando a importância da palavra na poética de Oiticica, lembra-nos ainda da produção das Héliotapes (em especial das entrevistas com Haroldo de Campos e Julio Bressane), das Proposições e dos Poemas Visuais (por exemplo, o trabalho Mangue Bangue). Nesse

---

4 *Cf.* Jacques Derrida. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução de Cláudio de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p.17-18.

5 Paula Braga. **A Trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica**. São Paulo: Tese de doutorado apresentada ao Programa de pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007, p.10

6 Essa digitalização e catalogação *online* resultou da parceria entre o Projeto HO e o Instituto Itaú Cultural, sob coordenação da pesquisador Lisette Lagnado. Os documentos do Projeto HO estão disponíveis em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/

transbordamento da função do escrito de artista como mero relato do processo de criação e preso ao suporte do papel, Hélio Oiticica incorporou também frases-poemas em diversos objetos, tais como em alguns de seus Bólides (ex.: "Mergulho do Corpo") e em seus Parangolés (ex.: "Do meu sangue do meu suor esse amor viverá" ou "Incorporo a revolta").

Mais recentemente, em Porto Alegre, temos o exemplo da prática de arquivo pelos artistas Karin Lambrecht, Maria Helena Bernardes, André Severo, Elaine Tedesco, Hélio Fervenza e Marcelo Coutinho que se lançaram, cada um a seu modo, na realização da Série Documento Areal, publicação realizada desde 2001 pela Associação Cultural Arena, que, ao longo desses anos, vem estendendo a público livros organizados por artistas que tratam do processo de criação e da problemática da documentação da obra de arte. Em entrevista, a artista Maria Helena Bernardes relata que o Documento Areal surgiu da necessidade de compartilhamento de experiências artísticas que ocorriam durante viagens e que dificilmente entrariam no circuito de exposições vigente. Também o trabalho Registros de Sangue, de Karin Lambrecht, na época em que surgiu o Projeto Areal – do qual resulta a Série Documento Areal –, encontrava dificuldades de circular nas instituições. Então, para viabilizar esses projetos, Maria Helena e André Severo conceberam primeiramente um catálogo da Série Registros de Sangue, de Karin Lambrecht, que veio a transformar-se em livro – Eu e você – Documento Areal 1, o que, segundo Maria Helena, ampliou sua circulação para além das instituições artísticas e também marcou o início de um projeto que instigava uma série. Por meio da aprovação do Projeto Areal e da Série Documento Areal no Programa de Artes Visuais da Petrobrás, tornou-se possível editar mais quatro volumes, em que participaram a própria Maria Helena Bernardes, Hélio Fervenza, Elaine Tedesco e André Severo. Atualmente, o projeto se auto-financia, sendo que o que é arrecadado com as vendas dos exemplares possibilita novas edições, como foi o caso do Documento Areal 6, organizado pelo artista Marcelo Coutinho.

O conceito de arquivo estrutura todos os livros da série, não em nível de temática, mas, sim, enquanto sistematização e modo de apresentação dos documentos. Cabe ressaltar ainda que o processo de rememoração benjaminiana, que une criação e crítica, confiscando do passado elementos para construção da memória, está presente em todas as publicações.

O Documento Areal 1

Eu e você, de Karin Lambrecht[7], pode ser analisado do ponto de vista mais tradicional do arquivo: um agrupamento de documentos indiciais. No entanto, trata-se de uma espécie de arquivo do arquivo, com o armazenamento de documentos de uma pintura/documento. No livro, a artista registra a sua experiência de impressão em papel do sangue provindo dos órgãos de um carneiro abatido para consumo doméstico de carne, na zona rural de Bagé/RS. As impressões foram realizadas durante o abate do animal e configuram a união entre experiência pictórica e ritual da morte. Resultam dessas experiências os desenhos/pinturas que, quando expostos ao lado das fotografias no livro, remetem-nos à pintura

7 Karin Lambrecht. **Eu e você**. Santa Cruz: EDUNISC, 2001. (Documento Areal; 1)

enquanto ação, cor elementar e também enquanto documento, ao carregar os resíduos de um corpo morto.

No seu arquivo/obra, a artista opta por ausentar-se da palavra, mas não da narrativa. Imagens do abate abrem o livro, contextualizando as impressões em papel que resultam da experiência. A partir de então, são intercalados textos que apresentam o projeto, fazem uma apreciação crítica do trabalho e testemunham a experiência. O livro, portanto, abre-se ao diálogo de outros, mas sob o aspecto de documento-testemunho. Por meio da sequência escolhida e da forma de apresentação das imagens, o caráter indicial sobrepuja o aspecto ficcional da narrativa. No entanto, há espaços para um jogo de cena durante os retratos fotográficos, em que as mãos retratadas em poses dirigidas pela artista dão vigor à experiência e a colocam sobre outra perspectiva, a de quem iria desdobrar a criação ao suporte fotográfico sequencial, gerando situações projetadas especificamente para o livro.

O Documento Areal 4

Sobreposições Imprecisas[8], de Elaine Tedesco, assemelha-se, em sua estrutura, a um catálogo convencional, assim como o livro Eu e você, de Karin Lambrecht. A artista escreve um relato descritivo inicial que abre o início do percurso pela narrativa fotográfica que vem na sequência do livro. São intercaladas apreciações críticas entre as imagens apresentadas. A narrativa é visual, mas os lugares fotografados não são absolutamente visíveis. Há sempre uma penumbra, uma indefinição nas imagens de Elaine. Há lugares dentro de lugares, que se efetivam por meio de projeções de slides lançadas sobre o real e depois refotografadas. O arquivo/obra de Elaine, ao rearranjar em sequência as imagens, abre-se como uma nova possibilidade de percepção das imagens, cujo percurso pode ser modificado pelo espectador/leitor.

O Documento Areal 3

O + é deserto[9], de Hélio Fervenza, assemelha-se, em muitos procedimentos, ao arquivo/obra "Conglomerado". Não por acaso, a artista Maria Helena Bernardes, na orelha do livro, inicia seu texto de apresentação com a frase "DA ADVERSIDADE VIVEMOS", de Oiticica. Neste arquivo/obra, Hélio Fervenza sobrepõe diversos métodos de narração, propondo uma viagem ao interior de sua poética, em que palavra e imagem, crítica e criação, ficção e documento se fundem constantemente. O artista, ao organizar este arquivo/obra, num trânsito entre experiências passadas, experiências que ocorrem a partir do próprio livro e experiências futuras, alegoriza o próprio processo de criação. Um sistema se arma diante da organização dos documentos que remetem aos diferentes lugares que a obra pode ocupar. Em seu texto "a função do amanhã", Hélio Fervenza rememora o processo de trabalho efêmero, realizado in situ, durante a II Bienal do Mercosul. No decorrer do texto, o artista constrói reflexões poético-críticas que partem, desviam-se e retornam à seguinte questão: "[…] o 'mostrar', o visível de uma proposição em artes visuais não seria como o anzol que pesca o que não se mostra, o

8 Elaine Tedesco. **Sobreposições imprecisas**. São Paulo: Escrituras, 2003. (Documento areal; 4)

9 Hélio Fervenza. **O + é deserto**. São Paulo: Escrituras, 2003. (Documento areal; 3)

que se esconde e, portanto, o que não é visível?". Ao refletir sobre a visibilidade, o visível e o invisível, Fervenza põe em xeque a espetacularização esvaziada gerada pelos grandes eventos culturais, propondo outros modos de ver a obra de arte. Afinal, não seria o próprio arquivo/obra O + é deserto uma forma de escapar de tal condicionamento e alargar os lugares de compartilhamento da arte?

O condicionamento da arte aos grandes eventos é também motivo de crítica e da criação de André Severo no Documento Areal 5 – Consciência errante[10]. Ao realizar seu livro, o artista alterna a experiência de esforço corporal absurdo, ao deslocar parcelas de terra de um lugar a outro da metade sul do Rio Grande do Sul durante um ano, transpondo-as às suas escavações. O arquivo/obra de André Severo requer de seu leitor esforço semelhante, num texto verborrágico, sem pontuações e com reflexões de cunho filosófico.

Documento Areal 6

Então, o insone[11] é um arquivo/comentário tecido a partir do arquivo/obra de outrem, o que nos faz lembrar dos questionamentos sobre a autoria e sobre as descontinuidades do discursivo da história, constantemente levantados por Michel Foucault. Marcelo Coutinho, artista organizador da publicação, já na apresentação do livro, declara-se como não-autor da narrativa, apenas seu organizador e comentador. Os seus comentários, inseridos em nota de rodapé, dão origem a um diálogo profícuo e assumidamente lateral, que propõe novos caminhos de leitura ao principal texto. A obra foi recolhida do esquecimento do mundo dos letrados que vêem, pois, inicialmente, o livro só existia em braille, numa edição de 250 exemplares. O autor da obra chama-se Tomé Cravan, poeta e tradutor pernambucano, que, em sua narrativa, funde documento e ficção, transitando entre diário confessional, novela e ensaio epistemológico. Marcelo Coutinho, ao propor esta tradução para a linguagem escrita, permite que o livro circule em outros meios. Este livro abre uma nova possibilidade para série, segundo Maria Helena Bernardes, pois o livro não se enquadra facilmente em nenhuma categoria. Como relata a artista em entrevista, "não é livro de artista, não é teoria da arte, mas é um escrito que registra uma visão de mundo desse artista".

No Documento Areal 2, Vaga em Campo de Rejeito, Maria Helena Bernardes[12] escreve em primeira pessoa sobre a experiência vivida na execução de um projeto artístico na cidade de Arroio dos Ratos, situada no interior do Rio Grande do Sul. Diluindo as fronteiras entre o historiador, o romancista e o artista visual, assim como André Breton e Robert Smithson, a artista cria uma narrativa poética verbal e visual que se baseia em fatos, ou seja, em suas experiências artísticas. Ao construir este livro de artista, Maria Helena permite que a sua obra circule sob outro modo de existência – o documento escrito, composto também por imagens fotográficas. A artista desloca, portanto, para um novo veículo a sua experiência de realização de uma escultura em um campo desativado de carvão.

---

10 André Severo. **Consciência errante**. São Paulo: Escrituras, 2004. (Documento Areal; 5)

11 Tomé Cravan. **Então, o insone**./COUTINHO, Marcelo (Apres. Posfácio e Notas). Porto Alegre: Zouk, 2008. (Série Documento Areal; 6)

12 Maria Helena Bernardes. **Vaga em campo de rejeito**. São Paulo: Escrituras, 2003.(Documento areal; 2)

Ao ser publicado, o livro mantém vivo o acesso à obra, realizada em área periférica, ampliando a circulação de sua documentação e fomentando a produção de novas leituras.

Enquanto discurso, esses escritos de artistas podem criar novas relações e gerar descontinuidades entre os tecidos documentais dos arquivos, impulsionando novas interpretações sobre as obras de arte. Essas práticas de escrita, estendidas ao longo do séc. XX, passarão a compor, não sem resistência, os discursos da história da arte. Nesse sentido, os arquivos da cultura passam a ser também matéria de algumas obras de arte, e também o lugar em que elas permanecem (ou se transformam?) em sua dimensão documental, principalmente a partir da valorização do efêmero no campo das artes visuais a partir de 1960/70. Cabe portanto ressaltar que, se experiência artística e a obra de arte podem não durar, os arquivos da arte, por sua vez, devem permanecer, fazendo com que a obra, mesmo aquelas efêmeras, perpetuem-se, chegando até nós pela via do discurso da história da arte, esta também escrita pelos artistas.

Revolução Plástica na Arte brasileira: textos de Flexa Ribeiro na Ilustração Brasileira

Luciene Lehmkuhl
UFU

Resumo
Este texto propõe analisar os artigos de Flexa Ribeiro publicados na revista Ilustração Brasileira sob o título de "Revolução Plástica na Arte brasileira", entre abril e agosto de 1936. Neles, o autor aborda as influências "recebidas" e "traduzidas" no país, especialmente entre os anos de 1916 e 1936, lista artistas denominados "antigos" em oposição aos "novos" e apresenta obras de arte, fazendo dialogar textos e imagens, característica fundamental das revistas ilustradas do período.

Palavras-chave
Crítica, Flexa Ribeiro, antigos x novos.

Résumé
Ce texte se propose d'analiser les articles de Flexa Ribeiro qui sont publiés à la revue Ilustração Brasileira sous le titre « Revolução Plástica na Arte brasileira », entre les mois d'avril et d'août 1936. Dans ce texte l'auteur aborde les influences « reçues » et « traduites » dans notre pays, surtout, entre les annés 1916 et 1936. De plus, il liste les artistes surnommés « anciens » versus « neufs » et présente d'oeuvres d'art, en faisant dialoguer les textes et les images, une caracteristique fondamentale des revues ilustrées dans cette perióde lá.

Mots-clé
Critique; Flexa Ribeiro; anciens x neufs.

Este texto propõe analisar os artigos de José Flexa Ribeiro, professor de História da Arte e Artes Decorativas na Escola Nacional de Belas Artes, publicados na revista *Ilustração Brasileira* sob o título de "Revolução Plástica na Arte brasileira", entre os meses de abril e agosto de 1936. Neles, o autor traça um panorama da arte brasileira a partir de comentários tecidos a artistas e obras de arte, estas apresentadas em reproduções fotográficas ao longo da matéria, fazendo dialogar textos e imagens, característica fundamental das revistas ilustradas do período. O autor aborda as influências "recebidas" e "traduzidas" no país durante a primeira metade do século XX, especialmente entre 1916 e 1936, lista artistas denominados "antigos" em oposição aos "novos" e "futuristas", expressa sua posição pessoal com relação aos rumos da produção artística no Brasil a partir de uma perspectiva da história crítica da arte.

Flexa Ribeiro assinava com assiduidade textos na revista, ficando evidente seu papel de articulista e colaborador no periódico que ocupa lugar de destaque na imprensa brasileira do período. A revista *Ilustração Brasileira* é um mensário editado pela Sociedade Anônima O Malho, no Rio de Janeiro, de grande formato (36 x 27 cm), possui entre quarenta a sessenta páginas (salvo edições especiais, com mais de cem páginas) e excelente tratamento gráfico que impressiona pela qualidade técnica desde o papel utilizado até a impressão apurada. Repleto de ilustrações (desenhos, gravuras, fotografias e reproduções de obras de arte) apresenta variedade técnica no tratamento das imagens que publica.

Foi publicada durante seis décadas, em três fases sucessivas entre 1909 e 1915; 1920 e 1030; 1935 e 1958, dedica boa parte de suas páginas aos assuntos relacionados às "Belas Artes", com ampla divulgação de imagens de obras de arte em reproduções coloridas e ampliadas. Os textos de Flexa Ribeiro aparecem em mais de uma seção ao longo da revista: uma delas permanente dedicada às artes plásticas, outras temporárias e dedicadas aos Salões de Belas Artes, aos artistas e suas obras.

Na contracapa da coleção História crítica da arte, publicada a partir de em janeiro de 1962, em seis volumes, pode-se ler uma síntese bibliográfica do autor, a qual informa que Flexa Ribeiro nasceu na cidade de Faro no Pará, passou a infância em Belém e viveu muitos anos em Lisboa e Paris, onde estudou Arte e foi aluno do arqueólogo e historiador Collingnon. De regresso ao Brasil, formou-se em Direito no ano de 1907, lecionou em Belém e no Rio de Janeiro, em 1917 e 1918 inscreveu-se "nos dois concursos para a cadeira de História da Arte da Escola Nacional de Belas Artes, obtendo em ambos o primeiro lugar"[1]. Foi membro do Conselho Nacional de Educação, diretor da Escola Nacional de Belas Artes, entre 1948 e 1952, e seu representante no Conselho da Universidade do Brasil, órgão que conferiu a ele o título de professor Emérito da Universidade do Brasil, aposentou-se em 1954. Desenvolveu intensa atividade na Imprensa, "fundou em Belém o vespertino A Imprensa, foi diretor-secretário do O País e diretor do diário 8 Horas. Colaborou em La Prensa (Buenos Aires), no Correio Paulistano (São Paulo), São Paulo Jornal (São Paulo), correio da Manhã (Rio)

1 RIBEIRO, José Flexa. *História crítica da arte*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962, v.1, 408p.

e Jornal do Comércio (Rio), e nas revistas Ilustração Brasileira e O Malho"[2]. Foi também poeta simbolista e publicou poesias, além de textos críticos e ensaios.

Este texto aborda especialmente cinco ensaios dedicados ao tema da "Revolução Plástica na Arte brasileira", presentes nas edições do ano de 1936, entre os meses de abril e agosto. Estes textos são publicados nas páginas de número 18, 19 e 20, ou 29 e 30, comportam textos e imagens em preto e branco de obras comentadas ou citadas. Quando é encerrado o ciclo deste tema, outro tema em textos ensaísticos é apresentado nas mesmas páginas, demonstrando que o autor detinha, na revista, espaço fixo para publicação de uma coluna de três páginas, que parece ter utilizado com certa liberdade na proposição dos temas.

O ensaio inaugural desta temática é apresentado na edição de abril de 1936, nele o autor aponta o período entre 1916 e 1936, como de grande revolução na pintura brasileira, marcadamente pela premiação de viagem ao estrangeiro de Marques Júnior (1916) e Henrique Cavalleiro (1918), com os quais a "técnica impressionista, a maior renovação que se processa na arte de pintar nos dois últimos séculos, passasse ao patrimônio da arte brasileira como incorporada ao sentimento artístico" [3] – o autor assinala a exceção de Eliseu Visconti que desde 1900 soube incorporar o impressionismo a sua produção.

Flexa Ribeiro afirma que "não seria, assim, fora de chronologia, assignalar-se o anno de 1916, como aquelle em que os primeiros symptomas se manifestam da sensibilidade artística brasileira, prenunciando que outros processos vão ser adoptados na andadura da arte, forçando-a a uma carreira quase precipitada, e onde muito se verá de imprevistos e sem nexo"[4]. O autor faz lembrar que 1936 registra apenas vinte anos dos "iniciais momentos de antecipação" e que se este é um prazo "muito curto para os labores de um acontecimento artístico, é, no entanto, sufficiente para o exame de uma tendência que procurou precisamente nada aprofundar, e tudo realizar com caráter provisório"[5].

O autor lembra que algumas vezes escreveu no jornal O Paiz em prol das renovações, convencido de que "a vida é uma constante renovação, e o que se não renova morre"[6]. Faz assim a defesa do novo na arte brasileira que teria seu ponto de inflexão no ano de 1916 com uma renovação estrutural implementada por jovens artistas. E conclui o ensaio afirmando: "a arte é uma só: no antigo há muitos novos e actualmente, entre os futuristas, há muitos velhos, que mesmo naquellas épocas seculares nada valeriam..."[7].

Ao leitor do texto pairam muitas dúvidas. Por que Flexa Ribeiro aponta Marques Júnior e Henrique Cavalleiro como expoentes de uma renovação? Ele não explica a escolha que faz e não anuncia seus parâmetros na eleição dos dois artistas. É, no entanto, nas edições dos meses seguintes que o tema será desenvol-

---

2 RIBEIRO, José Flexa. *Ibidem*.

3 *Ilustração Brasileira*, ano XIII, n.12, Rio de Janeiro, abr. 1936, p. 19. Optei por manter a grafia apresentada na revista em todas as citações.

4 *Ibidem*, p.19.

5 *Ibidem*, p.19.

6 *Ibidem*, p.19.

7 *Ibidem*, p.20.

vido, estratégia que obriga o leitor, interessado no assunto, acompanhar a reflexão proposta pelo autor mensalmente até o mês de agosto, para então, conhecer seu desfecho com o coroamento dos argumentos anunciados no mês de abril. Então, sigamos a leitura...

No texto publicado na revista de maio de 1936, com o subtítulo "II – O ponto morto de Cézanne", Flexa Ribeiro começa a esboçar o contexto no qual se insere a produção dos artistas apontados, como iniciadores de um novo momento na arte brasileira. O autor lembra a influência de Cézanne no meio artístico, especialmente a partir da exposição retrospectiva realizada em Paris após a morte do pintor em 1906, e questiona os motivos pelos quais Marques Júnior e Cavalleiro foram considerados exceções quando retornaram ao Brasil, após seus estágios em Paris, assim como artistas da geração pouco anterior, Visconti, Lucílio e Chambelland, considerados "como bons modernos, empregando ainda a técnica impressionista"[8], em meio a um desconhecimento por parte da maioria que se mantinha presa aos pressupostos do clássico e do romântico. Formula então algumas questões: "O phenômeno Cézanne não fora sentido? E por que? Elle já datava de mais de doze anos"[9] .

Responde suas próprias questões, atribuindo a preferência pelo impressionismo como por aquilo que já está classificado. Teriam, então, os poucos pintores, dedicados ao ar livre, trazido ao Brasil apenas "inovações velhas de mais de meio século"[10]. Reconhece, no entanto, a importância do impressionismo e seus desdobramentos na arte internacional por criar uma "téchinica verdadeiramente nova, conseguira-se estudo da luz inédito, dando-se à pintura de ar livre um valor que nunca tivera"[11]. Com relação à arte brasileira diz que "a tudo isto, (...) se manteve incrédula, senão indiferente"[12], imputando ao compromisso da Escola Nacional de Belas Artes, com o ensino e não com os modismos, a responsabilidade pelo caminho seguido no país. Conclui o texto com um lamento dizendo: "Infelizmente, neste caso, não se tratava nem de moda, nem de volubilidade. Era uma real conquista da arte, tão importante como certas descobertas no domínio da sciência"[13].

É, então, na edição de junho com o subtítulo "III – Contágio por assalto: os modernistas" que o autor reflete sobre as influências de Cèzanne e o cubismo. Refere-se ao momento inaugurado por Picasso e aos desdobramentos que se processaram até o princípio da Grande Guerra, com os valores da concepção se sobrepondo aos valores da visão. Neste texto se refere especialmente ao movimento artístico que se processou em São Paulo, "o cubismo trazido por Di Cavalcanti [como uma] manifestação que a todos parecia aberrante do mais elementar senso plástico comum"[14], uma vez que para o autor a arte brasileira não comportava

8 *Ilustração Brasileira*, ano XIII, n.13, Rio de Janeiro, maio 1936, p.19.

9 *Ibidem*, p.19.

10 *Ibidem*, p.19.

11 *Ibidem*, p.20.

12 *Ibidem*, p.20.

13 *Ibidem*, p.20.

14 *Ilustração Brasileira*, ano XIV, n.14, Rio de Janeiro, jun. 1936, p.18.

elos evolutivos como o realismo de Courbe, o pré-impressionismo de Corot, o arlivrismo de Monet, o divisionismo de Seurat e o cézannismo. Faz publicar uma gravura de Di e uma pintura de Tarsila, entre obras de Léger, Picasso, Guerin e Matisse.

Inicia o ensaio dizendo que "os nossos pintores, os jovens, como que se sentiam abandonados. Sem apparelhamento para arte, sem os exemplos vivos dos desenhos de croquis, habituados a cópia e recópias indefinidas do gesso, sem emmulação, num meio inerte às manifestações artísticas, havia como que uma parada na pintura brasileira"[15].

Para Flexa Ribeiro o cubismo comportou influências de Cézanne e reagiu "contra o domínio da technica impressionista, no sentido de abolir o pormenor óptico, por uma espécie de synthese abstracta"[16]. Mas também expressou idéias próprias, nas quais os cubistas "pregavam e praticavam que se deve pintar o que é, e não o que se vê"[17]. Exemplifica dizendo que "Monet e seus companheiros ficam no domínio essencialmente material, quando pintavam o que viam, e que talvez não fosse assim, como eles viam"[18]. E, logo em seguida afirma "o mundo em vez de ser nomenal, era phenamenal. Isto é: uma realidade abstrata, que se compreendia pelo raciocínio, e que a pintura era chamada a representar"[19]. Nesta passagem do ensaio o autor sugere, em nota, que o leitor se reporte ao seu livro *O imaginário*, publicado em 1925.

Em sua visão, mesmo os cubistas se dizendo todos oriundos da reação de Cézanne, tanto aplicavam a "síntese plástica, simplificando as formas", sob a influência cézanniana, quanto representavam as formas "como produtos da abstração, em visível predominância geométrica, numa espécie de ajustagem estrutural, com a necessária estylisação"[20]. Para Flexa, Cézanne não estilizava e, "fugia com sensação vivaz dos dados geométricos"[21]. Mesmo havendo aproximações, especialmente nos aspectos em que o artista se afasta dos impressionistas como, "o sacrifício de certos dados visuaes, a uma realidade mais profunda do pensamento plástico, no predomínio do conceito vivo da forma, que não poderá ser somente óptica, pois só se completa, plasticamente quando chega à idéia sensível"[22].

Lembra, no entanto, que para os cubistas era necessário que "a realidade conceitual prevalecesse sobre a realidade visual. (...) Para elles o mundo phísico deveria ser geometrisado. E pela relação das formas lineares seria sempre possível suggerir a realidade sensível. (...) Dahí a monotonia, certa pobreza de inventiva, que caracteriza o movimento, principalmente dentro dos ditames de Picasso numa fase inicial"[23].

---

15 *Ibidem*, p.18.

16 *Ibidem*, p.18.

17 *Ibidem*, p.18.

18 *Ibidem*, p.19.

19 *Ibidem*, p.19.

20 *Ibidem*, p.19.

21 *Ibidem*, p.19.

22 *Ibidem*, p.19.

23 *Ibidem*, p.20.

Cita, além de Picasso, Derain, Matisse, Braque, Léger, Metzinger como aqueles que levaram a diante tais princípios, sendo que "meses antes da grande guerra, não se podia mais admitir outra solução pictural que não fosse a representação pelas linhas elementares, e composições, onde fatalmente figurariam os famosos violões. Em vez da luz, é o assumpto dos quadros dos impressionistas, tínhamos, a concepção supéra a visão, dos cubistas"[24].

O autor indica que sejam lidos os números anteriores da Ilustração, sugerindo diálogo com seus leitores, no melhor princípio proposto pelos periódicos. Não chega, no entanto, a esclarecer totalmente as formulações que apresenta no texto inicial da série, publicado no mês de abril. Mas, as questões que formulou ganham contornos mais precisos com a leitura seqüencial dos ensaios.

É no texto publicado no mês de julho, cujo subtítulo é "IV – Os deformadores e a Escola de Paris" que Flexa insere o movimento moderno brasileiro nos acontecimentos em torno dos movimentos de vanguarda europeus. A Guerra de 1914 é mencionada como um divisor de águas, no qual, os ideais artísticos foram perturbados. "O homem que escapara da morte, parecia não teme-la, mas sentia que mais precisava gosar, sentir os prazeres, e tudo em quantidade e depressa. (...) Naturalmente que a Arte – espelho da vida – deveria reflectir este estado moral do homem europeu"[25].

O autor imputa aos ideais preconcebidos da Escola de Paris a interrupção do "normal desenvolvimento nesse fecundo laboratório da vida que é Paris"[26] das teorias que vinham se formando antes da Grande Guerra. Assim, para ele, foi que o Cubismo se viu ultrapassado por correntes como o expressionismo, o simultaneísmo, o sobrerealismo, o futurismo e o dadaísmo. "Mas, de tudo isto, somente se depurou, como sumo violento e anarchisante, ou se preferem bolchevisante, a Escola de Paris – que pretendia conquistar brutalmente o mercado e destruir disfarçadamente o sentimento occidental das Artes Plásticas"[27].

Diz trazer a tona tais comentários porque as tendências neles expressas influenciaram a imaginação dos jovens pintores brasileiros nos últimos dez anos, especialmente a nomeada "pequena escola de S. Paulo" cujas produções apresentam "destroços dos cubistas de 1913, por outra banda lá se dependuravam também algumas das últimas conquistas dos metécas da Escola de Paris [afirmando haver] naquelas páginas vinte annos de alguma coisa que desbotou e encardiu"[28] e nada mais haver de Cézanne. Na sua opinião "não se poderá inferir que pelo fato de uma manifestação artística, ou uma prática plástica, serem novas que devemo-las aceitar como boas. Ninguém de bom senso ignora que a Arte é uma só, nem nova, nem velha"[29].

---

24 *Ibidem*, p.20.

25 *Ilustração Brasileira*, ano XIV, n.15, Rio de Janeiro, jul. 1936, p.29.

26 *Ibidem*, p.29.

27 *Ibidem*, p.29.

28 *Ibidem*, p.30.

29 *Ibidem*, p.30.

Na edição que fecha a série, cujo subtítulo é "V – Reação moderadora" o autor afirma que "os verdadeiros sentimentos artísticos que assignalavam alguns dos revoltados europeus, não tiveram aqui representantes. Houve apenas um acto intellectual de brasileiros que desejavam estar na moda, copiando, já não digo a thecnica mas os próprios themas, as invenções dos outros"[30]. Então, indica claramente estes brasileiros que desejavam estar na moda. "Combatendo os acadêmicos, os ditos clássicos, que eram apenas neo-românticos, ou alguns errabundos impressionistas, os 'futuristas', como aqui ficaram conhecidos, acabaram por formar uma espécie de academia das coisas erradas, e de onde 'elles' ficaram os passadistas, os 'pompiers'..."[31].

Dentre os futuristas apenas Di Cavalcanti é mencionado por ter "conseguido marcar certa personalidade"[32], mas também como um artista que não evoluiu por se manter isolado, mantendo as deformações, que se poderiam tolerar como tentativas na descoberta de uma arte nova, como finalidade. Como expressão no Brasil à reação que surge nos anos entre guerras na Europa, o autor assinala Manoel Santiago, Alfredo Galvão e Armando Vianna como expoentes do "pequeno grupo de audaciosos... da tradição"[33].

Afirma que Manoel Santiago e Alfredo Galvão procuraram "a verdadeira fonte da arte"[34]. Inicia, então, elaborada reflexão crítica da produção plástica dos dois artistas que vão somar-se aos nomes de Cavalleiro e Marques Júnior, citados na edição de abril, como capazes de incorporar ao sentimento artístico "a maior renovação que se processa na arte de pintar nos dois últimos séculos".

Inicia, então, uma elaborada reflexão de crítica da produção plástica dos dois artistas a qual merece ser aqui transcrita:

"aquelle [Manuel Santiago] de pasta mais larga, mais encorpada, este [A. Galvão] de epiderme mais fina, mas com profundeza, com um sentimento de espírito da matéria – cada um procura realizar, no Brasil, a verdadeira pintura, por ella mesma, como unidade interpretativa, fora de convenções literárias, ou de doutrinas reclamistas. As lições de Derain, de Utrillo e Lucien Simon são fecundas.

Em Manuel Santiago há temperamento seivoso e possuído de imaginação sensual, sua visão da cor é rica e explue com transbordante alegria sobre a forma, enaltecendo-a de uma realidade mais exuberante: é um pintor óptico. Não vae porém muito fundo: a alegria da matéria, na sua superfície, lhe basta.

A. Galvão é outro temperamento, bem diverso de Santiago: possuindo menos techica, tem maior profundesa; sua pasta é posada com pensamento, e seu sensualismo é todo espiritual. Não corre na superfície; é tímido; occulta-se nos pretextos da cor, disfarça-se nas delicadesas da epiderme. É pintor para o tacto.

30 *Ilustração Brasileira*, ano XIV, n.16, Rio de Janeiro, ago. 1936, p.18.

31 *Ibidem*, p.19.

32 *Ibidem*, p.19.

33 *Ibidem*, p.19.

34 *Ibidem*, p.19.

Ambos, porém, oferecem, para o crítico, motivos de estudo; e aspecto da mais curiosa realidade à meditação"[35].

Esta última frase muito me interessa, uma vez que dedicar atenção às obras de arte e às críticas a elas dirigidas, na primeira metade do século XX, podem fazer ver de maneira mais matizada a arte moderna brasileira.

35 *Ibidem*, p.20.

Relações entre a historiografia da arte no Brasil e arte contemporânea brasileira

Luís Edegar Costa
UFRGS

Resumo

A produção artística contemporânea brasileira alcançou um patamar que lhe garante trânsito internacional. É consenso. Mas o mesmo não se pode dizer sobre o papel da historiografia da arte local. Há mais divergências do que concordâncias sobre o papel que ela exerce para que essa produção tenha atingido esse nível de reconhecimento. Vou tratar dessas divergências a partir de duas compreensões sobre as práticas historiográficas na história da arte brasileira.

Palavras-chave

Historiografia da arte; arte brasileira; arte contemporânea.

Abstract

Contemporary Brazilian art reached a level that guarantees international transit. But we can not say the same about the role of the historiography of art in Brazil. There are more differences than consensus about their role, for which production has this level of recognition. I will address these differences from two positions on the practice of historiography of art history in Brazil.

Keywords

Historiography of art, Brazilian art, contemporary art.

A escrita da história da arte de uns tempos para cá vive de um modo mais aberto e assumido sob a desconfiança da arte. É como se a condição da arte, através da consciência desse modo de ser, pretensamente auto-suficiente, demarcasse como espaço para sua definição a relação conflituosa com essa escrita. Isto pode ser constatado a partir de uma compreensão recorrente, sobre a arte contemporânea em particular, que não cansa de ser repetida: a de que ela questiona a validade da história da arte e seus métodos para interpretá-la. Esse fenômeno diz respeito à constituição de uma ontologia: a condição de ser da arte na arte contemporânea é colocar em dúvida o que a torna possível e mesmo visível. E com isso pretende definir a própria condição de ser da historiografia da arte: um crônico anacronismo, estar sob a suspeita permanente da arte quanto aos mecanismos que emprega para fazer ser o sentido dos objetos artísticos. A suspeita sobre o fazer crer é o que faz ser a arte em sua versão recente.

O parágrafo acima, de um jeito meio torto e pretensioso, faz vez de síntese e contexto. Neste, parcela da arte contemporânea brasileira alcançou repercussão, trânsito internacional. É consenso. Mas o mesmo não se pode dizer sobre o lugar da crítica e da história da arte brasileiras. Há posições divergentes. E prever polêmica neste caso não é exagero. Quem pensaria em unidade nas respostas, por exemplo, para a seguinte pergunta: em que medida a arte contemporânea brasileira se beneficiou do trabalho da história e da crítica de arte desenvolvido no país para alcançar o reconhecimento atual em âmbito internacional? Vou enfocar essa questão, introdutoriamente, a partir de dois textos relativamente recentes que dizem respeito ao tema da presença e da visibilidade da arte brasileira em plano internacional, analisadas em relação com a crítica e a historiografia da arte no Brasil. O primeiro desses textos, *Um azar histórico: sobre a recepção das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark*, de Rodrigo Naves, está associado à participação desse autor no colóquio "Modernismos no Brasil – 80 anos: interpretações", promovido pelo MAM quando da exposição das coleções Cisneros e Nemirovsky, em 2002[1]. E em 2008 foi publicado no Brasil, na revista Concinnitas, *Presenças da arte brasileira: história e visibilidade internacional*, de Stéphane Huchet, que apareceu primeiro na França, em 2007, pela *Revue art histoire*, do Cahiers du Centre Pierre Francastel, em número dedicado à relação entre a arte da segunda metade do século XX, a história e a historiografia[2].

Vale dizer que há uma lista significativa de textos e autores que poderiam ser citados neste estudo inicial, e boa parte deles publicados em anais deste Colóquio. Mas para o meu propósito, e dado o espaço para desenvolver esse tema e a condição inicial deste estudo, optei por me concentrar nos dois textos já mencionados porque me parecem exemplares da necessidade de um debate sobre a história da arte no Brasil a relação entre a historiografia e a produção artística que se faz aqui.

Começo pelo ensaio *Um azar histórico*, publicado antes, que ao tratar da relação entre a história da arte e a produção artística no Brasil o faz a partir da

1 NAVES, Rodrigo. Um azar histórico: sobre a recepção das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark. **Novos Estudos**, n.º 64, São Paulo, Cebrap, novembro de 2002, p.5-21.

2 HUCHET, Stéphane. Presenças da arte brasileira: história e visibilidade internacional. **Concinnitas**, ano 9, v.1, n.º 12, Rio de Janeiro, UERJ-DEART, julho de 2008, p.48-65.

avaliação dos critérios adotados no processo de constituição de uma visibilidade pública para os trabalhos de arte. De acordo com essa avaliação, os critérios, responsáveis pelas distinções e hierarquias atribuídas aos nossos artistas, até bem pouco tempo, não estavam pautados pela centralidade do valor estético e do significado artístico. Ao invés disso, predominava na definição dos valores e do prestígio das nossas artes plásticas as inclinações pessoais e as orientações do mercado. A reversão dessa situação teria ocorrido nos últimos trinta anos. Até então a avaliação crítica da arte brasileira era predominantemente conservadora e tinha sua parcela de responsabilidade por um quadro que se dividia entre a presença de artistas acadêmicos, cujo reconhecimento advinha do ensino tradicional das belas-artes e do nacionalismo autoritário, e a notoriedade de artistas modernistas, ligados ao ideário da Semana de 22.

Ou seja, até os anos 1970 as obras das nossas artes visuais que gozavam de maior prestígio público seriam obras pré-modernas. No entanto, nos anos 1950 e 1960 "artistas de diferentes gerações e variadas orientações artísticas vinham produzindo obras que aos poucos constituíam um solo artístico cuja densidade e diversidade eram até então desconhecidas no país"[3], artistas considerados superiores no âmbito da experiência moderna das nossas artes visuais. E com eles o problema passou a ser também o reconhecimento público que essa produção, ainda sob o ponto de vista de Naves, mais conseqüente em termos de valores artísticos, não recebia devidamente.

Ainda que reconheça que também no campo da crítica começava a aparecer uma reflexão mais envolvida com problemas artísticos, nas figuras, por exemplo, de Mario Pedrosa e Ferreira Gullar, para Naves a coincidência entre qualidade artística e reconhecimento público ainda não se apresentara e aguardava uma escrita historiográfica que lhe tornasse visível. Portanto, predominava até então um descompasso entre a avaliação crítica e a produção artística.

A reversão dessa situação vai ocorrer apenas na metade dos anos 1970 em diante. Para isto foi necessário estabelecer critérios que permitissem que a crítica promovesse uma maior compatibilidade com a obra, no sentido de ligar aos trabalhos um diálogo mediado por problemas da arte. Para a geração de críticos que nos anos 1970 começou a atuar com esse propósito, mais ou menos declarado, críticos e historiadores da arte que pretendiam ajustar o passo entre a produção artística e a avaliação crítica, era necessário rever a tradição da arte moderna brasileira. Dessa maneira, o projeto, se é que se pode chamar assim, de fazer coincidir a qualidade artística com o reconhecimento público dizia respeito não apenas à arte contemporânea brasileira, mas também ao que seriam os melhores artistas e melhores trabalhos da arte moderna brasileira. Em resumo, era necessário reavaliar e recriar a história do modernismo brasileiro para que na arte contemporânea qualidade artística e reconhecimento público pudessem convergir.

Mas quando o trabalho faz surtir seus efeitos se dá o chamado "azar histórico". De acordo com o esquema traçado por Rodrigo Naves, o "azar" ocorre quando o meio de arte começou a conviver com uma situação na qual os melho-

3 Idem, ibidem, p.7.

res artistas modernos brasileiros obtinham uma avaliação crítica à altura de suas realizações. Nessa mesma época, final dos anos 1980, artistas e críticos dos Estados Unidos e da Europa submetiam a produção moderna, é possível dizer assim, a uma reavaliação, com a qual também se configurava a arte contemporânea. E os influxos dessa crítica se fizeram sentir sobre a reavaliação em curso da arte moderna no Brasil, interferindo nos critérios que estavam sendo gestados, definindo outros parâmetros para os juízos de valor. A partir desses juízos sobressaíram os trabalhos de Lygia Clark e Hélio Oiticica, cujas obras tratavam de questões que se tornaram centrais na arte contemporânea, como a aproximação entre arte e vida, contrapostas à autonomia da arte na arte moderna.

O que isso representa para o descompasso que estava sendo aparentemente superado, conforme a tese do "azar histórico"? Uma espécie de retrocesso identificado na uniformização dos discursos e da escrita da história da arte, que tomariam por base relações que alienam os trabalhos de seus vínculos para configurá-los em questões de outros artistas, de outros contextos, com as quais os trabalhos encontram convergências, mas se tornam menos problemáticos e assumem um tom afirmativo. Os problemas artísticos que os trabalhos apresentavam, como teria ocorrido com as obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica, são filtrados para preservar o que coincidiria com a pauta da crítica à arte moderna e da constituição da arte contemporânea. A constituição desta estava em curso desde os anos 1960, mas que apenas no final dos anos 1980 ganhou um plano mais decisivo e influente. Ou seja, era necessário reforçar uma arte internacional que privilegiasse as diferenças. Mas, ao fim e ao cabo, o que se propaga é um discurso homogêneo, o da aproximação entre arte e vida, da participação do espectador na obra de arte, da recusa dos suportes tradicionais, e assim por diante.

A partir disso, Rodrigo Naves entende que os critérios definidos na circulação da arte brasileira promovida pelo circuito internacional produzem uma interpretação que retoma o vício historiográfico do finalismo, um determinismo característico que ordena os trabalhos como antecipação da direção que a arte vai assumir. De frente para trás, a história da arte vai sendo arranjada com o destaque daquelas obras, modernas, que fariam a passagem para o contemporâneo, para uma arte contemporânea que se torna diferente e mesmo oposta à arte moderna, da qual são extraídas essas obras antecipatórias. Em concordância com esse entendimento, o que teria ficado comprometido foram o trabalho de revisão da história da arte no Brasil e o benefício que a produção de arte tirava da profissionalização do meio, que passou a contar com críticos mais afinados com as questões das artes visuais. A revisão mencionada passou a conviver com a pressão de uma pauta internacional, para a qual a avaliação da arte a partir de seus valores intrínsecos, de certas especificidades, se tornou fora de lugar.

É difícil não atribuir a essa posição uma nostalgia pelo que não chegou a se configurar, que lembra outras nostalgias da historiografia da arte no Brasil, cuja comparação não há espaço para elaborar aqui. E sobre o vicio historiográfico do finalismo, para o debate que se faz necessário ampliar a respeito da historiografia da arte no Brasil, lembro que ele foi acusado na reavaliação do modernismo elogiada por Naves:

As ambivalências, as contradições, fazem das imagens de Goeldi ao mesmo tempo comentário e crítica de nossa modernidade. Mas não por ser uma obra criada às margens das tensões, em clarividência supra-histórica, mas por se entretecer na urdidura social, por ser uma configuração estética possível em uma situação específica e não apenas uma experiência formalizada a priori por uma ideia unívoca de modernidade.[4]

Presenças da arte brasileira, o outro texto ao qual me referi no início, é mais recente, mas não cita *Um azar histórico*. E por que deveria? Pelo prazer da polêmica, talvez. Apesar disso, a polêmica não está ausente nesse texto[5]. Para Huchet, o ingresso da arte brasileira contemporânea no circuito internacional de exposições fez com que ela passasse a existir, transformando-se, conforme as palavras desse autor, "num componente incontornável da história da arte".[6] O problema decorrente desse fato é que a historiografia da arte no Brasil não estava suficientemente amadurecida para enfrentar a arte contemporânea brasileira e elevá-la ao nível de participação que lhe é devido no espaço historiográfico, condição decorrente da "fragilidade de um corpus historiográfico que se estivesse solidamente estabelecido e sustentado por infra-estruturas firmes, seria suscetível de mostrar-se e de manifestar-se em primeiro lugar no interior do Brasil, e, por extensão, nos países estrangeiros".[7]

Parte do problema está no que a formação dessa historiografia descuida ou pouco valoriza, a investigação sobre os postulados metodológicos que fundam a prática historiográfica:

Deparamo-nos, assim, com um problema de método, de ausência de formação epistemológica sobre os embates meta-históricos e conceituais. (...) Muitas vezes, a escolha de uma prática 'iconológica' pós-panofskyana (...) recusa-se a levar em consideração a multiplicidade de abordagens, questionamentos, problematizações e projeções possíveis – que são sempre uma reconstrução hermenêutica de obras e imagens. Aos olhos da corrente mais 'positivista', a teoria representa uma provocação, uma exigência marginal.[8]

Desse modo, por causa da recusa à reflexão sobre a própria abordagem, à teoria, vista como algo marginal, um corpo estranho, nossa historiografia da arte não teria feito mais do que lhe é de costume, quando confrontada com a arte contemporânea brasileira: lançar mão de um modo operacional defasado

---

4 RUFINONI, Priscila Rossinetti. No lusco-fusco da modernidade: Oswaldo Goeldi e a crítica. In:FABRIS, Annatereza (org.). **Crítica e modernidade**. São Paulo: ABCA/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p.185.

5 Mantive a redação final deste texto mais próximo que pude da que foi lida no XXX Colóquio do CBHA. Quando o propus e li no referido Colóquio não sabia do texto *Uma revisão da historiografia da arte contemporânea brasileira*, de Marília Andrés Ribeiro, publicado nos Anais do XXIX Colóquio do CBHA, lançado durante o XXX Colóquio. Apesar disso, o texto de Marília propôs uma discussão sobre o texto do Huchet que, salvo engano, adotou uma perspectiva diferente daquela que desenvolvi aqui. Cf. RIBEIRO, Marília Andrés. Uma revisão da historiografia da arte contemporânea brasileira. In CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz. **Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Rio de Janeiro: CBHA, 2009, p.212-220.

6 HUCHET, Stéphane. Presenças da arte brasileira: história e visibilidade internacional. Op. cit., p.50.

7 Idem, ibidem, p.51.

8 Idem, ibidem, p.51.

explicitado por esta mesma arte. E esta situação também pode ser localizada no tempo, como fez Rodrigo Naves a respeito da coincidência entre qualidade artística e reconhecimento público no pensamento sobre a arte brasileira. Para Huchet, desde o início da década de 1990 a produção artística contemporânea brasileira vem conquistando crescente visibilidade internacional e pressionando com isso nossa historiografia, incapaz de reconhecer suas próprias limitações ao fazer uso de recursos e procedimentos inadequados, como se neles fosse possível tudo acomodar. A exposição dedicada à obra de Hélio Oiticica na *Galerie Nationale Du Jeu de Paume*, em 1992, e, nesse mesmo ano, a participação do Brasil na *IX Documenta* através da exposição de trabalhos de Waltercio Caldas e de Cildo Meireles são mencionadas como marcos da presença crescente desde então da criação artística brasileira em mostras fora do país.

Em síntese, para Huchet uma arte contemporânea de alto nível convive com uma historiografia da arte discreta. Trata-se de uma condição que assume uma aparência, ao menos, inquietante: o patamar alcançado pela arte contemporânea brasileira não deve nada às posições da historiografia da arte no Brasil. Ou seja, o caráter precursor da produção artística brasileira na arte contemporânea, conforme afirmam as exposições internacionais, pouco ou nada deve para a historiografia da arte existente no Brasil. Duas situações distintas marcam essa situação: a arte contemporânea brasileira é de alto nível, como provam suas participações no circuito artístico internacional; mas ela não ocupa na história da arte o lugar correspondente a essa inserção. Com isto, arrisco dizer, o quadro é de uma arte contemporânea brasileira liberada dos esquemas historiográficos e uma historiografia brasileira da arte refém de modelos e incapaz de enfrentar nossa arte contemporânea. Ou seja, é possível concluir que a arte brasileira contemporânea, para chegar aonde chegou, em termos de presença e visibilidade no circuito internacional, se beneficiou da fragilidade da história da arte brasileira.

Ainda de acordo com essa posição, a arte contemporânea brasileira faz com a historiografia brasileira da arte o mesmo que a arte contemporânea internacional faz com a história da arte, transformando-a em anacronismo. E, no caso brasileiro, contra o anacronismo modelar da história da arte, a tarefa é desempenhada, ou o papel do historiador é preenchido por críticos e historiadores da arte brasileiros que assumem o papel de curadores. Os casos da Bienal da arte desmaterializada e da Bienal da antropofagia são citados como exemplos de exposições internacionais de arte contemporânea que aconteceram no Brasil e representam uma tomada de posição sobre a historiografia da arte brasileira. Nessas exposições há o diálogo com a cena internacional. O que é o mesmo que dizer que os historiadores da arte que curaram essas Bienais da São Paulo estabeleceram uma relação das obras com o circuito internacional de arte, permitindo o que não teria alcançado a história da arte brasileira, dar a essas obras a devida notoriedade, reparando a sincronia defasada da produção artística brasileira desde os anos 1960. Isto é, historiadores da arte brasileiros ao assumirem o papel de curadores contribuíram para que se reconheça que a arte contemporânea foi como que antecipada nos trabalhos de artistas brasileiros como Hélio Oiticica e Lygia Clark.

O mérito dessas exposições foi reconhecer o valor histórico que é devido aos trabalhos de artistas brasileiros identificados com a busca de um contexto

mais amplo para a atribuição de valores para as imagens artísticas. Esse contexto ultrapassa a crítica e a história da arte que vêem as obras de arte como uma imagem especial, território da autonomia formal, pela qual se delimita um campo de predomínio dos estímulos visuais. Esta referência é superada por obras como as de Frank Stella e Eva Hesse, mas também, e no mesmo tempo, pelos trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Portanto, o reconhecimento da qualidade artística da arte contemporânea brasileira e o seu alinhamento histórico tiveram a contribuição do trabalho de resgate ou revisão realizado por historiadores da arte brasileiros que se transformam em críticos da história da arte, que assumiram outros papéis, atuando em outras linhas de frente, como curadores, por exemplo, de grandes exposições internacionais.

Parece claro que as duas posições sumariamente resenhadas aqui não comungam sobre a arte contemporânea brasileira ter se beneficiado do trabalho da história da arte desenvolvido no país para alcançar a qualidade que lhe possibilita o reconhecimento internacional que hoje essa arte desfruta. Mas parecem concordar, ainda que por caminhos diferentes, que na nossa historiografia os vínculos entre a avaliação crítica e a produção artística não correspondem a esse reconhecimento. Isto porque perdura para os parâmetros predominantes na constituição da arte brasileira ora um legado da adequação e submissão aos métodos que a nossa historiografia elegeu para se constituir disciplinarmente, ora o endosso a juízos e valores que pouco nos dizem das idiossincrasias de nossos melhores trabalhos artísticos. A validade desses diagnósticos impõe a necessidade de um debate mais alargado. Mas para isso é necessário retomar a pergunta formulada no início deste texto para que a análise da relação que ela pontua seja feita na perspectiva do juízo crítico sobre as obras de arte, do qual o historiador não é isento e não pode se furtar. E se é assim, a pergunta precisa de um adendo em sua redação: em que medida a arte contemporânea brasileira se beneficiou do trabalho da história e da crítica de arte desenvolvido no país para alcançar *a qualidade que justifica e legitima* o reconhecimento atual em âmbito internacional? Parece pouca coisa o acréscimo da passagem "a qualidade que justifica e legitima", mas não é. Ela se refere ao lugar do valor da arte na historiografia da arte. É necessário não perder isso de vista se o propósito é discutir o papel ou a tarefa dessa historiografia e de seus protagonistas no Brasil.

Estética ou cosmética? A arte abjeta de Nicola Constantino

Maria Angélica Melendi
UFMG/ CNPq/ FAPEMIG

Resumo
Alguns artistas contemporâneos manifestam uma predileção pela representação do abjeto e longe de sinalizar uma advertência ética utilizam discursos que exacerbam a estética entendida como cosmética.

Palavras chave
Corpo; abjeção; profanação

Abstract
Some contemporary artists reveal a predilection in representing the abject and, instead off indicate an ethic censure, use discourses that exasperate the aesthetics apprehended as cosmetics.

Keywords
Body; abjection; profanation

O sujeito não existe, está fora de si, no êxtase ou na morte.
Mario Perniola

A beleza do corpo reside somente na pele. Se os homens visem o que há debaixo da pele [...] a mera vista das mulheres lhes resultaria nauseabunda; essa graça feminina não é mais que saburra, sangue, humor, fel.
Odon de Cluny

I. Além da pele

Na *Capella Sistina*, no Juízo Final, de Michelangelo, 1541, São Bartolomeu, à direita de Cristo, é um homem maduro e forte olha para o Juiz supremo empunhando uma faca em sua mão direita, enquanto segura sua pele frouxa na esquerda. Romain Rolland observa o terror que impregna a cena onde os mártires e santos exibem com orgulho seus tormentos para suscitar a clemência do juiz e reflete: *São Bartolomeu levanta sua pele ensangüentada e empunha a faca nua com tal ferocidade, que parece menos a vítima que o algoz*[1].

Na *Accademia Nazionale de San Luca*, em Roma, podemos observar a *távola* lateral de um retábulo onde está figurado São Bartolomeu. A obra completa representava *Cristo nu com a cruz e em volta dele muitos Santos entre os quais um São Bartolomeu esfolado que parece uma verdadeira anatomia e um homem verdadeiramente esfolado*[2]. A pintura que está na *Accademia*, um óleo sobre madeira de 1555, exibe a São Bartolomeu semi-ajoelhado sobre a própria pele que se estende aos seus pés como um veludo espesso. O rosto de perfil – que olha para um Cristo que já não está –, os dedos de sua mão estendida e parte do pé que se apóia no chão de mármore, ainda estão revestidos pelo véu pálido de uma pele sedosa. O corpo do santo, em atitude de adoração se constitui como um belo exercício de anatomia. A carne – músculos e tendões – articula-se em massas tão compactas e harmônicas que o agudo gume do alfanje que repousa no piso, não conseguiu extrair uma só gota de sangue.

Nos poucos anos que separam uma imagem da outra aparece delineada uma erótica do despir que se exacerbaria na Europa da contra-reforma. A necessidade do conhecimento do corpo humano já está claramente proposta por Leon Battista Alberti, em *Della Pittura*, 1435, onde recomenda começar a desenhar a figura humana *desde* os ossos e os músculos, para depois vestir-los com a carne e a pele.

Mas, como para vestir uma pessoa, primeiro a desenhamos nua e depois a envolvemos de pano, ao pintar um nu, primeiro colocamos os ossos e os músculos que depois cobrimos com as carnes

---

1 Rolland, Romain *Michelangelo*. The Project Gutemberg. E-Book. Added to site: 2010.06.11. pp.52.

2 Vasari, Giorgio *Delle vite de più eccellenti pittori, scultori et architetti,* Parte terza. Secondo Volume. Manolessi: Bologna, 1681. pp. 176. *E non partì di Pisa il Bronzino, che gli fu allogata per mezzo del Martini da Raffaello del Setaiuolo, Operaio del Duomo, la tavola d'una delle cappelle del detto Duomo; nella quale fece Cristo ignudo con la croce et intorno a lui molti Santi, fra i quali è un San Bartolomeo scorticato, che pare una vera notomia et un uomo scorticato da dovero, così è naturale et imitato da una notomia con diligenza; la quale tavola, che è bella in tutte le parti, fu posta da una capella, come ho detto, donde ne levarono un'altra di mano di Benedetto da Pescia, discepolo di Giulio Romano.*

de tal modo que não é difícil perceber onde se encontra cada músculo[3].

Se as primeiras dissecções do corpo humano, foram feitas secretamente – Ascanio Conivi relata que Messer Realdo Colombo, um anatomista, envia a Michelangelo, o corpo de um jovem moro, no qual o artista mostrou-lhe *muitas coisas raras e recônditas, quiçá nunca ates entendidas*[4]– mais tarde se constituíram como atos rituais; performances realizadas para audiências particulares cuidadosamente controladas pela lei e a religião. No frontispício de *Fascículo de Medicina,* 1493, de Joanes Ketham, *Anatomy Lesson* vemos o professor ditando *ex cathedra* em quanto seus ajudantes realizam a dissecção de um corpo jacente[5]. Desde começo do século XVI encontramos desenhos e gravuras em livros de anatomia, como *De humani corporis fabrica*, 1543, de Andreas Vesalius, onde a fascinação pelos *interiora* confunde-se e se sobrepõe ao desejo de conhecimento sem escapar à categoria estética do horrendo ou do asqueroso.

Os desenhos de Gérard de Lairesse que ilustram a *Anatomia humanis corporis,* de Gottfried Bidloo, Amsterdã, 1685, exploram e interpretam a superfície de texturas e padrões dos órgãos, montados sobre apoios visíveis como blocos de madeira ou livros e sustentados por instrumentos e alfinetes realistas. Quando uma mosca é desenhada caminhando sobre um abdome aberto há um apelo ao *trompe l´oeil* que conduz ao realístico da cena. Nas imagens desta obra, os traços do desenhista se detêm nas belas superfícies dos músculos e dos órgãos internos. A beleza do corpo já não reside apenas na pele, porém, a pele persiste como veste de suaves dobras, que desnuda os músculos e tendões do antebraço e da mão ou que se acumula em volta da cintura para exibir os músculos das costas.

Mario Perniola, afirma que, no barroco, se estabelece um trânsito entre a veste e o corpo que se manifesta não somente no uso erótico do *panejamento* – a Santa Teresa de Bernini –, mas também, na ilustração do desenho anatômico que trata o corpo como *despojo* vivo[6]. Os corpos seriam *despojos e não estátuas, vestes e não formas substanciais* [7], Gérard de Lairesse, o *Poussin* holandês,

... passa a lâmina da faca, o fio da navalha sobre as belas túnicas de pele de Poussin abrindo-lhes e desdobrando-lhes as bordas, pondo à vista as belas superfícies dos músculos e dos órgãos internos, exaltando ao máximo seu encanto erótico[8].

---

3 Alberti, León Battista. *On Painting.* Translated with Introduction and notes of John R. Spencer. Avon: The Bath Press, 1966. p. 73.

4 Convivi, Ascanio. *Apud* Kemp, Martin & Wallace, Marina. *Spectacular Bodies* London: University of California Press, 2000. pp72.

5 Ketham, Johannes de *Apud*, Kemp, Martin & Wallace, Marina. *Spectacular Bodies* London: University of California Press, 2000.p. 23

6 Perniola, Mario. *Pensando o ritual. Sexualidade, morte, mundo*. São Paulo: Studio Nobel, 2000. p.100.

7 Idem, p. 112.

8 Idem, p.112

Nas ilustrações, o corpo aparece como um paramento excelso, tão externo e digno, como uma veste litúrgica. Dobrada para fora dos músculos, dos tendões e dos órgãos, a pele retirada não é um trapo ensangüentado, mas um tecido suntuoso – brocado ou veludo –, da mesma natureza da fita que sujeita os cabelos, ou dos próprios cabelos.

Porque é a pele a que conserva a integridade visual do corpo humano, a que lhe consigna sua identidade. Nos gravados de Theodore de Bry[9], os canibais tupinambás cortam, fervem o assam corpos, que ainda que esquartejados, conservam a pele e, por isso, as formas humanas. O mesmo acontece na pintura de Albert Eckhout, onde a *Mulher Tapuia,*1641, carrega um pé decepado na cesta e leva na sua mão, uma mão humana.

Imagens de esfolamento como martírio o punição são repetidas em pinturas que abordam temas míticos como *A justiça de Cambyses,* de Gerard David, 1499 e *O Castigo de Marsias* de Tiziano, 1576, mas também aparecem nas varias lições de anatomia dos séculos XVII e XVIII. A dissecação do corpo humano cumpria entre outras, a função de expor aos iniciados à "divina simetria" do corpo humano. Esculturas de esfolados – *écorchés* –começaram a ser produzidas para utilizar-las em escolas de medicina e academias de arte. Num primeiro momento foram modeladas em tamanho natural, em cera ou fundidas em bronze, anos depois versões menores, fabricadas em marfim, bronze o madeira, se transformaram em itens colecionáveis.

Fora da tradição ocidental, *Xipe Totec*, – Nosso Senhor, o esfolado –, divindade das culturas totonacas, é sempre representado vestindo a pele de um dos sacrificados ante seu altar. Durante o segundo mês ritual do calendário asteca, *Tlacaxipehualiztli*10 (Esfoladeiro de Homens), os sacerdotes esfolavam os corpos das vítimas e vestiam suas peles pintadas de amarelo e chamadas *teocuitlaquemitl* (vestiduras douradas), que, posteriormente, eram arrojadas numa câmara interna do templo. E se na segunda guerra mundial, os nazistas foram acusados de usar a pele das vitimas da *Shoah* para fazer capas de livros e cúpulas de abajures, no devemos esquecer que durante o século XVIII, a paixão pelo estranho, autoriza a coser suaves sapatilhas de pele, um cinto no qual se distingue claramente um mamilo, sapatos de salto alto confeccionados com a pele de um criminoso executado ou a encadernar com una pele humana delicadamente tingida de verde pálido una copia da Constituição francesa de 1793, que ainda se conserva no Museu Carnavalet, em Paris[11]. Essa prática, conhecida como "encadernação antropodérmica", foi utilizada até o XIX, quando escritos sobre assassinatos eram encapados com tapas feitas com a pele do assassino executado e livros de anatomia, com a de cadáveres dissecados[12].

Em Paris, Ítalo Calvino visita o Grande Museu Anatômico-etnológico do Dr P. Spitzner, fundado em 1856. O museu dos monstros de cera, como autor o denomina, exibe, entre cópias de cera de cabeças guilhotinadas e espécimes

9 De Bry, Thedore, *América Tertia pars*, 3º volume de *Grands Voyages*, Frankfurt, 1592.

10 www.es.wikipedia.org/wiki/Tlacaxipehualiztli

11 www.librosmalditos.com/files/libros_pele_humana.php (23/03/2010)

12 *Ídem.*

anatômicos, uma pele humana completa e curtida, de um homem de 35 anos. Essa peça única, *um tapete humano, plano como uma flor prensada entre as páginas de um livro*[13], lhe pareceu a imagem mais fraternal e tranqüilizadora de aquela coleção de horrores. O escritor encontra una espécie de consolo em *aquele homem todo extensão, espalhado na sua inteira superfície, com exclusão de toda espessura e de qualquer intenção secreta*[14].

II. Visões do Sagrado

O que sempre se espera da arte, nos diz Bataille, é a fulguração que consome. A insistência da arte em representar a morte, o repugnante, o asqueroso, o abjeto é sempre una aposta no prazer; um prazer forte, doloroso, pero prazer ao fim[15]. Livre da servidão da religião, do dever da transmissão do dogma, a arte manteve sempre uma submissão ao horror porque, aberta a todo o possível, a arte continua sendo o que sempre foi: um dos locais privilegiados para a expressão dos desejos e dos medos dos homens.

Nas últimas décadas do século XX, as formas icônicas e os rituais da religião foram deslocados para outros contextos onde apareceram visões de um sagrado subjacente, um sagrado em nascimento, ainda não codificado.

Na Argentina, durante os anos da ditadura, a identificação entre os mártires cristãos e os caídos na luta contra o governo militar colaborava para a manutenção de una identidade nacional calcada sobre a construção de relatos gloriosos. Esse movimento parece se prolongar até o presente em manifestações artísticas e não artísticas que clamam por punição e justiça. Paralelamente, nas últimas décadas, alguns artistas abandonaram o discurso religioso e se voltaram para una investigação sobre o corpo enfermo ou dolente, que o transcende, numa espiritualização não confessional; outros ostentam um cinismo profanador onde a exibição da abjeção se confunde com os encantamentos e as demandas da sociedade de consumo neoliberal.

No primeiro caso, o retorno a certas manualidades sutis que vemos florescer nos anos 90, antes de ser um regresso ao construtivismo como quer Caros Basualdo[16] o uma arte *light* como provoca Jorge López Anaya[17], denunciaria a renovação do impulso romântico. Esses artistas perpetuariam a tradição dos séculos XVIII e XIX: imersos na vida cotidiana, mas fascinados pela ilusão, pelo sonho o pelos pesadelos; afinados com a cultura contemporânea, mas profundamente influenciados pela arte que se produze fora do circuito, exploraram os vários tópicos do romantismo histórico: a ênfase na expressão individual da emoção e a imaginação, a divergência profunda com as formas clássicas e a atitude de rebeldia contra as regras e as convenções sociais.

---

13 Calvino, Ítalo. *Colección de arena*, Madrid: Alianza, 1987. pp 34

14 Calvino, 1987. pp 35.

15 Bataille, 2008. pp. 117.

16 Basualdo, Carlos. "Ejercicio de Lejanía". In Catálogo de *The Rational Twist.* NYC, Apexart, 1996. pp. 6 a 9.

17 Anaya, Jorge López. In "El Absurdo y la Ficción en una Notable Muestra", Diario La Nación, Buenos Aires, 1 de agosto de 1992.

Arredor dos anos 80 começou a se manifestar no mundo ocidental um retorno à religiosidade. A emergência de um sagrado, sem nome e sem lugar, precede a esse momento e antecipa as práticas atuais. Incluir no espaço religioso o que está fora dele, para consagrar-lo; separar o religioso do profano, para profanar-lo, para devolver-lo à sua própria abjeção, a sua própria natureza mortal, são estratégias que a arte do final do século XX utilizou, no somente para fazer emergir os traços do sagrado, mas também para destacar as marcas do sacrifício e do sacrilégio que ainda penduram no nosso corpo.

Em 1997, na I Bienal do MERCOSUL, o artista chileno Arturo Duclós, expôs *A Lição de Anatomia,* 1983: uma coleção de ossos humanos exibida desordenadamente numa vitrine. A obra descrita como "Pintura sobre 119 ossos humanos/ Base com caixa de vidro/ 180x150x100 cm." suscitou, durante a Bienal, o repúdio de Leon Ferrari, que se manifestou publicamente contra a ossada ornamentada com tintas coloridas. Em 2006, Ferrari se negou a expor seus trabalhos na *Estação Pinacoteca*, em São Paulo, porque o edifício – que abriga o Memorial da Resistência – tinha sido sede do Departamento de Ordem Político e Social (DOPS), responsável por detenções clandestinas, tortura e assassinatos.

A apresentação ou a representação de corpos torturados ou despedaçados parece ocupar um lugar de interdição para alguns artistas argentinos. Ferrari contorna a questão através da implementação de técnicas de montagem e apropriação: em sua obra os suplícios dos condenados aos infernos são ressignificados para aludir ao passado recente; o distanciamento temporal da representação canônica, porém, o salva da ameaça da abjeção. Para Edgardo-Antonio Vigo, a tortura e a morte são irrepresentáveis. A abjeção reproduzida na obra exerceria una violência sobre os espectadores. Somente a subversão das palavras permite ao artista um afastamento de repúdio e resistência.

A representação da abjeção na arte, porém, começa a reaparecer nos anos de 1990, quando a arte abjeta parece não poder evitar o uso instrumental, e por tanto moralista, do abjeto. O corpo desperdiço, o corpo resíduo que essa arte nos apresenta, seja através da mimese, do simulacro ou do índice, provoca repulsa a partir da exposição dos órgãos abertos, de suas secreções e excreções, da marca da abjeção que denuncia a finitude irremediável desse corpo.

O ideal de se fixar na perversão e de se prender ao abjeto é adotado por artistas e escritores contemporâneos, inconformados, no só com o refinamento da sublimação, mas com o deslocamento do desejo: transgredir, com a esperança secreta de ser castigado ou se afundar na imundície, convencidos de que o mais asqueroso é o mais sagrado. Mesmo existindo uma longa tradição de arte abjeta no ocidente, nesses anos, obras como as de Andrés Serrano ou Joel-Peter Witkin alcançam uma *pietas* estranha à contemporaneidade, já que, ao nos fazer testemunhas do irrepresentável, conseguem despertar o horror sagrado e ao provocar a perda simbólica do eu, proporcionam-nos meios de reinventar ou de reencontrar nosso eu.

III. Aquém da pele

Nunca vi um corpo tão torturado e de maneira tão bela. A frase de Nicola Constantino, no artículo *Épater la Bourgeois,* publicado a 9 de novembro de 2008, em Radar, na seção "Fã: um artista escolhe sua obra favorita", doeu como uma bofetada. Ao visitar a 50o Bienal de Veneza, Constantino tinha-se deparado com a escultura *Arco da histeria* de Louise Bourgeois, e lembra:

Sigo considerando esse momento um desses instantes mágicos do individuo frente à obra de arte. ¿Por quê? Porque não se pode explicar, porque me deixou sem palavras, porque tudo era de uma beleza dura e seca; formal e materialmente estarrecedora e ao mesmo tempo econômica. Nunca vi um corpo tão torturado e de maneira tão bela. [18]

O texto de Nicola Constantino continua com o relato de uma visita que, tempo depois, faz ao estúdio de Louise Bourgeois em New York e da reação da velha senhora ante um dos seus trabalhos: *um espartilho de tetinhas:*

Chegou minha vez. Então mostrei uma obra minha que era um espartilho de tetinhas e, sem pensar, Louise Bourgeois começou a gritar. Tapava-se a cara e gritava e eu queria lhe explicar de que se tratava: dizia-lhe que era de silicone e ela gritava mais e mais, e o velho advogado furioso me gritava que tirara isso de lá[19].

Constantino intentou, em vão, mitigar os gritos de horror de Bourgeois com a explicação de que o espartilho era de silicone. Esse fato, aparentemente irrelevante ou apenas curioso, desde o ponto de vista de Constantino, denuncia colisão de duas temporalidades, de dois mundos: o tempo longo de Louise Bourgeois que atravessou todas as catástrofes do século XX e algumas do XXI batendo contra este novo tempo, breve, vazio, desacralizado o suficiente para não contar com a existência de limites nem com as possibilidades simbólicas da transgressão.

O *espartilho de tetinhas* (Constantino parece cultivar o hábito infantil de se referir com diminutivos às partes erógenas do corpo; em outra entrevista fala de um "cuzinho") pertence a serie *Peleteria de Pele Humana*, exibida pela primeira vez em 1997, na Feria Arco e que participou da XXIV Bienal de São Paulo, organizada sob o lema da Antropofagia, em 1998. São roupas e acessórios – vestidos, tapados, carteiras, bolsos, sapatos, botas – feitos com um fac-símile de pele humana com detalhes como mamilos, umbigos e anus. Mais tarde, foram fabricadas, com o mesmo material, bolas de futebol e bolsas femininas (*Dangerous Beauty*) – que ostentavam uma bunda de silicone de um lado e dois peitos do outro – que se compram no New Museum, no Malba e no site de Nicola.

Não há piedade nos trabalhos de *Peleteria de Pele Humana* de Nicola Constantino, que a pesar de simulacros, se inscrevem nessa estranha linhagem de curiosidade, profanação, sacrifício, castigo e barbárie.

---

18 Constantino, Nicola. *Épater la Bourgeois.* Buenos Aires, *Página 12* / Radar – 9 /11/ 2008.

19 *Ídem*

IV. Visões do sacrifício

Giorgio Agamben propõe derivar a palavra religião, já não de *religare*: unir, mas de *relegere*: separar, apartar; para afirmar que a religião opera por um principio de separação. A separação se realizaria a través de um sacrifício, um ritual escrupuloso que divide o sagrado de o profano. Depois do rito de passagem, o que pertencia aos deuses, o sagrado, se interdita ao uso e não pode ser vendido nem prestado nem cedido[20]. Separar a pele humana do corpo vivo – sacrifício oferecido a Xipe Totec, martírio de Santo Bartolomeu, castigo de Marsias –, consagra a pele da vítima, a torna sagrada. Porém, as vestimentas e os objetos de pele humana – de simulacro de pele humana – de Nicola Constantino nunca pretenderam ser relíquias sagradas, são apenas objetos irônicos e suntuosos, destinados ao consumo e ao uso, aparentemente inseridos, através da arte, no campo da moda. A falsamente ingênua ocorrência de Constantino se infiltra sem críticas nem inibições nesse campo em que Benjamin detecta o *amargo diálogo com a podridão*[21] que abre una fenda *entre a mulher e a mercadoria; entre o desejo e o cadáver*[22]. Cadáveres multiplicados: o cadáver da moda e os cadáveres potenciais cuja pele se teria sido retirada e recortada para fazer as roupas. O jogo macabro de Constantino abre, no *sex appeal* de o inorgânico, uma fresta pela que o fetichismo escoa para a abjeção dos corpos.

Savon de Corps consiste na produção de sabonetes com a forma de um torso feminino em cuja composição se inclui um 3% de "essência de Nicola", o seja o resíduo orgânico de una lipoaspiração à que a artista se submeteu. O sabonete se apresenta com um *display* publicitário onde Constantino faz às vezes de modelo e oferece ao cliente, para promover o produto fabricado com una parte extraída de seu corpo, uma imagem que a mostra seminu. A obra despertou polêmica e não só em Buenos Aires, onde a memória de milhares de cidadãos desaparecidos estende um manto de horror sobre o destino dos corpos insepultos.

José Emílio Burucúa em um artigo publicado no jornal argentino Página 12, destaca que a operação de Costantino, a pesar de a artista assegurar que contou com o beneplácito de instituições judias, relaciona-se inequivocamente a mesma operação atribuída aos nazistas e realizada com a gordura de suas vítimas: os hebreus internados nos campos de concentração durante a Segunda Grande Guerra.

O historiador vincula a obra da artista ao kitsch, decorrente da sua abjeção adoçada por uma estetização banal; mas aponta: a projeção do kitsch de Costantino age sobre o ato e o efeito da produção industrializada do assassinato em massa.

Burucúa, ainda, adverte ao espectador para não se transformar, sem perceber, num contemplador indulgente, de um crime por mais distante e longínquo que ele esteja. Nesta advertência percebe-se a latência de um gozo profano e perverso que corre paralelo á capacidade mnemônica da arte.

---

20 Agamben, Giorgio. *Profanações.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. p.98.

21 Benjamin, Walter. *Passagens.* Belo Horizonte: Editora UFMG/Imprensa Oficial, 2006. p.103

22 *Ídem.* p.102

Esse poder mnemônico nos faz também questionar até que ponto o trabalho de Nicola Constantino renega da grande tradição da arte feminista da segunda metade do século XX. Enquanto Carole Schneeman ou Gina Pane (para citar apenas duas artistas) expunham à visibilidade seus fluidos corporais e ou suas feridas abertas, Constantino exibe obras onde o sangue e a dor nunca são evidentes; exangues – a pele e a gordura humanas – são transformadas, por médio de uma operação cosmética, em produtos agradáveis, prontos para o consumo. Esses trabalhos estetizan a abjeção e dissimulam à profanação, escamoteando-a em objetos suntuosos, onde os fragmentos do corpo desaparecem transformados em objetos de luxo que ostentam um padrão erótico inócuo.

Vanguarda e subdesenvolvimento ou a arte da guerrilha e o artista como guerrilheiro

Maria de Fátima Morethy Couto
Unicamp/ CBHA

Resumo
Analisarei o trabalho de dois críticos de arte brasileiros – Ferreira Gullar e Frederico Morais – , focando-me nos textos das décadas de 1960/70. Discutire como as propostas de ambos inserem-se em um debate mais amplo, característico do período, que dizia respeito à necessidade de uma tomada de posição política pelos artistas e intelectuais brasileiros. Como objetivo maior, pretendo examinar de que forma suas idéias repercutiram no campo da produção artística e historiográfica do país.

Palavras-chave
arte brasileira, ditadura militar, crítica de arte

Abstract
I'll examine the work of two Brazilian art critics – Ferreira Gullar and Frederico Morais – focusing on their texts published in the 1960's and 70's. I'll discuss how their proposals relate to major debate of the period, which concerned the need for Brazilian artists and intellectuals for making a stand against political and social problems. I also intend to analyze how their ideas influenced artistic production and contemporary art historiography in Brazil.

Key-words
Brazilian art, military dictatorship, art criticism

O poeta maranhense Ferreira Gullar, como todos sabemos, foi o principal mentor do movimento neoconcreto, sendo o responsável por sua denominação e pelo conteúdo do manifesto que selou a ruptura com os concretistas paulistas, lançado em 1959. Sua atuação enquanto crítico de arte, no final dos anos 1950, confunde-se com seu papel de porta-voz do grupo carioca. Coube ainda a Gullar teorizar sobre as principais características do novo movimento assim como sobre suas origens e filiações, tentando conferir unidade às pesquisas de seus membros com o intuito de inserir o neconcretismo na história das vanguardas internacionais. Em sua opinião, o movimento neoconcreto representou um momento privilegiado de expressão da cultura brasileira, em que a arte brasileira efetivamente assumiu "a problemática radical da arte contemporânea e é também, e por isso mesmo, a primeira vez que, dentro desse processo, ela foi realmente vanguarda".[1]

Se a arte concreta, escreve ele em 1960, "assinalou o encontro da arte brasileira com os problemas fundamentais da linguagem visual moderna (...), eliminando da obra as confissões individualistas, os efêmeros equívocos individuais",[2] a arte neoconcreta aprofundou a experiência implícita nos postulados concretistas, "retomando essa experiência exatamente no que ela possuía de mais revolucionário".[3] A seu ver, o neoconcretismo antecipou-se aos movimentos internacionais, ao romper com as categorias tradicionais da arte e propor "uma linguagem efetivamente não figurativa, cuja expressão dispensa[va] um espaço metafórico para se realizar".[4]

Em sua *Teoria do não objeto,* publicada em 1960, Gullar argumenta que o abandono do quadro de cavalete, a abolição das noções de moldura e base e o salto do plano pictórico para o espaço real praticados e/ou defendidos por grande parte dos artistas neoconcretos promoveram o rompimento com os limites convencionais da arte. Em outro texto, ele relata a excitação que tomou conta dos integrantes do movimento a partir dessa "redescoberta do espaço":

A eliminação do espaço fictício e a abertura da obra para o espaço real era um gesto radical cujo significado teórico foi por nós entendido como uma reviravolta na compreensão das questões da arte naquele momento. Sentíamo-nos penetrando um espaço novo, que implicava rupturas de conseqüências imprevisíveis, tanto no campo das artes plásticas como no da poesia. A sensação de desbravar uma nova dimensão expressiva serviu de estímulo a todos os participantes do movimento que, assim, entregaram-se às mais audaciosas experiências.[5]

Entretanto, apesar de sua profunda ligação com o movimento neoconcreto, Gullar não tardaria a renegar os ideais vanguardistas e seu engajamento formalista, por acreditar que "havia pouco de realidade no que estava fazendo"

---

1 GULLAR, F. Arte neoconcreta: uma experiência radical. In: *Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro: Neoconcretismo/1959-1961.* Rio de Janeiro: Galeria de arte BANERJ, set. 1984.

2 GULLAR, F. Concretos de São Paulo no MAM do Rio. In: AMARAL, A. (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962).* Rio de Janeiro e São Paulo, MEC – Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977, p. 140. Artigo publicado originalmente em 1960.

3 GULLAR, F. Arte neoconcreta: uma contribuição brasileira. In: AMARAL, Aracy (org.). *Idem*, p. 120. Artigo publicado em 1962.

4 *Ibid.*

5 GULLAR, F. *Etapas da arte contemporânea. Do cubismo à arte neoconcreta.* Rio de Janeiro: Revan, 1998 (Prefácio à 2º edição).

e que o meio em que vivia não expressava de fato o Brasil. Em 1961, ano da terceira e última exposição neoconcreta, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, ele se muda para a nova capital do país, para trabalhar na Fundação Cultural do Distrito Federal. Em Brasília, segundo seu próprio depoimento, pretendia desenvolver uma atividade de vanguarda paralelamente à divulgação da arte popular.

Ao retornar ao Rio de Janeiro no ano seguinte, Gullar assume a presidência do Centro Popular de Cultura da UNE e passa a atuar ativamente em defesa da cultura popular, conclamando os intelectuais brasileiros a participarem da luta pela libertação econômica e pela implantação da justiça social no país. Dois livros de sua autoria, editados na década de 1960, são consagrados à discussão de sua nova opção teórico-metodológica. São eles: *Cultura posta em questão,* de 1964, e *Vanguarda e Subdesenvolvimento,* de 1969.

Neles, Gullar analisa o caráter de classe dos fenômenos culturais e a responsabilidade social do intelectual e do artista. Afirmando ser urgente escolher entre a alienação e a vida, o escritor prega agora a "necessidade de participação do intelectual na solução dos problemas de estrutura do país" e a importância de se criar uma arte que esteja "a serviço do povo, isto é, dos interesses efetivos da nação". A arte, declara, deve ser um meio de comunicação coletiva e a obra deve atuar como um veículo de conscientização do público, ao invés de ser apenas a face aparente do extremo subjetivismo de seu autor. Segundo Gullar, o problema da arte contemporânea deveria ser posto em termos mais amplos que os meramente estéticos. "Para quem fala o artista plástico de hoje?", pergunta-se: "se não é para o público, se não é para a crítica, se não é para seus compradores – é para ninguém".

Gullar defenderá ainda a importância de se definir a produção de vanguarda no contexto da realidade brasileira. "Um conceito de 'vanguarda' estética, válido na Europa ou nos Estados Unidos", questiona, "terá igual validez num país subdesenvolvido como o Brasil?" As concepções de vanguarda artística transplantadas das nações desenvolvidas correspondem efetivamente a uma necessidade das sociedades subdesenvolvidas? Ele tentará provar que ao artista cabe exprimir a realidade que ele vive, experimenta e conhece. A seu ver, *"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".

O abismo existente entre as idéias defendidas por Gullar quando de sua participação no movimento neoconcreto e após seu engajamento em prol de uma cultura popular é evidente e creio ser relevante apontar o quanto a conjuntura política do país na primeira metade dos anos 1960 incitava a produção de discursos radicais nos mais variados campos do saber. Nesse período, a conversão do intelectual ou do artista à militância estava na ordem do dia e a relação entre arte e sociedade ocupava lugar de destaque no debate teórico e cultural. Como observa Heloísa Buarque de Hollanda,

a produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós-64 marcada pelos temas do debate político. Seja ao nível da produção em traços populistas, seja

em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a 'fé no povo' estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética.[6]

Com uma das facetas deste debate, lembremos, por exemplo, das idéias contidas no *Anteprojeto do Manifesto do CPC,* redigido por Carlos Estevam Martins em março de 1962. Nele, Martins forja a noção de uma arte popular revolucionária, priorizando o conteúdo sobre a forma e pregando que artistas e intelectuais deveriam assumir um lugar *ao lado do povo* na luta antiimperialista.

Por outro lado, cabe aqui destacar o quanto as indagações de Gullar atraíam a atenção de Hélio Oiticica, artista cuja prática jamais resvalou para esquematismos ou adquiriu função didática ligada a um "ativismo político". Em texto publicado no catálogo da mostra *Nova objetividade brasileira,* realizada em 1967, Oiticica afirma que "a obra e as idéias de Ferreira Gullar, no campo poético e teórico, foram as que mais [contribuíram] neste período no sentido de criar uma base sólida para uma cultura brasileira". De forma semelhante a Gullar, perguntava-se "como, num país subdesenvolvido, explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu progresso coletivo? Como situar aí a atividade do artista? O problema poderia ser enfrentado com uma outra pergunta: para quem faz o artista sua obra?"[7]

A decretação do AI-5, em 1968, obrigaria diversos artistas e intelectuais a escolher o exílio, entre eles Oiticica e Gullar. Nesses mesmos anos, porém, novos nomes emergem no cenário artístico nacional, desafiando a censura cada vez mais presente e mais forte. Frederico Morais é um deles. Nascido em Belo Horizonte, Morais chega ao Rio em 1966, com 30 anos de idade e passa a participar ativamente tanto da elaboração quanto da divulgação (por meio de sua coluna de artes do Diário de Notícias) de diversos eventos de vanguarda. Seu nome está diretamente relacionado a exposições que marcaram época, como Nova Objetividade Brasileira, Domingos da Criação ou Do Corpo à Terra, bem como a Salões de caráter inovador realizados nos anos 1960/70. Vários artigos publicados no período discutem a função transgressora do artista em uma sociedade repressiva. Um de seus textos mais célebres e que analisa a produção experimental brasileira do período é "Contra a arte afluente: o corpo é o motor da 'obra", publicado na edição de fevereiro de 1970 da *Revista Vozes*.[8] Nele, Morais serve-se recorrentemente de jargões do vocabulário militar, que enfatizam a idéia de combate, de luta, e estabelecem oposições radicais. Diferentemente de Gullar, porém, recorre a estas metáforas para defender uma produção local, de caráter conceitual, que

6 HOLLANDA, H. B. de. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970.* São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 17.

7 OITICICA, H. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: Idem. *Aspiro ao grande labirinto.* Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 97.

8 MORAIS, F. Contra a arte afluente: o corpo é o motor da obra. *Revista Vozes.* Rio de Janeiro, jan.-fev. 1970. Republicado in: BASBAUM, Ricardo (org). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias.* Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, pp. 169-178.

atua de forma crítica nas bordas do sistema de arte e fora do mercado mas que não se submete a posições ideológico-partidárias declaradas.

Morais forja aqui a noção de arte como"uma forma de emboscada" e do artista como um guerrilheiro, capaz de"tudo transformar em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano". Ao artista de vanguarda – atuante dentro ou fora dos museus e salões – caberia, a seu ver, não mais realizar obras dadas à contemplação, mas propor situações que deveriam ser vividas e experimentadas. Ele deveria atuar "imprevistamente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada" e de modo "a criar um estado permanente de tensão, uma expectativa constante". Nesta concepção, que privilegia o aleatório, o acaso, não apenas o artista, mas também o público e o critico mudariam constantemente de posição, deixando de assumir papéis fixos e definidos de antemão.

Suas referências artísticas são claras e precisas: Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Cildo Meireles, Antônio Manuel, Artur Barrio e Carlos Vergara, no contexto nacional; Duchamp, Kaprow, John Cage, Alberto Burri, Andy Warhol, no cenário internacional. Se a herança neoconcreta é por ele valorizada, em especial no que diz respeito à participação do espectador, Morais vai além dos paradigmas do movimento ao afirmar que o que vale é a idéia, a proposta. Por outro lado, rejeita uma arte fascinada pela tecnologia, dominante nos países desenvolvidos, em favor de uma "arte pobre, subdesenvolvida, brasileira", que trabalhe com materiais banais, com os "detritos da sociedade consumista". "Nada de materiais nobres e belos, nada além do acontecimento, do conceito", proclama. "No caso brasileiro, o importante é fazer da miséria, do subdesenvolvimento, nossa principal riqueza".

Morais afirmava assim, de modo semelhante a Mário Pedrosa, sua crença no poder revolucionário e estratégico das manifestações artísticas dos países subdesenvolvidos. "A contestação da arte afluente deve ser, sobretudo, tarefa do terceiro mundo, da América Latina, de países como o nosso", declara neste artigo.

Em entrevista concedida a Francisco Bittencourt e publicada no Jornal do Brasil em maio do mesmo ano, e suscitada pela realização da mostra Do corpo à Terra, Morais declara ainda que

> *nosso problema não é ético – contra o onanismo estético. Vanguarda não é atualização dos materiais, não é arte tecnológica. É um comportamento, um modo de encarar as coisas, os homens e os materiais, é uma atitude definida diante do mundo. É o precário como norma, a luta como processo de vida. (...) Trabalhamos com fogo, sangue, ossos, lama, terra ou lixo. O que fazemos são celebrações, ritos, rituais sacrificatórios. Nosso instrumento é o próprio corpo – contra os computadores. Usamos a cabeça – contra o coração. E as vísceras, se necessário.*[9]

A importância da atuação de Frederico Morais nestes tempos difíceis não deve ser menosprezada. Como afirma Artur Freitas em sua tese de doutorado sobre a produção brasileira de vanguarda durante os anos de chumbo,

9 BITTENCOURT, F. A geração tranca-ruas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 maio 1970.

Frederico Morais teve importante papel intelectual quando soube como poucos diagnosticar, sob a forma de analogias, a extensão da fratura que se punha entre arte, política e sociedade. (...) Em muitos de seus textos, lançou teses polêmicas, certamente, mas não raro generosas e politizadas, quase sempre urgentes e via de regra comprometidas com um sentido apurado de atualidade. (...) Em suma, foi um típico crítico militante – um propulsor de idéias e um engenhoso inventor de seu tempo.[10]

Freitas aponta ainda a presença de argumentos e noções similares em textos escritos por artistas latino-americanos no mesmo período, tais como Luis Camnitzer, Júlio Le Parc e Leon Ferrari, que também tratavam da relação entre arte experimental e política.

Todavia, devemos lembrar que muito rapidamente também Morais revisará várias de suas teses, em especial as que dizem respeito à importância da idéia no processo do fazer artístico.[11] Em "Gosto deste cheiro de pintura", texto publicado para o catálogo de um das exposições que reintroduziram a discussão da pintura no circuito artístico brasileiro, 3X4. Grandes Formatos, de 1983, Morais afirma "que a arte conceitual arrefeceu em todo o mundo" e celebra a "experiência sensorial da pintura" como uma "reação à arte hermética, purista e excessivamente intelectual predominante nos anos 1970". A nova pintura, ao contrário da arte anterior, é "algo visceral, que entra pelos poros, pela narina, pelos ouvidos, vai diretamente ao estômago e ao coração, antes mesmo de passar pelo cérebro":

As novas tendências informais/figurativas, com toda sua carga de violência e emoção, de humor e sujeira, de temas obscenos e desbragada fantasia, surge, assim, como uma reação à tautologia da arte conceitual, como seu intelectualismo hermético, e à assepsia da arte construtiva, em suas vertentes mais radicais, com seus sistemas, sua lógica e seu rigor purista. (...) Podem não gostar dos quadros do José Cláudio, do Enéas Valle, do Iberê Camargo, do Gerchman, do Granato, do Aguilar, do Dudi, mas eles são o que são e por isso devem ser expostos. Eles são a parte brasileira da nova arte.[12]

Em 1984, em texto no qual comenta as principais características da coleção Gilberto Chateaubriand, decreta que "a arte brasileira não é radical. Creio mesmo que é esta componente lírica (nosso humanismo) que dá à arte brasileira um equilíbrio emocional. Ela impede que levemos nossa arte a situações extremas, sem possibilidade de retorno".[13]

Poucos anos mais tarde, afirma que "os jovens artistas da Geração 80, mesmo depois de vinte anos de ditadura, não estão com a cuca fundida, não resistem, querem viver, acontecer, pintar e (...) não se sentem absolutamente com-

---

10 FREITAS, A. *Contra-arte: vanguarda, conceitualismo e arte de guerrilha – 1969-1973.* Tese (Doutorado em História). Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2007, p. 10.

11 Em 2001, por ocasião de uma exposição que celebrava a mostra Do Corpo à Terra, Morais censuraria a "retórica afirmativamente dogmática, a lembrar a linguagem de outros manifestos da vanguarda histórica" do texto "Contra a arte afluente". MORAIS, F. Do corpo à Terra – um Marco Radical na Arte Brasileira. Republicado in: SEFFRIN, S. (org.). *Frederico Morais.* Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 118.

12 MORAIS, F. Gosto deste cheiro de pintura. In: *3 x 4. Grandes Formatos.* Rio de Janeiro: Centro Empresarial Rio, 1983. Republicado in: *Idem,* pp. 83, 85 e 87.

13 MORAIS, F. Retrato e auto-retrato da arte brasileira. São Paulo, Museu de Arte Moderna, 1984. Republicado in: *Ibid.,* p. 66.

prometidos com temas, estilos, suportes ou tendências".[14] Acrescenta ainda que "a volta à pintura está provocando um retorno do diálogo do público aos museus, bienais e galerias. Com a nova pintura, o diálogo como público foi restabelecido".

Neste mesmo texto, publicado uma vez mais em um catálogo de exposição, no caso Como vai você geração 80?, Morais lança uma questão com a qual desejo concluir minha apresentação. Após afirmar não saber em que vai dar o fenômeno do retorno à pintura, ele defende que "é preciso tentar compreender, antes de julgar". Este é o problema da critica de arte: como acompanhar o que está acontecendo, como manter, criticamente, a mesma velocidade dos artistas? Ou da arte?"

Seria porém este o papel do crítico de arte?, pergunto-me. O arrefecimento da ditadura militar no Brasil dos anos 1980 parece ter provocado uma distensão também no campo da crítica aqui praticada. Oposições radicais e tomadas de posições políticas não mais pareciam ser bem vindas em um momento em que celebrava-se a liberdade recém reconquistada e a alegria de viver.

Minha intenção, ao cotejar o trabalho desses dois críticos, não foi a de estabelecer hierarquias de valor entre eles, nem tampouco apontar quem "acertou" mais. Ambos, ao praticar sua crítica, informaram a escrita da história da arte brasileira, deixando textos que marcaram época e tornaram-se referências incontornáveis para os jovens estudiosos. No caso do primeiro, Gullar, sua leitura do neoconcretismo é até hoje retomada e citada; no caso do segundo, seus textos do final dos anos 1960 lograram estabelecer relações operatórias entre a produção artística e a situação política do período. Todavia,a intenção declarada por Morais, nos anos 1980, de acompanhar toda a arte de seu tempo, entendendo-a de modo amplo, fez, a meu ver, com que seu foco se dilatasse e perdesse em densidade. Ressalte-se que sua produção, desde então, deu-se sobretudo em catálogos de exposição. Gullar, por sua vez, ao voltar para o Brasil no final dos anos 1970, após seis anos de exílio no exterior, desinteressou-se pela produção contemporânea, expressando, em diferentes ocasiões, seu profundo descontentamento com o rumo tomado pela arte na sociedade contemporânea.[15]

---

14 MORAIS, F. Gute Nacht Herr Baselitz ou Hélio Oticica onde está você? Republicado in: BASBAUM, R. (org). *Op. Cit.* pp. 224-230.

15 Ver, a esse respeito, GULLAR. F. *Argumentação contra a morte da arte.* Rio de Janeiro: Revan, 1999, entre outros.

A produção de sentidos para o Informalismo: a crítica de arte e a gravura (1950/60)

Maria Luisa Tavora
UFRJ/ CBHA

Resumo

No Rio de Janeiro, anos 60, muitos gravadores envolveram-se com as questões do Informalismo. A estruturação espontânea da obra, a incorporação de *acasos significativos,* a ação sobre a materialidade da obra indicavam um interesse numa interioridade objetivada. A prática artesanal revestia-se de um caráter reflexivo. A crítica à gravura, por seu turno, mantinha-se presa á idéia de *métier*, celebrando-a como ofício, o que dificultou uma análise do agenciamento das questões próprias à arte informal.

Palavras-chave

crítica de arte – gravura artística – informalismo

Abstract

In the 1960s in Rio de Janeiro many print artists were involved in questions of informalism. The spontaneous structuring of the work, incorporating *significant chance events*, action on the materiality of the work indicated an interest in an objectified interiority. Craftsmanship was given a reflective character. Reviews of prints, in turn, continued captive of the idea of *métier*, celebrating it as a trade, in detriment to analyzing the intermediation of informal art's own questions.

Key words

art review – print – informalism

No campo da historiografia da arte no Brasil, as manifestações da arte informal têm merecido dos estudiosos pouca atenção, sobretudo no campo da gravura artística. Fomos informais sim, a despeito das circunstâncias históricas que favoreceram a invisibilidade dessa produção e a gravura ocupa um lugar na arte brasileira por sua produção no Informalismo.

Entendendo que a crítica constitui, através de seu comentário, parte da produção da arte, construção de seus sentidos, nosso texto vai centrar-se na análise e discussão de sua produção relativa às gravuras produzidas nos anos 1950/60, no Rio de Janeiro. Aderimos ao pensamento de Pierre Bourdieu, para quem o discurso sobre a obra é mais um momento da própria produção da obra, oportunidade de manifestação dos seus sentidos e valores.[1]

Nossa pesquisa, atualmente em curso, busca identificar e analisar as manifestações do Informalismo e suas especificidades, na gravura produzida no Rio de Janeiro, nessas décadas.

Um segmento da crítica deu atenção às experiências da gravura artística do período com um discurso, muitas vezes de caráter puramente celebrativo, pouco atento às questões artísticas. Articulava-se gravura e pintura como campos numa disputa política por um lugar ao sol!

Se por um lado esta visão garantiu espaços de celebração – colunas na imprensa, aceitação em salões, reduziu as possibilidades de uma crítica à contribuição da gravura artística a partir das questões estéticas vividas no período, como por exemplo, o interesse por uma abordagem subjetiva do mundo manifestada pela abstração informal. A crítica passou a acreditar e a divulgar a gravura como o setor de maior prestígio no campo das artes plásticas:*O prestígio da gravura brasileira, revelado pelas exposições(...) e confirmado pela obtenção de inúmeros prêmios (...) é superior ao de qualquer outra manifestação artística do país*[2] (o grifo é nosso). Outro bom exemplo nos é oferecido pelo crítico Marc Berkowitz ao tratar do Salão de 1958: *Como acontece em geral, são os gravadores que brilham no Salão. Valores confirmados como Fayga Ostrower, Edith Behring, Rossine Perez, Anna Letycia etc, estão todos muito bem representados*.[3] No ano posterior, este crítico afirmava: *O Salão de 1959 mostrou mais uma vez a superioridade da gravura sobre as outras manifestações plásticas no Brasil.*[4](o grifo é nosso). Merece ainda a nossa atenção a avaliação de Mário Pedrosa sobre o mesmo Salão, no qual a maioria dos artistas participantes trabalhava nas questões da abstração informal:

> *A gravura apresenta-se, desta vez, realmente como a parte mais substanciosa da mostra. Há menos flutuação e menos procura de moda. Os figurativos aí continuam figurativos; os xilógrafos se esforçam por permanecer dentro de seus limites e a vacuidade das improvisações (...) não é tão visível quanto na pintura*.[5]

---

1 BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário:* São Paulo: Companhia das Letras, 1996 p.196-197

2 LEITE, José Roberto Teixeira. *A Gravura Brasileira Contemporânea.* Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966 p.66.

3 BERKOWITZ, Marc. Salão de Arte Moderna. *Leitura,* n ° 14 de agosto de 1958, p. 52.

4 BERKOWITZ, Marc. *Leitura* (29) novembro de 1959, p. 59.

5 PEDROSA, Mário. O Salão Moderno, *Jornal do Brasil*, 25 / 11 / 1959.

Evidenciava-se ainda a internacionalização da gravura. Em 1965, Clarival Valladares tratando da Bienal escrevia: *Nos anteriores certames internacionais localizados em São Paulo,[...] tem cabido à gravura a tarefa de consolida o nosso prestígio perante os competidores estrangeiros.*[6] Escrevendo sobre a mesma Bienal, outro crítico afirmava:

Esta sala (a de Roberto De Lamônica) representa também o que há de melhor nesta tão afamada e elogiada gravura brasileira. Nem todos concordam com esta fama, e alguns críticos e pintores brasileiros preferem negar o lugar de destaque ocupado nas artes plásticas do Brasil pela gravura. Mas a crítica internacional, capaz de julgar a arte dos outros com maior isenção, tem confirmado a verdade desta alegação.[7]

Outro conjunto de textos analisados – os que compõem os catálogos de exposição, aponta para o que Bourdieu chama atenção ao tratar do campo artístico: a arte das gerações novas finda por estabelecer sempre um diálogo com os agentes consagrados do campo no qual está se inserindo. Seja para operar rupturas ou permanências, esta capacidade constitui condição necessária de reconhecimento no campo de produção. Os artistas consagrados são geradores de esquemas de percepção e referência para valoração.[8]

Sobretudo em catálogos e, em especial, na xilogravura, a crítica conduz a obra abordada a um diálogo com a produção pioneira, confirmando o processo destacado por Bourdieu. A xilogravura entre nós era um meio fortemente identificado com a estética expressionista. Carregava o peso da obra de Goeldi e de sua morte em 1961, o que concorreu para a elaboração de textos críticos que sublinhavam a aproximação ou o afastamento da obra analisada da sensibilidade expressionista do mestre.

Textos sobre Gilvan Samico, Newton Cavalcanti, Darel Valença, Marcelo Grassmann, Marília Rodrigues, entre outros evocam Goeldi, muito freqüentemente. Em Newton Cavalcanti, é assinalada uma verdadeira herança da honestidade de Goeldi. Todavia o artista pronuncia-se com reservas sobre tal aproximação:*A influência do Goeldi, que muita gente empresta ao meu trabalho deve existir numa área exclusivamente técnica.Não me parece que a interpretação do Goeldi tenha nada a ver comigo.*[9] Ao evocar Goeldi nos textos de catálogos de exposições de gravadores, os críticos integram a seu discurso a tematização da história da gravura moderna no Brasil, buscando constituir um significativo momento fundador.[10]

Nas análises críticas, tanto aquelas que promoveram o isolamento da gravura, encastelando-a frente às outras manifestações das artes visuais, quanto

---

6 VALLADARES, Clarival . *Revista HABITAT ,* 84, 1965, p. 47.

7 BERKOWITZ, Marc. Sala Especial – Roberto De Lamônica. *Catálogo Bienal,* 1965, p. 110.

8 Idem, obra citada, p.274.

9 CAVALCANTI, Newton. *Depoimento gravado.* Projeto Gravura Hoje: depoimentos. Oficina de Gravura SESC/Tijuca, Rio de Janeiro, dezembro de 1987.

10 O desenvolvimento desta questão constituiu a abordagem de comunicação para o 19º Encontro da ANPAP / Cachoeira/Bahia, setembro de 2010.

as que concentraram seus esforços na tematização da história da gravura moderna entre nós, pouco acrescentam à análise dos problemas artísticos da obra.

O destaque à gravura artística, nos anos 50/60,[11] careceu de um juízo sobre a produção que considerasse o agenciamento que lhe foi específico quando operou no campo próprio do Informalismo.

É diante desse cenário aqui esboçado, que se justificam nossa insistência e nosso interesse em encontrar respostas às indagações tais como: Que questões possibilitadas e ou suscitadas pelas obras nortearam a (in)compreensão da arte informal? A partir de quais considerações a arte informal foi definida/compreendida?

A disponibilidade experimental que acompanhou a ativação da gravura artística, naqueles anos, promoveu uma ênfase nos procedimentos técnicos tanto na análise quanto na produção das obras.O domínio técnico procurado pelos artistas-gravadores por um lado e a subversão ou deslocamento de certos princípios da tradição gráfica pensada como *métier* por outro atendeu, naqueles anos, a um interesse de ordem estética, da criação artística, abrindo caminhos de revisão dos fins da gravura e a afirmação do perfil do artista-gravador, nos termos da arte moderna.

Identificamos na crítica analisada, um discurso ambivalente cuja argumentação problematiza a atuação dos artistas analisados, valorizando-os como agentes da afirmação da gravura enquanto meio expressivo, linguagem moderna. Ao mesmo tempo revelam um certo desconforto com o experimentalismo desenvolvido pelos mesmos frente à tradição do *métier.*[12] Este experimentalismo é possibilitado pelo exercício da liberdade que subjaz à criação moderna.Esta liberdade, por sua vez, funda uma necessária desconfiança nas habilidades técnicas, dando chances ao questionamento do próprio meio.

Em texto que problematiza os destinos do ensino da arte, Thierry de Duve opõe os termos "meio" e *métier,* esquematizando seus sentidos em perspectivas diferenciadas. Seu pensamento contribui para a compreensão da confusa fronteira em que se situava a crítica à gravura artística, nos anos 50/60. Afirma ele: *O métier obtém transmissão, o meio obtém comunicação; o métier obtém conhecimento, o meio ganha a descoberta ; o métier é uma tradição, o meio uma linguagem;o métier descansa na experiência, o meio fia-se na experimentação.*[13]

Embora a crítica se mobilizasse em afastar a gravura do puro entendimento de técnica de multiplicação de imagens, questão que não fazia mais sentido, se pensarmos na atuação de pioneiros como Carlos Oswald, Segal, Goeldi

---

11 Um dos agentes desse processo foi o Ministério das Relações Exteriores. Em seu relatório anual constatamos preferência pela arquitetura e gravura artística em exposições internacionais. O MAM-Rio concentrou seu interesse em exposições visando a divulgação da obra de gravadores brasileiros, promoção de debates sobre o assunto e em prol do diálogo com a produção internacional, expondo-a sistematicamente. Sobre o assunto ver quadros organizados com base nos Relatórios do Ministério das Relações Exteriores (1957/1967); nos arquivos do MAM-Rio (1952/1961) ; nas premiações dos Salões de Belas Artes e Nacional de Arte Moderna (1847/1974). In TAVORA, Maria Luisa Luz. *A gravura Artística Brasileira Contemporânea posta em Questão: Anos 50 e 60.* Tese de Doutorado. Rio de Janeiro, IFCS UFRJ, 1999, pp.338-347.

12 Seguimos aqui as idéias de Thierry de Duve, presentes no texto: Quando a forma se transforma em atitude e além. In *Arte & Ensaios.* Revista do PPGAV / EBA/ UFRJ Ano X, nº 10, 2003, pp.93-105.

13 DUVE, Thierry de. Obra citada, p 98.

e Abramo, paradoxalmente, oferecia textos atravessados por uma adjetivação e expressões que celebravam o artista frente a seu ofício, como por exemplo: "apuro técnico", "refinado", "integridade da gravura","segurança técnica","mestria técnica","técnica segura","leitmotiv da obra","seriedade na condição técnica", "não violação do espírito da gravura." Tais evocações buscavam validar a seriedade, a honestidade do artista num discurso em que, por vezes, operava uma desqualificação do processo intuitivo da gravura informal. Os artistas informais promoviam um esgarçamento da idéia de *métier,* o que acirrava polêmicas relativas ao campo do saber das artes gráficas. A constante evocação do legado da gravura trazia subjacente uma desconfiança na natureza dos procedimentos técnicos, expandidos em seus fins pelos artistas gravadores.

O crítico Mark Berkowitz, ao tratar da gravura abstrata de Roberto De Lamônica, então premiado na VII Bienal de São Paulo e com sala especial no evento posterior, ressalta e justifica as razões do destaque dado à obra desse artista:*prova de uma obra digna e coerente.* Garantia ao leitor que a opção pela abstração não fora *para seguir uma moda* mas constituiu *uma fase durante a qual desenvolveu uma técnica que domina completamente mas que nunca usa para malabarismos e fogos de artifício.* Completa o crítico: [...] *Ele continua falando sua própria linguagem, que é a fusão de um grande talento, de uma forte personalidade, de um domínio técnico absoluto, de honestidade e de humanidade.* [14] (grifos nossos)

Muito freqüentemente, espera-se do gravador, *esse domínio técnico absoluto* que reflete o controle do artista sobre a obra. Há uma desconfiança em relação aos deslocamentos de métodos, de soluções e procedimentos utilizados na solução de questões artísticas.

Ao tratar de Fayga Ostrower, em 1957, afirma Mario Pedrosa:

Ela brinca com o acaso como uma gata com o camundongo. Ao criar, Goeldi comete violenta ação intencional; Lívio, um ato material completo em si, desinteressado; Fayga apenas contempla ou sonha, captando ou tirando, como uma Verônica leiga, das coisas sobre que mal roçou, as formas suarentas desse distante contato.
Fayga é forte, caminha por si só, sabe o que faz. Mas o seu exemplo não é para ser seguido.[15] *(grifo nosso)*

A arte informal parecia um descaminho que deveria ser evitado. Em suas múltiplas manifestações, requer uma análise crítica que considere sua natureza: as conquistas expressivas são operadas nos limites da experiência individual, numa dimensão existencial. Nos anos 50/60, nossa arte era constituída pelo interesse legítimo pela cultura da subjetividade expandida, da interioridade objetivada na ação sobre a materialidade da obra.

Não sendo regida por princípios que lhe são exteriores, cada obra informal coloca necessidades específicas cuja concretização resulta da adequação a uma vontade interior. Em comentário sobre a obra de Wiliam De Kooning,

14 BERKOWITZ, Marc. Roberto De Lamônica – gravador. *GAM – Galeria de Arte Moderna* Rio de Janeiro, nº 8 (pp 10-13), julho de 1967.

15 PEDROSA, Mário. Fayga e os outros. In *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva (Coleção Debates, 170), 1981, p.103.

escreve o crítico: *O artista [...] não se posiciona contra uma ordem que se resolva internamente a cada obra como solução expressiva particular. O que ele questiona é a idéia de ordem como um* a priori *estético, como norma plástica*.[16]

O artista informal subtrai-se a sistemas de formas pré-existentes presentes em determinada cultura plástica, fazendo da execução de sua obra um registro dos seus processos criativos. Destaca-se o papel organizador da mente inconsciente e dos processos mentais dinâmicos no ato criador.[17] No desenvolvimento do trabalho, o artista percebe elementos e fatos que incorpora à imagem criada. A estruturação da obra é espontânea e não gratuita.

O acaso, do qual fala Mario Pedrosa, ganha centralidade nas avaliações da arte abstrata na tendência informal. Desde os dadaístas que o acaso assumiu papel de relevância no processo de criação. O sentido de sua incorporação ao trabalho enfraquece a idéia da busca de uma perfeita maestria do saber embutido em qualquer linguagem. A referência a esta maestria parecia trazer garantias artísticas para a obra: [...] *um gravador sério não se apresenta ao público sem dominar a técnica, sem transformá-la em instrumento a ser utilizado à vontade.*[18] O acaso é compreendido como improvisação, falta de conhecimento, daí ser necessário que a obra esteja fundada n*uma lição de ofício e vivência*, onde a *perfeição da tiragem*[19] possa revelar que o resultado está longe da improvisação.

Umberto Eco considera a arte informal o protótipo da obra aberta, pois se estrutura segundo uma ordem vital, o acaso emerge das revelações da matéria, no processo dinâmico de constituição da imagem gravada. Não há pré-ordenação segundo esquemas racionais, a obra vai se conformando a partir de acontecimentos, percepções e escolhas: [...] *antes de campos de escolhas a realizar* (a obra) *já é um campo de escolhas realizadas.*[20] A liberdade experimentada nesta conformação funda, certamente, uma relação diferenciada quanto às técnicas, à matéria, às cores, à definição de espaços imaginativos, os quais se tornam o germe da obra.

No caso da gravura abstrata de Edith Behring, o crítico Clarival do Prado Valladares reconhecendo a matéria elaborada e requintada como seu fundamento, apressa-se em afirmar: *Nada de incidental, de gratuito ou de propositadamente pouco definido. A laboriosidade de Edith Behring comanda o sentimento intuitivo [...]*[21] O crítico afasta da gravura da artista a idéia de pura gratuidade de soluções que obtém com o ácido. Mas os possíveis acidentes de percurso desta química são contemplados com muito labor, o que não desperta sua atenção.

Quanto a essa questão, consideramos pertinentes às poéticas informais na gravura, as observações de Fayga Ostrower, expoente desta tendência no Bra-

---

16 COCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella *Abstracionismo geométrico e informal:* a vanguarda brasileira nos anos cinqüenta. Rio de Janeiro:FUNARTE, INAP, 1987, p 22.

17 Nos termos desenvolvidos por Anton Ehrenzweig em *A ordem oculta da arte*.escrito em 1966. 2ª Edição brasileira: Zahar Ed: Rio de Janeiro,1977.

18 BERKOWITZ, Marc . De Lamônica – *Catálogo* Petite Galerie. Rio de Janeiro, julho de 1962.

19 AYALA, Walmir. Lição de ofício. *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 04/06/1973 (a propósito de Marília Rodrigues)

20 ECO, Humberto, obra citada, p.172

21 VALLADARES, Clarival do Prado. Edith Behring e a escola de gravura contemporânea brasileira. *Jornal do Comercio*, Rio de Janeiro, 18/04/1971.

sil. A artista militando na abstração lírica como prefere se situar, define estes acontecimentos, acidentes mesmo, como "acasos significativos".Isto porque considera que no processo de criação, o artista se inquieta e se mobiliza em relação a determinadas formas e configurações que, embora não definidas de antemão, resultam de uma intenção implícita e mesmo uma direção potencial, [22] *um campo de escolhas realizadas*, segundo Eco. Assim, para ela: *os acasos são imprevistos, mas não são de todo inesperados – ainda que numa expectativa inconsciente.*[23]*Constituem sempre eventos imprevistos e surpreendentes. No entanto, parecem ocorrer num momento exato de vida, no momento por vezes decisivo na realização de certos objetivos*[24] Nesta perspectiva, os acasos não são acontecimentos aleatórios pois estão relacionados com a pessoa que o percebeu, em seu processo de configuração de imagens. Para Dubuffet, são os *acasos particulares*, próprios da natureza do material empregado. Diz ele: *O termo acaso é inexato, é preciso falar, de preferência, das veleidades e das aspirações do material que resiste.*[25]

A compreensão da existência de *acasos significativos,* de um *acaso particular* na elaboração das obras informais implica para os críticos, a problematização da função da matriz como suporte, no processo de impressão. Neste processo dá-se a experimentação livre da materialidade da chapa, a compreensão de suas possibilidades imaginativas. A retomada dos diferentes processos da gravura em metal significou tanto a descoberta das potencialidades das técnicas considerando sua tradição multiplicadora, como revestiu a prática artesanal de um caráter reflexivo.

O interesse em reabilitar o mundo físico, explorando a objetividade dos sentidos leva gravadores como Edith Behring, Isabel Pons e Farnese de Andrade a ousarem com o ácido, buscando sua solidariedade na emergência das entranhas da matriz. Na gravura em metal, o experimentalismo enfrentou mesmo acidentes nas diferentes etapas do processo de gravar. O ácido constituiu um mediador no processo de manifestação de mundos interiores, num processo inconsciente de busca de uma dimensão afetiva para as imagens, ultrapassando os limites tradicionais da ação química. Uma experiência baseada na potência imanente da matéria.Trata-se da exploração, até as últimas conseqüências, das possibilidades da matéria que aguçam e mobilizam a imaginação. Resulta deste embate, *a matriz repensada*.

Esta foi uma das possibilidades concretas a partir da qual, os artistas gravadores, buscando potencializar a gravura como instrumento de criação artística, voltam-se para seus próprios elementos constitutivos, descortinando possibilidades e enfrentando desafios na elaboração de suas poéticas. Transformam as provocações da matéria / da técnica em *acasos significativos.*

A crítica de arte, deixando-se impressionar e fixando-se nas questões do ofício do gravador, deixou de construir sentidos para os caminhos da gravura artística com o Informalismo, nos anos 50/60, no Brasil.

---

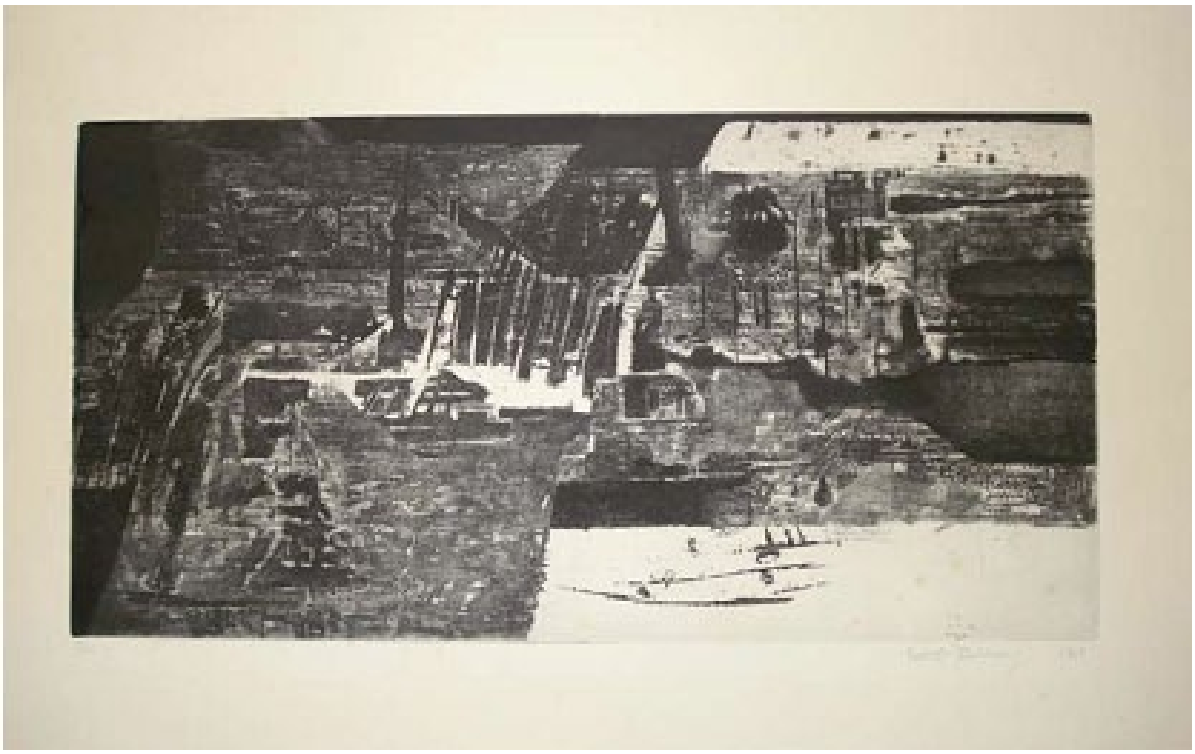
22 OSTROWER, Fayga . *Acasos e criação artística.* Rio de Janeiro:Campus,1990, p.257

23 Idem, p. 4

24 Idem, ibdem, p.2

25 DUBUFFET, Jean. Apud RIOUT, Denys . *Qu'est-ce que l'art moderne ?* Paris:Gallimard, 2000, p. 306.

S/Título, 1964
Farnese de Andrade
água-forte, água-tinta e relevo.
29,30 x 49,60cm
Acervo MNBA



S/Título, 1961
Edith Behring
Água-tinta e água-forte.
29,20 x 57,40cm
Acervo MNBA

Nocturno, 1961
Isabel Pons
gravura em metal em cores: relevo, guache e craquelé.
69 x 49cm
Coleção da Artista

Reinterpretando Soto: conceitos e métodos da ciência no estudo da arte cinética

Mariela Brazón Hernández
UFBA

Resumo
Neste artigo é feita uma revisão historiográfica do chamado "período barroco" de Jesús Soto, e apresentada uma leitura alternativa baseada no reconhecimento das linhas de pesquisa exploradas pelo artista, especificamente, as relações entre matéria e energia. Concluímos que a etapa pode ser avaliada como uma fase experimental, na qual Soto submete a confirmação (por refutação) suas hipóteses sobre o potencial energético dos elementos de expressão visual.

Palavras-chave
Jesús Soto, Relações arte-ciência, Arte cinética.

Abstract
In this article we make a historiographical revision of the so-called "baroque period" of Jesús Soto, presenting an alternative approach based on the recognition of the lines of research explored by the artist, specifically, the relations between matter and energy. We conclude that this period can be considered an experimental phase in which Soto submits to confirmation (by refutation) his hypotheses about the energetic potential of the elements of visual expression.

Keywords
Jesús Soto, Relations between art and science, Kinetic art.

Para explicar os fenômenos naturais, identificar relações entre eles e estabelecer teorias gerais que permitam prever seu comportamento, a ciência se apóia em um conjunto sistemático de procedimentos que organizam, justificam e orientam a pesquisa. O **método científico** determina a rota mais "confiável" – de acordo com os requerimentos de objetividade e universalidade característicos da ciência – para um conhecimento racional, estruturado e verificável do mundo que nos rodeia e de nós mesmos.[1] É precisamente esse método o que distingue o trabalho de investigação científica de outros processos de aquisição de conhecimentos.

No universo de Jesús Soto, a figura do artista-pesquisador goza de plena aceitação. Há paralelismos significativos entre a conduta de Soto no trabalho artístico e o proceder habitual dos cientistas. A **colocação bem definida de problemas** é uma dessas características. A trajetória de Soto apresenta-se como um movimento coerente e articulado, composto por linhas de trabalho nítidas que abordam um ou vários objetivos, de acordo com certa inquietação plástica e/ou conceitual. A **busca de soluções** é feita de maneira **sistemática**, com a consciência de um investigador que precisa obter respostas concretas, para assim reavaliar (descartando ou reformulando) suas expectativas. Embora essas **expectativas** não cheguem a ser verdadeiras "hipóteses", como no caso do cientista, em Soto elas se perfilam com rigor e se constituem como algo mais do que meras aspirações.[2]

O modo de proceder de Soto se assemelha muito mais à **pesquisa metódica** do que à especulação livre, o que é comum nos herdeiros da linha construtivista e nos cientistas pesquisadores. Isto não significa que seu trabalho careça de improvisação, ensaios aleatórios ou abordagens intuitivas, presentes em toda criação artística (e científica). Observa-se, no entanto, uma postura cautelosa em relação aos procedimentos criativos ditados pela emoção e os impulsos pessoais.[3] Encontramos essa mesma "atitude vigilante" no trabalho científico, conduzido à margem de opiniões pessoais, julgamentos afetivos e outras manifestações subjetivas.

Acompanhando a trajetória de Soto, identificamos momentos nos quais o artista aborda com atitude inquisitiva o potencial de certo material, de determinada forma ou de alguma estruturação em particular, como se se tratasse de uma autêntica **experiência científica**, fazendo **variar de maneira controlada** elementos envolvidos e observando atentamente as relações e efeitos gerados. É essa a maneira genérica como a ciência realiza seus experimentos: selecionando os aspectos a serem estudados em um determinado fenômeno e as relações que os ligam a outros fatores cujos valores serão modificados em cada experiência.

---

1 BUNGE, Mario. *La ciencia, su método y su filosofía*. Buenos Aires: Siglo XX, 1972.

2 Em uma oportunidade, o crítico venezuelano Ariel Jiménez comentou para o próprio Soto: *Impresiona ver la perfecta coherencia de su proceso, una obra llevando a la otra, una planteando problemas que serían resueltos o desarrollados en la siguiente, con metódica precisión. Casi podríamos verlo como ese artista que soñaba Paul Valéry, trabajando en la obra, resolviendo problemas plásticos como un cirujano, con su bata blanca impecable [...]* (JIMÉNEZ, Ariel. *Conversaciones con Jesús Soto*, Caracas: Fundación Cisneros, 2001, p. 53).

3 Naum Gabo destacava a importância de se dar caráter objetivo à pesquisa artística, ao tempo que exaltava o Construtivismo como sendo a "primeira ideologia, no século [XX], a rejeitar a crença de que apenas a personalidade, o capricho e o humor do indivíduo artista devem servir de valor e guia de uma criação artística" (Naum Gabo *apud* RICKEY, George. *Construtivismo:* origens e evolução, São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 50).

A necessidade de obter resultados "objetivos" e "universais" foi decisiva para que Soto desse tamanha importância aos fatores racionais. No campo das ciências, a objetividade e a universalidade são legitimadas pela comunidade especializada, depois que as pesquisas são submetidas a demonstração experimental e análise teórica. Daí que na ciência seja tão importante **expressar de maneira precisa, completa e detalhada** as diversas fases do trabalho (planejamento, concreção, resultados). É interessante notar que Soto mostrou um grande empenho **comunicativo** e até poderíamos dizer **didático**, que o levou a explicar com assiduidade as questões trabalhadas e os resultados alcançados em suas pesquisas. Dessa maneira, o caudal informativo contido na própria obra viu-se complementado com declarações, reflexões e teorias pessoais que objetivavam clarificar suas intenções e orientar o olhar do fruidor para questões específicas. Neste sentido, Soto, como tantos outros artistas de ímpeto vanguardista, foi um verdadeiro teórico da sua própria arte.

A adoção de linhas de trabalho metódicas e a defesa de valores racionais não foram impedimento para que Soto assumisse **posturas experimentais**. Em seu caso, a experimentalidade manifestou-se numa **atitude aberta** que lhe permitiu usar livremente idéias, procedimentos, técnicas e materiais, e assim avaliar a conveniência de certas soluções, antes de transladá-las às obras. A opção experimental gozou de uma acolhida especial nos anos sessenta, alcançando grau superlativo entre artistas que exaltavam o trabalho coletivo. No recinto específico da arte cinética, não foram poucas as agrupações que questionaram o papel individual do artista, ao tempo que promulgavam a necessidade de uma "arte experimental" que explorasse com ousadia novos procedimentos, materiais e linguagens, estabelecendo, igualmente, um diálogo interativo com o espectador.[4]

O livre jogo criativo, típico da experimentalidade, é um modo de proceder que se manifesta em certas fases do trabalho de Soto, sem chegar a transparecer abertamente na imagem final da obra. Devido à extrema precisão da sua fatura, a obra acabada é mais facilmente associada pelo fruidor com a bateria de cálculos, ajustes e definições necessária para sua concepção e confecção, e menos com os eventuais percalços pelos quais passou antes de ser concluída. Assim, a própria obra nos fala de sua feitura como se tratando mais do fruto de um **projeto** do que o resultado de um ensaio.

Dentre os fenômenos estudados por Soto, a **desmaterialização dos corpos sólidos** foi um dos problemas aos que deu uma atenção mais sistemática. A análise dessa linha de trabalho nos permitiu apreciar a coerência com que o artista realizava suas pesquisas e, mais ainda, nos deu as bases para reconsiderar criticamente uma etapa específica de sua trajetória, denominada por vários estudiosos "etapa barroca", e assim poder reavaliá-la historiograficamente.

Entre o fim da década de cinqüenta e o início dos anos sessenta, Soto elaborou um conjunto de obras nas quais diversificou a materialidade, ao incorporar elementos naturais e de uso cotidiano: troncos de árvores, cordas, pregos, arames irregulares, fragmentos de metal, borracha, pedaços de ferramentas, plásticos e têxteis (ver imagem 1). Trata-se de um período durante o qual teve contato

4 POPPER, Frank. *Origins and development of kinetic art*, London: Studio Vista, 1968, p. 178 e ss.

com vários expoentes do Nouveau Realisme, alguns dos quais se tornaram seus amigos pessoais.

Uma das primeiras ocasiões em que se associou o qualificativo "**barroco**" a essas obras foi uma entrevista de Soto, publicada em 1967,[5] na qual o artista afirmava:

Al abandonar el sentido rígido lineal, paso a un estado profundo inspirado en las formas barrocas. Es una etapa de transición que me revela las relaciones en estados vibratorios y la transformación de la materia. Aquí se centra ahora mi interés.
En fin, en 1962, con toda la enorme experiencia de los últimos años, regreso a la organización y distribución rigurosa de los elementos plásticos.[6]

Depois, graças a Alfredo Boulton (crítico e historiador venezuelano), o termo "barroco" passou a designar esse **período** da obra do artista, ganhando assim peso historiográfico.[7] Na primeira grande monografia dedicada a Soto (1973), Boulton comenta as características das obras "barrocas", e deixa claro que elas representaram um momento peculiar na trajetória do artista:

[Soto] se valió hasta 1957 de ese tipo de esquema lineal, rayas verticales o colocadas en sentido angular, sobre varios planos, que se agrupaban en conjuntos geométricos. Aparecieron entonces en su obra otros materiales que fueron a reemplazar el cuerpo transparente del plexiglás, substituyéndolo por formas metálicas de muy rica materialidad, enrejados, alambres retorcidos, de construcciones irregulares, colocados sobre superficies rugosas de poliéster y estuco, rayadas en sentido vertical y a veces horizontal. Todo ello formaba una masa visual y muy barroca, pues aquellas nuevas contorsionadas líneas producían intensas vibraciones que le imprimían hasta más vitalidad al objeto. [...] Fue ese un instante excepcional en su trayectoria, porque en él se reflejaba una condición anímica que no habíamos encontrado anteriormente y que desde entonces ya apuntaba a la formación de un nuevo esquema. Seguían vigentes sus ideas de la espacialidad de la imagen, pero vistas, esta vez, a diferencia de lo que había formulado en años anteriores, desde el ángulo de una especial suntuosidad y riqueza del material utilizado. [...] llamé en una oportunidad Barroco parte de ese período de los años de 1956, 1957 y 1958 en el cual vimos sucederse una serie de muy importantes cambios en la concepción estructural de la obra [...]. [8]

Desde então, na literatura especializada foi praticamente consensual a idéia de que houve uma espécie de hiato "barroco" no trajeto de Soto, durante o

---

5 Nessa publicação não se especifica a data de realização da entrevista nem o nome do (dos) entrevistador (es).

6 SOTO, Jesús. *Soto*, Caracas: Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, 1967, p. 19.
É interessante lembrar que o qualificativo "barroco" foi usado no Primeiro Manifesto do Nouveau Realisme (1960) com um sentido que também remete aos aspectos visuais das obras: "No estádio, mais essencial em sua urgência, da plena expressão afetiva e da extroversão do indivíduo criador, e através das aparências naturalmente barrocas de certas experiências, encaminhamo-nos para um novo realismo da pura sensibilidade" (RESTANY, Pierre. Os novos realistas (1º Manifesto). In: *Os novos realistas*. São Paulo: Perspectiva, 1979 (16 de abril de 1960), p.145).

7 BOULTON, Alfredo. *Soto*, Caracas: Armitano, 1973, p. 48.

8 *Ibidem*, p. 48 e 50.

qual ensaiou formas, materiais e técnicas "diferentes", sem chegar a incorporá-las definitivamente em sua linguagem. Uma das limitações dessa visão é que ela separa o momento que agora estudamos do resto da produção do artista, apresentando-o como uma fase de transição que, além de discrepante, pontual e efêmera, dá a impressão de ter tido pouca repercussão global. Passada essa "fase", o artista teria retornado ao seu universo estritamente geométrico, como se se tratasse da volta de uma viagem incidental. Outra limitação dessa visão é que ela usa com certa trivialidade um termo estilístico cujo significado vai além das leituras unilaterais; e o faz, justamente, baseando-se apenas em aspectos formais, sem levar em conta as motivações conceituais subjacentes. Nosso objetivo aqui é propor outra maneira de interpretar os fatos, apoiando-nos no estudo do encadeamento de problemas/soluções na obra do artista; trajetória que, no caso de Soto, mostrou-se não só diáfana como também altamente coerente.

Quando interrogado sobre sua "fase barroca", Soto insistia em explicar os motivos da sua renúncia à geometria estrita e o porquê da adoção de alguns elementos informalistas. Dizia que essas obras tinham nascido do intenso desejo de **demonstrar** a si mesmo e aos outros que a matéria podia ser levada a uma expressão mínima (com máximo conteúdo energético), independentemente de como fossem os corpos submetidos a tal processo de desmaterialização. Com suas próprias palavras:

[…] no se trata exactamente de una ruptura, porque yo no abandono definitivamente el rigor de la geometría; sólo quería demostrarme que mi concepto no dependía de una determinada manera de hacer las cosas. Sentí la necesidad de probarme a mí mismo que yo podía utilizar en mi obra cualquier elemento. La idea era tomar los objetos más anodinos pero fuertemente formales: maderas viejas, alambres, agujas, rejas y tubos, para integrarlos a la obra y llevarlos hacia un estado de desintegración a través de la vibración pura. Indudablemente no era nada fácil, porque había que hacer un trabajo inmenso para desmaterializar un trozo de madera. […] No se trataba de romper definitivamente con una determinada manera de trabajar, sino de superarla como limitación. Ahora yo puedo utilizar todos esos elementos con toda libertad, pero para entonces sentía la necesidad de romper con sus ataduras.[9]

Nesta declaração há vários pontos de interesse. Primeiro, fica clara a existência de uma **expectativa** (uma espécie de hipótese) – que o artista chama "meu conceito" –, segundo a qual todo e qualquer objeto poderia ser levado a um "estado de desintegração". Também podemos observar que, em um momento determinado, Soto, como um autêntico "artista-pesquisador", sente-se na necessidade de **testar a validade** de uma idéia que até então vinha sendo "confirmada empiricamente" nas obras realizadas. Consciente da impossibilidade de trazer para a obra a totalidade de casos que seria necessário examinar para comprovar suas hipóteses, prefere testar os casos extremos, os mais "difíceis" em sua opinião, isto é, aqueles que poderiam, eventualmente, **falsificar** suas suspeitas. Para isso, escolhe a matéria mais irregular, a mais carregada de significado, aquela que faz parte do entorno cotidiano e que possui maior solidez, e busca vias para levá-

9 Soto *apud* JIMÉNEZ, Ariel. *Op. cit.*, p. 62.

-la a um estado vibratório em que perderia boa parte de sua materialidade (ver imagem 2).

Eis aqui um dos pontos chave da pesquisa de Soto: a consciência de que o avanço do conhecimento não se apóia apenas na validade das teorias, mas também, e especialmente, no comportamento das mesmas quando testadas, negadas ou expostas a fatos novos que possam refutá-las. Submeter, constantemente e de todas as maneiras possíveis, as teorias a refutação, e não – como se pensa usualmente – sustentar reiteradamente sua validade,[10] é também uma das características básicas da pesquisa científica, como explica Karl Popper:

A avaliação a posteriori de uma teoria depende inteiramente do modo por que resistiu a testes severos e engenhosos. […] teorias altamente testáveis são interessantes e importantes ainda que deixem de passar em seu teste; podemos aprender imensamente com seu insucesso. Seu malogro pode ser frutífero, pois realmente pode sugerir como construir uma teoria melhor.[11]

Portanto, analisada da óptica de Popper, esta fase do trabalho de Jesús Soto, longe de ser um "acidente" na trajetória do artista, seria um ponto altamente significativo da sua pesquisa, no qual se enriquecem as relações com os problemas trabalhados, deixando-o mais ciente dos desdobramentos, os possíveis resultados e as limitações. Fases como essas estão estreitamente relacionadas com etapas anteriores e posteriores da pesquisa; e inclusive, quando os resultados não chegam a acompanhar as expectativas iniciais, podem ser de imenso valor para o pesquisador, como explica Popper:

Nosso alvo são teorias que sejam não só intelectualmente interessantes e altamente testáveis, mas também que tenham passado de fato por testes severos, melhores do que suas concorrentes; e que, caso se torne manifesto seu carácter conjectural por sua refutação, dêem origem a problemas novos, inesperados e frutíferos.[12]

O uso de um termo estilístico específico acentua a idéia de que houve nessa fase uma cisão. Ainda mais, o fato de se recorrer ao vocábulo "barroco" implica na introdução de valores que, embora não cheguem a ser completamente negativos, destacam os aspectos "arrevesados", "confusos" e "complicados" das formas que predominam nesse período,[13] em oposição à diafaneidade presente no resto das obras. Pensamos, portanto, que a adequação do termo deve ser questionada, visto o sentido com que se usa – até hoje – para distinguir algo que parece estar, excepcionalmente, fora das pautas "naturais" do artista: "limpas", geométricas e calculadas.

---

10 JAPIASSU, Hilton. *Introdução ao pensamento epistemológico.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968, p. 104.

11 POPPER, Karl. *Conhecimento objetivo.* Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: USP, 1975, p. 141-142.

12 *Ibidem*, p. 142.

13 O próprio Soto usou o qualificativo "extravagante" para se referir à materialidade dessas obras (RENARD, Claude-Louis, SOTO, Jesús. Extractos de conversas de Soto com Claude-Louis Renard. In: "Soto: Retrospectiva" (Catálogo de exposição). Porto: Fundação de Serralves, maio-jul. 1993. p. 118-130, p. 126).

Consideramos mais adequado sublinhar que a experiência com formas livres e intensa materialidade proporcionou a Soto a certeza de que seria possível incorporar, em qualquer momento, os mais diversos materiais e formas, "se assim fosse necessário".[14] Preferimos afirmar que esta etapa confirmou as suas expectativas sobre o processo de desmaterialização, permitindo-lhe discernir, com mais propriedade, o "potencial energético" dos elementos que interviriam em obras futuras. Trata-se, então, de um momento definidor de uma linha de pesquisa cujo objetivo seria o **estudo das transformações entre matéria e energia** e que se estendeu de maneira contínua, sistemática e diversificada até o final da sua carreira. Por estes motivos, se fosse estritamente necessário nomear esse conjunto de obras, preferiríamos agrupá-las dentro de uma "fase de exploração da desmaterialização" ou ainda "fase experimental da pesquisa sobre desmaterialização"; ou seja, termos que sintetizam melhor o significado dessa etapa dentro da linha de trabalho citada.

Por volta de 1961, quando o artista sentiu a necessidade de trabalhar com formas "precisas e controláveis" e readotou os elementos geométricos bem definidos,[15] chegou à conclusão de que a exatidão das figuras abstrato-geométricas permitir-lhe-ia trabalhar com mais **eficácia** os intercâmbios entre matéria e energia (ver imagem 3).

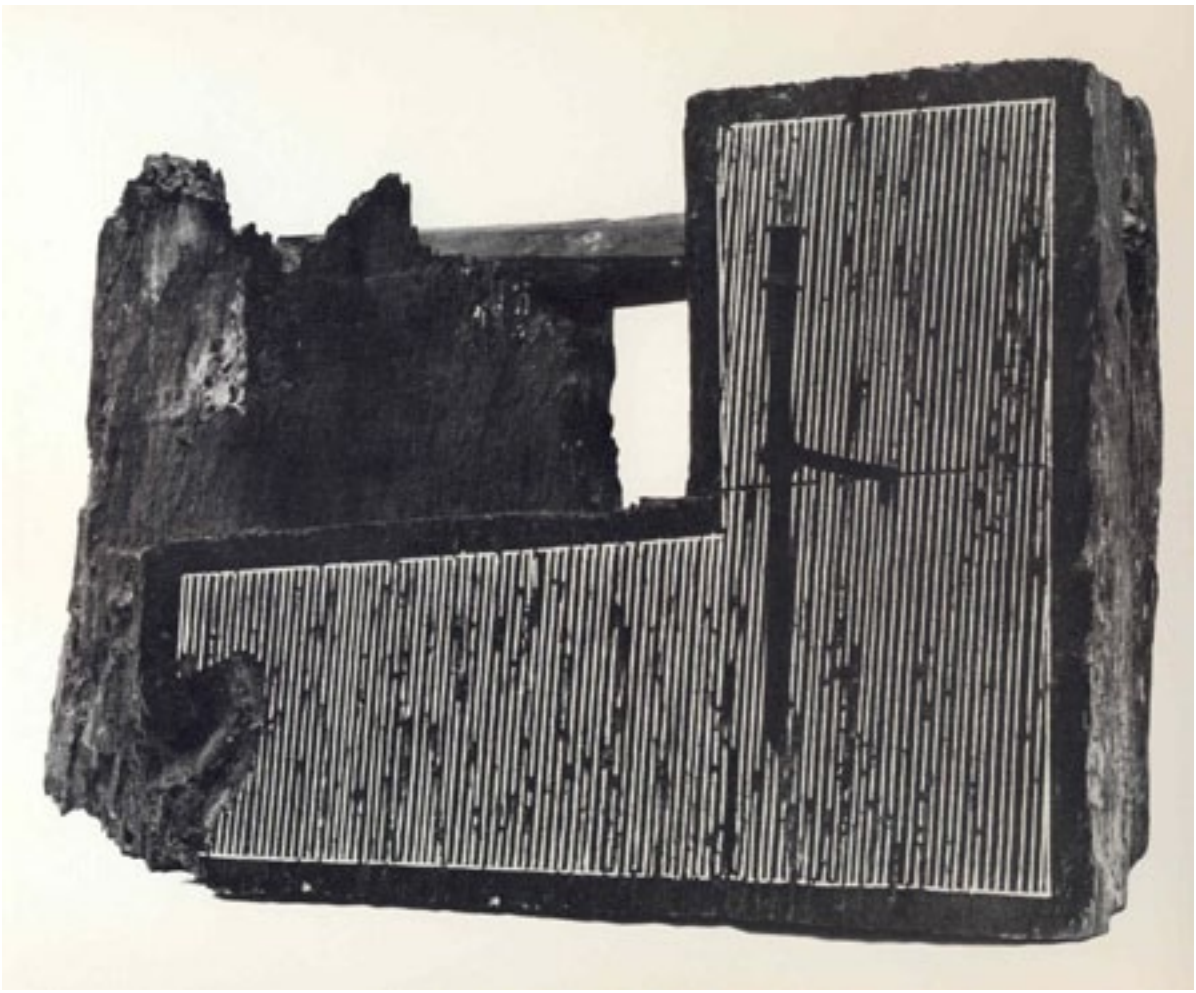
O mundo que se abrira com a inclusão de objetos cotidianos e elementos informais era, em sua opinião, extremamente vasto, o que o levou a intuir o perigo de estender indefinidamente sua busca, caso trilhasse esse caminho. Seguindo uma postura cautelosa, Soto preferiu então simplificar os meios plásticos e voltar para a exatidão da geometria; decisão que não significou, de maneira alguma, estreitar o leque de possibilidades expressivas, pois, como ele mesmo explicou em uma oportunidade: "*[...] la ambigüedad espacial, la vibración, la desmaterialización de los cuerpos y todas las cosas que existían en ese mundo barroco están allí* [na sua obra mais geométrica]*, pero concentradas*".[16]

14 Soto *apud* ABADIE, Daniel, SOTO, Jesús. Conversa de Soto com Daniel Abadie, In: "Soto: Retrospectiva" (Catálogo de exposição). Porto: Fundação de Serralves, maio-jul. 1993 (1983), p. 131-145. p. 142.

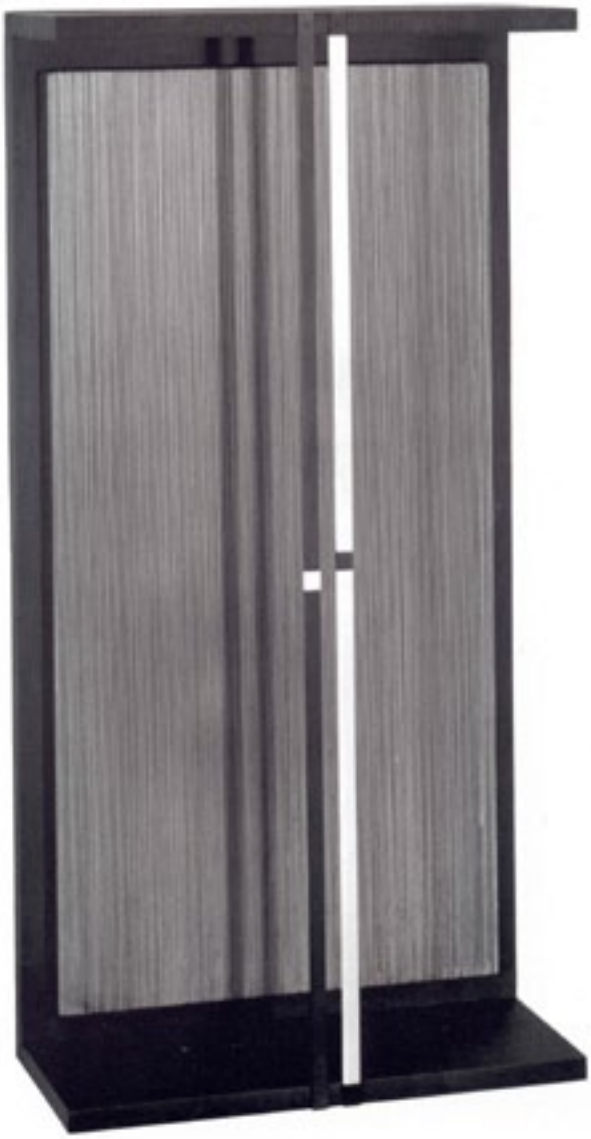
15 Soto *apud* JIMÉNEZ, Ariel. *Op. cit.*, p. 68.

16 *Idem*.

Vibración Toro
1961



Pre-te
1961



Mouvements opposes blancs et noirs
1965

Pintura e documentos de trabalho: considerações sobre uma relação dinâmica

Marilice Villeroy Corona
UFRGS/ UNISINOS/
Centro Universitário Metodista IPA

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar e demonstrar como os documentos de trabalho e, especificamente as imagens fotográficas, podem invadir e perpassar a obra desde seu processo de criação até sua situação de apresentação.

Palavras-chave

Documentos de trabalho, pintura e fotografia.

Résumé

Cet article vise à analyser et montrer comment les documents de travail, et plus particulièrement les images photographiques, peuvent envahir et imprégner le travail depuis son processus de création jusqu'à leur situation de présentation.

Mots-clés

Documents de travail, peinture et photographie.

Quando se fala da construção da História, seja qual for seu objeto, parece-nos já familiar mencionar a presença e o cruzamento de diversos documentos. No campo da Arte tal metodologia não se apresentará diferente, sendo que, dos anos 70 para cá os arquivos e documentos de artistas passaram a assumir um papel cada vez mais relevante em diversos âmbitos, como os da História e da Crítica da Arte. As abordagens e análises que se pode empreender sobre os arquivos e documentos são inúmeras, no entanto, o objetivo deste artigo será analisar, do ponto de vista do artista-pesquisador, a presença e o papel dos chamados *documentos de trabalho* desde o momento de produção ao momento de apresentação das obras. Mas o que vem a ser um *documento de trabalho*? Segundo o artista e pesquisador Flávio Gonçalves[1], o termo encontra-se no catálogo da exposição retrospectiva de Francis Bacon, realizada em 1996, no Centro George Pompidou em Paris e diz respeito à coleção de imagens fotográficas oriundas de jornais, revistas e outras fontes das quais o artista se servia para a realização de suas pinturas. Pode-se dizer, então, que os *documentos de trabalho* tratam-se do conjunto de referências,

1 O Prof. Dr. Flávio R. Gonçalves desenvolve pesquisa sobre o assunto desde o ano de 2000. Ver Flávio R. Gonçalves, *Où se trouve le dessin?: une idée de dessin dans l'art contemporain*. Tese de Doutorado em Poéticas Visuais pela Université de Paris I – Panthéon Sorbonne, Paris-France, 2000. p. 41.

objetos, escritos, imagens e fotografias que conformam e habitam o cenário de produção do artista. A princípio, são vistos como pertencentes ao momento anterior à obra acabada. No entanto, partindo de minha própria experiência em pintura e da análise dos *documentos* (imagens e escritos) de artistas como Mark Tansey e Gerard Richter, este artigo tentará demonstrar como os *documentos de trabalho* e, especificamente as imagens fotográficas, podem invadir e perpassar a obra desde seu processo de criação até sua situação de apresentação.

O documento de trabalho pode invadir a obra de modo involuntário e, nesse caso, tal fato vem a ser descoberto posteriormente à produção da obra. Sobre este aspecto desenvolvi, em 2003, o artigo intitulado "Meus documentos: a casa e o espaço da memória"[2]. Mas o *documento* também pode participar da obra de modo consciente, intencional, e pode até mesmo ser construído. Para o momento interessa-me falar dessa relação dinâmica que se estabelece entre a pintura e seus documentos quando existe a intencionalidade de colocar esta relação em marcha. Sendo assim, pergunta-se: O pintor, ao prestar a atenção na natureza das fotografias que lhe servem de *documento,* encontra ou formula novas questões para sua obra? De que modos? E pergunta-se ainda: quando e como um documento pode vir a tornar-se obra? E, do ponto de vista da obra acabada e, em situação expositiva, quais seriam as implicações no momento em que se efetua o deslocamento dos documentos do cenário de produção para o cenário de apresentação? Tais documentos atuam de forma meramente didática, explicativa ou possibilitam gerar uma gama maior de significações?

Durante o período de minha pesquisa de doutorado, intitulada *Autorreferencialidade em território partilhado*[3], realizei um grande número de registros fotográficos de espaços expositivos vazios. Esses registros não são conservados apenas nos arquivos do computador. São produzidas cópias fotográficas, as quais ordeno por espaços em caixas-arquivo que permanecem à mão no atelier. Tenho a necessidade da materialidade das cópias, pois estas me estimulam na elaboração das pinturas. Muitas vezes, a justaposição de três, quatro ou mais fotos cria um estranhamento espacial que me interessa passar para a pintura. Raramente manipulo ou altero as cores das fotografias no computador, salvo quando desejo pintar na forma de negativos. Nesse caso, o comando *inverter*, por exemplo, que produz na imagem sua versão do que costumamos chamar de negativo fotográfico, tem sido utilizado. Nesse sentido, tal operação está associada às regras de inversão que costumo empreender em meus trabalhos.

A fotografia, habitualmente, ocupa em um processo de pintura um espaço anterior ou posterior à obra. Dito de outro modo, ou ela é utilizada como imagem de referência que dá partida à pintura, ou é o registro da pintura acabada com o objetivo de catalogação futura. Nos processos de inversão, por exemplo, entre negativo e positivo, ela passa a atuar também no meio do processo. Em *Pintura latente* (Fig 1), a ideia de modelo referencial e origem torna-se deslizante, e a

2 Ver Marilice Corona, "Meus documentos: a casa e o espaço da memória" in *Panorama Crítico*, nº 3, Out./Nov. 2009, acesso em: www.panoramacritico.com.br/003/docs/Panorama_Critico_003_Artigo_Marilice_Corona.pdf

3 Ver Marilice Corona, *Autorreferencialide em território partilhado*, tese em poéticas visuais pelo PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS, 2009, acesso em: www.hdl.handle.net/10183/17956

pintura torna-se *documento* para a fotografia. Nesse sentido, os *documentos* propõem questões à pintura que podem ir além do aspecto semântico da imagem.

Da experiência de inserir a fotografia tanto na captura das imagens arquitetônicas quanto durante o processo de realização das pinturas, surge a representação *en abyme*, tanto do espaço de exposição quanto de espaço de produção, do processo da pintura. Sendo assim, o processo da pintura também é registrado e torna-se motivo representacional para o trabalho. A presença do dispositivo fotográfico permite evocar as três instâncias que constituem a pintura: o espaço de produção, o espaço de representação e o espaço de apresentação. A representação *en abyme*, como recurso metalingüístico e operacional, tem como principal função colocar essas três instâncias em circularidade infinita. Nesse processo instaura-se, em território partilhado, um espaço de pensamento no qual a pintura interroga-se sobre seu próprio espaço na contemporaneidade.

Grande parte dos artistas reúne em torno de si uma gama de imagens ou objetos. Alguns destes artistas são mais atentos e organizados quanto ao material colecionado. O pintor americano Mark Tansey, por exemplo, refere-se aos seus *documentos* como *biblioteca de imagens*, onde reúne metodicamente um manancial heterogêneo de imagens, que vão desde reproduções de pinturas dos grandes mestres a ilustrações científicas e fotografias retiradas das revistas *Life*. Para o artista,

(...) a biblioteca de imagens torna-se um campo de investigação, um lugar para reunir imagens e idéias. Não é só uma tentativa de controle enciclopédico. Categorias de imagens nunca são puras ou objetivas. A coleção é grande o bastante para estar além do controle, além da memória. O que é conhecido é o que está mais próximo. Colecionar imagens toca a tradição do caderno de anotações do artista, onde seriam feitos esboços como material de referência indireto para pinturas. É um processo complexo e ativo. Também é uma forma de auto-análise, onde aquilo que uma pessoa coleciona consciente ou inconscientemente se torna uma representação visual da própria mente da pessoa. O processo de agrupar, categorizar e comparar provoca um entendimento curatorial dos tipos de imagem – de retóricas pictóricas e dos significados a estas relacionados. Colecionar imagens é aceitar, como recurso, representações da experiência humana de muitas culturas e tempos – como também de nossas experiências diretas e indiretas.[4]

Tansey utiliza-se de uma máquina fotocopiadora, o que lhe permite uma grande liberdade em recortar e montar suas colagens que servirão de referência às pinturas. Em uma mesma montagem, reúne figuras, texturas e paisagens de origens distintas que, no entanto, ao serem transpostas para a pintura assumem um caráter homogêneo (Fig.2). Encontramos nos procedimentos preparatórios de Tansey semelhanças com os procedimentos empregados pelo pintor realista americano Thomas Eakins (1844-1916), que já no final do século XIX fez grande uso da fotografia e da colagem misturadas ao desenho para elaborar suas pinturas. Em *Pesca no Rio Delawere* (1881), Eakins desenhou a partir de uma única fotografia projetada na tela. Mas, como em uma versão anterior da mesma

4 Ver Mark Tansey em "Notes and comments" in: *Mark Tansey: Visions and revisions.* New York: Harry N Abrams, 1992, p. 131.

pintura ou em *Remendando a rede* (1881), segundo nos informa Woodward, "era comum a composição ser construída a partir de seis ou mais fotos separadas. A exemplo de um diretor de filme digital, ele definia a cena escolhendo uma imagem como base para desenhar árvores e outros elementos da paisagem. Depois, a partir de outras fotografias, projetava figuras ou animais"[5]. No caso de Tansey, além de toda a relação retórica construída através do jogo entre as imagens, o artista transpõe para a pintura, por exemplo, a coloração antiga das imagens e ilustrações de revistas e jornais dos anos 50.

Este momento, anterior à instauração da obra, compreende a coleção, o arquivamento, o estudo das imagens de referência, as montagens dos documentos, tanto as relações formais quanto o estabelecimento de estruturas de significação – procedimentos inerentes ao processo de produção que muito revelam sobre o universo e a posição do artista diante de sua poética. Em meu caso, a presença do dispositivo fotográfico no atelier atua como testemunho do processo da pintura, registra suas etapas de feitura. Dessa forma, ele gera imagens do processo que serão novamente pintadas. Como documento do processo, ele se torna a memória da própria pintura. Ele ultrapassa sua função de referência ou testemunho passivo e apartado do trabalho final, ele se torna agente deflagrador, contamina e perpassa de diversos modos a obra acabada.

Os *documentos de trabalho*, assim como os textos reflexivos produzidos pelos artistas, fazem parte do espaço de concepção e produção da obra. Pergunta-se, pois, se trazê-los para a situação de apresentação não constituiria uma postura autorreflexiva que se interroga continuamente sobre seu estatuto de obra e os liames discursivos a ela interligados. Em meu trabalho, trazer o que se poderia chamar de *avesso* da pintura acabada para a situação de apresentação não revelaria a dimensão autorreflexiva do próprio processo de produção e instauração da obra? Um processo autorreflexivo em pintura que não se reduziria à especificidade da linguagem, mas que evidenciaria sua inserção e cruzamentos em um campo maior, que é o da Arte, e no campo das imagens em geral? As imagens fotográficas, televisivas, cinematográficas e virtuais estão de tal modo inseridas em nosso cotidiano que já nos parece difícil perceber o quanto nosso olhar está habituado às suas convenções. A fotografia foi, paulatinamente, durante o século XX, penetrando cada vez mais no atelier dos pintores e hoje, mesmo tornando-se uma prática corriqueira, ainda parece ampliar e colocar questões à pintura. Não se trata simplesmente de copiar uma fotografia, qualquer fotografia, mas de perceber como nosso olhar, nosso acesso à realidade é, sistematicamente, mediado pelas imagens. De inúmeras fotografias que realizo de um mesmo espaço, por que apenas algumas são escolhidas? Por que algumas funcionam bem quando transpostas à pintura e outras não? Esta segunda captura diz respeito ao olhar do pintor dirigido às coisas do mundo em busca de uma aparição, de algo que o surpreenda. Trata-se de um processo de mão dupla em que a imagem também me captura e tento desvendá-la. Esta captura não se restringe ao objeto, ao referente fotográfico, mas também à qualidade de sua aparição, à sua condição de ima-

5 Ver Richard B. Woodward, "Como os realistas podiam ser tão realistas", in *Zero Hora,* Porto Alegre, 01 de dez. de 2001. Cultura – Artes. pp. 4-5.

gem configurada pela relação entre luz e pigmento. Trata-se de transformar uma imagem aparentemente banal em algo que venha a comover, a deslocar o outro.

Os *documentos de trabalho* são um reservatório no qual se colecionam fragmentos do mundo. São nossa memória material em constante movimento de acumulação e que, de tempos em tempos, vasculhamos, podendo nos surpreender ao descobrir tais fragmentos iluminados por uma nova luz. A sua presença ao lado ou dentro da pintura traz para a situação de apresentação os sinais de sua concepção. Como já teria indagado Zielinsky "o que vem a ser a obra quando seu caráter documental desenha sua própria anatomia? A concretização das obras não estaria trazendo a explicitação da situação em que os trabalhos são concebidos, fazendo coincidir, como afirma Glória Ferreira, concepção com apresentação?"[6]

Nesse caso, torna-se imprescindível lembrar-se de *Atlas*, de Gerhard Richter. O artista vem colecionando, desde os anos 70, imagens fotográficas, desenhos e projetos e expondo-os organizadamente em painéis brancos, em blocos, forrando literalmente as paredes dos espaços expositivos. *Atlas* foi apresentado pela primeira vez em dezembro de 1972, no Utrecht Museum, Hedendaagse Kunst, reunindo 315 painéis compostos de várias imagens. Os painéis são organizados por assuntos e origem (fotografias de revistas, jornais, instantâneos, colagens, etc.). A cada ano, *Atlas* fora acrescido de mais imagens e *sketches*, chegando em 2005 a alcançar um número de 733 painéis. Conforme Friedel, "a coleção, a preservação e a exibição do material dos quais as ideias têm sido desenhadas é parte das estratégias artísticas de Richter mais do que uma ênfase em suas próprias fotografias"[7]. No entanto, no momento de exibição, a coleção ultrapassa sua função de documento, assume estatuto de obra, ganha autonomia e, pela forma de sua organização e justaposição de certos temas, desencadeia novos significados e, portanto, novas leituras em várias direções. Em *Atlas*, encontramos o olhar do pintor dirigido às imagens ao mesmo tempo em que encontramos a contingência histórica da qual este pintor submerge e se vê envolvido. Nesta contingência histórica, afora a memória da guerra, torna-se evidente a posição do pintor frente à situação da pintura em meio à reprodutibilidade técnica das imagens, ou seja, o pintor se vê confrontado a encontrar possibilidades e alternativas para dar continuidade à linguagem da pintura, que ainda lhe é cara em meio às imagens de massa.

Richter, ao investigar as possibilidades que a fotografia traz à pintura, subverte e coloca em suspenso, por exemplo, o que se julgaria próprio do expressionismo abstrato: a espontaneidade do gesto. O artista, em 1973, realizou uma série de grandes pinturas abstratas a partir de fotografias: em um primeiro momento, aplica largas pinceladas de camadas pastosas de tinta em telas de pequenas dimensões; posteriormente, as fotografa com o objetivo de utilizar estas imagens como modelo para as grandes pinturas (300 x 600 cm) (Fig.3). As grandes pinturas, ao contrário das primeiras, são realizadas em uma camada muito fina de tinta. Toda sensação de textura e materialidade é obtida por procedimen-

6 Ver Mônica Zielinsky , Catálogo da exposição Arquivos Abertos. Porto Alegre: UFRGS. Instituto de Artes. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, 2008, p. 6. Sobre a questão ver Glória Ferreira em *Escritos de Artistas.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 19.

7 Ibid, p. 6.

tos ilusionistas de luz e sombra. Na verdade, o que é transposto para a pintura é o achatamento e ilusão de tridimensionalidade produzida pela fotografia. Nesse caso, podemos observar que a pintura se tornou *documento* para a fotografia, que, por sua vez, se tornou *documento* para o trabalho final . As grandes telas abstratas apresentam-se como imagens paradoxais, pois todo aspecto material e espontâneo almejado pelo expressionismo abstrato foi meticulosamente pintado e regulado pelo modelo. Prescindir do modelo e da ilusão não seria o genuíno objetivo dos dogmas modernistas?

Do ponto de vista documental, veremos que, de algumas décadas para cá, inúmeras exposições de pintores figurativos do século XIX começam a ser organizadas trazendo a público o universo fotográfico que os circundava. No ano de 2000, o Museu de Arte de Dallas reuniu um grupo de singulares artistas dos séculos XIX e XX em torno de uma mostra intitulada *O artista e a câmera*. Estavam expostas as experiências fotográficas não apenas daqueles de quem já conhecemos bem a documentação, como Degas, Vuillard, Picasso e Brancusi, mas presenças inusitadas dos documentos de Gauguin, Munch e Rodin, entre outros[8]. Em 2001, ao mesmo tempo em que o lançamento do livro *O conhecimento secreto*, do pintor inglês David Hockney, causa celeuma entre os historiadores de vários lugares do mundo, realiza-se no Museu de Arte da Filadélfia uma retrospectiva do pintor realista americano Thomas Eakins (1844-1916). Tal mostra revelou um segredo guardado durante muitos anos. Segundo Woodward, "o artista aclamado por um crítico em 1882 como "o maior desenhista da América" frequentemente dependia de imagens projetadas para fazer suas pinturas nas décadas de 1870 e 1880".[9]A exposição reuniu pinturas, fotografias, montagens, desenhos preparatórios e outros tantos documentos. Em 2003, o Grand Palais organiza uma retrospectiva como nunca antes vista do artista francês Edouard Vuillard. Exposição minuciosa que, além de um grande número de pinturas, reuniu fotografias, desenhos, gravuras e muitos outros documentos. Vuillard foi um pintor fascinado pela fotografia. Em 1897, compra sua primeira Kodak e desde então não para de fotografar. Ele deixa, após sua morte, 1.750 fotografias, das quais uma parte ínfima havia sido mostrada até esta retrospectiva.[10] Em 2006, o Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris ao realizar uma exposição retrospectiva de Bonnard destina uma sala exclusivamente ordenada com seus documentos de trabalho, dentre os quais estava incluído um grande número de fotografias tomadas pelo artista. Observar suas fotografias permitia-nos, por exemplo, traçar relações com alguns aspectos de corte fotográfico em suas pinturas. Mas, ao mesmo tempo, seria possível perguntar o inverso, pois não estariam suas fotografias impregnadas pelo olhar do pintor, ou seja, da pintura?

Em 2008, o Grand Palais de Paris realiza uma grande retrospectiva das obras de Courbet, criteriosamente divididas por temas e em diálogo com a fotografia, fossem estas realizadas pelo próprio artista ou pelos fotógrafos com quem

8 Ver Doroty Kosinsky em *The artist and the câmera: Degas to Picasso.* Dallas: Dallas Museum of Art, 2000.

9 Ver Richard B. Woodward, "Como os realistas podiam ser tão realistas". In: *Zero Hora,* Porto Alegre, 01 de dez. de 2001. Cultura – Artes. pp. 4-5.

10 Ver a edição especial Vuillard da *Connaissance des arts* : Paris: L'Express, n 202, 2003.

mantinha proximidade ou relação de amizade, como era o caso de Le Gray. Nesse caso, vale salientar as semelhanças entre suas marinhas e as do fotógrafo. Nesta ocasião, "L'Origine du Monde" (1866), de Courbet, fora colocada em diálogo com uma série de fotografias estereoscópicas pornográficas realizadas por Auguste Belloc no mesmo período, levando-nos a presumir que o artista teria feito uso destas imagens como referência. Esta exposição não teve em vista indicar que Courbet copiava fotografias, mas antes demonstrar as confluências, os cruzamentos existentes entre pintura e fotografia naquele momento – confluências determinadas tanto por parte dos fotógrafos, muitos deles pintores de formação, quanto pelos pintores, fascinados pelas novas possibilidades que o novo meio lhes oferecia.

Exposições como as descritas acima, em que os documentos de trabalho, assim como documentos de outra ordem (escritos, projetos, cartas, recortes de jornal, etc.) são expostos concomitantemente às obras, possibilitam ao espectador acercar-se não apenas do ambiente, do contexto cultural e social no qual as obras tomaram corpo, mas do universo imagético em que os artistas estavam mergulhados, bem como de suas utopias – universo em contínua metamorfose que chega a nós, na maior parte das vezes, em forma de obra acabada.

Em 2001, o colóquio *Les artistes contemporains et l'archive*, realizado em Rennes, fomentou uma discussão em torno dos vários aspectos que podem assumir os documentos que cercam as obras dos artistas desde o processo de produção ao processo de distribuição. O objetivo deste colóquio fora, conforme Poinsot, "cercar o modo como certos artistas desenvolveram suas obras tendo o arquivo como objeto, como método, como imagem ou como poética e de ver o que esta relação com o arquivo produz ou induz".[11] A ideia de arquivo, de modo geral, refere-se a toda organização e catalogação de documentos que estariam interligados à obra e à vida de um autor (escritores, artistas, criadores em geral): escritos, fotografias, correspondências, entrevistas, desenhos, diários, rascunhos, recortes de jornais e outros. Tais documentos podem ser considerados, a partir de sua organização e manutenção, de forma apartada da obra acabada ou como parte integrante desta.

A exibição dos documentos, conjuntamente às obras, não visa a explicar e reduzir os sentidos das exposições; ao contrário, possibilita ao espectador traçar novas relações de significação ao mesmo tempo em que o aproxima do arcabouço constitutivo do processo de produção. Como já teria apontado Corpet, por ocasião do colóquio *Les artistes contemporains et l'archive*, em 2001, "o arquivo não faz a obra: ele é a obra em se fazendo"[12], sendo que, a relação dinâmica entre obra e documentos se explicita na apresentação.

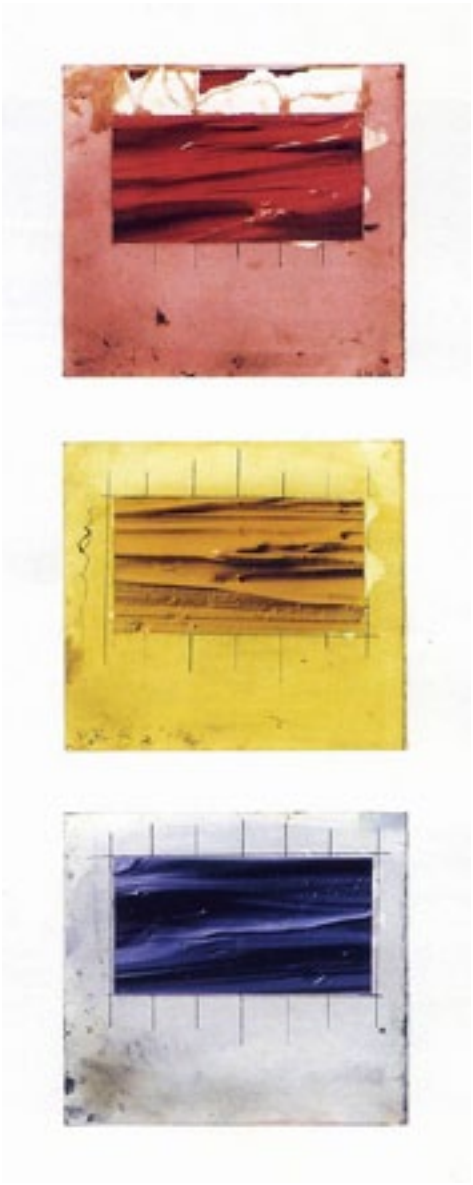
---

11 Ver Jean Marc Poinsot em "Avant-propos» in *Les artistes contemporains et l'archive.* Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004.

12 Ver Olivier Corpet em "L'Archive-oeuvre" in: *Les artistes contemporains et l'archive.* Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 41.

Pintura Latente, 2007
Marilice Corona
Fotografia digital e acrílico sobre tela, 70 x 140cm.

Occupation, 1984
Mark Tansey
óleo sobre tela
142x203cm
à direita, seus documentos de trabalho.



Documentos de trabalho
Gerard Richter
Atlas 105, 1973

Fluxos na obra e na trajetória de Antonio Dias

Fernanda Pequeno da Silva
Doutoranda/ UFRJ
UERJ

Marina Pereira de Menezes
Doutoranda/ UFRJ
UFRJ

Resumo
O artigo propõe a análise da trajetória e da obra de Antônio Dias em consonância com o conto "A terceira margem do rio" de João Guimarães Rosa. Na busca por aproximações poéticas, o silêncio, a aridez, o desapego e a mobilidade são características de ambos. No enfoque da obra do artista, as noções de fluxo, amplitude, desterritorialização e descentramento são apresentadas. As abordagens de Paulo Sergio Duarte e Ronaldo Brito colaboram no estudo e na legitimação dos processos do artista.

Palavras-chave
Antonio Dias, João Guimarães Rosa, fluxos

Abstract
The article proposes an analysis of the trajectory and the work of Antonio Dias in line with the João Guimarães Rosa's short story, called "A terceira margem do rio". In the search for poetic approaches, the silence, de dryness, as detachment and mobility are shown as elements of both. In the artist's work, the notions of flow, depth, deterritorialization and decentralization are presented. The view of Paulo Sergio Duarte and Ronaldo Brito collaborate on the study and legitimation of the artist.

Key-words
Antonio Dias, João Guimarães Rosa, fluxes

A opção por Antonio Dias decorreu do confronto com o tema colocado pelo XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Na busca por um artista que exemplificasse os trânsitos entre criação, crítica e história, ele se destacou, não apenas pela sua inserção – e sucesso – no sistema contemporâneo, mas pela consciência ou não ingenuidade que demonstra sobre esse meio.

Como propulsor da análise utilizamos o conto "A Terceira Margem do rio", presente no livro *Primeiras Histórias* de João Guimarães Rosa[1], cuja primeira publicação é de 1962. No conto, o filho é o narrador e descreve a escolha do pai em sair de sua casa para manter-se em uma canoa nos espaços do rio, sem encostar-se a qualquer margem. Na aceitação dessa condição, o filho relata o estranhamento de muitos e as tentativas de aproximação, que nunca resultam em encontros ou palavras, mas são marcadas pelo silêncio e amplitude dessa terceira margem.

Somada à consonância poética entre o conto e a trajetória de Dias, debruçamo-nos também sobre as leituras empreendidas por Paulo Sergio Duarte e Ronaldo Brito, como interlocutores que se propuseram a interpretar o seu trabalho e contribuíram na legitimação e inserção da obra do artista nacional e internacionalmente. Interessou-nos, assim, o estabelecimento de relações, dispersões e aproximações entre o conto, o percurso do artista e as análises críticas.

A trajetória de Antonio Dias é marcada pelo internacionalismo. Tendo começado a produzir no Rio de Janeiro, como aluno de Oswaldo Goeldi na década de 1960, o artista tem nas experiências internacionais uma opção, decorrente tanto de uma escolha, quanto das pressões e insipiência do cenário artístico e político brasileiro que à época, encontrava-se sob ditadura militar. Nesse ambiente, de certa forma hostil, a precariedade do meio de arte foi também decisiva na escolha, ou necessidade da mudança de país, em busca de estruturas melhores de formação, trabalho e exposição.

Nos primeiros contatos externos, Dias encontra uma multiplicidade de ideias nos circuitos francês e italiano. O maio de 68, que vive em Paris, constitui mais uma experiência do campo de ações sociais, culturais e políticas que caracterizou os anos 1960 e 70 em todo o mundo. Suas séries de trabalhos foram marcadas por esses acontecimentos que, entretanto, não as fizeram políticas – porque não panfletárias – nem sociais – porque não populistas – , sendo sim, estrategicamente históricas. Nas palavras do artista:

Meu trabalho não é didático, não tem o objetivo de ensinar algo. Eu crio um fato. Para entrar nele, é necessário analisar os componentes do trabalho em cada momento da construção, ter algum conhecimento visual. (...) Mas não tenho uma orientação panfletária e nem gosto dela. Não sou populista. Talvez por isso, muitas vezes uso propositadamente elementos que despistam. Funciona ao contrário para quem sabe ler nas entrelinhas[2].

1 GUIMARÃES ROSA, João. "A terceira margem do rio". In *Primeiras estórias.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

2 CARNEIRO, Lucia & PRADILLA, Ileana. *Entrevista com Antonio Dias.* Rio de Janeiro: Lacerda, 1999, p.55.

Em sua historicidade, a obra de Antonio Dias dialoga com os contextos, mas não se reduz a eles. De seus primeiros trabalhos figurativos o artista transita, ainda nos anos 1960, para proposições mais conceituais e cifradas, nas quais a evidência é preterida em detrimento da aridez, às quais nos referiremos mais adiante. O caráter histórico do trabalho, assim, define a consciência de Dias perante a época vivida e o legado da produção artística ocidental: numa metalinguagem, sua arte reflete sobre os mecanismos e conceitos de sua definição.

Com fina ironia, Antonio Dias preza pelas entrelinhas, sutilezas dentro da aspereza de seus trabalhos. Essa não se confunde, entretanto, com uma textura rugosa, mas se identifica com a aridez e a severidade. A relação entre observador e obra não é violenta, apela à emoção ou estabelece envolvimento psicológico, mas é intelectual e desapegada, de modo que sua economia formal se soma à multiplicidade de significados e referências.

Se abordarmos a trajetória do artista após lermos "A terceira margem do rio", de João Guimarães Rosa, a mesma toma delineamentos poéticos, aonde a aridez e o desapego sugerem força e beleza singulares. O silêncio deliberado do personagem do conto que, pai de família, abandona a casa para viver sem destino numa canoa no meio do rio, nos faz pensar nessa postura calada como uma referência ao artista de origem paraibana, cuja experiência de lugar é atrelada à mobilidade. Esse silêncio enfatiza a melancolia e a resignação do posicionar-se entre, sem qualquer expressão sentimental ou dramática[3].

Ambos são homens fragmentados: Antonio Dias porque vive numa época pós-utópica, que "sem a tradição por trás e com o universo escancarado à sua frente"[4] encontrava-se desnorteada, de modo que liberdade e desespero constituíam-se como irmãos siameses; já o pai do conto roseano opta por viver na quietude de "nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais" (GUIMARÃES ROSA, 2005, p.78).

Assim como o personagem que opta por viver na "terceira margem", Antonio Dias vem de Campina Grande para o Rio de Janeiro em 1957, tendo residido posteriormente em Paris, Milão, Colônia, Nepal, entre outros lugares. Mesmo filho de um período de desencanto e de falta de expectativas, sua produção não se coloca em um território de apatia ou inércia, mas na busca por um "território liberdade"[5]. Nesse, o sujeito, livre de paradigmas norteadores, faz suas opções pelo entre-lugar, a terceira margem do rio, e pelo fluxo, pela não-fixidez constante, que esse lugar exige.

---

3 Na obra roseana, o silêncio resignado e melancólico encontra-se personificado de forma ainda mais latente em Riobaldo, protagonista e narrador de *Grande Sertão: Veredas* (GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.).

4 OSORIO, Luiz Camillo. *Antonio Dias: os anos 70 na Coleção João Sattamini*. Catálogo da exposição realizada no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, fevereiro de 2000, p. 4.

5 Obra do artista intitulada "Do It Yourself: Freedom Territory", 1968. Constituía-se de um ambiente instalado na exposição inaugural do The Nacional Museum of Modern Art, Tóquio. Um retângulo de 4 X 6m é feito com material adesivo que demarca o espaço museológico e evidencia o quão errônea é a idéia de autonomia da ação artística, dependente do meio para se instaurar. A obra indicaria, segundo Glória Ferreira, a utopia das tentativas de criação de territórios "livres" no espaço da arte (FERREIRA, Glória. *Situações: arte brasileira anos 70*. Catálogo da exposição realizada na Casa França-Brasil, 16 de agosto a 24 de setembro de 2000. Rio de Janeiro: Casa França-Brasil, 2000, p. 12).

Sem prender-se a qualquer domínio, procedimento ou suporte, a obra de Dias parece imersa na mobilidade que configura a sua trajetória. Seus trabalhos não evocam um local específico e se distanciam dessa categoria, tanto espacial quanto discursivamente. Seus interesses são de outra ordem, tais como pelo universo e pelo deserto, espaços universais não-habitados, que sugerem a ideia de infinito.

Anywhere is my land, de 1968, remete a essa amplitude que Dias se coloca: "sua terra" é a imensidão do universo, mas sem qualquer idealismo; o artista, dessa maneira, não pertence ou tem sua identificação ligada a um território específico. Embora intente empreender uma cartografia desse espaço, através do uso dos respingos e das palavras, tal operação apenas enfatiza o tom anônimo, impessoal e "universal" do trabalho.

Da mesma maneira, *The Place*, de 1971, tal questão se manifesta: o lugar é enunciado por um quadrado preto, no qual as palavras *map* e *mind* são escritas e acompanhadas por duas linhas, uma vertical e uma horizontal que, dispostas transversalmente, formam um sinal demarcador. Aqui novamente o sujeito não parece estar dimensionado por um lugar específico. Enquanto a palavra *map* está contida numa forma orgânica, que evoca o espaço geográfico ou uma representação cartográfica, o vocábulo *mind* é livre de delimitações e encontra-se distante da primeira.

Embora o artista utilize a primeira pessoa do singular em séries como *Biografia incompleta* – de 1968-1971 – , fala de um sujeito dilacerado, sem centro. O primeiro exemplo, de 1968, apresenta uma área tracejada, cuja imagem biográfica é substituída pela palavra *desert*. No segundo, de 1971, uma linha branca enquadra a tela preta e em seu centro se mostram as palavras *the body*. O deserto do primeiro caso refere-se à fragmentação da alma (interioridade do corpo), e o corpo, do segundo, substitui uma presença física ou sua figura pelas palavras inglesas.

Se a partir do final da década de 1960 Dias inflexiona a sua produção para enfrentar dados conceituais, o uso da tipografia não fixa significados, ilustra ideias ou identifica formas, mas atua na aproximação e dispersão do espectador e no distanciamento entre autor e obra. A palavra seria, na definição de Antonio Dias, "uma figuração não-imagem" que, juntamente com as superfícies anônimas feitas com respingos de *spray*, funcionariam pela eliminação das referências orgânicas, o que para o artista configuraria uma "não-imagem que poderia ser tudo, não sendo nada"[6]. O uso de vocábulos prioritariamente de língua inglesa, assim, apontaria para uma não-localização específica, para uma linguagem universal, aberta, característica do circuito artístico e da sociedade que se encaminhava para uma integração global. Conforme o artista:

(...) Provavelmente senti muito o fato de ficar estrangeiro, e não só ficar de estrangeiro, saber que tenho que invadir, senão não me deixam sobreviver ali, senão me mandam de volta para um lugar ao qual não posso ir de volta. A minha situação era assim. Então aquelas citações,

6 "O lugar que vejo": Entrevista com Antonio Dias. In *Arte & Ensaios*. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ, ano IX, nº 9, 2002, p. 14.

é um pouco um modo meu de exorcizar a situação em que me encontrava, mas sempre estrangeiro... (Entrevista Arte & Ensaios, 2002, p.15).

Ainda que seja possível identificar na trajetória de Antonio Dias – e de outros artistas do período, como Hélio Oiticica – esse diálogo e experiência com ambientes internacionais, não convém aplicar às manifestações dos anos 1960 e 70 o termo "globalização", que se torna marcante nas discussões sobre as possibilidades de mobilidade e de comunicação apenas a partir de meados da década de 1980.

O internacionalismo de Dias, assim, se configura pela escolha de não se vincular a uma temática local e pela opção de vida em fluxo, em viagens pela Europa, América ou Ásia. Sobre sua relação com o Brasil, o artista contrapõe a experiência externa a uma identidade, afirmando que: "Quando estou lá fora, onde o ambiente é mais que hostil, onde eu sou o invasor, isto se condensa e mantenho a minha identidade, a minha diferença" (DIAS in CARNEIRO & PRADILLA, 1999, p.67). A identificação dessa diferença não afirma, entretanto, uma nacionalidade, ou desejo de estabilidade. Nesse caso, a identidade e o sentido de lugar, bem como o de "estar em casa" perdem qualquer limite territorial ou físico.

Retomando o conto "A terceira margem do rio", a desterritorialização assemelha-se ao transitar do homem que já não permite, ou mesmo deseja fixar-se, mas sim permanece em fluxo constantemente. A obra de Antonio Dias, assim, ocorre nos intervalos, entre as margens do permanente e do transitório, universal e particular, preto e branco. Essa escolha pelo transitar no "entre" faz dele um artista freqüentemente analisado sob conceitos opositivos.

Ronaldo Brito foi um dos primeiros a apontar a carga magnética de encontros e conflitos, construções e destruições, decisões e indecisões do trabalho de Dias[7]. Localizá-la entre dualidades seria afirmar uma indefinição e percebê-la como fluxo: inconstante, intangível e indefinível. Não se trataria, entretanto, de um enigma ou de um mistério que se desvela, mas de contradições e conflitos que se mantêm não resolvidos. Nas palavras do crítico carioca:

(...) Muito mais do que a uma polissemia, o trabalho exige do observador a difícil adesão à falta e ao excesso de significados; a capacidade de sustentar a tensão entre os dois pólos e não se apressar em resolvê-la, seja pela crença ingênua no olhar ou pela confiança cega nos conceitos (ibid., p.169).

Ronaldo Brito começa a escrever sobre arte na década de 1970 e em 1974 é convidado por Antonio Dias a assinar o texto do catálogo de sua exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Nos três escritos aqui analisados, datados de 1974 e 1985, o crítico chama atenção para a relação ambígua de Antonio Dias e de seus trabalhos com o circuito, o meio de arte. Em *Ocupar um espaço*, de 1974, Brito fala de como o artista se propõe a conquistar espaços e ocupar territórios, em nada neutros. Sua estratégia, entretanto, não seria a do ataque, mas a

7 BRITO, Ronaldo. "Símbolos e clichês" & "A exposição-armadilha". In *Experiência Crítica.* São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 167.

da desarticulação desse circuito, através da opção não-ingênua de conhecer o seu funcionamento, para não cair em suas armadilhas.

Em outro texto, intitulado *A exposição-armadilha,* também de 1974, o autor refere-se à citada exposição, localizando as obras de Dias como armadilhas para o espectador. Para o autor, o fato de o artista estar vivendo em Milão desde 1969, o colocaria a par dos processos críticos europeus sobre a função da arte na sociedade contemporânea, além de possibilitar o uso de diferentes recursos e materiais disponíveis – como o *videotape* e a exploração de múltiplos. Por fim, em *Símbolos e clichês* de 1985, Brito trata do trabalho de Dias como um "corpo estranho", uma presença esquiva e irônica perante as possíveis alienações de sua circulação. A obra, assim, acionaria as instâncias do mundo da arte, mas também a elas se mostraria refratária.

O crítico Paulo Sergio Duarte, por sua vez, também contribuiu para a legitimação da poética de Antonio Dias ao reconhecer as etapas de amadurecimento de sua obra e ao localizá-lo como um exemplo para a arte contemporânea[8]. Paulo Sergio começou a escrever na década de 1970 e, na realidade, seus escritos sobre Antonio Dias antecedem os de Ronaldo Brito. O primeiro deles é de 1973, quando Dias integrou a VIII Bienal de Paris com a série *The Illustration of Art*, na participação italiana. Esse texto fora publicado na *Art Press*, importante revista francesa existente desde 1972. Nas palavras de Dias, tal acontecimento teria sido "um golpe de cena, porque era um momento em que a crítica tinha um blá-blá-blá tão chato, que aquela sua crítica foi mortal... Determinava a diferença" (Entrevista Arte & Ensaios, 2002, p.11).

Em diferentes textos, Paulo Sergio Duarte foca na série *Ilustração da Arte*. Em *O significado da produção*, de 1974, o crítico trata da operação produtiva de uma obra, suas instâncias e processos de concretização e significação, chamando atenção para o uso da palavra que o trabalho empreende, bem como sua proposição de colocar-se para além das aparências. Já em *Sobre a Ilustração da Arte, Ainda,* de 1976, Paulo Sergio se detém sobre a relação entre a forma, a imagem (fábrica de ilusões) e o hermetismo conceitual. Fala, ainda, que a operação de Dias é da ordem da economia e não da poupança, apontando para a "não-gratuidade" de seu trabalho:

> *O que se encontra na cena da exposição não é fábrica de ilusões. (...) A série das três esculturas forma um todo com o quarto elemento: o enunciado que o articula ao universo de A Ilustração da Arte. A intervenção deste quarto elemento é fundamental, na medida em que afasta a gratuidade imediata do trabalho; propõe a dinâmica, economiza. Mas que fique claro, trata-se de um problema de economia, não de poupança. O artista obedece a uma geometria simples, rigorosa*[9].

8 DUARTE, Paulo Sergio. "A trilha da trama". In *A trilha da trama e outros textos sobre arte.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

9 DUARTE, Paulo Sergio. *Sobre a Ilustração da Arte, Ainda,* 1976. Disponível em http://www.antoniodias.com/textos_l3.php?codTexto=63

A revisão historiográfica dos textos de Ronaldo Brito e de Paulo Sergio Duarte indica, assim, que os críticos se referem aos trabalhos empreendidos por Antonio Dias a partir de 1968 e não as suas obras figurativas. Suas análises também não possuem qualquer pretensão de localizar a produção de Dias como "brasileira". De alguma maneira retomada apenas mais recentemente, essa diferenciação entre uma arte no Brasil e uma arte do Brasil, introduzida no século XIX, desenvolvida pelos modernistas e retomada nos anos 1950 e 1960, parece não figurar na crítica dos anos 1970, que se caracterizou mais pela aproximação entre arte e política, arte e instituições artísticas, arte e experimentalismo. Ambos os críticos friccionaram, assim, a relação de Dias com as instituições, o meio de arte e a problemática forma-conceito que o trabalho aciona, entendo a arte para "além da retina"[10].

A Historiografia contemporânea, por outro lado, nos permitiu abordar a trajetória do artista em consonância com uma fonte literária. Mais do que forjar uma análise ilustrativa, ou resumir a experiência propiciada pelo enfrentamento de ambas, buscaram-se aproximações poéticas que demonstram as possibilidades de escritas da história da arte atualmente. São outros os paradigmas que se impõem, agora que a História da Arte busca diálogos com áreas afins como a sociologia, a antropologia, a literatura.

Hans Belting em *O fim da História da Arte*[11] enuncia que: "O discurso do 'fim' não significa que 'tudo acabou', mas exorta a uma mudança do discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos" (BELTING, 2006, p.8). Para ele, esse fim seria, assim, um convite para refletir e indagar se a arte e a sua narrativa ainda eram adequadas uma à outra e indicava o término de uma lógica que se descrevia a partir do estilo de época. Essas conclusões quanto ao fim da história da arte estão atreladas à visão crítica de um pensamento contínuo que permeou a historiografia, em lugar de outro, mais plural, no qual se torna necessário falar da história da arte não mais no singular.

Essas revisões recentes ampliam o campo de relações em que se observa o objeto artístico e, assim, justificam e embasam o uso do conto de João Guimarães Rosa como possibilidade de abordagem da obra e da trajetória de Dias. É dentro desse campo de diálogos da história da arte que ocorre a consonância poética objetivada pelo presente texto, como possibilidade interpretativa dentro dos inúmeros caminhos e fluxos propiciados pelos trabalhos e pela vida de Antonio Dias.

10 DUARTE, Paulo Sergio. "Anos 70 – A arte além da retina". In *Caminhos do Contemporâneo*. Catálogo da mostra realizada no Paço Imperial, Rio de Janeiro, julho a outubro de 2002. Rio de Janeiro: Editora Eventual, 2002.

11 BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Arquivos de artistas: Fluxos entre identidade, memória e história[1]

Mônica Zielinsky
UFRGS/ CBHA

Resumo
O texto examina a produção artística de Karin Lambrecht no que diz respeito à memória cultural e estuda o modo como a artista estende sua ação micropolítica no campo da arte, ao trazer à luz a memória das obras de alguns artistas de sua geração. Estuda-se a exposição de obras e arquivos de artistas como um lugar privilegiado de memória, remissão histórica e de identidade artística.

Palavras-chave
Arquivos de artistas; memória; arte em Porto Alegre

Abstract
This text examines the artistic production of Karin Lambrecht considering the aspect of cultural memory and studies how the artist extends her micropolitical action in the art field by bringing to light the memory of the artistic production of some artists of her generation. It studies the exhibition of the works and archives of artists as a privileged space for historical reference and artistic identity.

Keywords
Artists' archives; memory; art in Porto Alegre.

1 Este estudo insere-se em reflexões compreendidas no Grupo de Pesquisa do CNPq, *Dimensões artísticas e documentais da obra de arte*, por mim liderado. Um dos focos de estudo volta-se à compreensão dos documentos como um veio importante de recriação histórica na arte.

"Contra a tendência da amnésia contemporânea [...] é também com o arquivo que ocorrem os atos de rememoração e de regeneração, onde uma sutura entre passado e presente é desenvolvida, na zona indeterminada entre evento e imagem, documento e monumento".[2]
Okwui Enwezor, dezembro de 2007

O pensamento de Enwezor ilustra com propriedade a reflexão proposta neste trabalho. Apresenta-se um estudo de caso ocorrido em Porto Alegre em 2009, o que traz à luz buscas pela referida sutura entre passado e presente. Esta dá-se a ver na obra da artista Karin Lambrecht em particular, também em sua iniciativa de reunir a produção e arquivos de outros artistas, nos quais se mesclam eventos e obras, também as ideias de documento e monumento.

Conhecem-se as discussões a respeito da surdez histórica dos nossos tempos, como refere Fredric Jameson em seu famoso texto "Pós-Modernismo. A lógica do capitalismo tardio", no qual ele destaca a crise da historicidade atual e menciona, referindo-se ao pós-modernismo que:

"[...] é difícil discutir a "teoria do pós-modernismo" de modo geral sem recorrer à questão da surdez histórica, uma condição exasperante (desde que se tenha consciência dela), que determina uma série intermitente de tentativas espasmódicas, ainda que desesperadas de recuperação."[3] (**Imagem 1**)

Encontra-se também em texto mais recente, ideias de semelhante teor, ao apontar Miwon Kwon[4] a presença da homogeneização e do "achatamento" dos lugares em nossa cultura hoje. Vemo-nos inseridos em uma economia capitalista em movimento, na qual se percebe o desaparecimento de nosso senso de pertencimento a um lugar e a uma cultura, mesmo que esta seja movente e em permanente estado de formação, como observa Moacir dos Anjos[5]. Em Kwon encontra-se que também Lucy Lippard aponta o abalo do nosso senso de identidade, o desenraizamento das nossas vidas de um local e cultura específicas, com a diminuição da nossa capacidade para nos localizarmos culturalmente.

Em relação a essas ideias é possível se perceber um contexto crítico na história da arte dos nossos dias, em especial se nos detivermos na inserção dos artistas originários dos países emergentes no panorama dos mercados mundiais, em especial a partir dos primeiros anos da década de 1990, quando se passou a viver o alastramento da globalização e, logo a seguir, do multiculturalismo. Cada vez mais se faz fundamental indagar sobre o modo como os artistas experimentam sua inserção nos mercados globais, se tantas vezes pouco se conhece sobre sua arte no âmbito local, em especial no caso das culturas periféricas.

Assim, este trabalho pergunta: de que modo os artistas respondem a essa situação, conscientes do permanente apagamento da memória da produção de arte local, da desterritorialização crescente nos âmbitos da criação, difusão e da recepção da sua arte e, em especial, diante de uma possível ausência de constru-

2 Okwui Enwezor. *Archive Fever*. Uses of the document in contemporary art. New York: Steidl, 2008, p. 47.

3 Fredric Jameson. *Pós-modernismo*. A lógica do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997, pp. 14 – 15

4 Miwon Kwon. The wrong place. *Art Journal*, Spring 2000, p. 33.

5 Cf. Moacir dos Anjos. *Local / Global*: arte em trânsito. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

ção de uma história da arte em seu lugar originário de inserção artística, como é o caso deste estudo?

Tal questionamento reforça-se em um meio artístico como o de Porto Alegre, ainda de certo modo marginal em relação ao eixo hegemônico do país e mais ainda, aos do exterior, sendo ainda raros os escritos referentes à sua história da arte, assim como o desenvolvimento de reflexões sistematizadas sobre a arte porto-alegrense. Os fatos artísticos, obras e documentos riscam de se verem diluídos no desconhecimento ou no esquecimento. Percebe-se a existência de lacunas de publicações e debates sobre eles em uma dimensão pública. Tais fatos constituem um inegável "desmanche da cultura", como refere Mike Featherstone[6], ao eclodirem deste fato graves problemas de identidade artística e cultural – impedem a construção da própria história da arte de forma sistematizada em culturas específicas.

Diante deste contexto, e fortemente sensibilizada por esses problemas, Karin Lambrecht, uma artista com reconhecimento nacional e vivências a nível internacional[7], é convidada pelo Instituto Goethe de Porto Alegre para desenvolver naquele espaço uma exposição individual sobre sua obra em 2009. No entanto, Karin recusa o convite individual. Opta por uma ação micropolítica, pois em lugar de realizar sua própria exposição, sugere à instituição a elaboração de uma mostra de suas obras e arquivos conjuntamente com outros artistas que tenham participado no passado de exposições e ações artísticas ao seu lado e naquele mesmo local, configurando, nos primórdios da década de 1990, uma parte significativa da arte contemporânea desenvolvida em Porto Alegre. Tão atuantes naquele momento em que a globalização irradiava sua extensão a todos os cantos do mundo, esses artistas traziam sua visão alargada da arte no circuito local. Não são porém conhecidos estudos sobre esta visão, tampouco reflexões sobre a importância destes trabalhos em um espaço público mais amplo. Estes artistas, assim como inúmeros outros, fundamentais na constituição da história da arte contemporânea em Porto Alegre, raramente chegaram a vivenciar retornos sobre a sua arte, correndo o risco de tombarem em um progressivo e silencioso desaparecimento.

Muitos dos reconhecidos estudiosos no assunto têm apontado apreensão em relação ao estado da historiografia da arte brasileira; lembra-se, entre muitos outros depoimentos, que Sônia Salzstein identifica, em especial neste mesmo espaço de décadas, um tímido comparecimento do setor artístico brasileiro na discussão das questões artísticas e culturais do país, debate "pouco divulgado e apenas esporadicamente discutido para além dos círculos especializados". [8] Denuncia ela com isso a presença de uma produção historiográfica rarefeita em

6 Mike Featherstone. *O desmanche da cultura*. Globalização, pós-modernismo e identidade. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

7 Karin Lambrecht participou como convidada para a Sala Especial na 25ª Bienal de São Paulo, Bienais do Mercosul, Cuenca e de várias outras exposições internacionais, como na Suécia e Estados Unidos.

8 Sônia Salzstein. "Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública". In: Ricardo Basbaum (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2001, p. 382.

relação à densidade da arte brasileira, não sendo, portanto, apenas o contexto do sul do país um testemunho desta situação.

Diante da consciência do grave problema de âmbito histórico, Karin Lambrecht ilumina-o e enfrenta-o com especial dedicação. Busca dois tipos de ações que merecem exame neste estudo. Por um lado, planeja o evento *Órbitas, anos 80*, no Instituto Goethe de Porto Alegre, com relações que estabelece com o passado, seguindo uma proposição conceitual específica: reúne trabalhos de alguns artistas que com ela compartilharam de discussões artísticas entre as décadas de 1980 e 1990, como Lia Menna Barreto, Mauro Fuke, Michael Chapman, Gisela Waetge, e as artistas já falecidas Heloisa Schneiders da Silva e Regina Coeli; Karin reconstitui com eles e através dos seus trabalhos, os arquivos das suas propostas artísticas, os registros sobre suas obras, referências sobre a matéria das mesmas, sobre seus escritos e anotações provisórias que acompanham os trabalhos e as suas ideias sobre arte. Esboça também um seminário de debates em um teor teórico. Este se realiza na mesma ocasião da mostra e dele participam alguns estudiosos e artistas mais jovens que estiveram vinculados de algum modo aos debates do grupo. Estes últimos vêem, nesse momento, uma oportunidade de apresentarem sua produção, como Marilice Corona, Carlos Krause e Dione Veiga. Mas por outro lado, Karin desenvolve, diante do conflito que identifica, uma obra artística que trata desse mesmo foco em profundidade. Busca, na concepção e materialização da sua produção, retraçar, por meio do contato direto com a matéria da vida e da morte, a identidade e a memória em diferentes culturas. Nessa vivência, arquiva dados e materiais, documenta-os e os expõe sob a forma de seus vestígios, dos seus resíduos que marcam as ocorrências a nível histórico e antropológico. A artista busca deste modo estabelecer a tão conhecida "negociação" referida por Maurice Halbawchs, ao tentar conciliar a memória coletiva com as memórias desenvolvidas a nível individual, para que "haja suficientes pontos de contato entre elas e as outras, para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum"[9].

O trabalho de Karin Lambrecht mostra vínculos estreitos com a constituição de arquivos, paralelamente ao desenvolvimento de sua pintura. Compreende-se, nesta reflexão, o conceito de arquivo como o que, segundo Michel Foucault, rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares; é também, segundo este pensador, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam tampouco em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que agrupem, em figuras distintas, componham-se umas com as outras, segundo relações múltiplas. Segundo Foucault, o arquivo permite que as coisas ditas "não recuem no mesmo ritmo do tempo, são as que brilham muito forte como estrelas próximas que venham até nós, na verdade de muito de longe, quando outras contemporâneas já se encontram extremamente pálidas."[10] O autor ressalta ainda que o arquivo, longe de ser o que unifica tudo o que foi dito no grande murmúrio confuso de um discurso, é o que diferencia os discursos em sua

9 Maurice Halbwachs, in: Michael Pollack. "Memória, esquecimento, silêncio'. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 12.

10 Michel Foucault. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 149.

existência múltipla e os especifica em sua duração própria. [11] O arquivo, segundo Foucault, é um modo de atualidade do enunciado, o que articula o corpo com a história.

A partir da proposta conceitual de Foucault, é possível compreender no trabalho de Karin a concepção de arquivo, a mesma contida em sua idealização da mostra Ó*rbitas anos 80*. Nosso estudo desdobra-se assim assumindo essas duas direções.

A pintora apresenta nesse momento dois trabalhos, o *Pergaminho Vazio* e *Licht Haus*. Cada uma das duas obras aponta uma forte relação, através da ideia de arquivo, com produções suas anteriores e contrapõem, ao estarem lado a lado, princípios diversos em relação à percepção dos aspectos culturais. Na primeira, em *Pergaminho Vazio*, Karin continua sua proposta desenvolvida na obra *Pai* de 2008[12]. Nesta, fortemente motivada pelo desconhecimento no Brasil das origens dos ritos judaicos do abate de carneiros e de toda a sua história, a artista opta por deslocar-se para Jerusalém, em busca do contato vivo com aquela cultura e com aquela história. Deste deslocamento, a artista traz cruzes de algodão banhadas no sangue dos carneiros abatidos e as apresenta na exposição, inseridas no interior de arquivos de acrílico dispostos sequencialmente ao longo de uma das paredes do espaço expositivo, juntamente com os pequenos desenhos lá realizados. Nessa obra, insere-se o agrupamento de figuras distintas, como indica Foucault em sua ideia de arquivo, compostas umas com as outras segundo relações múltiplas – a matéria do sangue com os desenhos artesanais, os resíduos da morte (em sua constituição orgânica do sangue) com a noção de história cultural, o espaço expositivo com o vivido, o passado com o presente, entre muitas outras relações evocadas através destes trabalhos.

Na obra de 2009, Karin dá seguimento à mesma ideia de arquivo da obra *Pai* mas desdobra-a. Pesquisa sobre o modo como eram desenvolvidos os pergaminhos na cultura judaica, também sobre como estes eram apresentados nas cerimônias religiosas na sinagoga. O trabalho da artista fundamenta-se assim na busca de documentos sobre a história religiosa de Israel e os traz à sua interpretação atual em questões que tangem identidade e memória. Constrói a obra na biblioteca do Instituto Goethe, no mesmo espaço em que outrora seu trabalho foi apresentado, identidade também existente entre o passado e o presente de um lugar para expor sua produção. Lembra-se que uma biblioteca remete a arquivos e a documentos, sendo estes testemunhos de "uma identidade mantida", como diz Foucault.

A artista utiliza também o mesmo material empregado na obra *Pai*. Trata-se da mesma matéria, a que transita em continuidade de uma obra para outra, pois o próprio rolo de papel no qual as cruzes de sangue repousaram para sua secagem na obra anterior em Israel constitui-se, nesse momento, do material também desta obra, com suas autênticas manchas de sangue, estendido agora como um delicado pergaminho ao redor de uma estrutura de madeira, tal como se encontra nos pergaminhos judaicos.

---

11 Ibid.

12 A obra *Pai* fez parte da exposição *Lugares desdobrados*, por mim curada na Fundação Iberê Camargo, de dezembro de 2008 a março de 2009.

A obra *Pergaminho Vazio* traz assim a evocação da memória em diversas direções: dos próprios trabalhos da artista, dos lugares de exposição em tempos diversos, a memória cultural por um retorno às origens antropológicas e à reconstituição da história. Muitas das suas obras são reapresentadas no mesmo espaço, e se reconfiguram agora como documentos, identificadas como marcos para obras posteriores. Assim, tanto a *Genealogia de Jesus* como a fotografia *Anjo* elaborada no Cemitério Recoleta em Buenos Aires[13] são trabalhos importantes no conjunto da obra da pintora, ao identificarem o desenvolvimento de diversas outras obras posteriores que trarão o emprego de sangue. A ideia de arquivo, tão presente em muitas das produções de Karin Lambrecht, traz um modo constante de atualidade do seu enunciado, como lembra o pensamento de Foucault, em um retorno permanente no tempo, ao articular a artista, através de sua obra, em permanência, o seu corpo com a história.

Nesse mesmo processo de concepção artística e em um mesmo espaço expositivo Karin apresenta a obra *Licht Haus*, um trabalho que também evoca dados históricos. Nesta obra, porém, eles provém de uma memória pessoal. Seu título, em idioma germânico, remete às origens étnicas e culturais da artista e a expressão é recorrente nos termos frequentemente empregados em sua produção, como um arquivo de expressões verbais inscritas em grande parte das suas obras. Ora denominam-se Corpo Santo, Não Santo, Natur, Form, também Licht, entre outras.

As duas obras da artista opõem princípios e a ideia de arquivo evidencia nesses trabalhos sua existência múltipla, como pensa Foucault. Enquanto o *Pergaminho Vazio* expõe os resíduos da matéria orgânica fixada sobre o rolo de papel, *Licht Haus* aproxima-nos do néon, isto é, da precariedade do industrial. No entanto, ambas as obras, em seu diálogo previsto, são frutos de um dedicado labor artesanal, algo quase desprezado no ágil mundo informatizado dos dias de hoje.

A exposição Órbitas, anos 80 evidencia o reconhecimento e a atualização do passado para além da rica poética da artista que a idealizou. Seu planejamento atento para trazer à luz a produção de alguns outros artistas de sua geração, ao modo de arquivos e obras, propicia que se conheça mais em detalhe a identidade da arte desses tempos em Porto Alegre e irradia, a partir de um ato de remissão à sua memória, os seus contornos na atualidade. Nessa perspectiva, é possível transitar de modo anacrônico, como lembra Felipe Scovino, isto é, ao se tecer uma rede que envolve memória, obras e uma terceira via resultante das dobras geradas por esses momentos, ao embaralhar, conectar, fazer pulsar um vivo corpo de trabalhos[14].(**Imagem 2**)

Em um breve exame da produção desses artistas apontam-se ricos caminhos para a sua compreensão, acima de tudo como uma questão cultural identificada com a arte daquele período. Assim, Mauro Fuke constrói sua obra através da valorização da artesania, em um momento em que esta se torna cada vez mais desconsiderada no âmbito da ação artística. Alia a sensualidade da matéria da sua arte com a projeção engenhosa do cálculo, das regras que geram formas. Idealiza

13 A obra *Anjo* é parte da instalação *Maria,* também exposta no Instituto Goethe em 1995.

14 Cf. Felipe Scovino (org.). *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 11.

essas construções ao alastrarem-se em documentos, sendo que, ao mesmo tempo, enriquecem o espaço urbano com objetos previstos a serem mimetizados em meio à ambiência saturada da via pública.

Lia Menna Barreto, por sua vez, ao contrário de Mauro Fuke, opta por destruir objetos pela artesania. As inúmeras bonecas ou animais industrializados e coletados ao modo de arquivos de objetos para a elaboração de suas obras, vertem derretidos sobre tecidos ou paredes e transformam-se em pintura. A permanente transfiguração desses objetos marca a ação crítica da artista, a de um desmanche destes objetos culturais massificados, cuidadosamente escolhidos e guardados para sua obsessiva destruição final.

Por vias distintas, estes dois artistas assumem discussões em seus trabalhos artísticos relativos aos fatos culturais dos tempos originais daquelas produções, mas elas estendem-se à sua atualização. Projetos ou objetos, mostram-se eles hoje como uma recriação do passado. Assumem o caráter de arquivos, ao serem reconstituídos como um mecanismo ininterrupto e em sentidos ampliados daqueles da gestação original.De monumentos do passado essas criações transformam-se em documentos[15].

Já o artista britânico Michael Chapman expõe uma forma distinta de formação de arquivos. Transpõe, como evoca Enwezor[16], a natureza em um fato pictórico e, posteriormente, em um sistema de arquivo. Sua meta é registrar o seu próprio processo de pensamento ao desenvolver suas obras, sendo que esses documentos constituem-se como parte da sua produção. Mostra objetos em lugares de estranhamento (como pratos entre os molhes da praia de Cassino no Rio Grande do Sul) e estimula a percepção das transformações que eles passam a apresentar nos diferentes contextos em que são inseridos. Arquivos na produção deste artista são o modo de expor a materialização do processo de concepção artística através da exposição dos sistemas que tecem a estrutura das suas obras.

Ainda Gisela Waetge marca em sua pintura e em seus cadernos *Desdobráveis* o ritmo repetitivo da vida, sua apreensão do tempo e o programado da malha que suporta todos estes trabalhos. Os *Desdobráveis* constituem-se como documentos de arquivos, que expressam seu pensamento artístico, agora distante daqueles trabalhos da época do *Quartado* de 1990[17], nos quais o fato primordial vinculava-se à fragilidade dos materiais e esta à da vida. Hoje controla agora o ato artístico em toda esta sua programação, exposta nestes múltiplos arquivos em forma de cadernos, um modo atual de dialogar e de controlar o esmaecimento e a precariedade da matéria e do tempo.

Este conjunto de propostas artísticas, cada uma com sua especificidade e motes peculiares, tanto em momento anterior como na atualidade, sugerem caminhos. A iniciativa de Karin Lambrecht, em suas interrelações com o passado e o presente no interior de sua própria produção e em sua extensão para além dela, em sua ação social e histórica leva a repensar o problema levantado neste

15 Cf. Okwui Enwezor, op. cit..

16 Okwui Enwezor, op. cit., p. 12.

17 *Quartado* foi uma exposição no Instituto Goethe, realizada em 1990, da qual participaram, juntamente com Gisela Waetge, as artistas Karin Lambrecht, Heloisa Schneiders da Silva e Regina Coeli.

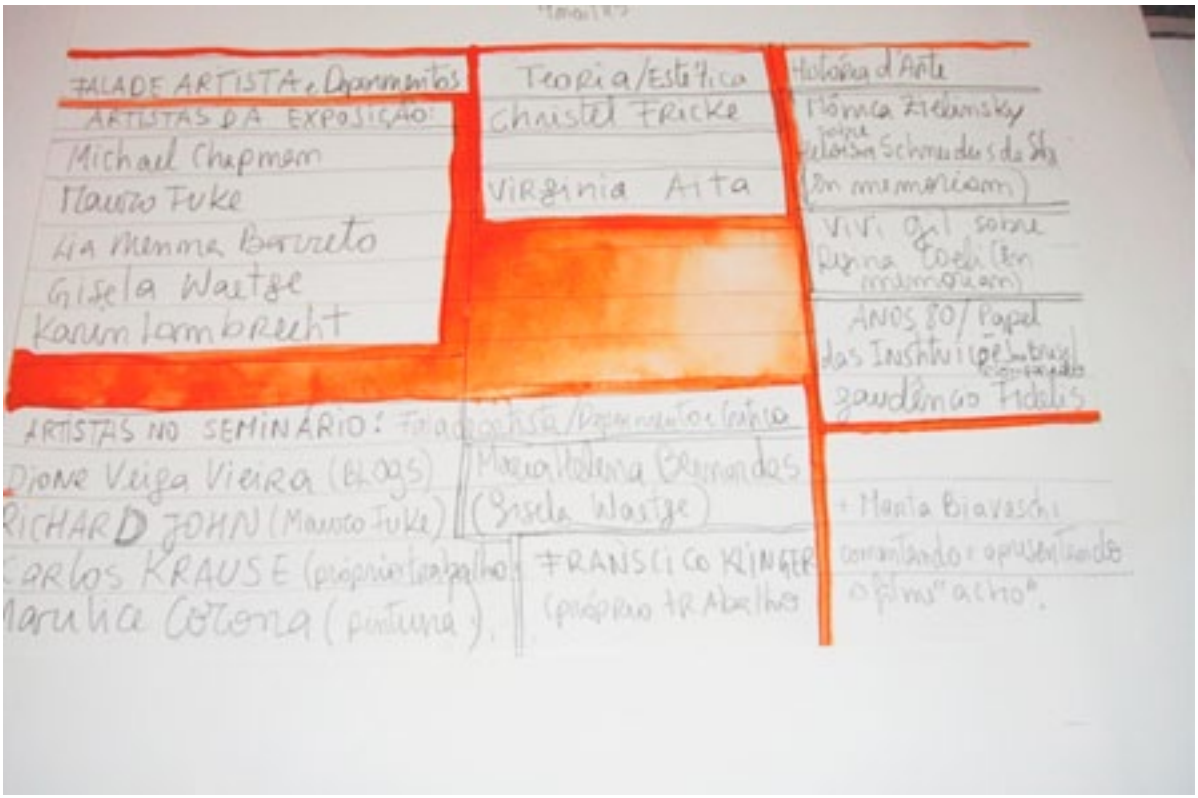
estudo. É possível inferir que a concepção artística inserida nos documentos de obras e arquivos expostos, abrem estreitas relações com a ação da memória, com sua vocação à informação pública e à área da comunicação, assim como em suas conexões institucionais. Situam-se como vastos e preciosos elementos de reflexão que se abrem dentro da historiografia da arte de hoje. Podem colocar-se como outros modos de enfrentamento das contradições do modelo das grandes narrativas históricas, e em especial, representam, como afirma Halbwachs, correntes de pensamento e de experiência, onde reencontramos nosso passado porque este é atravessado por tudo isso[18]. Fazem abandonar a noção de tempo fixo, ao defenderem a existência de temporalidades múltiplas que se interceptam e que se enriquecem em sua perspectiva anacrônica. Cada artista que é trazido nesta exposição contribui à formação da memória coletiva por seus motes específicos, respectivos a uma geração de artistas e de obras. Mas eles estimulam, cada um a seu modo, a repensar a identidade desta arte ao trazê-la, nesses tipos de conformação, à contemporaneidade.

Compreendendo os arquivos dos artistas como um lugar privilegiado de remissão histórica e identitária, de fluxos entre ficção e realidade, pensa-se que eles se constituem como modos particulares de conhecimento. Podem ser identificados como elementos geradores de outros construtos dentro da história da arte e permitirão que se estabeleça um trânsito mais desafiador dos artistas e estudiosos contra a amnésia, entre os alargados contextos da arte globalizada e desterritorializada dos nossos dias.

18 Cf. Maurice Halbwachs. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

Imagem afixada ao longo da fachada do Instituto Goethe de Porto Alegre durante o evento Órbitas, anos 80.
Michael Chapman

Criação do artista.
Novembro de 2009



Planejamento do evento Órbitas, anos 80
Karin Lambrecht

Porto Alegre, Novembro de 2009
Foto: Mônica Zielinsky

Poesia, Crítica & História no *Programa em Progresso* de Hélio Oiticica

Patrícia Dias Guimarães
UERJ

Resumo

Nos anos 1960-70, o "**programa em progresso" de Helio Oiticica** apropria-se do conceito de "poesia progressiva", proposto pelos românticos Novalis e Schlegel, procedendo à releitura crítica de poéticas modernas e suas contemporâneas. Destacamos a dupla faceta poética e crítica desse programa que, sempre comprometido com a "rememoração" ou "retomada" da tradição da vanguarda iniciada pelo romantismo, atua de modo a conter, em si mesmo, uma história da arte e uma política comportamental.

Palavras Chave

Helio Oiticica; crítica e história da arte; "programa em progresso"

Abstract

In the sixties/seventies, "**program in progress" from Helio Oiticica** steals the concept of "progressive poetry"proposed by romantic authors Novalis and Schelegel , establishing a critical rereading of modern poetics and its contemporaries. We emphasize the double-faced poetic and critical aspects of this program ,that always take into account the rememories or retake of the vanguard tradition started by romantism, acts containing in itself both history of art and behaviour politics.

Keywords

Helio Oiticica; criticism and art's history; "program in progress"

Poesia progressiva

Na cena artística dos anos 1960-70, Helio Oiticica adota estratégia única ao reunir invenção poética, crítica e história da arte numa *proposição Ambiental* derivada do programa construtivo neoconcreto. Ultrapassando de muito as premissas da abstração geométrica, seu programa construtivo subentende a crítica às idéias correlatas de arte, estética, autoria e obra, além de recusar o valor da técnica e o pertencimento a qualquer gênero específico de linguagem. Aspira sim à invenção permanente de linguagens outras, inclusive, no âmbito do comportamento individual e coletivo, pronunciando-se por uma política da arte avessa ao sistema galeria-museu e aos valores sócio-culturais instituídos. A proposição Ambiental procede, sobretudo, por apropriação crítica da tradição das vanguardas construtiva, surrealista e dada e, em simultâneo, dialoga com a problemática própria das tendências artísticas suas contemporâneas – sejam aquelas tendências ditas 'conceituais' (*Art & Language*, *Conceptual Art*, inclusive *Pop Art*); os vários sensorialismos que focalizam o corpo enquanto obra em processo (*Body Art*, *Performance*) ou as poéticas ambientais assimiladas à *Land Art* – sem pretender alinhar-se a nenhuma tradição ou tendência específica. A nota breve registrada no diário do artista, "ASPIRO AO GRANDE LABIRINTO"[1], sintetiza a ambição da proposição-programa Ambiental: situar-se no espaço concreto do mundo e no ambiente simbólico da linguagem, co-habitando com as mais diversas poéticas, visuais ou não, e com diferentes produções do pensamento crítico moderno e seu contemporâneo.

Para nomear sua prática "anti-arte", Oiticica empregava termos distintos e afins tais como" proposição, programa, experiência, conceito, poema", sempre relativos à invenção de linguagem processada nos corpos num misto de sensação e pensamento. No aspecto mais geral, o termo 'proposição' evoca sempre algo direcionado a um outro: assertiva, apelo, convite, convocação, provocação, sugestão, etc. Nas palavras do filosofo austríaco Ludwig Wittgenstein, "uma proposição consiste em unidade mínima capaz de produzir sentido" efetuado nos lances de um "jogo de linguagem"[2]. Segundo tal defição pragmática ("o significado é o uso"), o sentido não se submete à intencionalidade do sujeito de uma comunicação qualquer ou do sujeito-autor de uma obra, visto tratar-se de acontecimento exterior à consciência privada. Segundo L. W., na linguagem, o sentido nunca estaria dado *a priori*, precipitando-se sim como efeito de uma *práxis* coletiva, em cujos lances, tal qual sucede em qualquer prática de jogo, a regra presecrita associa-se ao acaso.

As proposições de Oiticica assumem o caráter de 'jogo', dispensando, porém, qualquer regra fixa em vista de sua abertura à invenção continua de formas-conceito – por isso se auto-nomeiam "programa em progresso". Alusivas à reflexão filosófica de Wittgenstein, podem evocar também os termos do poema emblemático de Stéphane Mallarmé, Lance de Dados (1896): *um lance de dados jamais abolirá o acaso*. Assim constroem uma poética singular, mas não autoral, que nega a produção de obras acabadas, declarando-se experimento na lingua-

1 Cf. HO, nota de 15 de janeiro de 1961. *In* FIGUEIREDO, L. *Aspiro ao Grande Labirinto: Helio Oiticica*, p 26. Rio de Janeiro, Ed Rocco, 1986.

2 Cf. GLOCK, Hans-Johan. *Dicionário Wittgenstein*, Rio de Janeiro, Zahar, 1998.

gem. De quebra, convidam à reinventar a linguagem do comportamento individual e coletivo e, a partir daí, o *mundo* mesmo.

Assim como tantos outros experimentalismos dos anos 1960-70, a proposição-programa de HO manifesta ambição desmedida: reunir sensorialidade e conceito, estética e política, arte e vida cotidiana, tal como antes propuseram as vanguardas modernas. Oiticica procede, precisamente, pelo recurso de "remoração" ou "retomada" dos experimentos das vanguardas modernas, implicando em sua releitura crítica. Vanguardas, cujo projeto de modernidade remonta às proposições do primeiro romantismo alemão, formuladas ainda às vésperas do ano 1900. Empenhados em afirmar o caráter crítico da poesia moderna, esses românticos desejaram reunir o processo da arte, do pensamento filosófico e do comportamento individual e coletivo sob o nome genérico de poesia romântica – e assim levá-lo adiante a partir de novos experimentos. Vide a definição de "poesia crítica" – lançada por Novalis e Schlegel na revista-manifesto *Athenäum* (1796-98)[3]-, definição que conecta imediatamente, no âmbito da linguagem, a forma (imagem) e o conceito (pensamento). Implícito na passagem bi-lateral entre forma e conceito, o caráter crítico da poesia romântica a destina ao por vir, à historicidade.

Equivalente da poesia crítica romântica, o conceito de "poesia universal progressiva"[4] não diz respeito a qualquer gênero específico de linguagem ou obra acabada intencionada por um autor. Recobre sim o processo total do cosmo, entendido como eterna criação (*poiesis*) e destruição de formas expressivas, compreendendo a dinâmica da vida natural e social e a dinâmica própria da arte. Vida, arte, filosofia, e comportamento integram, pois, o labirinto da linguagem, continuamente processado em formas-conceito singulares. Território comum, liberado dos limites estritos do espaço contínuo e do tempo cronológico, no labirinto da linguagem viva, todos os tempos e caminhos separam-se e conectam-se entre si, tal como na imagem expressiva do conto de Jorge Luis Borges, *O jardim das veredas que se bifurcam* – esse jardim borgeano evoca o ambiente labiríntico da linguagem. No que diz respeito ao processo histórico específico da arte-poesia, o foco totalizante dos românticos do Athenäum sugere que modernidade e tradição conectam-se em todas as suas diferentes proposições, dialogando progressivamente entre si

Legada às vanguardas do século XX, essa tradição romântica informa também a proposição-programa Ambiental de Oiticica, incentivando seu 'jogo' permanente com proposições alheias. Jogo sem regras que consiste em apropriação crítica das poéticas artísticas e do pensamento modernos e de outros experimentalismos seus contemporâneas, brasileiros e internacionais. Sempre lançado à novas apropriações por parte do espectador-leitor-participador e dos demais artistas-pensadores, a proposição-programa de HO engaja a polifonia, o diálogo simultâneo entre inúmeras vozes.

---

3 Além de Novalis (pseudônimo de Friedrich Von Hardenberg) e Friedrich Schlegel, faziam parte do movimento romântico lançado pelo chamado grupo de Iena nomes como Schelling, Tieck, Schleiermacher, August Schlegel e outros.

4 Ver o fragmento 116, escrito por F. Schlegel e publicado no Athenäum. SUZUKI, M. (org).*O Dialeto dos Fragmentos: Schlegel*, São Paulo, Iluminuras, p 64.

Experimento na palavra

O programa de HO abrange, efetivamente, a invenção de objetos e ambientes/ instalações construídos e/ou apropriados, além de *performances* e de texto escrito e falado, de teor, de uma só vez,crítico e poético. A palavra tem mesmo lugar privilegiado nesse investimento: ora integra-se às estruturas físicas de *Penetravéis, Bólides, Estandartes* e *Capas Parangolé*, etc., ora toma a forma de diário de artista, manifestos, artigos de jornal, cartas, textos crítico sobre outros artistas, relatos de trabalhos, contos, poemas curtos ou falas gravadas em fita K-7, chamadas *Heliotapes,* nas quais o texto é literalmente 'per-formado'. Por certo, o uso recorrente da palavra foi compartilhado por outros experimentalismos visuais dos anos 1960-70 que vinham então renovar aquele investimento critico verbal antes promovido pelas vanguardas históricas.

De acordo com o argumento já estabelecido de Rosalind Krauss, a tradição dos manifestos e a escrita individual desenvolvida por tantos artistas modernos – Kandinsky, Mondrian, Malevich, Schwitters, Klee, Duchamp, etc), assim como a assimilação direta da palavra aos experimentos plásticos modernos, teria promovido a ampliação dos limites do conceito de arte visual e da função especializada do artista plástico. Assim como outros artistas modernos e seus contemporâneos, Oiticica acolheu a palavra no âmbito de seu procedimento experimental, assim colocando em cheque a função da crítica especializada – no entanto, vale lembrar, manteve diálogo com os discursos de críticos como Gullar, Pedrosa, Schenberg, Brett, etc, sempre reconhecendo sua posição de interlocutores credenciados.

A singularidade do procedimento de HO reside, porém, no emprego da palavra enquanto objeto *verbivocovisual,* expressão de Joyce assimilada pela teoria da poesia concreta[5] proposta por Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. Mais do isso, sua adesão intensiva à palavra[6], declarada em carta à Lygia Clark(1968), reivindica a suspensão definitiva dos limites do conceito de arte na fórmula abrangente da proposição-programa Ambiental.. Proposição capaz de assimilar todo e qualquer experimento de linguagem, além de redimensionar o papel especializado do artista enquanto técnico na condição ampla de "propositor", cuja função, quase ilimitada, acumularia os papéis de "educador e empresário" assim como o de homem de letras, crítico e historiador da arte. O investimento intensivo e crescente que faz na escrita/fala, chega mesmo a substituir qualquer outra produção. De fato, desde os ultimos anos da década de 1960, seu investimento no palavra se intensifica, aliando experimento formal no texto e reflexão crítica realizada a partir de seu extensor repertório de leituras da história da arte, da literatura e do pensamento modernos. Durante os primeiros anos da década de 1970, sua poética assume efetivamente um tipo de *experimentalidade negativa* que recusa a produção de objetos/obras e restringe-se quase inteiramente, ao texto verbal. *Experimentar* o *Experimental*, título e palavra de ordem de um

5 Ver a coletânea de artigos que apresenta o projeto da poesia concreta, projeto auto-definido como "poesia progressiva" segundo a expressão antes adotada por Novalis/Shlegel. CAMPOS & PIGNATARI, H., a., & D. *Teoria da Poesia Concreta*.SP, Duas Cidades, 1975.

6 HO, carta a Lygia Glark, 1968. FIGUEIREDO, L. (org), *Lygia Clark & Helio Oiticica , Cartas 1964-74*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1998.

manisfesto de Oiticica, publicado na revista *Navilouca: Almanaque dos Aqualoucos* (1972), reivindica um criticismo exponencial que, ao restringir-se a escrita-fala não quer alcançar o estatuto de literatura, teoria, ajuizamento crítico ou relato histórico. Gênero sem genero, esse texto de artista acolhe sim a potência múltipla da palavra : potência de objeto concreto e signo, poema e conceito, presença material e virtualidade. O espaço-tempo da sua escrita/fala comparece como lugar de experiência concreta e virtual, no qual suas proposições desenvolvem-se em ritmo de ação performática. Mantidas sempre em aberto, comportam-se de modo a não fazer cessar, por qualquer assertiva última, a progressividade do experimento.

Em Héliotape, registrado em 1972, Oiticica classifica o somatório de seus escritos como *biblioteca do dia-à-dia*, expressão que designa uma escrita em progresso que, a cada dia, encontra seu fim e recomeço. Assim sublinha o caráter inacabado e provisório de todas as suas proposições, textuais ou não, apontando para a abertura necessária ao procedimento crítico. A propósito, postula que a autêntica posição crítica só pode ser móvel*, ambivalente*[7], portanto, passível de manifestar-se apenas em escrita parcial, fragmentária, sempre pronta ao recomeço. Por analogia com a dança *Parangolé* que convoca o movimento ritmado do corpo, então convertido em fluxo de imagens diferenciadas, a atitude crítica promoveria a *dança* do pensamento[8] à maneira de Nietzsche, sendo assim capaz de gerar um fluxo permanente de imagens-conceito . Razão porque os conceitos ou proposições de HO transformam-se sem cessar, sempre ganhando outros nomes e sentidos de maior abrangência. A proposição *Ambiental*(1964), p. ex., relativa à primeira experiência da dança Parangolé, explicitada em texto, tem como sua característica essencial a *contínua transformabilidade*[9]. Toma, pois, uma nova conformação e sentido na proposição posterior *Cosmococa/ Programa in Progress/ Quase Cinema*(1973-74).Nome múltiplo passível de ser traduzido sinteticamente por *cosmopoesia,* atuando enquanto paródia da imagem-conceito de *poesia universal progressiva* presente na escrita dos românticos de Iena. Legada à filosofia de Nietzsche e às poéticas das vanguardas artísticas do século XX, a poesia progressiva aponta, precisamente, para contínua transformabilidade que comanda o processo total da arte/pensamento modernos em vista mesmo de seu caráter crítico. Rememorada na escrita e nos demais experimentos de Oiticica, a poesia progressiva preside o Programa Ambiental, decidido a acentuar a diferença e possibilidade conexão entre múltiplas proposições poetico-criticas situadas em ambientes e tempos históricos diversos. Segundo tal programa , cada nova invenção sera rememoração do passado e lançamento ao fututo, releitura e re-escrita de poéticas alheias e de sua própria.

Em sua ambição desmedida, a poética de HO apresenta-se como centro de convergência entre inúmeras linguagens – dança, escrita, cinema, linguagem plástica, crítica, história da arte, comportamento etc – e, sobretudo, entre as várias tradições da cultura brasileira e universal.

---

7 OITICICA, H. "Brasil Diarréia", *in* catálogo *Helio Oiticica*. Rio de Janeiro, Centro de Arte HO, 1996, pp 17-20.Publicado originalmente em *Arte Brasileira Hoje*, Rio de Janeiro, 1973.

8 Sobre a 'dança do pensar' em Nietzsche, ver BADIOU, Alain, "A dança como metáfora do pensamento". *In Pequeno Manual de Inestética*, São Paulo, Estação Liberdade, 2002, pp 79-95.

9 Ver a nota de Oiticica, "A dança na minha experiência", 1966.*In* FIGUEIREDO, L., *Aspiro ao Grande Labirinto: Helio Oiticica*, ed. cit.

O Boicote à Bienal de São Paulo de 1969

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago
Doutoranda/ Unicamp

Resumo

Esse artigo pretende compreender as principais questões do boicote da comunidade artística brasileira à 10ª Bienal Internacional de São Paulo de 1969. Para isso, o texto desenvolvido foi pautado em acontecimentos artísticos e históricos anteriores a esse fato, e em dados resgatados da documentação histórica gerada pelo evento (incluindo-se aqui também os artigos de jornais publicados pela imprensa do período) e conservada no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal. Além disso, ao levantar os dados históricos também procuraremos discutir qual era o envolvimento dos artistas participantes da mostra e daqueles que boicotaram o evento, bem como se deu a assimilação desses nomes por uma história da arte oficial.

Palavras chave

Bienal de São Paulo, Ditadura militar, documentação histórica.

Abstract

This article intends to understand the main questions of the boycotting of the Brazilian artistic community to 10ª the Biennial International of São Paulo of 1969. For this, the developed text was elaborated in previous artistic and historical events to this fact, and in rescued information of the historical documentation generated by the event (including here also periodical articles published for the press of the period) and conserved in the Historical Archive Wanda Svevo of the Biennial Foundation. Moreover, to the uprising the historical information also we will look for to argue which age the participation of the involved artists of the sample and of whom they had boycotted the event, as well as if it gave the assimilation of these names for a history of the official art.

Key-words

Biennial of São Paulo, Military dictatorship, historical documentation.

Os antecedentes artísticos e históricos

A movimentação rumo à figuração, passada pelas experimentações das vanguardas internacionais, estava sensivelmente ligada ao momento político brasileiro. A necessidade de um posicionamento decisivo dos artistas frente ao golpe militar aliada à postura engajada da crítica formaram a conjuntura da nova figuração no Brasil.

No início dos anos 1960, o espaço expositivo foi colocado em questão por duas exposições realizadas em São Paulo. Em 1963, no João Sebastião Bar, a exposição de Wesley Duke Lee foi considerada o primeiro *happening* no Brasil. Ao mostrar seus trabalhos eróticos da série *Ligas*, Wesley distribui lanternas ao público, com a função de focar e explorar as obras que se encontravam em um ambiente quase sem iluminação. A exposição que mostrou pela primeira vez os *Popcretos* de Waldemar Cordeiro juntamente com os poemas visuais de Augusto de Campos, na Galeria Atrium, em 1964, reuniu visualidade, poesia, música, encenação e performance, procurando ampliar a interação entre as linguagens artísticas.

No ano seguinte, ocorreram as mostras *Opinião 65* e *Propostas 65*. Destacamos ainda a importante atuação do galerista Jean Boghici e da crítica Ceres Franco na Galeria Relevo. Trouxeram ao Brasil a exposição *Nova Figuração na Escola de Paris* e realizaram a coletiva *Opinião 65*, sediada no MAM, apresentando os trabalhos de jovens artistas brasileiros, latino-americanos e europeus.

O nome da exposição *Opinião 65* evocava as opiniões da classe artística ao regime então instalado e uma nova configuração da arte brasileira, que vinha se modificando desde o começo dos anos 60, além de possibilitar que os cidadãos externassem suas opiniões. O pintor Carlos Vergara, participante da mostra, afirmou nesse sentido que "Opinião 65 era uma atitude política enquanto atitude artística e que a idéia básica era opinar... e opinar tanto sobre arte quanto sobre política"[1].

Mário Pedrosa apontou o show *Opinião* e o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, como partes deste contexto pelo qual emergiram todos os artistas – "um meio social comum, por igual convulsionado, por igual motivado"[2]. Foi considerada por diversos críticos de arte, entre eles Frederico Morais, Wilson Coutinho, Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, a primeira manifestação artística coletiva de vanguarda após o golpe de 1964. Por causa de seu caráter político instigou os artistas a opinarem sobre a situação política brasileira e, paralelamente, sobre a sua própria arte.

Participaram da exposição não apenas os neo-realistas cariocas (Antônio Dias, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman, Gastão Manoel Henrique, Ângelo de Aquino e Ivan Freitas, entre outros), como alguns jovens atuantes em São Paulo, entre eles Waldemar Cordeiro (antigo concretista), Flávio Império e José Roberto Aguilar, e antigos integrantes do movimento neoconcreto, como Ivan

1 SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica – qual é o parangolé**, Ed. Relume Dumará: Rio de Janeiro, 1996, p. 50.

2 PEDROSA, Mário. **Correio da manhã**, 11 set. 66, apud. PEDROSA, Mário. Política das artes – textos escolhidos 1. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 205.

Serpa e Hélio Oiticica, que pela primeira vez apresenta os seus *Parangolés*, além de artistas estrangeiros radicados em Paris.

Assim, um outro Brasil, mostrado através dos "valores puramente plásticos" de uma jovem produção das artes plásticas, revelava-se por meio do uso de símbolos (Antônio Dias), de representações coletivas míticas (Rubens Gerchman e Carlos Vergara), do abandono de um expressionismo muito presente na arte brasileira (Rubens Gerchman), de uma narratividade visual (Carlos Vergara) e pela ação ambiental (Hélio Oiticica)[3].

Alguns meses mais tarde, em dezembro de 1965, Waldemar Cordeiro articulou a exposição e os debates realizados na FAAP durante a *Propostas 65*, os quais abriram espaço para discussão, entre artistas e críticos, sobre a *neovanguarda* no Brasil. O evento, nos mesmos moldes de *Opinião 65*, apresentou caráter exclusivamente nacional e pretendia discutir as diferentes tendências realistas de vanguarda no país não apenas através da mostra da produção dos artistas, como também de uma série de debates.

Na ocasião, foi publicado um catálogo com textos críticos de Ângelo de Aquino, Clarival do Prado Valadares, Hélio Oiticica, Jorge Mautner, Mona Gorovitz, Pedro Escosteguy, Roberto Duailibi, Rubem Martins, Sérgio Ferro, Mário Schenberg e Waldemar Cordeiro. Esse documento é de grande relevância para a compreensão da nova vanguarda brasileira do período. De acordo com Mário Schenberg, que ressaltava o caráter vanguardista da mostra:

"Dois aspectos mais positivos de proposta 65 foram certamente a publicação dos numerosos artigos de artistas e críticos no seu catálogo e a realização de várias sessões de debates. As discussões aprofundadas de algumas das questões mais vitais da arte atual nessas sessões constituíram um fato inédito na vida cultural paulistana. Podemos esperar que tenha sido o início de uma nova conscientização"[4].

No ano seguinte duas novas versões das manifestações anteriormente mencionadas foram organizadas: *Opinião 66*, no MAM-RJ, contando com novos participantes, entre os quais podemos citar Ana Maria Maiolino, Carlos Zílio e Lygia Clark, e *Propostas 66*, na FAAP.

Voltada também para as inovações da jovem arte da época houve, em 1967, no MAM-RJ a exposição *Nova Objetividade Brasileira*. Segundo Walter Zanini, a mostra resultou da convivência dos artistas e de um preparo teórico desenvolvido em vários foros e quando da realização de *Propostas 65* e *Propostas 66*, em São Paulo. A mostra *Nova Objetividade* contou com a participação dos críticos Mário Pedrosa, Mário Schenberg, Sérgio Ferro, Frederico de Morais (este curador da mostra, entretanto levada a termo por Mário Barata), além de Waldemar Cordeiro e Hélio Oiticica. Participaram da exposição quarenta artistas, alguns de rápida passagem pelas artes plásticas, outros de importante renome[5].

---

3 Idem, ibidem, p.206.

4 SCHENBERG, Mário. Proposta 65. In: **Pensando a arte**. São Paulo: Nova Stella, 1988. P. 179-180.

5 Cf. Walter Zanini, op. cit., p.314. O autor enumera alguns artistas participantes da mostra: Antonio

No catálogo da mostra foi lançado o ideário da *Nova Objetividade*, formulado por Hélio Oiticica através do texto *Esquema Geral da Nova Objetividade*. O documento destacava a vontade construtiva da herança concretista e neoconcretista; a superação das categorias tradicionais de artes plásticas e a tendência para o objeto; o abandono do esteticismo formalista em favor de uma abordagem semântica voltada para os problemas éticos, políticos e sociais; a emergência das questões da anti-arte e a tendência para as manifestações coletivas abertas à participação do público[6].

O evento serviu também como paradigma para outras manifestações das *neovanguardas* no Brasil e suscitou uma série de ações coletivas no Rio de Janeiro, como: *Arte na Rua*, proposta por Hélio Oiticica, *Arte Pública no Aterro*, organizada por Frederico Morais e Oiticica e *O Artista Brasileiro e a Iconografia de Massa*, exposição temática organizada por Morais na ESDI do Rio de Janeiro[7].

Nesse período, os júris de Salões passam a ser largamente questionados pelos artistas. A participação de Nelson Leirner no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal (1967) com a obra *Porco*, inscreveu sua poética de crítica institucional nos certames de arte. A estratégia de Leirner fundamentou-se na crítica do circuito artístico e da instituição de arte. Se o trabalho fosse recusado, o artista questionaria os critérios estéticos dos jurados e, se aceito, o artista sairia com nota na imprensa questionando a aceitação de tal obra (um porco empalhado).

O IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal trouxe ainda outros elementos de discussão crítica do circuito artístico. Primeiramente por ter sido o primeiro salão a incluir em seu regulamento a presença do objeto, por ter pensado seus critérios éticos e artísticos de premiação ao agraciar com o primeiro lugar João Câmara, Hélio Oiticica e Anchises Azevedo e divulgar publicamente a "Declaração dos Princípios do Júri" [8].

No mesmo ano de 1967, em que o projeto de uma vanguarda nacional experimental e transformadora era apresentado ao público e aos artistas na citada exposição *Nova Objetividade Brasileira*, Leirner colocou em discussão, no que ele denominou de 'happening da crítica', a compreensão desta mesma vanguarda por parte de seus interlocutores imediatos – a crítica de arte. Em outra ocasião, na *Exposição-Não-Exposição* (*Rex Gallery & Sons*, 1967), Leirner trouxe a discussão da relação da obra de arte com o público, apontando uma preocupação dos anos 70.

Na virada dos anos 1960 para os anos 1970, uma nova geração de artistas realizou várias ações efêmeras de protesto político e comportamental, volta-

---

Dias, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Pedro Escosteguy, Raimundo Collares, Ana Maria Maiolino, Theresa Simões, Flávio Império, Gastão Manuel Henrique, Glauco Rodrigues, Geraldo de Barros, Hans Haudenschild, Avatar Morais, Marcelo Nitsche, Maria Helena Chartuni, Maria do Carmo Secco, Maurício Nogueira Lima, Mona Gorovitz, Nelson Leirner, Samuel Szpiegel, Sérgio Ferro, Vera Ilce e Waldemar Cordeiro, notando-se a junção de todo um setor de ex-neoconcretos (às vezes em forma de homenagem), além de Oiticica, Ivan Serpa Lygia Clark, Lygia Pape e Ferreira Gullar.

6 Cf. OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira. In: **Nova Objetividade Brasileira**. Rio de Janeiro: MAM, 1967 (catálogo de exposição).

7 Cf. MORAIS, Frederico. **Artes plásticas. A crise da hora atual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

8 Ver RIBEIRO, Marília Andrés, **Neovanguardas – Belo Horizonte anos 60**. Belo Horizonte: C/Arte, 1997, p.166 e pelo artigo de Mário Pedrosa, um dos membros do júri, comentando produtivamente o caso da obra de Leirner ver: Do porco empalhado ou dos critérios da crítica. In: PEDROSA, Mário. **Mundo, Homem, Arte em crise**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 235.

das para experiências com o corpo e as sensações, a inteligência e os conceitos. Destacamos aqui, alguns desses artistas que marcaram presença no *Salão da Bússola*, no XIX Salão Nacional do Rio de Janeiro e em edições dos Salões de Arte Contemporânea de Campinas: Cildo Meirelles, Artur Barrio, Antonio Manuel, Thereza Simões, Guilherme Vaz, Raimundo Colares, Odila Ferraz e Luiz Alphonsus, entre outros.

Patrocinado por Aroldo Araújo Propaganda Ltda., em comemoração ao aniversário de cinco anos da empresa, o *Salão da Bússola*[9] foi realizado no MAM-RJ de 5 de novembro a 5 de dezembro de 1969. O Salão beneficiou-se de um contexto no qual os artistas tinham trabalhos não mostrados em outros certames (censura e fechamento da exposição no MAM-RJ que iria representar o Brasil na *Bienal de Jovens* de Paris e boicote a Bienal de São Paulo) e de uma comissão julgadora formada por Frederico Morais, Mário Schenberg e Walmir Ayala que, à exceção do último, apostava na experimentação artística mais radical. Os prêmios foram concedidos a artistas jovens que consolidaram suas trajetórias nos anos 70, entre eles Cildo Meireles, Antonio Manuel, Ascânio MMM, Thereza Simões, Antonio Barrio, Luiz Alphonsus e Guilherme Vaz. Além da importância de alguns trabalhos expostos neste Salão, foram promovidos eventos paralelos, como um ciclo de debates.

Ainda no MAM-RJ aconteceram os *Domingos de Criação*. Organizados por Frederico Morais, ocorreram entre janeiro e julho de 1971, no aterro do Flamengo, ou seja, na parte externa do MAM. Em cada domingo colocava-se um material diferente à disposição do público. Aconteceram, entre outros, "O domingo por um fio", "O domingo de papel", "O corpo a corpo no domingo". Como já mencionamos anteriormente, uma proposta parecida com essa foi feita no XI Salão de Campinas, 1977.

Outra proposta interessante do crítico Frederico Morais foi a manifestação *Do Corpo à Terra* realizada em Belo Horizonte, em 1970, constituída pelos artistas Artur Barrio, Cildo Meireles, Décio Noviello, Dilton Araújo, Eduardo Ângelo, José Ronaldo Lima, Lee Jaffe, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Luiz Alphonsus, além do próprio organizador. *Do Corpo à Terra* estava inserida em diversas questões apontadas por sua época. De um lado, fundamentada no contexto cultural e político do final dos anos 60, ela deu continuidade e ao projeto de uma vanguarda nacional comprometida social e politicamente. De outro, configurou uma nova discussão na arte brasileira, a da arte conceitual (já evidenciada no *Salão da Bússola* em 1969).

Nessa época, Morais publicou um artigo, "Contra a arte afluente", em que explicita os pressupostos teóricos do que chama arte de guerrilha e reclama a possibilidade de uma atuação alternativa para o artista e o crítico na América Latina. Colocando-se contra a arte oficial, divulgada pelos países hegemônicos, o crítico defendia a sua substituição por uma nova arte inspirada nas propostas conceituais e processuais, voltada para o corpo e o entorno[10].

---

9 O Salão recebeu esse nome porque a bússola era o símbolo da empresa.

10 Cf. MORAIS, Frederico (org.). Contra a arte afluente: o corpo é o motor da "obra". In: **Depoimento de uma geração: 1969-1970**. Rio de Janeiro: BANERJ, 1986.

Assim, nos anos 1970 a interdisciplinaridade se firma através da apresentação de objetos, instalações, conferências e mesas de debates. Internacionalmente, bem como no Brasil, a arte se desenvolve em direção à valorização do processo, da idéia, dos multimeios. São utilizados os mais variados meios e técnicas. Cristina Freire afirma que:

"a tão debatida efemeridade das propostas lança a noção de arte como processo decorrente de uma idéia, de um objeto impalpável para o centro do debate. O esforço do artista, nesse período, vai no sentido de dar corpo ao invisível, tornar material uma idéia que não teria, necessariamente, apelos formais"[11].

E nesse momento, cabe discutir a questão das instituições artísticas, já que a produção experimental muitas vezes não encontrou espaço em alguns dos ambientes artísticos responsáveis pela circulação da arte contemporânea, sobretudo aqueles ligados de alguma forma à ditadura militar, como as Bienais de São Paulo e o Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Em 1969, com o boicote à Bienal de São Paulo idealizado após o fechamento arbitrário de duas exposições: a II Bienal Nacional de Artes Plásticas, realizada em Salvador em 1968, e a mostra dos artistas brasileiros que representariam o Brasil na Bienal de Paris, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, houve uma ausência marcante da comunidade artística de vários países na X Bienal. A representação brasileira foi, naturalmente, a mais prejudicada. Cerca de 80% dos artistas brasileiros convidados não compareceram, a exemplo de Carlos Vergara, Burle Marx, Rubens Gerchman, Sérgio de Camargo e Hélio Oiticica, entre outros. Na França, o crítico de arte Pierre Restany organizou um manifesto *Non à Biennale*, de que, além deste país, participaram Estados Unidos, Bélgica, México, Holanda, Suécia, Argentina e Itália.

Dessa maneira, a partir de 1969, a Bienal contrariou seu principal propósito: atualizar o público brasileiro acerca das manifestações artísticas contemporâneas. Segundo o crítico Agnaldo Farias:

"(...) distanciou-se quase por completo das tendências mais radicais, como a arte conceitual, a body art, arte povera, etc., que dominavam a cena artística naquele final de década. (...) o ramal mais produtivo da arte de então baseava-se na capacidade de buscar saídas alternativas ao circuito artístico, o que se fazia negando a noção mesmo de obra de arte em favor de seu conceito e ou da utilização de suportes precários ou efêmeros."[12]

X Bienal de São Paulo

A comunidade artística e intelectual brasileira passa a discutir e se manifestar perante a atuação abusiva do poder político brasileiro. Assim, a décima edição da Bienal de São Paulo transforma-se em alvo de protestos. De um lado, o crítico de arte Mário Pedrosa estimula os artistas a retirarem-se da exposição, apoiando a

11 FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo – Arte conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999 p.30.

12 FARIAS, Agnaldo. **Bienal 50 anos, 1951-2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001, p.148.

idéia do "crítico francês Pierre Restany, que junto de artistas brasileiros exilados, ajudou a organizar a recusa de artistas europeus em participar do evento naquele ano..."[13]. De outro lado, encontra-se Mário Schenberg, selecionado para compor o júri nacional da Bienal, que se compromete em organizar uma das salas dedicadas à arte brasileira no evento, o que ia de certa maneira contra ao pensamento da maioria dos artistas que propunham a não participação na mostra.

Durante minhas pesquisas no Arquivo Histórico Wanda Svevo, encontrei na documentação histórica cartas e telegramas de artistas aceitando ou recusando a participação nesta edição do evento. Devido ao grande número de recusas ou desistências, a Fundação Bienal disparou um grande número de ofícios convites a inúmeros artistas com convites até preencher as lacunas para a representação brasileira.

Fichas de inscrições são enviadas a museus, galerias e escolas em maio de 1969, onde artistas poderiam espontaneamente se inscrever.

Em junho, foram selecionados para este certame, primeiramente vinte e cinco artistas isentos da apreciação do júri, por conta de sua relevância no cenário artístico. São eles: João Câmara, Wyllis de Castro, Lygia Clark, Roberto de Lamonica, Antonio Dias, Hermelindo Fiaminghi, Rubens Gerchman, Gastão Manoel Henrique, Tomoshige Kusuno, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Roberto Magalhães, Marcelo Nitsche, Hélio Oiticica, Abraham Palatnik, José Resende, Ione Saldanha, Mira Schendel, Ivan Serpa, Amélia Toledo, Yutaka Toyata, Rubem Valentin, Carlos Vergara, Mary Vieira e Franz Weissmann. Porém, apenas oito aceitaram participar desta Bienal.

Existe uma documentação muito vasta e contraditória acerca deste evento, especificamente. As respostas dos artistas nas cartas se contradizem com sua postura final, bem como as publicações em periódicos ou no próprio catálogo do evento.

Dessa maneira, não conseguirei dar conta em um artigo de todo esse material, mas utilizarei exemplos para análise e comprovação dos fatos. No caso, por exemplo, do artista Rubem Valentim, que é convidado a participar da mostra e aceita o convite, enviando uma carta à Fundação Bienal, pedindo notícias dos últimos acontecimentos: "Soube que vários artistas brasileiros não aceitaram o convite e que alguns países importantes não participarão, (...) é verdade?"[14].

Ao responder a Valentim, o diretor secretário Mário Wilches, procura minimizar a importância dos fatos:

"São exageradas as notícias de restrições que atingem a X Bienal, não como alvo, mas como meio de contestação política. OS Estados Unidos virão não como mostra de arte e tecnologia programada, mas como exposição que será selecionada. Também a França, Itália, Argentina, México, Espanha e Portugal estarão presentes. Apenas não virão por divergências políticas dos comissários a Suécia, a Holanda e a Bélgica."[15]

---

13 GREEN, James N. **Apesar de vocês:** oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.175.

14 Carta de Rubem Valentim para José Humberto Affonseca (Fundação Bienal), 16 de julho de 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.

15 Carta de Mario Wilches (Fundação Bienal) para Rubem Valentim, 31 de julho de 1969. Arquivo Histó-

A carta segue relatando a boa média em que os artistas brasileiros irão comparecer a Bienal, informa que dos artistas convidados, quatorze aceitaram (o que não corresponde com a realidade, já que apenas oito o fizeram) e avalia que aqueles que recusaram participar alegaram falta de obras para preencher o espaço ou que alguns convites possam ter sido enviados a endereços antigos. Dessa maneira, Valentim se coloca em defesa da instituição. Apesar disso, e de seu nome ter saído impresso no catálogo geral da mostra, segundo nota em jornal da época, Valentim desiste de se apresentar no último momento[16]. Contudo, nas fotos da exposição arquivadas no Arquivo Histórico Wanda Svevo, é possível visualizar obras do artista. Assim, se Valentim se retirou da 10ª Bienal, isso só ocorreu após a abertura da mostra.

Porém, o que nos levou a estudar o boicote desta Bienal, foi a realização da Bienal Nacional de 1970, que acreditávamos ter origem nesse tão discutido fato ou pelo menos ter sua idéia consolidada depois dele.

De acordo com notas divulgadas na imprensa da época (1970), havia uma promessa de renovação na estrutura da Bienal de São Paulo. E, analisando a documentação gerada pela X Bienal (1969), pode-se perceber que a alternativa encontrada por Francisco Matarazzo Sobrinho e seus agentes culturais foi a criação da Pré Bienal de 1970 ou I Bienal Nacional de São Paulo. Este certame visava a construir um critério para a escolha da representação nacional na XI Bienal de São Paulo (1971).

Estes eventos foram inicialmente criados para escolher a representação brasileira que participaria das Bienais Internacionais de São Paulo. Dessa maneira, nos anos pares eram realizadas as Bienais Nacionais e nos anos ímpares as Bienais Internacionais. Além disso, de acordo com a documentação gerada pela I Bienal Nacional, em 1970, eram realizadas seleções prévias de artistas em outros Estados do Brasil e seguiam para São Paulo apenas aqueles escolhidos pelos júris das mostras regionais.

Ocorreram quatro edições das Bienais Nacionais de São Paulo, realizadas no Pavilhão da Bienal no Parque do Ibirapuera entre 1970 e 76, promovidas pela Fundação Bienal de São Paulo.

As mostras foram ao longo do período perdendo a sua função inicial e a última edição da Bienal Nacional, em 1976, acolheu todos os artistas inscritos. Em 1978 foi criada como sucessora da mostra nacional: a I Bienal Latino - Americana.

---

rico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.

16 RODOLPHO, Luiz. Boicote à X Bienal: Augusto França deixa o Júri internacional. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19 de setembro de 1969.

Persistências formais e alterações modernistas nas pinturas latino-americanas

Rosângela Miranda Cherem
UDESC

Resumo

Neste artigo a pintura naify é colocada sobre um campo de reflexões teóricas, considerando três aspectos para sua abordagem: a estética primitiva como um modo de percepção modernista; a poética ingênua e a simplificação dos recursos pictóricos formais; a sensibilidade que recusa as premissas da linguagem universal em benefício dos efeitos ornamentais, coloridos e com ênfase local.

Palavras-chaves

Pintura naify, modernismo, arte latino – americana.

Abstract

In this article the naify painting is placed over a field of theoretical reflections, considering three aspects to its approach: the primitive aesthetic as a mode of modernist perception; the naive poetic and the simplification of formal pictorial resources; the sensibility that rejects the premises of universal language for benefit of the colorful ornament effects, and with local emphasis.

Key-words

Painting naify, modernism, latin – american art

I – Um olhar nebuloso

A pintura *naify* consiste numa abordagem bastante complicada nos registros da História da Arte. Ambígua em sua identificação é também apontada como fantástica ou primitiva. Não cabe nas lições acadêmicas, mas parece difícil de ser relacionada aos cânones das vanguardas. Suas obras, como seus protagonistas, ficaram muitas vezes fora do circuito legitimado, sendo suas experimentações plásticas e singularidades poéticas pouco encaradas do ponto de vista teórico e conceitual. Examinemos melhor alguns destes aspectos: um que se poderia denominar de **uma estética primitiva** e que se tornou pressuposto dos protagonistas do modernismo europeu; outro que se refere a **uma poética *ingênua*** cujos nomes não apresentam uma formação obtida por meio institucional, operando uma alteração dos conhecimentos formais e técnicos; e outro ainda, contemplado por **uma sensibilidade modernista** com valorização nas qualidades artesanais, populares e locais.

II – Uma estética denominada primitiva

Comecemos pela sensibilidade que interroga os preceitos do progresso, delineada especialmente desde o último quartel do século XIX, cujo sentido está associado tanto aos povos que desconhecem a sociedade industrial, como implica as potências psíquicas não domadas pela razão. Espécie de missionário ao revés, Gauguin encontrou uma pureza poética no Taiti, Picasso apreciou as máscaras no Museu do Homem e Giacometti fez com que elas interrogassem o próprio mundo europeu em tempos de guerra, concebendo a noção de primitivo, menos como atributo de habitantes de outro tempo ou lugar e mais como força da qual a arte deve fazer uso. De sua parte, a psicanálise abriu um leque de investigações sobre sonho e infância, considerando a instância primordial onde as experiências humanas se situam. Marcado por este tipo de sensibilidade, **Henri Matisse** (França, 1869-1954) afirmou que quando pintava procurava ir *ao encontro da alegria de uma criança que ganhava a sua primeira caixa de lápis de cor*[1]. Ratificando esta afirmação, integrou um grupo de artistas no Salão de Outono de 1905, do qual também participaram **André Derain** (França, 1880-1954) e **Maurice Vlaminck** (França, 1876-1958), cujos trabalhos valorizavam como qualidade pictórica o uso arbitrário de cores muito vivas, o uso de linhas e formas simplificadas, perspectivas exageradas, acabamento intuitivo e espontâneo, obtendo a reputação de *Fauves.* Matisse foi o que mais fez uso destes procedimentos, subordinando a forma e o volume, a luz e o espaço às cores. Entendendo o espaço pictórico como um campo autônomo e inclusivo em relação à ordem da natureza, concebeu o ornamento como uma parte rítmica da composição visual.

De sua parte, deslocando seu repertório do âmbito musical para o visual, **Paul Klee** (Suíça, 1879-1940) começou a estudar pintura aos 20 anos, mas manteve seu apreço pelos tons e cadências, cujo caráter lírico proliferou nos desenhos e gravuras com títulos evocativos. Como Kandinsky, tornou-se professor na Bauhaus, compartilhando tanto a busca por um elo entre criação e consciência, como um interesse pelas atividades gráficas infantis, buscando atualizar o reper-

1 GIORGI, Rosa. **Henri Matisse. O esplendor deslumbrante da cor dos fauves**. Milão-Nova Galícia: Nova Galícia Arte, 2001.

tório ótico, onde o volume e a proporção, as linhas e cores se relacionassem com o espaço planar[2]. Porém, em Klee, a idéia de chegar a um estado de pureza imaginativa deixou-se contaminar pelas viagens feitas a Itália e Egito, onde reaparecem figuras dotadas de um caráter indiciário, mais indicando do que representando a realidade visível, existindo mais como indeterminação do que como afirmação da intencionalidade simbólica. No campo da concisão visual e da singeleza das linhas, suas lembranças tornam-se cifras e o imemorial das formas hieroglíficas e cabalísticas, combina-se com os traços ancestrais das cavernas.

III – Uma poética denominada ingênua

O segundo aspecto que envolve a arte *naify* relaciona-se à liberação da certeza do olho, da precisão anatômica e matemática. Considere-se o caso do inspetor de portos de Paris que passou a pintar as paisagens e cenas cotidianas através das quais, sob um efeito colorista e uma linguagem associada à estampa popular, colocava em destaque os pormenores do que via. Sem formação acadêmica, **Henri Rousseau** (França – 1844-1914)[3] foi freqüentemente visto como grotesco ou simplório, pois, mesmo mantendo uma descrição atenta e uma execução cuidadosa, ignorava uma escala rígida ou um equilíbrio preciso entre forma e volume. Pintando de modo obstinado e intuitivo, à medida que amadurecia, concebia uma realidade de segunda natureza, obtida pelo recurso das fotografias e ilustrações impressas, criando florestas fantasmáticas e oníricas e retratos sombrios e mascarados. Bem verdade que se os retratos desse artista fossem feitos na América, seria muito difícil não associá-los ao repertório barroco. Tome-se o exemplo dos quadros de **Hermenegildo Bustos** (México – 1832–1907)[4], onde olhos atentos encaram o espectador, permitindo reconhecer uma visualidade proveniente dos ex-votos. Nascido num pequeno povoado de origem indígena, além das esculturas religiosas e cenas murais que produziu para sua paróquia, desenhou máscaras para festividades religiosas e pintou retábulos em conformidade com a tradição artesanal mexicana. Desde muito jovem fazia retratos e no reverso dedicava e assinava *Hermenegildo Bustos de aficionado pintó* ou, simplesmente, *H. Bustos aficionado*.

Igualmente marcado por um passado cultural que o afetava pessoalmente, depois de ter servido no Exército durante a I Guerra Mundial e perdido o uso de seu braço direito, **Horace Pippin** (Estados Unidos – 1886-1946)[5] iniciou sua como pintor por volta de 1930. O descendente de africanos que havia freqüentando escolas norte-americanas segregadas até os 15 anos e trabalhou para sustentar a mãe doente, passou a depor sobre a injustiça da escravidão e a discriminação, tal como no exemplo de *John Brown indo ao seu enforcamento, Jogadores de dominó*, *Interior* e *Harmonizando*. Para este amador que começou a pintar tardiamente, o gosto incide sobre uma paleta rebaixada, tendendo ao monocromáti-

2 ARGAN, Giulio. **Arte Moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1992

3 CUENCA, Marcos (coord.). **Henri Rousseau, Grandes pintores do século XX**. Madrid: Globus, 1995.

4 ADES, Dawn. **Arte na América Latina**. São Paulo: Cosac&Naify,1997, pag. 91 e segs.

5 EHRLICH. **Greats works of Naive Art**. Bristol: Parragon Book Service, 1996.

co. Contornando a ausência de profundidade, encontram-se paredes e tramados vegetais, tal como em *Cabana no algodão e Montanha Sagrada.*

Ainda considerando os efeitos da memória sobre a criação, embora quase meio século antes, observe-se um outro pintor nascido no continente americano. **Candido Lopes** (Argentina – 1840-1902)[6], ao invés de desfrutar de uma bolsa para estudar na Itália, depois de ter estudado desenho e pintura e aprendido a técnica de daguerreótipo, viajou pelo interior argentino, ganhando a vida como retratista. Quando a guerra com o Paraguai eclodiu, incorporou-se ao Batalhão de Guardas Nacionais, levando equipamento para documentar a ocasião. Numa das batalhas perdeu o braço direito, o que o forçou a reeducar o esquerdo para continuar registrando, cada vez com mais rigor de miniaturista, as cenas ricas em detalhes e povoadas de soldados, além de paisagens de rios e selvas. A ligeireza das formas, somada ao enquadramento amplo, produzia um efeito singular nas situações em que a brutalidade da guerra cedia lugar à distração dos soldados em marcha, treino, descanso ou às voltas com fogueiras e tendas. Então, do mesmo modo que os meninos são capazes de montar cenários e imaginar enredos para seus soldadinhos de chumbo, seus registros agiam para armar uma dramaturgia lúdica.

Um outro artista que pode ser apontado pela estética simplificada e renitente do *naify* é **Luis Herrera Guevara** (Chile – 1891-1945)[7], que não conheceu a experiência do combate na guerra, como Hermenegildo Bustos e Candido Lopes, mas como Rousseau, recorreu a imagens de postais e gravuras de revistas, reelaborando-as. Sua sensibilidade de amador fez com que, já formado em Direito, fizesse uma viagem à Europa, percorrendo os principais centros de artes e na volta se inscrevesse nos ateliês da Sociedade de Belas Artes de Santiago do Chile, até finalmente abrir seu ateliê de pintura no seu antigo escritório de advocacia. A partir daí recriou a vida urbana desdenhando das tonalidades naturais das paisagens campestres e preferindo as cores brilhantes e artificiais da cidade. Retratou com um completo desapego os ideais de perspectiva e de proporção, recorrendo a um tipo de simplificação que seria mais adiante recorrente nas histórias em quadrinhos, criou um universo composto por ruas, edifícios, praças e igrejas em condições irreais.

Combinação entre gosto artesanal e popular, apropriação de imagens fotográficas e impressas, considere-se um outro caso, bem menos conhecido. **Eduardo Dias** (Brasil – 1872-1945) era sapateiro, caiador de paredes e decorador de residências, além de criador de letreiros e panos de boca para peças teatrais na Ilha –capital de Santa Catarina. Afeito às artes decorativas e às pinturas de gosto figurativo, chegou a fazer decorações de carros alegóricos para sociedades carnavalescas, além de obras de caráter histórico e religioso[8].

---

6 PACHECO, Marcelo. **Candido Lopes**. Buenos Aires: Banco Velox, s/d.

7 MAKOWIECKY, Sandra & CHEREM, Rosângela (orgs). **Academicismo e modernismo na América Latina**. Florianópolis: UDESC, 2008, CD-ROM.

8 MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA (MASC). **Eduardo Dias**. Florianópolis: FCC-IOESC, s/d.
FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. **Indicador Catarinense de Artes Plásticas**. Florianópolis: FCC-IOESC, 1988.

O conjunto de sua produção baseia-se numa redução da intensidade dramática e seu vigor poético parece advir do fato de que a paisagem natural predomina sobre aquilo que pertence ao social, priorizando um mundo não tocado pelos sobressaltos da guerra e nem desenganado pelas promessas de progresso e civilização. Tinha pouco mais de 20 anos quando os desdobramentos da implantação republicana afetaram sua Ilha-capital, num conflito que culminou com a intervenção de Floriano Peixoto e a nomeação do governo Moreira César, seguida pelos expurgos que puniram duramente a população e produziram ocorrências traumáticas como prisões e mortes. Assim, suas telas são lembranças que precedem à consolidação do novo regime político, destacando uma cenografia suspensa entre sonho e vigília, beleza perene e mutável.

IV – Uma sensibilidade denominada modernista

O terceiro aspecto relacionado à arte *naify* adentra pelo território que se convencionou chamar de ***modernismo brasileiro.*** Embora este fenômeno permaneça associado a um segmento relacionado à memória dos protagonistas da semana de 22, inúmeros deles tiveram um repertório artístico denso e formal, cuja ênfase incide numa maior atenção às características locais, particularmente realçando a presença popular. Assim, as características associadas ao *naify*, não pertencem somente aos artistas que aprenderam sozinhos, de modo precário e sem recursos, sem iniciação ou domínio técnico, pois em muitos casos, trata-se de artistas com formação adquirida pelo ensino sistemático, com interlocução num circuito plástico atualizado e atuante.

Tal é o caso de **Alberto da Veiga Guignard** (Brasil – 1896-1962) que era de família abastada e teve uma educação esmerada, estudando desenho e pintura, artes gráficas e ilustração em Munique, Florença e Paris, onde travou conhecimento com a obra de Raoul Dufy, mas também de Botticelli e da arte flamenga, chamada pelos modernistas de escola primitiva, à maneira dos góticos italianos. Combinando sua formação européia com um universo particular e local, quando voltou ao Rio de Janeiro, fez surgir a vegetação do Jardim Botânico em *Bambu* (1937), destacando *o invólucro da luz na estrutura gótica*[9]. Depois associou uma entrada de orientalismo na série de *paisagens imaginantes*, registrando de modo brumoso e flutuante, as áreas mineiras onde viveu. Privilegiando a pintura figurativa, compôs com atenção decorativa os arranjos florais, estampas das roupas e detalhes envolvendo o ambiente das cenas e retratos. Embora não estivesse carregado pelo conteúdo programático que marcou os anos 30 e 40, sua percepção terna e melancólica tramava densidade com o ambiente cultural. Numa abordagem muito próxima de Rousseau, guardou uma potência lírica e ornamental através das figuras populares e suburbanas, costumes festivos ou domingueiros, tal como em *Casamento na Roça* (1960), *Família do Fuzileiro Naval* (ca.1937), *Os Noivos* (1937) e *Família na Praça*.

Por outro lado, se o destino levou Guignard a Minas Gerais, o nascimento colocou o pernambucano **Cícero Dias** (Brasil, 1907 – França, 2003) no mesmo lugar onde iniciou estudos de desenho e de onde jamais parece ter se

9 MORAIS, Frederico. In: FROTA, Lélia Coelho. **Guignard: arte, vida**. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1997, pág. 55.

desprendido por completo. Matriculando-se nos cursos de arquitetura e pintura da Escola Nacional de Belas Artes, não os conclui e, em 1931 expôs aí o polêmico painel, tanto pelo tamanho como pelo tema, *Eu Vi o Mundo... Ele Começava no Recife* (óleo sobre papel, 150 x1250 cm), terminado em 1929, mesmo em que colaborou com a *Revista de Antropofagia*. Em 1933 ilustrou *Casa Grande & Senzala*. Depois de preso em Recife, viajou a Paris. Na capital francesa, conheceu a intensidade cromática de Matisse, o apreço de Picasso pelas formas simplificadas do cubismo e do retorno à ordem clássica, além da entrada surrealista de Paul Éluard. Quando retornou, continuou compondo com tonalidades aquáticas e terrosas, vegetais e ensolaradas. Suas formas suaves, nascidas de desenhos fluídos e emaranhados, mais adiante iriam enfatizar um fundo chapado em contraste com figuras geométricas mais compactas, modificando também a cartela cromática. Especialmente o corpo humano sofreu alterações, embora mantivesse um esforço adulto para encenar as linhas simplificadas do desenho infantil. A preocupação em preservar as lembranças da paisagem rural alternava-se com a paisagem urbana de Recife e Olinda, ainda que se encontre em ambas um apreço à pintura popular, às manifestações folclóricas e culturais próprias ao regionalismo nordestino.

Por sua vez, tendo nascido numa família de poucos recursos no interior de São Paulo, **Djanira** (Brasil, 1914 – 1979), tinha tudo para levar uma vida pacata, casando-se com um maquinista da Marinha Mercante. Mas enviuvou cedo e aos 23 anos foi internada com tuberculose em São José dos Campos, onde fez seus primeiros desenhos. Com a melhora, foi para o Rio de Janeiro, alugou uma pequena casa no bairro de Santa Teresa e abriu uma pensão. Um de seus hóspedes, Emeric Marcier, deu-lhe aulas de pintura que ela prosseguiu no Liceu de Artes e Ofícios. Quando passou a freqüentar os vizinhos do bairro, Vieira da Silva, Milton Dacosta e Carlos Scliar, experimentou um ambiente estimulante para expor seus trabalhos. Depois de duas viagens internacionais, onde amadureceu e ampliou seu repertório visual, sendo a primeira em 1945 para os Estados Unidos, quando conheceu Chagall, Miró e Léger, além da embaixatriz e escultora Maria Martins, e a segunda foi para a União Soviética. Mas, confirmando uma sensibilidade para as vidas simples e anônimas, no fim dos anos 50, após uma convivência de seis meses, pintou índios do Maranhão e viajando pelo interior do país, renovou suas fontes inspiradoras, alimentando-as com registros primitivos e populares, que pediam a ambiência de cafés, circos e barracas.

Meio caminho entre o artista auto-didata e o integrado a um circuito, o paulista **José Pancetti** (Brasil – 1902 – 1958) passou sua adolescência na Itália aos cuidados dos avós, por causa das dificuldades financeiras, sendo aprendiz de marceneiro, operário em fábricas e ingresso da marinha mercante. Retornou em 1920 para o Brasil como operário, mas acabou indo trabalhar numa oficina especializada em decoração de pintura de parede e auxiliar do pintor Adolfo Fonzari. Suas primeiras pinturas foram feitas depois que entrou para Marinha de Guerra (1922 a 1946), mas foi quando ingressou no Núcleo Bernardelli em 1933 que aprofundou seus conhecimentos técnicos e repertório artístico. Aperfeiçoando sua capacidade de síntese, priorizou tonalidades reduzidas e plenas de sensações, além de um desenho imaginativo a partir das formas simplificadas

e chapadas. Em suas marinhas é possível reconhecer uma atenção aos recantos litorâneos, onde o espectador percorre as casas de pescadores, a areia branca e as canoas coloridas. Suas composições simplificadas e com poucos elementos indicam aproximações com van Gogh e Gauguin. Em conformidade com os esforços da pintura modernista, contribuiu para a formação de um campo autônomo, capaz de abordar a própria bidimensionalidade pictórica e, conforme um de seus críticos: *Foi sempre uma máquina de ver, de ver carinhosamente as coisas externas naturais, (...)Menino vê tudo de olhos esbugalhados, como se fosse pela primeira vez.*[10]

V – A pintura naify no campo das alterações analfabetas

Nos mesmos anos do, assim chamado, modernismo brasileiro, Freud[11] abordou o conceito de *alteração*, explicando que a criança, como os neuróticos e os artistas, repete o que lhe causou grande impressão como um modo de se tornar senhora da situação. O brinquedo, como a obra, seria um modo de elaborar a distância e o vazio causado pela ausência ou perda. Refletindo sobre o poder de produzir semelhanças deslocadas, Benjamin assinalou que as reminiscências retornam pelos procedimentos de reconfiguração, condensação e desvio, ainda que seja mantido o mistério do salto em que algo pré-existente parece escapar. Ao situar a semelhança sobre o fluxo das coisas é a própria linguagem que se elabora e constrói conexões. Recusando uma pintura repleta de simbologias pertencentes a um repertório erudito, bem como uma abordagem meramente historicista, destinada às demandas de uma elite, a modernidade é percebida pelo artista como quando a criança olha o caleidoscópio, fascinada pelos procedimentos de desarranjo e recombinação infinita das formas e pelo movimento de dessimetrias multiplicadas.[12]

Um pouco mais adiante, o escritor Jose Bergamin[13], contemporâneo de Lorca e de Picasso, escreveu um texto argumentando em favor da cultura popular e anti-acadêmica. Assim, a criança, como o poeta seriam guardiães de uma espécie de razão intacta e o analfabetismo, como uma licença poética, seria a recusa à falsa ordenação alfabética do dicionário em proveito daquilo que permanece infenso à função e à regra, ao consenso e às garantias de segurança, ao código e à continuidade, mantendo o pensamento imaginativo em jogo com o incoerente e o lúdico, a desmesura e a beira do caos. Acaso, não seria esta a estética a que os catálogos e manuais denominam de *naify*?

---

10 PEDROSA, Mário. Pancetti e o seu diário. In: PEDROSA, Mário & AMARAL, Aracy (Org.). **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981. pág. 165-166. (Debates, 170).

11 FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Lisboa: Relógio d'Agua, 2009

12 DIDI-HUBERMAN, Georges. La imagen malicia. In: **Ante el tiempo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

13 BERGAMIN, Jose. **La decadência del analfabetismo**. Madrid: Siruela, 2000

Academicismo e Modernismo em Santa Catarina[1]

Sandra Makowiecky
UDESC/ CBHA

Resumo

Esta pesquisa consistiu numa catalogação da produção plástica realizada durante o período do "Academicismo e Modernismo em Santa Catarina" e resultou na produção de um CD-ROM contendo um arquivo digital apresentando os diversos artistas pesquisados, suas biografias e produção imagética catalogada. A intenção é que se consiga a propagação e perpetuação destas informações e imagens antes apenas pertencentes a poucos acervos dispersos, muitos dos quais inacessíveis ao grande público.

Palavras-chave

Academicismo, modernismo, Santa Catarina.

Abstract

This research consisted in cataloging the plastic production held during the period "Academicism and Modernism in Santa Catarina" and resulted in a CD-ROM's production containing a digital archive presenting the many researched artists, their biographies and cataloged imagistic production. The intention is to achieve the propagation and perpetuation of these information and images that previously belonged only to a few scattered acquits, many of which inaccessible to the public.

Key-words

Academicism, modernism, Santa Catarina.

1 Sobre este trabalho já foram publicados dois textos, a saber:

1 CHEREM, R. M.; MAKOWIECKY, S. Academicismo e modernismo em Santa Catarina. Um registro de percursos e. In: Makowiecky, Sandra ; Cherem, Rosangela. (Org.). Academicismo e modernismo em Santa Catarina. 1 ed. Florianopolis: UDESC, 2010, v. 1, p. 5-10.

2 FILOMENO, G. V. ; MAKOWIECKY, S. . A obra de arte no limbo da memória – notas a partir da formação de arquivos da pesquisa " Academicismo e Modernismo em Santa Catarina".. DAPesquisa. v. 2, p. 1-6, 2009.

I. Por uma introdução: A pesquisa de que fala este artigo promove uma catalogação da produção plástica realizada durante o período do "Academicismo e Modernismo em Santa Catarina" e remete à escassez de um arsenal imagético e bibliográfico capaz de ampliar o repertório visual e crítico sobre as artes plásticas em Santa Catarina, notadamente no que se refere à produção pictórica ocorrida entre meados do século XIX e primeira metade do XX. O percurso esteve norteado pela procura de um entendimento mais abrangente e rico da produção artística, favorecendo avanços para além dos catálogos e estudos sobre acervos privados e/ou monotemáticos, como também pelas articulações entre particularidades e um conjunto mais abrangente de questões, possibilitando análises mais consistentes acerca de certas contaminações e desdobramentos plásticos. O recorte cronológico abrange desde meados dos oitocentos até a segunda guerra mundial, uma vez que depois daqueles anos instalou-se um outro contexto de rupturas, relacionado ao concretismo e neo-concretismo até a morte das vanguardas, configurando-se num outro objeto de estudo.

Muito já se teorizou sobre a impossibilidade de reapresentação do passado e a fragilidade da noção de resgate no pendulo que se movimenta entre o voluntário e o involuntário, entre o individual e o coletivo, o esquecimento e a lembrança, reconhecendo os lapsos e recalques, potencializações e alterações como dimensões da memória. Melhor abordá-la como um fluxo, cuja proporção pode ser muito delicada e avassaladora, sujeito a saltos e desvios onde o imponderável e o contingente não cessam de se cruzar, sendo que aqui os riscos de apagamento precisam ser encarados e contornados, senão em todo, pelo menos no que nos cabe e até onde podemos.

A produção catarinense do período foi visitada e pesquisada nos museus, fundações, acervos, coleções de familiares para a catalogação e resultou na produção de um CD-ROM contendo um arquivo digital apresentando os diversos artistas pesquisados, suas biografias e produção imagética catalogada, que resultou na recolha de 1560 imagens e desdobrou-se numa conexão com 48 textos, além de 64 biografias de artistas que nasceram ou moraram em cidades como Blumenau, Florianópolis, Joinville, Jaraguá do Sul, Lages, Tubarão e Piratuba. Nestas localidades foram encontrados registros de obras do período da pesquisa. Mas também inclui alguns viajantes importantes que passaram por Santa Catarina e deixaram registros de um repertório ótico que se desdobrou no meio acadêmico, tal como no caso da documentação de paisagens e de tipos humanos. Assim, comparecem nomes estrangeiros como Johanes Jansen e Bernhard Scheidemantl, além de outros mais notáveis como Charles Darwin e Jean Baptiste Debret. A intenção foi de se conseguir a propagação e perpetuação destas informações e imagens antes apenas pertencentes a poucos acervos dispersos, muitos dos quais inacessíveis ao grande público. Outros tantos se encontram desprovidos dos cuidados e manutenção necessários para a sua preservação, esquecidos no limbo.

Muitos desses documentos ficam guardados, longe de todos, escondidos, onde aqueles que sonham com o passado encerram seus segredos. Remexer nesses cantos adormecidos, seja uma parede de casa de família, seja uma pasta com desenhos, seja um armário caseiro, sejam arquivos de bibliotecas com suas

pastas amareladas, significa, no desenlace da fita ou do cordão que os ata, tocar no universo íntimo, fazer tilintar lembranças e imagens. Não são poucos os arquivos que adormecidos, estão prestes a ser acordados e revelar o que guardam. Concordamos com Coli: "Quem não se interessa por obras de arte não entende bem esses comportamentos estranhos. É que delas, das obras, emanam forças prodigiosas"[2] Pensamos aqui em encarar o desafio de pensar em um trabalho voltado também à uma cultura preservacionista que esteja atenta para o jogo de identidades complexas compostas de diversidades.

Walter Benjamin, em suas notas para o estudo sobre Paris, também associou a obnubilação com o eterno retorno e a emergência do arcaico. O mundo da modernidade, nos diz, é um mundo de rigorosa descontinuidade em que o novo já não é o antigo que perdura, nem um fragmento do passado que retorna. Trata-se, pelo contrário, de uma experiência intermitente que ofusca o olhar: "a intermitência faz com que o olhar que deitamos em relação ao espaço descubra uma nova constelação. A intermitência é a medida do ritmo cinematográfico", [...] uma energia em que o passado é uma sombra; uma névoa, o futuro e o presente, apenas uma faísca que ilumina o instante[3]

Sobre a neutralidade dos documentos, Walter Benjamin, nas suas teses *Sobre o conceito da História*[4], evidenciou o caráter político presente no momento de seleção, formação, conservação, interpretação e uso desses arquivos e, consequentemente, na seleção que autores fazem ao escrever sobre determinados artistas. Foucault, em *A Arqueologia do Saber*[5], também nos alerta para os jogos de poder presentes nas ordens discursivas. Os objetos históricos seriam construções discursivas formadas por descontinuidades e esquecimentos, que poderiam trazer novas problematizações para o presente. E é a partir da descontinuidade que Foucault constrói a sua noção de arquivo em que todas as coisas ditas não se acumulem em uma massa sem forma, nem se inscrevam numa linearidade ininterrupta, nem se apaguem por acidentes externos. Pelo contrário, permite que os enunciados se articulem em figuras diferentes e se combinem entre si através de relações múltiplas.

O Arquivo é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que os que brilham muito forte como estrelas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas[6].

Assim, nestes arquivos encontramos experiências que ofuscam o olhar, que nos trazem passado ao presente, tornando-os possibilidades de novos futu-

---

2 COLI, Jorge. Misteriosos ímpetos.Folha de São Paulo. Caderno MAIS. Pág. 2. Disponível em < http://sebovermelhoedicoes.blogspot.com/2009/08/uma-exposicao-imperdivel.html>. Acesso em 12 ago.2009.

3 ANTELO, Raul. **Ausências**. Editora Casa da Palavra. Florianópolis, 2009, p. 94.

4 Benjamin, Walter – – **Obras escolhidas**. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232.

5 Foucault, Michel. **A Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro:, Forense Universitária, 2008.

6 Idem, p. 148.

ros, desde que iluminadas. Vale ressaltar que a tradicional divisão entre artistas acadêmicos e modernistas não parece suficiente ou adequada uma vez que, desde o início da pesquisa, pode-se constatar que havia elementos modernos entre artistas do assim chamado academicismo e elementos acadêmicos nos artistas que tiveram sua obra classificada como modernista.

Algumas obras que receberam importância e apreço contrastam com tantas outras ao nosso redor que recebem muito menos atenção. Onde se instala na história a obra de arte que não alcançou determinado brilho e destaque em seu tempo? Como continuar existindo sem estes cuidados e atenção? O que se sabe da história destes artistas que vivem à margem e que se expressaram em tinta nestas muitas telas que se encontram hoje empoeiradas em algum salão, sujas e desbotadas, de lado em algum acervo ou apenas desviadas e esquecidas? O que se sabe daqueles artistas que mereceram uma parede de um gabinete importante, dos que conseguem ainda hoje, participar de exposições, coleções, citações ou algum reconhecimento? Quantos são os que possuem hoje alguma preocupação na perpetuação de seu nome e legado para as gerações vindouras? A arte que segue em seu discreto existir em nossas paredes, murais, edifícios públicos, nos raros catálogos de acervos, em alguns poucos *websites* e nas mãos de colecionadores, particulares, artistas e famílias de artistas é tudo o que temos. Nos interessa refletir sobre algumas das descobertas feitas ao longo da pesquisa. No confronto entre dois postulados – um completamente imerso no campo tradicional da História e das belas Artes, outro claramente disseminado num âmbito de resistência – se abre um debate crucial para nossa cultura: até quando e de que maneira é possível lembrar o passado imediato e quais seriam as estratégias efetivas da arte para manter viva e ativa a memória de nossa arte para gerações futuras?

II. Entre as dificuldades: Destaca-se o fato de que nem sempre havia junto ao material visual pesquisado dados complementares e importantes para caracterização e alcance da obra, tais como título, tamanho e técnica ou localização do acervo ao qual pertence. Outra dificuldade apontada refere-se ao fato de que as biografias de alguns artistas, bem como seu local e data de nascimento e falecimento, eram bastante imprecisas, incompletas e, por vezes, inexistentes. Alguns acervos não só apresentaram insuficiência de dados como a maioria dos artistas que os representam estão situados apenas depois da primeira metade do século XX.

Em sua qualidade de arquivo, os dados desta pesquisa podem ser considerados frágeis, no sentido de que guardam uma distância infinita com as obras originais, apresentando-as freqüentemente distorcidas em sua forma, tamanho, material e cor. Por sua vez, convém ratificar que suas chances de sobrevida podem ocorrer com mais facilidade e por mais tempo no espaço virtual do que na sua materialidade original, possibilitando uma reprodutibilidade e perpetuação infinita. Ademais, por pior que seja a qualidade do original, se ele estiver digitalizado e disponibilizado, será possível entrar em contato com uma parte daquilo que de outro modo seria inacessível ou acabaria perdido. Tal como ensina André Malraux em *O Museu Imaginário*[7], a reprodução não rivaliza com a obra de arte,

7 MALRAUX, André. **O museu imaginário.** Lisboa, Edições.70, 1965

mas permite que ela viva de modo metamorfoseado e ressuscite não no mundo dela, mas no nosso, voltando-se para as nossas inquietações e paixões, permitindo novas combinações e iluminações. Assim, a reprodutibilidade técnica das obras propicia que aquilo que estaria fadado ao esquecimento ou ao desconhecimento possa ser infinitamente revisitado por quem assim o desejar, pois não se trata da recordação de um local, mas da possibilidade incessante de criação de um lugar imaginário.

Frente à situação explicitada, não há como não abordar a questão da precariedade da política de preservação dos acervos no país e no estado catarinense. São muito poucos os artistas que possuem entidades responsáveis por seu legado como é o caso privilegiado do Museu Victor Meireles, também do Museu Casa Fritz Alt, ou fundações como Fundação Hassis ou o Instituto Meyer Filho que são instituições que abrigam os acervos desses artistas e se esforçam em mantê-las em boas condições físicas e acessíveis ao público. Embora também careçam de projetos e leis de incentivo para levantar fundos para sua manutenção e para suas atividades. Na maioria das vezes as obras estão aos cuidados dos familiares e herdeiros que lidam com o legado dos antepassados sem as necessárias medidas de conservação, não tem informações ou até mesmo impõem dificuldades ao acesso às obras.

III. Museus e instituições pesquisados: Especialmente considerando como base levantamentos feitos com imagens encontradas em *sites* e catálogos relacionados a este assunto e que tematizam através de cenas, paisagens, objetos e retratos questões próprias à linguagem pictórica, muitas informações foram obtidas junto a museus, fundações culturais, internet e junto às famílias que guardam a memória de seus familiares-artistas.

Museu de arte de Santa Catarina (MASC)[8]*:* Foi Fundado em 1949, em Florianópolis, é vinculado a Fundação Catarinense de Cultura. Possui o mais importante acervo de arte no Estado com 1600 obras.

Museu Victor Meirelles[9]*:* Instalado na casa aonde o artista viveu, no centro de Florianópolis, o museu é ligado ao Instituto Brasileiro de Museus do Ministério da Cultura. O acervo conta com pinturas a óleo, aquarelas e desenhos de Victor Meirelles além de obras de outros artistas relacionados a sua trajetória..

Museu de Arte de Joinville[10]*:* Mantido pela fundação municipal de Cultura, foi criado em 1976. Possui em seu acervo mais de 700 obras.

Museu casa "Fritz Alt:[11] É mantido pela Fundação Cultural de Joinville e ocupa a antiga casa do escultor Fritz Alt. Conserva mais de 30 esculturas, a maioria bustos em gesso e bronze além de ferramentas, processos de produção, fotografias e objetos.

Fundação Hassis[12]*:* a casa onde viveu o artista, no bairro Itaguaçu, em Florianópolis abriga o museu a fundação Hassis responsável pela manutenção de

8 Disponível em < http://www.masc.sc.gov.br/>. Acesso em 10 mai. 2010.

9 Disponível em< http://www.museuvictormeirelles.org.br>. Acesso em 10 mai. 2010.

10 Disponível em< http://www.joinvillecultural.sc.gov.br/>. Acesso em 10 mai. 2010

11 Disponível em < http://www.joinvillecultural.sc.gov.br/>. Acesso em 10 mai.2010.

12 Disponível em <http://www.fundacaohassis.org.br>.

sua obra e que guarda três mil pinturas e desenhos, 15 mil documentos, 8 mil fotografias e 360 filmes. Mantém espaço para exposições.

Instituto Meyer Filho[13]*:* Organiza e divulga o acervo do artista composto por pinturas, desenhos, serigrafias e tapeçarias, além de imagens fotográficas e fílmicas e documentos, em Florianópolis. Mantém um espaço para exposição.

Museu Willy Zumblick[14]*:* Museu da cidade, mantido pela Fundação Municipal de Cultura de Tubarão e guarda uma coleção de obras do artista formada por 72 telas e oito esculturas além de alguns objetos pessoais.

Museu Malinverni Filho[15]*:* A casa onde morava o artista em Lages, tornou-se o Museu Malinverni Filho, implantado no dia 22 de maio de 1986. O museu reúne esculturas, pinturas, escritos, poemas, documentos e objetos particulares do artista, estimadas em aproximadamente duas mil peças.

Museu Fritz Muller[16]*.:* O Museu Fritz Müller, localizado em Blumenau, existe desde 1936, pertence à Faema, órgão municipal de meio-ambiente. Visitar este museu não é somente uma viagem à história e aos hábitos de um cientista do século XIX: é também conhecer a fundo, cientificamente, a fauna e a flora da Mata Atlântica.

Casa de Cultura Dide Brandão[17] – Localizada em Itajaí, foi inaugurada em 1982 com o objetivo de elevar o nível intelectual da comunidade, através de vivência cultural constante; oportunizar ocasiões de ensino-aprendizagem estético; através de Ambientes de Ensino de Artes Plásticas, Música e Expressões Culturais.Possui pinacoteca, Cinemateca, Biblioteca e espaços de Apoio como Sala de Espetáculos e Galeria.

O Estado é um grande possuidor de obras de nossos artistas. Seja no museu ou nas praças públicas, muitas obras encontram-se sob os cuidados de órgãos do governo em seus prédios, salões e gabinetes. Grandes esforços atuam no sentido de preservar boa parte deste acervo, mas o desinteresse comum pelo patrimônio público, bem como a pouca verba destinada a manutenção e a burocracia atrelada ao todo torna os cuidados escassos e difíceis. Ainda, existe pouca verba destinada para ampliação de acervos públicos. Em Santa Catarina, a maior parte de obras significativas não está em posse de acervos de museus, ao contrário da tradição européia. Alguns colecionadores particulares possuem grandes acervos. Artistas trocam trabalhos com seus colegas, formando pequenas coleções, presentes, compras, investimentos e heranças.

IV – Da vida do artista: A maioria dos artistas pesquisados mantinha paralelamente um emprego para sustentar sua produção. Neste cenário, são exceções os artistas Victor Meirelles e Martinho de Haro, que subsistiram da produção plástica, mesmo que em Victor Meirelles, consideremos sua atuação como

13 Disponível em < http://www.meyerfilho.org>. Acesso em 10 mai.2010.

14 Disponível em < http://www.tubarao.sc.gov.br/secretarias/cultura-esporte-e-turismo/willy-zumblick>. Acesso em 10 mai.2010.

15 Disponível em < http://www.usofacio.com.br/lagesrural/museumalinverni.php>. Acesso em 10 mai.2010.

16 Disponível em < http://www.overmundo.com.br/guia/museu-fritz-muller>. Acesso em 10 mai. 2010

17 Disponível em < http://casadacultura.wordpress.com/historico/>. Acesso em 10 mai.2010.

professor. Em uma sociedade como a nossa, onde contamos com poucos galeristas, colecionadores e críticos, o artista raramente encontra retorno financeiro suficiente em sua produção. Eduardo Dias foi sapateiro, caiador de paredes e decorador de residências, além de criador de letreiros e panos de boca para peças teatrais. José Silveira D'Ávila foi pintor, desenhista e gravador. Também foi criador das oficinas de Arte do MASC e diretor do Museu de Arte de Santa Catarina, sendo também um estudioso do vidro de arte, trabalhando com várias fábricas cariocas e paulistas. Aldo Beck se dedicou ao seu trabalho como funcionário público no DER – Departamento de Estradas de Rodagem, onde trabalhou por 25 anos. Aldo Nunes foi professor e diretor do Instituto Estadual de Educação, bem como Diretor do Museu de Arte de Santa Catarina. Hiedy de Assis Côrrea (Hassis) trabalhou em publicidade, símbolos, logotipos, cartazes, capas de revistas e livros. Foi ilustrador, desenhista e pintor autodidata. Trabalhou na Universidade Federal de Santa Catarina. Rodrigo de Haro vive de sua arte, mas também é professor de pintura e desenho e tem nas suas letras, grande reconhecimento pelo seu trabalho artístico. Domingos Fossari trabalhou em Porto Alegre como desenhista de publicidade. Em 1942 ingressou no serviço público estadual do Rio Grande do Sul como desenhista da Secretaria da Agricultura. Em 1943 mudou-se para Florianópolis como funcionário público federal do Serviço de Proteção da Malária, exerceu esta função até 1976, quando se aposentou. Foi pioneiro do desenho publicitário em Florianópolis, caricaturista e chargista por duas décadas dos principais jornais do Estado. Meyer Filho foi funcionário do Banco do Brasil durante boa parte de sua vida. Durante o tempo que esteve na instituição, o artista calculava ter feito cerca de 30 mil desenhos, dos quais rasgou 26 mil. Sílvio Pléticos ainda hoje, é professor. Pedro Paulo Vechietti foi também ilustrador de jornais. Estes são alguns exemplos dentro do universo de artistas selecionados para a pesquisa. Como sabemos, preservar é dar inteligibilidade para que o acesso às obras seja a base de uma verdadeira compreensão de seu valor simbólico e cultural.

Eventualmente Prefeituras e Governos locais premiam artistas e os seus trabalhos mostrando um merecido reconhecimento da produção local, organizando salões, adquirindo obras ou encomendando obras públicas como murais, e esculturas. Diversos objetos adquiridos se encontram nas mais diversas cidades catarinenses, muitos deles em museus e galerias, muitos em nosso espaço público. Alguns às nossas vistas, outros ocultos de tão expostos, como os desenhos de Hassis no pavimento da Praça XV na capital dos Catarinenses ou mesmo os já destruídos jardins de Burle Marx no aterro da Bahia Sul. Assim, quanto às biografias, convém destacar que não se trata de uma coletânea e nem de um estudo específico e aprofundado, quer do ponto de vista empírico e documental, quer do ponto de vista teórico-metodológico. O único propósito de sua inclusão é o de proporcionar uma breve ampliação dos dados de legenda das respectivas obras. Por isso, há aquelas biografias artísticas que não puderam ser localizadas no meio digital ou nos livros, textos e catálogos, mas não há biografias sem as respectivas obras plásticas. Em certos casos, é bastante visível a arbitrariedade da localização dos artistas pelo local de origem, quer porque os mesmos circularam, quer porque certas localidades os reivindicam como seus apenas pelos dados vitais de

nascimento e/ou morte, ou somente porque o autor viveu e /ou deixou ali uma parte de sua obra. Por sua vez, muitas pesquisas podem ser desenvolvidas a partir da seleção aqui apresentada, quer porque novos nomes podem ser acrescentados, quer porque sua fortuna crítica ainda está por ser feita, ou mesmo merece maior atenção. É bastante sintomática a reduzida presença de mulheres e também merece estudo a formação de certos circuitos e seus meios de legitimação artística. Nos casos em que o recorte cronológico antecede ou sucede aos limites iniciais estabelecidos pela pesquisa, isto apenas confirma os limites do varal cronológico e a demanda por elos que guardam precedências e recorrências. Buscamos a criação deste arquivo para participar de incontáveis museus imaginários, dividindo-se para agregar forças contra a inevitável pulsão de morte, como nos diz Derrida:

A pulsão de morte é acima de tudo, anarquívica [...] sempre foi, por vocação, silenciosa, destruidora do arquivo. A pulsão de morte é também uma pulsão de agressão e de destruição, ela leva não somente ao esquecimento, [...] mas comanda também o apagamento radical[18]

Será que as reflexões contidas nesta pesquisa serão capazes de incluir uma tensa hesitação teórica com a conseqüente recusa dos modelos de compreensão pacificadores, mas também redutores? As obras de arte gostam da nossa atenção e nos devolvem sentidos ocultos, inimaginados. Torçamos para que portas sejam abertas e que esta produção realizada em Santa Catarina receba maior visibilidade.

18 DERRIDA, J. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. R.J. Relume Dumará, 2001, p. 21-2.

Modelo vivo, 1953
Agostinho Malinverni Filho
Òleo sobre eucatex, 40 x 57 cm
Acervo do Museu Malinverni Filho Lages, SC

Sem título, 1914
Eduardo Dias
óleo sobre tela, 59,0 x 83,0 cm
Coleção Marcelo Collaço Paulo
Florianópolis

Panorama de Florianópolis, 1975
Martinho de Haro
Óleo sobre eucatex. 63 x 113cm
Acervo do MASC..

A arte das novas mídias contextualizada no museu do século XXI

Silvana Boone
Doutoranda/ UFRGS
USC

Resumo
Este estudo propõe refletir sobre o papel do museu de arte no século XXI como um dos lugares de exposição e preservação da produção artística desenvolvida através das novas mídias tecnológicas, avaliar se ele ainda se mantém como um espaço de legitimação e consagração, bem como apontar questões sobre o lugar das novas mídias no contexto da arte contemporânea.

Palavras chave
Arte das novas mídias, arte contemporânea, museu

Abstract
This study proposes to reflect about the role of art museums in the 21st century as one of the places for exhibition and preservation of artistic production developed through new media technology, to assess whether it still stands as a space of legitimation and recognition, and to identify issues about the role of new media in the context of contemporary art.

Keywords
New media art, contemporary art, museum

A história nos mostra que desde sempre a arte passou por grandes transformações de ordem técnico/tecnológica, mas, nas últimas décadas ocorreram mudanças significativas também no caráter das exposições de obras produzidas com tecnologias que cada vez mais ocupam um lugar importante no contexto da arte contemporânea.

Os recursos oferecidos pelas tecnologias digitais aumentam as possibilidades de produção e conferem à arte contemporânea novos desafios. O final do século XX foi marcado por grandes transformações e evoluções tecnológicas, oportunizando facilidades e rapidez na criação e desenvolvimento visual de uma nova forma de arte. Segundo Michael Rush, "o uso cada vez maior do microcomputador desencadeou uma era na qual muitos artistas podiam pegar material de uma fonte básica (uma fotografia) e manipulá-lo usando a linguagem computadorizada" [1]. Propõe-se uma discussão em torno dessas possibilidades que se apresentam através da arte das novas mídias e sua contextualização enquanto arte contemporânea.

Historicamente, a produção artística do homem está ligada ao contexto em que ele vive. No passado, a arte manifestou-se de diferentes formas, associada muitas vezes ao contexto social, político, geográfico e religioso de sua época, bem como se desenvolvia a partir do aparato técnico e científico do período. Assim, o artista adaptou-se às técnicas ou adaptou-as aos seus processos criativos.

Assim como a materialidade das obras e suas tecnologias, o caráter expositivo da arte foi se transformando e faz-se necessário uma análise dessas mudanças junto aos espaços do museu, substituindo a realidade apresentada até a metade do século XX pela diversidade tecnológica, matérica e interativa. Para este estudo, é importante esclarecer que chamaremos de **arte das novas mídias** (*new media art*), termo abrangente usado por Beryl Grahan e Sarah Cook em recente produção sobre curadorias no contexto atual[2] e Christiane Paul, curadora americana que também usa o termo como *guarda-chuva* para abrigar as várias formas de arte que se apresentam hoje através das tecnologias. Assim, o termo "novas mídias" engloba muitas nomenclaturas que, de certa forma, tentam especificar o meio ou formato o qual a obra se apresenta. Podem ser chamadas de arte computacional, arte digital, arte eletrônica, artemídia, *web art*, arte/tecnologia, entre outros nomes que objetivam manifestar o pensamento criador no início do terceiro milênio através de diferentes tecnologias. Também segue-se o conceito de Lev Manovich, de que "as novas mídias são objetos culturais que usam a tecnologia computacional digital para distribuição e exposição(...) a internet, os sites, a multimídia de computadores, os jogos(...), os CD-ROMs e o DVD, a realidade virtual e os efeitos especiais gerados por computador" [3].

Desde os anos 1960, as novas mídias passaram a ser utilizadas no campo da arte, mas sua inserção nos museus ainda passa por um processo lento em relação a outras produções de arte contemporânea cujo caráter não é a tecnologia

1 RUSH, Michael. *New media in art.* Second edition. New York: Thames & Hudson Inc, 2005, p. 178.

2 GRAHAN, Beryl e COOK, Sarah. *Rethinking curating: art after new media.* Cambridge, Massachussetts; London, England: The MIT Press, 2010.

3 MANOVICH, Lev. *Novas mídias como tecnologia e idéia: dez definições.* In LEÃO. Lucia(org.) O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias. São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 27.

e que se tornaram acervo de alguns museus, tão logo constituíram-se como referências históricas de uma determinada época. Porém, com o advento do computador, novos suportes para a arte foram ganhando espaço no que tange os mecanismos de exibição das obras que em grande parte, ganham novas características e abandonam a simples recepção contemplativa e adquirem o caráter de interação com o público espectador.

Segundo Christiane Paul, as chamadas novas mídias são uma parte cada vez mais importante das práticas artísticas contemporâneas, desafiam o mundo da arte tradicional, seus métodos habituais de apresentação e documentação, bem como sua abordagem em relação à coleção e preservação[4]. Assim, existe uma necessidade de compreensão maior da arte apresentada pelas novas mídias, da mesma forma que é necessário investigar como está ocorrendo sua inserção, armazenamento e preservação junto ao museu. Com os avanços tecnológicos ocorridos nas últimas décadas, o conceito na produção da arte também foi se transformando, muitas vezes pela sua constituição física e dessa forma, é necessário repensar o armazenamento de determinadas obras a partir da sua forma de exibição ou exposição e consequentemente, repensar a sua preservação. É fundamental que as necessidades emergentes sejam atendidas em relação à manutenção de obras que ao longo do tempo podem ser perdidas, inviabilizando sua exposição, por tratarem-se de produções datadas que hoje já não encontram equipamentos compatíveis para sua reprodução ou mesmo para visualização, em função das rápidas transformações tecnológicas, especificidade dos materiais e é claro, situação de mercado. Na questão que caracteriza a obra pelo seu meio, vale ressaltar que não se trata apenas de manter o registro da obra, mas preservá-la na sua originalidade. Uma imagem produzida por um equipamento computacional dos anos 1970 pode ser reapresentada em qualquer dispositivo atual (assim como as fotografias ou outras imagens hoje são preservadas de forma digital), mas trata-se de pensar a manutenção da obra em si e não apenas sua representação.

Na contemporaneidade, vários teóricos percebem a importância das tecnologias na arte e nos processos criativos. Anne Cauquelin, por sua vez, dá outro nome à arte produzida com os novos meios, chamando-as de tecnoimagens[5]. Quando se refere à essa produção no contexto da arte contemporânea, aponta para o desconforto por parte dos críticos em julgar tais atividades artísticas.

A preocupação dos historiadores em relação às novas mídias é que se possa incorporá-las enquanto linguagem contemporânea do século XXI e não como uma produção marginal, segregada a grupos ou a outras áreas do conhecimento que já têm demonstrado valorização por conta do crescimento tecnológico.

Questiona-se então, o que é necessário para que a arte das novas mídias tenha o devido espaço nos museus de arte contemporânea? Quem vai determinar essa instituição e o que é preciso para que isso ocorra? Qual deve ser a posição

4 PAUL, Christiane(ed.). *New media in the White cube and beyond: curatorial models for digital art.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2008, p. 1.

5 CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea:* uma introdução.São Paulo: Martins, 2005, p. 156-157.(Coleção todas as Artes)

dos críticos diante disso? O quê e quem legitima essa arte enquanto arte contemporânea?

O museu como espaço de conservação e preservação da arte ao longo da história costumava legitimar as produções artísticas que já haviam ganho a aceitação do público, da crítica e por vezes, do mercado. Por outro lado, o fato de uma obra pertencer ao museu, independentemente do reconhecimento do público, promovia essa ao espaço consagrado e legitimado da arte. Assim como a arte conceitual e outros movimentos da segunda metade do século XX, dada a dificuldade dos museus e da crítica para aceitarem novas formas de criação que conflitavam com as normas de inserção dos museus, tendo em vista os seus suportes ou a falta deles (*body art*, *minimal art, land art*), da mesma forma a arte criada pelas novas mídias se coloca nessa posição hoje, mas, é preciso que haja o reconhecimento da crítica de arte para garantir a posteridade e o futuro dessas manifestações contemporâneas. Oliver Grau manifesta sua preocupação com esse futuro, na relação das obras produzidas através das tecnologias com os museus e à própria história da arte, quando diz que "estamos, portanto, correndo o risco de apagar uma significante porção da memória cultural de nossa história recente" [6].

Se as manifestações artísticas do homem associam-se ao seu tempo, a tecnologia como meio na constituição da arte contemporânea precisa ser vista como uma evolução histórica, dada a existência atual, não como algo que está fora do seu contexto, à parte. No que tange os processos de legitimação da arte produzida com novas mídias, devemos reconhecer que muitas exposições vêm acontecendo em feiras, bienais, em eventos de caráter tecnológico e/ou científico (mas que privilegiam a criação artística) promovidos por grandes empresas de tecnologia, além da constituição de acervos em institutos de pesquisa e tecnologia que abrem um espaço de valorização da arte que originalmente pertencia apenas aos museus e galerias. A arte das novas mídias se apresenta como um desafio e uma nova realidade para o museu do século XXI, portanto, cabe analisar se hoje, o museu ainda atua como agente de legitimação. Se buscarmos a teoria de Bourdieu em relação aos processos de legitimação(da arte), pode-se dizer que o museu atua como um agente que possui "o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos" [7] já que possui o domínio cultural a partir das funções de guardar, armazenar, conservar as obras e as referências históricas da arte e de outras produções humanas, bem como apresentá-las ou devolvê-las para a sociedade a qual está inserido. Mas, se verificarmos o contexto atual da arte, o caráter das exposições, o público que visita o museu e compararmos com a proliferação de eventos que atingem um público bem maior, talvez possamos repensar qual o lugar que legitima a arte hoje e analisar se essa legitimação não acontece através das vias mais informais do que o meio institucionalizado que, de certa forma, perdeu força ao longo das últimas décadas.

---

6 GRAU, Oliver. Integrando a arte-mídia em nossa cultura – História da arte como ciência da imagem. In ARAUJO, Denize Correa(org.). Imagem (ir)realidade: comunicação e cibernética. Porto Alegre: Sulina, 2006, p. 263.

7 BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 244.

Assim como as novas mídias ganharam espaço na arte e em diversos circuitos culturais, essa forma de criação ainda é questionada pela materialidade em que se apresenta e muitas vezes, afastada do contexto da arte institucionalizada pelas relações híbridas entre ciência e comunicação. Percebe-se que a arte das novas mídias passa a ter sua legitimação no momento em que várias instituições do mundo, artísticas ou não, além de alguns acervos de grandes museus, apresentam obras pelo seu valor conceitual, como mais uma linguagem da arte somada às tantas que se mostram hoje.

É fato indiscutível que as tecnologias computacionais invadiram o cotidiano do homem contemporâneo, de forma intensa pela rapidez com que o mercado evolui e torna indispensável o aparato tecnológico na sua convivência, seja através do computador, das redes de relacionamento via internet cada vez maiores, dos dispositivos de comunicação instantâneos via telefone celular, entre inúmeros outros equipamentos que já formam uma lista de acessórios impossível de ser ignorada. E, se enquanto meio está mais próximo do público do que outras formas de arte, podemos pensar que a proximidade e banalização das tecnologias seja um entrave para a aceitação ou consagração da arte mídiatica como arte institucionalizada e não periférica, mas é necessário um estudo mais aprofundado sobre o assunto e um interesse substancial por parte dos teóricos e críticos para que essas manifestações tenham a garantia de um lugar na história da arte contemporânea, bem como detenham o espaço físico de preservação ainda considerado principal, o museu.

A partir dos anos 1980, percebe-se um aumento significativo de instituições de pesquisa, alguns institutos de arte/tecnologia no mundo que têm a preocupação em apresentar e manter um acervo considerável de produções com diferentes mídias, associados a grupo científicos e de pesquisas avançadas em tecnologia, e que gradativamente tentam legitimar as obras enquanto arte contemporânea. Temos alguns exemplos de instituições que, desde os anos 1960, pesquisam e promovem processos híbridos entre arte, ciência, comunicação e tecnologia: a LEONARDO(ISAST), *The International Society for Art, Science and Technology*, formada em 1982 para expandir o trabalho desenvolvido pela Revista Leonardo, criada por Roger Malina, em 1968, publicada pelo MIT Press, Cambridge, Massachusetts, EUA; a Fundação Daniel Langlois, de Montreal, Canadá; o *ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie* em Karlsruhe, na Alemanha; a *INTEL Corporation*; o evento *ARS ELETRONICA*, Linz, Áustria; o ISEA – *Inter-Society for the Electronic Arts* e o Itaú Cultural no Brasil, entre outros institutos que têm trabalhado para a promoção e preservação da arte das novas mídias.

Enquanto espaço institucionalizado da arte, o MoMA, Museu de Arte Moderna de Nova York ganha espaço frente de outros museus no que se refere à preservação das obras que estavam na vanguarda da arte a partir dos anos 1960, através do *Department of Media and Performance Art* (criado em 2006), cujo objetivo maior tem sido a aquisição e conservação de arte das novas mídias produzidas recentemente.

Assim, os institutos de arte e tecnologia e, de forma mais tímida, alguns museus, têm desempenhado o papel de mantenedor dessa forma de criação e aproxima o público das produções contemporâneas fazendo, por vezes, a função reconhecida do museu, apresentando peças históricas já consagradas nesse contexto. Pode-se associar ao que Bourdieu chama de "princípio da legitimidade específica, aqueles que estão certos do reconhecimento de seus pares, suposto indício de uma consagração duradoura"[8] mas que para a arte, ainda não contempla o reconhecimento dessa manifestação artística enquanto conceito que está acima da materialidade da obra.

Ainda são poucas as coleções de arte das novas mídias em Museus de Arte, como o *Los Angeles County Museum of Art* (LACMA), o *Whitney Museum* e o MoMA em Nova York, EUA. A iniciativa dos grandes museus de arte contemporânea ainda é pequena em relação à arte e as novas tecnologias. Também cabe repensar aqui o conceito de espaço (físico) no museu contemporâneo: a virtualidade do ciberespaço permite guardar informações que ora podem estar num espaço concreto do museu, ora pode estar armazenadas no ciberespaço, enquanto dados imateriais disponibilizados e tornados visíveis através de interfaces computacionais. Tais discussões necessitam aprofundamento teórico, bem como visam aproximações mais significativas da arte das novas mídias e os espaços institucionalizados da arte. O contato com instituições, curadores e artistas envolvidos em processos de criação poderão comprovar, num futuro próximo, as ideias apontadas neste texto, referentes ao papel do museu como um agente de legitimação da arte das novas mídias no contexto da arte contemporânea, mas não mais o principal. É fundamental que os historiadores da arte pensem a arte das novas mídias como uma das formas de produção de arte que deverá se consolidar cada vez mais e que deve ser aceita como a arte de hoje, produzida hoje, iniciada num passado recente e visando o futuro da arte, talvez imaterial, talvez desprovido de fisicalidade, mas que deverá manter o pensamento do homem como o principal conceito, tendo em novos suportes a extensão das suas potencialidades criadoras.

8 BOURDIEU, 1996, p. 248.

As novas relações da Estética

Silvia Meira
USP/ CBHA

Resumo

A pesquisa em andamento pretende a partir da produção artística dos últimos 50 anos analisar características comuns e referências que articulam o elástico pertencimento das teorias contemporâneas[1]. As especificidades do contexto em que os objetos são apresentados enquanto arte ordenam as imprecisas relações da situação, e introduzem o discurso. Os sentidos elásticos, como um lugar de acolhimento, instigam os processos de significação, são da ordem de um conhecimento relativo e subjetivo.

Palavra chave

Arte Contemporânea, Produção de Sentido, História da Arte séc. XXI

Abstract

The present research analyses the visual artistic production from the past 50 years the common characteristics and references that articulate the elastic notion of contemporary theories. The specific context in which objects are presented as art, order the imprecise relationship of the situation, and introduce the meaning. The elastic sense of the signification of the art work can be related as a relative and subjective knowledge.

Keywords

Contemporary Art, Production of Meanings, Art History of the XXI century

1 As migrações implicam múltiplos lugares e uma sucessão de tempo, não linear constantemente em variação.

Em um campo ampliado de possibilidades, as manifestações artísticas dos últimos 50 anos, transgridem a filiação estética[2] que compõe a história da arte, e, nos obrigam a repensar conceitos. As formas complexas de arte descrevem uma dilatação do presente. As intervenções colocam categorias e conceitos convencionais como ferramentas para a prática artística[3], centrada a operação do artista em questões envolvendo da psicanálise à política, referendando a critica, teoria e história da arte.

O debate contemporâneo se apropria de conceitos tradicionais criando diferentes relações, introduz novos significados aos antigos significantes. A *produção de uma experiência in situ* se torna primordial no fazer artístico, onde as transações e relações descrevem a essência; o procedimento e a postura substituem as propriedades[4].

Desde a conferência de De Duve 'Quando a forma se transformou em atitude – e além', de 1994, o modelo pós-moderno é caracterizado por operar através das noções 'atitude-prática-desconstrução' onde fica esclarecida a estratégia de "não lugar" da atividade artística. A alteração da linguagem artística de questões de "aparência" para questões de "concepção", favoreceu o aparecimento de discursos conceituais[5] como uma tendência que acrescenta conhecimento à compreensão da natureza e função da arte. A partir da percepção das formas que a arte contemporânea assume, a crítica prioriza os elementos conceituais. Sob um discurso da reflexividade, a crítica abole o conjunto ordenado de relações entre o visível e o dizível, em nome do conteúdo, do sujeito, ou da causa, e, domina o campo da história da arte contemporânea[6].

A ordem do discurso

A arte em diálogo com diferentes abordagens precisa de um olhar cuidadoso em relação a essa ordem arriscada de discurso. As intervenções contemporâneas começam a estabelecer pesquisas específicas, ligadas a conhecer *per se,* argumentos especulativos incrustados às temáticas das intervenções, que, possibilitam dar ênfase a determinados conteúdos conceituais, compreendidos como estudos da possibilidade de significado.

Esses ensaios, como modelo estratégico do artista, do *informe,* ou ainda, como *documento da obra,* são norteadores para a crítica, da ordem da partida do enunciado arte, agregam uma *episteme* à nossa época. O interesse do modelo estratégico, como menciona Yve-Alain Bois[7], reside naquilo que nos permite pensar historicamente os conceitos revelados por outros modelos, bem como os

---

2 Entende-se por estética a ciência do conhecimento da representação do sensível, segundo Jimenez. A reflexão aqui proposta pressupõe que o objeto arte seja definido como uma ação ou atividade humana que articula razão e sensibilidade in: *L'esthétique contemporaine,* Paris, Klincksieck, 2001, p. 21.

3 Basbaum, R. e Lagnado, L. *III Seminário de Curadoria* in Marcelina eu-você etc., ano 3, São Paulo, FASM, 2009, pp.109-126.

4 Michaud, Y. *L'art à l'état gazeux,* Paris, Hachette Littératures, 2008, p.169.

5 Kosuth, J. *A arte depois da filosofia* in:Escritos de Artistas anos 60/70 , Rio de Janeiro, Zahar, 2006, p.216.

6 Bois,Yve-Alain *A pintura como modelo,* São Paulo, ed. Martins Fontes, 2009.

7 Idem p.310.

laços que eles mantêm entre si, em um dado momento histórico. Porém a questão como explicita Bois, é a relação entre o objeto da arte e o modelo teórico que se inventa ou se importa para a ocasião.

A sólida e estável tradução histórica é destronada pela mobilidade das ordens constitutivas da prática artística. A história da arte tradicional baseada em uma narrativa literária, na direção do que se constituiria um mesmo ponto de referência, sedimento ou resíduo do passado no presente deve ser flexibilizada pelos novos sentidos. As diferentes condições de aparecimento da arte, ao transgredirem os contornos tradicionalmente conhecidos, abriram opções ao entorno, àquilo que se introduz entre os objetos e ao que se descobre nas escritas do espaço. A situação em que a arte contemporânea se revela necessita de indícios sobre o lugar, sobre o estatuto, e sobre a estratégia da enunciação, uma descrição que possibilita o olhar aproximado.

As especificidades do contexto em que os objetos são apresentados enquanto arte, ordenam as imprecisas relações da situação[8] e introduzem o discurso. A singularidade das operações artísticas deve ser entendida a partir dos antecedentes conceituais do repertório utilizado, e a partir da dimensão dos códigos envolvidos. As disciplinas alocadas na intervenção devem ser circunscritas, como um princípio *a priori*, facilitando a compreensão das possibilidades particulares do discurso, validando o enunciado e o sujeito que fala[9].

A arte pós-moderna com a recusa de compromissos e soluções autorizadas e rígidas, desengajada, coloca para o entendimento de seus objetos independentes, a necessidade de informação antecipada acerca do conceito de arte e acerca dos conceitos desenvolvidos pelo artista. O entrecruzamento de vários elementos presentes no processo de interação e nos vínculos estabelecidos, indica as qualidades da troca. Olhar as obras contemporâneas reivindica a descoberta de analogias na *impressão da experiência*[10] .

No mundo múltiplo, complexo, e rápido da contemporaneidade, as estruturas duráveis não fazem mais alusão à condição da existência humana. As proposições artísticas evocam a definição dos símbolos que elas contém, "a ligação por analogia é a lei ou princípio constituinte do pensamento metafórico, o seu nexo, já que o significado só surge através do contexto causal pelo qual um signo responde por, toma o lugar de, traz à tona, é um paralelo, o campo de ligação..." [11]. É o universo simbólico que possibilita o reconhecimento do trânsito fluido e difuso, separando o discurso verdadeiro, do simulado, e, os discursos fundamentais, da reaparição da crítica ou da teoria.

---

8 Ribas, C. *Estratégias de arquivo: a arqueologia como método de estudo da especificidade / imprecisa da arte in:* Rio de Janeiro, Revista Concinnitas, ano 9, vol.2, n. 13, 2008.

9 Foucault, M. *A ordem do discurso,* São Paulo, ed.Loyola, 2009*,* p.36.

10 *Discursos, Advertência, Deslocamento, Inserções em circuitos ideológicos* in: Escritos de Artistas anos 60/70, Rio de Janeiro, Zahar, 2006, p.142-149.

11 Kosuth, J. *A arte depois da filosofia* in: Escritos de Artistas anos 60/70 , Rio de Janeiro, Zahar, 2006, p.214.

Os modelos teóricos aceitam de maneira notável a coexistência de diversos significados, mas devem colocar em dúvida os que não consideram a *matéria objetiva*, segundo Schapiro, apesar de ser capaz de identificar com precisão o referente do signo em questão. As qualidades físicas e formais da intervenção como em um espetáculo[12], intimidam o espectador pelo inusitado da obra, da qual decorre um modelo de engajamento, o ativar o outro[13]. Os sentidos elásticos instigam os processos de significação, como um lugar de acolhimento são da ordem de um conhecimento relativo e subjetivo.

A história não narrada, ou delimitada se transforma como evidencia Bruce Nauman em 1969, em *Abrindo a Boca,* consciência de saber olhar*,* ao integrar os recursos tecnológicos à linguagem artística. Os artistas passaram a criar enunciações a partir de seus depoimentos a exemplo *Advertência,* de Daniel Burren, *Deslocamento,* de Richard Serra, *Impregnação,* de Cildo Meireles, *Discursos,* de Luciano Fabro[14], ou Instauração[15] de Tunga. A produção artística contemporânea, ao ser contextualizada pelos documentos críticos dos artistas, preenche a lacuna da contemporaneidade de que é preciso reconstruir o que se anuncia, no sentido oculto que se atravessa.

Da escrita de seu conceito (projeto de curadoria) ao *mis en scène* (solução ou produto)*,* as intervenções contemporâneas passando por ambientações que dão a visualidade e o valor cultural, à delimitação da mediação, e, ao papel da crítica, se inserem na cultura. A concepção desconhecida e frágil do "isto é arte?", circula entre a apropriação de teorias e normas que conceituam a arte e à contextualização com disciplinas afins; aspectos que, embora diversos em seus estatutos, esclarecem a aparente desmedida do contemporâneo.

O passado histórico da arte baseado em testemunhos materiais de diferentes culturas, na iconografia de diferentes épocas, em estilos como expressão, no contexto como interconexão entre imagens, símbolos e signos; serve como mapeamento da tradição, que permite uma linguagem de referência ao fazer contemporâneo. Os jardins da história estão sendo substituídos por *sites* do tempo, menciona Smithson[16].

A natureza da escrita no espaço

O uso da natureza como local para a arte foi a solução encontrada por alguns artistas de migrar a espaços abertos como reação ao confinamento do lugar conhecido de representação da arte, trajetória conhecida como *Land Art*. Os *non sites* investiram em lugares alternativos à ação artística, como os trabalhos de Robert Smithson, em formações geológicas. Recortar no mundo espaços sig-

12 Debord, G. *La Société du Spectacle,* Paris, Ed.Gallimard, 1992.

13 proposição dos "*Quase-cinemas*" de Helio Oiticica, idéia fundamental na elaboração dos Blocos-experiências in Cosmococas.

14 *Discursos, Advertência, Deslocamento, Inserções em circuitos ideológicos* in: Escritos de Artistas anos 60/70, Rio de Janeiro, ed. Zahar, 2006, p.142-149, p.249-261, p.325-329, p.264-265.

15 Lagnado, L. "um estado que se situa entre a instalação e a performance..." in: Bausbaum, R. Arte Contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p.134.

16 Smithson, R. *Uma sedimentação da mente: projetos de terra in:* Escrito de artistas nos anos 60;70, Rio de Janeiro, Zahar, 2006, p. 188.

nificantes, deslocamento físico do *lócus* artístico, teria agregado a transitoriedade e a efemeridade ao fenômeno artístico. Heizer[17] menciona ainda "o trabalho não é posto em um lugar ele é esse lugar", referendando a operação do artista que preocupa-se em alocar o conceito no espaço.

O espaço, entendido como um contorno do grande horizonte, como medida da extensão, e o tempo, indicando a duração finita, são norteadores dos escritos de artistas nos anos 60, apontados pela critica de arte[18] como fundamentais para o entendimento da arte contemporânea[19].

A elaboração de um espaço artístico autônomo de atuação pelos artistas dava lugar a uma experiência interativa em tempo real de percepção espacial. *O*s trabalhos de Donald Judd, antiilusionista e antigestual, articulados no espaço real, descritos como *specific object,* próximo ou afastado, ressaltavam a disposição e a ocupação, dedicando-se a pensar sobre o entorno dos objetos, sobre a incorporação de espaços distintos, distâncias e temporalidade estendida à arte.

A utilização de diferentes locais pela arte teria obrigado a crítica a repertoriar outro tipo de enquadramento, potencializando o espaço como suporte: o que não era paisagem nem arquitetura. O ensaio crítico de Rosalind Krauss publicado em 1979, *Escultura no Campo Ampliado*, revelava a mutável função e significação das novas esculturas, delineando o campo estendido.

Territórios, paisagens e praças são modeladas pela introdução de estruturas de chumbo minimalistas. A forma de Richard Serra expressa através do volume, comprimento e direção estabelece uma relação com o terreno, onde é alocada. Influenciado pela musica minimalista de Phillip Glass, e pelo existencialismo de Sartre, Serra utiliza a gravidade como principio para construir suas intervenções. As *Espirais Torcidas*, de 2001, nunca são colocadas a prumo, deslocadas do centro físico, estabelecem com o espectador interativo uma percepção dialética, de instabilidade, evocando o artista em seus escritos, questões sobre o deslocamento. O espaço é recoberto pela intervenção abstratamente, mas é o uso e a experiência quem o consolida[20].

A reflexão teórica de Morris fazia uma distinção fundamental sobre a experiência imediata de percepção do espaço. A *presentidade*[21], descrição de um estado de ser, aspecto mencionado por ele em seu ensaio crítico *O tempo presente do espaço,* onde ele enfoca a ampla configuração que se abria a partir da escultura dos anos 60. Ao perceber o espaço arquitetônico, o espaço próprio de quem percebe não é distinto do percebido, revelando as possíveis articulações com o espaço mental. A memória e imaginação atuam no *eu* dinâmico reconstituído

17 Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson in Escrito de artistas anos 60/70, Rio de Janeiro, Zahar, 2006, p.275.

18 A poética da *Obra Aberta* de Umberto Eco já explicitava tal fato em 1962.

19 Bosco e Silva, L. *Spiral Jetty: o sublime na obra de Robert Smithson* in Poéticas da Natureza, São Paulo, PGEHA, Mac Usp, 2009, p.69

20 Serra, R. *Deslocamento* in: Escrito de artistas anos 60/70, Rio de Janeiro, Zahar, 2006, pp.325 – 329.

21 Morris, R. Para Morris existe uma distinta conexão entre a ocupação da arte pelo espaço arquitetônico, que implica no ser circundado, e a escultura onde quem percebe é que circunda, o que Robert Morris definiu como o *tempo presente do espaço*. Morris menciona que ao perceber o espaço arquitetônico, o espaço próprio de quem percebe não é distinto, mas coexiste com aquilo que é percebido. In *O tempo presente do espaço*: Escritos de Artistas, Rio de Janeiro, Zahar, 2006, pp.401 – 420.

no mim, a partir dos indícios do relembrado. O espaço não é apenas um lugar, se torna ativo, *shapped*[22] pelo engajamento do espectador às circunstâncias apresentadas.

O *espaço como linguagem*, uma característica da contemporaneidade, a exemplo o vídeo arte, instalação/performance conceitual de Gary Hill, *Around & About*, de 1980, apresenta composições visuais com paredes, teto e chão, que, servem como dispositivos da permanente (in / re) definição do espaço. Em velocidade exponencial a tecnologia da imagem permite recortes digitais de imagens e acrescenta à expressão artística uma possibilidade ampliada de interatividade, capaz de alterar a nossa forma de percepção, provocando situações incertas, tensas e duvidosas[23].

Hoje o conceito de *território,* onde a experiência tem lugar na arte, engendra a prática das diferentes lógicas estruturais, é o *locus* do fenômeno artístico. O território apresenta os referentes na enunciação, sugere as estratégias e os parâmetros da relação adotada, demarca identidades específicas, e os discursos relativos, ou alocados. A autoria, que pode ser feita em colaboração, transportada ou interconectada, não mais se importa com noções de autenticidade e originalidade.

Gordon Matta-Clark[24]em suas intervenções na arquitetura urbana abandonada, chama a atenção sobre a possibilidade de propiciar interação e mobilidade social no meio urbano. Suas práticas situacionistas que constituem práxis da arte contemporânea, provenientes de programas artísticos comunitários no cotidiano visavam à inserção da arte na esfera pública. A exemplo o 112 da Greene Street ou os lofts do Soho, propunham um modelo alternativo de gestão cultural, configurando na escolha do local de trânsito a inclusão de zonas de comunicação sem mediação institucional.

O *lugar de anonimato* visto como um lugar antropológico[25] define a situação da arte contemporânea de recorrer às questões próprias dos elementos artísticos escolhidos em sua infra estrutura, e ao conjunto de relações estabelecidas no jogo do discurso de uma identidade. Os códigos que ali operam, reconhecidos através das regras de aliança e filiação, diálogo e negociação, desvio e evasão, estruturam a prática artística.

Por um lado, o multiculturalismo, característica da arte contemporânea, passou a veicular nas ultimas décadas, em uma mesma escala planetária, parte dos discursos críticos de paises considerados outrora periféricos. Intensificando o local com o global, o diálogo entre culturas na arte, enfrenta hoje a dialética de uma visão não mais eurocêntrica. Instaurando falas suscetíveis às questões próprias a cada cultura, situando especificidades, deslocadas e fora do eixo do conhecido, faz emergir as diferenças, a mestiçagem e o hibridismo; lança a idéia

---

22 Huchet, S. *A instalação em situação* in: Arte & Ensaios n.12, Rio de Janeiro, UFRJ, 2005, p.68.

23 Amaral, ª *O espaço de representação e as representações do espaço* in: Arte & Ensaios n.10, Rio de Janeiro, UFRJ, 2003, pp.21-25.

24 Rangel, G. *Gordon Matta Clark e Hélio Oiticica: micro-história de mitologias contemporâneas* in: catalogo exposição, Desfazer o espaço, Gordon Matta-Clark,, MALI, Lima, Peru, MAM, São Paulo, fev. abril, 2010

25 Augé, Marc. *Los no lugares espacios del anonimato,* Barcelona, ed. Gedisa, 2008.

de um re ordenamento das culturas, recompõe a alienação do passado, e traduz o mundo das diferenças.

A globalização da arte lança o discurso de *reconhecer o outro*, compreende campos sem fronteiras de transações de signos, onde, a trajetória de manuseio e manipulação de imagens, possibilita a transposição de códigos de uma cultura à outra. Artistas se protegem do poder homogeneizador da cultura global inserindo nela seus territórios domésticos: *signo do afeto a serem preservados,* é a poética da diversidade.

A idéia de nação parecia ser o modo lógico de organizar a cultura e as artes, e cenário para o entendimento de identidades regionais, mas o cosmopolitismo tem contribuído para que artistas atravessem fronteiras fazendo circular seus trabalhos sem referência às origens ou a procedência, em um discurso de *como perceber a sociedade humana*[26]*,* sob a etiqueta de *nomadismo cultural*[27]*. O*s critérios estéticos revelam-se com ruídos: pensar a arte também significa ser pensado pelo mercado[28], um jogo econômico que, sob a designação de trabalhos trans culturais, ou terra de ninguém, trazem questões sobre a finalidade da inserção da arte.

O modus operandi

Não se trata de impor ao espectador um acervo de idéias e estruturas acabadas, mas de propor ao homem a possibilidade de "experimentar a criação", descobrir pela participação as diversas ordens, algo que possua significado...[29], menciona Oiticica, ou ainda Lygia Clarck "Obras móveis, mutáveis, com múltiplas configurações, que, se movimentam criando infinitas combinações, se abrem para a ação do sujeito, obras que, abandonando o repouso da escultura tradicional, se tornam *objetos relacionais"* [30]. As formas compartilhadas apresentam a memória ao olho por meio dos vínculos afetivos.

O *corpo da cor*, em 1957, de Oiticica, inicia a designação do *não objeto*, indicando o fazer-se no espaço[31], começa a exigir a presença e disponibilidade do espectador. Nos *Parangolés*, de 1967, a capa representa uma estrutura que veste o espectador, configura uma inter-relação entre o espectador e a obra. A obra-ambiente[32] se apresenta diante do espectador como inconclusa oferecendo os meios de ser concluída"[33], integrando o espaço e o tempo na gênese da obra.

---

26 Michaud, Y. *L'art à l'etat gazeux*, Paris. Ed. Hachette, 2009, p.17.

27 Bourriaud, N. *Radicant pour une esthetique de la globalisation,* Paris, Ed. Denoel, 2009.

28 Canclini, N. *Refazendo passaportes: o pensamento visual no debate sobre multiculturalismo*, in Arte & Ensaio n. 18, UFRJ, julho 2009, p.157-165.

29 Oiticica, H."Situação da vanguarda no Brasil (Proposta 66). In: *Aspiro ao grande labirinto".*Luciano Figueiredo, Lygia Pape, Waly Salomão (orgs). Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p.110-112.

30 Meira, S. *A anti-aesthetica contemporânea* in : Metáforas da Arte, São Paulo: MacUsp, Programa de Pós-Graduação em Estética e Historia da Arte, 2008, p.47.

31 Oiticica, H. *Aspiro ao Grande Labirinto*, Rio de Janeiro, ed. Rocco, 1986.

32 Oiticica, H. *Anotações sobre o Parangolé para a exposição <<Opinião 65>>*, MAM, Rio de Janeiro, 1965.

33 Teoria do Não-Objeto apareceu numa edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada no salão de exposição do Palácio da Cultura, Estado da Guanabara, de 21 de novembro a 20 de dezembro de 1960 in: Amaral, ª *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962),* Mec/Funarte, 1977, p. 85.

A *forma relacional* da arte contemporânea, descrita nos anos 90 como uma teoria da forma por Nicolas Bourriaud[34], demonstrava que a prática artística teria se encaminhado a criar situações com uma experiência vivencial. Como nas interações humanas, configura relações intersubjetivas de maneira a tornar a arte um lugar de encontro, de ligação e de convivência com o sensível.

Os sistemas e estratégias escolhidos pelos artistas hoje sinalizam outros sentidos na cadeia *intenção-enunciação-interpretação* ao tomar ações e histórias visíveis, como figuração de conceitos. A encenação das formas de arte contemporânea ativa o espectador a significar o simbólico nos vestígios expressos espacialmente. A cenografia ambiental em situações arte envolve e mergulha o observador numa quase-sensação que inquieta-o a compreender a impressão de realidade.

A iconografia contemporânea configura sistemas de significantes, a partir de múltiplas referências, segundo Damisch onde os signos criam um espaço de relacionamento. O saber é adquirido pelo espectador no modo como ele responde e dá sentido à experiência, ao que acontece, privilegiando o lugar e a relação estabelecida.

O compositor John Cage a partir de dissonâncias musicais já havia aberto caminhos para exprimir um novo entendimento do regime estético da arte. A partir do acaso e da indeterminação, elementos fundamentais de seus experimentos musicais, considerava "o pensamento daquilo que não se pensa" [35], enfatizando a dimensão de interação e percepção suscetível a ser descrita como uma categoria vazia de sentido, e de intenção, em sua publicação *Composition in Retrospect*,[36] :

O *vir ao encontro* aufere ao receptivo o inicio de sua busca, o deparar se com algo, uma atitude interna de mente vazia, de caminhar sem ser guiado. Tornar-se hóspede de seus próprios entendimentos, deparar-se e conduzir-se ao indeterminado, possibilita o reconhecimento dos processos, a ordenação das indicações, reúne os atributos, consolida os relacionamentos, esclarece as dúvidas, enfrenta o imprevisto. Abre a disposição, investiga o objeto da busca, capacita reconhecer aquilo que não se sabe, afasta a influência dispersiva do eu, volta-se para o que permite ver e entender. Mantém o caráter de que quem responde é se não quem pergunta.

A imagem incerta cambiante e disfarçada, produzida mentalmente pelo espectador é fruto daquilo que lhe é submetido pela proposta instalada sem definição prévia. A incerta realidade da arte, que transporta o significado a quem articula a metáfora legitima a inexistência de um mesmo entendimento, ou melhor nesse sentido, Kosuth menciona Freud[37] em seus trabalhos conceituais "O sujeito nunca é o sujeito, é apenas o processo de significação", ou ainda Kosuth invocando Lacan, "Eu penso que sou quando não penso em pensar", referindo-se ao dispositivo de subjetivação do observador. A seleção do sentido surge

34 Bourriaud, N. *Esthétique relationnelle,* Paris, lês presses Du réel, 2001.

35 Rancière, J.*O inconsciente estético,* São Paulo, ed 34, 2009.

36 Cage, J. *Composition in Retrospect,* Exact Changed edition, Cambridge, USA, 1993.

37 Rivera.T *Kosuth com Freud Imagem, psicanálise e arte contemporânea,* UFRJ, Arte&Ensaio n.13, 2006

a partir do conhecimento que o observador lhe oferece no regime da partilha do sensível[38]. Torna-se um exercício incerto de leitura de pensamentos que põe em questão a consistência da intriga.

38 Rancière, J. A Partilha do Sensível – Estética e Política, Tradução de Mônica Costa Netto – Editora 34 Ltda, 2005.

Arquivos da arte: entre a subjetividade e a objetividade históricas

Vinícius Oliveira Godoy
Pós-doutorando/ UFRGS.

Resumo

Esta comunicação é uma reflexão sobre os arquivos da arte. Examinam-se suas particularidades, procurando definir e identificar alguns dos contextos em que se inserem, suas características e suas funções. Tais contextos propostos são: os arquivos dos artistas, os arquivos da obra e os arquivos do historiador da arte. A partir destes três contextos, sugere-se um ponto comum a partir do qual estes contextos se articulam, o qual propõe-se chamar de aspectos internos (ou íntimos) do arquivo.

Palavras-chave

arquivos, história da arte, subjetividade.

Abstract

This work is a reflection on art archives. Some of its particularities are analyzed with the intention of defining and identifying some of the contexts in which they are inserted, their characteristics and purposes. The proposed contexts are: artist archives, work of art archives and those of art historians. Through these three contexts, a common point is suggested through which these contexts are articulated, which are attentively called the internal (or intimate) aspects of the archive.

Key-words

archives, history of art, subjectivity.

Este texto tem origem em duas pesquisa anteriores. A primeira é minha tese de doutorado, em que estudei os desenhos de Iberê Camargo a partir de uma análise que procurava recuperar um conceito tradicional no campo das artes visuais, porém pouco examinado: o conceito de influência. Desenvolveu-se uma análise das influências na obra de Iberê Camargo a partir dos estudos mais recentes sobre tal conceito. A segunda experiência de pesquisa tem lugar no Grupo de Pesquisa do qual faço parte, "Dimensões artísticas e documentais da obra de arte", o qual estuda as diversas relações entre arte e documentação. Alicerçadas, portanto, nesta dupla experiência de pesquisa, penso que é sobretudo a partir desta conjugação que tais reflexões se desenvolvem. Tal desenvolvimento da pesquisa prossegue com meu atual estágio de pós-doutorado, que tem como foco de estudo a paisagem na Modernidade. Penso que o ponto nodal destes três campos, aparentemente distintos, é a obra de Iberê Camargo – principalmente seus desenhos. Paisagens são elementos muito presentes na obra de Iberê, ao longo de toda a sua produção. E as questões de influência na obra de Iberê foram analisadas em minha tese de doutorado. Por fim, a perspectiva documental apresentada pelo desenho é bastante evidente, dada sua trajetória ligada à ideia de projeto, esboço e rascunho – ainda que em minha pesquisa ele não seja tomado apenas sob esta perspectiva do inacabado, do esboço.

Como se trata de uma pesquisa inicial, faremos aqui uma espécie de esboço teórico-metodológico sobre algumas questões ligadas aos arquivos e documentos da arte, no qual buscar-se-á analisar alguns problemas que consideramos cruciais neste campo de estudo. Não haverá espaço, neste momento, para uma análise das obras, ainda que delas surjam boa parte das questões teóricas aqui suscitadas.

A história da arte no século XX tem dado importância crescente aos arquivos da arte. Note-se, por exemplo, a relevância que o processo artístico adquiriu ao longo do último século e o quanto este chega a questionar a própria concepção de obra acabada, obrigando o historiador da arte a examinar as diversas escolhas artísticas e tudo o que cerca tal processo. Outro exemplo é o crescimento de áreas de estudo que têm se desdobrado sobre os arquivos como fonte de conhecimento histórico, como é o caso, na literatura, da Crítica Genética com seus estudos dos originais de um escritor e de todos os seus outros escritos que se relacionam a uma determinada obra literária.

Dada a relevância dos arquivos da arte, examinaremos alguns aspectos das várias relações que os diversos arquivos da arte estabelecem entre si, além de chamar a atenção para alguns processos, ações e características da arte, do exercício artístico e do trabalho historiográfico que parecem fazer parte também disto que chamamos de arquivos. Nossa intenção é a de (1) enfatizar a visão dos arquivos da arte como elementos que podem ser entendidos de forma ampla e não apenas ligados à atividade de registro documental e classificatório, mas que também estão ligados à uma experiência subjetiva; (2) indicar que esses arquivos apresentam-se a partir de interfaces distintas, conforme o contexto em que for examinado e que não apenas são amplos e complexos, mas que também só podem ser compreendidos a partir das relações que tais interfaces estabelecem entre si; (3) e que dada sua amplidão e complexidade, são uma fonte rica de

análise para o historiador ao mesmo tempo em que, por seus aspectos subjetivos, tal como a própria arte a que fazem referência, permanecem imunes ao seu total desvelamento e compreensão.

Primeiramente propomos uma distinção entre três tipos de arquivos: (1) os arquivos dos artistas, (2) os arquivos da obra e (3) os arquivos do historiador da arte. Como veremos, esta distinção é provisória e cumpre com a tarefa de examinarmos com maior atenção as nuances que o arquivo toma, segundo os diferentes contextos pelos quais ele se apresenta. Sua provisoriedade dá-se porque estas divisões têm suas fronteiras questionadas à medida em que procuramos entender o arquivo como um conceito relacional, que só pode ser apreendido a partir da intrincada trama em que surge e se apresenta na arte.

Por arquivos do artista entendemos todos aqueles documentos que estando presentes principalmente em seu atelier, junto a seu trabalho criativo (e podemos expandir a ideia de atelier segundo a forma de produção de cada artista) são importantes para o artista na criação de seu trabalho. Fazem parte da narrativa construída pelo próprio artista para explicar a gênese de sua obra, desempenhando, portanto, um papel gerador de possibilidades artísticas, um detonador de seu processo de criação. Os arquivos do artista não precisam ser inferidos necessariamente da obra, e nisto distinguem-se de nossa segunda caracterização: os arquivos da obra – nem sempre os arquivos do artista são, portanto, relevantes para a compreensão (por parte do historiador da arte) de uma determinada obra. O artista também não é necessariamente consciente de seus arquivos: eles podem estabelecer laços não necessariamente claros para o artista na criação de sua obra, sendo identificados a posteriori por ele ou por outros como arquivos, passando então a fazer um sentido evidente para o artista.

Arquivos da obra são aqueles elementos que, circundando uma obra, tornam-se componentes, ainda que externos a ela, que agregam sentido ao trabalho por identificarmos neles fontes a partir das quais deram-se as escolhas artísticas. Os arquivos da obra como que tecem linhas em uma rede de relações com a obra. A visibilidade desta rede dependerá da análise que se fizer dela, da capacidade de se estabelecer elos de sentido e coerência entre estes elementos do mundo (objetos, ações, afetos) e a obra. As obras, obviamente, não são conscientes de seus arquivos. Cabe, portanto, ao olhar do artista ou do historiador sua identificação (pensamos, aqui, que por historiador podemos entender qualquer observador/agente informado e inserido no chamado "mundo da arte").

Finalmente, os arquivos do historiador da arte são aqueles que dizem respeito à atividade de análise da arte (obras, artistas, períodos, estilos, sob o ponto de vista diacrônico). Tais arquivos, por surgirem da tarefa do historiador da arte, que é a da análise da arte, muitas vezes constituem-se, em primeiro lugar, na identificação dos arquivos da obra e dos arquivos do artista – tal identificação, portanto, constitui o primeiro arcabouço de arquivos do historiador. Neste sentido, a primeira tarefa do historiador ao lidar com arquivos é a de identificar e tomar de empréstimo estes arquivos alheios, interpretá-los e deles se apropriar segundo as exigências específicas de sua atividade, constituindo-os, neste empréstimo, como seus arquivos da arte. Os arquivos do historiador existem apenas na medida em que ele é consciente de tais arquivos – já que estes só existem na

medida em que são dados a ver na própria tarefa historiográfica. Ou ao menos podemos pensar assim à primeira vista. Isto porque, assim como no caso do artista, os documentos do historiador também são constituídos por uma experiência arquivística mais ampla, na qual elementos não necessariamente presentes na obra ou na experiência do artista são inseridos e dos quais o historiador não é plenamente consciente.

A partir desta taxonomia bastante simples dos arquivos, interessa-me analisar seus aspectos menos claros, menos evidentes. Examinar determinadas nuances e entrelaçamentos que fazem do arquivo um objeto arredio à prática classificatória e delimitadora a que os arquivos – creio que injustamente – foram tomados ao longo de muito tempo. Vejamos.

Os arquivos da arte tem uma face mais ou menos clara, a qual podemos chamar de exterior ou material, e que se identifica aos objetos que documentam de forma evidente os processos artísticos, as obras, e que municiam o historiador em sua atividade. Mas há um ponto a partir do qual os três arquivos aqui se articulam e a partir do qual esta articulação acontece por seu "forro", por seu lado de dentro, pelo que é aparentemente oculto. Viremos o conceito, então, ao avesso, para vermos do que se trata. A este ponto comum propõe-se chamar de aspectos internos (ou íntimos) do arquivo.

Ao nos referirmos a arquivos internos estamos buscando caracterizar uma operação na qual a obra, o artista e o historiador passam a ser, por assim dizer, os seus próprios arquivos – arquivos de si mesmos e arquivos para cada um dos outros dois pares desta relação, formando uma rede de implicações mútuas a partir da qual um sentido é criado e compartilhado. Portanto, estamos falando em uma situação na qual a obra passa a ser entendida como arquivo da obra, o artista como arquivo do artista e o historiador como arquivo do historiador, além das outras possíveis relações entre estes três elementos (o historiador como arquivo do artista, por exemplo). Falar em intimidade de um arquivo parece algo contraditório à concepção que normalmente temos do que seja um arquivo, por seu caráter indicial, de pista, prova ou documentação para algo. No entanto, penso que podemos entender o arquivo a partir desta intimidade sem entretanto perdermos sua função de documentar. Mais do que isto, a intenção desta comunicação é mostrar que visto sob o ponto de vista interno/íntimo/subjetivo, o arquivo revela algumas características que o tornam um elemento ainda mais enriquecedor para a atividade do historiador da arte. A seguir, portanto, veremos como podem ser caracterizados estes três arquivos a partir de seus aspectos internos.

Os arquivos internos do artista dizem respeito às escolhas artísticas a partir de um arquivo imaginário. Temos aqui algo próximo à ideia de "Museu Imaginário" tal como pensado por Malraux. Estes arquivos formam, então, uma espécie de repertório imagético, mas não apenas imagético, um repertório também composto de conceitos, de narrativas, de sons... elementos que combinados constroem uma narrativa que se estabelece não exatamente dentro da obra, mas em suas adjacências – a ele o artista invoca quando constrói a narrativa que lhe dá sentido à sua criação, é ele a própria matéria-prima desta narrativa. Temos neste arquivo, então, algo interno mas ao mesmo tempo periférico.

Na obra, este arquivo interno corresponde aos aspectos intrínsecos à obra que a fazem ponto nodal de muitos arquivos, como arquivo de outros arquivos, e que portanto, apesar de sua interioridade, remetem a outras obras e aos outros dois lugares – o do artista e o do historiador – aqui apresentados. Trata-se aqui da mesma rede vista anteriormente, mas vista agora sob um sentido invertido. A obra abre-se em sua possibilidade de ser arquivo de si mesma ao tecer, a partir de si, articulações com outras obras. Esta articulação lança sentido para os arquivos ao seu redor (ao contrário do ponto de vista anterior, que buscava sentido a partir deles). Tornada arquivo, a obra explode em sentidos tecendo a partir de si a narração possível de ser reveladora de sentidos dos arquivos e também de outras obras.

Finalmente, para o historiador, tais arquivos referem-se a uma narração subjetiva, íntima, da história da arte, a partir da construção (ou invenção) da própria estrutura desta narrativa. A partir da apropriação dos arquivos alheios (da obra e do artista) segue-se a rede de relações imaginárias construídas pelo historiador as quais passam a fazer sentido à medida que as escolhas destes arquivos (subjetivamente escolhidos) estabelecem elos narrativos. O arquivo interno do historiador diz respeito, portanto, não a um conjunto de objetos – exteriores – mas a um conjunto de operações a partir destes objetos (e também dos objetos menos palpáveis, no caso de sua relação com os arquivos internos e impalpáveis – da obra e do artista). O historiador se torna, assim, "arquivo da arte" quando as operações narrativas, suas escolhas e descartes, são explicitadas e passam a ser fonte de compreensão de outras narrações historiográficas e artísticas.

Estamos aqui, é claro, no limite da objetividade histórica. Uma fronteira, sem dúvida, perigosa, porque arriscada a tender para uma concepção tão subjetiva que não dê lugar à uma análise da arte em que seu sentido possa ser compartilhado. É preciso que esta operação subjetiva dos arquivos permita que tiremos dos mesmos seu estrato de fundamento histórico na qual esta narração íntima faça sentido para um número maior de pessoas além daquele que escreve tal narrativa. Este sentido nos parece que é dado sobretudo a partir do nosso terceiro e último movimento desta comunicação: aquele em que os três momentos são vistos articulados entre si.

Dado o tempo disponível para esta comunicação, indicaremos a seguir apenas alguns dos vários entrelaçamentos possíveis aos arquivos da arte. A primeira destas articulações está implícita na própria caracterização dos documentos internos do historiador, documentos que são por si mesmos relacionais, já que construídos a partir dos documentos do artista e da obra. Assim, os documentos internos da obra podem ser documentos do historiador à medida em que estas relações de sentido estabelecidas pela obra em direção a outras obras passam a ser vistas pelo historiadores como relações explicativas do desenvolvimento histórico de um conjunto de obras e das relações que as obras estabelecem entre si.

Outro entrelaçamento é aquele em que os arquivos internos do historiador se relacionam aos da obra na medida em que uma determinada obra de arte passa a indicar relações históricas nela mesma e invocar estes arquivos históricos como referência interna. Este é o caso, por exemplo, das múltiplas referências da história que aparecem simultaneamente em trabalho de arte a partir da chamada

pós-modernidade. Por último, chamamos a atenção para a articulação que pode ser estabelecida quando o artista relaciona seus arquivos internos com os arquivos do historiador, na medida em que sua poética começa a fazer referência à história da arte – ou seja: seus arquivos passam a ser a própria história da arte.

Ainda que originando-se internamente, estes aspectos, portanto, não encerram-se em si mesmos. Ao ser arquivo de seus outros dois pares conceituais, estes três elementos passam também a questionar as próprias fronteiras entre interior e exterior. Passamos a questionar se o artista, entendido como arquivo (portanto, arquivo interno), ao ser arquivo, por exemplo, da obra, ou seja, de algo externo a ele, pode ainda ser pensando sob a perspectiva do interior. Uma espécie de fita de Möbius poderia ser o símbolo visual destas relações – dentro e fora não como fronteiras mas como relações sem marcos delimitadores. Os entrelaçamentos, portanto, também passar a ser entrelaçamentos entre entre objetividade e subjetividade históricas.

Estruturalismo: por um sistema de significações do sensível

Yacy-Ara Froner
UFMG

Resumo
Para o estruturalismo, duas vertentes podem ser mapeadas: uma ancorada no estudo da linguagem como fenômeno intrínseco (interpretativa/semântica) outro permeado pela decodificação das estruturas na dinâmica social, onde toda forma de manifestação – não apenas os estudos de linguagem – pode ser decodificada e (re) construída por meio de conceitos (estrutural ou gerativa/sintática). Partindo deste contraponto interpretativo da segunda metade do séc.XX, dois referentes imagéticos – Narciso e Medusa – serão analisados a luz de Bachelard, Barthes, Foucault, Bourdieu e Philippe Dubois.

Palavras-chave
Estruturalismo, significado, sensível

Abstract
For the structuralism, two traditions can be mapped: one of that directed to the study of language as intrinsic phenomenon (interpretative/semantics) another permeated by decoding social structures dynamics, where any form of manifestation – not just the language studies – can be decoded and (re) constructed through concepts (structural or generative/syntactic). Starting from this interpretative counterpoint of the second half of the XX century, two related images – Narcissus and Medusa – will be examined in light of Bachelard, Barthes, Foucault, Bourdieu and Philippe Dubois.

Keywords
Structuralism, meaning, sensitive

Estruturalismos e semiótica: sintaxe e semântica

Para o estruturalismo, duas vertentes podem ser mapeadas: uma ancorada no estudo da linguagem como fenômeno intrínseco (interpretativa – semântica) outro permeado pela decodificação das estruturas na dinâmica social, onde toda forma de manifestação – não apenas os estudos de linguagem – pode ser decodificada e (re)construída por meio de conceitos (estrutural ou gerativa – sintática).

Para a primeira, a semiótica determinará que o conceito apenas é entendido por meio do significado engendrado na linguagem: por intermédio da semântica, a relação entre o visível e seu significado ocorre pela referência da fala, o principio é denotado e apreendido; complementado pela sintática, o signo vincula-se a outras estruturas formais por aproximação, analogia e pertencimento, destas conexões o sensível e o inteligível são formulados e articulados; por meio da pragmática, os signos apenas são formuláveis a partir de uma inteligência teorética capaz de produzir sentidos por uso, apropriação e desencadeamento de ações. Nesse contexto, todo fenômeno cultural parte da comunicação do signo – estruturado – e do signo processual – estruturante. Desta vertente, os códigos de linguagem são mapeados a partir da ontologia e do funcionamento gerencial dos signos: o modo como os textos são constituídos e produzem sentido exigem um mapeamento de referências que sintetiza e ordena estes sentidos.

A ambição da semiótica interpretativa é organizar um método de análise baseado em ferramentas operacionais capaz de explorar e indagar a cerca da constituição de sentidos. Diante de um sentido dado, percebe-se que há uma construção de sentido dependente de inúmeras articulações. O sensível não é abolido, porém, em oposição à fenomenologia, este sentido não é modelador, mas modelado, conduzido, estabelecido e engendrado por articulações de referências – intelectuais e sensíveis. Os objetos são sensatos e concretos, pois podem correlacionar sentidos. Porém os sentidos apenas são apreendidos pelo repertório e pela dinâmica operacional do signo. *Belo* e *feio*; *sublime* e *indiferente*; *empático* e *adverso; narrativo* e *abstrato* são apenas sistemas operacionais por regimes de dessemelhanças e aproximações. Para a arte, as articulações da semiótica procuram organizar o sentido da imagem visual a partir de códigos que percebem esta imagem como uma linguagem. A arte se revela como interpretação de sentidos, os quais podem ser decodificados pelas estruturas culturais – engendradas pela semântica, pela sintática e pela pragmática – ou por meio das escolhas formais que definem relações abstratas de representação figurativa ou não figurativa e impõem à imanência do visual dos sentidos desencadeados por meio da lógica ou da percepção.

Na segunda metade do século XX, o esforço dos mais importantes teóricos franceses da arte era o de procurar romper tanto com a crítica de cunho literário quanto com a filosofia da arte desempenhada pela fenomenologia que buscava o sentido ontológico da pintura ou da escultura. Enraizada numa tradição oposta e numa sensibilidade totalmente diferente da tradição anglo-saxã, a teoria francesa nunca quis e nem sequer pôde romper com o coeficiente de *presença viva* na obra de arte e nas imagens: deste posicionamento surge a semiótica estrutural ou gerativa, denominada sintática. Longe de ser, como o é a semiótica interpretativa, uma epistemologia que reduz o sensível e o visual ao funciona-

mento informacional dos signos conforme categorias operacionais muitas vezes estreitas, a teoria francesa da arte sempre buscou outro caminho. Significante, significado e signo existem em correlações de camadas. Aqui, as imagens são perscrutadas inclusas na dinâmica social: toda forma de apresentação imagética pode ser decodificada e (re)construída por meio de conceitos (estrutural ou gerativa). Um significante visual pode ser tanto o próprio objeto material quanto as marcas e formas materiais sobre sua superfície.

A virada da fenomenologia para o estruturalismo ocorre quando Claude Lévi-Strauss enuncia seu modelo:

> *o universo tem significado bem antes que se começasse saber o que ele significava... Porém, mantém-se uma situação fundamental e que depende da condição humana, isto é, que o homem dispõe, desde sua origem, de uma totalidade de significante cuja atribuição a um significado – determinado como tal sem ser, para tanto, conhecido – lhe é bastante incômodo fazer. Existe sempre uma inadequação entre os dois, somente absorvida pelo entendimento divino, e que resulta na existência de ma superabundância de significante em relação aos significados sobre os quais ela pode se assentar*[1].

Os significados assentados, mapeados por meio da língua, definem as correlações estabelecidas entre as palavras e as coisas, os conceitos e as imagens. O discurso compõe a lógica das estruturas que podem ser exploradas e, então, decodificadas. Se a fenomenologia faz dos sujeitos falantes o pólo do sentido, o estruturalismo faz do sentido o resultado de sistemas ancorados nas oposições e aproximações gerando antinomias complementares. O sujeito – emissor ou receptor – está submetido às condições de possibilidade destes sistemas significantes sempre aprioristicamente. Linguagem e estrutura nascem juntas e os símbolos têm sentido na posição que assumem uns em relação aos outros.

Para o estruturalismo, a compreensão demanda uma interpretação gerenciada pela permuta de termos em um contexto. Sem a conexão da estrutura, a interpretação pode ser equívoca, parcial ou distorcida. Para Strauss, o sentido jamais é um fenômeno preliminar, mas redutível. A redução é a carga de significação imposta. Paul Recuer questiona: *se o sentido não é o segmento da compreensão em si, eu não sei o que é*. Onde Strauss responde: *por trás de qualquer sentido existe um não sentido, e o contrário não é verdadeiro*[2]. A idéia fenomenológica de uma gênese do sentido é então substituída pela gênese do signo. Mas esta gênese não busca a origem, mas o entrelaçamento de significados

Lévi-Strauss procura a estratégia da arquitetura do espírito, Foucault buscará estabelecer os mapas do saber a partir das projeções discursivas. Ele não questiona a linguagem enquanto paradigma intrínseco – o que está em jogo não é a sintaxe (processos generativos ou combinatórios da lingüística) ou a semântica (o estudo do significado) – mas a maneira pela qual o discurso é investido de verdade. Ao mapear a loucura, o sexo, a prisão e até mesmo as projeções artísticas, ele questiona o saber em termos de territoriedades.

---

1 LEVI-STRAUSS, 1996, p.28.

2 DESCAMPS, 1989, p. 34.

A paciência filosófica é a base do espírito hegeliano; em Foucault é um protocolo pautado pelo exercício das estruturas, não mais como ontologias ou gêneses, mas como processos combinatórios, condições de possibilidades, lacunas, dessemelhanças, analogias, antíteses, oposições e antinomias. Todos os arranjos são possíveis de cartografia, desde que, aprendida a lição de Lévi-Strauss, contextualizada.

Distante da essência ou da experiência, o problema do estruturalismo é o desmembramento ou a desconstrução, colocando em questão o que a evidência encara como adquirido. O visível torna-se invisível aos olhos pela tradição. O óbvio precisa ser anunciado, caso contrário torna-se obtuso, opaco. A transparência é um exercício de descortinamento do posto, do aceito como norma, daquilo que nos envergonhamos de contestar ou questionar. Partindo das estratégias, os dispositivos não são binários – visível-invisível; poder-revolta; razão-emoção; essência-experiência –, nem tampouco dicotômicos. Antes, as operações são múltiplas e intercambiáveis, potencializadas por sinergismo, anuladas ou minimizadas por interações. As condições operacionais de produção dos discursos são pistas para o entendimento das regras de funcionamento (de todas as coisas).

O sujeito e a obra (discurso) surgem simultaneamente no mundo. Contudo, o sentido recíproco detonado entre eles – sujeito e objeto –, lhes antecede e, em igual medida, os sucede. A premissa modular é pautada pela dinâmica das transformações dos sentidos, em que todos somos sujeitos estruturantes e sujeitos subordinados às estruturas. Se o corpo sensível parece mais adequado para o encontro de determinados postulados da arte moderna, a base epistemológica que alimenta o estruturalismo parece ajustar nos protocolos de uma arte que, a partir dos anos sessenta, se reinventa como Conceitual.

Roland Barthes tece uma série de narrativas utilizando os poderes da imagem para desvelar o mundo. Signos a-lingüísticos, como a veste (*Sistema da moda*, 1957), a propaganda e a comida (*O grau zero da escritura,* 1953; *A retórica da imagem,* 1961; *Mitologias*, 1957). Para ele, a cultura de massas gera outra tipologia de mitos – desconsiderados como tal – e que transfiguram o sentido da forma, ressaltando o arbitrário dos códigos. Interpretar não é apenas dar sentido, mas gerenciar a pluralidade.

Paulatinamente, ele abandona os protocolos estruturalistas e se dedica ao que chamará de *o prazer do texto*. Este prazer remonta aos prazeres impronunciáveis de Bachelard, que antecedem e proclamam o ato teórico como balizador dos sentidos, colocando que apenas o pensamento abstrato é capaz de arrumar a desordem confusa da percepção. Contudo, guardando o distanciamento histórico, hoje é impossível ler a obra de Bachelard (ancorada no devaneio, no sonho e no espaço), sem perceber seu deslumbramento diante do corpo sensível. Como em Barthes, não é o frio exercício cartesiano que move o pensamento de Bachelard nas dobras do mundo (o texto, o metatexto, o hipertexto), mas a suspeita comoção diante das obras, a capacidade criativa de alinhavar com linhas imaginárias sentidos dispersos.

O exercício filosófico de Barthes será em igual medida um exercício literário, porém, Pierre Bourdieu travará uma investida contra a desestruturação dos sentidos. Define dois conceitos operacionais, *habitus* e *campus*. O primeiro pos-

tula as ações nos espaços de projeções, o segundo os espaços de projeções em si. A lógica do campo social não é imediata, precisa ser mediada pela análise. O social é extralingüístico e se realiza na totalidade das manifestações humanas. O poder simbólico manifesta-se em todas as instâncias e alimenta uma rede de trocas em contínuo deslocamento. No plano da arte, Bourdieu ressalta as estratégias condicionadas ao mercado (*Estrutura das trocas simbólicas,* 1983), o simbólico como uma interface imanente do poder (*O poder simbólico*, 1989) e as associações que transformam o universo artístico, no contexto de cultura de massas, em espaço de resistência (*Livre-troca*, 1985). Para este sociólogo:

> *os sistemas simbólicos, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica (estudo das fontes) do mundo*[3].

A partir de 70, Jean-François Lyotard proclama: o sensível artístico não pode acabar afogado pela matematização do sentido providenciada pelo estruturalismo.

Narciso e Medusa

É emblemático que *Narciso* e Medusa povoem o imaginário das discussões em torno da imagem durante o século XX. São imagens abreviadas do mundo, consubstancializam os sentidos da visão, dão forma ao enigma dos excessos das ferramentas de produção e acesso às imagens, e ao contínuo esfacelamento das faculdades de interpretar, sensibilizar e até mesmo contextualizar estas imagens.

O problema das novas tecnologias, dos ambientes de imersão e da multiplicação das instâncias de realização da imagem é exatamente a fratura, a falésia, a erosão do que vemos e do que nos olha. Quando, a imagem despontecializa os sentidos, ela congela, como Medusa, nossa capacidade de equacioná-la ou evocá-la. Diante de uma sociedade do espetáculo, a apropriação e o esfacelamento dos sentidos a longo prazo é substituído pelo prazer e pelo sentido imediato. *Narciso* evoca nosso enrodilhamento nos labirintos dos espelhos do mundo e um porvir fadado ao definhamento; a Medusa, por sua vez, equivale ao *Ângelus Novus* de Klee – analisado por Benjamin – e submete nossa consciência à inoperância das categorias: um devir que não se cumpre diante da incapacidade de superação do passado.

Em Caravaggio, a primeira aproximação visual nos remete à imagem (analógica) de um homem debruçado sobre uma poça, fonte ou regato. O suporte bidimensional, o material utilizado, as formas das pinceladas são o meio de apresentação da imagem visual e colados à imagem constituem o significante. O significado é o dispositivo cultural que atribui sentido a este significante. Como duas transparências sobrepostas, naturalmente, o mecanismo posterior – o significado – gera opacidade: assim que o *Narciso* é identificado, imediatamente a apresentação da imagem primeira – homem olhando um espelho de água – deixa

3 BOURDIEU, 2004, p. 9.

de ser vista como referência e o significado que remete ao personagem mitológico se sobrepõe. Juntos, significante e significado constituem o signo, o qual pode ser apenas apreendido se instalado em um determinado contexto cultural. Agregado ao signo, a narrativa oral ou textual da mitologia possibilita um fracionamento (que ao mesmo tempo é multiplicação) de significações: convertido em alegoria da vaidade, apresenta um fundo moralizante; representando a beleza física masculina converte-se em emblema da estética; instalado em um determinado sistema, a escolha do tema pertence a um repertório ou um programa específico sob quais bases um paradigma ou um modelo – de sexualidade, desejo, beleza, moral... – pode ser mapeado. Sobrepostas, as camadas de significante e significados sofrem a dobra do código. O código parte de uma gestação que antecede o artista, a obra ou o espectador: é engendrado no seio da cultura e apenas nela se realiza.

Para a semiótica aplicada aos esquemas visuais, a primeira aproximação ocorre por analogia ou similitude; demanda a vivência ou a experiência visual da representação proposta. Mesmo que o esquema não parta de um princípio modelador unívoco – o duplo ou a cópia da realidade –, a inferência é capaz de articular as formas. Contudo, apenas a significação atribui sentido. Os sistemas visuais tornam-se vasos comunicantes no meio social e apenas nele encontram referenciais.

Em Caravaggio a metapoética da água não é apenas um *grupo* de imagens conhecidas por analogia; antes, é um *suporte* de imagens e um *aporte* de imagens, um princípio que fundamenta as imagens. Imerso na poética do espelho e na poética das águas, há toda uma proposição que pode ser instalada no seio da cultura. De maneira exemplar, Bachelard constrói uma estrutura gerativa tentando mapear esse tipo de sentido em *A água e os sonhos*. Em sua obra, opondo-se à fenomenologia, desmonta os sentidos imediatos: o universo sensível é um universo infinitamente pequeno diante das conexões imaginativas que a inteligência criativa é capaz de compor. Os valores sensíveis possibilitam apenas traduções, distantes das emoções poéticas que existem por meio da interface do desejo e da sedução. Este *Narciso,* fala da sedução do olhar:

Narciso vai, pois, à fonte secreta no fundo dos bosques. Só ali ele sente que é naturalmente duplo; estende os braços, mergulha as mãos na direção de sua própria imagem, fala à sua própria voz. Eco não é uma ninfa distante. Ela vive na cavidade a fonte. Eco está incessantemente com Narciso. Ela é ele. Tem a voz dele. Tem seu rosto. Ele não a ouve num grande grito. Ouve-a num murmúrio, como o murmúrio de sua voz sedutora, de sua voz de sedutor. Diante das águas, Narciso tem a revelação de sai identidade e de sua dualidade, a revelação de seus duplos poderes viris e femininos, a revelação, sobretudo, de sua realidade e sua identidade[4].

As metáforas compostas no mito, na imagem e na obra tecem uma gama de significações mediadas, em primeira instância, pelo referente narrativo. Apropriado pela psicanálise, pela semiótica ou pela criação poética, o sublime do *Narciso* de Caravaggio é o espelho da contemplação: não importa o que antecede,

4 BACHELARD, 1989, p.25.

nem o que é posterior. *Narciso* medita sobre seu porvir – estanque, definhar e morrer – e dessa forma remete a uma *catoptromancia* – a arte da adivinhação por espelhos. Segundo Bachelard, *Narciso*, na fonte, não está entregue à contemplação de si mesmo: sua própria imagem é o centro de um mundo. Se o homem é a medida de todas as coisas, a imagem refletida também é esta medida. Citando Gasquet,

o mundo é um imenso Narciso ocupado no ato de pensar. Onde pensamos melhor senão diante da própria imagem? Onde não nos enganamos mais, pois todo reflexo é inversão... Entre a natureza contemplada e a natureza contemplativa, as relações são estreitas e recíprocas. A natureza imaginária realiza a unidade da natura naturans ou da natura naturata. Quando um poeta vive seu sonho e suas criações poéticas, ele realiza essa unidade natural[5].

A matéria de Caravaggio é a mesma de Bachelard: o objeto fugidio. Porém, será uma fuga que se alinhava em uma rota? O *Narciso* narrativo-poético, metafórico e figural que se espalha nas obras literárias – de Shelley, Valery, Keats, Stendhal, Vitor Hugo... – partem de uma matriz original – o mito – instalada em uma cultura. Todas as culturas produzem fábulas exemplares da vaidade? Se a água de *Narciso* produz um aparelho de olhar o tempo, o reflexo imobilizado pode ainda remeter ao estranhamento da passagem? A passagem está no labirinto proposto pelo suporte de reflexão: fosse vidro ou metal sua natureza impediria a transposição dos desejos de *Narciso*.

O espelho aprisiona em um segundo mundo que o escapa, no qual ele se vê sem poder se tocar e que está separado dele por uma falsa distancia, que pode diminuir, mas não transpor. A fonte, ao contrário, é para ele um caminho aberto[6].

Sobre *Narciso*, Caravaggio se detém no princípio da lógica dos espelhos ancorado no naturalismo estético, na representação metafórica do texto mitológico e na capacidade da verossimilhança produzir correlações cognoscíveis. Por sua vez, Vik Muniz sobre Caravaggio sobrepõe outra camada – pela interface da manipulação da imagem – desviando a base original e criando um quiasma no sentido – um ponto de cruzamento na exata divisão entre o primeiro significante/significado e o segundo significante/significado proposto, o espelhamento gera um homólogo distorcido, causando estranhamento e ruptura. Mantendo a permutação formal significante, a alteração do suporte material original rompe com o referente, o repertório e o significado. Não vemos mais o homem diante do espelho d'água, o personagem *Narciso* e todo significado implicante. Vemos um *Narciso* especial e único – mas agora duplo? –, o *Narciso* de Caravaggio.

A falésia de Vik Muniz é exatamente erodir a chancela do mito – e toda sua bagagem circundante (a água, o espelho, o tempo) – que sobrepunha a obra, por uma dobra de outra natureza: o referencial, índice ou significante passa ser a obra de arte de Caravaggio. Ao gestar o duplo em suportes inusitados rompe-se

5 GASQUET, Apud BACHELARD, 1989, p.30.

6 LAVELLE, apud BACHELARD, 1989, p.24.

o progeto iconográfico original e a natureza da obra é alterada. Se antes o alinhamento do signo assegurava o sentido por meio do símbolo, do emblema, da alegoria ou do mito, esta inversão não produz opacidade do significante. Depositado nele, gera um duplo desfocado, como a impressão sobreposta de imagens: a base original está lá, a reconhecemos, a vemos, mas não é ela. É uma outra coisa[7]. A obra não é redutivel nem reduzida ao meio técnico da fotografia. Não há uma economia simbólica do signo – de vertente estruturalista – nem tampouco bases normativas que possam ser decodificadas em termos de significante e significado.

Referências

DESCAMPS, C. *Idéias filosóficas contemporâneas na França*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2004.

HERKENHOFF, P. Vik Muniz: a vista abaixo da linha do Equador. In. *Catálogo*. Rio de Janeiro: Aprazível, 2009, p. 137-143.

7 HERKENHOFF, 2009