

Nº 03 | 2023 | ISSN 2965-3312

ANAIS SEPHA UERJ

TRAJETÓRIAS PLURAIS

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/

s471 Seminário de Pesquisadores de História da Arte

(3. : 2023 : Rio de Janeiro)

Anais SEPHA UERJ: trajetórias plurais. – Rio de Janeiro: UERJ,
PPGHA, 2023.

350 p.

Informações retiradas da capa: v.1, n.3.

Periodicidade anual.

ISSN 2965-3312.

1. Arte – História – Congressos. I. Universidade do Estado do
Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em História da
Arte. II. Título.

CDU 7(091)

Bibliotecária: Cristina da Cruz de Oliveira – CRB-7 4342

3º SEPHA- TRAJETÓRIAS PLURAIS

Sob o tema TRAJETÓRIAS PLURAIS, a proposta para o 3º SEPHA | UERJ partiu da afirmação de que “haverá sempre, por mais estabelecida que seja a disciplina, muitas maneiras de apresentá-la e sempre a partir de perspectivas que mostram menos a variedade da ciência que a presença da ideologia”¹. A partir da frase de Eni P. Orlandi, presente na introdução de seu livro sobre a ciência do discurso, propusemos a observação do trabalho de pesquisa como parte do processo discursivo, isto é, como uma operação sempre interpelada pela ideologia. Para a ciência do discurso, a ideologia é um processo simbólico que envolve a construção e reprodução de significados por meio da linguagem. Esta relação de ordem simbólica com o mundo tem sua materialidade no discurso: portanto, é na prática discursiva que a ideologia se produz, se reproduz e se transforma. A ciência do discurso fornece reflexões teóricas às ciências humanas e de linguagem, às quais a História da Arte faz parte. Ao aceitarmos a premissa de que não há discurso sem sujeito, e sujeito sem ideologia, é possível entender que não há produção de conhecimento científico sem a mediação dos efeitos do simbólico — da interpretação. Colocar-se diante desta intersecção entre língua, discurso e ideologia é questionar o rigor positivista das ciências modernas. Problematizar as análises que não cedem a subjetividade humana e que hierarquizam a produção do conhecimento sob a dicotomia objetividade/subjetividade foi o objetivo central da proposta temática do seminário. Neste sentido,

1 ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Análise do Discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999, p. 9.

a metodologia proposta para orientar o 3º SEPHA | UERJ: TRAJETÓRIAS PLURAIS partiu do princípio de que todo enunciado apresenta uma posição-discursiva, um ponto na malha discursiva que indica uma direção ideológica e revela relações de forças e de sentidos que (se) produzem e (se) reproduzem o (no) social. Essa mesma premissa alinhou-se à proposta orientadora do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (PPGHA-UERJ), que desafia a predominância do norte global nas pesquisas em História da Arte. O programa estimula abordagens multicêntricas com o objetivo de construir uma narrativa abrangente da história da arte a nível mundial, enfatizando a importância crucial do intercâmbio de ideias e do diálogo para a expansão da geografia da arte. Dessa forma, busca-se romper com visões hegemônicas, repensando e diversificando as abordagens na produção do conhecimento em História da Arte². Para a organização dos Anais do 3º SEPHA UERJ a comissão editorial optou por manter a ordem das apresentações dos grupos de trabalho conforme aconteceu no seminário. Nesta terceira edição foram constituídos 8 grupos de trabalho: GT1 – Trajetórias Plurais: Arte e Cultura Popular; GT2 – Trajetórias Plurais: Estudos de Gênero; GT3 – Trajetórias Plurais: Estudos étnicos e raciais; GT4 – Trajetórias Plurais: Primeira Época Moderna; GT5 – Trajetórias Plurais: Arte e artistas no Século XIX; GT6 – Trajetórias Plurais: Arte e Modernidade; GT7 – Trajetórias Plurais: Arte e contemporaneidade; e GT8 – Trajetórias Plurais: Metodologia de pesquisa. Nosso seminário se manteve plural reunindo pesquisadores de graduação, mestrado e doutorado de várias áreas como história da arte, artes visuais, cinema, música, dança, performance, história e arquitetura; e universidades como Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro,

² BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz (Org.). Conexões: ensaio em História da Arte. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

Universidade Católica de Petrópolis (RJ), Universidade de São Paulo, Universidade Federal de São Paulo, Universidade Federal de Minas Gerais, Universidade Estadual do Paraná, Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Universidade Federal de Santa Maria (RS). O SEPHA UERJ é organizado pelos discentes do Programa de Pós-graduação em História da Arte da UERJ, a realização dos Anais do seminário tem o caráter de incentivar a publicação de pesquisas de jovens pesquisadores com trabalhos em processo, tornando este livro um espaço democrático de experimentação coletiva. Desejamos a todas, todes e todos uma boa leitura!

Comissão Editorial do 3º SEPHA UERJ

3º SEPHA UERJ

Seminário de Pesquisadores de História da Arte - Trajetórias Plurais

O SEPHA UERJ é um Seminário anual organizado pelos discentes pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA UERJ).

Os Anais SEPHA UERJ tem periodicidade anual.

Ficha Técnica

Comissão de organização:

Ana Carolina Castro Silva, André (Sheik) Fernandes Leite da Luz, Camila de Macedo Souza, Caroline Mendes Pinto Rocha da Costa, Eliane Areas Cid, Gabriela Caspary Corrêa, Isabella Vieira Daudt de Oliveira, Julia Maria de Souza dos Santos, Julio Ricardo Menezes Silva, Laura Cristina Souza da Silva, Letícia Roberto dos Santos, Luíza Estruc dos Santos de Oliveira, Maria Eduarda Kersting Faria, Mariana Silva Vidal, Natalia da Silva Candido, Richard Gomes da Silva, Thábata Castro Roberto, Thamires de Lourenzo de Avelar e Silva, Vanessa Freitas Mendes Callado e Vitória Paes Carvalho.

Comissão Editorial dos Anais do 3º SEPHA UERJ:

Camila de Macedo Souza, Eliane Areas Cid, Gabriela Caspary Corrêa e
Vanessa Freitas Mendes Callado

Programação visual: Luisa Borja

Os Anais do SEPHA UERJ são editados pelo:

PPGHA UERJ - Programa de Pós-graduação em História da Arte da
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Rua São Francisco Xavier, 524 - 11º andar, Bloco E Maracanã - 20.550-
900 - Rio de Janeiro/RJ - Brasil

Email PPGHA UERJ: ppgha.art.uerj@gmail.com

Email SEPHA UERJ: sepha.uerj@gmail.com

Agradecimentos:

A comissão organizadora dos Anais do 3º SEPHA | UERJ - TRAJETÓRIAS PLURAIS agradece à Professora Doutora Fernanda Pequeno pelo apoio de financiamento para a publicação dos anais do seminário a partir do Projeto “Expansão e consolidação do Laboratório de História da Arte Global” (LabHAG) financiado pela FAPERJ.

Agradecemos a todos os pesquisadores participantes dos grupos de trabalhos durante os 5 dias de seminário e aos autores dos artigos presentes nestes anais.

Agradecemos às pesquisadoras Angélica Ferrarez (Universidade Estadual do Norte Fluminense - UENF), Clarissa Diniz (Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ), Mariana Maia (Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira - MUHCAB) e Paola Barreto (Universidade Federal da Bahia - UFBA) por terem aceitado o convite para participarem das mesas de abertura e encerramento do seminário.

Agradecemos a todos os mediadores que colaboraram com o 3º SEPHA | UERJ - TRAJETÓRIAS PLURAIS, em especial aos professores Maurício Barros de Castro e Felipe Ferreira pela mediação das mesas especiais e à Preta Evelin do PPGARTES UERJ por terem aceitado nosso convite.

Agradecemos a coordenação do PPGHA UERJ pelo apoio ao nosso seminário.

Comissão Editorial do 3º SEPHA UERJ

A publicação destes anais foi possível graças à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, FAPERJ, através do Edital nº __29/2021 - APOIO AOS PROG. E CURSOS DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU DO EST. DO RIO DE JANEIRO – 2021. Projeto “Expansão e consolidação do Laboratório de História da Arte Global (LabHAG)”, coordenado pela Professora Doutora Fernanda Pequeno. Ref. Proc. E-26/210.877/2021. PROCESSO SEI-260003/011804/2021 - APQ1.

A responsabilidade integral pelos conteúdos publicados nos Anais do 3º SEPHA | UERJ - TRAJETÓRIAS PLURAIS é atribuída exclusivamente aos seus respectivos autores. Isso abrange textos e direitos autorais associados às imagens utilizadas.

A reprodução dos textos dos 3º SEPHA | UERJ - TRAJETÓRIAS PLURAIS é autorizada para fins de pesquisa acadêmica desde que citada a fonte.

APOIO INSTITUCIONAL



FINANCIAMENTO



Sumário

Grupo de Trabalho (GT) 1 Trajetórias Plurais: Arte e Cultura Popular

**Djanira da Motta e Silva (1914 -1979):
entre discursos e prática** — 15

Luíza Estruc (PPGHA UERJ)

**Reflexões sobre a recepção de carnavalescos pelas
instituições de arte** — 30

Debora Moraes (PPGARTES UERJ)

Grupo de Trabalho (GT) 2 Trajetórias Plurais: Estudos de Gênero

Identidade em sociedade — 45

Natalia da Silva Candido (PPGHA UERJ)

**A representatividade feminina na arte brasileira:
reflexões sobre apagamentos e invisibilidades** — 60

Cinthya Marques do Nascimento (PPGAV EBA UFRJ)

Profa. Dra. Claudia Oliveira (PPGAV EBA UFRJ)

**A mulher negra e o sagrado feminino no cinema brasileiro
contemporâneo** — 75

Juliana Ferreira Torres (PPG-Cineav Unespar)

**Grupo de Trabalho (GT) 3 Trajetórias Plurais:
Estudos étnicos e raciais**

O dilema de campo e etnografia na pesquisa de arte contemporânea — 92

Fabiana Ferreira de Alcantara (PPGHA UERJ)

**Dos campos de algodão à Primeira Guerra Mundial:
o Blues no território estadunidense** — 107

Vitória Veloso Castro dos Santos (UCP)

Rafael Soares Bezerra (UCP)

**Grupo de Trabalho (GT) 4 Trajetórias Plurais:
Primeira Época Moderna**

As presenças da virgem no purgatório de Carabuco — 121

Letícia Roberto dos Santos (PPGHA UERJ)

Giovanni Boltraffio e Ambrogio de Predis: análise acerca da primeira fase do Leonardismo Lombardo — 134

Sara Tatiane de Jesus (PPGH UFMG)

Do demoníaco ao divino: as bruxas de Dürer e as mulheres sacras de Pontormo — 149

Barbara Cristina Marques Moerbeck (ART UERJ)

**Grupo de Trabalho (GT) 5 Trajetórias Plurais:
Arte e artistas no Século XIX**

A análise da trajetória de um artista por meio dos seus estudos de pintura — 166

Natália dos Santos Nicolich (PPGAV EBA UFRJ)

**David Widhopff e as ilustrações satíricas no periódico
paraense O Mosquito** — 178

Laura Camila (PPGHA-UNIFESP)

**Grupo de Trabalho (GT) 6 Trajetórias Plurais:
Arte e Modernidade**

**Autonomia, política, representação: desafios do realismo
alemão nos anos 1920 e 1930** — 194

Lara Cristina Casares Rivetti (PPGAV USP)

Uma análise da dança de Merce Cunningham — 208

Maria Carolina de Lacerda Werneck (ART UERJ)

Grupos La Boca e Santa Helena: uma análise comparada — 222

João Carlos Teixeira Junior (PROLAM-USP)

**Um estudo comparativo na história da arte latino-americana:
as crianças de Portinari e Berni** — 239

Maria Carolina Rodrigues Boaventura (PPGEHA USP)

**Grupo de Trabalho (GT) 7 Trajetórias Plurais:
Arte e contemporaneidade**

**Por uma partilha do acaso: cartografias acidentais de
Cao Guimarães** — 251

Laura Cristina Souza da Silva (PPGHA UERJ)

Imagem e sobrevivência: um estudo sobre a natureza-morta contemporânea — 266

Milena Duarte Corrêa

Altamir Moreira (PPGART UFSM)

O espaço como ferramenta aurática: a Ttéia 1C do Instituto — 281

Inhotim e a sacralização da obra na arte contemporânea

Claudia Luiza Sampaio Bartoly Damasceno (PPGAV EBA UFRJ)

**Grupo de Trabalho (GT) 8 Trajetórias Plurais:
Metodologia de pesquisa**

Tipologia de artistas: xamânico-messiânico, artesão-trabalhador e paciente-arteterapêutico — 298

André (Sheik) Fernandes Leite da Luz (PPGHA UERJ)

Warburg & América: subsídios para uma nova história da arte científico-cultural — 310

Priscila Risi Pereira Barreto (PPGHA Unifesp)

Práxis como pesquisa para doutorado em artes visuais – método dialético a partir de Harun Farocki — 324

André Arçari (PPGA EBA UFRJ)

Paola Mayer Fabres (PPGAV ECA USP)

A prática artística imersiva e o seu deslocamento: do território ao museu — 335

Paola Mayer Fabres (PPGAV ECA USP)

André Arçari (PPGA EBA UFRJ)

GT 1

Trajetórias Plurais:

Arte e

Cultura
Popular

Djanira da Motta e Silva (1914 – 1979): entre discursos e prática

Luíza Estruc dos Santos de Oliveira¹

Resumo: Revisitando a narrativa sobre a pintora Djanira da Motta e Silva (1914-1979), procuro posicioná-la no centro de sua criação e analisar características a ela atribuídas, como a ingenuidade, a partir de sua primeira exposição, em 1942. A pesquisa atual visa explorar falas da pintora e da crítica em seu período e, a partir de uma comparação técnica de alguns de seus quadros, encontrar correspondências e divergências.

Palavras chaves: Djanira; Crítica de Arte; Ingênuas; Modernismo.

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Arte (PPGHA-Uerj) sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Ragazzi. Graduada em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO (2020), pesquisa sobre a obra de Djanira desde sua monografia.

Falar sobre Djanira da Motta e Silva em 2023 com certeza me lembra como mudei de discurso desde minha graduação. Revisitar sua obra nos leva a repensar sua biografia, que por repetidas vezes, em narrativas romantizadas, encaixam a pintora em características às quais ela não se identificou.

Durante a Pós-Graduação pude perceber a grandeza de seu trabalho, no sentido do labor e de sua produção como um todo. Partindo dessa perspectiva, retomo falas de Djanira que ilustram bem sua trajetória:

“ [...] a vida do artista é dura materialmente falando. [...] Não há nada que venha empatar ou desviar a gente daquilo que é o propósito. [...] Fama é a menor coisa. Se vier veio, não tem importância. A importância é aquilo que a gente quer fazer. Olhem por seu trabalho, o trabalho é a melhor a maior coisa que temos dentro de si. Fazer aquilo que a gente acredita e quer fazer” (Informação verbal).²

Quando a artista menciona “o trabalho é a melhor a maior coisa que temos dentro de si. Fazer aquilo que a gente acredita e quer fazer”, reforça a importância que o trabalho teria em sua vida. As adversidades que enfrentou em sua carreira não a pararam e não devem ser o centro de sua representação.

Durante anos, até dias atuais, Djanira foi vista pela crítica como pintora ingênua. É importante perceber e identificar os fatores para que este termo tenha sido utilizado repetidas vezes. As razões vão desde sua origem social, seu “autodidatismo” (escrevo entre aspas por não concordar com substantivo bastante infundado) até seu gênero.

Sua origem social remonta a sua infância, quando muito nova começa a trabalhar em plantações de café no sul do país. A interessante história da artista começa em Porto União (SC), quando, aos dois anos de idade, seus pais se separam e ela passa a ser criada pela avó materna e sua mãe de

² MOTTA e SILVA, Djanira da. Djanira da Motta e Silva: depoimentos [out. 1967]. Entrevistador: Diretor executivo Ricardo Alvim. Rio de Janeiro. Museu da Imagem e do Som, 1967. Depoimento da artista para posteridade).

criação, Lidia Matoso. A partir de 1917, cresce em meio rural, trabalhando na rotina da casa, cuidando dos animais e jardins. Observa o ambiente modesto, com homens executando tarefas diárias, convivendo naquela realidade o motivo de sua inspiração por toda sua carreira.

Quando jovem, aos dezesseis anos, muda-se para São Paulo. Trabalha, então, em diversos serviços e, dentre eles, a limpeza de máquinas das fábricas, o que lhe prejudica a saúde. Casa-se aos dezoito anos com Bartolomeu Gomes Pereira, mudando-se para o Rio de Janeiro. Nesse momento, apresenta um quadro de tuberculose, e é internada em São José dos Campos, no sanatório Ruy Doria, referência no tratamento da doença.

A aproximação de Djanira com a pintura começa durante o ano de 1939. Quando no Sanatório, a futura artista pinta um Cristo pendurado em uma das paredes da secretaria. Em suas próprias palavras, durante depoimento gravado no Museu da Imagem e Som – RJ, 1967, “[...] tinha um quadro do coração de Jesus na secretaria que eu achava feio. No período dos 23 anos em diante eu comecei a pintar. Foi numa brincadeira que eu comecei a desenhar” (Ibid).

Ao responder, a respeito do período em que começou a pintar, se a pintura para ela seria “um refúgio”, Djanira responde “Não. A minha necessidade de pintar foi pura vocação mesmo. Uma força maior do que eu” (Ibid).

Sua vida artística continua quando, por orientação médica, Djanira muda-se novamente para o Rio de Janeiro, residindo em Santa Teresa, onde monta uma pensão para aumentar sua renda. O contexto da época abrangeria o contato da pintora com artistas refugiados, que ali se hospedaram, entre eles Arpád Szenes (Budapeste, Hungria, 1897 - Paris, França, 1985), Maria Helena Vieira da Silva (Lisboa, Portugal, 1908 - Paris, França, 1992), Emeric Marcier (Cluj, Romênia, 1916 - Paris, França, 1990), Lasar Segall (Vilna, 1889 — São Paulo, 1957).

A pensão de Santa Teresa é o início de suas trocas artísticas. Enquanto costurava vestidos para complementar sua renda, recebeu uma senhora suíça em sua casa que viu alguns de seus desenhos pendurados na parede. Em diálogo com a cliente, descrito pela própria artista no depoimento ao Museu da Imagem e Som-RJ, 1967, ela descreve:

‘Então você é uma artista?’ [perguntou a cliente suíça]. Eu disse: não. [...] Eu vivia desenhando tudo o que caía na minha frente. [...] Essa senhora suíça, me levou ao encontro de Marcier. Foi, meu primeiro mestre. [...] O Marcier vê meus desenhos e diz para mim: ‘Você é uma artista’. Eu achava que eu não era artista. Para ser artista precisa saber muita coisa que eu não sabia (Informação verbal).³

Durante a década de 1940, Emeric Marcier se hospedou em sua pensão. O pintor romeno, que produziu murais religiosos, ensinou a ela técnicas da profissão (Filho, 2017, p. 8). Segundo palavras da própria pintora, Marcier teria respeitado sua maneira de pintar e, sem interferências, lhe apresentou “o artesanato da pintura” (Informação verbal)⁴. Outro fato interessante deste contato foi que, na biblioteca do pintor, Djanira teria lido sobre Velázquez e outros “grandes mestres universais”. Ela ainda completa na mesma fala: “Isso foi ótimo para mim” (Ibid).

O incentivo dos hóspedes em sua pensão e as técnicas por Marcier apresentadas levaram a artista a buscar conhecimento. No período de 1940 encontrou no Liceu de Artes e Ofícios aulas na parte da noite, que cursou durante dois meses. Ali, produziu uma “cabeça de minerva, a carvão” (Rampazzo, 1987, p.27).

³ MOTTA e SILVA, Djanira da. Djanira da Motta e Silva: depoimentos [out. 1967]. Entrevistador: Diretor executivo Ricardo Alvim. Rio de Janeiro. Museu da Imagem e do Som, 1967. Depoimento da artista para posteridade).

⁴ Ibid

Dentre os artistas com quem teve contato durante a década de 1940, podemos citar alguns grandes incentivadores, como Lasar Segall. Em suas palavras, ainda na entrevista de 1967, destaca ter recebido grande ajuda e incentivo de Maria Helena Vieira da Silva, Axl Leskoschek (Graz, Áustria 1889 - Viena, Áustria, 1975) e Milton Dacosta (Niterói, Rio de Janeiro, 1915 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1988). Segundo ela, no entanto, os artistas não influenciaram seu trabalho. Ela completa: “Eu nunca quis pertencer a grupo nenhum” (Informação verbal)⁵.

Os encontros com outros artistas da época e o meio do qual começa a participar permitiram que a artista participasse de sua primeira exposição coletiva em 1942 no grande Salão Nacional de Belas Artes que começa a absorver artistas considerados “ingênuos”. Naquele momento, Djanira e outro artista denominado entre os periódicos consultados, Luiz Santos, apresentaram seus quadros. Dentre os quadros da pintora, destaca-se *Ciranda de 1940*.

A década de 1940, para Djanira, foi de extrema importância quando analisamos a presença da artista em entrevistas de jornais e as narrativas traçadas pela crítica. Esse fato ocorreu, principalmente, após sua primeira viagem internacional, em 1945, com destino aos Estados Unidos. Lá, Djanira permanece durante dois anos e chega a participar de três exposições com obras que produziu no Brasil e no estrangeiro.

O primeiro comentário da crítica que gostaria de abordar apresenta o termo “primitivismo” também atrelado à artista. Ao analisar o conceito do termo, entendemos que teve origem nas experimentações modernas e nasce do conceito de “primitivo”. Durante o século XVIII, este conceito esteve relacionado às representações que antecedem o classicismo, sendo consideradas arcaicas, ultrapassadas. Já a crítica dos séculos XIX e XX,

5 Ibid

tendo como referência a produção do Renascimento, caracterizou como primitivos os pintores e escultores que se aproximavam de um naturalismo intuitivo, desprovido de regras.

O primitivo dentro do contexto europeu foi absorvido naquela atmosfera moderna. O termo modificou-se e começou a ser chamado de “primitivismo” nas experimentações modernas. Já em território nacional, no século XX, ainda se associou ao não entendimento das expressões que surgiam, como em Djanira.

Nesta incompreensão e busca por um modernismo brasileiro, termos como primitivismo, primitiva, ingênua, infantil, autodidata, pura, são associados à artista e partem de um local muito comum: a infantilidade, o sonho, a rudeza técnica.

A ideia de ingenuidade e primitivismo, aos quais me restrinjo neste momento, estavam ainda muito presentes na crítica de 1940, mesmo em meio a tantos avanços técnicos realizados por parte da artista. Podemos encontrar em textos como o seguinte de Sérvulo de Melo, em 4 de junho de 1948, para o jornal *A Manhã (RJ)*, menções a este conceito. O crítico fez uma grande análise da obra de Djanira e ressaltou algumas importantes percepções:

Seu primitivismo, tido desintencionado, está em reação contra a tristeza do mundo. Essa volta à inocência, ao deslumbramento ingênuo e cândido diante da vida, significa sua inadaptação à mecânica da existência, e à falsa seriedade do mundo. Sua poética de cores reduz a símbolos inocentes as paisagens sombrias da alma e os aspectos tumultuários da vida. Isto, embora espontâneo, sem nenhum conteúdo perverso, lembra a fuga de Gauguin para as alegrias virgens, a luz matinal do planeta, a atmosfera paradisíaca, na qual o homem vivera como animal lírico em estado de natureza pura. Lembra Lawrence, sua religiosidade de instintos, seu anima-

lismo consciente. Enquanto Gauguin e Lawrence operam intelectualmente, ao impulso do daemon subjetivo, Djanira executa com espontaneidade onírica.

[...] Por hora, a candidez de suas composições, a **caracterologia primitiva de suas figuras**, o nativismo de suas cores fluem da sensibilidade em estado virginal, como um som musical que brota na garganta dos gatos ou o vagido de uma criança recém-parida. [...]

O fenômeno cor em Djanira nada mais significa do que o meio de externar ideias e sentimentos fundidos em sua interpretação subjetiva da vida. Daí o colorido pouco nuançado, sem artifício, nativo e próximo.

Sem nenhum sentido racional ou lógico, suas cores envolvem as imagens de uma aura poética que as anima e as transforma, traduzindo o seu sentido profundo e oculto, revelando-lhes a alma, com **estranho poder expressional**. Seus tipos humanos são apanhados em “close ups” de emoção e caracterizados, sobretudo, pela cor. Nesse particular é que a sua pintura se liberta do meramente sensorial e decorativo. [...] Em meio à sutil evocação de formas, linhas, sons, perfumes, carícias e voluptuosidade, move-se o seu estilo quente apaixonado, de uma sensualidade compreensiva. Às vezes cheio de ternura, outras com rasgos de audácia, nunca fugindo à alegria da vida, jamais eivado de rugidos, de dramas ou de grandes lamentações.

A técnica cromática desta pintora nos remonta à aurora do mundo. Após o período pré-histórico, os primeiros passos dados em busca das cores, da representação de imagens coloridas. Surpreende-nos o cru de seus roxos avermelhados, seus ocres, seus amarelos, seus brancos caiados. Em todos eles há um cheiro de terra, uma íntima relação com a brutalidade virgem da natureza e o primitivismo psicológico.

Se a sua cromática é primitiva, sua forma é inteiramente liberta do ornamento lineal que caracterizava os mosaicos, as decorações murais, os primeiros afrescos do nativismo. Suas imagens são animadas, vivas, sem o rigorismo anatômico ou a geometria dos primeiros desenhos. Isso porque sua estética afetiva penetra o mundo com amor, e surpreende a beleza em seu pluralismo alucinante. O grotesco, o extravagante, o burlesco, o ingênuo lembram em seu conjunto o sonho convulso da loucura ou a prelogia da imaginação infantil ou dos mitos criados pela imaginação das multidões. Por isso mesmo Djanira pode ser categorizada uma pintora surrealista. Não da escola de Picasso, porque a sua arte não tem abismos pascalianos. Sua inocência primitiva, os símbolos oníricos talvez mais se aproximem de Chagall, sem considerarmos o místico e o bíblico que constituem os aspectos mais vigorosos da obra deste último. Contudo, procurar um ponto de referência para a pintora, compará-la, buscar uma relação entre a sua arte e a dos grandes mestres, explica-se apenas pelo fato imperioso decorrente de sua obra, isto é, da necessidade de situá-la entre as mais profundas tendências do modernismo. Em hipótese alguma a sua personalidade se mutila através das afinidades de caráter e expressão por acaso existentes

entre a sua pintura e a dos mestres modernos. **Não existe submissão a uma técnica** ou a uma escola, nem ao espírito imitativo ou aquelas reproduções de motivos que tocam as raias de plágio. [...]

Ainda existe uma controversia idiota e inútil sobre a significação da arte moderna. Os pintores de ontem, que ainda existem, continuam a negar sua consolidação já indiscutível, simplesmente porque não foram capazes de assimilar ainda a revolução psicológica na estética subjetiva, muito mais importante ainda que a revolução técnica. [...] Não perceberam as variedades infinita das formas e das expressões humanas, e jamais compreenderão um mundo reduzido a símbolos de afeição, a vida como um circo, a alegria esfuziante do movimento e da côr, a imagem dinâmica da existência num parque de diversões, expressas com voluptuosidade cinética, através de uma arte que é fundamentalmente estática. **Jamais entenderiam a pintura em tão íntima relação com a poesia, como Djanira consegue realizar.** Hão de permanecer, a despeito de tantos progressos tecnológicos, entre os quais assinalamos a fotografia colorida, com os olhos frios e exatos ante a superfície tranquila e imóvel dos fenômenos (Mello, 1948, p.4 e 6).

Neste comentário percebemos na primeira fala de Sérvulo de Mello, a aproximação da arte de Djanira a Gauguin e Jacob Lawrence (Atlantic City, Nova Jersey, EUA, 1917 - 2000, Seattle, Washington, EUA). Ali também observamos a característica “primitivismo” associada. Fica clara a distinção entre habilidade técnica dos artistas modernos em relação à Djanira na frase “Enquanto Gauguin e Lawrence operam intelectualmente, ao impulso do daemon subjetivo, Djanira executa com espontaneidade onírica” (Mello, 1948, p. 4 e 6). Voltamos ao ponto que a espontaneidade é a característica

exaltada em relação a artista “ingênua”, enquanto os modernos artistas operam intelectualmente a mesma técnica utilizada por Djanira.

A continuação interpreta a cor em Djanira como um fenômeno que “nada mais significa do que o meio de externar ideias e sentimentos fundidos em sua interpretação subjetiva da vida” (Ibid). E em uma contradição, onde a cor nada mais significa, ela toma significado no próximo parágrafo quando fala em que mesmo sem “raciocínio lógico” as cores transmitem uma aura poética. Pois, então, a poesia não é uma linguagem? Há outros significados do que apenas a subjetividade da artista.

Sérvullo, então, demonstra em mais uma aproximação com o conceito de primitivo associado à artista em relação a “técnica cromática”. O primitivo torna-se “primitivismo psicológico” quando as cores utilizadas por Djanira remetem ao período pré-histórico e, dessa forma, “Surprende-nos o cru de seus roxos avermelhados, seus ocres, seus amarelos, seus brancos caiados”. Sua cromática, então, seria primitiva a sua forma “inteiramente liberta do ornamento lineal que caracterizava os mosaicos, as decorações murais, os primeiros afrescos do nativismo. Suas imagens são animadas sem o rigorismo anatômico ou a geometria dos primeiros desenhos” (Ibid). Podemos observar em Sérvullo também um pensamento que aproxima a artista de decorações murais, mas neste caso, está ligada a ideia de pintura mural ou parietal que tem começo na Idade Média.

O autor menciona o surrealismo presente na produção djaniriana pois: “O grotesco, o extravagante, o burlesco, o ingênuo lembram em seu conjunto o sonho convulso da loucura ou a prelogia da imaginação das multidões. Por isso mesmo Djanira pode ser categorizada uma pintora surrealista” (Ibid).

Ao comentar a proximidade com Marc Chagall, reforça a ideia de que “Sua inocência primitiva, os símbolos oníricos talvez mais aproximem de

Chagall” (Ibid). O autor apresenta uma relação com a inocência primitiva existente nos dois artistas. Sérvullo apresenta o novo dado: os símbolos oníricos dos dois artistas. Nesse sentido, os elementos presentes nos quadros dos artistas admitiam vários significados e interpretações.

Podemos a essa altura observar a técnica dos artistas. O movimento comentado, com as ondulações traçadas por Djanira, causando distorções no quadro podem aproximá-la de Chagall, com seus quadros onde as figuras parecem flutuar. Nesse sentido, apresento duas obras dos artistas: *The Three Candles*, 1938 - 1940 de Chagall e *Ciranda*, 1940 de Djanira.

Em *The Three Candles*, 1938 - 1940, Chagall representa um casal que se abraça e se protege em um ambiente cercado de anjos. Essas figuras podem também ser observadas em quadros de Djanira com frequência. A temática volta-se para o período angustiante da Primeira Guerra Mundial. O artista francês viu a invasão do país pela Alemanha e refugiou-se nos Estados Unidos em 1941. Neste período, suas pinturas apresentam vermelho em grande quantidade. As velas representam, sobretudo, um pedido e a esperança do casal que parece angustiado diante da situação sombria no quadro.



Figura 1. Marc Chagall, *The Three Candles* (1938-1940)

Disponível em: <https://www.chagallpaintings.com/three-candles/>. Acesso em: 28 out. 2023

Já *Ciranda*, 1940, é pintado por Djanira no início de sua carreira e demonstra uma brincadeira comum nos subúrbios. As manchas e movimentações no quadro sugerem o movimento em roda.



Figura 2. Djanira da Motta e Silva, *Ciranda* (1940)
Aquarela e nanquim sobre papel
Fonte: Google Arts and Culture.

Em uma breve comparação dos quadros, podemos perceber a semelhança no desenho em sua maior parte chapado e as manchas de cores. Os marrons e vermelhos também se parecem, bem como as linhas pretas que cercam e delimitam os personagens do quadro. Percebe-se que as figuras dos dois quadros parecem flutuar no movimento criado pelos dois artistas. Há, também, uma simplificação dos elementos da paisagem das casas. Em Chagall, vemos os elementos um pouco mais definidos.

Apresento, após esta breve análise dos dois artistas, colocando lado a lado quadros da mesma época, um exemplo da produção djaniriana durante o período a que Sérvullo se referia. Apresento aqui o quadro *Vendedora de flores*, 1947.

O quadro produzido após a volta da artista ao Brasil apresenta a distorção da figura da vendedora, e o destaque conferido a ela nos trazem a noção de monumentalidade e a importância conferida à classe trabalhadora brasileira.



Figura 3. Djanira da Motta e Silva.
Vendedora de flores, 1947. Óleo sobre tela, 1,5 x 65 cm.
 Fonte: Google Arts And Culture.

Em minha visão, a estética do desenho e a definição das cores pouco tem a ver, no período das falas de Sérvullo em 1948, com a obra de Marc Chagall. O pintor utilizou, com frequência, manchas em seus quadros que podem ser vistos em Djanira em sua obra *Ciranda*, 1940, tendência pouco utilizada pela artista no decorrer de sua carreira. Dessa forma, a segunda parte da fala “talvez seja o céu que a artista ocupava com os seus sonhos infantis”, elucida a visão infantil do sonho novamente aproximada da pintora, que, na verdade, tem relação com a tendência surrealista seguida tanto por Djanira quanto por Chagall e que pode ser vista no quadro *Vendedora de flores*.

Em um contraponto necessário, retomo falas da pintora que demonstram sua não concordância aos termos a ela atribuídos. Após sua volta dos Estados Unidos, Djanira concede entrevistas aos jornais da época. Em uma delas, a pintora comenta sobre a característica “primitiva”. Ao referir-se à crítica, a pintora menciona: “senti em alguns a nostalgia de meus passos iniciais, que eles sentiam a saudade de uma Djanira *ingênu*a, alegre, *primitiva*. Não cedi, não cedo nunca ao que julgo ser justo à minha consciência de artista-pintora” (Martins, 1961, p. 15).

Em outra fala reforça o pensamento construído ao longo do artigo quando menciona “Em minhas primeiras telas talvez eu fosse primitiva, mas creio que isso era devido mais a minha falta de educação artística. Minha viagem aos EE. UU. foi-me muito útil: vi muitas coisas e compreendi ainda mais.” (Diário da Noite, 1948, p. 4). A artista deixa clara a vontade de ser reconhecida para além do termo “primitiva” e seu esforço para aprender sobre a técnica artística.

Finalmente, podemos observar durante a carreira de Djanira, influências de artistas e técnicas a ela aproximadas sem que houvesse análises fundamentadas em fatos. A replicação dessas ideias em mídias da época, até dias atuais constroem uma narrativa, por muitas vezes, equivocada em relação à pintora. Cabe a nós, como sociedade, como historiadores, professores, reaver conceitos e discursos atrelados aos artistas representantes de nossa identidade.

Referências bibliográficas:

ANDRADE, Ary de. Djanira. *Vamos Ler!*, Rio de Janeiro, 14/06/1945, ed. 0463 (2), p. 79 -80. Disponível em: <https://shre.ink/rRAp>.

Acesso em 06 ago. 2023.

DIÁRIO DA NOITE (SP) . No “*studio de arte e palma*”: Djanira inaugura, amanhã, a sua primeira mostra individual de pintura em São Paulo.

Diário da Noite, São Paulo, ed. 07293 (1), 14/09/1948, p.4. Disponível em: <https://shre.ink/rRAB>. Acesso em 28 out. 2023.

FILHO, Ilton José de Cerqueira. *Interconexão entre pintura, vida e religião: A obra Mural sacra moderna de Emeric Marcier*. Mosaico, Rio de Janeiro, v. 8, n. 13, p. 84-106, nov. 2017.

Disponível em: <https://shre.ink/rRAAd>. Acesso em: 30 jul. 2023

MARTIS, Vera. *Djanira: a pintura é um trabalho da mais rigorosa solidão*. Jornal do Brasil, ed. 00145 (1), Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23/06/1961, p.15. Disponível em: <https://shre.ink/rRAa> .

Acesso em 06 ago. 2023.

MELLO, Sérvulo de. *Os mistérios da intuição: Trecho de uma palestra sobre a pintora Djanira*. A Manhã (RJ), ed. 02091 (1), 04/06/1948, p.4. Disponível em: <https://shre.ink/rRAH>. Acesso em 28 out. 2023.

MOTTA e SILVA, Djanira da. *Djanira da Motta e Silva: depoimentos* [out. 1967]. Entrevistador: Diretor executivo Ricardo Alvim. Rio de Janeiro. Museu da Imagem e do Som, 1967. Depoimento da artista para posteridade.

RAMPAZZO, Loris Graldi. *Djanira, pintora de sua gente*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA, 1987.



Reflexões sobre a recepção de carnavalescos nas instituições de arte

Débora Marques Moraes¹

Resumo:

Esse trabalho faz um levantamento das exposições em instituições de arte, individuais e coletivas, com participação de carnavalescos das escolas de samba, discorrendo sobre a recepção dos indivíduos e de suas obras nesses espaços através da análise de catálogos, textos de críticos, matérias da imprensa, entrevistas e as principais questões observadas a partir desses casos.

Palavras chaves: Escolas de samba; Exposições de arte; Carnavalescos; Arte popular; Artecarnaval.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em História da Arte da UERJ (orientador: Prof. Dr. Felipe Ferreira) e pesquisadora no Centro de Referência do Carnaval. Mestre em Artes pelo PPGARTES/UERJ e bacharel em Produção Cultural pela UFF.

Na historiografia clássica do carnaval carioca a década de 1960 é registrada como o momento em que artistas plásticos “se tornam” carnavalescos. Tal narrativa é contestada por trabalhos apontando que o intercâmbio entre as artes e o carnaval carioca já existia antes dessa época (Natal, 2021; Natal e Ferreira, 2021). Ainda assim, a quantidade de artistas que chegou às escolas de samba nessa década, advindos principalmente da Escola de Belas Artes e do Theatro Municipal, e as inovações que trazem inauguram a linguagem moderna das escolas de samba, marcando a importância desse período.

Cavalcanti (1999) aponta que a centralização do processo artístico em torno do indivíduo-personagem que passou a ser chamado carnavalesco “não era a única alternativa viável, [mas] foi a alternativa culturalmente vitoriosa” Cavalcanti (1999, p. 65), existindo diversos relatos de outros componentes das escolas (Guimarães, 1992, p. 115; Natal e Ferreira, 2021, p. 109) sobre a centralização da criação do desfile em torno do “carnavalesco-artista” (Ferreira, 2012; Ferreira, 2020). Essa centralização do processo ecoa o modelo de trabalho de artistas de outras linguagens, situando os carnavalescos como indivíduos centrais do mundo da arte do carnaval (Moraes, 2018; Moraes, 2022).

O objetivo deste artigo é apresentar um panorama geral de exposições de arte de carnavalescos. Os critérios para esse levantamento abrangeram (1) exposições realizadas a partir de 1960; (2) com participação de carnavalescos que já possuíam um reconhecimento por seu trabalho nas escolas de samba; (3) em instituições de arte renomadas; (4) com obras ligadas à criação artística do carnavalesco. Mesmo com os recortes dessa pesquisa, o corpo do trabalho abrangendo a descrição de cada exposição, a recepção delas na imprensa e na crítica e possíveis questões a partir de cada caso é muito vasto. De forma que, para este artigo, foi feito um segundo recorte que prioriza o ineditismo de informações acerca das exposições, atualizando o levantamento feito em Moraes (2022).

Tabela 1: exposições de carnavalescos em instituições de arte (1960–2023)

Local	Nome da exposição	Carnavalesco	Curador
7ª Bienal de São Paulo	Bienal de Teatro (Brasil)	Arlindo Rodrigues	Organizada pelo Serviço Nacional do Teatro, orientação de Roberto Freire e Agostinho Olavo
8ª Bienal de São Paulo	Bienal de Teatro (Brasil)	Arlindo Rodrigues	Organizada pelo Serviço Nacional do Teatro, orientação de Agostinho Olavo
Galeria César Aché	Como era verde meu Xingu	Fernando Pinto	Não consta
Galeria Pão de Açúcar	Não consta	Fernando Pinto	Não consta
SESC Pompeia	Alice no Brasil das Maravilhas	Joãozinho Trinta	Joãozinho Trinta
Parque Lage	Sou Amigo do Rei	Rosa Magalhães	Rosa Magalhães
21ª Bienal de São Paulo	Exposições Projetos Individuais	Rosa Magalhães	João Cândido Galvão, curadoria adjunta Ana Helena Curti e Gloria Cristina Motta
49ª Bienal de Veneza	Carmem Miranda e o Carnaval Brasileiro	Exposição com obras de Rosa Magalhães	Germano Cellant
Museu de Arte do Rio (MAR)	Leopoldina, princesa da Independência, das artes e das ciências	Exposição coletiva com obras de Rosa Magalhães	Luiz Carlos Antonelli, Paulo Herkenhoff e Solange Godoy. Curadoria adjunta de Pieter Tjabbes.
Paço Imperial - RJ	Bastidores da criação - arte aplicada ao carnaval	Leandro Vieira	Leandro Vieira
Museu de Arte do Rio (MAR)	Mulheres na Coleção do Mar	Exposição coletiva com obras de Rosa Magalhães	Curadoria colaborativa com trinta mulheres de diferentes setores do museu
Museu de Arte do Rio (MAR)	Rio de Samba - Resistência e Reinvenção	Exposição coletiva com obras de Leandro Vieira e Rosa Magalhães	Nei Lopes, Evandro Salles, Clarissa Diniz e Marcelo Campos
Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica	Uma delirante celebração carnavalesca: o legado de Rosa Magalhães	Exposição coletiva com obras de Rosa Magalhães, Fernando Pamplona, Gabriel Haddad, Leonardo Bora	Leonardo Antan, com co-curadoria de Alice da Palma, Ana Elisa Lidizia e Aline Marins
Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica	O rei que bordou o mundo: poéticas carnavalescas na Acadêmicos do Cubango	Leonardo Bora e Gabriel Haddad	Leonardo Antan, com co-curadoria de Ana Elisa Lidizia, Alice da Palma e Aline Marins
Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea	Eu vim me apresentar	Leonardo Bora e Gabriel Haddad, com obras do Bispo do Rosário	Leonardo Antan, com co-curadoria de Ana Elisa Lidizia, Alice da Palma e Aline Marins
Museu de Arte Moderna - Rio	Hélio Oiticica — A dança na minha experiência	Exposição com as obras de Hélio Oiticica, com uma obra de Leandro Vieira	Exposição original: Adriano Pedrosa e Tomás Toledo. Obra de Leandro Vieira adicionada na exposição do MAM - Rio por Keyna Eleison e Pablo Lafuente (Diretores Artísticos do museu)
Instituto Moreira Salles	Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros	Exposição coletiva com obra de Leandro Vieira	Hélio Menezes e Raquel Barreto
Museu de Arte de São Paulo	Histórias Brasileiras	Exposição coletiva com obra de Leandro Vieira	Adriano Pedrosa, Lilia M Schwarcz, Amanda Carneiro, André Mesquita, Clarissa Diniz, Fernando Oliva, Glaucia Brito, Guilherme Giufrida, Isabella Rjeille, Sandra Benites e Tomás Toledo
Museu de Arte do Rio (MAR)	Um defeito de cor	Exposição coletiva com obra de André Rodrigues/Alexandre Louzada	Ana Maria Gonçalves, Amanda Bonan e Marcelo Campos
Museu de Arte Moderna - Rio	Atos de revolta: outros imaginários sobre independência	Exposição coletiva com obra de André Rodrigues/Alexandre Louzada	Beatriz Lemos, Keyna Eleison, Pablo Lafuente e Thiago de Paula Souza

Arlindo Rodrigues apresentou seu trabalho como cenografista nas 7^a (1963) e 8^a (1965) Bienais de São Paulo, onde, junto com outros trabalhos de sua autoria, estiveram croquis dos enredos que ajudou a desenvolver para o Salgueiro em 1963 e 1964. Participando da “Exposição em Artes Plásticas do Teatro”, que se dividia em Arquitetura, Indumentária e Técnica Teatral, o regulamento versou que as obras selecionadas foram estudadas “com os interessados, as [...] que melhor possam representá-los” (7^a Bienal, 1963, p. 22). Naquele ano de 1963, entre sete obras foram incluídos os desenhos para o enredo “Chica da Silva”. Na Bienal de Teatro em 1965 são creditados a ele outros cinco trabalhos, incluindo os croquis para o enredo “Chico Rei”. O júri de teatro da Bienal concede a ele o “Prêmio ao melhor figurinista brasileiro” neste ano (8^a Bienal, 1965, p. 22).

Arlindo é considerado um dos primeiros carnavalescos a ser denominado como tal, fazendo parte de um grupo da EBA que já gozava de reconhecimento no meio artístico. Por isso é importante notarmos que em um espaço onde era pedido que os artistas selecionassem obras que os representassem, Rodrigues tenha exibido suas criações para o Salgueiro ao lado daquelas criadas para o Theatro Municipal, equiparando-as. Quando pensamos no reconhecimento dado a ele como “melhor figurinista brasileiro”, seu trabalho para as escolas de samba está incluso em sua trajetória, autenticando a arte produzida nelas através da legitimação do artista. Sobre este ponto, é interessante notar que Marie-Louise Nery também participa da 7^a Bienal ao lado de Arlindo Rodrigues, mas não seleciona, entre suas obras, os desenhos para o carnaval do Salgueiro de 1959 realizados por ela.

O próximo carnavalesco a se destacar no circuito de arte é Fernando Pinto, na década de 1980. Também cenógrafo e figurinista, nos anos 1970

fez parte do coletivo Dzi Croquettes e assinou shows de grandes números musicais (Antan, 2017, p. 26), mas é com a carreira de carnavalesco que ele chama a atenção dos críticos de arte. Após o carnaval de 1983, o colunista Zózimo Barroso do Amaral publicou no Jornal do Brasil que

assim como o público em geral torceu o nariz para o resultado do desfile das escolas de samba, também um grupo grande de artistas plásticos, motivados por comentários do crítico Frederico Moraes, está disposto a manifestar o seu desagrado com o que considera uma grande injustiça cometida com Fernando Pinto. Para o grupo, não há comparação entre o que foi criado por Pinto em matéria de adereços e alegorias e o que foi apresentado pelas outras escolas. A indignação é tanta que estão dispostos até a manifestações de desagravo como jantares, promoção de exposições de seus trabalhos em galerias, etc. O trabalho de Fernando Pinto chega a ser comparado por alguns à obra de um verdadeiro artista. Algumas de suas criações, segundo outros, poderiam figurar no acervo de qualquer colecionador de obras de arte em pé de igualdade com esculturas assinadas por artistas consagrados (AMARAL, 20/2/1983).

Um mês depois, as alegorias e fantasias do desfile foram para a Galeria César Aché, no bairro de Ipanema, e Amaral voltou a escrever para dizer que a exposição é “um sucesso” (JORNAL DO BRASIL, 18/3/1983). O artista Carlos Feijó, que trabalhou nos carnavais de Fernando Pinto fala (em entrevista concedida à autora) sobre a inovação da exposição, que transferiu a visualidade do desfile para uma galeria pequena, criando uma instalação inédita. O crítico de arte Marcus de Lontra Costa (1983) também descreve o encanto gerado pela montagem da exposição.

Problemas para a montagem da exposição certamente existiam: um trabalho apresentado ao ar livre, num grande espaço, como se comportaria num recinto fechado, dentro de uma galeria? O resultado foi, no mínimo, surpreendente: a galeria transformada em selva, o ambiente provocadamente abafado da Amazônia, a luminosidade perturbadora do ambiente, a lenta descoberta dos detalhes, as serpentes em tecido com as cabeças trabalhadas, os sapos, riquíssimos, em pedras verdes, o deparar-se com uma anta horri-velmente bela, conversar apoiado numa jaguatirica, sob os olhares sacanas de um mico estrategicamente situado sob os galhos de uma árvore, enfim, uma grande viagem, na qual até a própria exploração do exótico é debochadamente assumida (Costa, 1983).

Feijó relembra que peças do desfile ficaram disponíveis para a venda, como também é apontado por Costa (1983) ao falar de “o surgimento de um público disposto a adquirir as peças, preservando-as da destruição”. Feijó cita que Rosemary Loubert, antropóloga que se dedicou a estudar os Dzi Croquettes, foi uma das compradoras das peças, levando uma escultura de sapo feita com brocal² verde-escuro.

Continuando uma relação próxima com os artistas do período, em 1984, Pinto se junta a nomes consagrados em uma galeria criada no Pão de Açúcar, local onde já havia assinado decoração dos bailes de carnaval nos anos anteriores. Antan (2017) descreve o lugar: “No contexto carioca da passagem dos anos 70 para os 80, o evento se configuraria como o point da elite intelectual ‘desbundada’ do período, espécie de metiê artístico organizado por Guilherme Araújo, empresário principal dos artistas tropicalistas no estouro do movimento.” (Antan, 2017, p. 47).

² Uma partícula de PVC metalizado, maior do que o glitter comum, diferenciada por seu corte uniforme e brilho intenso. O brocal foi um material muito utilizado por Fernando Pinto.

Diferente de Arlindo, não é sua posição como artista que eleva suas criações carnavalescas ao reconhecimento, mas o próprio trabalho apresentado no desfile da Mocidade que chama atenção para o valor de Pinto enquanto artista. A arte carnavalesca aqui também é alçada à de “um verdadeiro artista [...] que pode figurar no acervo [...] em pé de igualdade com esculturas assinadas por artistas consagrados” (Amaral, 20/2/1983), como é possível atestar pela sua presença na Galeria Pão de Açúcar ao lado de nomes como Lygia Pape, Hélio Oiticica e Carlos Vergara. A morte precoce de Pinto, em 1985, interrompeu a carreira de um carnavalesco que chamou a atenção da vanguarda carioca para a possibilidade artística das criações carnavalescas e fortaleceu o elo entre a arte e o carnaval.

Em 1989, Joãozinho Trinta abre a exposição “Alice no Brasil das Maravilhas” no SESC Pompeia, em São Paulo. O catálogo da exposição dá ideia da grandiosidade da instalação, que continha 29 obras distribuídas em 1.100m³. Começando no Túnel do Coelho, as criações percorriam os principais locais da aventura da personagem Alice, como a Mesa de Chá do Chapeleiro Maluco e o Jogo de Croquet da Rainha de Copas, e terminava numa Passarela do Samba com um “cachorro de pelúcia que se transformava em escorregador”. Diferente das exposições de Pinto ou Rodrigues, as criações dessa exposição eram inéditas³, mas o apelo carnavalesco se faz presente em todo o conceito e nos textos críticos escritos a respeito do artista e da mostra. O texto de apresentação, escrito por João Trinta, ressalta a jornada pelo barracão, pela avenida, pelos materiais usados e termina com o seguinte trecho (seguido pela letra de um samba-enredo especialmente criado para a exposição).

3 Dois anos depois, em 1991, Joãozinho cria um enredo homônimo para a Beija-Flor de Nilópolis, inspirado nas criações da exposição.

Os alto-falantes anunciam: Atenção, neste momento o Grêmio Recreativo Escola de Samba Unidos do SESC Pompéia prepara-se para entrar na avenida com o enredo “Alice no Brasil das Maravilhas”. Ouve-se o sinal de partida e a voz do puxador-de-samba lança seu grito de guerra.

Os críticos falam de uma “Antropofagia dos Carnavalescos” e celebram a genialidade de João Trinta nos desfiles e na exposição, situando-o entre a vanguarda artística e as discussões sociais da época.

Se fossemos atentos, já teríamos colocado a obra de Joãozinho exposta com muita seriedade museológica-museográfica num andar inteiro do Museu de Arte de São Paulo, o maior museu de Arte Ocidental da América Latina [...] Ano de quarenta anos da Bienal de São Paulo, 1989 será o ano de Joãozinho Trinta e todos os prêmios disponíveis e mais aqueles que precisamos inventar, devem, se forem justos e honestos, ser entregues a ele. Obra múltipla, arte conceitual, performance de pintura, happening do desenho, fotografia do vídeo, está tudo aí. (Texto de Olney Kruse para o Catálogo da exposição, 1989).

Já o tratamento recebido por Rosa Magalhães, seja pela imprensa, por críticos ou catálogos, se diferencia dos outros carnavalescos, ainda que ela chegue a espaços tão importantes quanto eles. Na exposição “Salgueiro 90”, o desfile da escola se tornou mostra no Parque Lage, em 1990, reunindo quinze fantasias, quatorze esculturas, faixas e estandartes. Segundo Magalhães, o objetivo era “mostrar que o carnaval carioca começa muito antes do desfile na Marques de Sapucaí” (Apud Millen, 1990).

Um dos pontos que mais chama a atenção na cobertura jornalística da exposição é o fato dela não ser atribuída a Magalhães, seja como carna-

valesca, seja como artista, embora ela assine o enredo, além de ter feito a curadoria da mostra junto com a direção do espaço. Ela mesma diz que “podemos dizer que esta exposição tem a assinatura de todo o Morro do Salgueiro” (Alonso, 1990) e os jornalistas ecoam em suas matérias a coletividade da exposição em detrimento de uma assinatura (Rizzo, 1990; Rito, 1990). Frederico Morais (1990), responsável pela apresentação da exposição, escreve um texto onde faz observações gerais sobre o carnaval enquanto arte, a estética de escolas e carnavalescos e apoia a presença do carnaval em um espaço de vanguarda. Fala também da biografia de Magalhães e de sua atuação no desfile daquele ano (onde afirma que Rosa não teria “ousado tudo que podia”) (Morais, 1990). Destacamos que em nenhum momento deste texto Rosa Magalhães é chamada de “artista”.

No ano seguinte (1991), Magalhães apresentou duas alegorias do desfile do Salgueiro de 1991 na 21ª Bienal de São Paulo. Diferente de Arlindo Rodrigues, Magalhães não fez parte da mostra de teatro da Bienal, já que naquela edição decidiu-se “colocar as artes cênicas em pé de igualdade” (21ª Bienal, 1991, p. 16). No catálogo (p. 289-92), a biografia de Magalhães não traz as palavras “artista”, “carnavalesca”, “cenógrafa” ou “figurinista”, limitando-se a descrever suas formações e seu trabalho como professora na EBA e no Parque Lage. A mostra “Salgueiro 90” aparece na lista de exposições coletivas que a artista participou. O espaço reservado para um texto externo relacionado a obra do artista traz Fernando Pamplona explicando de forma breve a história das escolas de samba e o trabalho de um carnavalesco, sem menções específicas ao papel de Magalhães dentro da cena.

A participação de Magalhães na 49ª Bienal de Veneza, em 2001, é outro momento em que sua presença nos espaços é tratada com desinteresse.

A exposição “Carmem Miranda e o carnaval brasileiro” fez parte da programação paralela da Bienal (dentro do projeto BrasilConnects Venice) que apresentou desde a arte religiosa barroca brasileira a nomes contemporâneos como Vik Muniz e Ernesto Neto. Na imprensa o nome de Magalhães não é mencionado e a presença da escola de samba Imperatriz Leopoldinense é acusada de “sucumbir ao folclore montando exposição com roupas e objetos pessoais de Carmen Miranda em que se destaca uma imagem bastante estereotipada do Carnaval” em oposição a uma “participação brasileira de obras raras e artistas vigorosos” (Alzugaray, 2001). Os outros artistas (seja na mostra principal ou nas paralelas) são creditados nas exposições, enquanto a presença de Magalhães é mencionada em um breve texto descritivo como “diretora” da Imperatriz (Arquivo Palazzo Fortuny).

O retorno de exposições de carnavalescos só acontece no final dos anos 2010, e tem na figura de Leandro Vieira um grande expoente. Além de uma exposição individual no Paço Imperial, Vieira faz uma obra comissionada para o MAR em conjunto com Ernesto Neto, é indicado ao Prêmio Pipa de Arte Contemporânea e sua obra “Bandeira Brasileira” (Parte de uma alegoria do carnaval de 2019 da escola de samba Estação Primeira de Mangueira) compõe exposições nas principais instituições do país. Com uma ascensão meteórica dentro do carnaval, ele goza de reconhecimento como artista formado pela EBA, cujos desfiles têm um “viés social” e suas entrevistas deixam claro a defesa que faz do carnaval enquanto arte e seu posicionamento enquanto um artista. Segundo o curador Marcelo Campos, é exatamente o posicionamento político de Vieira que o aproxima do museu neste momento e o torna uma escolha atrativa ao invés de outros carnavalescos.⁴

4 Para discussão aprofundada sobre Leandro Vieira, ver MORAES (2022).

Além do retorno das exposições individuais, há um número grande de carnavalescos sendo incluídos em exposições coletivas dedicadas a temáticas gerais, que tangenciam seus trabalhos. É possível enxergar nessas exposições um movimento que integra a arte produzida no carnaval ao cenário artístico, junto a nomes e obras que já circulam por esses espaços. É o caso da “Bandeira Brasileira” de Vieira que participa das exposições ao lado de obras de Mulambo, Abdias Nascimento, Cildo Meirelles e outros em setores dedicados a releituras do símbolo pátrio. Ainda que a participação seja limitada a certos nomes e obras (como é ao longo de toda a história das exposições carnavalescas), indica uma abertura das instituições nos últimos anos às escolas de samba enquanto local de desenvolvimento de arte.

Cada caso mencionado apresenta seu próprio universo de complexidades a serem analisadas, a começar pelos atores envolvidos, como o carnavalesco-artista, seus interesses e trajetórias dentro das escolas de samba e no mundo da arte; as instituições artísticas e os que trabalham nelas, o próprio cenário artístico de cada época e que acontecimentos podem ter contribuído para estes se mostrarem mais ou menos receptivos a arte carnaval e aos carnavalescos-artistas. Esse artigo prioriza a atualização de informações acerca das exposições de arte com a participação de carnavalescos e o levantamento de observações iniciais para uma futura discussão aprofundada.

Além das questões particulares de cada caso, uma pesquisa aprofundada no tema pede ainda discussões sobre questões tais como os conceitos de carnavalesco e artista, a recepção da arte popular em instituições, a linguagem da arte carnaval, a legitimação e o reconhecimento nos diferentes meios artísticos. Há ainda que se levantar questões sobre a própria formatação da artecarnaval (Ferreira, 2020; Moraes, 2022) ao se encaixar

no cubo branco, como as particularidades de cada encontro podem contribuir para um reconhecimento nesses espaços, o uso dos dispositivos de validação, e a problematização da própria validação.

Referências bibliográficas:

21ª Bienal de São Paulo (1991) – Catálogo. São Paulo: Bienal São Paulo, 1991.

7ª Bienal de São Paulo (1963) – Catálogo. São Paulo: Bienal São Paulo, 1963.

8ª Bienal de São Paulo (1965) – Catálogo. São Paulo: Bienal São Paulo, 1965.

Alice no Brasil das Maravilhas – Catálogo da exposição. São Paulo: SESC Fábrica da Pompeia, 1989.

ALONSO, Paulo. Exposição traz de volta a folia. O Globo, 30 abr. 1990.

ALZUGARAY, Paula. Grande canal. Publicado em Isto é, 13 jun. 2001.

AMARAL, Zózimo Barrozo. Coluna sem título. Jornal do Brasil, 18 mar. 1983.

AMARAL, Zózimo Barrozo. Obra de artista. Jornal do Brasil, 20 fev. 1983

ANTAN, Leonardo. Reis e Pinto: as linguagens marginais nos desfiles das escolas de samba dos anos 1980. 2017. Monografia (Bacharelado em História da Arte) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

COSTA, Marcus de Lontra. Artemovimento – Como era verde meu Xingu. Em MÓDULO/arquitetura e arte, edição 75, 1983, p. 16.

FERREIRA, Felipe. Artecarnaval. In Concinnitas, Rio de Janeiro, v. 21, n. 37, janeiro de 2020. p. 41-43.

FERREIRA, Felipe. Escritos Carnavalescos. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

GUIMARÃES, Helenise Monteiro. Carnavalesco, o profissional que “faz escola” no carnaval carioca. 1992. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MILLEN, Manya. Salgueiro desce o Morro e vai ao Parque Lage. Publicado no jornal O Globo, 5 de maio de 1990.

MORAES, Débora Marques. Leandro Vieira: arte e carnaval. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

MORAES, Débora Marques. Visualidade e estética nas escolas de samba: um estudo sobre autoria. Monografia (Bacharelado em Produção Cultural) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

MORAIS, Frederico. Texto de Frederico Morais sobre a exposição Salgueiro 90. Rio de Janeiro, abril de 1990.

NATAL, Vinicius. *Cenografia Carioca: Carnaval e Outros Fragmentos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Morula, 2021.

NATAL, Vinicius; FERREIRA, Felipe . *Miguel Moura: Negritude, Pintura e Carnaval nas Artes Cariocas*. In: Ana Barone; Gleuson Pinheiro; Maria Feitosa. (Org.). *Samba e Cidade*. 1 ed. São Paulo: Intermeios, 2021, v. 1, p. 93-114.

Percorso Brasil Connects Venice - 49º Biennale d'Arte. Arquivo Palazzo Fortuny. Disponível em <https://shre.ink/rRA1>. Acesso em 28 out. 2023.


RITO, Lucia. *Salgueiro no Parque*. Publicado no *Jornal do Brasil*, 5 mai. 1990.

RIZZO, Walter. *Exposição do Salgueiro*. Publicado na coluna “Bola Social”, em *Jornal dos Sports*, 2 de maio de 1990.



GT 2

Trajetórias Plurais: Estudos de Gênero





Identidade em sociedade

Natalia Candido¹

Resumo:

O artigo visa compreender a identidade feminina na sociedade ocidental, como as artistas contemporâneas selecionadas dialogam em suas produções artísticas, são elas Regina José Galindo, Marina Abramovic e Ghazel. Como essas artistas com diferentes vivências discutem as violências vividas.

Palavras-chaves: identidade; gênero; sociedade; arte contemporânea.

¹ Natalia Candido, autora, doutoranda no Programa de Pós-graduação em História da Arte, UERJ, profissionalmente atua como docente nas redes municipais de Niterói e Macaé.

Nos últimos anos, tornou-se recorrente associar, na arte, questões relativas ao discurso sobre identidade com uma espécie de pauta política de inclusão social. Sabemos que grupos considerados minoria, a partir dos anos 1960, começaram a exigir seu lugar de fala, mas ainda assim, ocultam-se, de fato, os variados significados associados às formas como tratamos a identidade, principalmente a ideia de que ela vem a ser um dado social e histórico construído. Cada época elege signos e estabelece lutas de ordens variadas quando o assunto gira em torno do sujeito, seus direitos políticos, suas atribuições distintivas. Assim aconteceria com o direito ao voto, a criminalização do racismo, da homofobia e tantos outros. Para além disso, o conjunto de características particulares que dão o reconhecimento ao indivíduo, a identidade social, se faz necessária para que o indivíduo possa gozar dos direitos legais e cívicos do qual está sujeito perante sua comunidade que pode usar mecanismos de exclusão. Por isso, se faz urgente identificar-se a um nome, sexo, filiação etc., individualizando o que a antropologia social denomina como “noção de pessoa”, nos termos de Marcel Mauss.

Com o colapso das instituições que antes eram os pilares da sociedade, tratando-se do clero e da coroa, se acirrou o debate sobre as políticas e questões da identidade, que são afirmadas e afirmativas durante a crise do mundo ocidentalizado. Nos fundamentalismos de várias ordens, grupos revivem a ideia de pureza e se auto intitulam, evidenciando características humanas superiores para excluir todos os membros que não são pertencentes ao mesmo; ou nos acessos estimulados pela cultura de massa, entendemos identidade como uma convenção socialmente necessária, mas nunca uma convenção em consenso coletivo. Por isso, ainda necessitamos de leis que garantam o direito individual. Vemos, assim, dois lados da mesma

moeda, por um lado a identidade traz consigo a liberação, a voz desejosa, internalizada, mas por outro lado, pode ocorrer a opressão, a negação social dos direitos, a imposição de preconceitos. Temos que entender o caráter individual e efêmero da identidade e seu reconhecimento, fato que a arte trabalhará com afinco, clamando pelos direitos de expressão.

Nesses tempos em que a globalização e seus ideais estão em voga, a identidade que temos é compartilhada com o grupo, um aspecto que temos e se torna comunicado aos outros. A arte lida com tal identidade como conceito a ser transformado em imagem, partilhado, compartilhado como pensamento, protesto, revolta, patrulha. Todos transitamos por várias comunidades de ideais e valores, nossas múltiplas identidades culturais estão sempre em negociação no local onde vivemos, ligando a todos pelo sentimento do coletivo. Com o multiculturalismo – termo que sugere a existência de “muitas culturas” – isso se dá de modo ainda mais intenso e não menos conflituoso: através da luta para edificar e reforçar essa identidade, exigindo lugares, representatividades, políticas inclusivas, porém a palavra “identidade” permanece frágil nessa condição transitória, se tornando uma assimilação forçada.

A exclusão das várias identidades marginais da sociedade vem sendo um dos problemas correntes do capitalismo, aumentando o processo da desigualdade, contribuindo para o aumento da pobreza, criando a polarização social. As vozes da opressão só vêm mudando de forma, mas sempre existiram, como nos processos da escravidão, das castas inferiores na Índia, dos que não possuíam raça pura etc. Segundo Stuart Hall, o reconhecimento de uma origem comum e a partilha dela por grupos dão nome ao que chamamos de identificação:

é construída a partir do reconhecimento de alguma origem comum, ou de características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal (Hall, 2014, p. 106).

Ao observarmos essa questão, segundo a perspectiva sociológica, perceberemos que existem três modalidades de entendimento muito diferentes sobre identidade, como sublinha Hall: o sujeito iluminista, o sociológico e o pós-moderno. O sujeito iluminista se baseia em uma concepção individualista do ser, como sendo o centro de sua consciência e ação, um sujeito racional e, em certo sentido, heteronormativo, como nos termos atuais. O sujeito sociológico tem sua identidade formada pela interação do eu com a sociedade, trazendo e exibindo distintivos de grupos, manifestações coletivas, populares ou eruditas. O sujeito pós-moderno não tem uma identidade fixa, sendo volúvel, ancorando-se a múltiplas manifestações coletivas, atravessando grupos, desenvolvendo-se por auto atribuição, como no caso da condição étnica atual. Portanto, ao tratarmos de um dos distintivos da identidade, o feminino, falamos um pouco de cada tipo de sujeito, desenvolvendo, a partir da arte, observações sobre o discurso do sujeito sociológico e pós-moderno.

Se optarmos por uma abordagem sociológica, como a seguir se procederá, nos depararemos com um problema que a ‘sociedade’ desencadeia, a saber, a ansiedade de apenas continuar um jogo estabelecido que foi institucionalizado. A condição do gênero feminino fez-se em negociação com a igreja, os costumes civilizatórios, as regras morais, que, previamente, normatizavam as coerções do gênero para que permanecemos jogando. Este “jogador” necessita de “fichas” suficientes para jogar todas as fases ou será interrompido por sanções sociais de todas as ordens, muitas vezes, levando à eliminação, como nos crimes raciais. Este sujeito sociológico

comprova que o modo como interagimos “entre o ‘interior’ e o ‘exterior’ – entre o mundo pessoal e o mundo público” (Hall, 2015, p. 11) torna-se uma projeção de ‘nós mesmos’ na complexidade do mundo moderno. Acredita-se que ainda há um núcleo, uma espécie de essência normativa, que promete se relacionar ao interior dos sujeitos, mas que, na realidade, se dá por hábitos manifestos. A estabilidade entre esses mundos aos quais os sujeitos habitam, jamais se regularizou. Muito ao contrário, a arte serviu em muitos casos como revolta diante das regras de domesticação.

REGINA JOSE GALINDO em “Confésion”, é afogada em um barril de água por um homem forte que contrasta fisicamente com o corpo franzino da artista. Galindo, então, desiste diante da força do outro. Nesta produção, há a vulnerabilidade da artista que vem a se tornar o sintoma da fragilidade do corpo. Neste receptáculo, cabem todos os problemas e angústias do mundo. O desejo de criar uma voz que protesta pela universalidade de representação da condição humana.



Figura 1. Regina José Galindo, *Confésion*
 Imagem de vídeo (2007)
 Disponível em:
<https://shre.ink/rRLE>.
 Acesso em: 16 mar. 2017

Essa identidade como modo de unificação, como algo único nas relações de poder, estabelece uma segurança em um caminho desejável e único. Porém, a identidade dentro da vida social compreende-se como um espaço em permanente processo de “tornar-se”, construindo a partir do que temos em mãos, podendo existir outras variáveis, não em um sentido único, como se fosse um “bolo”, varios ingredientes diferentes que quando se misturam formam um produto como seu resultado final.

Logo, o sujeito pós-moderno torna-se a fragmentação e o desmembramento do sociológico. Esse sujeito surge como resultado da fundamentação previamente vivida como unificada e estável sofre das várias identidades que o sujeito se expõe na modernidade. Surge do processo de simbolização pessoal e coletiva em meio aos agenciamentos que são feitos em suas paisagens sociais e a partir de agora não mais o asseguram, deslocando na experiência vivida na dúvida e incerteza que, neste momento passa a ser questionada e nossas projeções na identidade cultural tornam-se provisórias, variáveis e problemáticas. A partir desse momento a identidade passa a ser questionada quando está em conflito e passa por mudanças estruturais e institucionais.

Nesses tempos em que a globalização e seus ideais estão em voga, a identidade que temos é compartilhada com o grupo, um aspecto que temos e torna-se compartilhado por outros. E a arte tenta resgatar e recondicionar o conceito sobre o que entendemos como identidade, partilhado, compartilhado como pensamento, protesto, revolta, patrulha. Percorremos em comunidade, dividimos ideais e valores, múltiplas identidades culturais sempre em combinação, como forma de expressar o sentimento de coletividade.

Em síntese, a identidade se faz no processo de assimilação de aspectos subjetivos comuns em um determinado grupo, porém, essa eficácia simbólica em ligar também traz consigo a exclusão, nas mais variadas formas em como são expressas as identidades, esses que vivem às margens do que é estabelecido vem sendo um dos problemas correntes do capitalismo que com o aumento do processo da desigualdade social contribui para o aumento da pobreza, criando a polarização social. Quando falamos em padrão no sistema econômico vigente, estamos falando de consumo; as vozes da opressão só vêm mudando de forma, mas sempre existiram, como nos processos da escravidão, das castas inferiores, raça impura “como expressão designativa de uma pessoa de moral baixa” (Elias, 2000, p. 19).

Contudo o que apelidamos de minorias são grupos que se mantêm inferiores em relação ao poder na dinâmica social, existem vários modos de dar nomes a esse grupo em especial, como Norbert Elias e John L. Scotson nomearam de *outsiders* e os estabelecidos são aqueles que gozam de privilégios sociais por já estarem dentro do padrão oferecido, aqui chamaremos o “Outro”, largamente utilizado na sociologia em especial pelo teórico Stuart Hall e Homi K. Bhabha; usaremos o termo *outsider* para designar o “Outro” do mundo capitalista, aquele que o próprio sistema não consegue e não se esforça para absorver:

o grupo estabelecido tende a atribuir ao conjunto do grupo outsider as características ‘ruins’ de sua porção ‘pior’ – de sua minoria anômica. Em contraste, a autoimagem do grupo estabelecido tende a se modelar em seu setor exemplar, mais ‘nômico’ ou normativo – na minoria de seus ‘melhores’ membros (Elias, 2000, p. 23).

A identidade se proclama quando há uma tentativa de ruptura e não se oferece disponível em sua eficácia simbólica, passa a não poder ser pensada de modo usual e necessita de uma reformulação de sua concepção inicial. Dessa forma a identidade, carregando a problemática da sua própria definição se transforma em elemento ativo de mudança e política, no contexto dos movimentos políticos. Neste momento há a preocupação em se desfazer da noção antiga e transgredir como experiência as formas de como se lidava com essas minorias e necessitando colocar seu valor frente aos dados anteriormente, produzindo com efeito a superação do seu próprio tempo. Porém, há a impossibilidade de “esquecer que há uma infinidade de processos históricos e situações de interação cotidiana em que marcar a diferença é o gesto básico de dignidade e o primeiro recurso para que a diferença continue a existir” (Canclini, 2015, p. 69). Essas linhas fora da curva se unem através de identidades, muitas vezes, impostas pelos estabelecidos em que cada uma se liga naquela identidade maior e juntas por um bem comum.

Com o impulso em transgredir o ideal de pertencimento no mundo, o desejo de violar o acometimento básico e essencial da generalidade. A identidade dessas minorias produz um sentido divergente e próprio, não se torna a manutenção do antigo. Soma-se a isso ao observarmos como seria formada a identidade a partir da identificação de ideias culturais que coexistem no indivíduo: confrontadas e nem sempre harmoniosas formam o que o indivíduo se torna. A lógica desse jogo traça a diferença e fronteiras culturais de uma região, país, gênero e sexualidade de maneira simbólica. Contudo, o conceito amplamente utilizado será o posicionamento discursivo e essencialista quando falamos em identidade.

Há, porém, a coletividade instruída a harmonizar, segurar e assegurar o pertencimento cultural ou a singularidade inalterável que se colocará acima

de todos. Sendo assim, com esse ponto de vista aceitamos que na modernidade tardia as identidades são cada vez mais fragmentadas e divididas, por isso são construções discursivas construídas ao longo das práticas e ações de cada indivíduo, estando em constante transição e alteração.

A partir desse ponto podemos considerar que o questionamento sobre quem somos, quem vamos nos converter, como temos sido e estamos sendo representados e como essa representação afeta a forma como podemos nos representar, todas essas indagações ficcionais formam a criação do discurso que se transforma na narrativa de cada um, mesmo sendo ficcional não deslegitima as histórias por trás da origem da identidade. O espaço simbólico se propõe como um espaço imaginário de construção.

GHAZEL cria uma série de fotografias, nas quais desafia as noções do estereótipo da mulher muçulmana. O poder simbólico da cultura ocidental dita a regra. A série fotográfica chamada “Family Tree”, questiona a construção da ideia do outro em nós mesmos. Sua identidade em “Family Tree” é fluida, assumindo a sua subjetividade como grande crítica que assim



Figura 2. Ghazel, *Family Tree* da série “Me” (1997–)
Imagem de vídeo *Carbon12*, Dubai, 2013
Disponível em: <https://shre.ink/rRLv>. Acesso em: 16 mar. 2017

a liberta para assumir toda a sua complexidade, como se toda mulher quisesse ser um ícone artístico. Para ingressar no circuito de artes e exposições do ocidente, a artista precisa dominar a esfera simbólica, pois a instituição a estabelece e determina o que é, há espaço apenas para quem, como ela, domina e subverte os símbolos que já estão dados mastigando juntamente com sua cultura nacional, a tornando mestiça, diminuindo o “fosso” que há entre elas. Assim, Ghazel, com toda sua cultura-problematização da subjetividade, atravessa a alteridade, ganhando toda a força necessária para ocupar uma galeria de arte no ocidente.

Além disso, precisamos compreender a identidade dentro do discurso em que está inserida, nunca fora deste, para produzir e entender contextos muito específicos e singulares no interior da narrativa em que permanece sendo construída. Portanto, precisamos assimilar que o surgimento da identidade se faz da interação no jogo de poder e torna-se uma divisão de diferença e exclusão. A dinâmica se estabelece da diferenciação daquilo que não é em relação ao Outro, por via de uma interação discursiva imaginária, esse seria o poder e a exclusão.

Os guetos urbanos nascem a partir dessa ideia de exclusão, ao assumirem uma identidade coesa e fechada em um lugar onde não há flexibilização de encontros e agenciamentos, sendo assim acabam ficando marginalizados. A falta de interesse em integração e a dominação permitem a exclusão dessas minorias, dessa forma, os agenciamentos funcionam como elementos constitutivos de territórios. Para que haja uma mudança de contexto, temos a necessidade de uma inserção de sentidos que produza uma importância na dinâmica social, desmascarando a ideologia e os mecanismos de dominação da sociedade para além das aparências.

Para prosseguir no raciocínio iniciado sobre o senso de identidade que estamos desenvolvendo ao longo do texto, precisamos compreender o desejo individual de personalidade própria e buscarmos uma outra perspectiva acerca deste assunto, teremos que tratar sobre comunidades, aqui abordaremos modos como a realidade se constrói mediante às ações humanas e seus agrupamentos armam como um corpo social. Mas o que significa esse corpo social? A convivência de indivíduos em um mesmo ambiente contribui para o aparecimento do corpo social, somos seres que se organizam em seus *corpos* formando uma sociedade. O indivíduo aprende a ser o que se espera na vida organizada em sociedade e no mundo que compartilha com os outros.

No seio da comunidade existem diferentes tipos de relação de poder que fazem parte do processo social. A forma como se estreita os laços entre vivências diferentes, na variação e no aparecimento de eventos que exibem e proporcionam uma abertura para o outro, acima de tudo na exaltação despreziosa ao distinguir a comunidade, esses eventos integram os elementos divergentes em torno de um único evento. Nesse caso, a arte como mercadoria de valores estéticos obtém bom resultado ao enfatizar e questionar o mundo e seus mecanismos num desejo de mudar a própria época, o pessoal se torna político, uma crônica dos acontecimentos em sua realidade simbólica. Não apenas em si, mas o “reconhecimento e a proteção dessas diferenças inassimiláveis têm importância cultural e também política” (Canclini, 2015, p. 69).

MARINA ABRAMOVIC, afirmou, “a arte deve ser bela”. Na performance, ela está vestida de preto e penteia violentamente seu cabelo, repetindo a frase: “a arte deve ser bela”. Aqui a repetição do gesto torna-se a metáfora da construção da perfeição e do conceito de belo que foi atrelado à arte e à



Figura 3. Marina Abramovic,
A arte deve ser bonita
 Imagem de vídeo (1975)
 Disponível em:
<https://shre.ink/rRLh>.
 Acesso em: 16 mar. 2017

condição feminina, desde a modernidade até a contemporaneidade. Abramovic refaz o gesto até chegar ao resultado, uma presentificação do ideal de beleza ao qual estamos subordinados, marcado por violência e excesso.

Portanto a comunhão e o compartilhamento de signos constituem um sentimento de vínculo entre diferentes quando assim partilham de ideias comuns. As crises dentro do corpo social criam fissuras para que outro tipo de movimento aconteça e crie um outro modo de consciência dessa sociedade, estabelecendo um sentimento de vínculo no âmbito da identificação estética, sendo assim a identidade passa perto das emoções, ideias e paixões humanas. A temática que permeia as produções artísticas dessas artistas mulheres, nos capacita a compreender as razões que levam muitas delas a expor suas vidas pessoais como eficácia simbólica, com todas as suas questões, em suas criações e uma forma de criar identificação e relações entre elas. As artistas mulheres, hoje, colocam essa questão do sujeito na arte e imprimem suas vivências pessoais e identidades em seus trabalhos, como forma de subverter a norma, o privado, particular e íntimo que não deveria ser exposto, mas sim, velado. Ao tornar público o que se passa em suas vidas, mentes e corpos, elas subvertem a lógica dentro do sistema que insiste em ocupar seu lugar no mundo fora de casa. Em resumo, a identidade vive em um estado poroso em que se mantém

na condição de absorção permanente no qual partilha os sentimentos ambientes ao lhe garantir a percepção do pertencimento.

Para superar as divergências que surgem quando há elementos heterogêneos e assim criam tensões por vezes políticas entre eles, o equilíbrio só passa a ser adquirido em um jogo ténue entre os envolvidos, em que cada um coabita seu espaço sem a pretensão de se impor sobre o outro. Quando nos reunimos em torno de algo bem mais importante, uma condição fruir juntos cria elos simbólicos em torno dos prazeres e sofrimentos que compartilhamos em comunhão. O corpo social que o cria, ou seja, o olhar do outro que cria quem sou. As identidades são construções culturais complexas que unem um grupo específico. Aqui, nosso objeto de estudo será a identidade feminina. A tomada de consciência do papel da mulher na sociedade afeta de modo relevante suas produções para questionar e revelar as identidades e banalidades dos estereótipos do papel feminino.

Referências bibliográficas:

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução: Sérgio Millet. 2. ed. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira, 2009.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução: Renato Aguiar. 9. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2015.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder de uma pequena comunidade*. Tradução: Vera Ribeiro; tradução do posfácio à edição alemã, Pedro Süssenkind; apresentação e revisão técnica, Frederico Neiburg. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2000.

CESAR, Marisa Flório. *Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro, Editora Circuito, 2014.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade*. Tradução: Luiz Sérgio Henriques. 3. ed. 1 reimp. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Tradução: Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. 12. ed., 1ª reimpressão. Rio de Janeiro: Editora Lamparina, 2015.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Tomaz Tadeu da Silva (org.). Stuart Hall, Kathryn Woodward, 15.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 106.

MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. Tradução: Juremir Machado da Silva. 3. ed. Porto Alegre: Sulina, 2005.

PEVSNER, Nikolas. *Academia de arte: passado e presente*. Tradução: Vera Maria Pereira; Coordenação: Sergio Miceli. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SILVA, Tomaz Tadeu da. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

A representatividade feminina na arte brasileira: reflexões sobre apagamentos e invisibilidades

Cinthy Marques do Nascimento (UFRJ/UNIFESSPA)¹

Resumo: Este texto apresenta as análises iniciais do estudo sobre a representatividade feminina na arte brasileira a partir de uma perspectiva histórico-crítica, com foco na produção artística amazônica de mulheres migrantes do século XX, em diálogo com as questões apresentadas pela teórica norte americana bell hooks, no texto “Artistas mulheres: o processo criativo” (1995), em que são tecidas reflexões sobre os processos históricos vivenciados pelas mulheres na sociedade capitalista e patriarcal, frente aos desafios de ocupar os espaços institucionalizados nos circuitos de artes, a partir de um recorte que apresente as obras e as trajetórias artísticas de: Julieta de França (1870-

¹ Doutoranda na linha Imagem e Cultura no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Escola de Belas Artes (EBA). Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Professora da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA), Marabá (PA). E-mail: cinthyamnascimento@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2968-5125>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/6211070769134571>. Rio de Janeiro, Brasil.

1951); Antonieta Feio (1897-1980); Iris Pereira (1909-1987); Estela Campos (1929 -) e Tereza Bandeira (1924-2011), apresentando um panorama que contribua para a historiografia da arte brasileira, em vistas de analisar as obras encontradas em acervos públicos e particulares, e ressaltando os percursos narrativos da produção artística de mulheres amazônidas.

Palavras-chave: Representatividade; Amazônia; Arte-Brasileira; Identidade.

Este artigo busca debater a representatividade feminina na arte brasileira, a partir de artistas amazônidas que se caracterizam por serem mulheres migrantes entre séculos. Tal análise aponta para a necessidade de relacionar suas trajetórias com questões acerca da constituição das artes visuais na Região Norte, analisando, nas entrelinhas da historiografia da arte brasileira, o acervo e o legado de: Julieta de França (1870-1951); Antonieta Feio (1897-1980); Iris Pereira (1909-1987); Tereza Bandeira (1924-2011) e Estela Campos (1929 -). Para tal, propõe-se realizar um debate sociológico da arte brasileira, a partir das identidades das artistas, a fim de investigar os processos de invisibilidade e apagamentos presentes nas narrativas históricas ligadas a estas produções artísticas.

Diante deste recorte é necessário orientar este estudo a partir do termo “amazônida”, utilizado nesta análise para contextualizar a identidade cultural pós-moderna daqueles que pertencem ao contexto da cultura amazônica, partindo de Stuart Hall (2005) e, no caso das artistas reunidas neste estudo, tais considerações foram possíveis a partir de dados e fontes que corroboram para compreender o conjunto desta produção artística e suas origens, dados necessários para analisar os fatores que atuam de forma determinante para o conjunto da produção artística de mulheres indígenas, negras, mestiças, não brancas, idosas e migrantes, dados ainda pouco estudados.

As análises preliminares aqui apresentadas estão aliadas a um debate social da representação da mulher na arte brasileira, a partir das identidades amazônicas, para desenvolver uma análise histórico-crítica que trata de discutir a identidade política de artistas entre séculos *na* e *da* Amazônia, visando, desta forma, responder à questão: Qual o lugar destinado na historiografia brasileira às artistas amazônidas?

As relações de gênero e o trabalho artístico foram investigados pela teórica feminista antirracista bell hooks (1995), que afirma que há diferentes formas de compreender o desenvolvimento artístico e intelectual de homens e mulheres na mesma sociedade. No entanto, as mulheres são questionadas quando optam por se dedicarem à produção artística e intelectual porque tal postura gera uma desconfiança da sociedade e ameaça a ordem do capitalismo, sendo necessário fortalecer o debate das políticas públicas que possam lidar com as desigualdades, de forma a aliar este pensamento a uma prática feminista.

A maioria das mulheres artistas ainda está lutando para encontrar tempo. Embora o movimento feminista tenha levado à abertura de oportunidades de classe que permitiram que mulheres individuais bem-sucedidas reivindicassem este tempo, essas oportunidades ainda são raras. Esses indivíduos solitários estavam e muitas vezes estão bem situados em termos de classe, raça, criação, educação ou meio para receber os benefícios dessas oportunidades (hooks, 1995, p.128).

Estudar o cenário em que se encontra a produção de artistas amazônidas significa compreender a multiplicidade de identidades, aliado a um debate sociológico da arte brasileira, a partir das formas de encarar o mundo de mulheres com raízes amazônicas. Em vistas de elaborar uma análise contra-hegemônica e reparar os apagamentos e os processos de invisibilidade vivenciados, as artistas amazônidas serão apresentadas nesta pesquisa a partir de sua produção artística.

Tais questões emergem principalmente ao estudar a trajetória artística de Julieta de França (1870-1951), a principal escultora paraense da virada do século XIX para o XX. A obra *Nu feminino sentado de frente* (1901)

é um desenho acadêmico, pertencente ao acervo do Museu D. João VI. O conjunto de obras da artista reúne os estudos desenvolvidos a partir da anatomia do corpo humano, realizados durante as aulas de modelo vivo *Académie Julian*, no período em que a artista foi pensionista da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), em Paris.



Figura 1. Julieta de França, Nu feminino sentado de frente (academia) (1901)

Desenho

Fonte: Museu D. João (EBA-UFRJ)

A biografia da artista revela os fatos contraditórios de sua trajetória artística – ao retornar do pensionato apresentou o conjunto de trabalhos, entre desenhos, moldes e maquetes, e participou da Exposição Geral de Belas Artes, em 1906. Na ocasião, a artista submeteu a maquete Comemorativa à República Brasileira para avaliação da banca do concurso para ereção de um monumento público, formada por ex-mestres da artista,

dentre os quais Rodolfo Bernadelli. No entanto, ao receber o parecer afirmando ausência de noção estética no projeto, a artista recorreu a estratégias de pareceres favoráveis de mestres no Brasil e no exterior, situação que desgastou sua relação com a Academia, ao colocar em xeque a decisão do júri, conforme observa Simioni:

[...] o embate com Rodolfo Bernadelli encobria um fato comprometedor de sua reputação: Julieta fora mãe solteira de Pandorita de França, a quem sustentara sozinha, em uma época em que não gozava de boa fama a mulher que ousasse exercer a maternidade fora do casamento tradicional. Sua filha nasceu em 1904, logo após retornar ao Brasil, tendo sido gestada na França, poucos anos antes de apresentar a maquete que lhe causaria conflitos com a Academia. (Simioni, 2008, p. 259).

A teórica Whitney Chadwick constatou que a historiografia da arte foi uma categoria de estudos organizada por homens, e, neste contexto, as obras das mulheres artistas eram desvalorizadas em relação a critérios como qualidade, contribuindo para que seus trabalhos tivessem menos relevância, se comparados com os dos seus pares homens. Consta que Julieta de França obteve o reconhecimento do seu talento tardiamente, em 1920, com aprovação em Belém, cidade natal da artista, por unanimidade, pelo júri de artistas paraenses, contexto territorial favorecido, conforme aponta Simioni (2008, p. 259): “[...] além de tratar-se de um Estado que estava longe da capital Rio de Janeiro, onde o peso da Academia se fazia sentir menos intensamente”. Ao não se tornar amplamente conhecida na região em que nasceu, é possível afirmar que a produção artística de Julieta de França não está devidamente inserida no panorama da Arte Brasileira.

Ao aprofundar as análises iniciais sobre as temáticas e trajetórias artísticas das artistas amazônidas paraenses, observei que não se pode afirmar com absoluta certeza de que houve um apagamento desses percursos – por tais narrativas estarem sendo construídas à medida que acontece o aprofundamento do tema – e nem mesmo completamente invisibilizadas – notas de imprensa são fontes que comprovam que as artistas amazônidas estavam participando efetivamente de circuitos de arte nacionais, na medida em que suas obras ganhavam destaque em cada período no início do século XX.

Antonieta Feio (1897-1980) é considerada a principal pintora do início do século XX no Pará, e detém o conjunto de sua obra pertencente aos principais acervos públicos do estado: no Museu de Arte de Belém (MABE), no Museu Histórico do Estado do Pará (MHEP), na Escola de Música Carlos Gomes, no Arcebispado de Belém, na Faculdade de Medicina e Cirurgia do Pará, dentre outros. Além disso, as obras de Antonieta Feio estão periodicamente integrando exposições de arte contemporânea paraense, salões e mostras, devido ao caráter modernista de seus retratos da população amazônica. Durante a 1ª Bienal das Amazônias (2023), a tela *A vendedora de cheiro* (1947) participou da exposição que reuniu obras em torno do tema *Bubuia: águas como fonte de imaginações e desejos*. O termo *Bubuia* é inspirado na obra do poeta e professor João de Jesus Paes Loureiro, que define a relação íntima do caboclo ribeirinho com o rio. Paes Loureiro criou o conceito de *dibubuísmo* amazônico, uma referência às relações entre as águas e as pessoas que habitam o território da floresta, e que dialoga com o conceito de cultura amazônica.



Figura 2. Antonieta Feio, *Vendedora de cheiro* (1947)
Óleo sobre tela, 105,6 x 74,3 cm
Fonte: Museu de Arte de Belém (MABE)

Vendedora de cheiro é o retrato uma mulher paraense da classe trabalhadora, tema central de suas telas, e que atribui relevância a figuras femininas, mulheres trabalhadoras amazônicas no início do século XX, vendedoras da feira do Ver-o-Peso, mulheres afro-indígenas que vendem ervas, comidas, remédios e que detêm notável saber popular das plantas da Amazônia. São cozinheiras, costureiras, amassadeiras de açaí e vendedoras de tacacá (Fernandes, 2011). *A vendedora de cheiro* é, portanto, um retrato de uma mulher amazônica, conforme analisa Caroline Fernandes:

A tela é um retrato de uma mulher mestiça, de meia idade, vestida com saia florida, blusa branca com renda, adornada com brincos, colar e pulseira dourados, flores vermelhas e brancas nos cabelos presos no topo da cabeça. O corpo ereto, olhar à frente, ela apoia a mão direita na cintura, e com a esquerda segura um cesto de palha repleto de raízes e plantas de cheiro forte (Fernandes, 2013, p. 62).

A artista especializou-se em retratos ao estudar pintura na Escola de Belas Artes de Florença, na Itália, retornando ao Brasil e fixando novamente residência em Belém, vindo a se tornar posteriormente uma pintora bastante requisitada por figuras públicas da sociedade belenense. Tal dado ressalta o protagonismo de sua trajetória, ao decidir retornar para Belém, no Pará, ao invés de seguir para a capital federal, Rio de Janeiro – caminho que havia sido percorrido por Julieta de França anteriormente. Ambas foram artistas paraenses de formação acadêmica na transição do século XIX para o XX, e que aprofundaram seus estudos no exterior, porém, com destinos diferentes na historiografia da Arte. Julieta de França vivenciou o silenciamento de sua trajetória artística, considerado por Simioni (2008, p. 260) o “resultado de um completo e sutil processo social”.

Em busca do aprofundamento dos estudos em belas artes, a cidade do Rio de Janeiro foi também o destino da artista amazonense Iris Pereira (1909-1987), que, tal qual Julieta de França, foi aluna da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no Rio de Janeiro, especializou-se em Artes Aplicadas durante a década de 1930, sendo discípula de Theodoro Braga e contemporânea do pintor paraense Manoel Pastana.

Em 1924, aconteceu a primeira exposição individual de Iris Pereira no Rio de Janeiro, em que apresentou trabalhos artísticos de variados estilos. As informações são encontradas em jornais e periódicos da época, que ressaltam o desenvolvimento de sua poética no campo do desenho aplicado a temas com inspirações na cultura indígena marajoara e tapajônica, e na cultura ribeirinha amazônica, permeadas por padrões geométricos que dialogam com diferentes culturas dos povos originários no Brasil.

Confesso que recebi impressão extremamente agradável do quanto vi, e não hesito em reconhecer e proclamar o brilhante talento da senhorita Iris Pereira, o seu delicado espírito de fantasia, a elegância encantadora da sua arte tão sugestiva, revelados em trabalhos verdadeiramente perfeitos, que, estou certo, serão apreciadíssimos pelo nosso público. A nossa jovem compatriota, nortista, chegou agora ao Rio com grande entusiasmo para fazer, no ambiente carioca, um nome à altura do seu merecimento. E acredito que seguirá sem dificuldade (Eneida de Moraes, *Jornal O Paiz*, 1924).

A artista participou da Exposição Geral de Belas Artes nas edições de 1933 e 1934, e, posteriormente, aprofundou seus estudos em Artes Decorativas, tornando-se professora convidada do Curso de Extensão Universitária de Arte Decorativa, em que ministrou aulas de Desenho e Estilização (1º ano) e Estudos de Motivos Brasileiros (2º ano) durante a coordenação de Flexa Ribeiro, ministrando aulas ao lado de professores convidados e artistas prestigiados, dentre eles: Rodolpho Amoedo, Elyseu Visconti e Correia Lima.

Iris Pereira nasceu no Amazonas, sendo, portanto, representante da pintura decorativa do norte amazônico, e que apresenta uma visualidade próxima de uma vivência e realidade amazônica, que revela profunda intimidade com temáticas relacionadas ao grafismo indígena. É possível realizar uma análise do conjunto de sua obra, pertencente ao acervo do Museu de Arte do Rio (MAR), para compreender as conexões entre as artes aplicadas e a arte decorativa, em exímio diálogo com os elementos visuais voltados para o desenho analítico e acadêmico, e que partem do grafismo indígena inspirado em padrões decorativos das civilizações da Pan-Amazônia.

Tais desdobramentos entre os estados do Pará e Rio de Janeiro são observados também no caso da artista Estela Campos (1929 –), que nasceu no Rio de Janeiro. Consta que a artista brasileira se mudou muito jovem, com seus pais, para Portugal onde fez os cursos primário e secundário, e nesse período teve aulas particulares de desenho na escola de Belas-Artes do Porto.

Quando retornou ao Brasil, veio primeiro ao Rio de Janeiro e depois seguiu para Belém do Pará, e concluiu a faculdade de Direito da Universidade Federal do Pará, mantendo relação com a Região Norte do país, tornando-se a principal representante do abstracionismo em Belém no final dos anos 1950, conforme observa Gil Vieira Costa:

Sua obra foi uma das condicionantes para que o campo artístico em Belém se organizasse em torno de uma adesão coletiva ao abstracionismo, por meio da formação de grupos e da realização de exposições de arte abstracionista. Ela marca um importante ciclo de contato com as ideias e práticas artísticas modernistas, que passavam por um processo veloz de mundialização (Vieira Costa, 2018, p. 62).

Estela Campos expôs na Livraria São José, de Carlos Ribeiro, através da conexão que a jornalista paraense Eneida de Moraes fez com aquele que foi considerado “amigo incondicional dos escritores e artistas” (Diário Carioca, 1958). A obra de Estela Campos é permeada por desenhos que partem de uma abstração geométrica e abstracionista em diálogo com a palavra, campos da criação que a artista experienciou através da produção de poesia que dialoga com a poética neoconcreta, caminhando para o desenvolvimento de um pensamento voltado para a abstração no campo do desenho no conjunto de sua obra.

A livraria, localizada em rua homônima no centro do Rio de Janeiro, abria as portas periodicamente para exposições e lançamentos de livros. O jornalista Antônio Bento, do Diário Carioca, publica nota em setembro de 1958, em que considera que a artista se inspira no abstracionismo do russo Wassily Kandinsky (1866-1944).

Trouxe a artista ao Rio cerca de cento e setenta trabalhos, dos quais só pode expor uma pequena parte, por falta de espaço. Nas obras agora apresentadas, podem ser notadas duas fases diversas. A primeira abstrata, provindo da influência de Kandinsky. Mas, não se pense que a jovem paraense ficou presa ao mestre russo. Partiu apenas de algumas de suas composições para chegar a soluções pessoais, como as que se denominam “sistemas”. As formas soltas de Kandinsky tomam aqui novo rumo, unem-se em constelações e em prismas, organizam-se segundo a lei que lhes dita a fantasia da artista. Nestes desenhos, Estela Campos consegue equilíbrio maior, uma unidade visual de equilíbrio mais perfeito. Na segunda fase, a artista é mais pessoal. E é também mais profunda. Ninguém decifra à primeira vista o mundo misterioso ou fantástico que vai aparecendo através de formas, de símbolos, de poemas ou de palavras soltas. Filia-se essa fase de Estela Campos ao surrealismo, sendo, entretanto, de uma originalidade irrecusável. Que representa ou significa essa explosão de poesia irracional? (Antônio Bento, Diário Carioca, 20 set. 1958).

Ao apontar para a necessidade de compreender a trajetória de artistas amazônidas e seus percursos migratórios, torna-se possível apresentar uma reflexão sobre os desafios para inserir esta produção no contexto nacional, evidência que aponta para a produção artística de Tereza Bandeira – mulher, mãe, nordestina – foi uma artista que viveu e produziu suas obras em Marabá, no sudeste do estado do Pará, entre as décadas de 1990 e os anos 2000. A artista participou das atividades promovidas pelos grupos GAM-Galpão de Artes de Marabá, e pela Associação dos Artistas Visuais do Sul e Sudeste do Pará – Pontal Instituto Cultural, de forma assídua a partir de 2005.

Analisar a obra desta artista auxilia na reflexão sobre questões acerca da constituição das artes visuais na Região Norte, impactada pelos constantes fluxos migratórios e culturais que contextualizam o cenário político na região amazônica. Tereza Bandeira, de origem nordestina, migrara diversas vezes para o Norte do Brasil, e sua poética versa sobre um conjunto de trabalhos com textos escritos em poesia de caráter fantástico-religioso, dialogando com questões existenciais, da alma e do espírito, através de imagens inseridas em peças produzidas a partir de suportes não convencionais. Em 2023, o Centro Cultural Inclusartiz (RJ) realizou a exposição “O Sagrado na Amazônia”, com curadoria de Paulo Herkenroff, incluindo uma obra da artista, que trata da forma como a artista lida com as questões ao seu redor, a partir de vivências próprias e várias metáforas de si.

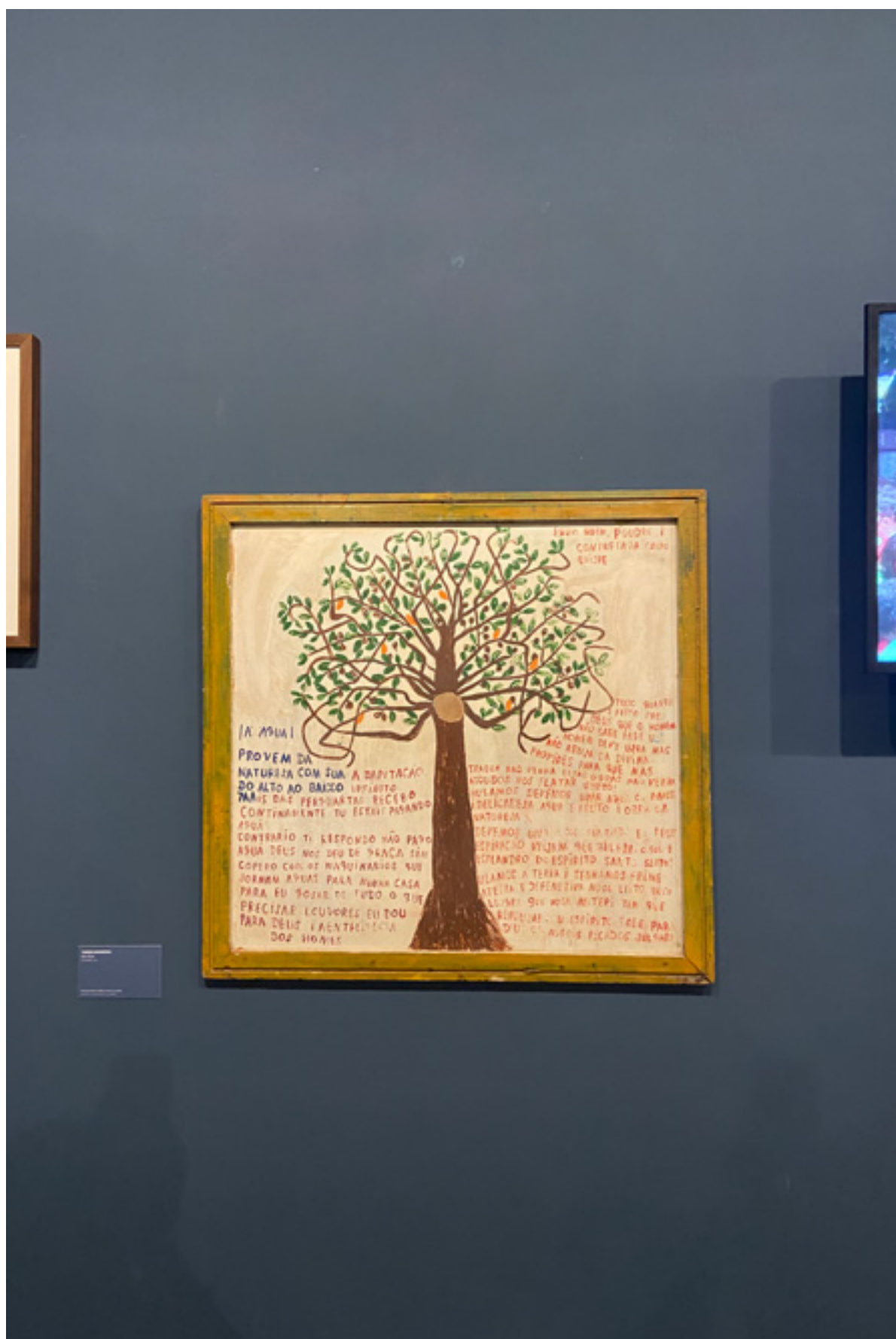


Figura 3. Tereza Bandeira, Sem título [A Água] (2006)
Tinta esmalte sintético sobre eucatex, 82 x 55 cm
Reprodução fotográfica Cinthya Marques
Fonte: Acervo Galpão de Artes de Marabá (GAM)

Sendo assim, este estudo aponta para a possibilidade de colaborar com a historiografia da arte brasileira, bem como levantar questões sobre a representação das artistas mulheres no cânone da História da Arte. Através das análises apresentadas, é possível aprofundar a investigação das identidades de mulheres artistas amazônidas, refletindo sobre os desafios enfrentados para se autoafirmarem nos circuitos de arte institucionalizados, em espaços de atuação que são campos de batalha conforme aponta bell hooks, “As mulheres artistas não podem esperar que as circunstâncias ideais se concretizem antes de encontrarmos tempo para fazer o trabalho que somos chamadas a fazer; temos que criar de forma oposicionista, trabalhar contra a corrente” (hooks, 1995, p. 130).

Ao realizar análises e coleta de dados que forneçam informações sobre as condições desta produção é possível compreender através dos processos migratórios que mulheres artistas amazônidas estão no cerne da produção artística brasileira, e que detém conhecimento acerca da criação simbólica, sendo necessário que estudos, tal como este propõe, aprofundem e contribuam para a organização de uma memória coletiva das Artes Visuais na Amazônia.

Referências bibliográficas:

SIMIONI, A. P. **Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

CHADWICK, W. **Art, History and the Women Artist**. 2. ed. New York: Thames and Hudson, 1997.

FERNANDES, C. **O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Feio**. 1. ed. Belém: IAP, 2013.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HOOKS, B. **Women Artists: The Creative Process in her Art on My Mind**. New York: New Press, 1995. 125-132.

COSTA, G. V. Estela Campos e os momentos iniciais do abstracionismo no Pará (1957-1959): hipóteses sobre invisibilidades na história da arte. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi Ciências Humanas**, Belém, v. 13, n. 3, p. 699-717, set.-dez., 2018.

A mulher negra e o sagrado feminino no cinema brasileiro contemporâneo

Juliana Ferreira Torres (Unespar)¹

Resumo: Neste artigo propomos a análise da imagem da mulher negra no Cinema Brasileiro Negro e Feminino entendendo que a autoria na produção de imagens influencia na construção de subjetividade sobre corpos negros. Para isso usaremos como objeto a sequência encenada por Michelle Mattiuzzi em *Café com Canela* (2017), filme dirigido por Glenda Nicácio e Ary Rosa. Sendo Nicácio uma mulher negra, entendemos que as imagens que ela produz na obra aspiram a ressignificação da imagem de mulheres negras pela eliminação da estigmatização e subalternidade, antes projetada sobre esses corpos. Além disso, precisamos considerar que Michelle

¹ Mestranda Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG- Cineav), da Unespar, Membro do Grupo de Pesquisa GPACS. Bolsista Unespar. E-mail: juliana.torres.769@estudante.unespar.edu.br Lattes: <https://lattes.cnpq.br/6512791147905205>

Mattiuzzi, a atriz que performa a Orixá, é pesquisadora do pensamento radical negro. Assim, confrontaremos imagens produzidas em outras épocas e origens que retratem corpos de mulheres negras usando como base teórica o conceito de intericonicidade de Courtine, e os estudos de Belting sobre iconologia e o corpo. O confronto dessas imagens é necessário para que a ressignificação da memória imagética coletiva a respeito da mulher negra se realize, uma vez que a ressignificação de sua imagem faz parte do discurso contra-hegemônico e da construção de um pensamento decolonial dos povos em diáspora.

Palavras-chave: Imagem da Mulher Negra; Cinema Negro Feminino; Protagonismo Negro; Sagrado Feminino Negro; Decolonial

A mulher negra tem sido retratada no cinema hegemônico de autoria branca de maneira inferiorizante. Às atrizes negras é relegado papéis secundários, muitas vezes sem falas e irrelevantes para as narrativas. Suas personagens encarnam profissões subalternas: escravizadas, empregadas domésticas, sempre a serviço dos personagens vividos por pessoas brancas.

A imagem construída da mulher negra é de pessoa servil, submissa. Imagem que vem desde o período da escravização e se perpetua em nossa sociedade alimentada pelas artes, sendo o cinema uma delas. A escravidão se caracteriza por mais que a exploração do trabalho não remunerado, ela também impõe que o grupo dominante objetifique os indivíduos escravizados, buscando sua desumanização e a perda de identidade. Mesmo depois do fim da escravização as mulheres negras ainda carregam em seus corpos o estigma dessa objetificação pelo olhar do outro. A antropóloga brasileira Lélia Gonzalez (2020) aponta o uso das representações de mulheres negras do cinema brasileiro como reiteração de um discurso racista e sexista. Para bell hooks (2019), autora estadunidense, além de criticar as imagens construídas e difundidas em contexto hegemônico, é preciso que novas imagens sejam propostas. E é isso que este artigo busca na sequência de Oxum do filme *Café com canela* (2017).

Café com canela é um filme brasileiro, do Recôncavo baiano, dirigido por Glenda Nicácio e Ary Rosa. A produção é fruto da descentralização do ensino superior brasileiro, assim como dos recursos para a produção cinematográfica, viabilizados pelas políticas de ações afirmativas. A obra trata do encontro entre duas mulheres e a solidariedade que as une. O filme traz em sua narrativa o protagonismo de mulheres negras, e apresenta uma variedade de representações de mulheres negras em diferentes momentos da vida, trajetórias e subjetividades. Uma dessas imagens de mulher negra é a Orixá Oxum, que aparece no filme na pele de Michelle Mattiuzzi.

A Oxum de Mattiuzzi

Café com canela, filme de 2017, produzido na Bahia, é o segundo longa ficcional distribuído comercialmente em salas de exibição dirigido por uma mulher negra no Brasil, em parceria entre Glenda Nicácio e Ary Rosa.

Em 2016, uma pesquisa que buscava mapear os índices de raça e gênero no cinema nacional expôs a ausência de mulheres negras nas principais posições da Indústria. sub-representadas na tela, não apareciam em nenhum filme nos cargos de roteiro, produção-executiva ou direção de longa-metragem exibido comercialmente. A ausência gerou tanto revolta das mulheres que já estavam na área e perceberam mais uma tentativa de apagamento, quanto movimento de mudança, exigência de cotas, protestos pela visibilidade e oportunidade, assim como desencadeou articulações para a formação de mais mulheres negras para o setor. Movimento que parte, principalmente das próprias mulheres negras, e busca articulação entre profissionais negros do audiovisual para que cada vez haja mais diretoras negras, e mais protagonismo feminino negro nas telas do cinema e no audiovisual brasileiro.

Uma das primeiras pesquisadoras do Cinema Negro Feminino é Edileuza Penha de Souza, ela é responsável por disseminar o termo que vem sendo utilizado para definir, sem contudo limitar, o cinema feito por mulheres negras no Brasil. Edileuza vê nesse cinema uma produção que tem como base o afeto e a territorialidade.

Essas cineastas e tantas outras são responsáveis por construir um cinema de identidade, entendido como espaço de pertencimento e, assim, são agentes recriadoras de mundos e de possibilidades de amor e afetos. Ao produzir e dirigir seus filmes, cineastas negras brasileiras têm consolidado um modo de fazer cinema que tem como referência a história e a cultura negras (SOUZA, 2022, p.21).

A mobilização pretende formar e dar visibilidade a outras mulheres negras e assim aumentar e ocupar o espaço no cinema brasileiro que foi negado por tanto tempo. A pesquisadora Kênia Freitas, mulher negra da academia, que estuda o Cinema Afro-diaspórico sustenta que o Cinema Negro Feminino é um espaço de coletividade e pluralidade. Cineastas, produtoras, pesquisadores que se aliam e juntas buscam apoio, seja para viabilizar as produções, seja para fomentar as exposições umas das outras, seja propondo pesquisas e levando esse Cinema para as discussões acadêmicas. A professora Janaína Oliveira percebe no cinema brasileiro feito por mulheres negras um espaço de coletividade em que:

Além das carreiras individuais, processos coletivos de produção entram em cena, das temáticas à plateia, passando pelo mapeamento desta própria presença no setor. As mulheres negras no cinema hoje estabelecem em suas produções diálogos com o mundo, mas sobretudo, entre si e para si mesmas, criando os “espaços de agenciamento” de que nos fala bell hooks em *O olhar opositivo* (OLIVEIRA, 2017, p.21).

O cinema é ainda um espaço ocupado majoritariamente por pessoas brancas e por isso ocupá-lo é uma forma de resistência para negros e indígenas. E como bell hooks sustenta, não suficiente apenas questionar a imagem do negro formada pelo olhar branco e ocidental, é preciso também produzir novas imagens da representação de pessoas negras pelo cinema e artes de massa a partir do imaginário afro-diaspórico. Construir pela imagem um discurso que seja contra-hegemônico que pretenda descolonizar o pensamento como forma de resistência e ressignificação desses corpos que foram subalternizados.

Ontologicamente, ser mulher negra é, de certa forma, não por vontade nossa, receber, como marca de uma estrutura racializada, as cicatrizes que nos reduzem em potência, ou seja, biologicamente determinada como inferior, incompleta e socialmente determinada como a “costela” de alguém ou reprodutora de mais corpos para exploração. A ruptura com essa determinação é urgente, para que possamos viver a nossa emancipação e não mais em uma existência que não tem a vibração da vida em si (SILVA, 2022, p. 108).

Café com canela é um filme dentro da narrativa do cinema clássico que tem o protagonismo de mulheres negras, tanto como personagens principais quanto como coadjuvantes. Sendo um filme da cinema negro, apresenta também tem a presença de elementos da cultura afro-brasileira, como a religião de matriz afrodescendente, música de origem negra e a presença de artistas negros como Dona Dalva Damiana de Freitas, que no filme é Roquelina, a avó de Violeta, e fora da tela é compositora, cantora, líder do Grupo de Samba de Roda e integrante da Irmandade da Boa Morte, e de Musa Michelle Mattiuzz é uma artista performática, artista visual e pesquisadora do pensamento radical negro. É bacharel em Performance pelo curso Comunicação das Artes do Corpo da PUC/SP, participa, em 2016, da 32ª Bienal de São Paulo, em 2021, da 34ª Bienal de São Paulo, foi indicada ao Prêmio PIPA em 2017 e 2018 e atualmente vive em Berlim. Ao fazer a curadoria da mostra Diretoras Negras no Cinema Brasileiro na Caixa Cultural do Rio de Janeiro em 2017 Kênia Freitas destaca que:

Falar das trajetórias das mulheres negras no cinema brasileiro é remontar uma história de invisibilidade e apagamentos. Até por isso, o que é impactante na produção atual é a sua coletividade e a plurali-

dade de projetos e obras. Uma série de iniciativas das próprias cineastas marcam esse cenário de transformação e afirmação, propondo novas formas de viabilizar e divulgar o cinema feito pelas mulheres negras (FREITAS, 2017).

Michelle Mattiuzzi aparece em *Café com Canela* representando a Orixá Oxum, deusa da beleza, da fertilidade, da riqueza e do poder feminino. A cena em específico que gostaríamos de tratar neste artigo é a em que a personagem de Mattiuzzi, se manifesta para Margarida, a protagonista vivida por Valdineia Soriano. A cena dura alguns segundos e é precedida pela imagem do quarto de dona Roquelina, a personagem de Dona Dalva, onde podemos ver um grande altar dedicado à Oxum com diversas imagens e símbolos da Orixá, assim como reflexos de água, um de seus elementos.



Figura 1. Cenário de *Café com Canela*: Altar religioso no quarto da personagem Roquelina. Frame de *Café com canela* (2017). Direção: Glenda Nicácio e Ary Rosa

Michele Mattiuzzi é uma performer que usa o corpo para tensionar as representações da mulher negra nos espaços onde são ocupados por elas e assim como a mulher negra é vista e tratada na sociedade. Suas performances são extremas e perturbadoras.

No filme, Mattiuzzi entra em quadro nua, somente adornada por joias de ouro e maquiagem. Segundo o catálogo da 34^o Bienal de São Paulo a artista:

Investiga as marcas da violência colonial, sexista e racista deixadas em seu próprio corpo, e os estigmas sociais e históricos que constituem a subjetividade da mulher negra no Brasil. Em suas performances, ela se apropria dos mecanismos de objetificação e de exotização do corpo feminino negro, e subverte-os: eles passam a ser instrumentos de visibilidade e de reconhecimento de um corpo que é, ao mesmo tempo, objeto de desejo e desumanização pelo imaginário cisnormativo branco (catálogo 34º Bienal de São Paulo, 2021).



Figura 2. Cartela de créditos de *Café com Canela* (2017)
Fonte: captura de tela

Ao trazer Michelle Mattiuzzi para dentro da narrativa do filme, Glenda Nicácio e Ary Rosa estão adicionando camadas de significados e percepção para além da narrativa. A aparição silenciosa que dura menos de 1 minuto de tela de Mattiuzzi não é uma participação especial. Ela também não está ali como figurante, pois seu nome aparece na terceira cartela de créditos do filme. Sabemos que as cartelas de crédito seguem uma hierarquia de importância, e o nome de Mattiuzzi aparece antes mesmo do de parte do elenco como mais tempo de tela e diálogos.

Como no cinema nada é aleatório, vemos na escolha por Mattiuzzi para encenar a Orixá Oxum, feita pela dupla de realizadores Nicácio e Rosa, uma

forma de incorporar o trabalho visual de Mattiuzzi, fazendo a interligação de suas performances artísticas, que subvertem o lugar exótico atribuído ao corpo da mulher negra e da simbologia da deusa enquanto Senhora do poder feminino. Regilene Sarzi-Ribeiro aponta que nos diálogos estéticos do corpo no vídeo e do corpo do vídeo (2014) podemos notar a:

Confluência de três fenômenos que alteram de maneira drástica o cenário da comunicação e das artes na contemporaneidade: a arte conceitual, a performance e a arte do vídeo. Estas três manifestações acontecem simultaneamente e uma se apropriará dos conceitos e da estética da outra, resultando numa pluralidade de objetos midiáticos híbridos (SARZI-RIBEIRO, 2014, p.109).

A proposta aqui é pensar na participação de Mattiuzzi enquanto performance contra-hegemônica, nesse caso para câmera, uma vez que está inserida no decorrer da narrativa de um filme de ficção, mas que traz da arte performática elementos e agências que aparecem nos trabalhos ao vivo da artista, ao mesmo tempo, considerar essa construção imagética calcada na figura de uma orixá feminina, lembrando que as mulheres negras usaram as religiões de matriz africana como base de resistência cultural e assistência ao seu grupo étnico.

Atuando na manutenção material e simbólica/espiritual da fuga, as mulheres negras tiveram um papel fundamental na resistência negra durante toda a história do Brasil. Posteriormente nas cidades, como quitandeiras ou vendedeiras, elas aproveitaram a liberdade de circulação e tornaram-se o elo de integração e resistência entre comunidades diferentes; depois ganharam destaque nos terreiros de candomblé, como ialorixás, liderança religiosa e também política (FERREIRA, 2013, p.3).

Michele Mattiuzzi que em uma entrevista para o prêmio pipa diz que ainda sente que a sua obra e seu corpo de mulher negra gorda não encontra dificuldades de entrar e ser aceita em Galerias e museus, “Colocar o próprio corpo como matéria artística da obra lhe confere um status de *locus* da obra, despertando interesse por sua personalidade, biografia e ato criador” (SARZI-RIBEIRO, 2014, p.109). Como já dissemos, Kênia percebe no Cinema Negro Feminino é uma espécie de irmandade abrindo portas e acolhendo umas às outras.



Figura 3. Michelle Mattiuzzi e Valdinéia Soriano em *Café com Canela* (2017)
Fonte: captura de tela

O corpo negro em performance como discurso

Tanto Michelle Mattiuzzi quanto Glenda Nicácio pretendem com seus trabalhos nas artes visuais tensionar representações do corpo negro de maneira que a experiência negra no mundo seja percebida diferenciada por todos confrontando as imagens produzidas a partir da percepção eurocêntrica branca e ocidental e distanciando do conceito de alteridade.

Em *Olhares Negros*, bell hooks sustenta, enfaticamente, que só um novo sistema de representações do negro e da mulher negra poderá livrá-los dos estigmas que os aprisionam em categorias desumanizantes (BORGES, 2012, p.186).

Grada Kilomba lembra o poder da escrita como ferramenta de descolonização. “Escrever, portanto, emerge como um ato político”, “enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria história” (KILOMBA, 2019). Evocando o alerta da autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie sobre o período da história única que é a compreensão de mundo e a validação de epistemologias a partir do ponto de vista de um só grupo social. Atribuindo aos outros grupos o lugar de alteridade. Nós não somos o outro, o outro é uma construção que parte do grupo que se entende como universal e considera “o outro” aquele que não está inserido em sua cultura.

No caso do cinema e das artes visuais, a escrita se dá pela imagem, aliando ao pensamento de Grada Kilomba a expectativa da pensadora bell hooks:

Para aqueles que ousam desejar de modo diferente, que procuram desviar o olhar das formas convencionais de ver a negritude e nossas identidades, a questão da raça e da representação não se restringe apenas a criticar o status quo. É também uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, questionar quais tipos de imagens subverter, apresentar alternativas críticas e transformar nossas visões de mundo e nos afastar de pensamentos dualistas acerca do bem e do mau (HOOKS, 2019, p.37).

A figura de Oxum, a partir do corpo negro retinto e nu de Mattiuzzi, desfaz a representação negativa construída historicamente desde as exposições forçadas do corpo de Baartman.. Sarah Baartman, 1789 (África do Sul) - 1815 (França), foi uma africana levada à Europa para ser exibida em salões de curiosidade, onde ela ficou conhecida como a Vênus Negra ou Vênus Hotentote, termo pejorativo para designar seu povo. Seu corpo ficou exposto mesmo depois de sua morte até 1974 em museu na França, e só foi devolvido ao país natal, a pedido de Nelson Mandela, em 2002. A pesquisadora Rosane Borges explica que:

Vênus Hotentote configura assim uma situação emergente, tida como fundadora, que tipifica o que é ser mulher negra, cria uma nova tradição e institui uma memória outra: O corpo de Saartjie tornou-se “ícone da diferença sexual, ela era a alteridade personificada” (Gilman *apud* Damasceno, 1985) (BORGES, 2012, p.194).

Como disse Jean Jacques Courtine: toda imagem tem um eco (COURTINE, 2005). E, se é possível ver Baartman em Mattiuzzi, é possível também resgatar a dignidade e subjetividade que foram destituídas em uma pela pelo trabalho da outra, uma vez que o corpo negro feminino é agora ressignificado em Mattiuzzi como simbologia do sagrado feminino na figura da orixá da beleza e do poder feminino. E, se Zózimo traz para tela o percurso exploratório do corpo negro desde a colonização, ele também traz a sua descolonização e autonomia. O autor alemão Hans Belting afirma que é preciso ver o corpo como mídia criadora e receptora de imagens.

Por isso, é necessária uma nova ênfase em corpos enquanto mídias vivas, capazes de perceber, lembrar e projetar imagens. O corpo, como o portador e destinatário das imagens, operava as mídias como extensões de sua própria capacidade visual. Corpos recebem imagens ao percebê-las, enquanto as mídias as transmitem aos corpos. Com a ajuda de máscaras, tatuagens, roupas e performance, os corpos também produzem imagens deles mesmos, ou no caso de atores, imagens que representam outros – neste caso eles agem como mídia no sentido mais pleno e original. Seu monopólio original na mediação de imagens permite-nos falar de corpos como o arquétipo de todas as mídias visuais. (BELTING, 2006, p. 54)

No caso destas duas peças de artes, vemos os corpos negros não só questionando tais representações como também construindo novas imagens no imaginário coletivo, assim como indica bell hooks, Grada Kilomba e tantos outros pensadores decoloniais. Desta forma entendo que na performance para a câmera, *Mattiuzzi*, dirigida por Nicácio, busca representações do corpo negro como discurso contra-hegemônico, subvertendo imagens anteriormente criadas de representação a partir do olhar de um outro que nos aprisiona em significados preestabelecidos e subalternizadores.

Considerações Finais

Entender o corpo como produtor de imagens é também perceber a potencialidade da estratégia de resistência dos povos tidos como minoritários, que ainda estão sub-representados pelas artes visuais (performances, vídeo, cinema), uma vez que, se colocar em performance diante das câmeras, como as obras aqui analisadas, é se dispor a criação de imagens potentes que pretendem a construção de novos imaginários coletivos.

Ao propor novos olhares sobre o corpo negro, corpo este que foi historicamente subalternizado pelo projeto colonial, esses artistas tensionam a produção artística e intelectual, que aliada ao discurso hegemônico permitiu e foi até responsável pela produção de imagens racistas, sexistas e misóginas, assim como pelo apagamento de sua produção epistêmica.

Por isso é importante não só questionar a produção que perpetua a imagem subalternizante, como também dar visibilidade à produção de novas imagens que ao se contrapor ao discurso hegemônico, estimulam a ressignificação de forma positiva das populações negras em diáspora. E como disse Etienne Samain: “toda imagem nos oferece algo para pensar: ora um pedaço de real para roer, ora uma faísca de imaginário para sonhar” (SAMAIN, 2012).

Referências bibliográficas:

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio *In*: SPIVAK, G.

Pode o subalterno falar?. Editora UFMG, 2014.

BELTING, Hans. **Imagem, mídia e corpo. Uma nova abordagem à iconologia.** *Revista Ghrebh*, número 8, 2006. Disponível em:

<https://shre.ink/rRLg>. Acesso em 26 de jul. 2023.

BORGES, Rosane. Mídia, racismos e representações do outro: ligeiras reflexões em torno da imagem da mulher negra. *In*: BORGES, R. C. S.; BORGES, R. (org.). **Mídia e racismo**. Petrópolis: DP et alii, 2012. p. 178-203.

BRAGA, Amanda. **Por onde nos leva a ordem do olhar? Semiologia e intericonicidade no discurso publicitário.** *REDISCO – Revista Eletrônica de Estudos do Discurso e do Corpo* 5.1, 2014. Disponível em:

<https://shre.ink/rRLI>. Acesso em 26 de jul. 2023.

CAFÉ COM CANELA, Produção, Direção e Roteiro: Ary Rosa e Glenda Nicácio, Brasil: Rozsa Filmes, 2017.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard** – Cosac Naify, São Paulo, 2004

_____. **A imagem-memória ou a mise-en-film da fotografia no cinema autobiográfico moderno.** *Revista Laika*. Uma publicação do Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual (LAICA) da USP, Julho 2012, pp. 1-37. Disponível em <https://shre.ink/rRLf>. Acesso em 26 de jun. 2023.

FERREIRA, Ceíça, **“Mães De Santo, Mães De Tantos”**: O Feminino Negro e o Sagrado no Cinema Brasileiro Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2013. ISSN2179-510X.

FREITAS, Kênia. **Diretoras Negras do Cinema Brasileiro**, 2017.
Disponível em: <https://shre.ink/rRLT>. Acesso em 26 de jul. 2023.

HOOKS, bell. **Olhares Negros: raça e representação**. São Paulo : Editora Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano**. tradução Jesse Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MUSA Mattiuzzi. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <https://shre.ink/rRLI>. Acesso em: 05 de agosto de 2023. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

OLIVEIRA, Janaína. Cinema negro contemporâneo e protagonismo feminino. In: FREITAS, Kênia; ALMEIDA, Paulo Ricardo Gonçalves de (orgs). **Catálogo da Mostra Diretoras Negras no cinema brasileiro**. Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 2017.

RODRIGUES, A.. **Os cinemas negros brasileiros e a transformação da imagem: percursos de um termo estético-político**. Sociedade e Estado, v. 37, n. 3, p. 1027-1049, set. 2022. Disponível em: <https://shre.ink/rRLH>. Acesso em 26 de jul. 2023.

SAMAIN, Etienne. (org.) **Como pensam as imagens**. Campinas, Editora Unicamp, 2012.

SARZI-RIBEIRO, R. A.. **O Corpo no vídeo e o corpo do vídeo: diálogos estéticos, arte eletrônica**. Revista Poiésis, v. 1, p. 105 - 114, 2014.

SILVA, Andréa Maria do Nascimento. **O Sagrado Feminino Negro: Nossa Virtude Epistêmica Contra A Abstração Colonialista Ocidental**. Revista Estudos Libertários – UFRJ. Volume 04 Número 10. 2022. ISSN 2675-0619.

SOBRINHO, Gilberto A. “Identidade, resistência e poder: mulheres negras e a realização de documentários.” *In: Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiro*, HOLANDA, K. e TEDESCO, M. 163-174. Campinas: Papyrus. 2017.

SOUZA, Edileuza Penha. **Mulheres negras na construção de um cinema negro feminino**. *Aniki*, Lisboa, v. 7, n. 1, p. 171-188, 2020.

_____. **Café com canela e a edificação do afeto no Cinema Negro Feminino**. 320-329. 10.37390/avancacinema.2022.a400. 2022.

GT 3

**Trajetórias
Plurais:
Estudos
étnicos e
raciais**



O dilema de campo e etnografia na pesquisa de arte contemporânea

Fabiana Ferreira de Alcantara (UERJ)¹

Resumo: Este texto discute como se deu a construção do processo de pesquisa acerca da constituição da autoimagem negra a partir de dois artistas contemporâneos: Dalton Paula e Maxwell Alexandre. O texto pretende apontar os dilemas encontrados na atuação em campo, em que desde o início dos estudos era identificado com cautela por estar associado ao lugar de escrita sobre o ‘outro’ e, portanto, constituinte ainda de uma prática neocolonialista. A pesquisa se desenvolveu com diferentes níveis de abertura de aproximação com os artistas e, devido a isso, é trazida à reflexão quanto ao lugar de experiência, de pesquisadora e de observação prévia que levou a propor o tema da autorrepresentação. Diferentes quantidades de estímulos e provocações ao território da arte são também propostos por parte de cada um deles.

¹ A autora é doutoranda em História da Arte na UERJ, PPGHA, com mestrado em História da Arte (UERJ-PPGHA) e mestrado em Design (PUC-Rio). Professora na pós-graduação em Ensino de Artes Visuais e no Ensino Básico do Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro. Link do lattes: <https://lattes.cnpq.br/5701630742009268> E-mail do autor: fabiana_alcantara@hotmail.com.

Suas narrativas e suas ações configuram atos performativos de suas poéticas pessoais. Nota-se a complementaridade de posicionamentos diferentes, onde salientam questões próprias e brasileiras a respeito das relações raciais engendradas no país. Portanto, destaca-se a preocupação quanto ao equilíbrio na exposição entre duas atuações representativas da arte recente brasileira, proposta por dois artistas, e desenvolvida ao longo da escrita, sem que seja possível ainda um distanciamento histórico dos eventos narrados.

Palavras-chave: Etnografia; Arte Contemporânea; Autor-representação.

Este texto aborda as problematizações encontradas na trajetória de pesquisa de mestrado em História da Arte, realizada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, no Programa de Pós-Graduação em História da Arte-PPGHA. O tema desenvolvido foi a ideia de autorrepresentação e a construção de narrativas a partir das obras e do performático dos artistas Dalton Paula e Maxwell Alexandre. Ao propor o tema da autorrepresentação, especialmente a autorrepresentação negra, envolvo-me com o regime de visualidade racializado estabelecido, onde são construídos modos segregados de ver ainda fortemente arraigados na sociedade contemporânea e em relação aos quais os dois artistas selecionados para análises nesta pesquisa, se propõem a lidar. Nesse sentido, tanto as obras de Maxwell Alexandre, como as de Dalton Paula vão sinalizar as possibilidades de *acesso à arte*, seja ao identificar o descompasso entre posturas e hábitos requeridos como pertencimento aos espaços artísticos, seja o acesso através de ver-se representado, identificado, nas imagens e narrativas visuais disponíveis até então nesses ambientes. São dois artistas que abordam os vazios desse espetáculo da arte, quando está tematicamente distante ou elitizado sobremaneira.

Quem aqui se autorrepresenta?

Na intenção da pesquisa, poderiam ser analisados objetos artísticos de diversos artistas de outros grupos “historicamente escamoteados pelas instituições”, curadores e críticos, conforme Menezes (2018, p. 199). A escolha para análise da constituição da autoimagem negra como objeto de pesquisa a partir das obras dos dois artistas se deu, portanto, por três motivos. Primeiramente, pela centralidade da questão racial no

país, visto que, dentre os povos colocados em posição de subalternidade historicamente e minoritários, pretos e pardos constituem a “maioria minorizada” e “primordialmente racializada” da população brasileira. Estes, cotidianamente, enfrentam o fato de lidarem com uma estética hegemônica que desconsidera e “ignora” suas singularidades; lidam com atitudes e falas arraigadas culturalmente que reforçam estereótipos para os desqualificarem; e têm na história política uma soma de descasos e opressões sociais que os desnivelam em relação a princípios republicanos e democráticos. Em segundo lugar, a despeito do momento de relativa concessão para a estética preta, a quantidade de trabalhos acadêmicos no campo da arte registrando a protagonização de artistas visuais negros ainda é desproporcionalmente acanhada. Em terceiro lugar, pela familiaridade, enquanto professora, com os sentimentos de inadequação, de inferioridade, e de distanciamento de grupos de alunos em relação aos espaços expositivos e suas práticas. Em visitas realizadas a variados espaços da arte, os alunos não se viam representados, ou pior, por vezes apenas conseguiam se imaginar em lugares de trabalhos considerados subordinados em nossa sociedade, como foi certa experiência no Instituto Moreira Salles – IMS, no Rio de Janeiro: os alunos comentaram quererem morar na casa onde ficavam os empregados. Não conseguiam se imaginar nos espaços internos, onde o tapete que cobria as salas expositivas chamou mais atenção do que as obras, então em exposição, do escultor norte-americano, Richard Serra. Nessas observações e nas colocações dentro de sala de aula, me chamava também atenção o fato de se verem tão mais negros que eu, mesmo lhes dizendo de meu histórico de formação familiar, tataraneta de escravizada. Conforme Hall (2006, p. 21-22), todos

nós escrevemos e falamos a partir de um lugar e de um tempo em particular, a partir de uma história e de uma cultura que são específicas. Para aqueles estudantes, as condições de minha criação ainda representavam uma abissal diferença social.

Como nos diz José Eduardo Ferreira Santos (2022, p.20), criador do museu-casa-escola, Acervo da Laje, junto a Vilma Santos, no subúrbio ferroviário de Salvador - Bahia:

Nosso olhar não foi educado para a beleza. Já na infância começamos a ouvir “não” para nossos deslumbramentos e passamos a ver somente o que as pessoas indicam. Passamos da autonomia para a heteronomia do olhar, onde sempre alguém dita o que ver, o que é certo ver etc (Santos, 2022, p. 20).

Sendo assim, os dois artistas selecionados para esta pesquisa têm em comum o fato de promoverem obras variadas, mas foram enfatizadas, para fins teóricos, aquelas com intenções performáticas de fortalecimento da identidade negra, a qual se auto identificam, a partir da ocupação de espaços de poder, como o museu, escolas de arte e da configuração de imagens que constroem uma contranarrativa histórica de protagonismo e de empoderamento.

O caráter etnográfico desenvolvido no desenrolar da pesquisa fica evidenciado. Porventura poderá parecer desnivelada a ênfase a um ou outro artista. Todavia, como pesquisadora, embora tente estabelecer um equilíbrio e peso similar aos dois, pois assim também os vejo, as formas de ação e provocação ao sistema, às instituições de arte, que têm profunda relação com o tema estudado, foram diferentes e característicos de cada personalidade. Isto provavelmente aparece nas análises de seus processos criativos.

Pressupostos da pesquisa

A pesquisa partiu da sugestão de que os argumentos do pensamento decolonial requerem mudanças na representação dos sujeitos, tanto na arte como na antropologia, e intencionou pensar a respeito de como foram construídas as narrativas de um “outro” representado ao longo da história e como é pensada a formação da autoimagem contemporânea a partir das obras de Maxwell e Dalton. Quais são os desafios e o que está em jogo no curso das mudanças de representações quando sujeitos mais diversos elaboram as narrativas institucionais?

Ao lidarmos com as imagens que constituem a História da Arte, estão em destaque as escolhas feitas entre diversas representações possíveis. As instituições legitimadoras da arte entram em jogo num embate que busca responder a pressões sociais entre quem tem o poder, quem define e quem sustenta as representações, onde, sobretudo, a reflexão contemporânea vai partir de evidências de suas contradições implícitas. Nesse sentido, Maxwell Alexandre age como protagonista em momentos recentes, polêmicos e inesperados no planejamento inicial da pesquisa. Dalton Paula não se expõe a polêmicas, mas também surpreende ao salientar as contradições de um sistema de pensamento capitalista junto a seu projeto de coletividade e respeito à natureza, imprevisto na elaboração da proposta da pesquisa.

As (in)seguranças etnográficas

O trabalho antropológico, a partir das pesquisas de campo no início do séc. XX trazia em seu bojo o propósito de destacar seu caráter científico

na elaboração do texto etnográfico. Desde então foram demonstradas duas ideias paradoxais: a da isenção ou a do mínimo de interferências pessoais do pesquisador em suas análises textuais e, ao mesmo tempo, que houve aprofundamento e uma importante aproximação entre o pesquisador e o objeto da pesquisa. A subjetividade do etnógrafo era permitida na explicação inicial de seu envolvimento no trabalho de campo, pois, como Peirano (1995, p. 37) afirma, havia uma hierarquia nessa relação devido ao fato de que enquanto o sujeito, objeto de pesquisa, não aceita a participação, a pesquisa não acontece. Ou pelo menos a não aceitação poderia limitar ainda mais as análises do pesquisador. Porém, mais do que representar uma experiência de contato e que sugeria observações pessoais a respeito de grupos humanos, as etnografias representavam a caracterização universal, indiscutível do objeto de pesquisa e sem levar em consideração as trocas culturais já existentes entre quem é observado, como se fosse presumida uma ingenuidade autóctone eterna.

Clifford (1998) escreve a respeito do surgimento de uma “subjetividade etnográfica” na transição entre os séculos XIX e XX, ao ser transformada a percepção de cultura “única”, de modelo europeu e de resultado de desenvolvimento natural e progressivo da humanidade, para uma desconfiança evolucionista, em que a cultura passa a ser plural. Ele afirma: “Tanto em romances, quanto em etnografias, o eu como autor encena os diversos discursos e cenas de um mundo acreditável” (Clifford, 1998, p. 122).

Johannes Fabian (2022, p.114) frisa a possibilidade de a literatura antropológica ser científica, mas ser também “inerentemente autobiográfica”. Vânia Cardoso (2007) aborda a etnografia como metanarrativa, por ser uma versão de uma estória, que possui uma história própria entre as histórias do “objeto” de pesquisa etnográfico. Nessa abordagem ela ressalta

que o trabalho é resultado da experiência e fala da impossibilidade de isenção na escrita no trabalho dos etnógrafos. A respeito do narrar, a autora sugere que repensemos a ideia de narrativa como a relacionada diretamente ao discurso e evidencia que o autoriza, para o pensarmos como “um conhecimento advindo da experiência” (Cardoso, 2007, p. 320). Ela escreve com o termo “estórias” por nos remeter a fábulas e narrativas que são sempre um tipo de invenção, ficcional, não implicando com isso em falsidade, mas em uma característica de possuir a “criatividade implícita no contar” (Cardoso, 2007, p. 340).

Marcus e Fischer (2000) também alertam para o fato de que todos escrevem a partir de uma experiência de investigação e a etnografia seria um veículo pessoal e imaginativo em que os antropólogos agregam suas contribuições teóricas e conceituais. Portanto, em lugar de perder sua importância, segundo os autores, as obras clássicas antropológicas seguem vitais ao estudo de problemas conceituais e teóricos. Há a necessidade da “autoconsciência do contexto histórico”, de sua produção e que as descrições não são eternas (Marcus e Fischer, 2000, p. 47).

Os materiais de estudo e consulta para esta pesquisa, os catálogos de exposição dos artistas, as perguntas feitas em encontros/eventos, e o livro desenvolvido por Dalton Paula e Lilia Moritz Schwarcz constituem trabalhos que estão entre essas conceituações acima. Os artistas têm trocas, um posicionamento efetivo em coautoria com os autores/curadores no desenvolvimento dos textos de catálogos de exposição e livros, e almejam ali um resultado promissor para suas carreiras. Já as trocas em entrevistas, observações e conversas como as realizadas nesta pesquisa podem trazer desconfiças devido à falta de um lugar consolidado da pesquisadora, e por poder conter muito de subjetividades. Encaro a elaboração das narrativas a respeito dos dois artistas e o tema em questão como um processo de experiência do mundo, conforme os autores citados acima.

Os acessos aos artistas

Os dois artistas encaram a exposição pessoal de modos diferentes. Dalton Paula não organiza uma rede social individual, mas divulga as ações do coletivo numa rede do seu “Sertão Negro Ateliê e Escola de Arte”. Entretanto, sua postura diante da possibilidade de aproximação para realizar entrevistas ou perguntar-lhe sobre seu trabalho foi bastante receptiva. Forneceu seu contato telefônico pessoal logo na primeira apresentação por e-mail, e em um dos encontros presenciais, apesar de várias pessoas estarem interessadas em falar com ele no dia, me deixou tranquila para perguntar, disse que podíamos aproveitar aquele tempo e conversar. Colocou-se aberto e disposto a comentar detalhes das obras. Apesar da distância geográfica, fator preocupante inicialmente por eu não poder estar tão perto de onde promove suas ações, sua disponibilidade reduz a barreira física.

No caso de Maxwell Alexandre as ativações realizadas com certa frequência, abertas à participação, assim como uma descrição de incômodos pessoais e relatos na rede social me aproximaram de como ele se coloca publicamente, além de haver os lançamentos de seus pavilhões temporários de exposição no RJ, um site lançado em 2023, e seu estúdio de trabalho no Rio de Janeiro para facilitar o acesso a produção de seus trabalhos. Embora Maxwell tenha uma iniciativa bastante contundente de afirmação pessoal na rede social que divulga, o Instagram, era comum em suas ativações realizadas dentro da Rocinha com moradores, abertas à comunidade, como a ação Corpo-Bandeira, realizada na Biblioteca Parque, 2022, e o ritual de Descoloração Global, na Praça da UPA, dez. 2022 (Figura 1 e Figura 2), eu observei que os participantes nem o conheciam, não sabiam quem fazia as proposições, mas ele estava presente e realizava ações pontuais. Ali sua atitude é de pertencimento ao local, integrado ou em observação da dinâmica de quem se aproxima.



Figura 1. Evento de Descoloração Global pré-réveillon, no Morro da Rocinha, RJ, Maxwell Alexandre, dez. 2022. Acervo pessoal.



Figura 2. Evento de Descoloração Global pré-réveillon, no Morro da Rocinha, RJ, Maxwell Alexandre, dez. 2022. Acervo pessoal.

A construção das narrativas e a performatividade

Parte-se do entendimento de que os dois artistas, Maxwell Alexandre e Dalton Paula, criam atos performativos como parte de suas representações. Ambos buscam um lugar para além do pertencimento ao mundo elitizado da arte, mas a sua dialogicidade, ao proporem a participação e a apropriação dos códigos artísticos e de seus significados aos sujeitos que pretendem ver integrados nesses espaços. Ao observar suas obras, ações e falas, fica nítida a percepção dos dois artistas sobre a noção de que a participação nas instituições artísticas e a compreensão dos códigos é algo construído.

Esther Jean Langdon (2007, p.11) escreve a respeito de a participação e os papéis que os participantes assumem socialmente, serem construídos, assim como quem tem o direito de ocupar papéis específicos.

Maxwell Alexandre tece sua observação quanto ao mundo da arte de modo etnográfico, ao afirmar ter “mapeado” o sistema institucional, quando entrou no ambiente da universidade. Então ele propõe o uso performático de termos e conceitos da arte, associados a ícones do ambiente da favela, da moda e, sobretudo, da rasura e releitura de liturgias de diversas religiões. Dalton Paula aborda a perenidade, a sustentabilidade, conhecimentos e valores ancestrais diante do ambiente da arte, e em oposição a este, enquanto meio capitalista, e extremamente elitista. Destaca a atuação artística como forma de propor e olhar o mundo a partir da valorização da natureza e da vida. Ambos não se limitam a elaborações poéticas em obras físicas, mas excedem seus espaços de parede e das instituições oficiais da arte para criarem propostas de mudanças atitudinais.

Utilizo, portanto, o conceito de performance como lente metodológica que permite a análise de tais eventos, conforme Taylor (2013, p.27), pois este sugere seu funcionamento como epistemologia: “A prática incorporada, juntamente com outras práticas culturais associadas a elas, oferece um modo de conhecer”.

Maxwell Alexandre elabora uma “mitologia própria” de relações do mundo da arte com características religiosas de diferentes matrizes. O foco está no “povo preto”, ali representado, e que ele deseja ver empoderado e presente nos espaços de poder da arte. O artista desenvolve algumas performances artísticas e dinâmicas performativas, onde alguns rituais são anunciados previamente a seus “seguidores” nas redes sociais. Suas ações performáticas provocam a participação em obras-eventos,

chamadas pelo artista de “cultos” e se realizam nos “templos” da arte, como analogia crítica aos espaços culturais. Maxwell Alexandre fala que sua pintura não está no lugar tradicional de preparação e construção da imagem em camadas de tinta, mas é construída de uma forma mais ágil e a serviço de um pensamento².

Dalton Paula tem associada à sua imagem as características de um artista interiorano, acostumado às distâncias de exigências e rotinas turbulentas da cidade grande. Traz isso para a relação com suas obras e sua proposta de lidar com o ambiente que o cerca. Entretanto, em conversa realizada entre nós dois em seu espaço do Sertão Negro Ateliê e Escola de Arte, e por enquanto também seu espaço de moradia, em Goiânia, foi observada uma relação de tranquilidade, graciosidade no trato com as pessoas ali presentes – entre artistas, esposa, arquiteta e pedreiros – mas também a presença de alguém que decide, define, articula todos aqueles espaços, relações e acontecimentos simultâneos, além de se relacionar com galeristas e colecionadores no Brasil e internacionalmente. Uma atuação bastante cosmopolita e complexa, com planos de expansão e crescimento. O artista comentou sobre planos de um Sertão Negro II e sobre saírem do papel as obras de construção de sua moradia, com sua companheira, em outro terreno próximo, no setor mesmo onde mora, em Goiânia.

O artista Dalton Paula pede licença antes de começar as entrevistas, demonstra afeto, simplicidade e proximidade. As sabedorias ancestrais relacionadas à religiosidade e às plantas “de proteção, de limpeza, de rua”³, as plantas medicinais, aparecem em seus trabalhos e na apresentação de seu espaço de convívio. Sua fala detalha aspectos de todo o ambiente que construiu e o que está em ampliação. Porém, pode-se observar que todo esse arcabouço de conhecimento das plantas diversas

² Quiz realizado com o artista Maxwell Alexandre em 17 de junho de 2020 pela Galeria que o representa, A Gentil Carioca, cujo vídeo está disponível em: <https://www.agentilcarioca.com.br/video/16/>.

³ Conforme Dalton Paula nomeou as plantas da chegada no Sertão Negro Ateliê e Escola de Arte, em entrevista concedida a mim, em 28 de junho de 2023.

desde a entrada, até o espaço que forma um pequeno lago ao fim de seu terreno construído, convive com uma qualidade de informações sobre os usos de materiais e princípios de sustentabilidade que podem ser relacionados a comunidades que vivem mais em harmonia com o ambiente, técnicas de construção milenares, assim como liga-se à técnicas construtivas consideradas modernas hoje, porque pouco usuais (Figura 3)⁴.



Figura 3. Obras de nova cozinha do Sertão Negro, de Dalton Paula, com parede em técnica construtiva de taipa de pilão. “Parede com baixa emissão de carbono, respira, então não tem mofo no ambiente”. E a construção ao lado de bambu a pique. Jun. 2023. Acervo pessoal.

Dalton Paula fala em etnobotânica, bioconstrução, sobre serem acompanhados por uma engenheira florestal e desejar que essa parte científica, da biologia e botânica lá tenham a mesma forma atrativa das artes visuais, com pessoas à frente, a desenvolver projetos e pesquisas, ações educativas naquele espaço.

Em suas ênfases e ritualidade, o artista constrói um lugar de quem pode estar voltado à religião de matriz africana, assumidamente, e sem o receio de que o encaixem num lugar de inferioridade e restrições, como ocorria na definição dos artistas como “afro-brasileiros” até décadas bastante recentes.

⁴ A foto sugerida mostra a parede construída com taipa de pilão, a qual, utilizada no ambiente contemporâneo, traz aspecto de modernidade, mas é um sistema construtivo antigo, comum hoje principalmente em projetos de casas sustentáveis. Ver a reportagem: <https://www.vivadecora.com.br/pro/taipa-de-pilao/> Acesso em: jul.2023. .

O processo de pesquisa, portanto, se desenvolveu a partir de leituras, acompanhamento de redes sociais, entrevistas, matérias de jornais, livros e revistas, e de atuações em campo, em observação a ações dos artistas, e na busca por captar suas idiossincrasias na discussão da autorrepresentação tendo em vista as particularidades brasileiras. Buscava-se colaborar com o debate acerca do lugar artístico de negros e negras a partir do ponto de vista dos dois artistas estudados, assim como sinalizar algumas das contradições apontadas por eles quanto aos lugares de poder realmente acessados na sociedade e as estratégias encontradas para ocuparem espaços e conquistarem reconhecimento social. E neste artigo, espera-se ter contribuído com os apontamentos pessoais da trajetória da pesquisa e da observação dos constructos dos dois artistas.

Referências bibliográficas:

CARDOSO, Vânia Zikán. *Narrar o mundo: estórias do “povo da rua” e a narração imprevisível*. Rio de Janeiro: Mana, v.13, p.317-345, 2007.

CLIFFORD, James. Sobre a automodelagem etnográfica: Conrad e Malinowski. In: *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

FABIAN, Johannes. *O tempo e o Outro: como a antropologia estabelece seu objeto*. Trad. Denise Jardim Duarte. Petrópolis, RJ: Vozes, (2013). Reimpressão, 2022. 231p.

HALL, Stuart. *Identidade cultural e diáspora*. Comunicação e Cultura, n. 1. 2006, pp. 21-35. Trad. Regina Afonso. Disponível em: <https://shre.ink/rR7N>. Acesso em: maio de 2023.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. In: *Revista Antropologia em Primeira Mão*. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. n.1 (1995)- Florianópolis: UFSC, 2007. pp.5-26.

MARCUS & FISHER. La etnografía y la antropología comprensiva. In: *La antropología como crítica cultural: um momento experimental em las ciencias humanas*. Trad. Eduardo Sinnott. Argentina: Talleres Graficos, 2000.

MENEZES NETO, Hélio Santos. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2018. 234p.

PEIRANO, Mariza. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995. 180p.

SANTOS, José Eduardo Ferreira. In: LAFUENTE, Pablo; VERAS, Leno (org.). *A memória é uma invenção - Catálogo de Exposição*. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. 2022. 216p.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo horizonte: Editora UFMG, 2013. 430p.

Dos campos de algodão à Primeira Guerra Mundial: a trajetória do Blues no território estadunidense

Vitória Veloso Castro dos Santos (UCP)¹

Rafael Soares Bezerra (UCP)²

Resumo: O presente artigo exhibe os resultados parciais de uma pesquisa de iniciação científica concentrada no seguinte tema: a influência do *Blues* na música popular brasileira. Este texto, que constitui a primeira etapa de pesquisa, utiliza revisão bibliográfica e tem como objetivo traçar um breve panorama sobre o desenvolvimento da história do *Blues*, desde os campos de algodão nos Estados Unidos até meados da Primeira Guerra Mundial. Através deste artigo, pretendemos compreender como, mesmo em meio a um cenário de exploração de seres

¹ Instrumentista com foco nos instrumentos violão e guitarra. Graduada pela Universidade Católica de Petrópolis em Licenciatura em Música, atualmente realiza o curso Técnico em Violão Erudito pela Escola de Música UCP. Atua como professora de violão, guitarra e musicalização, visando sempre compreender suas pesquisas como ferramentas para enriquecer seus trabalhos tanto na área educacional como na atuação como intérprete.

<http://lattes.cnpq.br/4505683746862231> - vitoriaveloso.v.v.c.santos@gmail.com.

² Professor do curso de graduação em música da Universidade Católica de Petrópolis (UCP). Doutor em Processos Criativos pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

<http://lattes.cnpq.br/8425752637794487> - sbezerra.rafael@gmail.com

humanos, gradualmente se desenvolveu um gênero musical que influenciou várias outras manifestações na música ocidental, podendo também ser observado na música popular brasileira.

Palavras-chave: *Blues*; história da música; origem.

Este trabalho faz parte dos primeiros passos realizados numa pesquisa que possui como objetivo principal a investigação sobre a influência do *Blues* na música popular brasileira. Todavia, antes de abordarmos a música brasileira, pensamos ser necessário compreender o *Blues*, e o presente artigo irá analisá-lo partindo de sua origem até meados da Primeira Guerra Mundial. Ao decorrer dos estudos, percebemos que o nascimento do *Blues* não possui uma data definida, porém, é impossível não associar o gênero aos escravizados negros trazidos do continente africano aos Estados Unidos:

Alguns autores não consideram que a origem do blues se deu com a escravidão, já que o ritmo, como hoje é conhecido, não era o mesmo cantado pelos escravos enquanto colhiam algodão. Ocorre que é impossível dissociar qualquer elemento da cultura afro-americana (seja na América do Sul, Central ou do Norte) de suas raízes fixadas no terreno da escravidão. O blues é, indubitavelmente, um ritmo negro (Abal; Trombetta, 2011, p. 3).

O *Blues* veio de manifestações musicais que mesclam a cultura africana, trazida ao território estadunidense pelos escravizados, e a cultura europeia, que já predominava no local. Essa mescla ocorreu através da imposição de costumes dos brancos aos escravizados, que eram proibidos de exercer manifestações culturais de sua própria origem, sendo obrigados a aceitar o que lhes era imposto. Assim como afirma a professora Thífani Postali (2010, p. 2), um dos motivos dessas proibições era o temor de que as manifestações, como cantos e batuques, fossem utilizadas como comunicação entre os negros para organização de rebeliões em massa. Quanto mais a economia se atrelava à dependência do sistema escravocrata, maior era a preocupação de reprimir o negro.

Porém, apesar de toda a repressão, existiam canções que tinham permissão para serem cantadas. Estas somente eram autorizadas, pois ocorriam durante o trabalho, seja na colheita, plantação ou outra atividade rural. Tendo em mente que tal manifestação melhorava o desempenho e resultado do trabalho, a repressão dos senhores era amenizada, pois uma vez que eles próprios eram favorecidos com a prática musical dos negros, não tinham motivos para desaprovar ou proibir o que lhes beneficiava.

Tais canções, cantadas durante o trabalho, são chamadas de *work-songs*, e ocorriam quando um “gritador (*holler*, em inglês) dava um grito ritmado e longo, que era respondido por outro trabalhador em diverso lugar do campo. Isso se transformava em músicas coletivas, cantadas por todos os escravos” (Davis, 2003, p. 33 apud Abal; Trombetta, 2011, p. 4). As *worksongs*, além de constituírem um dos poucos momentos nos quais os escravizados podiam se manifestar, funcionavam como um grito de dor e persistência, que unificava o trabalho em um único ritmo, na tentativa de tornar a árdua atividade em algo um pouco menos intolerável. Nas palavras da professora e historiadora Amanda Alves:

Estas eram formas de canto que os negros entoavam durante os trabalhos no campo, às margens do rio Mississípi. Uma vez que o uso de instrumentos musicais (como os de sopro e de percussão) pelos escravos não era permitido, a voz passou a ser o principal instrumento musical do negro. A marcação do ritmo da música por meio do canto funcionava como uma espécie de elemento unificador do trabalho nas lavouras. Roberto Muggiati ressalta que as “*worksongs*” eram canções em que o feitor cadenciava o trabalho dos escravos a fim de amenizá-lo, tornando-o mais rentável; além disso, tranquilizava o proprietário que as ouvia, garantindo que os seus escravos estavam todos em seus devidos lugares (Alves, 2011, p. 52).

Outro ponto que merece destaque na história do *Blues* são os chamados *negro spirituals*. Sua origem ocorre devido à imposição da religião dos senhores aos escravizados, que eram submetidos a um processo de evangelização. Os *spirituals* (hinos religiosos com harmonia musical europeia), eram utilizados nas igrejas com intuito de ajudar na cristianização. Porém, os aspectos musicais sacro europeus sofreram alterações ao serem mesclados com elementos da música africana própria dos escravizados, originando o *negro spiritual*. De acordo com o pesquisador Alexandre Rocha (2019, p. 32), a inclusão de elementos como palmas ritmadas, gritos, canto antifonal, batidas de pés, fervor emocional, diferenciavam os *negro spirituals* do *spiritual*.

Numa metáfora para explicar o *negro spiritual*, o autor Irving Sablosky afirma: “o que os escravos herdaram da música africana e o que aprenderam com o hinário anglo-saxônico faz parte do *negro spiritual* como o hidrogênio e o oxigênio fazem parte da água” (Sablosky, 1994, p. 42 apud ALVES, 2011, p. 53). Tal afirmação exhibe a ideia de que tanto o sacro europeu como a música africana formam em conjunto a essência do *negro spiritual*, que aos poucos se moldava e indicava a triste realidade vivida pelos escravizados.

Por tudo o que vimos até aqui, sabemos que tanto as *worksongs* quanto o *negro spiritual* são extremamente importantes no desenvolvimento do *Blues*. Todavia, é difícil afirmar com certeza onde o primeiro *Blues* foi executado. Sabemos que uma das primeiras aparições do termo *Blues* foi no diário de Charlotte Forten, professora negra do Norte dos Estados Unidos, no século XIX, mas assim como afirmam que o *Blues* nasceu no Sul dos Estados Unidos, também existem os que associam seu desenvolvimento às savanas da África Central. Contudo, o mais importante é entendermos que o *Blues* é indubitavelmente um ritmo negro.

Não podemos afirmar a existência do *Blues* na sociedade escravista, principalmente o que definimos e reconhecemos atualmente como *Blues*, que será resultado de inúmeros acontecimentos ocorridos após a abolição da escravatura e das mudanças no ambiente socioeconômico dos negros nos Estados Unidos. No entanto, as *worksongs* e os *negro spirituals* foram cruciais para a futura existência do *Blues*, pois ambos fazem parte da história do gênero, que virá a ser um dos mais influentes da música ocidental:

Tanto as “*worksongs*” como o “*negro spiritual*” desempenharam um papel muito importante na elaboração do blues. Todavia, segundo Gérard Herzhaft, não podemos alegar que o blues existia na época da escravidão. Os testemunhos escritos e orais consultados e recolhidos pelo autor indicam que essa forma de música não nasceu da emancipação em si mesma, mas das transformações da música negra inserida em novas condições socioeconômicas. Logo, seu nascimento, propriamente dito, estaria situado muito provavelmente entre o fim do século XIX e meados do XX (Alves, 2011, p. 53).

Após a compreensão sobre os acontecimentos no período escravagista, é preciso entender o que ocorreu depois da abolição da escravidão.

O desenvolvimento do *blues* após a guerra civil

Apesar da abolição da escravatura nos Estados Unidos da América entre 1863 e 1865, os negros (ex-escravizados), sem outras opções, continuaram exercendo trabalhos rurais em lavouras como os que exerciam ainda quando escravizados. Graças à abolição, a modalidade de atuação de trabalho foi alterada, os ex-escravizados atuavam em profissões cons-

titucionalmente aceitas, como meeiros. Porém, tal atividade pouco se diferenciava quanto à exploração, rigidez e opressão de quando eram considerados um produto. Podemos afirmar que apesar da libertação, pela falsa garantia dos direitos à liberdade, o negro ainda permanecia num sistema de raízes escravocratas.

Após a vitória do Norte e a ocupação dos nortistas das terras do Sul, houve um considerável impacto na agricultura do país. Grandes propriedades foram divididas em lotes menores, apesar de a redistribuição das terras certamente não ter ocorrido como o prometido por alguns políticos (Alves, 2011, p. 54). Com ex-escravizados se tornando arrendatários de terras, as *worksongs*, grito de sofrimento que agrupavam todos em um único ritmo, deram espaço ao canto do simples cultivador, que ecoava solitário em meio às suas tarefas. O *Blues*, por sua vez, caracterizava um momento de exteriorização de um sentimento, em que a voz da dor e melancolia tanto dizia quanto representava aqueles que por séculos foram vítimas de um sistema opressor.

A relação entre o arrendador e o arrendatário era rígida e exploratória. Os escravizados libertos podiam plantar e colher nas terras fornecidas, porém, quase todo o lucro era entregue às mãos do proprietário da terra. As rendas extremamente baixas, o aumento do preço de produtos de necessidades básicas, a insuficiência de terras, o aumento na taxa de natalidade, a exploração semelhante à escravidão, são alguns dos inúmeros fatores que, juntos aos devaneios e anseios por melhores condições de vida, resultaram na migração em massa às cidades.

O processo de migração, inicialmente focado no deslocamento para áreas urbanas do Sul, não significou a melhoria na condição de vida que muitos procuravam. Os negros, desprovidos de oportunidades de direitos, boa

escolaridade e melhores trabalhos, atuavam em subempregos na tentativa de garantir o mínimo de subsídio para sobreviverem. Além disso, no final do século XIX, a maioria dos estados adotaram inúmeras leis segregacionistas, as chamadas *Jim Crow*, que proibiam a aproximação de pessoas negras de pessoas brancas em ambientes como transportes públicos, hotéis, restaurantes, igrejas, escolas, hospitais, dentre outros. Ademais, no final daquele século também ocorreram o surgimento de grupos extremistas de supremacia branca, como a *Ku Klux Klan*, responsáveis pelo extermínio de inúmeras pessoas negras.

Nas pequenas fábricas ao redor das grandes cidades do Sul, onde muitos negros se tornaram assalariados, as *work-songs* novamente ecoavam, e dessa vez eram encontradas em um ambiente diferente dos campos e lavouras. As canções novamente foram utilizadas na tentativa de tornar mais suportável a realidade do trabalho e da vida, porém, não mais pelo escravizado, mas pelo subproletariado. Nas cidades, a exploração tinha suas diferenças do campo. Todavia, em nenhum momento ela havia deixado de existir ou diminuído a ponto de considerarmos a vida dos ex-escravizados e suas famílias com oportunidades de ascensão ou possibilidades melhores de aproveitar a liberdade.

O aumento na quantidade de subproletariados também influenciou na procura de ambientes de lazer, descontração e divertimentos que cabiam no orçamento, como “lojas de bebidas, salas de jogo, espeluncas clandestinas, casas de prostituição” (Herzhaft, 1986, p. 24). Esses locais comumente tinham música, e claro, músicos específicos que eram remunerados para atuarem no local. Com isso, uma nova categoria social aparece no cenário do *Blues*, a do músico profissional. Muitos desses musicistas eram excluídos de outros trabalhos, como em fábricas, por serem pessoas

portadoras de alguma deficiência, encontrando na música uma oportunidade de sobrevivência. As apresentações eram geralmente compostas por um cantor e um instrumento musical utilizado para marcar o ritmo. Os músicos, por sua vez, frequentemente viajavam por vilarejos e bairros garantindo suas subsistências.

Em 1877, as tropas nortistas deixaram o Sul, o que se refletiu tragicamente na vida dos negros que moravam na região. Extremistas brancos sulistas integrantes de grupos como a *Ku Klux Klan* rapidamente começaram a agir e assassinar uma quantidade alarmante de negros. Essas organizações eram responsáveis por enforcar, estuprar, linchar, torturar, cometer assassinatos em massa, perseguir, dentre outros inúmeros aterrorizantes feitos, muitos dos quais não tinham justiça. Apesar de libertos e cidadãos, os ex-escravizados definitivamente não tinham seus direitos respeitados. Além disso, eles perderam, em estados como o Mississippi, o direito ao voto. Como afirma o musicólogo Gérard Herzhaft:

Os jornais locais da época narravam – frequentemente nas notas de pé de página – um número estarrecedor de linchamentos (832 só no ano de 1883 no condado de Tallahatchie, no Mississippi), interditando aos negros o exercício real de seus direitos e sobretudo marcando claramente a supremacia branca. Em 1883, a Suprema Corte declarava “inconstitucional” a 14^a. emenda, que permitia aos negros apelar nessa jurisdição e, a partir de 1890, o Estado do Mississippi interditou efetivamente aos negros, isto é, a 60% da população do estado, o direito de voto. Em 1910, a maior parte dos estados do extremo Sul e mesmo do Velho Sul (como Virgínia, apesar de ser vizinha do distrito de Columbia, sede da capital federal) tinha adotado legislações constitucionais negando qualquer direito político aos negros (Herzhaft, 1986, p. 25).

Devido a todos os ocorridos no Sul do território, ocorreu uma nova migração em massa, mas dessa vez com o foco no Norte.

A migração para o norte e a primeira guerra mundial

Atraídos pelo maior desenvolvimento industrial, oportunidades de emprego e menor discriminação racial, ocorreu uma grande migração ao Norte do território. Com sonhos de alcançar a verdadeira liberdade atravessando a linha para o lado daqueles que foram a favor da abolição, muitos se encheram de esperança e anseios e foram em busca do que tanto almejavam. Como o Norte passava por um momento de desenvolvimento industrial, havia a oportunidade de emprego, pois a demanda por mão de obra barata era crescente, e tanto os ex-escravizados como seus filhos se encaixavam nas condições.

Todavia, apesar dos sonhos, não foram encontradas no Norte condições de vida como o esperado. Segundo Postali (2010, p. 11), a situação das cidades industrializadas do Norte não eram menos críticas que as do Sul. Nelas existiam locais específicos para a moradia dos migrantes, e a princípio, não existiam condições básicas para a sobrevivência. As condições não muito diferentes do Sul serviam de estímulo para o desenvolvimento do *Blues* que continha críticas e lamentações sobre as dificuldades sociais enfrentadas.

No cenário musical, o desenvolvimento da indústria de gramofones portáteis logo após a Primeira Guerra Mundial afeta diretamente as companhias de discos, pois, no momento em que o mercado do aparelho responsável pela reprodução dos discos se desenvolve, a demanda pela compra e venda dos discos aumenta na mesma proporção. Com maiores

explorações de públicos para venda de discos, o diretor de orquestra Perry Bradford conseguiu gravar com artistas negros, e, nesse momento, ocorre um marco histórico para o gênero, a gravação de *Crazy Blues*, com a cantora Mamie Smith e o diretor musical Okeh Fred Hager.

O sucesso da canção foi inesperado, capaz de vender 75 mil exemplares por semana. Todo o exorbitante retorno fez as companhias perceberem como o investimento seria favorável a eles. E assim, através do sucesso de *Crazy Blues*, que ainda resultou no retorno de Mamie aos estúdios mais três vezes no final de 1920, inúmeros outros artistas negros conheceram as gravadoras, principalmente mulheres, que foram chamadas pela crítica de *Classic Blues Singers*. Com isso, amplia-se as *race records*, discos lançados com foco no público afro-americano, que não só proporcionava as gravações de músicas compostas e interpretadas por pessoas negras, como foi um estilo majoritariamente dominado por mulheres.

Também é importante destacarmos que, apesar das portas abertas por *Crazy Blues*, a canção foi a primeiro registro fonográfico, mas não o primeiro *Blues* a ser publicado. O compositor W.C Handy, em 1912, foi responsável pela primeira publicação do *Blues* da história, lançando a música de sua autoria, *Memphis Blues*. Intitulado *The father of the Blues* (o pai do *Blues*), W. C Handy, também tem seu nome associado ao que chamamos de forma *Blues* de 12 compassos, que consiste em uma progressão musical de 12 compassos utilizando os acordes de I – IV – V, em determinadas sequências e depois se repetindo. O compositor também foi responsável por um dos standards de *Blues* mais conhecidos no início do século XX, o *St. Louis Blues*.

Portanto, o *Blues* saiu dos cenários dos campos do Mississipi e passou a ocupar as prateleiras de discos. Obviamente, essa mudança também influenciou os músicos que naquele momento tinham a oportunidade

de encontrar uma profissão na música. Porém, não podemos esquecer o tamanho do preconceito e discriminação que existia na época, já que a realidade era que muitos compunham e interpretavam por trocados na esperança de conseguirem garantir seu alimento. A ideia de artistas brancos ganharem fama, dinheiro e reconhecimento com músicas compostas por negros que morreram em miséria era uma comum e triste realidade. Assim como afirma o jornalista Roberto Muggiati:

Foi em cidades como Chicago e Nova Iorque que surgiu o segundo fator responsável pela explosão do blues: o início de uma revolução tecnológica que acabou com a época das pianolas de rolo e dos pianistas que passavam o dia todo nas lojas das grandes editoras musicais tocando os últimos sucessos para vender partituras. Com a nova tecnologia da reprodução sonora nascia a era do gramofone e abria-se o mercado do disco, que seria estimulado ainda mais pelo aperfeiçoamento das gravações, que passariam em meados dos anos 20 do método mecânico para o método elétrico. E, ainda na área dos discos, um terceiro fator: descobria-se um fabuloso potencial para os *race records*, eufemismo para discos destinados aos negros. O blues tirava o pé da lama do Mississippi e iniciava a sua caminhada para a fama nas grandes cidades da América – e do mundo (Muggiati, 1995, p. 18).

Após 1920, inúmeros estilos surgiram e muitos foram batizados a partir de suas regiões de origem, como *Memphis Blues*, *Blues do Texas*, *Blues do Delta*, *Blues da Costa Leste*, dentre outros, cada um com suas características diferentes e em comum.

Referências bibliográficas:

ABAL, Felipe Cittolin; TROMBETTA, Gerson Luís; O blues e o diabo: um encontro na encruzilhada. In: XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2011, São Paulo. **Anais do XXVI simpósio nacional da ANPUH** - Associação Nacional de História. São Paulo: ANPUH - SP, 2011. v. 1.

ALVES, Amanda P. Do Blues ao Movimento pelos Direitos Civis: o surgimento da black music nos Estados Unidos. **Revista de História** (Salvador), v. 3, n. 1, p. 50-70, 2011.

HERZHAFT, Gérard. **Blues**. Tradução: Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1989.

MUGGIATI, Roberto. **Blues: da lama à fama**. São Paulo: Editora 34, 1995.

POSTALI, Thífani. **Blues e Hip Hop: uma perspectiva folkcomunicação**. Jundiaí: Paco Editorial, 2011. 192p

ROCHA, Alexandre. **SHAKE THAT THING: história, significação e erotismo no blues**. 2019. 255 p. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) - Instituto de Ciências Sociais - Departamento de Antropologia, Universidade de Brasília, Brasília. 2019.

GT 4

**Trajetoórias
Plurais:
Primeira
Época
Moderna**

As presenças da Virgem no purgatório de Carabuco

Letícia Roberto dos Santos¹

Resumo: A Mariologia é fundamental para a religião Católica. Durante a Primeira Época Moderna, a Mariologia foi ainda mais debatida e desenvolvida ao redor do mundo, especialmente na esteira da Reforma e do Concílio de Trento. Nesse período, a imagem da Virgem Maria desempenhou um papel importante nos empreendimentos coloniais ibero-americanos, não apenas pelo seu valor de face, mas também pelos ideais que ela representa, como uma rainha, mãe amorosa e carinhosa, e mulher piedosa, que foram amplamente disseminados nas colônias por meio de tratados teológicos, histórias, catecismos, novenas e outras formas de transmissão oral, como sermões,

¹ Pesquisadora visitante pelo Departamento de História da Arte da Cornell University. Doutoranda pelo Programa de Pós Graduação em História da Arte pela UERJ. Mestra pelo Programa de Pós Graduação em História do Instituto de Ciências Humanas da UFOP. Graduada em bacharelado e licenciatura em História pelo Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Membro do grupo de pesquisa Studiolo - Estudos em História da Arte da Antiguidade à Primeira Época Moderna, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Email: leticiasantos@gmail.com

orações e canções. A igreja de Carabuco, localizada no atual território boliviano, foi erguida no povoado indígena de Carabuco. A decoração desta igreja conta com quatro grandes retábulos que compõem uma série de Novísimos: Glória, Inferno, Juízo e Purgatório. O tema do Purgatório costuma ser associado à Virgem Maria, que desempenha um papel importante na salvação das almas. No entanto, no Purgatório do Novísimos de Carabuco, encontramos duas advocações da Nossa Senhora na mesma pintura, algo que não é comum.

Palavras-chave: Carabuco; Nossa Senhora do Rosário; Nossa Senhora de Copacabana; Nossa senhora da Candelária; Arte Cristã Colonial Andina.

A igreja de Carabuco, dedicada a São Bartolomeu, foi erguida no povoado indígena de Carabuco no final do século XVI, atual Bolívia, em que os espanhóis descobriram uma enorme cruz enterrada. Os missionários relataram que os indígenas atribuíam o surgimento desta cruz a Tunupa (Arispe e Bandelier, 2011, p. 171), uma deidade Aymara. No entanto, os missionários aventaram a hipótese de que o deus Tunupa, de quem os povos originários falavam, poderia ser o apóstolo São Tomé em uma jornada pelas terras andinas. A decoração desta igreja conta com quatro grandes retábulos que compõem uma série de *Novísimos*, a saber: Glória, Inferno, Juízo e o Purgatório.

No início de 1683, o padre de Carabuco, o cura José de Arellano, solicitou ao pintor José López de los Ríos que produzisse uma série de quatro pinturas sobre os *Novísimos* para serem colocadas nas paredes da nave de sua igreja. Vale ressaltar que José de Arellano, comitente das pinturas, estava sendo investigado por maus-tratos aos povos indígenas e por não conseguir reprimir a idolatria na localidade. Portanto, a série de pinturas dos *Novísimos* pode ter sido parte de sua defesa pública, enfatizando as dificuldades de combater a idolatria (Pinilla, 2011, p. 194). Dentre estas pinturas está a do Purgatório, nosso objeto de análise hoje.

Meu interesse é abordar a questão da presença de duas advocações da Virgem na pintura do Purgatório, por ser incomum essa presença dupla nas mesmas pinturas. Na pintura há uma representação da advocação de uma Virgem do Rosário e de uma Nossa Senhora da Candelária, não por coincidência as duas advocações da Virgem presentes nas margens do Titicaca, nas cercanias de Carabuco. Durante a Primeira Época Moderna, a Virgem Maria tornou-se uma “figura global” (Rubin, 2009. Apud: Dyck e Granados, 2019, p. 296), o que desenvolveu a mariologia entre clérigos

e leigos, na esteira da Reforma do Concílio de Trento, de acordo com Dyck e Granado. Ao observar o fenômeno da hiperdulia (veneração à Virgem Maria) em uma grande escala, Dyck e Granado percebem o caráter multi-étnico deste fenômeno no Império espanhol além-mar. As manifestações do sagrado católico tiveram um sabor local, embora evidentemente introduzidas com os padrões imperiais e universais que o Catolicismo adentrou na região andina. Começamos com a Virgem do Rosário.

O rosário é um objeto que carrega consigo um forte simbolismo da religião Católica, principalmente na baixa Idade Média, na aurora da Contrarreforma (Dransart, 2009, p. 2). De acordo com Maya Stanfield-Mazzi, dentre os simbolismos invocados pelo rosário estava o seu caráter bélico, pois era utilizado como arma contra o demônio, e no Novo Mundo se tornou uma arma contra a idolatria (Stanfield-Mazzi, 2013, p. 63).

Pensando no forte poder simbólico do Catolicismo que o rosário carregava e a necessidade de difundir essa fé no contexto de Contrarreforma, não é muito difícil inferir a associação deste objeto nesta época com um de seus maiores expoentes, justamente aquele que gerava tantas disputas entre Católicos e Protestantes, a Virgem Maria.

Quanto a Virgem do Rosário, os autores Albornoz e Adana comentam que a importância da advocação Mariana da Virgem do Rosário em relação às almas do Purgatório figura na promessa de salvação do fogo eterno para todos aqueles que rezem o rosário, sendo recompensados com a intervenção da Virgem no momento da morte.

Stanfield-Mazzi observa que a crescente popularidade da advocação da Virgem do Rosário na Europa na Primeira Época Moderna refletiu na popularidade da advocação da Virgem de Pomata (Stanfield-Mazzi, 2013, p. 63). Pelo final do século XVI, uma “reconsagração” da paisagem andina estava

em andamento, onde surgiram santuários milagrosos perto de santuários pré-hispânicos e tornaram-se focos de peregrinação (Sallnow, 1987. Apud: Stanfield-Mazzi, 2013, p. 33). Mesmo com obras bidimensionais retratando Maria e Cristo presentes nos Andes neste primeiro momento de colonização, os centros desses cultos eram grandes estátuas tridimensionais policromadas. As igrejas que continham as imagens muitas vezes localizavam-se em cidades ao longo de novas rotas comerciais, onde os mercados aconteciam em dias de festa. Tanto a Virgem de Copacabana, uma advocação derivada da Virgem da Candelária de que falaremos melhor mais à frente no texto, quanto a Virgem de Pomata surgiram como centros de cultos de peregrinação no planalto ao redor do Lago Titicaca, conhecido como Altiplano (Stanfield-Mazzi, 2013, p. 33).

A Virgem de Pomata é uma escultura da Virgem Maria e do Menino Jesus consagrada na localidade do mesmo nome, uma advocação derivada da Nossa Senhora do Rosário muito importante na região Andina. Sobre o surgimento desta estátua na região, Stanfield-Mazzi analisa documentos da Audiência de Lima referentes aos processos de investigação, expulsão e retorno da Ordem dos Dominicanos da região de Chucuito. Suas pesquisas sugerem que quando os dominicanos foram finalmente autorizados a retornar a Pomata, em 1600, eles se tornaram altamente desconfiados das autoridades e estavam determinados a presença da Ordem permanente.

Quanto ao surgimento da estátua da Virgem do Rosário em uma das igrejas dominicanas andinas, a do apóstolo São Tiago de Pomata, a historiadora da arte Maya Stanfield-Mazzi relata que não há nenhum registro ou documento do século XVI mencionando diretamente o surgimento dessa estátua. Sua proposta é que a estátua foi adquirida entre 1560 e 1567, a data do relatório do *corregidor* Garci Diez de San Miguel (1520?-1576?)², em que

² Data encontrada em “Richard P. Schaedel; Visita hecha a la provincia de Chucuito por Garci Díez de San Miguel en el año 1567. *Hispanic American Historical Review* 1 May 1968; 48 (2): 290–292. doi: <https://doi.org/10.1215/00182168-48.2.290>. Acessado em 03/06/2023.

ele aponta que 32.000 pesos foram gastos na igreja de São Tiago Apóstolo de Pomata, e que comparações estilísticas com estátuas de período próximo corroboram a hipótese (Stanfield-Mazzi, 2013, p. 60). Esta estátua e sua contraparte ao sul, a Virgem de Copacabana, a qual também está presente na pintura do Purgatório de Carabuco, iniciaram uma forma mais duradoura de cristianismo na região, que atrai devotos de toda a Cordilheira dos Andes até os dias de hoje. Rituais envolvendo cada estátua conferiram a elas qualidades mágicas, permitindo-lhes superar seus status de objetos inanimados e tornarem-se imagens convincentes do divino (Stanfield-Mazzi, 2013, p. 9).

Stanfield-Mazzi descreve que, na época que provavelmente a estátua foi instalada em Pomata, dominicanos na Europa argumentavam que apenas sua ordem tinha o direito de compartilhar o poder do rosário com os fiéis e estabelecer cultos em torno de imagens da Virgem com a invocação do rosário. Stanfield-Mazzi alerta que tanto o culto a esta advocação, como o ciclo de orações da execução do rosário foram vitais para a missão Dominicana na região do Vice-reinado do Peru neste momento da colonização (Stanfield-Mazzi, 2013, p. 60). Rezar o rosário era entendido como uma forma de adornar e assim honrar a Virgem. Em troca desta homenagem, os devotos poderiam esperar favores na Terra e garantir seu lugar no Paraíso após a Morte.

As imagens da Virgem de Pomata, e de outras estátuas foram adaptadas para duas dimensões, em pinturas anunciando seus milagres e em pinturas que reproduziam as próprias estátuas, promovendo seus cultos durante o período colonial, como as da Virgem de Pomata e da Virgem de Cocharcas (Stanfield-Mazzi, 2013, p. 177). O suporte material mudou,

evidentemente, mas essas reproduções bidimensionais carregaram em si o mesmo poder miraculoso das estátuas³.

Estas representações da Virgem em estátuas foram bastante populares nos séculos XVII e XVIII, mas não foram os únicos modelos de representação da Virgem. Temos, por exemplo, a “Imposição à casula de São Idelfonso”, em que a Virgem aparece em plano médio, sendo difícil afirmar se está em pé ou sentada; as pinturas de Melchor Perez de Holguin “São Lucas” e “Nossa senhora do rosário”, em que em ambas as figuras a Mãe de Jesus segura o seu rebento e o rosário estando sentada; e a pintura de Manuel Sepúlveda, de 1781 “Virgem do Rosário e Purgatório”, em que a Virgem aparece também sentada. Em nenhum desses exemplos mencionados a Virgem se assemelha a uma estátua, como são os casos das Virgens de Pomata e de Cocharca. Tão pouco executam o humilde ato de ajoelhar, como a Virgem do Rosário presente no Purgatório de Carabuco.

A relação da Virgem com o Purgatório é bem estabelecida, sobretudo da Virgem do Rosário, que é representada usualmente oferecendo o seu principal atributo como instrumento de Salvação das almas do Purgatório. Na sua versão no Purgatório de Carabuco, essa advocação da Virgem possui diversos elementos atribuídos a ela, como o próprio rosário e o menino Jesus segurando um orbe, porém seus trajes são mais comuns, sendo até a sua coroa em um formato discreto, quase camuflada com o fundo da pintura, contrastando com o fausto e a altivez com que ela é comumente representada.

³ Um caso notável de culto à pintura de uma estátua da Virgem do Rosário é a reprodução desta advocação no mesmo período ao norte do vice-reino, em uma região que hoje corresponde à Colômbia, a Nossa Senhora de Chiquinquirá [FIG 23]. A Virgem de Chiquinquirá, é a mais importante imagem religiosa da Colômbia, é uma pintura da Virgem do Rosário ladeada por Santo Antônio e Santo André. Ela foi pintada por um espanhol na cidade de Tunja, em meados do séc XVI. Apenas alguns anos após sua execução, a imagem tornou-se o foco de um culto dedicado. Desde então, a Virgem de Chiquinquirá desempenhou um papel no imaginário colombiano semelhante ao de outras imagens marianas em todo o continente, o que lhe garantiu o papel de Padroeira da Colômbia após sua independência. Ver: FRASSANI, Alessia. Muisca cloth and image in early New Granada. Res: Anthropology and Aesthetics, v. 71, n. 1, p. 113-130, 2019. Assim como a Virgem de Chiquinquirá, outras reproduções bidimensionais de estátuas da Virgem foram alvo de devoção na América Espanhola, como a já referida Virgem de Pomata e a Nossa senhora de Cocharcas, uma advocação derivada da Nossa Senhora de Copacabana.

Essa humildade no seu vestuário, talvez um indício do que Mitchell apresenta como uma aproximação da Virgem com o cotidiano dos fiéis (Mitchell, 2009, p.296), também é evidenciada pela sua pose, não em pé ativa e nem entronada, mas ajoelhada para se aproximar das almas do Purgatório. A Virgem, mesmo coroada e com o rei do mundo em seu colo, é colocada em igualdade com o espectador, que ajoelha e reza o rosário na intenção de salvar almas do Purgatório.

Já a Nossa Senhora da Candelária aparece na pintura do Purgatório de Carabuco com a forma triangular recorrente das representações Andinas e da Nossa Senhora de Aparecida. Aclamada como padroeira da Bolívia por volta de 1925, a Virgem de Copacabana atrai milhares de devotos à sua basílica até hoje, costume que resiste desde o período colonial.

Therese Bouysse-Cassagne menciona os relatos dos freis agostinianos Alonso Ramos Gavilán e Antônio de Calancha acerca de um ídolo pisciforme de Copacabana, descrito como uma pedra verde-azulada, que pecou com mulheres peixes (Bouysse-Cassagne, 1997, p.33). Ela advoga que apesar de não haver relação explícita em textos do século XVI e XVII entre o deus Copacabana e Tunupa, suas trajetórias se cruzam e se confundem por habitarem a região do Desaguadero e por suas práticas sexuais com mulheres peixes (Bouysse-Cassagne, 1997, p.33).

A historiadora da arte francesa alerta que Copacabana era uma *wak'a*, um centro de culto indígena, assim como o era Carabuco, as duas presentes nas margens do Lago Titicaca, e com pegadas do apóstolo, segundo Gavilán, entre elas, o que propiciou o aparecimento de dois marcos para a Cristandade na região: a estátua da Virgem da Candelária, em Copacabana e a Santa Cruz, em Carabuco (Bouysse-Cassagne, 1997, p.25). Inclusive, Gavilán profere na sua obra *Historia del celebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana* sobre o milagre da Virgem de Copacabana que o culto a esta advocação era o antídoto definitivo contra a idolatria indígena pré-hispânica (Mujica Pinilla, 2020, p.225).

Uma região com vocação tão grande para a idolatria requereu uma grande atuação para o combate a ela. De acordo com Mirko Solari Pita, uma das primeiras ações da empresa colonial na região foi a de evangelizar os índios. A construção do santuário da Virgem de Copacabana, desde a década de 1550, é produto desse processo realizado inicialmente pela ordem dominicana, com a estátua da Virgem esculpida por Francisco Tito Yupanqui (1560-1616). Em 1591, os Agostinianos assumiram o controle da igreja, já convertida em local de peregrinação para os indígenas (Pita, 2002, p. 43).

A estátua de Maria criada para Copacabana foi uma Virgem da Purificação, invocação que se refere ao ritual de purificação de Maria quarenta dias após o nascimento de Jesus. Também conhecida como a Virgem da Candelária, tais imagens mostram Maria segurando uma vela, uma cesta de pombas para oferecer ao templo, e o Menino Jesus. Favorita da ordem agostiniana, a advocação não se refere às orações verbais como o rosário, mas a uma manifestação visual de Cristandade. Mais especificamente, refere-se ao objetivo agostiniano de “iluminar” com a fé cristã (Religiosos Augustinos, 1997. Apud: Stanfield-Mazzi, 2013, p. 72). A vela segurada por Maria serve para iluminar tanto ela quanto o Menino Jesus, muitas vezes descrito como “a luz do mundo” (Stanfield-Mazzi, 2013, p. 72).

Em 1621, o cronista agostiniano Alonso Ramos Gavilán foi o primeiro a registrar toda a narrativa de Copacabana. Sua *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Copacabana* estabeleceu o simbolismo da estátua como um farol da fé cristã, seus poderes milagrosos e a autoridade histórica Francisco Tito Yupanqui, criador da estátua e descendente de colonos incas da cidade.

A atenção do autor mostra um fascínio autêntico com a cultura Inca, mas também é motivada pelo desejo de apresentar Copacabana como um centro obscuro de idolatria, que mais tarde seria iluminado pela estátua

santa. Ramos Gavilán utiliza metáforas visuais em várias ocasiões para descrever a mudança em Copacabana, caracterizando os habitantes da cidade como “cegos” e os Andes como um lugar onde o Sol da Justiça foi obscurecido pela escuridão (Stanfield-Mazzi, 2013, p. 72).

O historiador Juan Carlos Estenssoro-Fuchs (Estenssoro Fuchs, 2003) salienta que tanto os Dominicanos quanto os Agostinianos buscam tomar o controle das narrativas indígenas cristianizando-as, apesar das divergências entre as Ordens. De acordo com o Estenssoro-Fuchs, a estratégia dos Agostinianos para doutrinar os povos indígenas partia do apagamento das identidades desses povos para que se pudesse construir uma cristã, o que pode ser verificado na fundação de uma indianidade católica no caso da Virgem de Copacabana (Estenssoro Fuchs, 2003), ou até mesmo na transformação do mito de Tunupa em um mito cristianizado. Uma das características da doutrinação dos autóctones andinos pela Ordem de Santo Agostinho nesta região é a integração de convertidos na Igreja, participando da liturgia, o que não significava necessariamente em autonomia para os convertidos.

Por outro lado, os Dominicanos investiam na preservação de antigos rituais e na transmissão de narrativas indígenas, mas com um reconhecimento menos formal destes nas celebrações da Igreja Católica, relegando a eles apenas o âmbito paralitúrgico (Estenssoro Fuchs, 2003).

Com essas considerações, conseguimos entender melhor o mito de origem da devoção a Nossa Senhora de Copacabana. Francisco Tito Yupanqui, como referido antes, foi um indígena que esculpiu a estátua da Virgem de Copacabana. Sob a influência dos dominicanos, Yupanqui estudou a religião católica e começou a admirar as obras de arte religiosas europeias. Reza a lenda que certa noite, uma bela mulher carregando nos braços uma criança apareceu no

quarto de Yupanqui e o incumbiu da tarefa de fazer a imagem. Esta imagem mais tarde ficou conhecida como Nossa Senhora da Virgem da Candelária. O pároco local desejava que a imagem da Virgem apresentasse traços europeus, mas o escultor insistiu que o rosto da estátua tivesse os traços nativos da região do Vice-reinado do Peru correspondente à atual Bolívia⁴. Muito rapidamente, com o nome de Virgem de Copacabana, a estátua começou a fazer milagres (Bouysse Cassagne, 1997, p.24).

A presença da Virgem da Candelária presente no Purgatório de Carabuco segue o mesmo modelo popular de retratar a Virgem como uma estátua. Isso lhe confere a altivez que a sua outra versão na pintura não apresenta. Nenhuma das duas aparece originalmente com a lua sob os seus pés, uma caracterização comum das Virgens. Uma hipótese é a de que Arellano/José Lopez de los Ríos tentaram desvencilhar a imagem da Virgem com a da deidade Inca representada pela Lua, mas não é possível de ser verificada em documentos.

Em relação à questão de por que pintar duas virgens na mesma pintura, a resposta mais simples é porque eles podiam e porque quiseram. Porque podiam: uma vez que a igreja era secular, José Lopes de los Ríos não precisava pintar a Virgem correspondente à Ordem, então, a princípio, não havia impedimento para representar qualquer advocação. Porque quiseram: esta pintura faz parte da defesa pública de Arellano no processo contra a conduta possivelmente leniente em relação à idolatria na comunidade. Além da associação da Virgem com o tema do Purgatório, principalmente à advocação do rosário, era de bom tom trazer a Virgem presente nos relatos de Tunupa, e cuja história estava entrelaçada com a cruz de Carabuco, de acordo com o cronista agostiniano que inspirou os medalhões. Além de salvar as almas do Purgatório, Maria também ajudava a combater a idolatria na região do Titicaca, ou seja, reforçar a presença da Virgem retratando duas invocações garantia que a mensagem do catolicismo fosse entendida.

⁴ Wikipedia contributors, "Francisco Tito Yupanqui," *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Francisco_Tito_Yupanqui&oldid=1075142785 (accessed June 6, 2023).

Referências bibliográficas:

BOUYSSÉ-CASSAGNE, Thérèse et al. De Empédocles a Tunupa: evangelización, hagiografía y mitos. **Saberes y memorias en los Andes**. In **Memoriam Thierry Saignes, Instituto Francés de Estudios Andinos/ Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, Lima**, p. 157-212, 1997. Disponível: <https://shre.ink/rR75>. Acesso: junho de 2023. ISBN: 9782371540040. DOI: 10.4000/books.iheal.812.

DRANSART, Penelope. Concepts of spiritual nourishment in the Andes and Europe: Rosaries in cross-cultural contexts. **Journal of the Royal Anthropological Institute**, v. 8, n. 1, p. 1-21, 2002. P.2.

DYCK, Jason; GRANADOS, Rosario I. Hyperdulia Americana: sacred history and devotional landscapes. **Colonial Latin American Review**, v. 28, n. 3, p. 295-311, 2019. P. 296.

FRASSANI, Alessia. Muisca cloth and image in early New Granada. **Res: Anthropology and Aesthetics**, v. 71, n. 1, p. 113-130, 2019.

MITCHELL, Nathan D. **The Mystery of the Rosary**. New York University Press, 2009.

MUJICA PINILLA, Ramón. El renacimiento inca virreinal: Su arte, emblemas imperiales y teología política. **Arte imperial Inca: Sus orígenes y transformaciones desde la conquista a la independencia**. Edited by Ramón Mujica Pinilla. Lima: Banco de Crédito del Perú, p. 197-237, 2020.

PITA, Mirko Solari. Mitmas y etnogénesis colonial andina: hacia una interpretación de la diáspora cañaris (siglos xvi-xviii). **Investigaciones Sociales**, n. 46, Fondo Editorial de la UNMSM (2002)p. 31-43. P. 43.

SCHAEDEL, Richard P. Visita hecha a la provincia de Chucuito por Garci Díez de San Miguel en el año 1567. *Hispanic American Historical Review* (1968) 48 (2): 290–292. Disponível em: <https://shre.ink/rR7q>. Acesso: junho de 2023

WIKIPEDIA contributors, “Francisco Tito Yupanqui,” Wikipedia, The Free Encyclopedia. Disponível em: <https://shre.ink/rR7x>. Acesso em junho de 2023.

Giovanni Boltraffio e Ambrogio de Predis: Análise acerca da primeira fase do Leonardismo Lombardo*

Sara Tatiane de Jesus (UFMG)¹

Resumo: O presente trabalho almeja analisar e discutir a relação entre Leonardo da Vinci e os artistas Lombardos, na primeira fase em que Da Vinci se encontra em Milão, trabalhando na corte de Ludovico Sforza. E tem como objetivo, fomentar uma discussão acerca da independência criativa desses artistas, tendo como base a própria produção imagética feita pelos pintores lombardos. O ateliê de Leonardo não foi um ateliê comum, havia uma liberdade intelectual, não hierárquica, ao qual os artistas entravam e saíam, conforme sua necessidade individual. Tendo em vista que o que conectava esses artistas, era a sede pela troca de informações e conhecimento. Portanto, o desejo pelo engrandecimento da figura de Leonardo, nos acomodou a ver a presença dos artistas Lombardos apenas como aprendizes aculturados, o que é questionável, mediante a documentação visual deixada pelos mesmos,

¹ Graduada em História-Licenciatura - Universidade do Estado de Minas (UEMG- Divinópolis). Mestranda - Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Bolsista: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG). E-mail: sarastatiane22@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8132073432886058>

*Essa pesquisa faz parte de um recorte associado a dissertação em andamento intitulada "Os artistas lombardos: dinâmicas colaborativas em Milão no século XV-XVI na corte sforzesca".

que comprova, que esses artistas, tiveram, não apenas prestígio em vida, mas também, conhecimento científico e artístico, para produzirem por si só, suas obras.

Palavras-chave: Arte Lombarda; Leonardianos; Leonardo da Vinci.

1.1 Giovanni Antônio Boltraffio (1466/1467 – 1516)

Segundo Vasari, Boltraffio foi uma “pessoa prática e conhecedora”². O historiador da arte, cita Boltraffio ao final do capítulo biográfico, sobre Leonardo Da Vinci, fazendo referência ao artista milanês, enquanto “discípulo” de Leonardo. Talvez um dos motivos que tenha levado Vasari, e a posteridade, a considerar Boltraffio um discípulo, e não um mestre independente da pintura, seja possivelmente, devido à ausência de informações acerca desse artista. Os relatos que temos hoje sobre Boltraffio, surgem a partir do contato com Leonardo, e posteriormente, da relação com o poeta Girolamo Casio, que o cita em um de seus poemas: “O único aluno de Leonardo da Vinci, Boltraffio, com seu estilo e pincel, fez cada homem mais bonito do que a realidade, os céus o levaram cedo demais”³. Posteriormente, Boltraffio o retrataria em *Portrait of a Notable*⁴ (1500) e *Allegory of Girolamo Casio*⁵ dentre outros quadros atribuídos a Boltraffio.

Para além da amizade entre essas duas personalidades históricas, devemos levar em consideração que quando Leonardo chega em Milão em 1482, Boltraffio tem aproximadamente 15 anos. Ou seja, um jovem, que provavelmente, já teria passado da fase inicial de formação. Mas que, possivelmente, estava aberto às novas possibilidades de ensino, que não fosse a influência lombarda milanesa, e a florentina, advinda de Leonardo. Cristina Quattrini salienta que Boltraffio passou um período em Veneza, e “aprendeu sobre as obras de Giovanni Bellini e cruzou-se com Giorgione. Ele também deve ter tido algum conhecimento do classicismo inicial

² VASARI, Giorgio. Vidas dos Artistas. 1 ed. Ed. Martin Fontes. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. SP. 2011. p. 452.

³ “L’unico elievo di Vinci Leonardo, Boltraffio/ Che co’l Stile & co’l pennello / Di Natura facea ogni huom più bello/ Mori ch’l Ciel non fu a rapirlo tardo.” Disponível em: <https://www.conceptualfinearts.com/cfa/2022/12/06/a-poet-praised-for-his-silence-girolamo-casio-painted-by-boltraffio/> Acessado em: 25 de Fevereiro 2023.

⁴ A pessoa retratada aqui na pintura foi identificada como o poeta Girolamo Pandolfi, mais conhecido como Casio (do nome de sua cidade natal dos Apeninos), que era amigo e cliente de Boltraffio. Disponível em: <https://www.uffizi.it/en/artworks/portrait-boltraffio> Acessado em: 25 de Fevereiro 2023.

⁵ Disponível em: <https://www.conceptualfinearts.com/cfa/2022/12/06/a-poet-praised-for-his-silence-girolamo-casio-painted-by-boltraffio/> Acessado em: 25 de Fevereiro 2023.

⁶ QUATTRINI, Cristina. A poet praised for his silence: Girolamo Casio painted by Boltraffio. 2021. Disponível em: Um poeta elogiado por seu silêncio: Girolamo Casio pintado por Boltraffio | CFA (conceptualfinearts.com) Acessado em: 25 de janeiro 2023.

de Lorenzo Costa e Francesco Francia”⁶. A historiadora Marika Spring, pontua que a obra *Virgin and Child*, “[...] não é muito Leonardesco, e é mais típico da composição da Virgem e do Menino venezianos do final do século XV”⁷.

Não obstante, a historiadora Jill Pederson⁸, salienta que Giovanni Antonio Boltraffio, se inspirou em elementos típicos do Norte da Europa, em especial o *memento mori*. Ou seja, fica evidente que Boltraffio circulou pela Itália, e absorveu elementos basilares para sua produção. E, para além disso, ele também foi um experimentador, conforme nos mostra a *National Gallery Technical Bulletin*⁹, publicado em 1996, Boltraffio realizou uma série de quadros aos quais apresentou “algumas falhas de secagem incomuns, decorrentes das técnicas de pintura empregadas”¹⁰. Esses problemas de secagem produziam um aspecto de ressecamento e rachaduras em suas pinturas, porém “esses tipos de defeitos não são de forma alguma peculiares a Boltraffio” pois eles ocorreram “amplamente em toda a pintura de painéis italianos nessa época, quando o uso do meio de óleo ainda não estava estabelecido há muito tempo e suas características não eram bem compreendidas”¹¹.

Entretanto, o que chama atenção, é que posteriormente Boltraffio abandonaria essa técnica: “é interessante notar que as obras posteriores de Boltraffio, que refletem diferentes preocupações estilísticas, são relativamente livres desses defeitos desfigurantes na pintura e aparecem pintadas de forma mais simples”¹². Ou seja, fica evidente que além de

7 SPRING, M. MAZZOTTA, A. ROY, A. BILLINGE, R. PEGGIE. Painting practice in Milan in the 1490s: the influence of Leonardo. *National Gallery Technical Bulletin*. 2011. p. 94.

8 KOHL, J.; KOOS, M.; RANDOLPH, A. Renaissance Love: Eros, Passion, and Friendship in Italian Art Around In: PEDERSON, Jill. *Giovanni Antonio Boltraffio's Portrait of Girolamo Casio and the Poetics of Male Beauty in Renaissance Milan*. 1ª ed. Florença: Editora Deutscher Kunstverlag. 2014. p. 173-174.

9 KEITH, Larry; ROY, Ashok. Giampietrino, Boltraffio, and the influence of Leonardo. *National Gallery technical bulletin*, v. 17, p. 4-19, 1996.

10 Ibid., p. 15.

11 Ibid., p. 15.

12 Ibid., p. 15.

experimentador no campo da pintura, ele estava em constante mudança e readaptação do seu próprio trabalho, pois conforme o boletim de análise técnica mostra, Boltraffio não estava preso a um método engessado de realizar a pintura. Suas viagens pela Itália e seu contato com artistas de diferentes regiões pode ter favorecido para aguçar seu desejo de compreender outras técnicas de preparação de tinta e usos de óleos aglutinantes.

Segundo Francesco M. Valeri, Boltraffio vinha de uma família nobre, localizada atualmente na Via San Paolo. Ainda segundo Valeri o motivo ao qual impulsionou Boltraffio a se dedicar a arte, seria “por prazer”. Tendo em vista, a “natureza aristocrática e suave de sua arte levou-a a retratar doces e delicadas Madonas e retratos de personagens da Corte, de humanistas, de belas senhoras vestidas”¹³. Francesco M. Valeri ainda pontua que Boltraffio foi um retratista de “muito maior sentimento artístico”¹⁴. Evidenciando assim, as qualidades artísticas nas obras de Boltraffio. Cecilia M. Ady¹⁵ afirma que Boltraffio foi empregado por muitos nobres na corte de Milão, porém ela pontua que ele trabalhava como “amador”, o que se torna contraditório, pois se esses nobres possuíam capital de investimento em arte, e tinham acesso a corte de Ludovico e podiam contratar outros artistas, porque eles empregariam um artista considerado “amador”? A resposta para essa pergunta é que Boltraffio de forma alguma pode ser considerado um amador, tendo em vista a qualidade de

13 VALERI, Francesco M. *La Corte di Lodovico il Moro: Gli Artisti Lombardi*. ed. Ulrico Hoepli. Milano. 1917. p. 75-76.

14 *Ibid.*, p. 75-76.

15 ADY, Cecilia Mary. *A History of Milan under the Sforza*. Methuen & Company, 1907. p. 286.



Figura 1. Giovanni Antônio Boltraffio, *Allegory of Girolamo Casio*, Duke of Devonshire Collection, Chatsworth House (1500)
Disponível em: <https://shre.ink/rzLR>.
Acesso em: 25 jun. 2023

seu trabalho conforme a pintura abaixo.

Na pintura “*Allegory of Girolamo Casio*”, conforme pode ser vista acima, fica evidente, que Boltraffio dominava o controle tonal e as variações cromáticas decorrente do efeito da luz sobre a pele e das vestes do poeta Casio. Ele ainda emprega sutilmente, nos olhos de Casio, uma marcação próxima a pupila, no qual confere, uma vivacidade e delicadeza, que remete sutilmente a sensação de umidade que os olhos humanos geralmente possuem. Acarretando assim, uma iluminação no olhar do retratado. A pose com a mão dentro do casaco, confere autoridade e segurança, porém isso fica balanceado, mediante ao aspecto andrógino das fisionomias de Casio, que já foi extensivamente estudado pela historiadora Jill Pederson¹⁶. Esse equilíbrio entre autoridade da posição do corpo, associado a suas vestes ricamente trabalhadas, assim como a adesão de uma fisionomia delicada, confere a pintura, um equilíbrio, ao qual nos leva a considerar a construção da personalidade de Casio em relação ao ofício que ele desempenhou. Pois, o ofício de Poeta, era algo apreciado pelas camadas mais ricas da sociedade, e visto como algo intelectualizado que

¹⁶ KOHL, J.; KOOS, M.; RANDOLPH, A. Renaissance Love: Eros, Passion, and Friendship in Italian Art Around In: PEDERSON, Jill. *Giovanni Antonio Boltraffio's Portrait of Girolamo Casio and the Poetics of Male Beauty in Renaissance Milan*. 1ª ed. Florença: Editora Deutscher Kunstverlag. 2014.

conferia status e prestígio social. Pois, exigia do poeta uma sensibilidade dos sentidos, de transformar em palavras, um turbilhão de sentimentos vivenciados por ele.

Abaixo podemos verificar dois estudos feitos por Boltraffio, e é interessante notar que o caimento do vestido em ambas as imagens, não é fluido ou apresenta uma leveza rafaelesca. O vestido feito por Boltraffio¹⁷ nos remete aos anjos feito por Ambrogio de Predis¹⁸, ao qual podemos verificar que a veste se sobrepõe ao corpo de forma a ocultar as curvas anatômicas. A maneira de realizar pinturas com tecidos menos fluidos, é algo adotado na cultura imagética lombarda, como pode ser visto em Andrea Previtali, na obra *Anunciação* de 1508. Assim como é visível na obra: *Madonna con il Bambino, i dottori della Chiesa e la famiglia di Ludovico il Moro 1494-1495*¹⁹. Pois, o caimento da roupa da Virgem e dos anjinhos segue esse mesmo segmento, onde se vê um tecido mais rígido, e suas dobras não necessariamente acontecem como uma resposta ao movimento do corpo, é como se o tecido respondesse a si mesmo, tendo sido colocado ali, para um propósito compositivo que transcende simplesmente o vestir, pois ele detém um aspecto compositivo que se sobrepõem as barreiras singelas de simplesmente cobrir os corpos dos retratados.

Esse modo de pintar, por muito tempo foi entendido como uma herança medieval, e mesmo que esse fosse o caso, pois é uma hipótese válida e não deve ser apressadamente descartada, tendo em vista o fato de que na história não existem rupturas e sim continuidades e reinvenções. Ainda assim, associar esse esquema compositivo lombardo apenas a herança medieval, é perigoso, pois corre o risco de enxergarmos esses artistas como indiví-

¹⁷ Disponível em: Andrea Previtali - Wikipedia

¹⁸ Um anjo de vermelho com um alaúde. Giovanni Ambrogio de Predis. National Gallery. London. 1483. Disponível em: Giovanni Ambrogio de Predis | An Angel in Red with a Lute | NG1662 | National Gallery, London Acessado em: 09 de junho de 2023.

¹⁹ Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d3/Pala_sforzesca_2.jpg

duos estáticos ou atrasados em relação a outros centros artísticos como Florença e Veneza. Que foram locais que estabeleceram com a arte plástica, uma relação pictórica distinta e não menos importante em sua riqueza imagética. Porém, é necessário enfatizar, que a arte lombarda renascentista não carrega em suas premissas os cânones dos grandes centros artísticos. Conexões e circulações ocorreram, e isso foi de suma importância, pois não existe uma “pureza” na história da arte, e sim um aglomerado de referências precedentes que se sustentam e se perpetuam e se reinventam com o passar dos séculos. Não obstante, é importante ressaltar que assim como qualquer outro local, a Lombardia apresentou importantes contribuições, imagéticas e compositivas que atravessaram o tempo, e que se estabeleceram impreterivelmente para além da presença ilustre de Da Vinci.



Figura 2. Giovanni Antonio Boltraffio,
Papel (1491).
 Técnica: Gráfico²⁰, 180 x 155 cm
 Disponível em: <https://shre.ink/rRqp>

²⁰ Estudo da cortina de Cristo erguendo-se do túmulo. Giz preto (a figura e contorno da cortina) e ponto de prata, elevado com branco, sobre papel preparado azul

Em relação às pinturas de Boltraffio, Francesco M. Valeri analisa os detalhes que fazem parte da construção da personalidade artística do pintor milanês, com base em algumas pinturas feitas por Boltraffio, e conclui que “na amplitude e segurança da execução, na nobreza do rosto delicado revela o estudo vantajoso que o artista fizera da arte de Leonardo: mas ao mesmo tempo refere a uma personalidade própria em desenhar”²¹. Ele ainda acrescenta que existe na produção imagética do artista, uma certa suavidade nos rosto, que é reconhecido, como característico do artista. Porém, ele conclui que em comparação com o rosto de outras pinturas, provavelmente florentinas há “sempre algo da severidade da antiga arte lombarda”.

Outro ponto digno de nota, ao qual podemos repensar, em relação a citação de Francesco Valeri, é a utilização do termo “apóstolo”. A figura de Leonardo foi moldada como um gênio divino, livre de erros e passível de ser considerado um artista “perfeito”. O termo apóstolo, confere a figura de Da Vinci, quase a posição de um Cristo da arte Europeia, pois, para que Boltraffio, seja um apóstolo, ele precisa está ligado a um Messias, ao qual ele segue, e leva seu “sermão” para outros pintores. E, conforme Pietro C. Marani²² salienta, os artistas lombardos foram responsáveis por difundir os ensinamentos de Leonardo. “[...] A pintura de Leonardo, resultante de uma quantidade sem precedentes de observação e investigação de fenômenos naturais, permaneceu elusivamente irreprodutível”²³. Portanto, Leonardo foi canonizado pela história da arte, tornando-se não apenas artista, cientista, escultor e engenheiro, mas também aquele que detém o conhecimento superior, portanto, ele é insuperável e perfeito, como Cristo.

²¹ VALERI, Francesco M. *La Corte di Lodovico il Moro: Gli Artisti Lombardi*. ed. Ulrico Hoepli. Milano. 1917. p. 78.

²² MARANI, Pietro C. *Leonardo's drawings in Milan and their influence on the graphic work of Milanese artists*. *Leonardo da Vinci master draftsman*, p. 155-190, 2003.

²³ KEITH, Larry; ROY, Ashok. *Giampietrino, Boltraffio, and the influence of Leonardo*. *National Gallery technical bulletin*, v. 17. 1996. p. 17.

1.2 Ambrogio D' Predis (1455-1508)

Ambrogio de Predis pode ser considerado um dos artistas lombardos que mais se destacou em questão de encomendas. Infelizmente só temos uma pintura assinada por ele, o que dificulta mais atribuições. Porém, ainda sim, temos alguns trabalhos aos quais podemos associar a ele, com mais confiança, conforme veremos adiante. Predis cresceu em um círculo artístico proeminente, portanto, ser um artista foi um arranjo comercial familiar²⁴. O nome “irmãos Predis”, é comum quando consultamos documentos associados a Ambrogio, pois ele trabalhou juntamente com seus irmãos: Evangelista, Bernardino e Cristoforo. “Ambrogio de Predis tinha quase a mesma idade de Leonardo, e já recebia sua formação artística quando Leonardo chegou a Milão”²⁵. Quando Da Vinci se muda para Milão, um dos primeiros artistas ao qual ele tem contato, é Ambrogio de Predis, devido a encomenda feita pela Fraternidade da Imaculada Conceição²⁶.

Essa pintura ficou conhecida como “Virgem das Rochas”. A obra era destinada inicialmente ao centro de um grande retábulo de madeira no altar da capela na Igreja de São Francisco Grande. O contrato, segundo Roberta Battaglia²⁷ foi datado em 25 de março de 1483, e foi estabelecido entre os irmãos Evangelistas e Ambrogio de Predis. Zöllner afirma que Leonardo e os seus colegas tinham empenhado-se “numa tarefa formidavelmente vasta e complexa”²⁸. Hoje existem duas Virgem das Rochas, uma no Louvre e outra na National Gallery, não vamos nos ater aqui acerca das inúmeras teorias que existem sobre o porquê de existir duas versões. Pois, essa encomenda nunca foi alocada em seu local de origem, conforme acordado. Ao contrário, uma longa e dispendiosa corrida jurídica se alastrou entre a Confraria e os artistas envolvidos.

24 ADY, Cecilia Mary. A History of Milan under the Sforza. Methuen & Company, 1907. p. 285-286.

25 KEITH, Larry; ROY, Ashok. Giampietrino, Boltraffio, and the influence of Leonardo. National Gallery technical bulletin, v. 17. 1996. p. 9.

26 VALERI, Francesco M. La corte di Lodovico il Moro: gli artisti Lombardi. Vol. 1. Ed. Hoepli. Milano. 1917. p. 5.

27 BATTAGLIA, Roberta. Da Vinci. Ed. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011. p. 26.

28 ZÖLLNER, Frank. Leonardo da Vinci, 1452-1519. Taschen, 2017. p. 111.



Figura 3. Giovanni Ambrogio de Predis, *Um anjo de vermelho com um alaúde* (1483)
National Gallery. London.
Disponível em: Giovanni Ambrogio de Predis | An Angel in Red with a Lute | NG1662 | National Gallery, London Acessado em: 9 jun. 2023

Maria C. Passoni²⁹ afirma que Ambrogio liderou uma oficina em Milão e teve cargos importantes com Ludovico Sforza. Roberta Battaglia afirmou que Predis foi o desenhista oficial da corte de Ludovico Sforza.³⁰ Sendo assim, Predis foi considerado um artista contemporâneo de Da Vinci, e que detinha uma carreira acimentada antes de Leonardo e que “nunca adaptou seu estilo ao de Leonardo. Isso pode ser visto mais claramente em seus retratos, que permaneceram o tipo de perfil tradicional, ainda o padrão preferido para o retrato oficial neste período em Milão”.³¹ Porém, os artistas lombardos de forma geral, foram analisados a partir de um ideal comparativo, estabelecido na posteridade, tendo como base, o trabalho de Leonardo da Vinci. Francesco Valeri³² em 1917, se debruçou

²⁹ PASSONI, Maria Cristina. *Alcune Considerazioni su Giovanni Ambrogio de Predis Miniatore e uno Smalto Inedito*. 2010. p. 355-400. Disponível em: https://www.academia.edu/41022315/alcune_considerazioni_su_giovanni_ambrogio_de_predis_miniatore_e_uno_smalto_inedito Acessado em: : 09 de junho de 2023.

³⁰ BATTAGLIA, Roberta. *Da Vinci*. Ed. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011. p. 26.

³¹ KEITH, Larry; ROY, Ashok. *Giampietrino, Boltraffio, and the influence of Leonardo*. National Gallery technical bulletin, v. 17. 1996. p. 80

³² VALERI, Francesco M. *La corte di Lodovico il Moro: gli artisti Lombardi*. Vol. 1. Ed. Hoepli. Milano. 1917.

sobre esses artistas lombardos a fim de compreendê-los a partir de equivalências, entre Da Vinci e todos os artistas lombardos.

F. Valeri chama Ambrogio de Predis, ora como colaborador, ora como aprendiz, criando assim, uma contradição entre a real relação de Predis com Da Vinci. Essas funções, apresentam diferenças de propósito, mesmo que possam se misturar e se complementar dentro do atêlie, ainda sim, carregam diferenças que devem ser elencadas. Ainda sim, ao tratar do estilo e técnica de Predis, Valeri salienta, contraditoriamente que Predis se manteve fiel a cultura artística Lombarda, em seguida ele afirma que Predis abandonou seu estilo em detrimento do que aprendeu com Leonardo. O interessante na citação é que podemos perceber que ao utilizar-se da tradição iconográfica lombarda o artista se torna “maçante” ou “mediocre”. E quando o pintor segue ou assimila aspectos do estilo de Leonardo ele automaticamente se torna “sábio” e “delicado”.

Conclusão

G. A. de Predis conforme explicitado, segue uma linha de execução que está alinhada a dois fatores, primeiro a continuidade de uma tradição artística Lombarda, que preserva a plasticidade dos corpos e conserva na tez dos indivíduos representados um tom pálido, que entra em contraste com as cores dos trajes que se apresentam em um alto contraste. Esse contraste entre o tom de pele pálido e opaco em comparação com a roupa em tons quentes, possibilita que o nosso olhar passeie pelos trajes ricamente trabalhados e suas dobras proeminentes que dão vida ao movimento do tecido. Esse jogo de cores, é perceptível na tradição artística lombarda em outros artistas como: Marco d’Oggiono na obra: *Portrait of a*

Man aged 20 (*The Archinto Portrait*). Guiampietrino em: *The Virgin Nursing the Child with the Infant*. Francesco Melzi em: *Flora*. Assim como outras pinturas na temática Salomé³³, o tom de pele que outrora, foi compreendido, como pálido em um sentido de “ausência de vida”, na verdade pode ser entendido a partir de um contexto de composição maior, ao qual se leva em consideração o tom de pele em relação a harmonia das cores que ele propicia em meio ao cenário geral retratado. Não podemos nos esquecer que Milão estava em frequente diálogo com Veneza, como no caso das produções feitas por Boltraffio e Oggionio que passaram por Veneza. Ou seja, provavelmente essa rede de circulação contribuiu para que esses artistas dominassem essa harmonia entre contrastes que promovessem certo equilíbrio nas suas produções.

33 S.T. JESUS. Salomé ou Salomé? Uma análise das representações da história bíblica a partir da arte lombarda do século XVI. Revista: *Perspectiva Pictorum*, [S. l.], v. 2, n. 1. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistaperspectivapictorum/article/view/46850> acessado em 08 de outubro de 2023.

Referências bibliográficas:

ADY, Cecilia Mary. A History of Milan under the Sforza. Methuen & Company, 1907.

BATTAGLIA, Roberta. Da Vinci. Ed. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011.

KOHL, J.; KOOS, M.; RANDOLPH, A. Renaissance Love: Eros, Passion, and Friendship in Italian Art Around In: PEDERSON, Jill. Giovanni Antonio Boltraffio's Portrait of Girolamo Casio and the Poetics of Male Beauty in Renaissance Milan. 1ª ed. Florença: Editora Deutscher Kunstverlag, 2014.

KEITH, Larry; ROY, Ashok. Giampietrino, Boltraffio, and the influence of Leonardo. National Gallery technical bulletin, v. 17, p. 4-19, 1996.

MARANI, Pietro C. Leonardo's drawings in Milan and their influence on the graphic work of Milanese artists. Leonardo da Vinci master draftsman. 2003.

PASSONI, Maria Cristina. Alcune Considerazioni su Giovanni Ambrogio de Predis Miniatore e uno Smalto Inedito. 2010. Disponível em: <https://shre.ink/rR7W>. Acessado em: 09 de junho de 2023.

QUATTRINI, Cristina. A poet praised for his silence: Girolamo Casio painted by Boltraffio. 2021. Disponível em: Um poeta elogiado por seu silêncio: Girolamo Casio pintado por Boltraffio | CFA (conceptualfine-arts.com) Acessado em: 25 de janeiro 2023.

SPRING, M. MAZZOTTA, A. ROY, A. BILLINGE, R. PEGGIE. Painting practice in Milan in the 1490s: the influence of Leonardo. National Gallery Technical Bulletin. 2011.

VASARI, Giorgio. Vidas dos Artistas. 1 ed. Ed. Martin Fontes. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. SP. 2011.

VALERI, Francesco M. La Corte di Lodovico il Moro: Gli Artisti Lombardi. ed. Ulrico Hoepli. Milano.

ZÖLLNER, Frank. Leonardo da Vinci, 1452-1519. Taschen, 2017.

Do demoníaco ao divino: As bruxas de Dürer e as mulheres sacras de Pontormo

Barbara Cristina Marques Moerbeck (UERJ)¹

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar as obras (1497), do artista alemão Albrecht Dürer, e “*Visitação*” (1528-1530), de Jacopo Pontormo, tanto em suas similaridades quanto em suas diferenças, assim como o contexto histórico em que os artistas estavam inseridos quando produziram as obras. A gravura de Dürer, que se relaciona com a tradição da bruxaria em territórios germânicos, ajudou a materializar a imagem da bruxa presente no imaginário coletivo desde a Idade Média. A publicação do “*Malleus Maleficarum*” em Nuremberg, cidade natal de Dürer, pode ter influenciado o artista na sua criação. Por sua vez, a chegada das obras de Dürer à Itália inspirou Jacopo Pontormo na produção de uma de suas mais famosas pinturas.

Palavras-chave: Dürer; Pontormo; Renascimento; Maneirismo; caça às bruxas.

¹ Escritora e bacharel em História da Arte pela UERJ. Pesquisas voltadas para o período do Renascimento, caça às bruxas, iconografia do terror e do culto dionisiaco. Atualmente é redatora no site Querido Clássico onde escreve sobre cinema, literatura, arte e história. E-mail: bbmoerbeck@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7166652177338642>.

Da Itália para a Alemanha

Albrecht Dürer nasceu em 21 de maio de 1471 na cidade de Nuremberg. Desde a infância foi preparado para seguir a carreira de ourives do pai, Albrecht, o Velho, e ainda menino se tornou seu aprendiz. A experiência que adquiriu com as ferramentas e materiais na oficina de ourives do pai foi de grande valia para se tornar um exímio gravador em metal, técnica que não era utilizada na Alemanha antes de Dürer (Panofsky, 1955, p. 4). Na adolescência, Dürer optou por trilhar seu caminho na pintura e recebeu permissão do pai para se tornar aprendiz no ateliê do pintor Michael Wolgemut:

Em 30 de novembro de 1486, tendo atingido uma respeitável proficiência no ofício de seu pai, ele tornou-se aprendiz do principal pintor de Nuremberg, Michael Wolgemut, com quem ficaria mais de três anos. [...] Enquanto aprendiz dele, Dürer recebeu instrução em todos os ramos da arte. Aprendeu a manusear a pena e o pincel, copiar e desenhar, fazer paisagens em guache e aquarela e a pintar com óleos. Além disso, foram produzidas xilogravuras para livros ilustrados na oficina de Wolgemut durante o aprendizado de Dürer, e os mais importantes deles foram impressos nas prensas de seu padrinho, Anton Koberger, o maior editor da Alemanha (Panofsky, 1955, p. 4-5).

No ano de 1490, então com dezenove anos, Dürer partiu em direção a uma temporada de viagens, como era costume entre os jovens artistas (Panofsky, 1955, p. 5). Sua rota incluía países do norte e do sul da Europa, tendo como destino final a Itália. Em 1494, ele retornou à Alemanha para se casar com a noiva que já havia sido escolhida por sua família, uma moça chamada Agnes Frey. Após o casamento, Dürer partiu sozinho e no

outono do mesmo ano chegou a Veneza (Panofsky, 1955, p. 8). A partir de então, dedicou-se a aprender a *maneira* italiana, tendo como inspiração os trabalhos de Mantegna e Giovanni Bellini. Ao retornar para Nuremberg no ano seguinte, Dürer possuía uma nova bagagem de estudos e “por breve que tenha sido, pode ser chamada de início do Renascimento nos Países do Norte.” (Panofsky, 1955, p. 8).

Os anos seguintes foram muito produtivos para Dürer; ele recebeu a comissão para executar o altar de Nossa Senhora na igreja da colônia alemã em Veneza e produziu uma grande quantidade de gravuras em metal e xilogravuras. Em 1505 partiu para uma segunda viagem à Itália, e retornou à Alemanha em 1507 (Panofsky, 1955, p. 9):

Seus contemporâneos italianos opuseram-se à sua manipulação de cor, aos seus anacronismos em cenários e figurinos e à sua falta de verdadeiro espírito ‘clássico’, mas eles o admiravam como um técnico supremo no campo da xilogravura e gravura em metal e elogiavam sua inventividade abundante; com o despertar de um forte patriotismo regional no norte da Itália ele se tornou, para Lomazzo, o ‘grande druida’ da arte; e em Bolonha foi creditado com contribuições mais importantes para o Renascimento do que Rafael e Michelangelo (Panofsky, 1955, p. 11).

Albrecht Dürer e a caça às bruxas

A caça às bruxas espalhou-se pela Europa e Grã-Bretanha durante o final do século XV e início do século XVI (Kramer, 2015, p. 17). Em cada região as perseguições e as execuções ocorriam de formas diferentes. A queima de bruxas na fogueira era um ato de execução habitual em terri-

tórios europeus (Kramer, 2015, p. 17). A procura de mamilos de bruxa — pequenos sinais no corpo da acusada que, segundo os inquisidores, as bruxas utilizavam para amamentar seus animais familiares com sangue (Russel e Alexander, 2019, p. 118 e 131), — ocorria em territórios ingleses e na Nova Inglaterra. Nessas localidades também era comum que as vítimas fossem enforcadas ou afogadas, como aconteceu com os acusados no caso de Salem, no século XVII (Russel e Alexander, 2019, p. 118).

Não coincidentemente, a arte produzida durante esse período passou a representar as bruxas como um ser demoníaco. Eugenio Battisti, em seu livro intitulado *L'antirrinascimento*, disserta sobre as representações artísticas da figura da bruxa:

Uma vez assumida a caracterização negativa e demoníaca, a iconografia da bruxa em sua vulgarização acaba por depender mais de ideias e esquemas gerais do que de acontecimentos históricos específicos, apesar dos registros históricos [...]. A relação, mais estreitamente estabelecida no final do século XV entre a feitiçaria e o demoníaco, teve uma enorme capacidade de estímulo fantástico, e deu origem a um processo de recuperação que pode ser definido como arqueológico, e que conseguiu fixar a imagem vaga da bruxa e codificá-la até o romantismo (Battisti, 1989, p. 173-174).

No século XV, a invenção da máquina de prensa de Gutenberg no Sacro Império Romano-Germânico, região que hoje conhecemos como Alemanha, ajudou na propagação de ideias. A imprensa tornou mais simples a publicação de livros, como a primeira edição do *Malleus Maleficarum* em 1487, escrito por Heinrich Kraemer e James Sprenger. O ápice da caça às bruxas ocorreu durante o período do Renascimento e a Reforma Protestante foi um ponto-chave para que as perseguições fossem inten-

sificadas. Com o aumento de acusações de bruxaria em territórios germânicos, Dürer produziu sua gravura:

A extensão da caça às bruxas é espantosa. No fim do século XV e no começo do século XVI, houve milhares e milhares de execuções – usualmente eram queimadas vivas na fogueira – na Alemanha, na Itália e em outros países. A partir de meados do século XVI, o terror se espalhou por toda a Europa, começando pela França e pela Inglaterra. (Kramer e Sprenger, 2015, p. 17).

As mulheres não foram as únicas vítimas da perseguição; crianças e homens também eram acusados de bruxaria. Vale destacar o caso do padre Urbain Grandier, condenado à morte na fogueira na França do século XVII na cidade de Loudun, após a freira Jeanne des Anges, — equivalente a Joana dos Anjos —, acusá-lo de ser o responsável por sua possessão demoníaca e de mais dezesseis freiras do convento ursulino da cidade (Huxley, 2014). O livro de Aldous Huxley, *Os Demonios de Loudun*, conta a história de Urbain Grandier e toda a conspiração que envolveu sua execução.

Mas a existência do *Malleus Maleficarum* fez com que a imagem da bruxa feminina se tornasse sinônimo de desordem e transgressão, e passou a relacionar a sexualidade e a autonomia feminina ao demoníaco. Grande parte das acusações se davam pela ligação das bruxas com o demônio e forças malignas:

Mas, na medida em que o Renascimento dava à luz o padrão de alteridade como raiz das ciências e das transformações sociopolíticas modernas, não eram seus expoentes perseguidos e sua criatividade cerceada pela Inquisição? Se a luz do novo humanismo era excluída de Cristo por sua própria Igreja, a quem seria ela atribuída? O *Malleus*

engrandece tanto o Demônio e as bruxas que declara textualmente ter sido ele criado especialmente por Deus para exercer o pecado através delas. [...] Este ódio à mulher misturou-se, na Inquisição e no *Malleus*, à atração mórbida por ela devido à sexualidade culturalmente reprimida e à sua desvalorização na Igreja. Isso fez com que a tortura para se obter confissões de bruxarias incluísse procedimentos tarados, ou seja, sexualmente perversos, que incluíam o voyeurismo e o sadismo (Kramer e Sprenger, 2015, p. 37-39).

Dürer não foi o único a perpetuar a imagem da bruxa demoníaca, ele apenas produziu duas gravuras com esta temática. *As Quatro Feiticeiras*, que hoje conta com uma de suas cópias na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, e *A Bruxa*, datada de 1500. Apesar do mesmo tema, as gravuras representam estereótipos diferentes da bruxa germânica. Na obra de 1500, a bruxa anciã aparece montada em um bode de trás para frente, o que pode representar o mundo invertido pelas ações da bruxaria e também demonstra um ponto importante: grande parte das acusadas eram mulheres mais velhas, viúvas ou solteiras, que não respondiam ou eram protegidas por homem algum e que não tinham filhos (Rodrigues, 2018, p. 138-139, 141). Segundo os acusadores, tratava-se de mulheres invejosas da saúde e fertilidade das mulheres mais jovens:

Mas a razão natural está em que a mulher é mais carnal do que o homem, o que se evidencia pelas suas muitas abominações carnis. E convém observar que houve uma falha na formação da primeira mulher, por ter sido ela criada a partir de uma costela recursiva, ou seja, uma costela do peito, cuja curvatura é, por assim dizer, contrária à retidão do homem. E como, em virtude dessa falha, a mulher é

um animal imperfeito, sempre decepçiona e mente. [...] Portanto, a mulher perversa é, por natureza, mais propensa a hesitar na sua fé e, conseqüentemente, mais propensa a abjurar-la – fenômeno que conforma a raiz da bruxaria. [...] ‘Não vás consultar uma mulher sobre sua rival.’ Querendo com isso dizer ser inútil consultá-la, porque sempre haverá ciúme, ou seja, inveja, na mulher perversa. E se entre si assim se comportam as mulheres, muito pior será com relação aos homens (Kramer e Sprenger, 2015, p. 124-125).

As Quatro Feiticeiras é uma gravura marcada por uma combinação de características setentrionais e italianas. Muito se assemelha com outra gravura de Dürer, *O Banho das Mulheres*, de 1496, mas suas posturas foram alteradas até se adequarem ao esquema de representação das três Graças. Entretanto, a gravura conta com quatro integrantes, como se existissem três bruxas em oposição às três graças e mais uma intrusa, completando o grupo de quatro. Mesmo em privado, a nudez relacionada ao feminino naquele contexto era o bastante para ser associada a um perigo que pode corromper o espectador. O esquema de cenários e ideias, citados por



Figura 1. Albrecht Dürer, *As Quatro Feiticeiras* (1497)
Gravura em buril, 19,1 cm x 12,7 cm
Fonte: Fundação Biblioteca Nacional,
Rio de Janeiro, Brasil.
Disponível em: Biblioteca Nacional Digital

Eugenio Battisti, necessários para identificar uma bruxa, também está presente na gravura de Dürer.

Aos pés das mulheres se encontram crânios e ossos espalhados e no lado esquerdo da composição há uma criatura com chifres e presas, que parece sair de uma porta secreta envolta em chamas. Uma das mulheres está em posição pudica, como ocorre em muitas representações da deusa Afrodite e sua equivalente romana, a deusa Vênus. No *Banquete*, de Platão, Pausânias afirma que há duas Afrodites: a Afrodite Urânia seria celestial, a perpetuação do amor divino; já a filha de Zeus e Dione seria a Afrodite do amor comum do povo, denominada Pandemos, de onde emanam o amor e desejos terrenos (Cf. *Banquete*, 180c-181c e Rodrigues, 2018, p. 129-131).

A inserção de uma possível representação da Afrodite Pandemos no cenário com três Graças soluciona a questão do porquê quatro mulheres em vez de três. A figura pudica à direita fazendo alusão a Afrodite Pandemos remete à ideia de uma corrupção ou degeneração da doutrina platônica original. Assim como também há uma corrupção direcionada às figuras das três Graças ao representá-las como feiticeiras. Mas existem outras teorias, como a citada por Erwin Panofsky, que corrobora com a ideia de que Dürer de fato foi inspirado pelas ideias disseminadas pelo *Malleus Maleficarum*:

Talvez o velho Moritz Thausing não estivesse muito errado ao sugerir o *Malleus Maleficarum*, aquele terrível manual de caça às bruxas que havia aparecido em 1487 e apreciado por muito tempo uma popularidade sinistra. Nele é relatado um incidente que pode dar uma ideia das histórias de bruxas então atuais na Alemanha. Uma jovem dama esperando um filho contratou uma parteira que logo foi suspeita de ser uma bruxa. Ela foi expulsa de casa e levou uma horrível vingança. Acompanhada por duas outras mulheres, ela invadiu os aposentos da dama, e essa tríade destruiu a criança no ventre da mãe ‘tocando

sua barriga e pronunciando uma malvada imprecisão'. A isso, a ação na gravura de Dürer corresponde exatamente, exceto por o fato de a jovem mostrar uma singular falta de emoção. Ela parece ser uma cúmplice em vez de uma vítima, e pode de fato ser uma jovem bruxa querendo se livrar de um 'filho do Diabo'. Mas seja qual for o assunto, certo é que uma exibição prodigiosa de mulheres a nudez, concebida como 'moderna' no sentido do Renascimento italiano, foi transformada em advertência contra o pecado (Panofsky, 1955, p. 71).

Da Alemanha para a Itália

Jacopo Carucci, conhecido como Jacopo Pontormo ou apenas Pontormo, nasceu na Itália, nos arredores de Empoli, na região da Toscana, em 26 de maio de 1494. Grande pintor maneirista da escola florentina, foi pupilo de Andrea del Sarto e Leonardo Da Vinci, e patrocinado por anos pela família Médici. Ainda menino, Pontormo perdeu o pai, o pintor Bartolomeu Carucci e passou a ser criado pela avó. E em 1508 "é confiado pela avó à tutela dos Pupilli, conforme registro nos livros dessa entidade assistencial" (Pontormo, 2005, p. 182).

Seu temperamento era visto como incomum e a visão que se criou a seu respeito tem a ver com a mistificação vasariana e a biografia que o próprio escreveu sobre o artista. Pontormo era metódico, adepto do isolamento e por vezes parecia neurótico, inquieto e melancólico. Para muitos, inclusive Vasari, sua forma de ser afetava sua produção artística, que era marcada pela incerteza. A forma como Pontormo representava o corpo humano ia contra a tradição pictórica cristã e "Pontormo e os primeiros maneiristas constituiriam uma contestação anti-moderna, anti 'maneira moderna', mais de tipo anti-naturalista do que anti-classicista" (Paolo Spedicato em Pontormo, 2005, p. 170).

Pontormo começou a escrever em um diário três anos antes de sua morte, e a forma como o preencheu corroborou para a visão desconexa que havia se criado a seu respeito. Seu diário era repleto de amenidades do dia a dia, como notas sobre sua alimentação junto a rascunhos de desenhos. Tudo isso ajudou a propagar ainda mais o mito de estranheza ao seu redor. Porém, ao ler seu diário, é possível notar que se trata de anotações simples, de um artista inquieto e curioso.

No que diz respeito a sua profunda melancolia, seu silêncio e seu tormento, talvez esteja ligada — além de sua própria história de vida e seu emocional — com a época em que vivia e que produziu *Visitação*, entre 1528 e 1530. Uma época em que a confiança na razão que caracteriza o Renascimento começou a ser questionada. O ambiente que os maneiristas italianos estavam inseridos era de conflitos e mudanças internas e externas, políticas, econômicas e religiosas, e os artistas queriam romper com a mentalidade clássica rígida do Renascimento, e em meio a tantas incertezas, muitos artistas passaram por modificações em suas produções artísticas.

Em sua biografia sobre Jacopo Pontormo na edição de 1568 de *Vidas de Artistas*, Giorgio Vasari comenta que pouco antes da epidemia de peste em 1522, um grande número de gravuras de Dürer chegou a Florença. No mesmo ano, Pontormo fixou residência na *Certosa del Galluzzo* — isto é, o mosteiro onde viviam os monges cartuxos, nos arredores de Florença —, a fim de se afastar da peste. Após essa série de eventos, segundo Vasari, Pontormo passou a “imitar a *maneira tedesca*”:

Assim, sua maneira foi ofendida pela intromissão da maneira alemã de tal modo que se reconhece naquelas obras, ainda que todas sejam belas, apenas uma parcela da qualidade e graça que Pontormo havia, até aquele momento, dado a todas as suas figuras [...] Não muito tempo

antes, havia chegado da Alemanha a Florença um grande número de gravuras finamente entalhadas ao buril por Albrecht Dürer – excellentíssimo pintor alemão e raro entalhador de gravuras em cobre e madeira. [...] Colocando-se então Pontormo a imitar aquela maneira, procurando dar às figuras, nas expressões dos rostos, aquela mesma firmeza e variedade que lhes havia dado Dürer, tomou-a [i.e., a maneira de Dürer] tão vigorosamente que o encanto da sua primeira maneira, a qual lhe havia sido dada pela natureza repleta de doçura e graça, foi alterada por aquele novo estudo e esforço. [...] Ora, acaso não sabia Pontormo que os alemães e flamengos vêm para nossa região para aprender a maneira italiana, a qual ele, com tanto esforço tentou, considerando-a ruim, abandonar?” (Vasari, 1966-1987).

Com seu regionalismo exacerbado, Vasari não conseguia aceitar que um pintor florentino poderia sequer se inspirar em um artista alemão, ainda que fosse altamente talentoso como o próprio Vasari admitia, mas que sempre seria um estrangeiro. Mas Pontormo era um artista altamente autoral e procurou uma maneira de produzir que acima de tudo representasse sua própria essência. Independentemente das inspirações que incorporou em sua produção artística, segundo o próprio Pontormo em uma carta a Benedetto Varchi, seu objetivo era “superar a natureza ao querer dar espírito a uma figura e fazê-la parecer viva” (Pontormo, 2005, p. 35). E isso inclui a *Visitação*.



Figura 2. Jacopo Pontormo, Visitação (1528-1530)

Óleo sobre madeira, 202 x 156 cm

Fonte: Igreja dos Santos Miguel e Francisco, Carmignano, Itália

Disponível em: <https://shre.ink/rR7k>

A pintura apresenta o episódio bíblico do Evangelho de Lucas que narra o encontro entre Maria, grávida de Jesus, e a prima Isabel, igualmente grávida de João Batista. As mulheres são elementos principais na pintura, Maria e Isabel se abraçam e olham fixamente uma para a outra em silêncio, com uma intensidade nos olhares que parece incluir também as duas crianças em seus ventres:

Agora, não há cena mais silenciosa do que o encontro das duas mulheres pintadas por Pontormo. Toda a vocalidade da cena se converte em visualidade: *vis-à-vis* à pintura. Evitando a anedota, Pontormo elimina qualquer caractere ou elemento do contexto supérfluo e centra-se no acontecimento do encontro, na troca de olhar e ele tem o cuidado de projetar a cena em primeiro plano da pintura, fora de qualquer perspectiva objetivante. Lá, Maria e Isabel se abraçam, e a intensidade dos olhares se estende entre seus dois rostos, carregados de palavras que dificilmente precisam pronunciar, é transmitido, amplificado pelo da mulher que, entre eles, no rosto e cujo rosto está exatamente na mesma altura. No plano da pintura, o olhar que as duas mulheres trocam, aquele olhar que dá arrepios a João Batista no ventre de Isabel, passa pelos olhos da terceira mulher que reflete sua intensidade para nós (Rougé, 2006, p. 532-533).

No entanto, o encontro entre as primas é duplicado e ao invés de duas mulheres sacras, quatro são representadas. Os dois perfis são unidos em um face a face para o público, e então há uma conversão de lateralidade na frontalidade (Rougé, 2006, p. 534). São duas mulheres jovens e duas mais velhas, levando o público a acreditar que essas figuras estão relacionadas. Como se existissem duas versões de Maria e mais duas versões de Isabel, umas paralelas às outras observando a si mesmas mas também o espectador, graças a um tipo de rotação de dois perfis que formam um rosto (Rougé, 2006, p. 534).

A ideia de milagre conecta as duas mulheres: Isabel engravidou já com uma idade avançada e a gravidez de Maria foi concebida pelo Espírito Santo. A sacralidade das mulheres é ainda mais evidenciada pelas aréolas dispostas acima de suas cabeças. Suas versões ao fundo, no entanto, não as possuem. Elas observam seus próprios futuros, que carregam Jesus e João Batista no ventre, como se fossem espelhos em linhas temporais diferentes.

As Quatro Feiticeiras e Visitação

As semelhanças se tornam ainda mais evidentes quando as obras são colocadas lado a lado. Em cada composição há três planos: duas mulheres à frente, mais duas atrás, e finalmente o espaço em que elas estão representadas. Na gravura de Dürer, as bruxas estão em um ambiente privado, parecendo tramar contra o mundo. Mas as mulheres sacras de Pontormo se encontram em espaço público e Maria e Isabel são o ponto central da composição. É importante notar também que o quarto das bruxas faz parte de um esquema imagético, e é necessário que elas estejam ali para que o espectador visualize a caveira sob seus pés e a criatura saindo de um quarto secreto. Todos os

elementos incluídos na composição são importantes para que se tenha em mente que não são apenas mulheres, não são apenas Graças. São bruxas e elas precisam vir acompanhadas de elementos que as identifiquem.

Em *Visitação* há uma quebra de sacralidade, ao mesmo tempo em que representa uma ressignificação do sagrado. O duplo representando Maria e Isabel sacraliza ainda mais a pintura, e a intertextualidade com o próprio título, *Visitação*, remete à ideia de representação do duplo mais velho, mas neste caso não como um lembrete da morte, e sim da eternidade. Uma mulher sacra não morre, ela entra para a eternidade ao ser santificada e alcança o status divino. Ao contrário das bruxas, que representam, para aquela época, a morte no sentido abjeto, definitivo, literal e simbólico. Se a pintura de Pontormo sacraliza ainda mais a imagem de Maria e Isabel, as bruxas de Dürer profanam e degeneram as representações de Afrodite e das três Graças. Pontormo provavelmente não se importou com o fato da gravura de Dürer representar quatro bruxas, é mais provável que ele apenas tenha se fixado na qualidade da gravura e se inspirado na posição das mulheres para compor sua própria pintura. Mas mesmo que não tenha sido proposital, com *Visitação* Pontormo transformou algo abjeto em sacro.

Conclusão

Concluindo, a diferença entre as obras é tão fascinante quanto o fato de uma ter inspirado a outra e essa dualidade está presente não apenas nas obras, mas também na época em que foram concebidas e em Dürer e Pontormo. Artistas distintos, seja em suas trajetórias pessoais, seja em suas produções artísticas, mas que possuem uma ligação através de dois grupos de quatro mulheres, e que essa ligação se dá pela dicotomia entre

o demoníaco e o divino. Suas diferenças e principalmente suas semelhanças, mesmo cada uma tratando de assuntos opostos e separadas por mais de três décadas, mas que até os dias de hoje são excelentes exemplos para debater essa dicotomia entre o abjeto e o sacro e também de como a história e a arte sempre estiveram intrinsecamente ligadas.

Referências bibliográficas:

BATTISTI, Eugenio. *L'antirinascimento. Con un'appendice di testi inediti. (Strumenti di studio)*. Italia: Garzanti Editore s.p.a., 1989.

HUXLEY, Aldous. *Os Demônios de Loudun*. São Paulo: Editora Biblioteca Azul, 2014.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O Martelo das Feiticeiras (Malleus Maleficarum)*. Tradução de Paulo Fróes; introdução de Rose Marie Muraro; prefácio de Carlos Byington. Rio de Janeiro: Editora BestBolso, 2015.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PANOFSKY, Erwin. *The life and art of Albrecht Dürer*. New Jersey: Princeton University Press, 1955.

PONTORMO, Jacopo. *Em nome do corpo. Escritos de Iacopo Pontormo*. Organização, tradução e notas: Homero Freitas de Andrade. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

RODRIGUES, Kethlen Santini. *O surgimento da imagem da bruxa nas artes visuais: bruxaria e sexualidade nas obras de Albrecht Dürer e Hans Baldung Grien*. Rio Grande do Sul: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2018.

ROUGÉ, Bertrand. *La Visitation. Pontormo, Lévinas et le vis-à-vis de peinture*. França: Revue de Métaphysique et de Morale, No. 4, La question de l'être, aujourd'hui pp. 523-543, Presses Universitaires de France, 2006.

RUSSELL, Jeffrey B.; ALEXANDER, Brooks. *História da Bruxaria*. São Paulo: Editora Aleph Goya, 2019.

VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. Testo a cura di Rosanna Bettarini / Commento secolare a cura di Paola Barocchi. 6 v. Firenze: Sansoni / S.P.E.S., 1966-1987. (obra consultada através do endereço: <https://vasari.sns.it>).*

GT 5

Trajetórias

Plurais:

Arte e

artistas no

Século XIX

Análise da trajetória de um artista por meio dos seus estudos de pintura

Natália dos Santos Nicolich (UFRJ)¹

Resumo: Este trabalho tem como objetivo apresentar as questões de uma pesquisa em História da Arte construída a partir dos estudos de pintura de um artista atuante entre o final do século XIX e o início do século XX. Trata-se de Rodolpho Amoedo (1857-1941), pintor, decorador e professor brasileiro, e de seus estudos – aquarelas, têmperas e óleos – pertencentes à coleção do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Analisamos a trajetória do artista a partir de alguns estudos selecionados conforme o tema, observando-os em suas características temáticas e formais, e conforme referências em História da Arte. Com isso, entendemos que a produção pictórica de Amoedo expõe seus interesses artísticos tanto como momentos da sua carreira.

Palavras-chave: Estudos; Rodolpho Amoedo; Século XIX; Trajetória artística.

¹ Doutoranda em História e Crítica de Arte no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/EBA/UFRJ) com pesquisa orientada pela Prof. Dra. Ana Maria Tavares Cavalcanti. Mestre em História e Teoria da Arte pela mesma instituição. Professora licenciada em Artes Visuais. Bolsista Capes. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8263257121124990> E-mail: ns.nicolich@gmail.com

Ao analisarmos a fortuna crítica sobre o artista brasileiro Rodolpho Amoedo desde os seus anos de formação como pintor na Academia Imperial de Belas Artes até as homenagens que foram prestadas pela ocasião do seu falecimento em 1941, vemos que o tom é muito variável. Enquanto alguns autores derramaram expectativas grandiosas ou elogios ao artista, principalmente durante a sua juventude, outros fizeram duras críticas nos seus anos de maturidade. Principalmente nos textos publicados a partir do início do século XX, Amoedo foi mais lembrado pelos quadros que realizou na Europa, como a *Narração de Filetas* e *A partida de Jacob*, do que a sua produção posterior.² Ainda que Amoedo tivesse continuado a pintar até o seu falecimento em 1941, a sua carreira sempre estaria associada às obras do período de formação, entendidas como símbolos de um período específico da arte no Brasil e atrelada às normas acadêmicas. Essas obras também têm em comum a presença da figura humana e a obediência aos gêneros de pintura mais tradicionais, como a pintura de história, mitologia, religião, nu e retrato.

Quando partimos para a observação dos textos de História da Arte, vemos de modo semelhante uma porção de autores que o incluíram entre os “acadêmicos” e outros que sublinharam a sua atuação na renovação do ensino artístico e no uso de temáticas realistas entre o final do século XIX e o início do século XX. Os primeiros são textos escritos principalmente ao longo do século XX; os segundos, publicações das últimas décadas que acompanharam o movimento de revisão sobre a arte brasileira oitocentista. O texto de Mário Pedrosa (1998) escrito originalmente na ocasião da exposição em homenagem ao centenário do nascimento de Rodolpho Amoedo realizada em 1957 no Museu Nacional de Belas Artes, é um exemplo do primeiro caso, onde o autor classificou o pintor como “mediocre”. Enquanto Luciano Migliaccio (2014, p. 210), ao mencionar

2 Adalberto de Mattos, por exemplo, mencionando o júri de pintura para a exposição de 1921 do qual Amoedo fazia parte, enfatiza “o respeito que já mereceu quando pintou a “Narração de Philetas”, o “Tamoyo”, o “Jacob”, o “Christo em Capharnaum”” em face “das barbaridades ultimamente expostas”. MATTOS, Adalberto. *Bellas Artes: O expurgo artístico*. O Malho, Rio de Janeiro, n. 1006, 24 dez. 1921.

Amoedo no contexto da arte brasileira entre o Segundo Reinado e a *Belle Époque* enfatizou as “sugestões modernas” dos quadros e seu papel como “um ponto de referência na renovação da Academia”.

É preciso sublinhar que essa pluralidade de julgamentos não pode ser explicada apenas pela multiplicidade de opiniões sobre a produção artística de um indivíduo; deve-se considerar o quanto essas visões negativas ou positivas refletem os interesses dos articulistas e o período histórico em que eles se encontram. Para os historiadores da arte modernista, sublinhar os aspectos clássicos que nortearam a produção pictórica das gerações anteriores era uma forma de valorizar as tentativas de inovação estética dos artistas envolvidos com o modernismo. A consequência mais marcante desse processo foi o esquecimento de artistas oitocentistas que, salvo nomes como Almeida Júnior e Eliseu Visconti que tinham admiradores mesmo entre os modernistas, permaneceram para a História da Arte no Brasil como representantes de um passado ligado à colonização e ao Império.

A dualidade entre “tradicional” e “novo” que prevalecia nessas análises não levava em conta as particularidades dentro da obra dos pintores e foi baseada em uma concepção equivocada sobre a “arte acadêmica”. Embora o ensino artístico formal praticado nas academias tivesse como base princípios clássicos, “acadêmico” não pode ser sinônimo de “clássico” e não constitui um estilo de pintura, mas sim um modelo de ensino (PEREIRA, 2010). Estudos realizados nas últimas décadas já mostraram que a Academia/Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro passou por processos de atualização ao longo da sua história e recebeu as influências dos movimentos artísticos subsequentes na medida em que elas surgiam na produção dos seus alunos e pensionistas. Isso se aplica também a Rodolpho Amoedo, que foi aluno, pensionista, professor, vice-diretor e diretor interino da Academia/Escola Nacional de Belas Artes.

A partir dessa reflexão sobre a forma com que os críticos e historiadores abordam a arte oitocentista praticada na Academia e mais especificamente a obra de Amoedo, pode-se entender a importância da análise da trajetória do artista sob outra perspectiva. A partir de alguns dos seus estudos de pintura selecionados na coleção do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, procuramos apresentar essa parte de sua produção que é pouco conhecida e que, conforme acreditamos, complementa as formulações existentes sobre a atuação de Amoedo partindo de um ponto de vista diferente. Ao invés de classificar os estudos em algum estilo de pintura, a intenção deste trabalho é compreender como eles se inserem na obra do artista. Esta investigação, a partir dos estudos, busca analisar aquilo que Amoedo realizou e não o que “deveria” ter realizado, conforme reflete Rafael Cardoso:

Para quem quer entender a importância de Amoedo para a arte brasileira, cabe algum esforço para avaliá-lo pelo que era, e não pelo que não foi. É preciso considerar sua obra em seus próprios termos, tentando compreender a lógica artística que a moveu (Cardoso 2008, p. 111).

Desse modo, vamos observar uma pequena parte dos estudos de Rodolpho Amoedo, discutindo-os com textos de História da Arte. Uma vez que boa parte dessa produção não é datada, a relação dos estudos com eventos da carreira de Amoedo é apenas sugerida pela afinidade de temas, técnicas e finalidades. Mas também se faz necessário compreender o papel dos estudos de pintura em uma pesquisa de História da Arte, onde eles podem ser tomados como registros de um trabalho cotidiano ou como objetos de interesse por si mesmos. Com isso, podemos observar que os estudos de Rodolpho Amoedo revelam aspectos pouco abordados na fortuna crítica existente, ao mesmo tempo que ajudam a confirmar algumas ideias apenas mencionadas por outros autores.

Rodolpho Amoedo e seus estudos de pintura

A investigação sobre a biografia de Rodolpho Amoedo revela que o seu envolvimento com a arte perpassou toda a sua vida, desde os seus pais, que eram atores de teatro, o primeiro trabalho como ajudante de um pintor de letras, até o curso no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Com o incentivo dos professores do Liceu, matriculou-se na Academia Imperial de Belas Artes em 1874. Mais tarde, como artista formado, realizou trabalhos decorativos, ilustrações, projetos gráficos, participou de júris artísticos, foi professor de pintura e desenho em várias instituições de ensino. Diz-se que Amoedo frequentava concertos de música e peças de teatro, que era um leitor voraz, mantinha amizades com intelectuais e estava sempre pronto a falar de arte. Ou seja, a arte se fez presente em toda sua vida.

Da Academia Imperial de Belas Artes para a École de Paris, a sua formação artística esteve sempre relacionada a um sistema de ensino ligado à prática do desenho e da pintura. Ainda que durante muitos anos tenha se dividido entre a pintura e a docência, a sua longevidade e dedicação contribuíram para que a sua obra fosse extensa e variada. Por isso, enfatizamos que os retratos, as pinturas históricas, as religiosas e os trabalhos decorativos pelos quais Rodolpho Amoedo ficou conhecido representam apenas uma parte da sua produção.

A numerosidade e a diversidade das obras atribuídas a Amoedo no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro são testemunhas dessa constatação. Do total de 1.243 peças, somente uma pequena parte compreende as obras realizadas com a técnica da pintura a óleo, enquanto as demais têm materiais, suportes e finalidades variadas. Em nossa pesquisa, nomeamos essa parte da produção de Amoedo no MNBA, em geral, de “estudos”. Essa denominação não se restringe à definição específica do termo nos dicionários de História da Arte,³ pois é compreendida aqui como exercício de pintura.

³ No sentido usual, o termo “estudo” designa os desenhos ou manchas que visam detalhar porções de uma obra que está sendo preparada. Por exemplo, estudos de panejamento, de pés, mãos, de folhagens etc. Cf. MARCONDES, 1998.

Entre os estudos de Rodolpho Amoedo encontramos cenas de cotidiano, paisagens, figuras humanas, flores, folhas, objetos, projetos gráficos para livros, capas de revistas e catálogos. Neste artigo, selecionamos alguns exemplos que mostram a produção artística de Rodolpho Amoedo para além das suas obras e temáticas mais conhecidas. Contudo, o fato de que os seus estudos são pouco lembrados na produção teórica sobre a obra de Amoedo não significa que eles eram obras restritas ao uso do artista no seu ateliê como parte do processo criativo, o que poderia ser usado como justificativa para esse esquecimento. Em catálogos de exposição das quais Amoedo participou, é possível encontrar itens denominados “estudos”, “esboços” e termos equivalentes entre as obras exibidas. Embora não tenha sido possível determinar, até o momento, quais eram exatamente esses trabalhos expostos, os títulos atribuídos nos catálogos de exposição são indícios de que Amoedo apresentava alguns dos seus estudos em público.

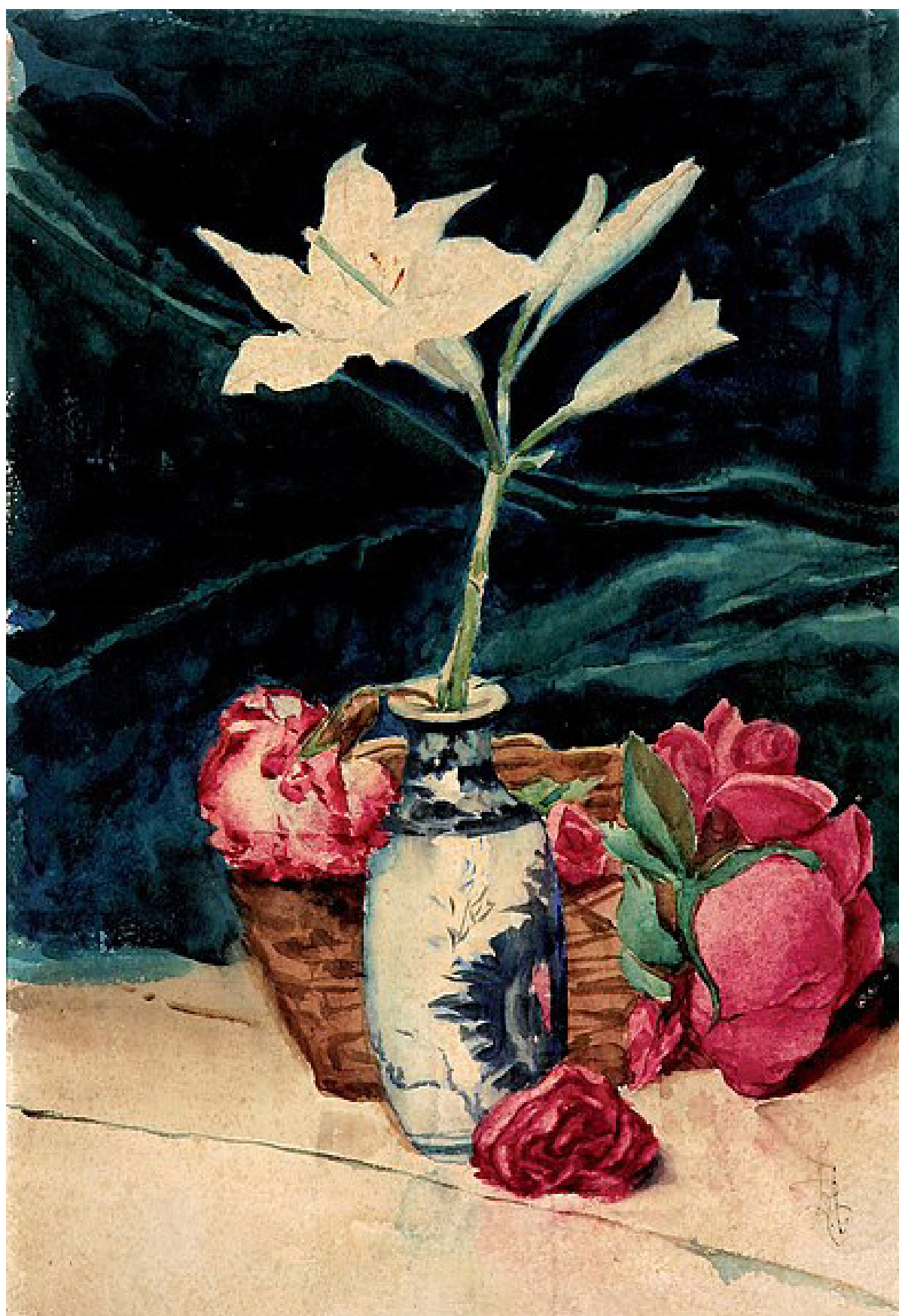


Figura 1. Rodolpho Amoedo, *Estudo de composição com flores brancas e Vermelhas* (1884)

Aquarela envernizada sobre cartão, 45 x 31 cm, N.1299

Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil

Disponível em: <https://shre.ink/rz3F>

Acesso em: 13 out. 2023

O primeiro estudo de pintura selecionado para este texto (Figura 1) pode ser um desses trabalhos exibidos durante a sua carreira, considerando-se o nível de acabamento, a datação e a assinatura com o monograma “RA”. Trata-se de uma natureza-morta em aquarela de 1884⁴, ou seja, período em que Rodolpho Amoedo estava em Paris. Analisando esse estudo de natureza-morta, podemos entendê-lo como um registro das experimentações de composição, texturas e cores. O contraste entre o vermelho das rosas e o azul intenso do plano de fundo é marcante nessa composição e o lírio branco que aparece como um recorte no azul. Além disso, observamos a aplicação do brilho que confere uma representação crível da porcelana do vaso – que, aliás, segue o gosto pelas “chinesices” em moda nesse período – e do tecido acetinado que serve de plano de fundo. Esse estudo é um registro material da preocupação do artista com o desenvolvimento das suas habilidades e com a absorção das tendências de gosto da sua época, com a temática moderna e o aspecto espontâneo da composição.



Figura 2. Rodolpho Amoedo, *Estudo de figura de menina olhando através de janela* [detalhe] (s.d.)
Aquarela sobre papel, 24,5 x 18 cm. N.1205
Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil
Fotografia da autora

4 Conforme dados da ficha da obra no Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MT, Rio de Janeiro.

A próxima obra selecionada para esta breve análise da trajetória de Rodolpho Amoedo é uma cena de cotidiano, cujo detalhe podemos observar na Figura 2. Esta cena cotidiana tem um motivo que conta com outros exemplos na História da Arte: olhar através de uma janela. Nesse caso, é uma menina com blusa vermelha e uma saia estampada que o artista deixou inacabada, dissolvendo-se em camadas de tinta e grafite no papel⁵. Embora sem data, é possível sugerir que essa obra é posterior à natureza-morta por duas razões. Primeiro, porque a técnica parece mais apurada nesta cena cotidiana do que na outra obra; segundo porque a menina pode ser uma integrante da família da esposa do artista, Adelaide Amoedo. Rodolpho Amoedo casou-se com Adelaide na década de 1890 e podemos compreender que a obra deve ter sido feita após essa união. De todo modo, neste estudo vemos um artista com olhar atento para o cotidiano, para as qualidades estéticas e poéticas de uma jovem menina observando algo através de uma janela. O feixe de luz desenhando o perfil do rosto, os ombros e as dobras do tecido são bem trabalhados pelo pincel do artista nesta técnica delicada da aquarela. Unindo o tema romântico do olhar pela janela com a fluidez da técnica, Amoedo compôs uma cena que pode ser observada no contexto do interesse oitocentista para a representação da vida cotidiana.



Figura 3. Rodolpho Amoedo, *Estudo de paisagem: caminho com pedras e vegetação* (s.d.)
Aquarela sobre papel, 27,5 x 21,2 cm. N. 1139.
Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil, MNBA/Ibram/MT

⁵ A imagem da obra em sua totalidade pode ser vista em <https://artsandculture.google.com/asset/estudo-de-figura-de-menina-olhando-atrav%C3%A9s-de-janela-rodolfo-amoedo/qQHfo0Vy8Aim-Q> Acesso em 26 ago. 2023.

O terceiro estudo que apresentamos é uma paisagem. É verdade que a paisagem aparece na obra de Rodolpho Amoedo com certa frequência, como cenário das cenas religiosas, mitológicas e históricas. Mesmo assim, deparar-se com essas pequenas paisagens aquareladas, delicadamente pintadas, surpreende o observador que não associa Amoedo à produção de paisagens. Há a possibilidade de que essas paisagens tenham sido feitas ao ar livre, conforme apontaram os autores Ana Cavalcanti e Carlos Terra (2019). Isso porque tanto a técnica utilizada quanto a composição sugerem o trabalho *en plein air*, que foi frequentemente referido na História da Arte após os impressionistas. Ainda conforme apontou Alfredo Galvão (1954), Amoedo foi professor de pintura de paisagem durante um breve período e chegou a levar seus alunos para pintar ao ar livre.

Tal qual a natureza-morta e a cena cotidiana, a pintura de paisagem diante do motivo é um flagrante do artista que se dedica a estudar a prática pictórica, buscando soluções ágeis e esteticamente agradáveis para a representação dos elementos da vida cotidiana. Flexa Ribeiro em um texto publicado na *Ilustração Brasileira* (1935, p. 19) menciona o “caráter poético” da arte de Rodolpho Amoedo, algo que, conforme buscamos demonstrar, pode ser percebido em todo o conjunto da sua obra. Antes mesmo do tema por si só, o que interessa ao artista nesses estudos é a possibilidade de olhar o motivo e entender como representá-lo através da linguagem pictórica. A tradução do objeto observado em planos, linhas e cores translúcidas proporciona ao artista um momento de contemplação e desafio despretensioso, embora não inconsciente, no exercício da sua arte.

Os estudos de pintura e o século XIX

A partir da observação desses três estudos, foi possível demonstrar como a trajetória de Rodolpho Amoedo pode ser analisada sob novos aspectos da sua produção artística, que são distintos daqueles normalmente ditos sobre os seus quadros mais conhecidos. Nesses estudos, estão de lado as cenas religiosas, mitológicas e indianistas pelas quais Amoedo ficou marcado, dando lugar a temas que podem ter proporcionado ao artista a representação *sur le motif* – ou seja, o pintor estaria diante do objeto representado. Mesmo as figuras humanas retratadas nos estudos tendem a apresentar uma espontaneidade e uma delicadeza que contrasta com a solidez do modelado nos retratos a óleo. Os estudos mostram a capacidade do artista para olhar o objeto e representá-lo com agilidade, utilizando-se dos materiais e das técnicas da pintura que Amoedo fez questão de dominar. Assim, o olhar para esses estudos revela um artista preocupado com a plasticidade das obras e com a pesquisa pictórica na representação de cores, materialidades, efeitos de luz, como os observamos na natureza.

O caso de Amoedo é exemplar no que se refere à produção de estudos de pintura devido à coleção reunida no Museu Nacional de Belas Artes. A oportunidade de observar tantas peças em um mesmo acervo certamente é um diferencial para pensar a sua obra como um todo e esboçar o tipo de análise proposta neste trabalho. Porém, vale ressaltar que outros artistas brasileiros também produziram seus estudos de pintura e têm pelo menos parte deles em acervos públicos. Refletir sobre como trazer essa produção para as análises em História da Arte é um exercício necessário.

Dessa forma, concluímos esse texto sublinhando a questão dos estudos como objetos de pesquisa, uma vez que eles não são somente testemu-

nhas de um processo criativo e da trajetória de um artista, como buscamos demonstrar, mas também podem ser objetos de interesse por si mesmos. Os esboços, estudos e manchas realizados pelo artista no seu cotidiano de trabalho revelam as escolhas e o aprimoramento que são parte do processo pictórico, indicando caminhos de análise da obra de um artista que exploram os aspectos individuais de criação. Nesse sentido, relacionam-se com todos os trabalhos realizados pelo pintor, sugerindo pontos de mudança no interesse artístico. Por outro lado, esses estudos, sejam eles desenhos ou pinturas, são completos em si mesmos e podem dispensar essa análise interrelacionada. Assim como devemos analisar a trajetória dos artistas caso a caso, os estudos de pintura – acabados ou inacabados – são o que deveriam ser no conjunto da obra e assim devem ser olhados.

Referências bibliográficas:

CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros [1790-1930]*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares; TERRA, Carlos Gonçalves. Paisagem na Academia: uma exposição no MNBA e a pesquisa no Museu D. João VI. In: SEMINÁRIO DO MUSEU D. JOÃO VI: Pesquisa sobre os acervos do Museu D. João VI e do Museu Nacional de Belas Artes, IX, 2018, Rio de Janeiro. *Anais Eletrônicos...* Rio de Janeiro: NAU, 2019, p.19-35. Disponível em: <https://shre.ink/rR7m>. Acesso em 17 dez. 2019.

GALVÃO, Alfredo. **Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes: diretores e professores.** Rio de Janeiro: Universidade do Brasil, 1954.

MARCONDES, Luiz Fernando. **Dicionário de termos artísticos.** Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1998.

MATTOS, Adalberto. Bellas Artes: O expurgo artístico. **O Malho**, Rio de Janeiro, n. 1006, 24 dez. 1921.

MIGLIACCIO, Luciano. A arte no Brasil entre o Segundo Reinado e a Belle Époque. In: BARCINSKI, F. W. (org.). **Sobre a arte brasileira: da Pré-história aos anos 1960.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes e Edições SESC São Paulo, 2014, p. 174-231.

PEDROSA, Mario. Amoedo, lição de um centenário. In: _____. **Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III.** Organização Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 1998.

PEREIRA, Sonia Gomes. A sincronia entre valores tradicionais e modernos na Academia Imperial de Belas Artes: os envios de Rodolfo Amoedo. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 12, n. 20, jan. jun. 2010, p. 85-94.

RIBEIRO, Fléxa. Os mestres da arte brasileira: A bíblia e a mythologia na pintura de Rodolpho Amoêdo. **Ilustração Brasileira**, Rio de Janeiro, ed. 1, maio 1935, p. 19-22.

David Widhopff e as ilustrações satíricas no periódico paraense *O Mosquito*

Laura Camila Silva da Silva (UNIFESP)¹

Resumo: O presente trabalho analisa as ilustrações que compunham o periódico *O Mosquito*, feita pelo caricaturista e diretor artístico David Osipovitsch Widhopff. O artista chegou a Belém em 1894, contratado para o cargo de professor de desenho na Escola Normal e no Lyceu Benjamin Constant. No ano de 1895, teve a oportunidade de trabalhar como ilustrador nos jornais paraenses *O Mosquito*, *A Província Illustrada* e *Zig-Zag*. As ilustrações divulgadas n’*O Mosquito* “Um amargo quarto d’hora para o sr. Percopo”, “A Anna Politova na noite de seu benefício” e “Sua majestade Joana e seu pintor” serão analisadas no presente artigo, visando discutir e refletir sobre as escolhas do artista em relação ao que seria divulgado no periódico. São ilustrações referentes aos acontecimentos da época e que dedicaram grande destaque ao teatro e à

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em História da Arte na UNIFESP, sob orientação da Profa. Dra. Elaine Dias, e apoio da FAPESP (processo nº: 2022/10872-4). Bacharel em História pela UFPA. Foi bolsista PIBIC/CNPQ sob orientação do Prof. Dr. Aldrin Figueiredo, e bolsista PROAD na Cátedra João Lúcio de Azevedo, vinculada à Pró-Reitoria de Relações Internacionais da UFPA. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9224610708124109> . Email: laura.camila@unifesp.br.

ópera da estação lírica de 1895, ocorrida no Theatro da Paz. Objetiva-se investigar o estudo da produção, circulação e recepção das obras e do jornal enquanto representações do interesse do artista russo pela cultura brasileira, o cunho irônico de suas caricaturas e a inclusão de Widhopff em meio aos círculos artísticos e culturais da sociedade paraense do final do século XIX.

Palavras-chave: David Osipovitsch Widhopff; O Mosquito; Belém do Pará; Séc. XIX.

O presente trabalho pretende analisar as ilustrações que compunham o periódico *O Mosquito*, feita pelo caricaturista e diretor artístico David Osipovitsch Widhopff. Para isso, é interessante retomarmos alguns acontecimentos que permitiram a atuação de Widhopff como ilustrador na capital paraense. Ainda na Europa, Widhopff trabalhou como ilustrador e colaborador de diversos jornais na Europa, entre os quais o alemão *Kunst für Alle*, o *The Illustrated London News*, o *Artiste* de Moscou, a *Revista* de Portugal e a *L'Illustration* de Paris (Salles, 1994, p. 19). Além da sua atuação nos jornais, Widhopff formou-se na Academia Imperial de Odessa, na Academia de Belas Artes de Munique e na *Académie Julian*. Em Paris, ao final de 1893, o artista assinou contrato e foi nomeado para o cargo de professor de desenho na Escola Normal e no Lyceu Benjamin Constant, ambos localizados na cidade de Belém do Pará. Chegou ao Brasil em 1894, onde teve a oportunidade de trabalhar como ilustrador e diretor artístico dos jornais paraenses *O Mosquito*, *A Província Ilustrada* e *Zig-Zag*. O jornal *O Mosquito* realçava a ironia de Widhopff, que foi parte importante na criação de um cenário humorístico no Pará, sendo reconhecido por suas “boas ferroadas”², já que grande parte das ilustrações possuíam cunho satírico ao abordar as temáticas do período. O periódico impresso na tipografia Alfredo Silva & C.^a e redigido pelo poeta Paulino de Brito (Salles, 2005, p. 98) teve seu primeiro número publicado em 30 de março de 1895, e saiu de circulação em sua sétima edição, em 11 de maio do mesmo ano. O jornal se definia, na apresentação da primeira edição publicada, como “[...] um singelo devaneio nostálgico do Widhopff”³, e contava com a assinatura do russo em todos os números. As obras a serem analisadas a seguir visam discutir e refletir sobre as escolhas do artista em relação ao que seria divulgado no periódico, ilustrações referentes aos acontecimentos artísticos e sociais da época, dedicando grande destaque ao teatro e à ópera.

² O Jornal, 26 de junho de 1964, nº 13216, p. 4.

³ O Mosquito, Pará, 30 de março de 1895, anno 1, n. 1, p. 2.

A primeira ilustração, “*Um amargo quarto d’hora para o sr. Percopo*” (1895), aborda o grandioso sucesso e uma esplêndida novidade⁴ promovida pela apresentação da ópera *Mignon*, em Belém do Pará. Com estreia no Theatro da Paz, a ópera foi apresentada pela primeira vez no dia 20 de março⁵, sendo uma das 14 óperas que compunham a temporada lírica de 1895, organizada pelo maestro Gama Malcher. O espetáculo contava com a atuação de nomes como Clotilde Sartori, Raymonda da Costa, Fustinoni, Frederico Percopo, Francesco Niccoletti, Vittorio Trevisan e Giovanni Scolari. A ilustração, por sua vez, aborda a presença de Frederico Percopo que, de maneira satírica, aparece sendo esmagado pelos abraços da meio-soprano Clotilde Sartoni.

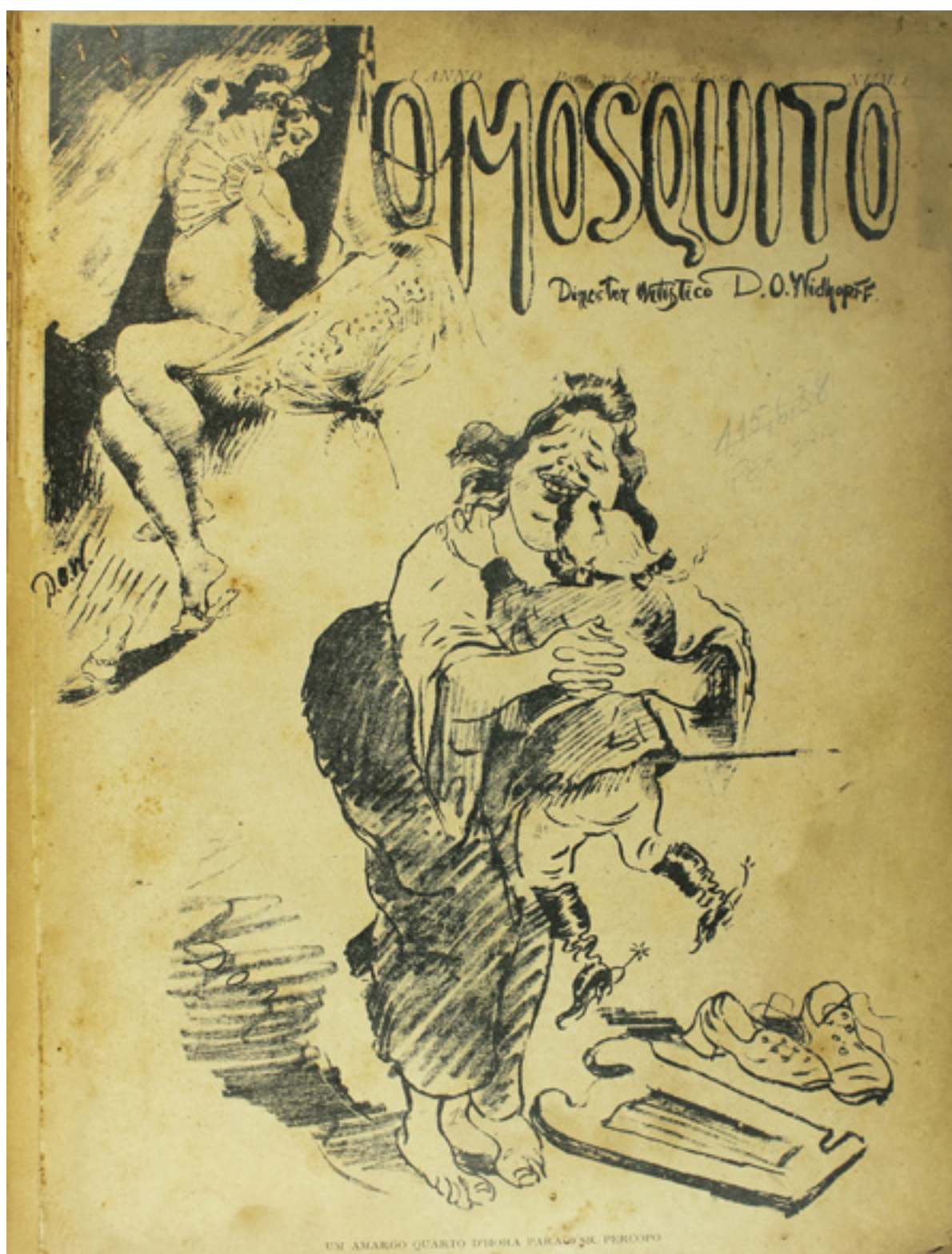


Figura 1. David Widhopff, *Um amargo quarto d’hora para o sr. Percopo*

Ilustração da capa do jornal *O Mosquito*, 30 de março de 1895, ano 1, n. 1, 31 x 24 cm

Disponível em: Acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, Brasil

⁴ A Província do Pará, 19 de março de 1895, anno XX, s/n., p. 3.

⁵ A Província do Pará, 19 de março de 1895, anno XX, s/n., p. 3..

Na ilustração, temos a representação de Clotilde Sartoni como uma mulher alta, de braços grandes e que, com um sorriso simpático no rosto, aperta o pequeno homem em um forte abraço. O homem que flutuava em seus braços, por sua vez, possuía botas pretas até o joelho, com fios que brilhavam na ponta, parecendo bombas prestes a explodir. Tratava-se do tenor Frederico Percopo. A mulher aparece descalça, com os sapatos ao lado, e no espaço entre os calçados e os pés da mulher, há um objeto caído no chão, o qual nos parece uma harpa. Na sombra atrás da cantora, está a assinatura com as iniciais do artista russo “D. O. W.”. Acima da ilustração, há o cabeçalho do jornal *O Mosquito*, presente nas capas de todas as edições.

Clotilde Sartori teve destacada atuação como meio soprano em temporadas sul-americanas, entre os anos de 1895 a 1898. Porém, sua primeira viagem para a América do Sul foi ainda em 1888, quando cantou alguns poucos títulos no Rio de Janeiro (Páscoa, 2006, p. 285). Em Belém, interpretou a protagonista de *Mignon*, a Leonor de *La favorita* e a Sacchena, de *Yara*, de José Cândido da Gama Malcher (Páscoa, 2006, p. 285). Compôs ainda as óperas *Aida*, *Un ballo in maschera*, *La Gioconda*, *Il trovatore* e *Cavalleria rusticana*, entre os meses de abril e junho de 1895. Por sua vez, Frederico Percopo (ou Percopo) era um tenor lírico leve, “Sua carreira não parece ter se estendido muito e as informações sobre ele escasseiam à medida que avança o século XX” (Páscoa, 2006, p. 278). Em Belém, esteve no corpo artístico das óperas *La favorita*, *Lucia di Lammermoor*, *Mignon* e *Fausto*. No caso da *Mignon*, o tenor desempenhava o papel de Guglielmo. Em referência aos acontecimentos retratados na ilustração, o articulista escreve uma “Pequenina chronica teatral”, título que se tornaria recorrente nas demais edições, como um quadro semanal.

A Mignon encheo a semana finda. Para nos servirmos da frase usual de um ex-chronista nosso conhecido, queremos dizer que o mimoso spartito de A. Tomás encheo a platéa do Theatro, as algibeiras da Associação Lyrica e o peito dos mais enthusiasmos perús do nosso meio. [...] isto é, o que vamos dizer, é que houve um meio termo entre os partidários dos rouxinoes que o maestro Malcher trouxe da Itália. Quer os costistas, quer os sartoristas porfiaram nas palmas e incharam as mãos a valer.

O Sr. Percopo esteve, entretanto, de um caiporismo lastimável. Por um triz que os abraços da signora Sartoni o não esmagam de esporas, badine e carapuça.

Como entre costistas e sartoristas contamos os mais queridos amigos... queiram portanto Raymonda Costa e Sartori aceitar os nossos mais sinceros parabéns.

Explendidas, ambas! Sublimes! Inimitaveis!⁶

O trecho em questão parece nos revelar um conflito preexistente entre os fãs da meio-soprano Clodilte Sartori e da soprano Raymonda da Costa, ambas da temporada lírica de 1895. Apesar de o articulista não aprofundar o que seria a motivação do conflito, é possível perceber, por meio das questões que apareciam nas críticas dos jornais, uma constante disputa entre os cantores pela conquista da preferência por parte do público. Além disso, muito se falava sobre a recepção da plateia em dias de espetáculos, como um meio de determinar tal favoritismo. Acerca disso, Páscoa nos revela um dos possíveis motivos desta disputa:

6 O Mosquito, Pará, 30 de março de 1895, anno 1, n. 1, p. 2.

[...] quem mais cresceu foi Raymonda da Costa.

Escalada para o papel de Filine na criação absoluta da *Mignon* no Pará, teve a soprano mais uma oportunidade de roubar o público integralmente par si, mesmo com a boa interpretação geral da partitura, especialmente da protagonista vivida por Clotilde Sartori (Páscoa, 2006, p. 119).

Para Páscoa, a soprano Raimonda da Costa, cujo verdadeiro nome era Celestina Águila (Páscoa, 2006, p. 258), “roubou” o público para si, deixando de lado o protagonismo da senhorita Sartori. Porém, o articulista d’*O Mosquito* se refere aos músicos da ópera como “rouxinóis”, e afirma que, entre as cantoras, haveria surgido uma trégua em ocasião do sucesso da ópera *Mignon*, já que, apesar das disputas, as duas cantoras foram ovacionadas pela plateia. Sendo assim, o lápis satírico do russo preferiu retratar a situação em torno do senhor Percuopo, que se viu quase esmagado pelos abraços de Sartori, talvez por considerar que a representação causaria mais riso aos leitores. O próprio periódico parecia concordar com isso, afirmando que:

Mas o maior entusiasmo foi na entrada d’*O Mosquito*, sabbado á noite, 30, no Theatro. Honras iguaes de triumpho nunca haviamos presenciado!

Ninguém mais ouviu uma só nota do Trovador! Nos camarotes, na platéa e nos vestibulos, todos riam e folgavam admirando o engenho artístico do Widhopff.

Diz-se até, - e isto conta-se aqui muito em segredo - diz-se que o Sr. Ceppi ao encarar com a figura da Sartori na attitude canibalesca de querer engulir o pobre do Percopo, tivera um tão grande frouxo de riso que por pouco não compromette um si natural.

Calculem só que desastre não iamos causando...⁷

Na segunda obra, temos uma ilustração representando a soprano Anna Politova (ou Politoff), em ocasião da premiére da ópera Fosca, também ocorrida no Theatro da Paz, no dia 13 de abril de 1895. Anna Politoff foi escriturada em Milão pelo maestro paraense Gama Malcher, organizador da temporada de 1895. As contratações se deram a cargo da empresa Alzatti & Villa, que era vinculada à Associação Lírica Paraense, por sua vez subvencionada pelo governo do Estado do Pará. Até o momento, não foram encontrados rastros da ilustre cantora nos elencos que se exibiram no Rio de Janeiro, São Paulo e outras praças brasileiras, ficando a sua presença restrita aos solos paraenses. Após o seu retorno à Europa, também ainda não encontramos muitos registros seus por teatros de tradição italiana, “o que leva a crer que ela deve ter feito carreira pelo circuito anglo-saxão ou do leste europeu, como seu nome sugere” (Páscoa, 2009, pp. 347-348).



Figura 2. David Widhopff, A Anna Politova na noite de seu benefício.

Ilustração do Jornal O Mosquito, 7 de maio 1895
Disponível em: SALLES, Vicente. Maestro Gama Malcher: a figura humana e artística do compositor paraense. Belém: UFPA/SECULT. 2005, p. 231.

7 O Mosquito, Pará, 6 de abril de 1895, anno 1, n. 2, p.2.

Na obra em questão, vemos um retrato da cantora, onde ela possui os cabelos presos em um coque alto, um olhar sereno e um leve sorriso. Politoff está dentro de um arranjo de flores e folhas e, acima dela, há a representação de uma ninfa tocando harpa. Abaixo, há uma faixa onde está escrito “Fosca”, que é o título da ópera de Carlos Gomes da qual fazia parte. Vemos ainda o busto de Carlos Gomes, com um olhar sério e a mão direita levantada, segurando o que nos parece uma batuta, instrumento utilizado para regência de óperas. Do lado direito da ilustração, há um poema e, ao fim, uma dedicatória de David O. Widhopff ao sr. Alfredo Sousa, datada de 1895. A soprano representada em ocasião de sua noite de benefício havia conquistado o público paraense por sua atuação nas óperas *Fosca*, de Carlos Gomes, *Yara*, de José Cândido da Gama Malcher e *Aída*, de Verdi. Participou ainda dos elencos das óperas *La Gioconda* e *Cavalleria Rusticana* (Páscoa, 2006, p. 124).

As noites de benefícios eram momentos importantes que compunham a temporada lírica de 1895, onde cada músico era celebrado com uma noite de festa em seu nome. A pessoa homenageada cantava uma ópera de sua escolha, recebia presentes e aplausos do público ou de outros músicos.

A *Fosca* subiu enfim ao palco do Theatro da Paz no dia 13 de abril, repetindo-se logo no dia 14 [...] Os dias 18 e 19 de abril viram igual programa e manifestações de satisfação. Sem dúvida alguma, Politoff escolheu a peça para seu benefício em 8 de maio.

A fase dos benefícios, à propósito, começou ainda em abril. Clotilde Sartori fez a sua festa em 24 deste mês com a *Aida*, sendo muito festejada pelo público. Seguiu-se com a noite do maestro Armani, favorecido pela récita do dia 1º de maio, com a *Lucia di Lammer-*

moor, em que tomaram parte Antonio Ceppi e Alessandro Arcan-
geli. O primeiro valeu-se no dia 11 de *Il trovatore* e o segundo com *La Gioconda*, em 17 do corrente mês. Antes disso Raymonda da Costa repetira a *Lucia di Lammermoor* em seu favor, no dia 11.

Dois dos mais queridos artistas deixaram seus festivais para mais tarde. Francesco Nicoletti escolheu laurear-se no dia 16 de maio com a *Mignon* e Maria di Nunzio no dia 18 do mesmo mês, com a *Aida* (Páscoa, 2006, p. 120).

A ópera *Fosca* foi, portanto, a escolha de Politoff para sua celebração. Nesse momento, é interessante ressaltar que o tom satírico característico do periódico *O Mosquito* dá lugar à admiração pela soprano russa. É possível inferir que tal admiração por parte do jornal e, principalmente, de Widhopff, poderia refletir possíveis relações de amizade entre os dois russos vivendo no Pará. Levantamos a hipótese de que a predileção mostrada pelo jornal seria fruto de um reconhecimento entre os pares conterrâneos em uma terra distante. Para corroborar essa ideia, trazemos um trecho do poema escrito ao lado da ilustração:

É russa! Porém se a vejo,
Por pouco que considere-a,
Não encontro n'ella o gêlo
Dos steppes da Sibéria;

Julgo-a, ao vê-la Tão sensível
Ao riso, ao pranto, ao amor,
Digna de ser brasileira,
Digna de ser do Equador!⁸

⁸ Transcrição de um trecho do Poema ao lado da ilustração “O Mosquito A Anna Politova na noite de seu benefício”, David Widhopff, Ilustração do Jornal O Mosquito, Disponível em: SALLES, Vicente. Maestro Gama Malcher: a figura humana e artística do compositor paraense. Belém: UFPA/SECULT. 2005, p. 231.

No poema, a soprano é associada às mulheres brasileiras ou latinas, pela sensibilidade e amor depositada por ela em suas atuações. Ainda não foi possível reconhecer a sua autoria, porém, consideramos que existam três possíveis autores: Widhopff, assinando a poesia e a ilustração, o que desencadearia a descoberta de novas habilidades e atuações do caricaturista; Paulino de Brito como autor, por se tratar do responsável por redigir os números do periódico⁹; ou o amigo a quem o Widhopff faz referência ao final do texto, o sr. Alfredo Sousa¹⁰. Por fim, é interessante pensarmos a presença de traços e formas simbolistas na maneira que o artista apresenta os personagens, em meio a figuras esvoaçantes, uma ninfa tocando harpa, flores e aves. A junção destes elementos nos remete a uma atmosfera fantástica e mítica dos sonhos, ao mesmo tempo que dialoga com outras obras simbolistas do período.

Por fim, retomamos as temáticas satíricas com a ilustração onde Widhopff representa uma das figuras mais populares de Belém à época: a “mulata paraense”. Essa personagem que circulava na cidade de Belém no século XIX era comumente descrita por intelectuais e artistas como uma mulher negra ou parda que usava vestidos brancos e que, segundo eles, estes produziam um agradável efeito de contraste em seus corpos (Wallace, 2004. pp. 42-43). Para o pesquisador paraense Vicente Salles, Widhopff estaria ilustrando:

[...] sobretudo a *mulata*, tipo étnico decantado pelo poeta paraense Juvenal Tavares no seu opúsculo *A viola de Joana* e de tão largo prestígio que a ela se referia antiga música de carnaval de Belém:

‘El-Rei, el-rei, el-rei embaixador,
Ora viva a mulata que tem o seu amor!’ (1971, p. 117)

⁹ Nesse caso, seria interessante considerar que Widhopff já ilustrou também o seu poema de nome “Cuba” (1895) e o conto de nome “Uma Aventura” (1895), ambos do mesmo ano da ilustração em questão.

¹⁰ Sabemos que, desde a chegada de Widhopff a Belém, o sr. Alfredo Sousa estabeleceu uma relação de amizade com o russo, ficando ainda responsável pelos seus negócios na cidade, em ocasiões em que Widhopff retornava para a Europa de licença, sendo, portanto, uma pessoa de confiança do artista. Para mais informações ver: FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929. Campinas, São Paulo: 2001. e Folha do Norte, 20 de janeiro de 1896, nº 20, p. 3.



Figura 3. David Widhopff, *Sua majestade Joana e seu pintor*.

Ilustração da capa do jornal *O Mosquito*, 27 de abril de 1895, ano 1, n. 5,

31cm x 24cm

Disponível em: Acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, Brasil

Na ilustração “Sua majestade Joana e seu pintor” (1895), a personagem retratada aparece descalça, com mãos grandes e desproporcionais ao corpo e o rosto marcado por uma sombra que parece uma barba. Usa um vestido longo branco com mangas compridas bufantes e possui cabelos amarrados. Parece, portanto, um homem em roupas femininas. Tratando-se de Widhopff, sabemos da tendência que a obra tem de se tornar uma sátira humorística, ilustrando o próprio artista de maneira caricata. Widhopff aparece pequeno em relação à “majestade” retratada, retraído, corcunda e com um olhar minucioso, focado em seu ofício. “Tem cabelos pretos com entradas de calvície, e as barbas são escuras e longas. O cavalete está de costas para o espectador, de modo que não é possível observar o que nele é produzido” (Silva, 2022, p. 253). Acima do artista, temos a recorrente imagem de uma ninfa que balança seu delicado leque, presente em todas as capas do periódico *O Mosquito*.

Vale ressaltar que, nesse momento, a sátira estava depositada sob a figura da “mulata paraense”, o que atingia mulheres pobres, mestiças, negras, indígenas e outrora escravizadas que, “ao usarem vestimentas brancas, ao se adornarem com brincos, colares de contas de ouro e flores no cabelo, exalam perfumes provenientes da mistura de raízes” (Teixeira, 2020, p. 404). Por conta disso, é interessante apontarmos que, “[...] a forma que a representação é feita, por meio dos elementos presentes na composição da imagem, ressalta as discussões e teorias de cunho higienista em voga nesse período” (Silva, 2022, p. 254). Pensamos ainda nos trabalhos de Euclides da Cunha que, em seus escritos amazônicos, reforçava os estereótipos acerca da considerada preguiça dos chamados caboclos ou “mulatos”, que “segundo ele, passavam a vida bebendo, dançando e zombando” (Schweickardt; Lima, 2010, p. 402) e, dentre eles, estava incluída a chamada “mulata paraense”.

Neste trabalho, objetivou-se investigar o estudo da produção, circulação e recepção das três obras publicadas no jornal *O Mosquito*, enquanto demonstrações do interesse do artista russo pela cultura brasileira, do cunho irônico de suas ilustrações e da atuação de Widhopff em meio aos círculos artísticos e culturais da sociedade paraense do final do século XIX. A partir da análise de suas obras, pudemos reconhecer o elevado tom satírico que suas ilustrações possuíam no tratamento às questões culturais e sociais brasileiras, e perceber como elas dialogavam atentamente com as temáticas em voga em Belém do Pará, versando sobre temas que vão desde a temporada lírica de 1895, até as teorias higienistas do período.

Referências bibliográficas:

FIGUEIREDO, Aldrin Moura de. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. Campinas, São Paulo: 2001.

PÁSCOA, Márcio. *Cronologia lírica de Belém*. Belém: AATP, 2006. 304 p.: il., 29cm.

PÁSCOA, Márcio (org.). *Ópera em Belém*. Manaus: Editora Valer, 2009. 538p.

SALLES, Vicente. *David Osipovitch Widhopff: um artista russo no Grão Pará*. 1994, Brasília, Micro edição do autor. In: Memorial Vicente Salles: <https://vicente-salles.wordpress.com/as-microedicoes/>. Acessado em 06 de mar. 2020.

SALLES, Vicente. *Maestro Gama Malcher: a figura humana e artística do compositor paraense*. Belém: UFPA/SECULT. 2005.

SALLES, Vicente. *O Negro no Pará, sob o regime da escravidão*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, Serv. de publicações [e] Univ. Federal do Pará, 1971. Col. Amazônica: série José Veríssimo.

SCHWEICKARDT, Júlio César; LIMA, Nísia Trindade. *Do “inferno florido” à esperança do saneamento: ciência, natureza e saúde no estado do Amazonas durante a Primeira República (1890-1930)*. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum., Belém, v. 5, n. 2, p. 399-415, maio/ago. 2010.


SILVA, Laura Camila Silva da. O russo David Widhopff em Belém do Pará: circulação e transferências artísticas na representação de temáticas brasileiras (1893-1910). In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 16, 2022. *Atas do XVI Encontro de História da Arte*. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 16, 2022, p. 251-260.

TEIXEIRA, Amanda Gatinho. *Mulatas, caboclas e escravizadas: modas de mulher na cidade de Belém (1870-1912)*. *Crítica Histórica*, ANO XI, Nº 22, Dezembro/2020.

WALLACE, Alfred Russel. *Viagens pelo Amazonas e Rio Negro*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2004.

GT 6

**Trajetórias
Plurais:
Arte e
Moderni-
dade**



Autonomia, política, representação: desafios do realismo alemão nos anos 1920 e 1930

Lara C. Casares Rivetti (PPGAV-ECA/USP)¹

Resumo: Este texto pretende analisar o realismo nas artes plásticas na Alemanha nos anos 1920 e 30, com foco em entender como o termo *Neue Sachlichkeit* estabeleceu-se à época e foi posteriormente sedimentado pela crítica e teoria de arte, passando a designar, até os dias atuais, e em tom unificador, um conjunto heterogêneo de obras e práticas artísticas. Serão abordadas as motivações históricas que levaram ao seu surgimento, assim como as limitações dessa nomenclatura e as dificuldades que seu uso impõe ao entendimento de uma produção tão variada, tanto do ponto de vista formal quanto ideológico. Em seguida, serão avaliadas as consequências que o emprego e a consolidação do termo legaram à obra de artistas do período no que diz respeito ao seu tratamento na história da arte. Finalmente, a partir de uma breve

¹ Bacharel em Letras pela Universidade de São Paulo, mestre em História, Teoria e Crítica de arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição, no qual realiza pesquisa de doutorado sobre a Nova objetividade na Alemanha da República de Weimar com apoio da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0128981927430079>. E-mail: lara.rivetti@usp.br.

análise centrada em uma pintura do artista Christian Schad, pretende-se apresentar uma alternativa metodológica para lidar com as ambiguidades impostas pela rubrica “*Neue Sachlichkeit*”.

Palavras-chave: Realismo; *Neue Sachlichkeit*; Arte alemã; República de Weimar

“A terminologia, na realidade, nunca é acidental”². A frase, livremente traduzida para o português, foi retirada do texto “Tendenz oder Parteilichkeit” (“Tendência ou partidarismo”, em tradução livre), publicado por Georg Lukács em 1932 na revista *Die Linkskurve* (vol. IV, n. 6, 1932, p. 13-21). A afirmação se pronuncia em sua contundência, em primeiro lugar, pelo modo exemplar e sintético com que comunica um problema que se impõe à tarefa de determinação terminológica no exercício intelectual – um problema que diz respeito às dificuldades suscitadas a partir do cruzamento entre duas linguagens, a linguagem verbal e a arte, e que está na base do trabalho crítico e teórico.³ Mas ela também é significativa por outro motivo: a frase acena para um debate sobre a questão do realismo que ocupava parte importante da intelectualidade e do meio artístico da Alemanha da República de Weimar e revela que a complexidade desse panorama principiava com as dificuldades de designação dos fenômenos artísticos que assolavam naquele contexto.

Os textos publicados por Lukács nos anos 1930, dentre os quais se encontra “Tendência e partidarismo”, compõem sua incursão pelo tema do realismo nas artes, assunto ao qual o autor irá se dedicar pelo menos até o final da década de 1950. Longe de se caracterizar iniciativa isolada, a reflexão de Lukács sobre o realismo integra o debate, anteriormente mencionado, que desponta no cenário alemão nas primeiras décadas do século XX e mobiliza alguns dos principais artistas, autores e críticos do período.⁴ O assunto instaura-se como problema mais ou menos disseminado pela esfera intelectual e cultural da Alemanha, adquirindo proemi-

2 Lukács, 1980, p. 43, tradução minha.

3 Para as relações entre história e história dos conceitos, cf. Koselleck (2006).

4 Uma definição mais precisa da noção de realismo, que contemple o processo histórico de sua construção e seus variados sentidos, ultrapassa os limites deste texto. Assim, o termo será usado de modo mais abrangente em referência a obras que, surgidas entre os anos 1920 e 1930 no contexto alemão, revelam uma matriz comum, que assume traços da realidade cotidiana mais imediata como matéria para a criação artística.

nência pela generalidade com que se projetava sobre diferentes núcleos do pensamento e da produção artística do país – grupos dedicados ao escrutínio de áreas diversas (não só as artes plásticas, mas também a literatura, o teatro e o cinema) e pulverizados pelo território nacional. Desse modo, o alcance adquirido pela questão do realismo no contexto alemão ao longo dos anos 1920 e 1930 permite pensá-la, sem risco de incorrer-se em exageros, como um dos grandes temas que mobilizava o meio cultural do país à época.

Trata-se de um debate que energizava a esfera pública alemã dos anos 1920 e início dos 1930, uma vez que tais trocas intelectuais não eram instauradas exclusivamente no âmbito de instituições formais de ensino ou entre núcleos restritos da intelectualidade alemã, mas ocupavam um campo mais amplo e acessível. Assim, boa parte da discussão sobre o realismo era veiculada em publicações – jornais, revistas e impressos variados – que circulavam na Alemanha no período e integravam o vigoroso cenário dos meios de comunicação de massas que se desenhava no país.⁵

Naturalmente, a dimensão pública alcançada pela mídia tinha seus limites, mas tal fato não deixa de ser significativo, sobretudo se lembrarmos que muitos dos periódicos que publicizavam tais ideias eram dotados de posições político-ideológicas muito claras e não raro estavam diretamente vinculados a partidos ou grupos sociais organizados. Esse dado assinala um aspecto fundamental do debate sobre o realismo, que é o fato dele constituir, na Alemanha dos anos 1920 e 1930, um assunto que se reveste de evidente caráter político, conforme apontado por Carlos Eduardo Jordão Machado,⁶ constituindo um campo conflagrado, marcado por constantes disputas na esfera estética que não raro apareciam eivadas de conteúdos ideológicos.

5 Cf. Kaes; Jay; Dimendberg, 1995, p. 641.

6 Cf. Machado, 2016. realidade cotidiana mais imediata como matéria para a criação artística.

Em parte, tais condições se devem ao tumultuado meio social da República de Weimar. Não podemos ignorar que boa parte do debate sobre o realismo se estabeleceu nos anos que antecederam a ascensão do nazismo, quando já se faziam sentir os efeitos do crescimento progressivo, a partir do final dos anos 1920, da representatividade da extrema-direita no parlamento alemão.⁷ Mesmo antes disso, o cenário da Alemanha após a primeira guerra mundial era marcado por complexas disputas de caráter político e social que haviam se originado nos percalços atravessados pela nação num passado recente – não só a derrota na primeira guerra, que trouxera uma série de consequências (de ordem social, política e econômica) para o país, mas também os desdobramentos de uma revolução frustrada, que concedeu espaço à conciliação de classes. Ao lado do fortalecimento progressivo da extrema-direita, portanto, esses aspectos da conjuntura alemã pareciam tangenciar todas as esferas da sociedade do país, incluindo a cultura e a arte, de tal modo que estas se viam muito organicamente imiscuídas às contendas que se processavam no campo político e social do país à época.

No caso das artes plásticas, a questão do realismo descreve um quadro amplo de práticas, que compreende pesquisas em meios diversos, como a fotografia, a colagem e a fotomontagem. O foco de análise deste texto recai sobre uma produção especificamente em pintura que começou a surgir no final dos anos 1910 e início da década seguinte; tais obras integram um conjunto mais amplo de trabalhos que foi prontamente reunido em torno do termo *Neue Sachlichkeit*, comumente traduzido para o português como “nova objetividade”. A decisão por examinar esses trabalhos deve-se ao fato, em primeiro lugar, de que esse núcleo apresenta de modo mais evidente uma série de ambiguidades que, conforme pretendemos demonstrar, perpassa a arte moderna alemã do início do século XX. Além disso,

7 O Partido Nacional Socialista (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei) foi fundado em 1919 como Deutsche Arbeiterpartei, tendo sido renomeado no ano seguinte. Dispôs de pouca influência parlamentar até 1929, quando passou a adquirir importância entre os eleitores. Cf. Kolb (1986, p. 10).

trata-se de obras menos conhecidas do público brasileiro, que parecem ter sido ofuscadas na história da arte, de um lado, pelo vigor com que o expressionismo alemão dos anos 1910 se projetou e, de outro lado, por manifestações artísticas também dos anos 1920 e 1930, como o dadaísmo berlinense e a produção da Bauhaus, que acabaram por se tornar assuntos mais recorrentes quando se fala da Alemanha da República de Weimar.

A dimensão pública do debate sobre o realismo, anteriormente mencionada, passa, no que diz respeito ao domínio específico das artes plásticas, pelo processo de institucionalização da pintura alemã daquele período. Já em 1925, muitos dos nomes vinculados a essa produção foram reunidos numa mostra realizada na Kunsthalle Mannheim, na cidade de mesmo nome, e organizada pelo diretor da instituição, Gustav Hartlaub. Tal iniciativa legou consequências duradouras para a recepção dessas obras: em primeiro lugar, a mostra, que recebeu o título “*Neue Sachlichkeit: Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*” (“Nova objetividade: pintura alemã desde o expressionismo”, em tradução livre), lançou o termo “nova objetividade” enquanto nomenclatura específica aplicada àquela produção. Alguns autores destacam, inclusive, a prontidão do meio artístico em adotar a expressão tão logo ela começara a circular no meio artístico e a existência de uma espécie de demanda naquele contexto para se criar um termo que pudesse conferir forma e atribuir coesão àquelas obras.⁸

A expressão *Neue Sachlichkeit* acabou por preencher uma lacuna que se criara com a dissolução do expressionismo enquanto estilo, que havia vigorado desde o princípio do século XX. Mas a reunião daquelas pinturas em torno da ideia de “nova objetividade” foi responsável por imputar-lhes uma contradição que se instaura na fricção entre sua produção e recepção: quer dizer, trata-se um conjunto de obras que, apesar de se

8 Cf. Hermand (1977, p. 168) e Schmalenbach (1940).

destacar pela sua diversidade, o que impõe uma primeira complexidade à sua leitura, passou por um processo de homogeneização quando do estabelecimento daquele termo, o que lhe legou uma falsa aparência de unidade que se perpetuou ao longo das décadas.

O reforço a essa interpretação da pintura alemã de Weimar como conjunto homogêneo veio no mesmo ano de 1925 com a publicação de *Nach-expressionismus (Magischer Realismus): Probleme der neuesten europäischen Malerei* (“Pós-expressionismo (realismo mágico): problemas da nova pintura europeia”), do historiador de arte Franz Roh, que constitui a primeira incursão teórica de fôlego sobre a pintura do período. Embora o autor prefira o termo “realismo mágico” em detrimento de “nova objetividade”, ele reforça o sentido de unidade atribuído a essa produção e oferece um retrato dessa pintura como fenômeno coeso e expressão de pura racionalidade iluminista: uma pintura contida, estática, distanciada, cuja superfície é polida, bem-acabada e destituída de marcas da gestualidade do artista, o que lhe imprime os sentidos de clareza e transparência.⁹

Ao longo desse processo de institucionalização e inscrição da pintura alemã de Weimar no discurso da história da arte, essa produção precisou ser depurada de suas antinomias fundamentais, incorporando uma regularidade que lhe era alheia. Nos casos das iniciativas de Hartlaub e Roh, o que mais chama a atenção é o fato de que elas parecem aderir a uma espécie de lógica dualista, como se os trabalhos fossem a manifestação de categorias puras: ou a pura objetividade ou a pura subjetividade, por exemplo; autonomia ou participação, totalidade ou fragmentação. Tal raciocínio dicotômico é necessário para uma concepção da história das formas artísticas enquanto linearidade, mas torna impossível concebê-la em sua real faceta, como percurso acidentado, marcado por saltos,

9 Cf. Kaes, Jay, Dimendberg, 1995, p. 493.

desvios e sobreposições temporais. Contrariamente, o que pretendemos defender é que a arte moderna alemã abre espaço na tessitura da história da arte para a coexistência de regimes temporais e visuais concorrentes e, muitas vezes, contraditórios.

Antes de esmiuçarmos tal argumento, cabe sinalizar o efeito marcante que essa primeira interpretação legou a análises posteriores. Em 1981, o historiador da arte Benjamin Buchloh ofereceu uma leitura da pintura de Weimar pautada na equalização entre regime pictórico representativo e a manifestação de compromissos ideológicos conservadores. O autor argumenta que aquela produção, entendida como um “retorno a modos tradicionais de representação na pintura”¹⁰, estaria comprometida com a preservação de todo um ideário conservador por meio da reafirmação de seus valores e que, ao prescindir do vocabulário abstrato, a pintura da nova objetividade alemã representaria, em última instância, a recusa aos pressupostos ideológicos antiburgueses e à radicalidade das vanguardas históricas do início do século XX.

A esse respeito, é necessário ter em mente que, anos depois do surgimento dessa pintura a que nos referimos, um aceno à tradição pictórica foi de fato colocado em prática por artistas cooptados pelo regime nazista, que buscava arregimentar obras que mobilizassem o repertório das formas clássicas em nome da criação de retratos heroicos e apologéticos do regime autoritário e da criação de imagens que pudessem fundamentar uma concepção específica da nação alemã enquanto reservatório de pureza e superioridade.

Na confluência entre esses aspectos, portanto, estabeleceu-se uma visão algo duradoura de que qualquer referência ao repertório pictórico extraído de uma tradição clássica, e que abdicasse do regime abstrato em

10 Buchloh, 1981, p. 39, tradução minha.

nome de formas aproximadas de uma linguagem realista, constituiria necessariamente um aceno a um alinhamento ideológico regressivo. Tal fato deixou marcas na recepção e compreensão da pintura de Weimar, como é o caso do artista Christian Schad, cujo trabalho foi exibido na *Große Deutsche Kunstausstellung* (Grande exposição de arte alemã, de 1937¹¹), paralela à exposição *Entartete Kunst* (Exposição de arte degenerada), ambas ocorridas em Munique, e que compreendia os trabalhos enaltecidos pelo regime – decisão tomada a despeito do artista nunca ter demonstrado alinhamento com a extrema-direita e de seu trabalho ser em muitos momentos evidentemente refratário a qualquer presunção de conservadorismo ou moralidade.

No entanto, o que torna o trabalho de Schad interessante, e que é revelador de traços mais gerais da arte moderna alemã das primeiras décadas do século XX, é que ele não se resolve na pura rememoração de códigos tradicionais da pintura, mas se apropria da tradição clássica com vistas à sua reformulação. Ou seja, Schad busca, no reservatório de formas artísticas do passado, técnicas, procedimentos e temáticas que, longe de serem manejados de modo literal, são colocados em movimento a partir das questões mais candentes que se apresentam aos artistas de toda sua geração.

É o caso, por exemplo, de *Operation*, de 1929. A obra posiciona o espectador no ponto de vista que se intui ser o do observador que presencia o procedimento médico (que coincide, ainda, com aquele do artista). A cena criada é permeada por um insólito teor de fascínio, já que a visão escrutinadora do espectador não se coaduna à postura mais reservada que se espera nesse contexto – disjunção enfatizada pelo registro explícito com que o acontecimento é representado na tela.

A obra de Schad revela um traço mais geral da cultura alemã dos anos 1920 e 1930, que diz respeito à proeminência com que as ciências médicas

11 Cf. Lloyd, 2002.



Figura 1. Christian Schad, *Operation* (1929)
 Pintura sobre tela, 125,4 cm x 95,5 cm
 Fonte: Städtische Galerie im Lenbachhaus und
 Kunstbau München,
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2018

e biológicas – e os avanços tecnológicos nessas áreas – se projetavam sobre a esfera pública e cotidiana da República de Weimar, transpondo o discurso especializado desses campos para adentrar o domínio da vida banal. Tais temas, que incluíam uma compartilhada preocupação com a integridade da forma física e com a realização de atividades esportivas,¹² além de assuntos particulares ao âmbito médico e científico (como as então recentes pesquisas que buscavam verificar possíveis bases fisiológicas para comportamentos sexuais que contrariavam a norma vigente à época)¹³ ocupavam as páginas da mídia impressa alemã, passando a integrar o cotidiano de milhares de leitores.

Fato é que essa intersecção entre cultura de massas, meios de comunicação e o registro particular das ciências médicas e biológicas informava também a obra de outros artistas do período, como é o caso de Otto Dix – e tal fato sinaliza que, longe de constituir uma especificidade, a conjunção entre aquelas esferas revela-se um dado de época, amplamente explorado na Alemanha de Weimar.

Embora não seja possível, no espaço deste texto, analisar comparativamente os trabalhos desses dois artistas, cabe pontuar que ambos recor-

¹² Cf. Meskimmon, 1999.

¹³ Cf. Makela, 2015.



Figura 2. Otto Dix, *Dr. Mayer-Hermann* (1926)
Óleo e têmpera sobre madeira, 149,2 x 99,1 cm
Fonte: Museum of Modern Art New York (MoMA),
Nova York. © 2023 Artists Rights Society (ARS),
New York / VG Bild-Kunst, Bonn

rerem à mesma espécie de recurso fundamental, qual seja, a apropriação e reformulação da tradição clássica da pintura em seus temas e métodos, conforme mencionado anteriormente. No caso da obra de Schad, parece haver um diálogo estreito entre a construção da cena da cirurgia e todo um repositório de imagens dedicado a temáticas religiosas que permeia a tradição do Renascimento italiano na pintura. Tal vínculo fica sugerido, de início, pela perspectiva de representação adotada pelo artista, que rememora a *Lamentação sobre o Cristo Morto*, de Andrea Mantegna.

Outros componentes do quadro reforçam essa leitura, sobretudo o tratamento conferido às personagens que assistem o enfermo: a presença das



Figura 3. Andrea Mantegna, *Lamentação sobre o Cristo Morto*, c. 1483.
Têmpera sobre tela, 68 x 81 cm.
Pinacoteca di Brena, Milão.

freiras que auxiliam na cirurgia evoca diretamente o domínio das imagens religiosas. Ao mesmo tempo, à figura que ocupa a cabeceira da maca é concedida uma fisionomia particularmente sagrada; ela parece emanar o feixe de luz central da composição, que se projeta sobre a mesa de operação em eixos diagonais, numa construção visual que sugere tratar-se de uma figura santificada, à semelhança de uma representação de Nossa Senhora que sustenta o corpo já quase desfalecido de Cristo.

Longe de aceder à replicação simplificada de um repertório da pintura clássica conforme mobilizado pela arte renascentista, a obra de Schad explora o acúmulo histórico das formas artísticas para então expor (e não camuflar) as incongruências que assomam nesse processo. Nesse sentido, a pintura aqui examinada enseja uma reflexão a respeito das contradições colocadas a toda uma geração, que se via enredada ao recrudescimento do processo de modernização e ao avanço tecnológico, que assumia um ritmo cada vez mais vertiginoso.

Assim, o que se pretende argumentar é que a pintura alemã de Weimar, refratária a categorias inerentes a um pensamento teleológico no campo da história da arte, é capaz de oferecer perspectivas de interpretação renovadas a respeito da arte moderna europeia das primeiras décadas do século XX. Naturalmente, as leituras sedimentadas ao longo do tempo nesse campo de estudos têm sua razão de ser e pertinência. No entanto, o ensejo por uma revisão da disciplina à luz de novas exigências epistemológicas torna oportuno também reconsiderar a arte moderna do continente europeu enquanto espaço conflagrado, permeado por disputas e discursos concorrentes, que nem sempre respondem a princípios de linearidade e regularidade, mas que tornam o alcance das reflexões no domínio da história da arte mais amplo e complexificado.

Referências bibliográficas:

BUCHLOH, Benjamin. Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting. **October**, vol. 16, p. 39-68, Art World Follies (primavera, 1981).

KAES, Anton; JAY, Martin; DIMENDBERG, Edward. **The Weimar Republic Sourcebook**. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1995.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos** / Trad. Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão da tradução César Benjamin. 3^a reimpressão. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

KOLB, Eberhard. A República de Weimar: condições iniciais, crises e fracasso da primeira democracia alemã. In: ROTERS, Eberhard, SCHMIED, Wieland. **Gráfica crítica na época de Weimar**. Catálogo de exposição realizada pelo Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart. Trad. Gisela Edith Schmidt. Stuttgart: Heinrich Fink GmbH & Co, 1986, p. 6-13.

HERMAND, Jost. Unity Within Diversity? The History of the Concept Neue Sachlichkeit. In: BULLIVANT, Keith (ed.). **Culture and Society in the Weimar Republic**. Manchester, UK: Manchester University Press, 1977, p. 166-182.

LLOYD, Jill. Christian Schad: Realität und Illusion. In: LLOYD, Jill; PEPPIATT (ed). **Christian Schad, das Frühwerk 1915-1935: Gemälde, Zeichnungen, Schadographien**. Catálogo de exposição realizada entre 6 nov. 2002 e 14 fev. 2003 no Musée Maillol, Paris, e entre 14 mar. e 9 jun. 2003 na Neue Galerie, Nova York. München: Schirmer/Mosel, 2002, p. 11-25.

LUKÁCS, Georg. **Essays on Realism** / Organização e introdução Rodney Livingstone, trad. David Fernbach. Londres: Lawrence and Wishart, 1980.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo**. 2. Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

MAKELA, Maria. New Women, New Men, New Objectivity. In: BARRON, Stephanie; ECKMANN, Sabine (org.). **New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic, 1919-1933**. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2015, p. 51-63.

MESKIMMON, Marsha. The neue Frau: Icons, Myths and Realities. In: **We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism**. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1999, p. 163-196.

SCHMALENBACH, Fritz. The Term Neue Sachlichkeit. **The Art Bulletin**, vol. 22, no. 3, p. 161-165 (set., 1940).



Uma análise da dança de Merce Cunningham

Maria Carolina de Lacerda Werneck (UERJ)¹

Resumo: Merce Cunningham foi um dançarino e coreógrafo revolucionário e prestigiado no meio da dança. A partir da literatura, incluindo entrevistas feitas com o artista, por meio da observação de vídeos das coreografias, e, ainda, vivências práticas, o artigo busca fazer uma análise da dança de Merce Cunningham, contextualizando e colocando a importância desse legado no momento presente. Para discorrer sobre a obra de Cunningham, foram observadas quatro características principais: a aleatoriedade e o acaso, a não-narrativa, a descentralização do espaço cênico e a independência entre as artes no espetáculo. Com isso, a pesquisa pretende discorrer sobre as particularidades da obra do artista com o intuito de se aprofundar no entendimento de sua visão e intenção. Por fim, o objetivo é enfatizar a relevância do estudo da história da arte, afunilando-o para a história da dança, que ainda é demasiadamente excluída da pesquisa do campo mais amplo das artes.

Palavras-chave: Merce Cunningham; Dança; Coreografia.

¹ Artista multimídia, formada em Design - Comunicação Visual pela PUC-Rio, Pós-Graduada em Preparação Corporal na Faculdade Angel Vianna e graduanda em licenciatura em Artes Visuais na UERJ. Sua pesquisa artística permeia a dança, o desenho, o corpo e a performance. Link lattes: <http://lattes.cnpq.br/3816294078735344> . Email: mcarolina.werneck@gmail.com

Introdução

Merce Cunningham (1919-2009) foi um dançarino e coreógrafo estadunidense. Por alguns anos, pertenceu à companhia de Martha Graham - considerada precursora da dança moderna americana. Na busca por uma linguagem própria, se voltou ao estudo do balé clássico e, com sua experiência na dança moderna, combinou as diferentes técnicas na construção de seu ponto de vista, que foi inovador no campo da dança. Cunningham colocava a dança em diálogo com outras linguagens artísticas como a música, as artes visuais e o cinema. A dança é apresentada sem necessidade de vínculo a uma narrativa: não buscava expressar algo interiorizado e nem expor algo do mundo exterior, nem mesmo chega a ser motivada por emoções.

Durante sua carreira, o artista criou 180 coreografias de repertório e mais de 700 “Eventos”, nome dado para atos em que conectava frases de movimentos do passado e trabalhos futuros, dando vida a uma coreografia própria que poderia ser apresentada em qualquer espaço. Cunningham (2014) contou, em seu livro de entrevistas “O dançarino e a dança”, que começou a fazer esse formato de apresentação quando foi convidado a dançar com sua companhia em Viena e o único local disponível era o *Twentieth Century Museum*. Ele teve que adaptar a dança para o espaço do museu, pois não queria perder a oportunidade de tal apresentação. Essa situação o estimulou a certas inovações sobre como pensar em performar a dança em sua trajetória artística, somada à sua filosofia perante a dança, também propensa a modos muito particulares de propor os movimentos do corpo no espaço.

Cunningham começou a trajetória na dança fazendo aulas de sapateado em sua cidade natal, Centralia, em Washington. Ingressou na faculdade de artes em Seattle estudando artes cênicas. Martha Graham, uma coreógrafa

de renome internacional e considerada precursora da dança moderna dos EUA, o viu dançar e o convidou para sua companhia no final dos anos 1930. Ali, Cunningham foi solista por seis anos, sendo treinado com a técnica de Graham. Porém, o mesmo relatava que possuía conflitos não apenas com essa técnica, mas também a forma da dança (Cunningham, 2014).

Desta forma, em 1953, o bailarino fundou sua própria companhia: Merce Cunningham Dance Company. Na busca por uma linguagem própria, se voltou ao estudo do balé clássico e, com sua experiência na dança moderna, combinou as diferentes técnicas na construção de seu inovador ponto de vista. Cunningham acabou criando sua própria técnica, apesar de comentar que a educação da dança não era seu foco (Cunningham, [s.d.]). Mas, para que pudesse executar suas danças, sentiu necessidade de treinar seus próprios bailarinos. Dar aulas para ele também era uma forma de sobrevivência, um ganha-pão no início de sua carreira e, porque não possuía recursos, uma troca que interessava os dançarinos da sua companhia, mantendo-os ativos todos os dias (Cunningham, 2014).

Pesquisa

Gostaria de ressaltar que essa pesquisa não se limita a um campo teórico e acadêmico. Venho pesquisando a dança na prática, sou dançarina, e desde 2020 venho me especializando em dança moderna. Tive um maior contato com a técnica Nikolais/Louis e, querendo estudar a dança em sua teoria, buscando materiais de leitura e vídeo, me deparei com o legado de Merce Cunningham. Procurei então participar de aulas online e presenciais da técnica de Cunningham e assistir apresentações, eventos e por isso tive contato com professores, dançarinos e outros estudiosos que

compartilharam seus conhecimentos, suas vivências. Esse artigo busca conectar as diversas formas de fonte para essa pesquisa feita sobre a obra de Cunningham. Ou seja, misturando citações de outros pesquisadores, entrevistas com o próprio artista, vivências de aulas de sua técnica e análise de suas obras. Acredito que essa forma de investigação se alinha com a vivência e ideologia do artista.

Como a principal formação de Cunningham foi com Martha Graham, acredito que seja importante contextualizar brevemente também sua filosofia e estética. Se precisasse simplificar e resumir a técnica de Graham em apenas uma palavra, seria: contração. Em uma breve experiência prática percebi que a técnica tem extrema relação com a respiração e os movimentos se iniciam da pelve para depois subir para a coluna vertebral, atingindo por último a cabeça; e é guiada pelo par contração/relaxamento, relacionado com a inspiração e a expiração. De acordo com a filosofia de Graham, a região pélvica representava a origem da vida e por isso essa seria a região central do corpo, na qual os sentimentos e emoções se originariam. Artisticamente, Graham quis expressar seu mundo interior através da dança de maneira mais livre e honesta. Para ela, dançar estava relacionado com seus sentimentos e emoções, algo que vinha de dentro para fora.

Cunningham, por sua vez, considerava limitante a técnica de Graham. Nesse aspecto, eu considero importante separar a técnica e a obra, tanto de Graham quanto de Cunningham. Por técnica, me refiro ao meio pelo qual se pratica a dança, relacionado à educação dos movimentos, aos conceitos e à construção de um vocabulário, de passos, gestos e motivações. Já a obra artística diz respeito à aplicação da técnica em outro formato, com o objetivo de uma espetacularização, de uma mostra, de um contato com o público e com o mundo mais amplo. Ambas se conectam e, tanto no caso de Cunningham quanto no de Graham, mantêm uma filosofia única, se retroalimentando.

Dito isso, Cunningham estava buscando, assim como Graham anteriormente, uma dança que fizesse sentido. E, para ele, não havia sentido dançar as emoções. Ele incitava um olhar para a dança sem que haja referências externas: “Sempre tive a impressão de que o movimento em si é expressivo, independentemente de intenções de expressividade, para além da intenção” (Cunningham, 2014, p.106). E, é essa investigação que o motiva a coreografar suas obras:

Para mim o tema da dança é a própria dança. Ela não tem a intenção de representar outra coisa, seja ela psicológica, literária ou estética. Tem muito mais a ver com a experiência cotidiana, a vida de todos os dias, com assistir pessoas que se movem pelas ruas (Cunningham, 2014, p.137).

Sua inspiração, como relatou, é a própria dança e não outro tema, como comumente acontece para outros artistas coreógrafos que buscam inspiração em uma outra temática, seja ela qual for. Cunningham buscou em suas coreografias a investigação do movimento dançado. Para ele não interessava a representação ou a sensação como uma forma de iniciação ou intenção da dança. Nesse aspecto muito se distanciou de seus treinamentos tanto da dança moderna quanto do ballet clássico.

Assim, o artista procurou treinar seus dançarinos com a finalidade da execução de suas obras. Uma característica importante de sua técnica é a independência entre as partes do corpo. Por exemplo: o tronco se movendo independentemente das pernas, os braços separadamente da cabeça, etc. Ele explorava as possibilidades de cada parte e do corpo como um todo, quase como se testando os limites, sem uma história por trás, um conto, uma crença. Apenas esgarçando a capacidade do movimento do corpo humano, estimulando como e o quê se torna interessante de se ver.

Sim, é difícil falar sobre dança. Ela não é tão intangível quanto efêmera. Eu comparo ideias sobre a dança, e a dança em si, à água. Bem, talvez... Todos sabem o que é a água ou o que é a dança, mas essa própria fluidez as torna intangíveis. Não estou falando sobre a qualidade da dança, mas sobre a sua natureza. [...] mas a música pelo menos tem uma literatura, uma notação. Se você quiser ler uma música, pode pegar uma partitura e ter uma ideia dela. Não há nada assim na dança, até muito recentemente. Tudo está na memória das pessoas. Além do mais, e isso é óbvio, os dançarinos trabalham com seus corpos, e cada corpo é único. É por isso que não se pode descrever uma dança sem falar sobre o dançarino. Não se pode descrever uma dança que não foi vista, e o jeito de vê-la tem tudo a ver com os dançarinos, a armadilha é essa. Pessoalmente acho isso maravilhoso. Como alguém poderia fazer a experiência da dança sem ser através do próprio dançarino? (Cunningham, 2014, p.24)

Esse trecho de uma entrevista com Cunningham ilustra a minha dificuldade e a minha fascinação pela pesquisa em dança. Como uma arte muito prática, a dança é geralmente complementada por teorias e filosofias. A maioria das danças modernas, pós-modernas e contemporâneas estão embasadas em teorias, tais como as de Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Ted Shawn, Martha Graham, Doris Humphrey, José Limón, Alwin Nikolais e Murray Louis, dentre outros. Tanto a técnica como a obra são pautadas nos conceitos, em como se mover, por que se mover, e não apenas numa estética do movimento. Por isso, é difícil escrever sobre tais abordagens à dança: cada uma está ligada a contextos muito particulares, especialmente as vivências e pontos de vista de seus fundadores acerca de variados temas. Apesar de haver um grande material de vídeos de suas obras disponibi-

lizadas no site chamado *Dance Capsules*, da *Merce Cunningham Trust*, um vídeo difere de uma apresentação ao vivo. O próprio Cunningham (2014) declarou que coreografar para o formato de vídeo seria distinto de uma coreografia para o público presente ao vivo. No vídeo há recortes, ângulos, zoom. A performance presencial também varia de acordo com o ambiente, se tem coxia, cenário, palco, se é uma arena, um museu, um ginásio. Tanto a experiência do espectador como do dançarino são diferentes.

A filosofia de Cunningham é vinculada, talvez, a uma visão de vida excessivamente simplificada em sua complexidade. É importante, para isso, entender a influência de John Cage, que era não só seu parceiro de trabalho, mas também de vida. Cage e Cunningham pareciam extremamente interligados em seus modos de enxergar a vida e a arte. Pela falta de uma intencionalidade das emoções, e pela intenção da incorporação do cotidiano através do corpo (e da música) em si mesmo, a arte e a vida de ambos parecem profundamente entrelaçadas, como uma coisa só. Eles traziam os questionamentos da vida cotidiana, comum, e seu propósito, para suas obras artísticas, possibilitando pensar os afetos e as emoções não a priori, mas a posteriori, questionando radicalmente, então, a racionalidade atribuída à vida moderna (Davidovitsch; Ramos, 2020).

Características de sua obra

Para explicar melhor a obra e filosofia de Cunningham, fiz uma categorização de quatro principais características de sua obra, que se mostraram constantemente mencionadas na literatura pesquisada. Essas qualidades funcionam de forma integrada, como camadas, sobreposições, de maneira colaborativa e cumulativa. Todas reforçam a ideologia da dança de Cunningham.

A aleatoriedade e o acaso

Cunningham criava frases de movimento, as numerava e sorteava a ordem. Ele testava para ver se funcionava esteticamente ou não, algumas vezes deixando que os dançarinos fizessem certas escolhas como a ordem e a quantidade de repetição de movimentos. Desse modo, o artista tinha a certeza de não ter o controle total de sua obra. Inclusive, mais para o fim de sua carreira, o artista utilizava um programa virtual para compor suas coreografias (FAZENDA, 2020). Além de ampliar as possibilidades de movimento e as complexificar, suponho, por experiência, que o recurso do computador também possibilitou ao artista estar atento aos meios da criação, se distanciando ainda mais de uma racionalização ou intenção prévia. Embora o uso computador provavelmente suponha, nas primeiras impressões da leitora/leitor, maior racionalização, o dispositivo permite que o artista crie através do processo e de seus meios pouco previsíveis, ao invés de priorizar a intenção inicial ou a finalidade.

Como já mencionado, Cage teve um papel de grande importância e sua influência é tangível na utilização do livro chinês *I Ching*, ou livro das mutações, como ferramenta de escolhas. O livro, que pode ser visto como um oráculo, é um dos mais importantes e antigos textos de filosofia chinesa. Cage utilizava o livro para compor suas músicas e suas composições se tornaram conhecidas por ter essa aleatoriedade e a teoria do acaso. Em relação à música, algumas vezes os dançarinos apenas tinham contato com a música que iriam dançar no dia anterior ou no momento em que iam se apresentar, forçando ainda mais que esse descolamento entre a dança e a música acontecesse. De modo que uma arte não imponha limites a outra, abrindo espaço para que o acaso aconteça e encontre momentos de encaixe entre a dança e a música (Davidovitsch; Ramos, 2020).

Não-narrativa

Cunningham não queria encenar uma história, como o balé clássico e outras danças o fazem, colocando a dança no âmbito da representatividade. Tampouco se identificou com a inspiração de Martha Graham e outros representantes da Dança Moderna Americana, em que a identificação de uma emoção motivava uma coreografia. Como já foi mencionado, o artista queria colocar a dança em destaque. A dança pela dança, a busca de um abstracionismo do movimento. Deixar o movimento ser o protagonista como precursor e mobilizador (Cunningham, 2014).

José Gil (2018) escreve que Cunningham criava o vazio tanto na criação da cena como no interior de seus dançarinos. Com o descolamento de uma narrativa, emoção ou imagens externas de referência, faz com que seus dançarinos mergulhem em uma consciência corporal ao dançar. A busca da não representatividade vem da filosofia de Cunningham sobre o olhar para o acaso da vida. Em entrevistas, o artista relatava ter como inspiração pequenas coisas cotidianas, como o caminhar de pessoas na rua ou conceitos mais amplos como a queda:

Um exemplo: fizemos um espetáculo chamado *Winterbranch* alguns anos atrás em muitos países diferentes. Na Suécia, disseram que o tema era conflito racial; na Alemanha pensaram em campos de concentração; em Londres falaram em cidades bombardeadas; em Tokyo disseram que era a bomba atômica. Uma mulher que estava conosco tomava conta da criança que viera na viagem. Era a esposa de um capitão do navio e disse que o espetáculo lhe lembrava um naufrágio. É claro, é sobre tudo isso e não é sobre nada disso, porque eu não tive nenhuma dessas experiências, mas todos estavam buscando suas próprias experiências, ao passo que eu simplesmente criara uma coreografia que envolvia quedas, a ideia de corpo caindo” (Cunningham, 2014, p.104).

Nesse exemplo do espetáculo *Winterbranch*, Cunningham não tinha a intenção de criar uma história, mas, como obra aberta, o público é capaz de criar sua própria interpretação. Dessa maneira, a coreografia se torna viva no encontro com o espectador. Pode-se dizer que é de alguma maneira vazia sem tal encontro, sem propósito. Porém, com esse exemplo, o artista demonstra que é possível o público criar um sentido para si e que, ainda, não é necessário tê-lo previamente. Na minha experiência, ao assistir *Beach Birds* performado pela *Trisha Brown Dance Company*², foi como observar o pôr do sol, animais se movendo, uma paisagem, etc. Pode ser que não tenha um sentido, pois, qual seria o sentido de assistir ao pôr do sol, por exemplo? Não existe uma história por trás ou mensagem mas, contemplar a natureza é algo meditativo, algo que pode nos conectar a vida, trazer-nos reflexões. Penso que Cunningham propõe com sua obra um estado contemplativo.

Descentralização do espaço cênico

O balé clássico e algumas vertentes da dança moderna buscavam um certo equilíbrio no palco, como uma harmonização, utilizando linhas e desenhos geométricos no espaço nas coreografias de coletivo. Diferentemente, Cunningham quebrava com essa maneira de coreografar. Não há protagonista ou solista. Em suas coreografias, os dançarinos se posicionam de maneira desigual. Fazenda (2020) afirma que o artista considerava todos os espaços da cena igualmente importantes e interessantes e que se faz uma oposição ao significado atribuído ao espaço nas danças moderna e clássica.

De acordo com Davidovitsch e Ramos (2020), as coreografias de Cunningham não têm um foco central, o que gera uma dispersão do poder, presupondo uma quebra de uma hierarquia de importância entre os dança-

² Em evento chamado Beach Sessions, dia 26 de Agosto em Nova York. Há um site que compila apresentações da sessão, o Beach Sessions Dance Company. Disponível em: <<https://www.beachsessionsdanceseries.com/>>. Acesso em : 28 de set. de 2023.

rios e, portanto, um distanciamento do controle do autor sobre sua obra. Esse processo é o que a constrói como aberta e não-narrativa. A descentralização do espaço também se relaciona com o tempo, com as entradas e saídas dos dançarinos no espaço e a permanência dos mesmos. Na obra de Cunningham, há uma quebra de um tempo linear em que a narrativa se baseia, de haver um início meio e fim.

Independência entre as artes no espetáculo

Cunningham colocava a dança em diálogo com outras linguagens artísticas como a música, as artes visuais e o cinema. Ele não as trazia como inspiração, mas tornava o espetáculo um espaço de trabalho coletivo de diferentes artistas de áreas distintas. Ao observar vídeos de sua obra, em especial *Sounddance*³, é visível que a dança não acompanha a música e nem mesmo o contrário acontece, da música acompanhar a dança. Alguns dançarinos de sua companhia relatam em entrevistas essa relação da música com a dança nesta obra, algumas vezes servindo de inspiração ou apoio mas não como um fator limitante ou mesmo determinante na dança. Uma de suas mais marcantes inovações é o fato da música e a dança serem independentes. Enxergo como camadas no uníssono do espetáculo. Assim também acontece com o cenário, iluminação e figurino. Música, dança e artes visuais se unem na montagem do espetáculo, da obra. Porém, há total liberdade de todas as partes.

Assim como Gil (2018) afirma em relação ao dançarino poder se concentrar em sua consciência corporal pela retirada das intenções emocionais ou narrativas que antes existiam, o mesmo acontece em relação a música. Não mais havendo a obrigação de seguir a música, fazer contagens de

3 Filme de Charles Atlas (2007), disponível no site Dance Capsules Merce Cunningham.

tempo, intenções ou até emoções que a música trazia, o dançarino coloca o foco em seu movimento.

Além disso, percebo que essa autonomia das artes no espetáculo corrobora para a criação da obra não-narrativa e não-representativa. Cria também uma potência artística, pois os artistas envolvidos não estão limitados a alguma indicação pré-estabelecida: Cunningham (2014) relatava determinar apenas a duração de uma música para o espetáculo. É interessante também como ele trabalhou com alguns artistas plásticos na elaboração de cenários, figurinos, adereços e objetos de cena.

Considerações finais

Por meio dessas principais características: a não-narrativa, a descentralização do espaço cênico, a independência entre as artes do espetáculo e a utilização do acaso e da aleatoriedade em seu processo criativo, Cunningham deixou um legado que abriu muitas possibilidades para a dança. Como Fazenda (2020) descreve, Cunningham fez uma revolução tranquila. Diferentemente de artistas posteriores, que vão explorar e se revoltar com as formalidades da dança, Cunningham rompeu com algumas das principais estruturas estabelecidas nas danças clássica e moderna, mas voltando a essas mesmas fontes como meio de inspiração de movimento.

O artista deixou um legado imenso e felizmente sua fundação conta com uma comunidade bastante ativa e empenhada a fim de divulgar a sua arte e torná-la acessível. Gostaria de ressaltar a importância tanto da história da arte como, mais especificamente, da história da dança e da difusão desta. Apesar da dificuldade mencionada anteriormente, é necessário a inclusão da dança nos estudos teóricos das artes. A dança é uma forte fonte de conhecimento da nossa cultura, desde consciência corporal a estética, passando pela socialização, sensibilização, saúde, etc. E, com Cunningham, vemos que a dança pode ser um modo de ver e viver a vida, uma filosofia para além da arte.

Referências bibliográficas:

CUNNINGHAM. Direção: Allan Kovgan. New York: Magnolia Home Ent, 2020. 1 DVD (93 min.).

DANÇA MODERNA. *A musa moderna Martha Graham: um pouco da sua história*. [2014]. Disponível em: <https://shre.ink/rR3t>.

Acesso em: 26 de set. de 2023.

_____. *Dicas sobre a técnica de Graham: respiração e contração*. [2014]. Disponível em: <https://shre.ink/rR3x>.

Acesso em: 26 de set. de 2023.

DAVIDOVITSCH, F.; RAMOS, M. M. Borramentos de fronteiras da pós-modernidade metaforizados nos fazeres coreográficos de Merce Cunningham. *Brazilian Journal of Development*, v. 6, n. 2, p.7560-7579, 2020.

FAZENDA, M. J. Merce Cunningham, uma revolução tranquila. In: Guedes, T. & Vicente, A. (Coord.), *História(s) da dança sobre Merce Cunningham (5-14)* Porto: Teatro Municipal do Porto, 2020.

GIL, J. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2018. p. 207.

LEGGE, J, ed. *The I Ching*. Vol. 16. Courier Corporation, 1963. Disponível em: <https://shre.ink/IChing>. Acesso em: 10 de out. de 2023.

LESSCHAEVE, J. *Merce Cunningham: conversas com Jacqueline Lessachaeve*. Tradução: Julia Sobral Campos Rio de Janeiro: Cobogó, 2014. p. 228.

MERCE CUNNINGHAM TRUST. *Dance Capsules*. S/d. Disponível em: <https://dancecapsules.mercecunningham.org>.

Acesso em: 15 de set. de 2023.

MERCE CUNNINGHAM TRUST. *Sobre*. [s.d.]. Disponível em: <https://shre.ink/rR3g>. Acesso em: 22 de set. de 2023.

MONDAYS WITH MERCE. Direção: Nancy Dalva. 272'. Disponível em: <https://shre.ink/rR38>. Acesso em: set. 2023.

MUNIZ, Z. Rupturas e procedimentos da dança pós-moderna. *Revista O Teatro Transcende*, v. 16, n. 2, p. 63-80, 2011.

PERRIN, J. Ler Rancière a partir do campo da dança contemporânea. *Aisthe*, v. VII, n. 11, p.42-60, 2013.

SOUND DANCE, a film by Charles Atlas. 18'54». 2007. Disponível em: <https://shre.ink/SoundDance>. Acesso em : 15 de set. de 2023.



Grupos la boca e Santa Helena: uma análise comparada

João Carlos Teixeira Junior¹

Resumo: Este artigo busca compreender as produções dos grupos “La Boca” (Argentina) e “Santa Helena” (Brasil), a fim de se encontrar pontos de intersecção entre as obras de tais pintores. Inicialmente deslocadas de um circuito oficial ‘epicêntrico’, suas produções revelaram um olhar poético sobre as paisagens suburbanas de Buenos Aires e São Paulo, onde se estabeleceram. Para tanto, utilizou-se a comparação como método de uma compreensão expandida. O estudo das soluções plásticas (ligadas ao movimento italiano *macchiaioli*) e dos contextos sociais representados em questão, revelaram elementos em comum suficientes para não se incorrer em “parochialismos” (Morlino; Sartori, 1999). Neste sentido, a análise ateuve-se, também, às modificações das metrópoles em questão, que empurraram as classes desfavorecidas às

¹ É bacharel em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e mestrando em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina (PROLAM), da Universidade de São Paulo. Está vinculado ao Grupo de Estudos “Recepção Estética e Crítica de Arte”, da USP. Atua como professor de artes na educação básica. Coorganizou, editou e ilustrou o livro “O gênio Morin e sua influência nas Comunicações e nas Artes” DOI: <https://doi.org/10.11606/9786588640609>

margens, conforme a análise do historiador Carlos José Ferreira dos Santos (Casé Angatu, 1999). Finalmente, para o entendimento dos registros sobre tais espaços de Santahelenistas e Boquenses, recorreu-se à leitura iconológica proposta por Erwin Panofsky (p. 48, 1974).

Palavras-chave: La Boca; Santa Helena; Modernismo; Macchiaioli; Arrabaldes.

Introdução

Em um panorama cultural de complexidade e busca por inovação das primeiras décadas do século XX, surgem as agremiações objetos deste estudo: O grupo Santa Helena e O Grupo La Boca. Ambos se inserem em uma lógica de membros pertencentes a camadas menos abastadas da sociedade, quase integralmente imigrantes europeus, ou descendentes diretos, e devotos de uma solução plástica em comum: a pintura por *macchie* (manchas).

Para os *santelenistas*, o universo particular dos arrabaldes de São Paulo, assim como os de Buenos Aires para os *boquenses*, constituiu matéria indispensável de expressão, presente na representação da rotina ordinária. Essa característica devotada ao realismo francês, é apresentada por Argan como aspecto *sui generis* do movimento italiano referenciado acima:

A poética dos *macchiaioli* é uma poética decididamente realista, de acordo, talvez, com o realismo de Courbet e dos paisagistas de Barbizon, porém com uma marcada remissão à tradição local e uma inclinação à anedota (Argan, 1992. p. 164).

Sobre as estruturas metropolitanas representadas, a modernização das cidades de Buenos Aires e São Paulo obedeceram a caminhos que reservam muita semelhança. A gênese deste processo pode ser entendida a partir do rápido desenvolvimento econômico experimentado nos dois países, baseado na exportação de *commodities* (Devoto; Fausto, 2004, p. 154), mas que, por sua vez, criou uma realidade repleta de contradições – exponenciadas pela Queda da Bolsa, em 1929. Tais contrastes não ficaram imunes aos registros de tais artistas.

A pintura nas margens

O que ficou conhecido como Grupo Santa Helena, tem sua origem na espontaneidade da reunião de companheiros trabalhadores na construção civil e microempreendedores, que, nos idos de 1934, se reuniam no extinto Edifício Santa Helena, no centro da metrópole para, ao fim do expediente, desenhar, pintar ou mesmo prostrar. Seus membros são: Aldo Bonadei, Alfredo Rizzotti, Alfredo Volpi, Clóvis Graciano, Francisco Rebolo, Fúlvio Pennacchi, Humberto Rosa, Manuel Martins e Mário Zanini.

O encontro destes nomes, conforme Paulo Mendes de Almeida, se deu de modo casuístico (1976, p. 129), pois à época, a praça da Sé era polo de encontro de pequenos empreiteiros, mascates e trabalhadores de baixa renda, e os membros do ‘Grupo’ usavam duas salas do prédio locadas para improvisar seus ateliês.

No geral, os temas diletos eram as naturezas-mortas, os nus, mas sobretudo as paisagens, às quais o grupo se dedicava aos finais de semana, quando realizavam excursões aos bairros afastados de São Paulo e outras cidades do interior.

A despeito de um senso de coletividade aguçado, os membros do grupo tinham particularidades que, futuramente, desembocaram em pesquisas diferentes, com atenção especial para a radicalização alcançada por Bonadei em sua fase geométrica e na simplicidade plástica adquirida por Volpi nas famosas fachadas bandeirinhas juninas. Não se associaram por meio de um programa pré-estabelecido “(...) o GSH despontou despremeditado e despretensioso sem manifestos, no silêncio do trabalho e no exclusivo propósito da realização profissional” (Zanini, 1991, p. 116), o que reforça a posição de Paulo Mendes de Almeida, há pouco mencionada.

As pinceladas carregadas de uma gestualidade ‘controlada’, ao mesmo tempo, podem ser entendidas como habilidade herdada da manualidade requerida nas atividades profissionais anteriores de seus membros. De fato, o empenho na fatura, foi uma característica relevante em suas obras, apontada por muitos críticos contemporâneos a eles. Mário de Andrade, em sua conhecida coluna de “O Estado de São Paulo”, denominada “Esta Paulista Família” e transcrita aqui na grafia original, após elogiar os atributos plásticos contidos nos quadros de Bonadei, Penacchi e Volpi, se detém aos trabalhos de Rebollo e Zanini presentes na exposição da Família Artística Paulista:

Mas os dois azes da exposição me parecem ser Rebollo Gonçalves e Mário Zanini. Este meu xará foi para mim uma revelação. É difícil diagnosticar se a notável diversidade de seu actual manejo do pincel indica riqueza ou indecisão, mas precinto nelle o estofo de um grande paisagista. Quanto a Rebollo, se promete menos tanto pelas suas paisagens, é já um optimo artista. Além de suas qualidades técnicas muito seguras, sabe revelar sua alma já bem caracterizada, suave e cheia de delicada poesia (Andrade, 1938).

Já Elza Ajzenberg, ressalta que, através de pinceladas justapostas, que compõem o campo tridimensional, os *santelenistas*, operam em uma linhagem que os aproxima do movimento italiano *Macchiaioli*. As pinceladas que se aglutinavam para construir tinham ainda uma prevalência de matizes pastéis, com um céu, via de regra, acinzentado, cuja turbidez indicava uma poluição cada vez mais presente nas cidades em questão e, por conseguinte, nos quadros que as retratam.

O que os seguidores do Macchiaioli têm em comum com os impressionistas franceses é a prática da pintura ao ar livre e o uso de manchas. Mário Zanini, por exemplo, explora muito o efeito das manchas, enquanto Rebolo, com a evolução de sua pintura, passa a transformar as manchas em zonas coloridas (Ajzenberg, 2002, p. 47).

Conforme mencionado por Ajzenberg, a pintura ao ar livre, uma prática popularizada pelos impressionistas franceses e impulsionada pela criação da tinta óleo em bisnaga, foi utilizada como recurso de inspiração e aperfeiçoamento artístico pelos membros do GSH. Sobre estas excursões, o crítico Walter Zanini (1991, p.106), sobrinho de Mário, aponta para a predileção por bairros da ‘periferia operária’ paulistana, além de cidades menores do entorno da capital, preferência esta que lhes rendeu o apodo da crítica de “pintores suburbanos”.

Já o agrupamento argentino, surgiu em 1903 quando o italiano Alfredo Lazzari, que vivia há cinco anos na Argentina, foi convidado para dar aulas de pintura na ‘Sociedad Unión de la Boca’, para jovens moradores dos arredores, em sua maioria constituída de trabalhadores do porto que, com o passar do tempo, tornaram-se companheiros de ofício. Entre seus membros estavam Tito Gando, Miguel Carlos Victoria, Victor Cunsolo, Samuel Mallo Lopez, Eugenio Daneri, Fortunato Lacamera, além daquele que viria a ser um dos artistas mais conhecidos em todo o país, Benito Quinquela Martín. O casario pitoresco, as ruas sorumbáticas e o cotidiano no porto são temas de várias obras do que, posteriormente, viria a se tornar a primeira geração do ‘Grupo La Boca’, que já em 1910 realiza uma exposição na Sociedad Ligure de Mutuo Socorro de La Boca, por ocasião dos 25 anos da instituição (Batitti, 2006).

Igualmente se pode encontrar aspectos da pintura feita por *macchie* na obra dos artistas buenaienses. No país vizinho, um conjunto de artistas modernistas conhecidos como ‘Grupo Florida’, rechaçou com veemência a fatura realizada pelos artistas de La Boca, tecendo uma dura crítica na revista *Martin Fierro*, apelando, inclusive, para a situação social de seus membros:

Si el señor Kinkela Martín tuviera alguna perspicacia –que somos capaces de pedir quienes todavía creemos en la pintura a pesar de Kinkela Martín y sus congéneres– seguiría el camino que le indicamos y no nos afligiría con esos tistes [sic] telones zolianos, empastados con el barro del Riachuelo y donde campea la visión más miserable de la realidad. Que por lo menos lo haga para no dejarnos en perfecto ridículo con el extranjero o que lo haga por La Boca, que al fin y al cabo es un pedazo de Buenos Aires (Anônimo, 1926).

Para Diana Wechsler (2023. Informação verbal), a crítica aos boquenses se sustenta, em última análise, em um fundo estético, não social. Para a historiadora de arte, a pintura boquense representava o atraso na ‘evolução’ plástica pretendida por martin fierristas, o que justificaria as críticas, e se baseia em um embate estético. Os boquenses estavam preocupados em uma pintura que mantivesse algum grau de conexão com valores plásticos alcançados nos últimos séculos no Ocidente.

Em *Impacto y matices de una modernidad em los márgenes*, Wechsler, a partir de natureza morta *Tradición*, de Victor Cúnsulo”, pintada em 1931, afirma que o pintor busca “una nueva tradición construida a partir de la combinación peculiar de elementos locales y extranjeros” (Wechsler, 1999), o que, de saída, está conectada com a concepção de correntes modernistas latino-americanas, como o conceito de antropofagia, por

exemplo. Contudo, o trecho mais agudo, no que se refere ao posicionamento de Cúnsolo sobre a arte de então (e, por conseguinte, o raciocínio de seus pares de La Boca), está a seguir: “Una tradición de ‘lo nuevo’, diferente de la que construyeron las vanguardias históricas” (idem, 1999).

Ainda neste sentido, Semino (2012), vê a premência do conteúdo à forma, nos artistas ora estudados, como uma característica que os distinguiu de vanguardistas e de “naturalistas caducos” (Semino, 2012, P. 44). Mas não apenas. O autor defende, ainda, a ideia de que a configuração de isolamento geográfico do bairro em relação à região central de Buenos Aires, teria sido fator determinante para uma expressão genuína, e avessa a interferências.

O mesmo se dizia dos pintores do Palacete Santa Helena à época de sua aparição no cenário artístico local. Os modernistas de 22 os consideravam conservadores demais na fatura, por prezarem pelo espaço pictórico constituído, com ainda certa prevalência da hierarquia nas profundidades e planos etc. Por outro lado, os academicistas os renegavam por heresia (Almeida, 1976). O fato é que, passado o período inicial de uma aventura plástica que culminou em uma redução dos planos e à uma exotização da representação humana, a pintura nos anos seguintes esteve marcada por uma ‘acomodação plástica’, movimento de contraponto fundamental para os períodos seguintes na arte dos dois países, inclusive com o concretismo e neoconcretismo. O apreço pela artesanaria pode estar relacionado, em ambos os grupos, por um eixo formativo com certa similaridade. Sobre os santelenistas, se nota a presença marcante do ensino de belas artes, das artes aplicadas e do ensino particular (Urcci, 2009, p. 85). Apenas Volpi, de todos que frequentaram o GSH, não teve qualquer tipo de aprendizado formal, em uma das três modalidades citadas. O que não se pode negar, contudo, é que muitos destes cursos tinham viés profissionalizante.

Mário Zanini, por exemplo, frequenta tais cursos desde meados de 1920, passando a trabalhar como pintor letrista para a Cia Antártica Paulista. A seguir, concomitante ao emprego, começa a estudar óleo e têmpera a partir de referenciais clássicos europeus, atividades que lhe confeririam “o domínio necessário da base artesanal do ofício” (Brill, 1984, p. 23). Visto por este prisma, também a associação no Palacete para a prática da pintura revela um interesse na formação, já que estudavam, aí, naturezas mortas, em alguns casos, representações de modelos vivos, além de retratos entre si. A origem trabalhadora, fortemente ligada ao entorno de onde esta pintura se faz, é a marca no trabalho dos pintores aqui analisados. Ao se debruçar sobre a produção de Pío Collivadino, pintor reconhecido pela representação dos subúrbios buenaienses, Rodrigo Cañete (2020), o conecta aos quadros de Quinquela Martín, dizendo:

Sus escenas de puertos con inmigrantes que bajaban de los barcos llegados de Europa son comparables a las que pintó otro artista arribado de Italia como Alfredo Lazzari, quien en su academia privada de pintura en el barrio de La Boca tuvo como alumno a Fortunato Lacámara y Benito Quinquela Martín. Los estibadores anónimos que trabajaban como hormigas o, si observamos el modo en el pigmento se coloca en la superficie de la tela, como abejas en un panal. Ese tratamiento del progreso como finalizado por el trabajo industrial también puede observarse en los operarios que pululan en la Buenos Aires pujante de Pío Collivadino (Cañete, 2020, p. 61).

As telas dos agrupamentos aqui analisados, de fato, contêm muito dos aspectos sociais dos locais em que se instalam: a partir da década de 1880 a cidade de Buenos Aires passa por transformações profundas. Segundo

Ferreras (2006), esta reconstrução da cidade – como ocorre via de regra – se deu a partir da desconstrução da própria estrutura urbana, com o interesse de quem detinha os meios de produção sobre quem os desprovia:

À semelhança do que acontecia nas cidades européias, Buenos Aires passou por uma reestruturação espacial, marcando cada vez mais a divisão entre as funções de trabalho e moradia. A especulação urbana provocada pela chegada de grandes contingentes de imigrantes contribuiu para a segregação espacial entre trabalhadores e burgueses. A cidade começou a dividir-se entre uma área burguesa e outra proletária. Este processo de diferenciação, que se iniciou nos primórdios do nosso período, estaria bastante avançado para 1920 (Ferreras, 2006, p. 37).

As baixas remunerações para operariado logo dividiram a capital em duas, ainda segundo Ferreras (2006, p. 37), sendo sua porção mais ao norte composta por bairros nobres e modernos, e os do Sul (entre eles, La Boca), de predomínio pobre, com casas humildes e casarões transformados em cortiços – conhecidos em Buenos Aires como *conventillos* (cortiços que, geralmente possuíam um pátio central e muitos cômodos, sempre bastante ocupados por familiares ou apenas homens que dividiam o aluguel de algum destes espaços).

Em São Paulo a história segue um curso com alguma similaridade. A presença de uma elite financiada pela produção cafeeira também gerou no estado paulista uma busca por referenciais europeus. Era a ‘*Belle Époque*’ *Made in Brazil*, conferindo ao estado o posto de “locomotiva” do país, e gerando uma enorme transformação no desenho urbano paulistano.

Antônio da Silva Prado, prefeito da cidade por doze anos, grande entusiasta da ‘modernização’ da cidade, abriu avenidas, aumentou a Praça da Sé, retificou o rio Tamanduateí, arborizou a Praça da República e a Luz, enfim, investiu em ‘melhoramentos’ em bairros centrais e outros locais de interesse da aristocracia. Sobre esta política, relata o historiador indígena Carlos José Ferreira dos Santos (Casé Angatu):

Ruas, praças, becos, igrejas desapareciam e/ou eram remodelados. Costumes e pessoas eram prescritas, presas e/ou excluídas. Aparentemente, ao findar do século passado (XIX) e início deste (XX), quase todos os espaços urbanos paulistanos mais centrais vivenciavam essa espécie de “cruzada” em nome de uma eventual civilização, seguindo os modelos europeus contra uma suposta “barbárie” dos não europeus e dos quase não europeus (Santos, 2017, p. 119).

À população pobre restou a ocupação de bairros afastados, com ruas de terra e pouca cobertura de transporte público a insalubridade de casas e cortiços mal iluminados e arejados o que, somados a um saneamento escasso e, em vários casos, a falta de água tratada, tornava esses locais ambientes profícuos para a disseminação de doenças. Tais espaços, de população predominantemente pobre, ruas de terra e casario simples, foram os diletos dos agrupamentos artísticos estudados.

O GSH, nas pinturas de seus anos iniciais (período aqui analisado), não se deteve à emergência das indústrias paulistanas como elemento principal como assunto primeiro, se não como coadjuvante:

Como grandes observadores do cotidiano da cidade, os membros do Grupo retratavam a industrialização de São Paulo, o crescimento dos bairros e também o lazer de final de semana. A conversa no portão,

as pessoas caminhando e as figuras comuns têm ao fundo, eventualmente, a paisagem urbana, a fábrica, ou a silhueta de uma chaminé. São crianças, ciclistas, pais e filhos que caminham de mãos dadas, em um passeio na periferia de São Paulo (Freitas, 2011, p. 9).

Paulatinamente os telhados e chaminés fabris vão se tornando cada vez mais parte do horizonte periférico paulistano, no que os *santahelenistas* passam a retratá-las com maior frequência.

Sobre a hibridez desta paisagem no subúrbio, pode-se entendê-la ainda como um espaço na cidade em que um modo de vida bucólico resiste à ação do dito ‘progresso’ (Idem, p. 8).

A mirada a partir do Riachuelo, contudo, tem a presença mais constante de fábricas ao fundo, justamente pela industrialização anterior, e em maior volume que a paulistana, conforme tratado anteriormente.



Figura 1. Alfredo Lazzari,
Rincón del Riachuelo (1940)
Óleo sobre tela
Fonte: Museo Nacional
de Bellas Artes
(Buenos Aires, Argentina).
Disponível em:
<https://shre.ink/rz3c>
Acesso em: 18 set. 2023

Na imagem da figura 1, que representa o próprio Riachuelo, por Lazzari, se vê a presença exatamente de chaminés em maior quantidade que em “Canindé” (figura 2). O interessante nesta obra é a palheta, mais diversa que a de Zanini, e distribuída de forma a ressaltar certos pontos do quadro.

O monte amarelo, por exemplo, resolvido com pinceladas muito simples, tem um interessante papel de equilibrar a composição com os elementos ligeiramente à sua direita, de predominância escura. Além disso, a linha que separa a terra da água revela um caminho a ser percorrido com o olhar. Lazzari quer, aqui, chamar a atenção para exatamente estes três elementos centrais (monte de grãos, doca e barco), que revelam uma ação que está por acontecer: o embarque da carga. Neste sentido, pela ausência de estivadores, o artista é capaz de colocar o tempo em suspensão.



Figura 2. Mário Zanini,
Canindé (1940)
Óleo sobre tela
Fonte: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (doação MAM-SP).
Disponível em:
<https://shre.ink/rRZ8>.
Acesso em 30/07/2022.

Já se tomarmos a pintura em *Canindé* (figura 2), identificamos imediatamente as características da mencionada escola italiana, contudo, uma análise baseada no método iconográfico de Panofsky é capaz de revelar outros elementos sobre a obra e seu assunto. Na pintura, Zanini, cruza uma linha horizontal na tela, separando-a em duas porções desiguais. Na de cima se vê um céu composto de manchas brancas sobre um fundo azul, acima, pêssego e um cinza, à medida que desce ao horizonte e é interrompida à esquerda por árvores que se erguem verticais. A parte

debaixo é dividida ainda em duas outras partes: uma estreita faixa corresponde à representação da água, com pinceladas que sugerem o reflexo da margem, posta logo acima. O conjunto de casas, representadas aqui como placas de tons terrosos, se difere do restante da paisagem, como espaço humano de ocupação da natureza, apoiadas sobre uma esguia faixa de terra, insinuada por pinceladas curtas, sob a qual se vê quatro pessoas, com roupas que não demonstram circunstância.

Ao final desta faixa de terra à esquerda, se nota um barranco sob as árvores logo acima. A água que nos apresenta Zanini, é um rio, que, pela região, se trata do Tietê ou do Tamantuaí. De qual deles se trata não é possível precisar, o que, contudo, não deixa de ser irrelevante para a leitura da obra, afinal, é sabido que ambos os cursos d'água tinham (na verdade ainda têm) períodos de cheia o que, certamente, era um inconveniente para quem não tinha opção de moradia, que não suas margens.

Considerações finais

Dadas as conjunturas socioeconômicas analisadas anteriormente; as origens dos grupos em questão; sua necessidade de aglutinação; suas bases formativas, em geral rudimentares para os padrões artísticos vigentes (seja de acadêmicos ou de vanguardistas); suas características formais e, em especial, por seus papéis na formação de um imaginário visual das transformações pelas quais passaram Buenos Aires e São Paulo nas primeiras décadas do XX, pela reunião destes aspectos, a comparação entre GSH e LB se faz justificável.

O casario de arquitetura simples e a ordinariedade dos contingentes periféricos em suas atividades rotineiras formam um retrato das engre-

nagens da máquina desenvolvimentista por dentro. Os modernistas de primeira hora, forjaram-se no bojo de preleções pragmaticamente e previamente postas e encontraram um equilíbrio entre teoria e práxis na maturidade de seus percursos particulares. Os grupos aqui analisados, passaram por um processo de crivo mais empírico para, também, encontrar sua plenitude com o tempo.

Referências bibliográficas:

AJZENBERG, Elza (org.). *Operários na Paulista: MAC USP e Artistas Artesãos*. MAC USP. São Paulo, 2002.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo, 1976. Editora Perspectiva.

ANDRADE, Mário de. *Esta Paulista Família*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 02 de julho de 1939. Disponível em: <https://shre.ink/rRjy>. Acesso em 21/12/2022.

ARGAN, Giulio Carlo (trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti). *Arte Moderna*. São Paulo. Companhia das Letras, 1992.

BATTITI, Florencia y Cintia Mezza, *Artistas de La Boca* [sem data-online], Buenos Aires, Centro Virtual de Arte Argentino. Disponível em: <https://shre.ink/rRjK>. Acesso em 29 em jul. 2022.

BRILL, Alice. *Mário Zanini e seu tempo: Do Grupo Santa Helena às bienais*. Editora Perspectiva. São Paulo, 1984.

CAÑETE, Rodrigo. *Historia a contrapelo del arte argentino*. 1. ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Sudamericana, 2020.

DEVOTO, Fernando; FAUSTO, Boris. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada*. São Paulo. Editora 34, 2004.

FERRERAS, Norberto Osvaldo. *O cotidiano dos trabalhadores de Buenos Aires (1880 - 1920)*. Niterói: EdUFF, 2006.

FREITAS, Patrícia Martins Santos Freitas. *O Grupo Santa Helena e o universo industrial paulista (1930-1940)*. CIEC/UNICAMP URBANA, ano 3, nº 3, 2011. Dossiê: Patrimônio Industrial.

MORLINO, Leonardo; SARTORI, Giovanni. *La comparación en las ciencias sociales*. Madrid, Alianza Editorial, 1999.

PANOFSKY, Erwin. *Significados nas Artes Visuais*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

SANTOS, Carlos José Ferreira dos Santos (Casé Angatu). *Nem tudo era italiano - São Paulo e pobreza: 1890 - 1915*. 4ª edição. São Paulo, Anna-blume/Fapesp, 2017.

SEMINO, Carlos. *La escuela de arte de La Boca: sus grandes maestros*. 1º Ed. Buenos Aires: Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2012.

URCCI, Michelle Yara. *Os pintores do Palacete Santa Helena: imagens da São Paulo entre 1935 e 1940*. Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação do Departamento de Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

ZANINI, Walter. *A Arte no Brasil nas Décadas de 1930-40: o Grupo Santa Helena*. São Paulo: Nobel, Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

WESCHER, Diana. Entrevista concedida a mim em 24 de abril de 2023.

_____. Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945. In BURUCÚA, José Emilio. *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana, 1999.

Um estudo comparativo na história da arte latino-americana: as crianças de Portinari e Berni

Maria Carolina Rodrigues Boaventura (PGEHA – USP)¹

Resumo: Este artigo, tido como resultado parcial de uma pesquisa de doutorado em andamento, versa sobre um estudo comparado que analisa as relações entre as representações visuais de crianças, de 1930 a 1970, do pintor brasileiro Cândido Portinari (1903-1962) e do pintor argentino Antonio Berni (1905-1981). Para tanto, temos como referência na produção portinariana as crianças de Brodowski e na produção de Berni, os célebres personagens Juanito Laguna, menino suburbano de Buenos Aires e Ramona Montiel, jovem mulher com a qual o autor revela uma história ficcional da sua infância à juventude. Portinari apresenta-se no cenário brasileiro e internacional como um pintor que fez do seu trabalho uma forte expressão das inquietudes sociais vividas no Brasil daquele momento. Berni também teve um período de intensa produção artística reverberada pelas mazelas argentinas de sua época, o que o aproximava de um

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA – USP), na linha de pesquisa de Teoria e Crítica de Arte, sob orientação da Profa. Dra. Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves. Mestre em Artes (2013) e licenciada em Ciências Sociais (2007) pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).|Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5199036435753516> |E-mail: mariacarolinaboaventura@usp.br.

intenso realismo social. Desta forma, enfatiza-se que não se objetiva meramente um estudo comparativo, mas mais que isso, um esforço em delinear as trajetórias de artistas com visualidades fronteiriças que convivem na época com características de regimes ditatoriais, que percebem os dramas sociais de maneira semelhante e, entretanto, projetam essas realidades através de meios materiais e artísticos diferentes.

Palavras-chave: Candido Portinari; Antonio Berni; iconografia Infantil; arte moderna latino-americana.

Introdução

A Arte está profundamente ligada a conteúdos sociais. E como disse Mário de Andrade (apud Amaral, 1987, p. 107): “Toda arte é social porque toda obra de arte é um fenômeno de relação entre os seres humanos” e é com esta motivação que propomos analisar as relações entre as representações visuais do pintor brasileiro Candido Portinari (1903-1962) e do pintor argentino Antonio Berni (1905-1981), no que concerne às suas figuras de crianças. Para tanto, temos como referência na produção portinariana os meninos de Brodowski e na produção de Berni, os célebres personagens Juanito Laguna, menino suburbano de Buenos Aires e Ramona Montiel, jovem mulher com a qual o autor revela uma história ficcional da sua infância à juventude.

Candido Torquato Portinari, nasceu na pequena cidade do interior São Paulo, Brodowski, e como afirmou Mário de Andrade (apud AQUINO, 1964, p. 2) era “(...) procedente de um meio rural e por isso conserva alma e forças populares”, retratou em suas obras aspectos sociais de sua época que o incomodavam e, mais do que isso, que o levavam a refletir sobre um Brasil, ainda rural, da primeira metade do século XX, no qual fora frequente o trabalho árduo dos camponeses e, principalmente, dos imigrantes. Portinari era descendente de imigrantes italianos, se interessava muito por problemas da emigração nacional e também se debruçou sobre as atividades cotidianas e econômicas exercidas no Brasil desde o período colonial. Enfim, através de suas obras e como continua afirmando Mário de Andrade (apud Amaral, 1987, p. 103), o artista revelou uma grande preocupação com “(...) gente da terra, com a história da terra”; Assim, Portinari apresenta-se no cenário brasileiro e internacional como

um pintor que fez do seu trabalho uma forte expressão de inquietudes sociais que remetiam não só ao artista, mas também toda a sociedade a uma contextualização real dos problemas vividos pelo Brasil desde quando começa a pintar, mas também às questões sociais que constituem a formação política e histórica do nosso país. Cabe dizer que Portinari foi interpretado como um “pintor oficial” durante o governo autoritário e nacionalista de Getúlio Vargas (1930 a 1945).

Delesio Antonio Berni, pintor da cidade argentina Rosário, assim como Portinari era de descendência italiana e desde muito cedo iniciou seus estudos de pintura que neste momento se remetiam ao gênero pictórico da paisagem, com certa referência impressionista. Berni fez parte do grupo de vanguarda argentino Florida, grupo que nas décadas de 1920 e 1930 questionava o purismo da forma em suas diversas linguagens, seja nas artes, ditas naquele momento, plásticas, ou na literatura. Teve estreita relação com o dadaísmo e o surrealismo em suas viagens a Espanha e França, mas ao regressar ao seu país depois do golpe de estado de 1930 do militar argentino José Félix Uriburu, e se deparar com a chamada década infame, Berni inicia um período de intensa produção artística reverberada pelas mazelas argentinas da época, assim a ditadura, a miséria, as greves gerais, a fome, as pessoas morando nas ruas, levam Berni a um realismo social.

O estudo comparado na América Latina

Nesse sentido, é a partir do estudo comparado de uma visualidade fronteiriça entre as décadas de 1930 e 1970 que se enfatiza aspectos que contribuem para uma análise histórica, sociológica e iconográfica do contexto de produção destes pintores, pretendendo captar as aproximações e diferenças entre dois afamados artistas latino-americanos modernos e contemporâneos em suas trajetórias.

Cabe neste momento enfatizar a opção pelo estudo comparativo respaldado pela metodologia de “histórias comparadas” enunciada nesta pesquisa pela historiadora brasileira Maria Lígia Coelho Prado amparada em estudos do historiador belga Henri Pirenne.

Prado (2012) afirma que o debate da metodologia comparada é relevante, sobretudo, para aqueles que pesquisam a América Latina, já que deve-se observar que o estudo comparado para a realidade histórica, social e política do contexto latino-americano, constitui-se um desafio, principalmente se comparamos o Brasil com os demais países da América Latina. A autora ressalta ainda que a América Latina elenca em seu desenvolvimento histórico eventos históricos sincrônicos, tais como: a independência política de colonizadores ibéricos, a posterior formação dos seus Estados Nacionais, os governos ditatoriais e populistas, e seus processos de redemocratização, entre outras conjunturas mais que que facilitam a comparação entre seus países. E mais, destaca a necessidade de que no lugar de manter os “olhos fixos” na Europa, é mais eficaz para o pesquisador observar o Brasil junto a outros países da América Latina.

Uma vez que para a Europa a Arte Moderna se dava em meio a um repertório amplo de vanguardas, sabemos que na América Latina temos uma construção moderna da visualidade diferente, e como assinala Andrea Giunta (2005, p. 13):

Una modernidad que no fue unidireccional, sino que albergó elementos complejos y contradictorios – eufóricos y disfóricos, en los términos que propone Florencia Garramuño² – en la que convivieron preocupaciones nacionalistas, cosmopolitas o regionalistas actuando en cohesión o en tensión (Giunta, 2005, p. 13).

² Florencia Garramuño (argentina) é professora e pesquisadora na , Buenos Aires. Concentra seus estudos na literatura contemporânea do Brasil, Argentina e Uruguai, versando sobre questões estéticas e da modernidade.

E é a partir desta construção de modernidade que pensamos às obras de Portinari e Berni, artistas que ainda que inscritos num contexto de produção e circulação em seus países de nascimento, em algum momento estiveram em contato com a arte europeia ocidental por meio de viagens de estudo, Portinari as realiza no final dos anos 1920 à Europa e começo dos anos 1940 aos Estados Unidos. Berni, em 1925 como bolsista do de Rosário viaja a Paris e três anos depois passa por Madrid. Estas “viagens modernistas”, como se refere Andrea Giunta (2005), permitiram uma travessia de imagens e ideias que levaram a uma reconfiguração destes percursos culturais, tanto para a Europa como para a América.

Neste viés, não estamos falando somente de uma assimilação de estilos, mas sim, como afirma Graça Salgado (2005, p. 19) de uma intenção muito clara em representar as relações entre arte e cultura e a formação das identidades nacionais latino-americanas dentro de uma temporalidade muito próxima e, no entanto, vivida de maneira muito diferente pelos brasileiros, argentinos, mexicanos, enfim, por toda América Latina. E no que concerne às populações citadas, percebemos que estas estão empenhadas em construir suas narrativas nacionais modernas muito empenhadas em seus contextos sociais e políticos.

Portinari, Berni e a arte social

Portinari emerge no cenário brasileiro, em 1935, de maneira consagrada (com a pintura *Café* o artista recebeu a segunda menção honrosa na Exposição Internacional de Arte Moderna do Instituto Carnegie, em Nova Iorque) e é aclamado por Mário Pedrosa (apud Amaral, 1987, p. 59) por “conseguir integrar o homem como espécie na sua arte, e pela brecha por onde entrou o animal homem invade também a arte de Portinari, a relação homem – o homem social”.

Assim, para Pedrosa (apud Amaral, 1987, p. 59 e 60), Portinari extremou os limites da unidade estrutural de um quadro, da estética particular do quadro de cavalete, aprofundando então na sua reação sobre a matéria social. Entretanto, ele ainda afirma que o “valor extraplástico” (social) surgiu independente da intenção imediata do artista. Uma vez que este antes se deparava com as “representações luminosas de seus primeiros marrons”, com ícones plásticos e; “o que ele quer agora é o homem concreto, em grupo ou em seu meio social, no trabalho”.

Há autores como Aracy Amaral (1987), que insistem em afirmar que a arte de Portinari, não acadêmica, estava a serviço do oficial e empresarial e, que nesse aspecto, portanto, Portinari é sem dúvida o pintor histórico do Brasil do século XX. Mas por sua própria origem humilde e por sua identificação com as camadas populares, ele se atentou para as mudanças sociais que ocorriam no país num período de intensa atividade política, a qual pôs em voga movimentos e escolas que tendessem a críticas sociais na arte e na literatura.

Logo, concluímos que o pintor de Brodowski carregou consigo um forte dualismo, presente entre a paixão do ofício e o apelo social, sendo que o primeiro caracterizava Portinari como um pintor oficial, misturado a devaneios nacionalistas e encomendados, e o segundo dotava-o de um “realismo estético”.

É com Annateresa Fabris (1990), portanto, que temos um respaldo significativo dessa dialética que assombra Portinari. Para essa autora deve-se pensar Portinari enquanto um objeto estético integrante de um universo formal particular e, enquanto documento histórico integrante de um movimento geral do pensamento. E do confronto entre essas duas realidades, não surgiu a figura tradicional do pintor oficial e sim a imagem

de um artista engajado não nos mitos de poder, mas na sua crítica que mesmo “ambígua e artilosa”, ainda, é substancialmente, uma crítica.

E é com essa concepção que observa as críticas contidas nas obras de Portinari, sendo a partir de suas cenas da infância (figura 1) – ele como menino de Brodowski que foi, do soltar de pipa que retratou, das brincadeiras de rodas, dos meninos áridos que trabalham a terra e cuidam dos animais – que este estudo pensa na perspectiva crítica da obra de Portinari.



Figura 1. Candido Portinari, *Roda Infantil* (1932)
Óleo sobre tela, 40 x 47cm
Coleção James Arthur Lobo Lisboa, São Paulo, Brasil
Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3518>

É neste sutil lugar da vida ainda jovem e pura, que se revelam experiências de uma parcela da população que crescia à margem de direitos fundamentais à vida.

Para Berni, não parece diferente, o artista rosarino cria através do seu realismo social combinado a técnica da xilogravura e da colagem, um menino acarinhado até hoje pelos argentinos, um menino que como ele mesmo disse, é um pouco da sua personalidade. Juanito Laguna (figura 2) é um menino das aforas de Buenos Aires, ou, segundo Berni, de qualquer capital da América Latina. É no final da década de 1950, a partir do que chamou de materialidade expressiva que Berni chegou a XXXI Bienal Internacional de Veneza em 1962 e ganhou o Grande Prêmio de Gravura e Desenho, era fato: o personagem de grandes qualidades estéticas e valores

ideológicos conseguira atrair a atenção dos críticos. Um personagem periférico construído junto a sucatas recolhidas onde vivia, terrenos baldios, pequenos caminhos que estavam fora da ilusória e elegante Buenos Aires. São elementos materiais recuperados pelos emigrados do interior argentino e também pelos imigrantes de outros países latino-americanos, população à serviço da grande indústria e relegados ao chão de fábricas e emergentes favelas.



Figura 2. Antonio Berni, *Juanito Laguna aprende a leer* (1961)

Óleo sobre tela, 200 x 300 cm

Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina

Disponível em: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7164/>

Este menino, concebido como filho de um operário é caracterizado por Berni (2014, s/n) como “un chico pobre pero no un pobre chico. No es un vencido por las circunstancias sino un ser lleno de vida y esperanza, que supera su miseria circunstancial porque intuye vivir en un mundo cargado de porvenir”. Nas palavras de Berni, pode parecer romântica sua aspiração, já que de forma otimista anuncia porvires esperançosos para seu emblemático personagem, mas o que nos interessa aqui, é pensar em todo o solo que deu origem a tão forte persona que trouxe tanta admiração e resistência política aos argentinos e como disse Mercedes Sosa em sua canção homenagem de 1979: “Vas de amanecer y vendrás, de las entrañas de Juan, horneando el pan de la paz”.

Percebe-se, portanto, que as crianças de Portinari e Berni transitam, entre o rural e o urbano, o brincar e o estudar, o movimento e a rigidez, a liberdade e a falta dela, o acolhimento e o abandono. Mas, é preciso compreender que para além desses binarismos presentes nas obras evidenciadas há dois artistas que não se eximiram de uma tarefa de provocar a reflexão crítica sobre o mundo que viviam.

Referências bibliográficas:

ABREU, Simone Rocha de. Tese de Doutorado. São Paulo: PROLAM/USP, 2013

AMARAL, Aracy. a preocupação brasileira na arte brasileira de 1930-1970: subsídio para uma história da arte no Brasil. São Paulo: Nobel, 1987.

ANAYA, Jorge López. . Buenos Aires: Emecé, 2000.

ANTONIO BERNI - LA HISTORIA DE JUANITO LAGUNA. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires – MALBA, Buenos Aires, 2014, vídeo (3:47 min)

AQUINO, Flávio. . Buenos Aires: Editorial Codex, 1964.

AJZENBERG, Elza. . São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021.

CALLADO, Antonio. . Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978 (primeira edição de 1956).

Colección Online MALBA, disponível em: <https://shre.ink/rRjo>.

Acesso em: 23 de maio de 2021.

FABRIS, Annateresa. . São Paulo: Perspectiva Edusp, 1990. Coleção Estudo

_____. Portinari e a arte social. , v. XXXI, n. 2. Porto Alegre:

PUCRS, dezembro de 2005. p. 79 – 103.

GIUNTA, Andrea. Migración de las Imágenes. In: GIUNTA, Andrea. .

Buenos Aires : Siglo Veintiuno, 2005. p. 13-19.

PEDROSA, Mário. . São Paulo: Perspectiva, 1981.

PORTINARI, João Cândido. . Rio de Janeiro: Livro Arte Editora, 1979.

Projeto Portinari, disponível em: <http://www.portinari.org.br>.

Acesso em: 23 de maio de 2021.

Portinari para todos. Curador Marcello Dantas. São Paulo: Museu da Imagem e do Som - MIS Experience, 2022. (catálogo de exposição).

RAMÍREZ, Mari Carmen; PACHECO, Marcelo (). . Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini, 2014.

SALGADO, Graça. A la búsqueda de Brasil: Portinari y su tiempo. In:

GIUNTA, Andrea. . Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005. p. 19-23.

GT 7

**Trajetórias
Plurais:
Arte e
contem-
poranei-
dade**

Por uma partilha do acaso: cartografias acidentais de Cao Guimarães

Laura Cristina Souza da Silva (PPGHA-UERJ)¹

Resumo: O presente artigo tem como objetivo propor uma reflexão sobre o filme *Acidente* (2006), de Cao Guimarães e Pablo Lobato, relacionando-o com a noção de paisagem na história da arte. Como ponto de partida, dialogaremos com autores que ajudam a localizar o filme entre os conflitos da atualidade, tais quais Benedict Anderson (2008), Lilia Schwarcz (2003), Merleau-Ponty (1974) e Moacir dos Anjos (2017). Ao longo do texto, almejamos destacar o diálogo entre as artes visuais e o cinema, presente tanto em *Acidente* (2006), como em outras obras do cineasta Cao Guimarães. Compreendemos que a imagem do filme, feito uma lente de aumento voltada aos detalhes cotidianos, revela uma abordagem estética flexível diante da região de Minas Gerais que muito diz acerca das mudanças sobretudo no campo da arte brasileira.

Palavras-chave: paisagem; cinema; Cao Guimarães; arte contemporânea.

¹ Mestranda em história da arte (com bolsa Capes) no Programa de Pós-graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGHA-Uerj), com pesquisa sobre a noção de paisagem nas obras de artistas contemporâneos brasileiros, sob orientação da professora doutora Fernanda Pequeno. Graduada (2021) em artes visuais pela Universidade Estadual de Londrina. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2397405508207635>. E-mail: luacristina99@gmail.com

Introdução

Ao tentar cercar a região simbólica por onde transitam as produções artísticas no século XXI, o campo teórico logo apresenta alguns abalos. O primeiro desassossego de muitos historiadores é perceber que as conhecidas noções de região, território ou lugar já não oferecem a mesma concretude e autossuficiência que outrora teriam conseguido oferecer.² Testemunhamos, a partir do pós-guerra, um deslocamento na maneira como os vínculos (sejam eles culturais, teóricos ou materiais) ao espaço habitado se constituem e são em seguida descritos. Se antes alguns enunciados fixos, supostamente imutáveis, aparentavam dar conta da unidade de um povo, o acelerado processo de globalização e domínio mercadológico das novas mídias nos revela um pensamento muito mais plural e de difícil classificação.³

Paralelo ao desmanche de um conceito central de nação, cresce a preocupação em inserir manifestações de espaços periféricos nos principais circuitos artísticos. Essa se mostra uma resposta à emergência dos estudos pós-coloniais, responsáveis por denunciar as redes assimétricas de poder no trânsito global. Os questionamentos à cultura hegemônica se encarregam das tensões geopolíticas como forma de evitar posições estanques, dando maior destaque às trocas e às disputas que caracterizam o cenário contemporâneo. Assim, entra em evidência o sistema hierárquico no qual culturas aparentemente distantes conjugam-se, pleiteiam visibilidade e revogam seus estatutos políticos e econômicos. Em outros termos, se por um lado as narrativas convencionais e os dispositivos herdados de uma noção europeia de arte são alvo de revisionismo, outras narrativas são evidenciadas no debate como consequência destas transformações.

² Moacir dos Anjos (2017) discute esse desmanche das fronteiras geográficas no campo da arte em *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*.

³ O enlace entre os aspectos temporais do modernismo e os principais argumentos da teoria crítica do período é bem assinalado no livro *O retorno do real*, de Hal Foster (2017). Já as questões relativas à expansão midiática na passagem para o capitalismo global do século XXI têm maior aprofundamento na obra posterior de Foster (2021), *O que vem depois da farsa?*. Ambos os livros fazem uma leitura franca e consistente das discussões mais urgentes no sistema artístico contemporâneo.

Nesse solo instável, alguns desafios aparentam ser particulares da geração que atravessa o novo século. Um deles é a responsabilidade em apresentar uma produção que enfrente as fronteiras geográficas sobrepostas aos seus trabalhos, sem deixar de ampará-las em seu repertório visual. Em simultâneo, se espera dos artistas um posicionamento face à expectativa do sistema por novos discursos, mantendo ainda a busca por validação nos processos institucionais.

Diante da necessidade em adensar esse corpo de questões, o artigo visa iniciar uma reflexão sobre o filme *Acidente* (2006), de Cao Guimarães e Pablo Lobato, a partir de autores que ajudam a localizar o trabalho entre os conflitos de uma arte brasileira.

Territórios Simbólicos

A imagem do filme, feito uma lente de aumento voltada aos detalhes, revela uma abordagem estética obtusa diante da região de Minas Gerais que muito diz acerca das mudanças no campo da arte. É nesse movimento errante, em uma geografia que parte do afeto para traçar seus pontos de vista, que ela pode ser um contraponto notável a operações visuais mais totalizantes.

O que *Acidente* (2006) nos sugere é um modo de imaginar o investimento no entorno que escapa aos raciocínios mais rígidos sobre identidades locais. No livro *Comunidades imaginadas*, o historiador estadunidense Benedict Anderson (2008) explora diversos aspectos desse exercício coletivo de elaboração do sentimento nacional. Seu estudo tem foco na criação (tantas vezes implícita) das formas de pertencimento à vida em comunidade. Não somente por meio de conteúdos representativos, mas também a partir de esquecimentos, disputas silenciadas e hierarquias impostas, as nações consolidam um laço entre a multiplicidade de indivíduos que se enxergam parte da esfera política e cultural.

O cuidado com a formulação do conceito indica a importância de perceber o coletivo como um infinito processo de imaginação, mais que uma invenção arbitrária – desde o início do livro, o autor deixa claro que não há sentido na dicotomia entre comunidades verdadeiras e nações construídas, inventadas; para ele, existem estilos de imaginação que mobilizam o contrato social por ângulos distintos. Nessa lógica, a obra de Anderson redireciona o debate para os desafios na adesão generalizada de um imaginário já naturalizado na sociedade. *Comunidades imaginadas* não propõe, por isso, revelar a autenticidade – ou sua falta – nas expressões do nacionalismo. A pesquisa acerca dos processos identitários se torna um instrumento para entender os discursos hegemônicos sujeitos a questionamento, em constante reformulação e sob uma multiplicidade de influências.

Em vista desses processos relativos à ideia de nação, a arte enquanto uma produção multifacetada de afetos, identificações e símbolos embaralha a todo tempo os sistemas arraigados de representação de um território. O esforço artístico em encontrar alternativas às narrativas correntes torna-se essencial para inaugurar novas perspectivas de vida, repensar fronteiras e reforçar as expressões que passam longe de um repertório já consagrado e potencialmente nocivo.

Privilégio significativo dos artistas, nesse caso, é o fato de não estarem sempre reféns aos conceitos para expressarem esse mesmo desencaixe que as discussões teóricas trazem à tona. A indústria artística responde às problemáticas que percorrem sua produção a partir também da escuta, de um movimento feito de pausas, intervalos e lacunas, do uso gestual e sensível do corpo. Denominadores que extrapolam as discussões mais convencionais, principalmente quando o que está em pauta é a ausência de sentidos que possam abranger por um todo a experiência comum. Merleau-Ponty (1974) descreve com precisão esse pensamento no livro *O homem e a comunicação*:

O que é insubstituível na obra de arte – o que faz dela não somente uma ocasião de prazer, mas um órgão do espírito cujo análogo se encontra em todo pensamento filosófico ou político se ela é produzida – é que ela contém melhor que ideias, *matrizes de ideias*; ela nos fornece emblemas dos quais jamais pararemos de desenvolver o sentido, e, justamente porque se instala e nos instala num mundo do qual não temos a chave, nos ensina a ver e nos faz pensar como nenhuma obra analítica pode fazê-lo, porque nenhuma análise pode encontrar num objeto outra coisa além do que nele pusemos (Merleau-Ponty, 1974, p. 101).

É o que acontece quando Cao Guimarães e Paulo Lobato reúnem o nome de algumas cidades de Minas Gerais para compor um poema visual. O conjunto de lugares é o ponto de partida para o trajeto da câmera, um esboço rudimentar do caminho a ser percorrido, organizados mais pelo impulso poético dos dois diretores, que de qualquer dado concreto das cidades escolhidas:

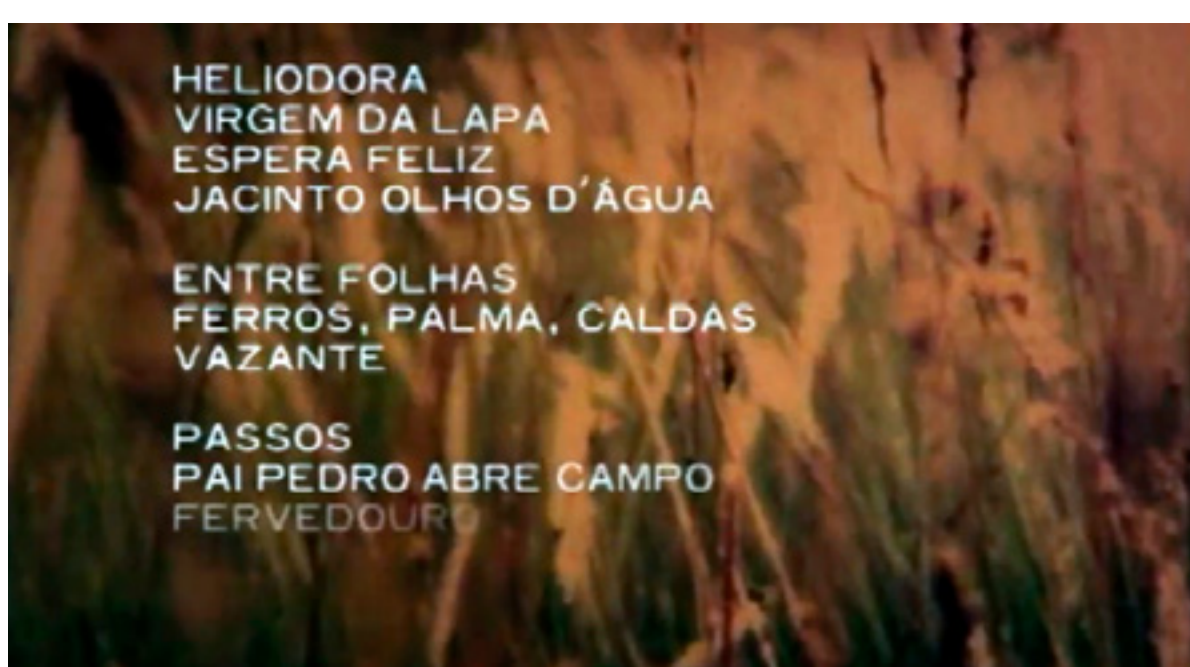


Figura 1. *Acidente*, Cao Guimarães e Paulo Lobato, 2006. Fonte: acervo particular do artista, acesso concedido à pesquisa (2022)

Com exceção do itinerário, as ações que ganham a atenção dos artistas parecem ser escolhidas ao acaso. São aquelas que, de outro modo, nos passariam despercebidas. Por esse cuidado ao banal, o trabalho desmonta qualquer expectativa anterior para garantir que seu espectador encontre uma imagem aberta, sempre sugestiva.

Em uma das cenas de *Acidente* (figura 2), acompanhamos um dia no bar, onde o tempo parece passar no filme da mesma maneira morosa de uma tarde de sol no interior do estado. As figuras que se demoram nas ações do local de lazer poderiam ser transportadas com facilidade a outras esquinas do país. Há, ao mesmo tempo, um dado singular no desejo do cineasta em aguardar que a estadia ali o revele algo que não apontaríamos em um primeiro olhar, um momento em específico que rompa com a mesma imagem de um bar e devolva-nos à situação daquele instante junto à câmera.



Figura 2. *Acidente*, Cao Guimarães e Paulo Lobato, 2006. Fonte: acervo particular do artista, acesso concedido à pesquisa (2022)

No ritmo particular do filme, o tempo mais alargado das imagens se desvincula dos roteiros normalmente pautados em um encadeamento lógico e linear, tal como na interação prevista entre personagens. Permanece a oferta de imagens inéditas das paisagens mais comuns – o bar sem movimento, uma festa de criança, uma caminhada pela rua deserta.

Cao nos exhibe uma contínua invenção do território, uma busca por fundar um transcurso pelas paisagens a partir dos primeiros afetos, de um olhar desprevenido e disposto aos encontros possíveis. O exercício de transitar livremente pelas cidades sugere intervenções e momentos de descuido, fazendo com que *Acidente* (2006) entregue alguns ângulos do estado mineiro à margem de seus cartões postais.

E não seria uma tarefa árdua memorar esse banco de imagens que, em geral, dita as cores de Minas. Elencar o que é representativo do estado não exigiria a memória de nenhuma viagem recente ao lugar, pois já se parte de um antigo conjunto imagético determinante para as relações de um país com tamanha extensão territorial. Se alguns estereótipos calculam com rigor as diferenças entre os estados, é a partir deles, também, que são desenhados os laços invisíveis entre espectros culturais de outra forma tão distantes. É a partir do imaginário compartilhado que é possível manter os mais complexos acordos sociais que marcam o modo como compreendemos a vida em sociedade.

No momento em que essa cartografia mental passa ao largo de *Acidente* (2006), são apenas as impressões mais tênues que podem reverberar na tela de cinema: a obra de Cao e Pablo demoradamente desfaz o jogo conhecido de referências visuais para devolver-nos a atenção aos sentidos. O protagonismo dado às cenas reforça uma possibilidade de mapear a experiência pela plasticidade, pelas sensações momentâneas. Indica, com isso, como podemos não apenas revisitar os lugares à volta, mas revisitar e recriar também a hierarquia de símbolos que atravessa a relação com estes lugares.

O filme, ao transitar entre as artes visuais e o cinema, não se resume a uma ilustração de ideias para as quais as paisagens mineiras são o pano de fundo; introduz uma experiência de detalhada observação, em que as imagens não precisam ir além do que apresentam. Essa estratégia que gera a impressão de liberdade não é particular deste trabalho na produção do artista, que em diversos momentos se mostrou em busca de um movimento espontâneo, desejante em fazer desaparecer qualquer interferência nas cenas pelo processo de direção. Grande causa desse efeito está na função de um cinema dispositivo, um filme que parte dos limites de uma proposta

(registrar imagens em cada cidade escolhida no poema), exigindo disponibilidade dos artistas para o que surgiria diante da câmera. É justamente o jogo conceitual, as bordas que desenham para a sua aventura cinematográfica, que possibilita uma maior abertura ao real. As cidades anônimas de Guimarães e Lobato liberam a necessidade de qualquer narrativa premeditada em função dos pequenos acontecimentos sensíveis.

Imaginamos os dois artistas abandonando outras ambições estéticas para errar no estado mineiro. A imagem lembra um trecho de *A natureza ri da cultura*, conto de Milton Hatoum (2007, p. 178), quando o autor declara que os mapas “fascinam as crianças, são desenhos misteriosos que convidam a fazer viagens imaginárias”.

Paisagens inusitadas

O intuito dos filmes de Guimarães ganha projeção ao ser posto em diálogo crítico com a herança do gênero artístico paisagem; cabe retomar a origem do interesse ocidental pela paisagem na arte que só tem lugar a partir da organização dos Estados como países. Tal noção explicita um primeiro movimento de entendimento e domínio social a partir da era moderna. Dada a distância entre o campo e a cidade, entre civilizados e selvagens, fomos capazes de fabricar um olhar romântico voltado à natureza desconhecida.

Se tratando especificamente do Brasil, a pintura de paisagem é um pilar importante no decorrer do processo que levou à legitimação da nação independente. Lilia Schwarcz (2003), no artigo “A natureza como paisagem: imagem e representação no segundo reinado”, explica que é durante o período monárquico que a natureza foi explorada como um emblema

da sociedade próspera. Ao considerarmos a produção artística no Brasil dos viajantes, Schwarcz aponta justamente para esse papel da arte como “mapa unificador, tratado descritivo, paisagem útil” (Süssekind, 1990, p. 22 apud Schwarcz, 2003, p. 10); o modelo natural se transformava em um suporte para abarcar os ideais da civilização recém fundada. Ideais esses que, como explicita a historiadora, se desfaziam de toda a imagem da violência e da escravidão para manter a ficção de um processo colonial pacífico. A retomada da discussão acerca dessas representações oficiais da natureza como uma estratégia política leva a ver que, apesar da facilidade com que se obliterou essa construção, ela é parte significativa da nossa organização social. Lembremos que a visão de uma natureza idealizada surge pela ascensão dos dilemas das grandes cidades; no Brasil, o processo colonizatório importara mentalidade semelhante para elaborar o cartão postal de sua colônia: organizou duramente suas cidades para a foto, e enviou-as como felicitações do paraíso. Nesse sentido, as escolas da pintura desejavam retratar um cenário perfeito, evocando os aspectos estéticos da natureza brasileira e deixando de lado aquilo que destoava da cena já planejada em primeira mão.

Dessa época advém uma mentalidade artística voltada para o exterior, projetada para a ilustração de um mundo utópico na América. No artigo “Configurando a América Latina: as visões de Rugendas e Marianne North”, a pesquisadora brasileira Vera Beatriz Siqueira (2015) aborda o crescente interesse de ordem estética dos viajantes no século XIX, partindo da perspectiva dos pintores Johann Moritz Rugendas e Marianne North. Foi durante o período que as imagens estrangeiras passam a suscitar uma maior curiosidade na construção imaginária da Europa:

Com a multiplicação dos relatos de viagem e a impressionante difusão de livros, gravuras, desenhos e panoramas que ocorreu nas primeiras décadas do século XIX, a imagem dos trópicos, para usar uma expressão de Nanci Stepan, se “tropicaliza”. Ou seja, ao público europeu interessam menos as descrições fiéis da natureza e da geografia latino-americana e mais a própria experiência romântica da viagem nos trópicos, que confirmasse as sensações de estranhamento, temor e surpresa, e criasse uma imagem entre verossímil e mítica, realidade e fantasia (Siqueira, 2015, n.p)

O aumento na produção dos relatos imagéticos dos viajantes contribuiu para a criação de uma ficção nacional, uma representação romântica daquilo que não partilhava da mesma origem conhecida dos artistas europeus. Tal ficção dependia de um certo distanciamento do olhar, uma visão mediada por modelos que aplacassem a real experiência do lugar. Ainda que seja um salto para pensar a obra de Guimarães, o confronto com as consequências ainda presentes do passado brasileiro dimensionam a necessidade em buscar outras formas de narrar nossa relação com o espaço.



Figura 3. *Mapa-Mundi BR (postal)*, Rivane Neuenschwander, 2007. Fonte: Stephen Friedman Gallery (2023)

Outra artista que revê os mapas simbólicos do Brasil em seu trabalho poético, talvez de maneira ainda mais explícita, é a também mineira Rivane Neuenschwander. Rivane trabalhou ao lado de Cao Guimarães por longos anos, produzindo obras como *Sopro* (2000) ou *Quarta-feira de cinzas* (2006). Em *Mapa-Mundi BR (postal)*, de 2007, ela reverte a função do cartão postal – no lugar de imagens pitorescas que exibam a peculiaridade das paisagens brasileiras, vemos fotografias de locais nomeados depois de regiões estrangeiras: bares, motéis, igrejas ou lojas do Brasil chamadas de Las Vegas, Tokyo, China, Jerusalém... Neuenschwander explora o antigo desejo brasileiro em recorrer ao que lhe é externo para buscar seu próprio sentido; paralelamente, explora o emaranhado ambiente imagético que se forma a partir dos embates da globalização, ao apropriar-se de suas respostas locais das mais adversas.

Novamente diante do filme, vemos que a imagem pueril de *Acidente* (2006) não se consolida ao ponto de ser passível como emblema de nenhuma nação, nenhum de seus registros cabem em um postal. Diferentemente do espetáculo das pinturas dos séculos anteriores, ou mesmo do trabalho em fotografia de Rivane, a imagem agora é imagem em movimento: baseia-se no princípio de transformação do todo a cada *frame* que se sucede. É justamente por seu caráter errático, na recusa de elementos norteadores, que a obra de Guimarães e Lobato se aproxima de uma escuta à natureza ambígua dos lugares, ciente dos ininterruptos processos de subordinação, anulação e reinvenção alocados em momentos rotineiros. Colabora, assim, no desmanche das representações que indicariam um destino final em uma política implícita na paisagem. Ao tomar para si o apreço de Guignard por um tecido pictórico esparso, que se dissolve no que tenta mostrar, Cao reacende essa capacidade da arte que vemos no

primeiro artista mineiro em nos apresentar um Brasil esquecido, desvelar uma disputa irresoluta entre as apostas de riqueza e os descontentamentos na produção de uma estética originária nos estereótipos do país.

Considerações finais

Ante as implicações do uso da natureza enquanto símbolo, a abordagem mais sensível para tecer um mapa põe do avesso os valores de controle e domínio que normalmente induzem à elaboração simbólica do espaço. O mapa do espaço feito pela escuta de suas lacunas, rupturas e desvios, restaura um estado de abertura que a muito foi abandonado no processo de entendimento da identidade nacional. O trabalho gera atrito não só com uma tradição narrativa do cinema, antes se desloca significativamente das convenções que são próprias de uma representação ideal do território brasileiro. Por conta disso, a autonomia sensível que o corpo da imagem ganha é, mesmo na microescala das experiências cotidianas, um impulso coletivamente político.

Acidente mostra um conjunto sensório do espaço que se abre pela situação da câmera, recusando a impressão de um retrato espetacular da natureza como o objetivo final de sua obra. O espaço é um espaço qualquer, o Brasil dos diretores multiplica-se em vários.

O que se sobressai é a necessidade em explorar outros modos de perceber a relação entre o sujeito e a ideia que faz de sua natureza regional. Necessidade que aparece nos circuitos contemporâneos como a expressão de um Brasil plural. Curadores buscam costurar as narrativas que sustentam os trabalhos de volta em sua materialidade, na plasticidade dos afetos dispostos no corpo das obras. Vemos, assim, exposições que apresentam

um recorte preocupado com outras formas de perceber a noção de território. Para o contexto em que surgem essas articulações no sistema artístico, não há paisagem, mas paisagens; não é, portanto, de um único ponto de vista que são redesenhados os contornos do mundo.

É exemplo disso a 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc Videobrasil, que coloca em foco práticas advindas de regiões com menor representatividade, norteadas pelo interesse nas brechas e rachaduras de uma tradição nacionalista. Também vale mencionar a 30ª edição do Panorama de Arte Brasileira do MAM, ao ter em seu escopo as singularidades de um cenário brasileiro assentado em contradições.

Os mapeamentos da arte, nesse caso, são uma forma de nos tornar novamente sensíveis ao que acontece ao entorno, num momento em que já nos habituamos a uma mesma apresentação do real, expondo-o explicitamente ou colocando-o como mote de determinadas locuções confortáveis, também como manobra para mascará-lo.

O estudo da produção artística contemporânea exige ultrapassar o desejo de que seria possível reunir exemplos, tecer comparativos e encontrar equivalências que deem sempre uma ideia precisa do ponto onde nos encontramos espacialmente e temporalmente. Desafiar essas equivalências e estruturas de sentido não significa deixar de lado o que é exterior aos movimentos contemporâneos, começar do zero, mas partir de um olhar crítico ao que nos é familiar, resultante do apreço à uma partilha mais simétrica do imaginário coletivo.

O que Cao Guimarães repete na imagem de *Acidente* (2006) é a sugestão – já recorrente em sua trajetória – de que ver é sempre uma fábula. Saber fabular exige um compromisso conjunto com o que está diante de nós, como mostra Benedict Anderson (2008). Talvez somente assim pareça

plausível pensar um futuro com aporte na realidade do Brasil, ou seja, que parta dos estranhamentos que essa realidade invariavelmente nos causa, tendo em mente as negociações necessárias para que mudanças efetivas aconteçam.

Referências bibliográficas:

ACIDENTE. Direção de Cao Guimarães e Pablo Lobato. Belo Horizonte: 2006.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANJOS, Moacir dos. *Contraditório: arte, globalização e pertencimento*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

DAVIES, Surekha. *Renaissance ethnography and the invention of the human: new worlds, maps and monsters*. New York: Cambridge University Press, 2016.

FOSTER, Hal. *O que vem depois da farsa?*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O homem e a comunicação: a prosa do mundo*. Tradução de Celina Luz. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.

NDIKUNG, Bonaventure. Des-outrização como método (leh zo, a me ke nde za). In: *21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil: Comunidades imaginadas*. Direção artística de Solange O. Farkas. Curadoria de Gabriel Bogossian; Luisa Duarte; Miguel A. López. São Paulo: Sesc: Associação Cultural Videobrasil, 2019.

ROGER, Alain. *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard, 1997.

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. A natureza como paisagem: imagem e representação no segundo reinado. *Revista USP*, São Paulo, n. 58, p. 6-29, junho/agosto 2003.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Configurando a América Latina: as visões de Rugendas e Marianne North. *19&20*, Rio de Janeiro, v. X, n. 2, jul./dez. 2015.

Imagem e sobrevivência: um estudo sobre a natureza-morta contemporânea

Milena Regina Duarte Corrêa (UFSM)¹

Altamir Moreira (UFSM)²

Resumo: O estudo desenvolvido neste texto deriva de uma tese de doutorado em desenvolvimento, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria. Tem como objetivo investigar o aspecto sobrevivente das imagens, a partir de naturezas-mortas da história da arte e imagens equivalentes na arte contemporânea. A metodologia de escrita deriva da abordagem de Georges Didi-Huberman, historiador da arte e filósofo contemporâneo, dedicado a atualizar o pensamento de Aby Warburg a respeito de formas visuais sobreviventes. A sobrevivência das imagens é identificada a partir da análise de naturezas-mortas atuais, com base em três critérios: sobrevivência das formas, sobrevivência dos motivos e inovações conceituais. Com isso, foi observado que as obras apresentam

¹ Doutoranda em Artes Visuais no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Mestra em Artes Visuais (2020) e Licenciada em Artes Visuais (2018) pela mesma instituição. E-mail: milena.duarte@acad.ufsm.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7962-7399>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/6761362028803725>. Santa Maria, Brasil.

² Professor Associado do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutor (2006) e Mestre (2002) em Artes Visuais com ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Bacharel em Desenho e Plástica (1997) pela UFSM. E-mail: altamir@ufsm.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6251-0079>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/6180609329576172>. Santa Maria, Brasil.

repetições na estrutura formal e nos motivos figurativos, entretanto, as imagens contemporâneas apontam para uma série de inovações conceituais incomuns. Portanto, o objeto da pesquisa em questão se mostra pertinente na atualidade por permitir a análise de um tema recorrente na história a partir de uma perspectiva contemporânea.

Palavras-chave: Arte contemporânea; História da arte; Sobrevivência da imagem; Natureza-morta.

Introdução

A palavra “sobrevivência” tem origem no latim *supervivens* (que sobrevive) e refere-se à condição daquele que se mantém vivo apesar de enfrentar condições adversas que tendem a lhe tolher a existência. O que sobrevive, subsiste às situações extremas que, de modo geral, lhe causariam a sua morte, e, desse modo, resiste ao suficiente para reaparecer. Quando nos deparamos com um objeto sobrevivente, dificilmente nos perguntamos de onde ele veio, porque foi feito e para onde vai. Se o encontramos em determinado local e tempo, é porque foi, e ainda é, sobrevivente.

A sobrevivência da imagem não é diferente, é anacrônica e se refaz constantemente. As imagens são presentes desde as primeiras representações de mundo, conduzem nossa realidade e o nosso pensamento como seres sobreviventes no meio de uma população de fantasmas e histórias que tentam causar o seu desaparecimento. Elas sobrevivem por motivos que nem sempre são ou podem ser explicados. Suas formas reaparecem em outras imagens tempos depois. Figurações produzidas dentro de um contexto histórico específico, sujeitas a passagem do tempo e ao desaparecimento, mas, ao serem reativadas, voltam a se manifestar no presente.

Reconstruímos a abordagem teórica das imagens sobreviventes, neste texto, com base nas pesquisas do historiador e filósofo francês Georges Didi-Huberman (1953-). Esse estudioso das imagens e da história da arte, resgata os escritos do célebre historiador judeu-alemão do século XIX, Aby Warburg, ao compor uma teoria de imagens dialéticas, anacrônicas e sobreviventes, adaptadas às diferentes temporalidades. A partir de um problema de pesquisa semelhante, a atual pesquisa sobre as imagens de natureza-morta busca compreendê-las como tema afetado por alterações com o passar do tempo e reaparecido na arte contemporânea de modo inovador e conceitual.

No decorrer desta escrita, as naturezas-mortas são revisitadas a partir do importante papel desempenhado na história da arte e da conquista de um lugar autônomo entre os grandes temas. Entretanto, o interesse principal focaliza discutir a expansão e a proliferação das naturezas-mortas contemporâneas, construídas sem o abrigo de uma narrativa histórica linear, elaborando, nesse percurso, mais uma história de sobrevivências, acontecimentos e tempos diferenciados (Didi-Huberman, 2013).

Abordamos o objeto da sobrevivência a partir de três critérios: sobrevivência das formas, sobrevivência dos motivos e inovações conceituais. Produções contemporâneas como *Subtrato-Figura* (2015) de José Damasceno, e a série *Nomad Patterns* (2015) de Livia Marin, são discutidas a partir desses parâmetros. Com isso, podem ser observadas as repetições na estrutura formal e conceitual e a sobrevivência por meio de anacronismos que implicam reaparecimentos inesperados, tal como aqueles já apontados nos estudos de Didi-Huberman.

Imagem sobrevivente

A imagem sobrevivente tem sido discutida por diferentes teóricos da arte há mais de meio século, sob diversas perspectivas metodológicas. No entanto, no âmbito da história das artes visuais, torna-se difícil falar de imagens que sobrevivem à luz das pesquisas iniciadas por Abraham Moritz Warburg (1866 -1929). O memorável historiador, conhecido mundialmente pelos estudos sobre o ressurgimento do paganismo no Renascimento Italiano, deixou um grande legado para a história social da arte, para a ciência da cultura e à iconografia.

Esse fantasma da história cultural, cuja fama excedeu o conhecimento de sua obra, ficou por algum tempo escondido na história, atrás de outras perspectivas mais claras e tranquilizadoras, como de Erwin Panofsky, por exemplo (Didi-Huberman, 2013). Desprendido das teorias formalistas e exclusivistas, Aby Warburg voltou a ser motivo de investigação ainda no século passado, fazendo com que sua própria imagem fosse tão sobrevivente quanto suas pesquisas.

O principal motivo que confere à Warburg uma particularidade sobrevivente decorre da persistência das mesmas perguntas, fidelidade aos problemas e à característica de obra inacabada. As teorias e procedimentos de Warburg permanecem em circulação, influenciando o desenvolvimento das histórias da arte nas décadas seguintes à morte do historiador, fazendo-o ressurgir. De fato, essa vida póstuma é persistente e pode ser percebida através de estudiosos que atualizaram o pensamento dele. Entre estes, destaca-se Didi-Huberman, o qual, após um período de estudos no *Instituto Warburg* de Londres, deu continuidade e aprofundamento a alguns dos temas das pesquisas iniciadas pelo teórico precedente.

Aby Warburg ancorou o trabalho em diferentes conceitos relacionados à iconografia e ao anacronismo das imagens, e três deles ganharam maior destaque: *Nachleben*, *Pathosformel* e *Mnemosyne*. O primeiro parece transcender os seguintes, porque não se refere à mera sobrevivência de forma estática e tradicional. O termo *Nachleben*, no idioma alemão, a situação de algo *após a vida, além da vida, ou sobrevida*, tenta dar conta da complexa temporalidade das imagens: longas durações e fissuras do tempo, latências e sintomas, memórias fugidias e memórias ressurgentes, anacronismos e limiares críticos (Didi-Huberman, 2015, p. 52).

Embora esse fator, a *Nachleben* utilizada por Warburg pode ser traduzida, literalmente, como sobrevivência. Para ele, o significado da palavra ainda vai além disso. Ela é aquilo que faz sentido como sintoma, e como elemento anacrônico desta cultura. *Nachleben*, de acordo com o autor, é também um conceito dialético, focalizado num processo de cristalização dos movimentos e formas oriundas de um passado latente, bem como no processo de liberação posterior das imagens no presente.

Não apenas esse conceito, mas toda obra desse historiador é fundamental para pensar outra configuração de história da arte com relação aos métodos inerentes e pressupostos específicos. Desse modo, o pensamento de Warburg passou a contribuir para a renovação de vários campos de conhecimento, tais como a antropologia, na área de ciências humanas, e a história e a teoria, na área de artes, por meio do que ele denominou ciência da cultura – *Kulturwissenschaft*.

No livro *A imagem-sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg* (2013), Didi-Huberman detalha o conceito de *sobrevivência*, partindo do ponto de origem: o trabalho de Edward Burnett Tylor, fundador da antropologia sociocultural na Inglaterra. “Tylor propõe a noção de *survival* para pensar os detalhes triviais, animismos das estátuas e uma teoria da linguagem emocional e imitativa” (Didi-Huberman, 2013, p. 58). A proposta do inglês era pensar na sobrevivência dos elementos culturais mais *inadaptados e inapropriados*.

Depois de Tylor, Jacob Christoph Burckhardt e Friedrich Nietzsche foram as principais influências de Warburg para desenvolver a *Nachleben* e o *Pathosformel*. Essa trajetória estrutural do conceito detalhada por Didi-Huberman resgata fundamentos contextuais históricos de concepções warburguianas acerca da imagem-sobrevivente. Além disso, ao fazer isso,

Didi-Huberman retoma suas próprias referências, para nos apresentar uma imagem sobrevivente instigadora da dialética do olhar e do reposicionamento do sujeito.

Didi-Huberman, como leitor e admirador da obra de Walter Benjamin (1892 – 1940), ao explicar a temporalidade e a sobrevivência das imagens, retoma o pensamento deste crítico literário alemão sobre a *imagem-dialética*, enquanto imagem crítica, “crítica do passado e do presente, sintoma da memória coletiva e inconsciente, é também imagem do despertar” (Benjamin, 2006, p. 505). A partir disso, Didi-Huberman pensa as imagens dialéticas como ocorrências fora da realidade, anacrônicas, sintomáticas; surgem de um intervalo, da presença e da ausência, de um encontro entre várias temporalidades complexas. Ou seja, originam-se de uma sobrevivência.

Essas referências conceituais embasam a tese de Didi-Huberman, que passa a sugerir as imagens formadas pela montagem de tempos heterogêneos. A imagem permite romper com a linearidade do relato histórico e com o fluxo natural da passagem do tempo, por sua força explosiva, a qual forma anacronismos. Portanto, pensar a imagem é pensar o(s) tempo(s) que a constitui, por se configurar outro estatuto temporal, produz uma dialética de dois tempos: um passado anacrônico e um presente remissente, o encontro da *origem* com a novidade (Didi-Huberman, 2012).

O conceito de *montagem*, para Didi-Huberman, também diz respeito a uma operação dialética, pois privilegia os choques e confrontos entre imagens reservando intervalos à tomada de posição crítica. Os choques desconcertam a organização da narrativa histórica e apostam na desorganização dela para aparição de contradições não resolvidas, discontinuidades e alteridades na imagem. Tal concepção dialoga, ademais,

com o pensamento de Benjamin, sobre o sentido de *origem*. A vontade do regresso à origem revela a precariedade desse retorno, desidentificado consigo mesmo, mas aberto para um futuro a ser delineado.

Didi-Huberman está mais interessado nas discontinuidades, na disposição das coisas, na emergência dos vestígios e na desorganização de sua ordem de aparição. Para ele, o choque dialético entre as imagens é central para pensar as sobrevivências. O gesto de Didi-Huberman busca escavar (*creuser*), bagunçar, desmontar a ordem espacial e temporal das coisas pela via do choque, do tensionamento. A ruptura com a organização cronológica do tempo histórico valoriza-se no gesto metodológico de reflexão sobre a sobrevivência das imagens, revelando uma dimensão da montagem que a articula ao ficcional.

A ideia de *montagem* relaciona-se diretamente com as noções de *intervalo* e de *sintoma*, não contemplados neste texto, embora conectados à *imagem sobrevivente*. Para o autor, o intervalo pode ser aproximado da noção de sintoma, isto é, aquilo que interrompe uma leitura contínua da história, do conhecimento que avança causalmente para outro conhecimento: a brecha. Portanto, olhar para a história da arte por seus intervalos e sintomas permite fazer uma montagem de imagens sobreviventes.

As brechas abertas na história da arte são revistas por tensionamentos e choques, fazendo emergir as sobrevidas da imagem. Dessa forma, elas podem atravessar tempos e se deslocar para além do momento de origem. Esse processo acontece a todo tempo e confirma essa temporalidade múltipla. Sua durabilidade não se caracteriza apenas enquanto matéria, mas pelas memórias incitadas, acontecimentos representados e ligações possíveis de serem articuladas.

Assim, ao olharmos para a história da arte, podemos pensar: que tipos de imagens sobrevivem? Esse exercício necessita de dialética do olhar e de reposicionamento do sujeito diante da imagem para reconhecermos seus saltos no fluxo da história e seu anacronismo em evidência. Desenvolveremos, a seguir, uma revisita à história da arte e à arte contemporânea, para identificarmos a sobrevivência das imagens de naturezas-mortas ao longo do tempo e sua proliferação no universo da arte contemporânea.

Sobrevivências das naturezas-mortas

Uma natureza-morta contemporânea diferente das outras: uma fotografia de quatro objetos brancos sobre um fundo branco. Nela, dois copos e uma jarra presos na superfície de uma bandeja transmitem, à primeira vista, certa tranquilidade. Esses objetos, comuns em nosso contexto, passam a nos causar certo estranhamento e incômodo, afinal, por que tanta ausência de cor e de vida em uma composição?

O senso comum acredita que o branco traz a sensação de paz e leveza, e que, por refletir todas as cores do espectro, lembra espiritualidade. Entretanto, em *Subtrato-figura* (Figura 1), José Damasceno (1968 -) consegue tirar totalmente a sensação de tranquilidade do branco na composição com objetos domésticos. Alguns detalhes causam inquietação, como o fato da jarra e os copos estarem presos na bandeja. Se eles não estão sobre a bandeja, eles pertencem à bandeja. Estão fixados em um objeto de sua continuação, também branco.



Figura 1. José Damasceno, *Subtrato-figura* (2015)
Aço inox pintado. 20 x 50 x 30 cm
Disponível em: carbonogaleria

Um objeto habitual com detalhes ou abordagens “estranhas” são características comuns nas composições de naturezas-mortas na arte contemporânea. *Subtrato-figura* é uma composição tradicional que trabalha os objetos de maneira incomum, como se fossem resíduos de uma antiga composição, uma sobrevivência. No processo, perderam-se elementos e cores, mas restou a figura, em sua forma simples e minimalista, querendo ser apenas figura, sem cor, com tonalidade minimalista. Os detalhes dessa sobrevivência importam à obra. O motivo principal a fez sobreviver: a uniformização da cor e a simplicidade de objetos comuns apresentados em contextos diferenciados.

Muita coisa se foi, mas o que restou foram as ausências. Ausência de cor, ausência de movimento e até de uma vida significativa. *Subtrato-figura* é uma imagem sobrevivente, ela mostra o conteúdo sobreviventes depois da retirada. Saíram os elementos vivos, a água da jarra, a água dos copos, o fundo, as mãos de quem o fez. Ausência de vida e sobrevivência de forma alertam à particular unidade sobrevivente das imagens contemporâneas (Didi-Huberman, 2013).

Em oposição ao que as naturezas-mortas convencionais apresentam em relação ao espaço doméstico, *Subtrato-figura* é essencialmente inquietante. Foi pensada para estar em um local exclusivo, com a atenção merecida e sem muitas informações, apenas objetos brancos em um infinito fundo da mesma cor. Ao encarar com coragem esses objetos ora familiares, ora estranhos, passamos a pensar o que eles realmente querem nos dizer. Será que querem dizer alguma coisa?

O exemplo da obra de José Damasceno nos ajuda a pensar a respeito da sobrevivência das naturezas-mortas na contemporaneidade. A partir dos anos 60, as obras passaram a desafiar as narrativas anteriores, exigindo dos artistas, críticos, espectadores e das próprias obras de arte, total renovação. Os objetos inertes abandonam a posição fixa e passam a apresentar-se de forma suspensa, submersa, desconstruída, isolada, quebrada. A arte desse tempo está mais interessada na inquietação, na polêmica e no confronto. O artista preocupa-se com a interação entre espectador e obra, e não com sua responsabilidade de “transmitir uma mensagem”.

A imagem contemporânea não se preocupa em entregar um conceito pronto ou uma narrativa encerrada pelo próprio artista. Observar uma natureza-morta contemporânea movimenta-a novamente, independentemente do momento ou circunstância de criação, está em constante modificação. O olhar não é mais passivo e contente. O observador já não se satisfaz com uma descrição ao lado da imagem ou por uma interpretação de algum crítico ou historiador. Ele também desenvolve significados e interpretações particulares, baseadas nas experiências pessoais somadas a esses relatos.

Ao encontrar uma natureza-morta contemporânea sem o abrigo de uma narrativa hegemônica da história da arte, certamente, o observador desconcerta-se. Os objetos estáticos e inertes, o silêncio eloquente das cenas, os temas da morte e os frutos apodrecidos característicos das pinturas a partir do século XVII, são revisitados. Os objetos silenciosos passam a ter voz e importância, problematizando o contexto inserido. As narrativas próprias e os costumes deixam de estar à serviço de uma história mais importante, como a dos retratos e paisagens, para problematizarem questões intrínsecas.

Do ponto de vista da história da arte, as naturezas-mortas sempre registraram o cotidiano e as formas de vida, levando-nos ao privado, ao mais

íntimo e obscuro que as pinturas podem apresentar. Caracterizadas como objetos caseiros, as composições trazem sensações intimistas, como se o observador estivesse invadindo o espaço da casa ou do ateliê onde os objetos estavam colocados. Os elementos simbólicos, místicos e retóricos, que pareciam não exercer função em quem os olha, ao serem reunidos em um mesmo espaço, encaram o espectador, ativando memórias e sensações possivelmente desligadas.

Ao longo do tempo, as naturezas-mortas expandiram-se e consolidaram-se. A recorrência dos temas, a repetição de cenas e a sobrevivência dos mesmos objetos, confirma-nos sua sobrevivência durante a história da arte. As garrafas de vinho, relógios e taças de cristal, assim como outros objetos estáticos, ressignificam-se. Por vezes, alcançaram outros formatos e novos significados. As formas expandem-se para além da representação do entorno, de modo não convencional, evidenciando o reaparecimento, a sobrevivência e a nova vida da natureza-morta em nossos dias.

Na série *Nomad Patterns* (Figura 2), a artista chilena Livia Marín utiliza objetos cotidianos para modificar a nossa relação com eles. O elemento central do seu trabalho é o estranhamento naquilo que nos é familiar em uma natureza-morta.



Figura 2. Livia Marín, *Nomad Patterns* (2015)
Galeria Carbono, São Paulo. Acervo da artista
Disponível em: liviamarin.com

Um conjunto de chás em cerâmica, produzidos de forma industrial e decorados com padrões semelhantes de estampas chinesas em azul. Parte do bule é derretida, enquanto a outra permanece inteira. Ainda assim, as estampas mantêm-se intactas, como se não houvesse alteração no desenho. Mesmo derretida e incompleta, a cerâmica conserva-se delicada e sutil, sem formas agressivas.

O objeto parece pertencer a diferentes tempos: o tempo em que estava completo; quando foi derretido e, ainda, o tempo de sua recomposição. Até mesmo o derretido ainda está presente de forma inesperada, por uma destruição convidativa e sedutora, deixando a beleza do objeto ainda mais evidente. O ato de não quebrar e, sim, derreter também possui um tempo diferenciado, pois trata-se de uma “destruição com cautela”, deixando o tempo agir sobre o objeto.

Em *Nomad Patterns*, a sobrevivência de forma e daquilo que um dia foi evidência-se na construção e não “destruição” de uma imagem que representa as fatalidades temporais, o objeto antes, durante e depois da ação. As fraturas derretidas demonstram a efemeridade e inconstância do tempo passível de afetar as imagens, enquanto os padrões decorativos sobrevivem. Dois extremos atestam a permanência do objeto em diferentes situações. A artista emprega a essa natureza-morta silenciosa uma voz e uma luz por meio de suas inconstâncias, vazios e faltas.

Os dois exemplos citados neste texto nos fazem sair da interpretação convencional sobre imagens de naturezas-mortas fortemente ligadas às representações antigas. As diferentes possibilidades de interpretação dos seus significados não seriam possíveis se os artistas direcionassem a nossa compreensão para formas, símbolos, cores ou texto. A sobrevivência dos objetos e dos motivos é evidente nas duas obras, tendo em vista que a forma se manteve e as motivações para representar os objetos também.

No que se refere às inovações conceituais, podemos concluir que Damasceno retira a maioria das características comuns dos objetos, tornando sobrevivente a forma e a lembrança da utilidade. Nesse jogo, apresenta materiais inquietantes, comunicativos e questionadores de forma minimalista e conceitual. Igualmente, Livia Marín emprega, na imagem, trânsitos do que está e do que não está mais, ausência e presença, sobrevivência e insistência no tempo.

Considerações finais

Tal como nos fala Didi-Huberman, as imagens são compostas por uma temporalidade múltipla, pela conjunção de dois ritmos diferentes, uma coexistência anacrônica de passado, presente e futuro. Nesses encontros, há tensões, resistências, crises, recalques, sobrevivências potencializadoras. Essas movimentações mudam diretamente nossa forma de ver as imagens e de entendê-las. Por esse motivo, as imagens têm tanta força nos nossos modos de pensar, adquirindo o poder de se abrirem e de mostrarem a história de outra forma, por isso, são *imagens-tempo*.

No século XIX, Aby Warburg já pensava na diferente temporalidade da imagem que não poderia ser contemplada pela história da arte tradicional. Seu *Atlas Mnemosyne*, um importante material de imagens agrupadas por sobrevivências de mais de três séculos diferentes, conta uma “história da arte sem palavras” ou “história de fantasmas para pessoas adultas”, e formam seu próprio *Nachleben*. *Nachleben* se tornou, assim, uma das primeiras formas de reflexão sobre a vida póstuma das imagens, e que nos acompanha até o presente das imagens contemporâneas.

Dessa forma, a compreensão de Didi-Huberman sobre as imagens pensadas fora da linearidade, de forma anacrônica e sintomática, ou seja, dialética, sustenta sua teoria sobre a imagem sobrevivente, nunca neutra, nem passiva. O autor nos coloca a responsabilidade de reconhecer as brechas da imagem, o lugar de encontro das tensões e das sobrevivências. Esse exercício nem sempre é fácil, mas possível de ser feito quando abrimos nosso olhar e nos reposicionamos diante de uma imagem.

As naturezas-mortas, por exemplo, tal e qual citadas durante a escrita, expandem suas produções para além do entorno e do costumeiro, e voltam-se às problematizações do nosso tempo e da sua própria configuração enquanto imagem. Naturezas-mortas não contam mais outras histórias, mas as próprias histórias compostas de atualidades, inatualidades, sobrevivências e reparações em qualquer tempo.

Referências bibliográficas:

BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Tradução de Vera Casa Novas e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

O espaço como ferramenta aurática: a *Tteia 1C* do Instituto Inhotim e a sacralização da obra na arte contemporânea

Claudia Luiza Sampaio Bartoly Damasceno
(PPGAV | UFRJ)¹

Resumo: Este texto tem como objetivo a análise da instalação *Tteia 1C* (2002) de Lygia Pape, montada em galeria dedicada à artista no Instituto Inhotim (Brumadinho, MG), especificamente sobre o uso do espaço tridimensional, este em quase total escuridão, e a consequente sacralização da obra, que demanda do visitante um comportamento de imersão, reverência e performance, uma experiência de dimensão ampliada dos sentidos no espaço-tempo. A obra é o resultado das experiências que a artista iniciou em 1977, junto aos seus alunos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, a partir da observação das teias de aranha na natureza e de como a estrutura desaparecia e reaparecia de acordo com a incidência de luz e à medida que se caminhava pelo espaço. A partir do texto *A dupla distância* (2010) de George Didi-Huberman, na qual

¹ Claudia Luiza Sampaio Bartoly Damasceno é arquiteta graduada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ (linha de História e Crítica de Arte). Email: claubartoly@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7152761553771847>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/6180609329576172>. Santa Maria, Brasil.

disserta sobre o conceito de “aura” e seu desdobramento na arte, compreendemos a potência que a obra adquire ao assumir esse sentido, doado, nesse caso, principalmente pelo espaço, usado como ferramenta “aurática”. As características arquitetônicas da galeria desafiam a percepção espacial e o percurso até a instalação é conduzido quase como uma procura de uma “luz no fim do túnel”.

Palavras-chave: Lygia Pape; Aura; Iluminação; Espaço; Tempo.

O espaço tridimensional, seja ele como meio artístico, campo de operações, projeções e/ou poéticas, pode ser preenchido de forma imaterial, adquirindo outros significados e contornos além da arquitetura. Determinadas instalações incluem o espaço como ferramenta artística de forma negativa – aqui a palavra “negativa” é utilizada com o mesmo significado do campo da fotografia, referindo-se à ausência de luz, que se torna, de forma paradoxal, o preenchimento do espaço.

Como uma alternativa contemporânea ao paradigma do conceito de Cubo Branco², o espaço expositivo estéril característico do modernismo, Sônia del Castillo afirma que o termo Caixa Preta na arte é definido como quando “o espaço não mais se cala para a obra falar; agora, obra e espaço falam, em uníssono, assim como na caixa preta ou ‘lugar teatral’” (Castillo, 2008, p. 329). Esse conceito se caracteriza, concretamente, de forma a criar uma “boca de cena”, como no teatro, onde apenas o objeto artístico é iluminado, e a escuridão, subjetivamente, se torna o grande ocupante do espaço, que perde, visual e perceptivamente, seus limites físicos. A instalação analisada por esse trabalho exemplifica essa questão.

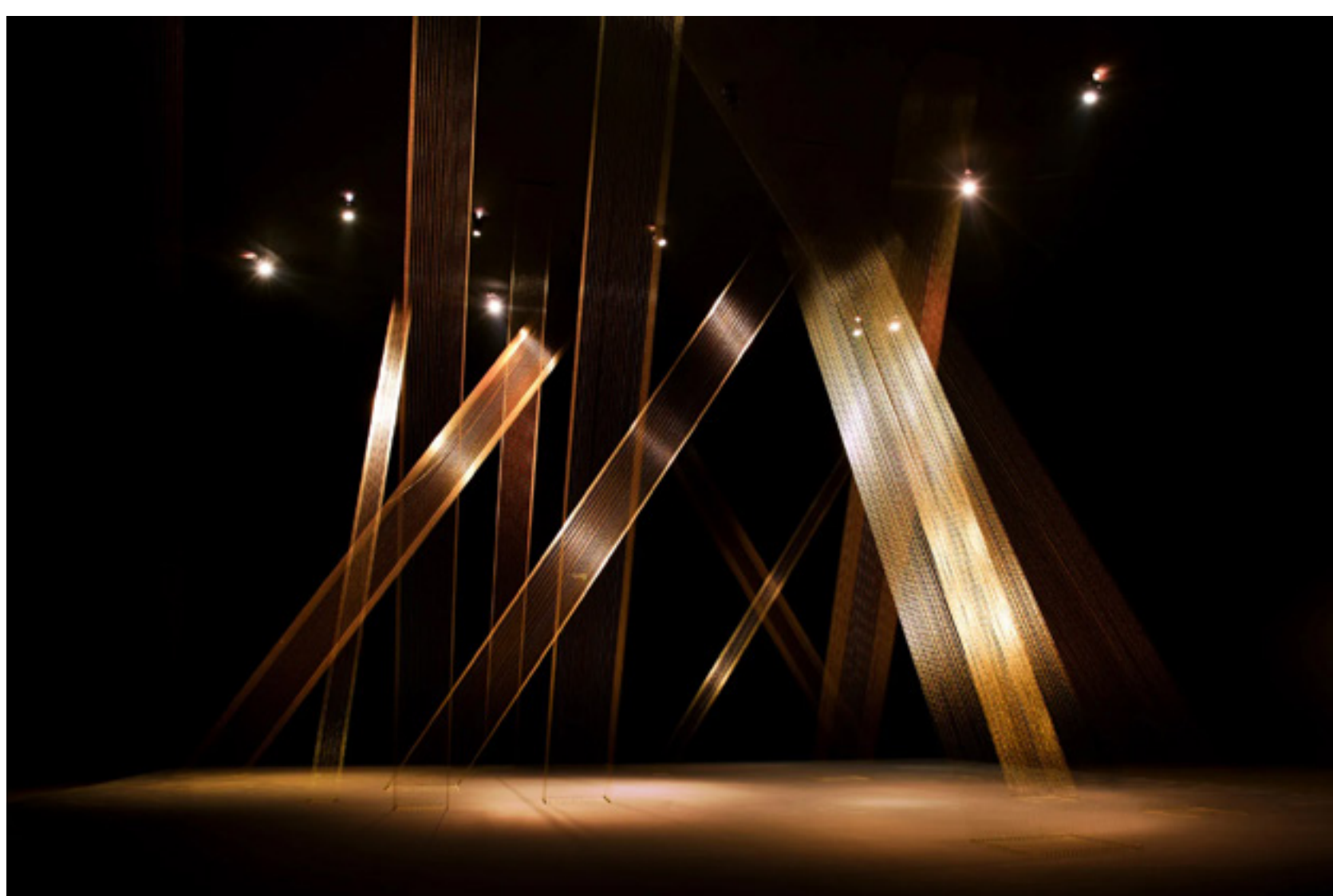


Figura 1. Lygia Pape, *Tteia 1C* (2002)
Fios metalizados, dimensões variáveis
Instituto Inhotim
Foto: William Gomes
Fonte: Instituto Inhotim

2 O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Montada em caráter de longa duração em uma galeria no Instituto Inhotim, dedicada à artista Lygia Pape (1927-2004), e projetada especificamente para a obra, a *Teia 1C* (2002) é uma instalação de simplicidade e delicadeza únicas – composta apenas de fios metalizados tensionados, fixados paralela e diagonalmente de piso a teto e iluminação focal. A obra, que faz parte de uma série, é o resultado das experiências que a artista iniciou em 1977, junto aos seus alunos da Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro, a partir da observação das teias de aranha na natureza e de como a estrutura desaparecia e reaparecia de acordo com a incidência de luz e à medida que se caminhava pelo espaço. Isso acontece quando a instalação é circunavegada, já que, dependendo da perspectiva, os fios ficam mais ou menos aparentes: a obra é estática, fisicamente, ao mesmo tempo em que se movimenta, perceptivamente. Lygia Pape narra como a imagem-sensação das teias surgiu em sua experiência:

...eu saía de madrugada para cruzar os viadutos, aqueles ali perto da Leopoldina que cruzam para cá e para lá... eu tinha a nítida impressão de que estava tecendo o espaço, sozinha a mil por hora por aquelas subidas. Era uma loucura, tinha a impressão de que estava tecendo uma teia no espaço da cidade; mas era uma coisa anônima, saía de noite, sozinha, sem comunicar a ninguém, e ia tecer as minhas teias³ (Freitas, 2004, p. 111).

Gravadora, escultora, pintora, cineasta, professora e artista multimídia brasileira nascida em Nova Friburgo, Rio de Janeiro, Lygia Pape participou do grupo Frente e foi uma das signatárias do Manifesto Neoconcreto, encabeçado pelo escritor Ferreira Gullar e o artista Hélio Oiticica, em 1959. Assim como seus companheiros do neoconcretismo, transbordou

³ Entrevista de Lygia Pape a Glória Ferreira. LHL – Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape. Brasília: Conjunto Cultural da Caixa Econômica, 1999.

suas obras do plano bidimensional para o espaço tridimensional em suas experimentações. Pape relata sobre o movimento e como os artistas, mesmo após a dissolução do grupo, adotavam uma postura de caráter experimental: “A escultura, por exemplo, não precisava de base, tinha que estar livre no espaço. Estávamos nos livrando da moldura, indo para o espaço tridimensional. Todo mundo estava inventando algo naquela época” (Obrist, 2018, p. 75-76).

Anteriormente às *Tteias*, Lygia Pape já havia explorado as possibilidades expressivas das formas geométricas, mas no plano bidimensional, com os *Tecelares* (1955-1959), série de xilogravuras que possuem diagramas espaciais e disposição em diagonal dos grafismos muito semelhantes às *Tteias*, além da composição de cheios e vazios que dialogam entre si. Podemos ver claramente as paridades entre as obras através do jogo de linhas e planos paralelos, tanto nos *Tecelares* como na *Tteia 1C*, que apresentam e enfatizam a pesquisa da artista e sua linguagem.



Figura 2. (em sentido horário) **Lygia Pape**, *Tecelar* (1957), *Tecelar* (1958) e *Tteias* esculturas (2003),
Fonte: Projeto Lygia Pape

Lygia Pape, desde os anos 1950, mostrou que sempre se interessou pela arquitetura e o espaço tridimensional. Quando fala a respeito do seu trabalho na área – foi professora do curso de Arquitetura da Universidade Santa Úrsula e da Escola de Belas Artes da UFRJ, no Rio de Janeiro – cita que era arquitetura, mas eu trabalhava mais com significados plásticos e invenção espacial. (Obrist, 2018, p. 81) A artista demonstra essa transposição para o espaço tridimensional também em outros suportes, como a escrita: Nos meus poemas eu uso o espaçamento da página como uma forma. Para mim, isso seria uma relação entre literatura e arquitetura, e vice-versa. Alguns dos poemas, por exemplo, são espaciais. (Obrist, 2018, p. 81) Na mesma entrevista, Pape também dialoga sobre sua relação muito próxima com a cidade e sua experiência corpórea como inspirações para suas investigações, que foram fundamentais para as *Tteias*:

(...) eu ia para a rua com os alunos. (...) tenho uma relação muito íntima com a cidade toda. Eu gostava, por exemplo, de andar de carro pelos viadutos. Parecia que eu estava tecendo o espaço. Essa é a origem de *Tteias* (2002-04), uma obra na qual eu teci fios dourados num espaço inteiro. E isso veio da minha experiência da cidade (Obrist, 2018, p. 81).

Essa perspectiva na qual enxergamos o espaço e a cidade como arte ou inspiração para tal ultrapassa as delimitações das disciplinas, que se entrelaçam e se enriquecem em prol do processo artístico. A experiência corpórea e visual do espaço constata que existe na arquitetura e no desenho urbano uma invenção das formas, não somente devido ao trabalho de arquitetos e urbanistas, mas igualmente consequente da percepção e apropriação do espaço pelo público. Aldo Rossi em *A arquitetura da cidade* analisa que, até mesmo para as ciências, a cidade é considerada como “a coisa humana por excelência” e disserta:

Essa concepção da cidade, ou melhor, dos fatos urbanos como obra de arte, percorreu o estudo da própria cidade; sob forma de intuições e descrições diversas, podemos encontrá-la nos artistas de todas as épocas e em muitas manifestações da vida social e religiosa – e, nesse sentido, está ligada a um lugar preciso, um lugar, um acontecimento e uma forma na cidade (Rossi, 2011, p. 19).

Em consonância, Lygia Pape afirma exatamente como sua experiência com a cidade inspirou essa instalação, a fim ao que Rossi desenvolve a respeito do estudo da cidade e sua concepção como obra de arte. Mas, no caso da *Tteia 1C* do Inhotim, essa origem é interrompida – já que a instalação é separada do local público – e se mantém apenas na visualidade com a presença ínfima dos fios dourados, espaço tecido pela artista. A obra aqui é isolada do mundo exterior pela galeria, que se apresenta como um invólucro da instalação, ou até mesmo uma cápsula espaço-temporal. Mesmo estando fora do âmbito da cidade e de não ser permitido caminhar por entre os conjuntos de fios, a *Tteia 1C* promove um movimento perceptivo, sutil, que o espectador vivencia ao caminhar ao seu redor. Em linhas gerais, a proposta da artista insere-se na compreensão de Michael Archer a respeito da questão: “Observar a arte não significa “consumi-la” passivamente, mas torna-se parte de um mundo ao qual pertencem essa arte e esse espectador. Olhar não é um ato passivo; ele não faz que as coisas permaneçam imutáveis” (Archer, 2012, p. 235).

Ao mesmo tempo em que a *Tteia 1C* transmite extrema leveza entre o aparecer e desaparecer dos fios, a obra é apresentada nesse espaço – desconectado do espaço externo – com atmosfera de “templo”, devido à quase completa ausência de luz, a não ser pela iluminação focal da instalação, a obra pode ser lida na chave do “sagrado”, conferindo à experiência artística

um caráter de reverência e submissão, onde há a possibilidade de compelir o espectador a permanecer em total silêncio em respeito àquela presença “mística”. Na Galeria Lygia Pape, o comportamento do público é então emprestado dos ambientes ritualísticos, já que somente os fios são iluminados, imprimindo um caráter sobrenatural à vivência como um todo e que desprende a instalação do espaço-tempo. Sobre essa experiência artística, Juhani Pallasmaa relata, recorrendo à fenomenologia:

A arquitetura, como todas as artes, está intrinsecamente envolvida com questões da existência humana no espaço e no tempo; ela expressa e relaciona a condição humana no mundo. A arquitetura está profundamente envolvida com as questões metafísicas da individualidade e do mundo, interioridade e exterioridade, tempo e duração, vida e morte (Pallasmaa, 2011, p. 16).

O projeto arquitetônico da galeria, de autoria do escritório mineiro Rizoma Arquitetura, compreende um cubo fechado de 21mx21m com altura de 6 metros e executado predominantemente em concreto aparente, que se destaca em meio à paisagem onde está implantada, à medida que nos aproximamos do local. O formato de cubo se preserva apenas em planta, já que suas fachadas possuem quebras geométricas, projetadas segundo os arquitetos, para serem trianguladas tridimensionalmente e afastar o observador, criando um respiro. Essas características amenizam o peso dado à arquitetura da galeria pelo material e pela ausência de aberturas na edificação, particularidade decisiva para o resultado cênico interior na qual a instalação de Lygia Pape é exibida. Recorremos novamente à Pallasmaa, que discorre a respeito da vivência na arquitetura:

Toda experiência comovente com a arquitetura é multissensorial; as características de espaço, matéria e escala são medidas igualmente por nossos olhos, ouvidos, nariz, pele, língua, esqueleto e músculos. A arquitetura reforça a experiência existencial, nossa sensação de pertencer ao mundo, e essa é essencialmente uma experiência de reforço da identidade pessoal. Em vez da mera visão, ou dos cinco sentidos clássicos, a arquitetura envolve diversas esferas da experiência sensorial que interagem e fundem entre si (Pallasmaa, 2011, p. 39).

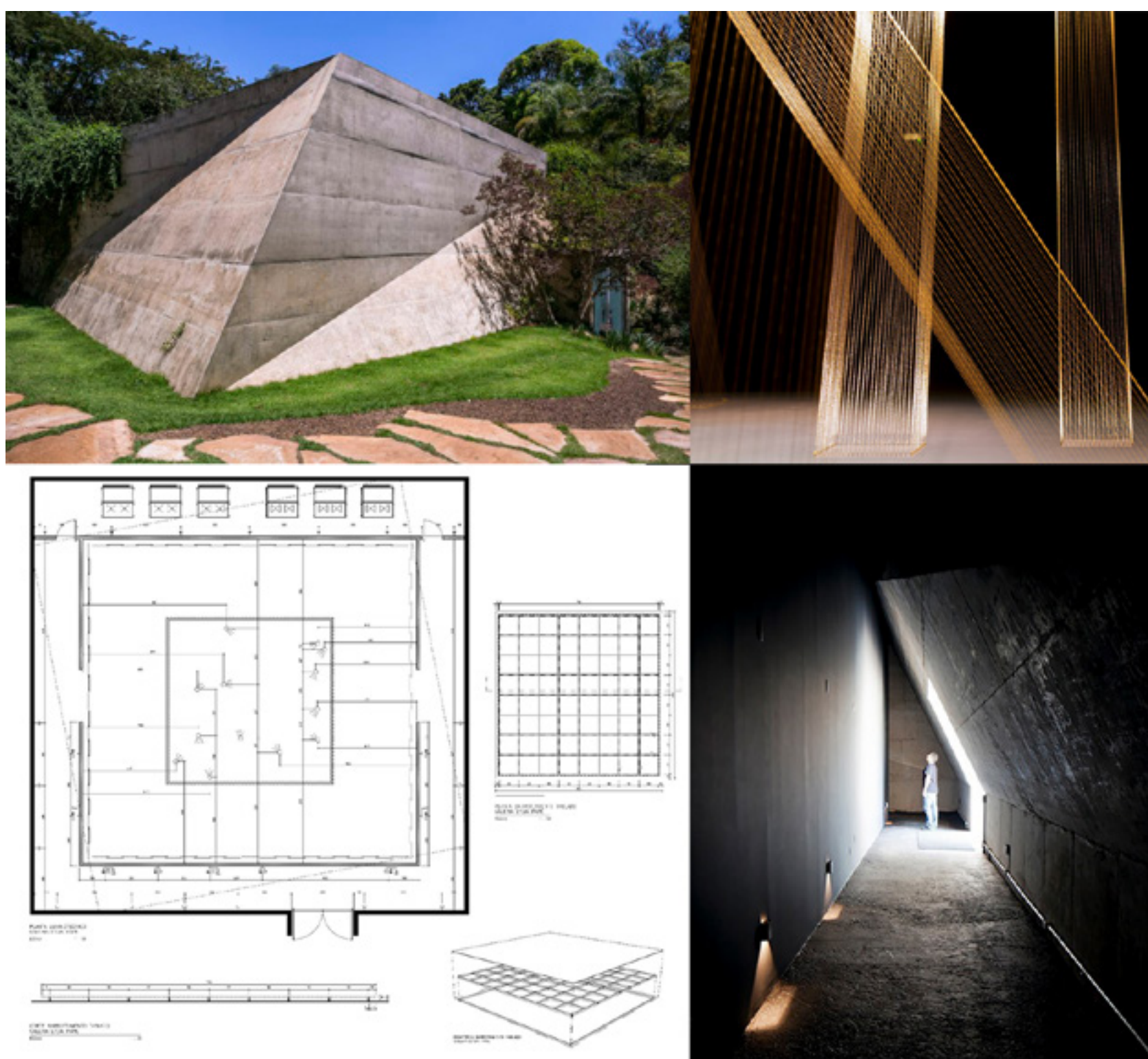


Figura 3. (em sentido horário) Galeria Lygia Pape (2012), Rizoma Arquitetura, Instituto Inhotim, Imagem do projeto luminotécnico. Fotos: Eduardo Eckenfels, William Gomes e Leonardo Finotti
Fonte: Instituto Inhotim e Rizoma Arquitetura.

No caso específico da *Téia 1C* do Inhotim, as características arquitetônicas do projeto da galeria desafiam a percepção espacial do espectador e o percurso até a obra é conduzido quase como uma procura da “luz no fim do túnel”. Pallasmaa também disserta sobre essa questão: As sombras profundas e a escuridão são essenciais, pois elas reduzem a precisão da visão, tornam a profundidade e a distância ambíguas e convidam a visão periférica inconsciente e a fantasia tátil (Pallasmaa, 2011, p. 44). A iluminação, ou sua

ausência, modificam os limites do espaço e o jogo de luzes e sombras é utilizado como ferramenta artística, perceptiva e fenomenológica. “A sombra dá forma e vida ao objeto sob a luz. Ela também cria o ambiente no qual surgem as fantasias e sonhos” (PALLASMAA, 2011, p. 44), assim como o ambiente da *Tteia 1C*, que parece adquirir, como citado anteriormente, uma atmosfera de “templo”, se tornando um espaço ritualístico. Carol Duncan argumenta sobre o assunto em *O museu de arte como ritual*:

Os museus lembram antigos espaços rituais não tanto por causa de suas referências arquitetônicas específicas, mas porque eles, também, são lugares para rituais. (...) Como muitos espaços rituais, o espaço dos museus é cuidadosamente assinalado e culturalmente desenhado como reservado para uma qualidade especial de atenção – neste caso, para contemplação e aprendizado. É esperado de qualquer um que se comporte com certo decoro (Duncan, 2008, p. 121).

Apesar de se referir ao museu como um todo – de forma institucional, arquitetônica, histórica e simbólica – a citação de Duncan cabe ao nos referirmos à galeria da *Tteia 1C*, já que, no Inhotim, as galerias se apresentam internamente como unidades autônomas, e a própria autora coloca que, em seu texto, procura mostrar os aspectos rituais gerais dos museus de arte, que se resumem em: primeiro, a implementação de um espaço separado, uma zona “liminar”⁴ de espaço e tempo; e segundo, a organização do ambiente do museu como um tipo de script ou cenário onde os visitantes atuam (Duncan, 2008, p. 117), através do seu comportamento, que podemos afirmar, possui aspectos de performance.

4 Carol Duncan descreve “liminaridade” como um termo associado com ritual e que pode ser aplicado ao tipo de atenção que levamos ao museu de arte. A autora detalha que, segundo autores citados por ela, o termo foi adotado e desenvolvido para indicar um modo de consciência completamente diferenciado ou “entremeado com os estados normais do dia-a-dia e os processos de ganho e perda.” (DUNCAN, 2008, p. 122)

Além disso, a autora também disserta que “o isolamento e iluminação dos objetos induzem os visitantes a fixar sua atenção em coisas que existem aparentemente em uma outra esfera” (Duncan, 2008, p. 131), o que confere à obra atributos que remetem ao “sagrado”, que “leva os visitantes num tipo de jornada mental, a um passo do presente adentrando um universo de valores atemporais” (Duncan, 2008, p. 131). No caso da *Tteia 1C*, o contraste entre a iluminação focal e a escuridão que oculta a delimitação espacial, expressa uma sacralização da experiência arquitetônica, de caráter “místico”. Henri Focillon desenvolve a respeito do papel da luz no espaço e na obra de arte:

A luz é tratada aí, não como um dado inerte, mas como um elemento de vida, suscetível de entrar no ciclo das metamorfoses e de para elas contribuir. A luz não só ilumina a massa interior, mas colabora com a arquitetura para lhe dar sua forma. Ela própria é forma, pois seus feixes, que jorram de pontos fixos, são comprimidos, afilados e prolongados para chegarem a tocar as diferentes partes da estrutura, mais ou menos ligadas, realçadas ou não por tramas, com o objetivo de aquietá-la ou de fazê-la mover-se (Focillon, 1983, p. 47- 48).

O aspecto conceitual da luz, descrito pelo formalismo orgânico de Focillon, oferece elementos para a análise dessa instalação como obra de arte cuja aura se revela através da ênfase espacial, podendo inclusive modificar o modo do espectador de se comportar nesse ambiente e usufruir a obra de arte contemporânea. George Didi-Huberman discute sobre a definição do termo, a partir de Walter Benjamin, no seu texto *A dupla distância*:

A aura seria portanto como um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado. Um paradigma visual que Benjamin apresentava antes de tudo como um *poder da distância*: “Única aparição de uma coisa longínqua, por mais próxima que possa estar” (Didi-Huberman, 2010, p. 147).

A distância entre o espectador e a obra aumenta, virtualmente, em consequência do caráter aurático que a instalação pode adquirir, deixando esquecido, até mesmo, o traço de trabalho humano no objeto, e conferindo espessura à experiência artística: “é o valor de “culto” que daria à aura seu verdadeiro *poder de experiência*” (Didi-Huberman, 2010, p. 151). Esse poder é sentido também no caminhar ao redor da obra quando mudamos o ângulo de visão: o agrupamento dos fios e o posicionamento diagonal, juntamente com a iluminação criam diversas perspectivas e, consequentemente, diversas imagens da obra. Didi-Huberman também cita a questão dentro do conceito da aura do objeto:

Aurático, em consequência, seria o objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas imagens, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que surgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, abrir tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente (Didi-Huberman, 2010, p. 149).

É necessária aqui a distinção da caracterização de obra-prima e a noção de obra de arte única desta análise da *Tteia 1C*, já que a “aura” adquirida pela obra é doada pelo espaço e não pela mão e genialidade do artista – expressão predominante na arte de atributos clássicos. O espaço no

todo artístico, como elemento compósito da obra, é a ferramenta “aurática” fundamental para esse possível significado da instalação. O espectador experimenta a obra em uma totalidade sensorial, inserido, no que podemos chamar de uma “experiência mística”, onde o tempo não existe. Os limites do espaço, assim como da arte em si, ficam nebulosos, e as delimitações concretas existentes na obra se tornam significantes e não fronteiras. A percepção da obra pelo espectador e, conseqüentemente do espaço, se dá através da experiência antes da análise, segundo a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty:

O espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pela qual a posição das coisas se torna possível. Quer dizer, em lugar de imaginá-lo como uma espécie de éter no qual todas as coisas mergulham, ou de concebê-lo abstratamente com um caráter que lhes seja comum, devemos pensá-lo como a potência universal de suas conexões (Merleau-Ponty, 2018, p. 328).

Ambigüamente, o espaço interior que perde suas delimitações visuais devido à ausência quase total de iluminação e se apresenta quase invisível, é o elemento essencial para a composição desse ambiente supremo e a conseqüente “aura” da obra de arte. Também de forma dupla, o espectador é submisso àquela obra de caráter aurático, mas também adquire “um *poder do olhar* atribuído ao próprio olhado pelo olhante: “isto me olha”” (Didi-Huberman, 2010, p. 148), confirmando a dupla distância entre obra e visitante, que assume um comportamento de imersão, reverência e performance, uma experiência de dimensão ampliada dos sentidos no espaço-tempo. Robert Morris desenvolve reflexões sobre a questão:

A qualquer momento em que o objeto tenha se tornado específico, singular, denso, articulado e autocontido, já teve êxito em se retirar do espaço. Possui apenas vários aspectos visuais: desse lado ou daquele, próximo ou afastado. A não ser, talvez, que esteja disposto no espaço de uma maneira que eleve o fato existencial da disposição a um fato de “ocupação”, tensionando assim tanto o objeto quanto o espaço em torno dele (Morris, 2006, p. 408).

A citação de Robert Morris é pertinente se aplicada na *Tteia 1C*, onde, primeiramente, o objeto artístico pode ser caracterizado específico e desconexo de seu espaço, já que os elementos da obra se encontram em uma grande “base”, assim como uma escultura, mas, se este for retirado desse espaço e desse esquema de iluminação proposto, não haverá um todo artístico, que domina e transpõe suas partes em elementos densos e dramáticos; logo, a instalação não existiria nessa complexidade. Assim, o espaço – a caixa preta – faz parte da obra e exerce um papel fundamental para que esta seja de fato uma obra espacial, que opera de acordo com a percepção de seus objetos. Esta ideia é reforçada por outro artista de motivação fenomenológica Michael Heizer: “O trabalho não é posto em um lugar, ele é esse lugar” (Heizer, 2006, p. 275).

Concluimos, então, que todas as características peculiares dessa montagem da *Tteia 1C* não seriam possíveis sem a configuração do espaço baseada no conceito da *caixa preta*, “espaço de uma potencialidade “incolor”” (Huchet, p. 147), sendo a iluminação e/ou sua ausência ferramenta artística responsável pelo resultado “aurático” da obra. Outras instalações do Instituto Inhotim, analisadas em minha pesquisa de mestrado, da qual este trabalho faz parte, possuem essa mesma premissa: a luz focal retrata o objeto artístico como algo elevado, místico, em meio à penumbra. E, apesar

de sabermos conscientemente que essas obras estão enclausuradas em espaços fechados, a escuridão desfaz visualmente os limites físicos do ambiente, oculta seus fechamentos e o preenche de forma imaterial, mas que se assimila ao sensorial em uma experiência fenomenológica.

Referências bibliográficas:

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea – Uma história concisa*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

CASTILLO, Sônia del Castillo. *Cenário da arquitetura da arte: montagem e espaços de exposições*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A dupla distância*. In: *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 144-165.

DUNCAN, Carol. *O museu de arte como ritual*. In: *Revista Poiésis*, publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF, n. 11, p. 117-134, nov. 2008.

FOCILLON, Henri. *Vida das Formas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1983.

FREITAS, Rosana de. *Dossiê Lygia Pape Homenagem* In: *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 11, 2004, p. 106-111.

HEIZER, Michael; OPPENHEIM, Dennis; SMITHSON, Robert. *Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas – Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 275-288.

HUCHET, Stéphane. *Intenções espaciais – A plástica exponencial da arte 1900-2000*. Minas Gerais: Editora C/Arte, 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

MORRIS, Robert. *O tempo presente do espaço*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de Artistas – Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 401-420.

OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas brasileiras vol.1*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GT 8

Trajetórias Plurais: Metodologia de pesquisa

Tipologia de artistas: xamânico-messiânico, artesão-trabalhador e paciente-arteterapêutico

André “Sheik” Fernandes Leite da Luz
(PPGHA/IART/UERJ)¹

Resumo: Este trabalho apresenta uma tipologia associando a produção de artistas a suas personalidades. Traçou-se uma possível genealogia para três tipos de artistas propostos, analisando produções do passado e o estudo de vida, obra e discurso dos artistas. Fez-se contextualização histórica do papel social do artista, examinando motivações para produzirem. O artista xamânico-messiânico tem algo muito importante para dizer, uma mensagem que precisa transmitir por meio da arte. Utiliza formas semelhantes a rituais religiosos ou a discursos de revelação de uma “verdade” espiritual, filosófica ou cósmica. Costuma ser guiado pela intuição. Hipótese de origem: os primeiros produtores de imagens em cavernas. O artesão-trabalhador costuma encarar sua atividade como um ofício semelhante a outro qualquer. A fatura de sua

¹ Poeta, músico e curador. Artista visual desde 1999, expôs no Brasil e no exterior. Professor na pós-graduação em Crítica e Curadoria de Arte da FACHA e na EAV Parque Lage, onde integra a comissão curatorial. Bacharel, mestre e doutorando em História da Arte (UERJ), foi editor executivo da Concinnitas, colaborou em grupo de pesquisa sobre mercado de arte na UNIRIO, é pesquisador associado ao Núcleo de Tecnologia da Imagem (UFRJ). <<http://lattes.cnpq.br/7756052773142235>>, <andresheik@gmail.com>.

obra frequentemente está ligada às questões dos materiais e a um trabalho manual, mas não necessariamente. Sua origem relaciona-se com artífices das corporações de ofício, nas quais eram determinadas regras da profissão. O paciente-arteterapêutico utiliza a arte para lidar com questões emocionais e existenciais ou expressá-las. Ele não é – ou foi –, obrigatoriamente, usuário do sistema de saúde mental, nem necessariamente iniciou sua formação em terapias que usam arte como ferramenta. Sua origem está ligada ao artista romântico, elaborando para si um personagem.

Palavras-chave: Historiografia; Artista; Personalidade.

Figura 1. André Sheik, *Arte Não Serve Para Nada* (2017)
Impressão jato de tinta de
desenho digital sobre papel
sulfite 75 g., 21 x 29,7 cm

Minha dissertação de mestrado, *Possíveis genealogias para três tipos de artista: xamânico-messiânico, artesão-trabalhador e paciente-arteterapêutico*², é parte do meu interesse a respeito das motivações dos artistas para fazerem arte. Neste trabalho, é apresentada uma tipologia que associa a produção de artistas com suas personalidades, mas não só. O fazer artístico é resultado de diversos fatores, todavia escolhi abordar essas relações em específico, sem desconsiderar as demais. Foram traçadas possíveis genealogias para os três tipos de artista propostos, analisando produções do passado da História da Arte, estabelecendo ligações com os estudos da vida, da obra e do discurso – quando disponível – dos artistas.

A partir da minha vivência no mundo da arte, prestando atenção aos artistas, percebi alguns comportamentos assemelhados entre eles. Com base nisso, foram agrupados elementos similares, sem desconsiderar suas singularidades. Creio que todas as taxonomias são falhas e excludentes, em qualquer disciplina de conhecimento e de estudo. Mesmo assim, não nos furtamos a fazê-las.

Dentro da proposição deste seminário, “de que todo enunciado apresenta uma posição-discursiva”, sinto-me compelido a falar a respeito de que lugar ocupo dentro de um sistema de arte específico e como o encaro. Isso, para além da minha mini biografia e do que consta no currículo Lattes.

2 Disponível em: <<http://www.bdttd.uerj.br/handle/1/18212>>. Acesso em: 14 de out. de 2023.

Posso dizer que estou no sistema das artes visuais desde que comecei a ter aulas de pintura na Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage, em 1999, no Rio de Janeiro – RJ, sendo que a primeira apresentação pública dos meus trabalhos foi em 2000. Antes disso, passei quinze anos trabalhando profissionalmente com música e tive um livro de poesias publicado.

Em 2005, a convite do artista carioca Raul Mourão (1967-), produzi, para uma exposição individual dele, meu primeiro texto curatorial. A esse escrito, seguiram-se outros, em exposições para as quais fui chamado, também, para fazer curadorias, campo ao qual me dedico e que me levou a reiniciar minha vida acadêmica em 2015, agora, na História da Arte. Meu interesse pelo funcionamento do sistema de arte levou-me a fazer cursos sobre outros temas ligados à arte, como montagem e arquitetura de exposições, e a assistir seminários sobre gestão de museus, mercado de arte e colecionismo, ações culturais e conservação, e assim por diante.

Em nenhum momento abandonei a produção de meus trabalhos autorais e continuo participando de exposições.

Minhas observações, portanto, são de alguém que está dentro do circuito, seja mostrando minha produção autoral, seja como articulista, crítico, curador, pesquisador e professor, atividades que, aqui e ali, eu exerço. Minha vivência principal se dá, sobretudo, na cidade do Rio de Janeiro, onde moro, com algumas incursões por São Paulo. Não faço parte do primeiro time das artes visuais no Brasil, não sou uma figura proeminente; todavia não sou um total desconhecido nesse meio na cidade do Rio de Janeiro.

Desde que comecei a me dedicar mais profundamente aos estudos teóricos sobre arte, tenho percebido que, a despeito do ideal de transdisciplinaridade, persiste ainda uma espécie de divisão velada entre “nós e eles”, isto é, entre aqueles que produzem arte e os que a analisam: uma

discussão que, no Brasil, no século XX, influenciou diversos artistas a largarem suas produções para se dedicarem à teoria e à crítica. Ainda hoje, não me vejo livre desse debate, pois já ouvi, em mais de uma ocasião, que eu deveria escolher um dos “lados”.

Assim, minha visão como historiador da arte está e estará sempre impregnada da minha vivência na prática do fazer artístico. Considero as duas atividades como complementares e não excludentes. Todo olhar está carregado dos saberes pregressos de quem vê. Desse modo, a visão daquele que produz está em constante fricção com a daquele que analisa.

Acredito que cada pessoa tenha suas próprias motivações para fazer arte. De qualquer maneira, seria possível identificar características compartilhadas em algumas produções, mesmo que cada artista defenda sua singularidade de forma explícita e aguerridamente. Não sou afeito a classificações, como a maioria dos artistas.

Voltando à tipologia proposta, digo que ela não é estanque, nem pretende encerrar todos os artistas de todas as épocas em classificações rígidas. Nenhum artista tem apenas as características da categoria na qual foi incluído. Ele é enquadrado em uma, específica, pois seu fazer artístico ou sua visão a respeito desse fazer, ou ambas as coisas, possuem, majoritariamente, os atributos desta categoria. Alguns artistas têm características de mais de uma, às vezes, das três. Ou, ainda, sua produção, em períodos distintos, migra de categoria.

Pelo menos desde o século XX, a figura do artista solitário vem sendo contestada e tem-se alterado. Ainda que existam diversas iniciativas de arte feitas coletivamente, com a dissolução ou o apagamento das individualidades ou da autoria, o conceito de artista único persiste muito presente no meio das artes. Foi a partir dessa classe de artistas, basicamente, que se iniciou a minha reflexão.

A prática de relacionar a personalidade do artista com sua obra, de maneira sistematizada, é antiga. Se considerarmos o livro de Giorgio Vasari (1511-1574) (2011) sobre a vida dos artistas como uma espécie de início da História da Arte, então nos remetemos a 1550. Devido a questões temporais, culturais e linguísticas, não é simples compreender exatamente interpretações feitas em outras épocas. O que é possível fazer é analisar as produções artísticas do passado, dentro de seus contextos históricos. Todavia, com a visão contemporânea.

Dessa maneira, as genealogias apresentadas não são teleológicas e tampouco têm o objetivo de tratar de uma evolução na arte. O pretendido foi estabelecer relações entre presente e passado, pensando a História da Arte como um acúmulo de experiências que são *ressignificadas* ao longo do tempo.

Não pretendo que o método usado para estabelecer a tipologia seja engessado. Nela, os artistas são enquadrados segundo alguns critérios, e a incorporação de novos artistas atualiza a própria tipologia. Portanto, não é somente por parâmetros preestabelecidos e fixos que é feita a classificação. Assim, os tipos não são definidos apenas por um balizamento descritivo, ainda que ele exista inicialmente. Porém, com a entrada de um novo artista em cada categoria, ela é atualizada e isso contribui para a melhor definição – e compreensão – de cada tipo na classificação.

A tipologia e suas possíveis genealogias

O artista *xamânico-messiânico* é aquele que tem algo muito importante para dizer ao mundo, uma mensagem que ele precisa transmitir, por meio de sua arte, e que ele crê ser necessário compartilhar. Para tal, comumente, ele utiliza formas que se assemelham a rituais religiosos ou a

discursos de revelação de uma “verdade”, seja ela espiritual, filosófica ou cósmica. Esse tipo de artista costuma ser muito guiado por sua intuição. Podemos citar como exemplos o brasileiro Tunga (1952-2016) e o alemão Joseph Beuys (1921-1986).

Uma hipótese de suas origens seriam os primeiros produtores de imagens em cavernas. As mais antigas pinturas figurando animais encontradas até hoje, na Indonésia, datam de cerca de 46 mil anos. Segundo o filósofo alemão Ernst Cassirer (1874-1945) (2016), para se adaptar ao ambiente, o ser humano desenvolveu um sistema que permite que ele compreenda e interprete, articule e organize, bem como sintetize suas experiências por meio de construções de expressões simbólicas tais como: mito, religião, linguagem e arte. De acordo com o historiador da arte alemão Aby Warburg (1866-1929) (2005), o ser humano criou símbolos para estabelecer um laço com as forças naturais, como agentes conectores entre ambos. Para o escritor francês Georges Bataille (1897-1962) (2015), as pinturas rupestres indicariam uma comunicação entre os humanos e o mundo espiritual. Já para o igualmente historiador da arte alemão Hans Belting (1935-), é comum “o reconhecimento da imagem de culto não como uma ilusão estética ou como a obra de um artista, mas como a manifestação de uma realidade superior – na verdade, como o instrumento de um poder sobrenatural” (Belting, 2010, p. 59).

Artistas visuais, por vezes, dizem-se tomados por uma espécie de inspiração divina – ou mediúnica, como chama o artista francês Marcel Duchamp (1887-1968) (1986) –, isso é semelhante a como os poetas são descritos por Platão no diálogo entre Íon e Sócrates (2011), ou seja: os poetas nada mais são do que instrumentos da vontade dos deuses. Tomados por essa energia, a obra viria pronta. É o que o antropólogo social britânico Alfred

Gell (1945-1997) (2018) descreve como a crença de que esses objetos houvessem, misteriosamente, fabricado a si mesmos. Todavia, ainda para Gell, materialmente, esses objetos são índices de seus produtores.

Quando é dito que o artista xamânico-messiânico tem algo muito importante para dizer, é preciso explicitar que essa missão a que se propõe é uma escolha consciente. Ele pode até, eventualmente, estar tomado por algo que não sabe exatamente o que é, porém ele decide voluntariamente fazer e mostrar seu trabalho para transmitir sua mensagem (ainda que alguns possam alegar que estão seguindo ordens divinas). Poder-se-ia dizer que é mais provável que esteja guiado por seu ego.

Já o artista *artesão-trabalhador* é aquele que costuma encarar sua atividade como um ofício semelhante a outro qualquer. A inclusão nessa categoria está, também, relacionada à maneira como esse tipo de artista se percebe no sistema de arte ou como seu trabalho está inserido nesse sistema. Ele costuma ser especialmente disciplinado, e não é incomum que seus trabalhos sejam cerebrais ou tenham uma certa racionalidade matemática. A fatura de sua obra, frequentemente, está mais ligada às questões dos materiais e a um trabalho manual, à labuta do ateliê, mas não exclusivamente. Sua produção guarda relação com a do artesão. Alguns exemplos dessa categoria são Beatriz Milhazes (1969-), Jorge Barrão (1959-) e Diego Velázquez (1599-1660).

Essa categoria de artista está no mesmo galho genealógico dos artífices das corporações de ofício, das guildas, nas quais eram determinadas as regras para o ingresso na profissão.

Para compreender sua possível genealogia, é preciso lembrar que, desde meados do século XVI, na Itália, debates artísticos levaram à alteração da consciência dos artistas a respeito de sua profissão. Os artistas passaram

a ter uma formação mais sólida do que a dos artesãos, alcançando um nível econômico superior e, aos poucos, tornando-se eruditos, com um *status* social considerado acima dos artesãos. Esse foi o período em que se consolidou uma noção específica de arte.

No século XVII, por exemplo, era preciso percorrer um caminho árduo e demorado para se tornar um pintor. A formação aprimorada era um dos principais campos de diferenciação entre artistas e artesãos. Os pintores não consideravam os aspectos práticos da pintura como meramente mecânicos, pois entendiam que sua atividade era também intelectual.

O artesão-trabalhador é aquele tipo de artista que tende a valorizar, especialmente, o aspecto técnico, por vezes, manual, artesanal. Todavia não é apenas isso que o define, como já mencionado, pois ele não usa a técnica como um mero truque, ou um recurso de sedução. Há, na arte contemporânea, toda uma tradição de trabalho de ateliê, aquele que é fruto, em parte, do embate com o material (o que não exclui o pensamento e a reflexão), e essa forma de trabalhar produz obras tão boas quanto as demais.

É possível pensar que a valorização da maestria técnica – muitas vezes associada à manufatura ou à artesanaria – pode ser encarada como uma boa qualidade em uma obra, e é, por vezes, considerada uma forma de valorização – seja artística ou comercial – do trabalho de arte. Em alguns contextos, a boa técnica é associada ao belo, o que já foi um fator preponderante na arte. Ainda hoje, muitos trabalhos de arte são considerados bons apenas por serem bem-feitos, bem executados tecnicamente. Contudo, não é apenas a boa técnica que faz um bom artista.

Por fim, a terceira categoria: o artista *paciente-arteterapêutico*. Ressalto que esse tipo de artista não é – ou foi –, necessariamente, usuário do sistema de saúde mental. Tampouco, forçosamente, iniciou sua formação

em terapias que usassem a arte como apoio. Os artistas incluídos nessa categoria costumam considerar não haver, praticamente, dissociação entre sua produção artística e sua vida. Pode-se dizer que utilizam a arte para expressar suas questões emocionais e existenciais e, em certo grau, lidar com elas. Para tanto, produzem trabalhos que podem ter um tom confessional, ou ser explicitamente autobiográficos. Alguns exemplos seriam: Louise Bourgeois (1911-2010), José Leonilson (1957-1993) e Vincent van Gogh (1853-1890).

Na genealogia dessa categoria de artista, está o estabelecimento do conceito de artista romântico. Para tentar melhor entender quando se consolidou a imagem do artista romântico e compreender a cristalização desse modelo – que permanece até hoje –, trago algumas questões.

Segundo o curador e historiador da arte australiano Roger Benjamin (1957-) (1987), a organização do conhecimento sobre arte é dominada pela centralidade do autor-criador desde o século XIX. Para o autor, a conceitualização do temperamento coincide, historicamente, com a formulação da utilização de modelos biográficos pela então nova indústria editorial de arte e com os padrões de comercialização de arte que enalteciam mestres únicos de acordo com suas qualidades distintivas. Isso, especialmente na França. O processo de expansão do capitalismo, considerada a reorganização das relações econômicas do campo artístico, teve como base a construção do individualismo, que foi amplamente explorado comercialmente.

O britânico historiador da arte e da cultura Nicholas Green (1954-1989) (1987) defende que, por meio da especificação de uma personalidade individualizada expressa na arte, a abordagem biográfica transpôs os meios de medição de raridade do objeto para a singularidade do artista. Do ponto

de vista comercial, a ênfase tradicional na raridade foi reconciliada com o capitalismo de mercadorias em grande escala. Segundo esse modelo biográfico, todos os tipos de esboços e trabalhos inacabados poderiam ser incorporados à obra do artista. Assim, o grande artista podia ser simultaneamente prolífico e único.

Além das questões comerciais, questões políticas, na Terceira República, na França, foram utilizadas para a valorização da individualidade. Como consequência, a abordagem biográfica e o culto ao individualismo criativo se tornaram dominantes em todo o mundo artístico no final do século XIX, tanto o oficial quanto o vanguardista.

Considerações finais

Ainda que sejam diversos os tipos de arte e múltiplas as motivações para se fazer arte, talvez sejamos, como disse Cassirer, animais que simbolizam, por meio da arte, para responder ao mundo exterior. A visão warburguiana e a perspectiva de Bataille vão ao encontro do pensamento de Cassirer, isto é: as representações simbólicas seriam não apenas inerentes a nós, seriam o que nos faz humanos. Essas proposições poderiam explicar por que as motivações para se fazer arte são semelhantes em períodos históricos distintos. Ainda que possa existir uma explicação geral para se fazer arte – a condição humana –, a tipologia faz agrupamentos por similaridades, personalidades e motivações que se refletem nos trabalhos, e, nela, estão enquadrados três grupos sob vieses específicos.

Referências bibliográficas:

BATAILLE, Georges. *O nascimento da arte*. Lisboa: Sistema Solar, 2015.

BENJAMIN, Roger. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, 1).

BELTING, Hans. *Semelhança e Presença: a história da imagem antes da era da arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 2010.

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o Homem – Introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

GELL, Alfred. *Arte e agência*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

GREEN, Nicholas. *Dealing In Temperaments: Economic Transformation Of The Artistic Field In France During The Second Half Of The Nineteenth Century*. Art History, Londres, v. 10, n. 1, mar., 1987.

PLATÃO. Íon. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

VASARI, Giorgio. *Vida dos artistas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

WARBURG, Aby. *Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte*. Concinnitas, Rio de Janeiro, v. 2, n. 8, p. 8-29, jul., 2005.

Warburg & América: por uma História Natural da Arte

Priscila Risi Pereira Barreto (PPGHA-UNIFESP / FAPESP)¹

Resumo: Este artigo apresenta uma breve reflexão sobre dois âmbitos determinantes na relação entre o historiador da arte alemão, Aby Warburg, e o universo artístico cultural não europeu, ameríndio. Apresentamos aspectos basilares de sua experiência entre os povos indígenas do Novo México, Colorado e Arizona, argumentamos sobre aspectos críticos e louváveis deste episódio, e em seguida refletimos sobre algumas possibilidades epistemológicas que se desdobraram, a partir de seus estudos, no contexto latino-americano. Tido como um precursor dos estudos iconológicos e sobre a memória coletiva, atualmente Warburg vem sendo considerado como o propagador de um modo científico cultural de investigação que funde as perspectivas etnológica, arqueológica e filológica para uma “História natural da arte”. Promovendo a “reabi-

¹ Bacharel, mestre e doutoranda em História da Arte, no Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de São Paulo (PPGHA - UNIFESP). Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP - Processo nº 2021/04595-5). Integrante do Grupo de estudos “Warburg e Renascimentos” (PPGHA- Unifesp) e da Rede latino-americana dos estudantes de História da Arte (Rede-LEHA). E-mail: barreto.priscila@unifesp.br Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0216350846071603>.

litação da práxis física da arte”, entendida como psicológica e biologicamente necessária, ainda hoje contribui para uma nova compreensão histórica global da arte.

Palavras-chave: Aby Warburg; História da Arte; História da Cultura; Latinoamérica.

Warburg na América

Atualmente considerado um precursor da iconologia², com forte repercussão nas obras de E. Panofsky, G. Agamben e G. Didi-Huberman, Aby Warburg também vêm sendo considerado um pioneiro nas investigações sobre a memória social e cultural. Além de uma vasta produção escrita, fragmentária e em parte ainda inédita, sua obra intelectual envolve, também, a organização da Biblioteca Warburg para a Ciência da Cultura (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg - KBW*), hoje Instituto Warburg, em Londres, e o Atlas de Imagens (*Bilderatlas Mnemosyne*)³. Mas embora Warburg tenha se devotado ao tema das origens da civilização moderna na Europa⁴, pesquisando “relações polares e cósmicas” das expressividades festivas, artísticas e culturais da Modernidade, foi na América que ele aprendeu que a arte não se separa da dinâmica da vida, e que o “primitivo⁵” é algo inerente à condição humana.

Pouco tempo após concluir seus estudos doutorais, Warburg aproveitou uma viagem familiar à América do Norte, em 1895, conseguindo cartas de apresentação e passagem para a estrada de ferro entre Atchison, Topeca e Santa Fé, passando pela região de Albuquerque e Arizona, onde pôde desenvolver uma experiência de campo entre os povos Hopi, Zuni e Navajo⁶. Subsidiando temas cruciais como a gênese das imagens, sua recepção em épocas sucessivas e a representação visual de emoções⁷, esta experiência lhe rendeu frutos durante toda a sua jornada, ao ponto de muitos defenderem este “episódio ameríndio” como a gênese de sua teoria histórico artística⁸.

2 MAHÍQUES, 1996, p.67.

3 Para acesso ao Atlas e mais informações, consultamos as coleções digitalizadas pelo Instituto Warburg. Disponível em: <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive/online-bilderatlas-mnemosyne>. Acesso em 30 out. 2023.

4 FERNANDES, 2020, p.129.

5 Segundo Weigel (2020, p.394) o termo “primitivo”, em Warburg, refere às formas mais primordiais de pensamento e cultura, e para Bredekamp (2019, p.96) à sua interpretação como “originário”.

6 GOMBRICH, 1992, p. 92-93.

7 SETTIS, 2023, p.161-178.

8 MICHAUD, 2013, p.9-10.

Na ânsia de se libertar de uma linguagem “estetizante dos entusiastas”, buscando uma “explicação radical” entre os *Pueblos*, Warburg reconheceu um “núcleo íntimo e remoto, próprio da natureza humana”⁹, percebendo uma “compreensão profunda da vida e da arte”, e entendendo-a como “um corretivo muito válido no estudo de qualquer produção artística”¹⁰. Defendendo uma história da arte que pode e deve ser “estética”, mas não “estetizante”, Warburg trabalhou para construir um “fundamento antropológico da resposta estética”, acreditando que a abordagem antropológica acrescentaria uma nova dimensão a uma “história natural da arte”, e por isso a experiência direta em campo lhe servia como um poderoso corretivo¹¹.

Especialmente envolvido com estudos recentes como os de Cyrus Adler, F. H. Cushing, James Mooney e Franz Boas, falando sobre a ideia de uma História Natural da Arte, frente a um Renascimento Indo-Americano, Warburg observou conexões específicas entre a produção artística dos *Pueblos* contemporâneos e sua antiga civilização, vendo uma contribuição de extrema importância para a “compreensão etnológica da questão da origem da obra de arte” (ou das formas ornamentais)¹². Em carta que enviou aos seus pais durante a viagem, referindo-se a ideia de uma “Pompeia Americana”, afirmou a intenção de estudar sobre uma “antiguidade americana” que via ressurgir em seu tempo¹³, e por isso, na busca de compreender “as concepções dos indígenas e como se refletiam na sua arte”, adquiriu alguns exemplares artísticos, sobretudo cerâmica e objetos rituais¹⁴.

9 SETTIS, 2023, p.167-9.

10 WARBURG 1895 In: SETTIS, 2023, p.165.

11 SETTIS, 2023, p.165-8.

12 WARBURG In: SETTIS, 2023, p.165-9.

13 Idem.

14 SETTIS, 2023, p.165-166.

Logo que retornou a Hamburgo, estes materiais foram organizados em resposta crítica às classificações por similaridade técnica e evolucionistas de seu tempo. Em 1902, os objetos desta coleção foram doados ao Museu Etnológico de Hamburgo, hoje *Museum am Rothenbaum – Kulturen und Kunst der Welt* (MARKK). Já o extenso arquivo de escritos, notas de pesquisa e fotografias documentais foram para o Instituto Warburg em Londres, quando da transferência do acervo da KBW, em 1933¹⁵. Entre março de 2022 e janeiro de 2023, o MARKK reuniu este material em uma exibição intitulada: *Lightning Symbol and Snake Dance – Aby Warburg and Pueblo Art*, e a partir de então, alguns destes materiais passaram a ser revisados e restringidos para exibição pública, a fim de respeitar a questão acerca dos objetos e imagens “não exibíveis” e dos “registros culturalmente sensíveis”¹⁶.

Sob este ponto, consideramos justo reconhecermos os aspectos críticos da experiência como um todo, desde a legitimidade e relações de poder envolvidas desde o acesso às comunidades indígenas, até à aquisição de materiais produzidos por estas culturas¹⁷. Compreendendo que grande parte das coleções etnográficas europeias se associam a questões ainda em aberto nos estudos pós-coloniais, é imperativo que se reconheça a injustiça histórica e se façam as reparações cabíveis. No entanto, também é válido avaliarmos que a aquisição de produtos provenientes de culturas estrangeiras não está exclusivamente atrelada a um ato hierárquico e de dominação. No caso de Warburg, a coleção de artefatos reunida entre os Pueblos, permite-nos avaliar “que a paixão do colecionador pode igualmente ser um meio do desejo de conhecimento, admiração e compreensão”¹⁸.

Sabe-se que Warburg não partia de uma perspectiva da obra como passiva, e se perguntava sobre sua própria vontade, perseguindo-a. Em um esforço

15 CHÁVEZ, 2022.

16 Idem.

17 CF.: FREEDBERG, 2004.

18 BREDEKAMP 2019, p.12-14.

para compreender “uma psicologia universal e um simbolismo transcultural”, dedicado a distanciar (*Denkraum*) a hostilidade do mundo e da natureza, do homem e da tecnologia, através das formas corporais, gestuais e imagéticas, Warburg falava sobre “veículos pictóricos que abrem seu próprio caminho”, instaurando a possibilidade e capacidade da arte de subverter ou transcender qualquer quadro histórico, ou cultural-geográfico.

Com esta perspectiva, compreendemos que sua percepção sobre o gesto que antecede a palavra, ligada a um sentido de empatia, causalidade e às linguagens primárias, está fortemente atrelada à sua relação com os estudos etnoantropológicos e sua experiência entre os *Pueblos* na América¹⁹. E os registros desta experiência atestam sua importância como documentos históricos, políticos e antropológicos; como expressão da psicologia individual do próprio pesquisador e, ao mesmo tempo, como base teórica que inspira uma revisão da história da arte enquanto disciplina acadêmica até hoje²⁰. Intercedendo pela legitimidade de múltiplas formas de experiência e expressão artísticas, incluindo as tradições e modelos epistêmicos ameríndios, ainda nos inspira a contrapormos à “colonialidade da estética”, oferecendo subsídios teóricos para “descolonizar a arte e seus cânones”, e liberar a percepção estética de uma subordinação aos moldes da arte “clássica” europeia²¹.

Warburg para a américa

Jose E. Burucúa²² e Cássio S. Fernandes²³, dois grandes nomes da tradição warburguiana no contexto sul-americano, além de fornecerem um amplo panorama das repercussões de Warburg para além da Europa, amplificam

¹⁹ Agradecemos o aporte do professor orientador Dr. Cássio S. Fernandes para esta ideia.

²⁰ MATTOS e IMORDE, 2014, p.156.

²¹ TLOSTANOVA, 2011 apud AMARAL, 2015, p.31.

²² BURUCÚA, 2012.

²³ FERNANDES, 2020.

as possibilidades de interpretação deste legado entre os historiadores da arte e da cultura na América Latina²⁴. Facilitando a compreensão do imenso e complexo universo investigativo alcançado por Warburg, ambos atentam para o modo como conceitos centrais de seu pensamento, como *Pathosformel*, *Nachleben*, e outros, são aplicados fora de seu contexto originário, avaliando as possibilidades destes desdobramentos.

Em 2017, C. Fernandes organizou o *Colóquio Aby Warburg e sua tradição*, ocorrido na Pinacoteca de São Paulo (Brasil), e em 2018, editou e publicou uma coletânea de textos inéditos de Warburg²⁵. Em 2020, Fernandes publicou algumas *Considerações sobre a recepção da obra de Aby Warburg na América Latina*, onde explica que Warburg se tornou um personagem-paradigma, “que se desloca de seu espaço de atuação, de seu ambiente originário, dos inúmeros (porém circunscritos temporal e geograficamente) problemas histórico-culturais”, observando que seu legado também se transformou, e se transforma continuamente, entre historiadores da arte e da cultura, ultrapassando o universo circunscrito às pesquisas particulares sobre as quais o próprio se debruçou²⁶.

A pouca vitalidade de uma tradição filológica, somada ao interesse (sempre imperativo) de dar conta das marcas e das características da civilização latino-americana, impulsionaram o viés de aplicabilidade de métodos e abordagens, em lugar da crítica textual fundamentada na historicidade e no processo elaborativo como o próprio fundamento da interpretação. Essa seguirá sendo a perspectiva dominante da recepção da obra de Aby Warburg na América Latina nos anos que seguem à metade da década de 2000²⁷.

²⁴ BURUCÚA, J. E. Repercussões de Aby Warburg na América Latina. Tradução de Alberto Martín Chillón. Concinnitas, Rio de Janeiro, n. 21, dez. 2012. Disponível em: <http://concinnitas.kinghost.net/texto.cfm?edicao=21&id=97>; Fernandes, Cássio (2020). Considerações sobre a recepção da obra de Aby Warburg na América Latina. In: Simposio. Laboratório de Estudos da Imagem – Volumen I: Imagem. Bauru: Canal6, 2020, pp. 116-136. Disponível em: https://canal6.com.br/darg/pdfs/Ebook_LABimagem.pdf.

²⁵ WARBURG, 2018.

²⁶ FERNANDES, 2020, p.128-9.

²⁷ Idem.

J. E. Burucúa, no livro *História, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*, avalia em pormenores as modificações que os estudos warburgianos acarretaram para a historiografia da arte e da cultura em vários países, como França (A. Chastel e R. Klein); Espanha (S. Sebastián); Estados Unidos (M. Baxandall); e Itália (S. Settis e C. Ginzburg), dedicando um capítulo reservado aos estudos sobre magia, filosofia e ciência com Eugenio Garin e Paolo Rossi²⁸.

Em 2012, atentando para cinco aspectos inovadores do pensamento de Warburg para a historiografia, Burucúa²⁹ destacou a relação entre arte e memória - aprofundadas magistralmente pela inglesa Frances Yates, seguida por Linda Baez Rubi (México); a ampliação do universo de imagens tratadas pelo historiador, sejam grandes artes ou artes marginais; o sentido de uma potência da imagem que abarca uma teoria da ambiguidade e a reflexão sobre a “invisibilidade do visível”; a relação entre arte e ciência, que possibilita uma “reabilitação da práxis física da arte” para uma nova compreensão histórica global arte latino-americana; e a noção de pensar com imagens e a função polar do fazer artístico, sobretudo através do Atlas Mnemosyne.

Para Fernandes, a peculiar perspectiva de Warburg sobre a cultura artística do Renascimento e o advento da Modernidade; tal como sua aproximação com a etnologia para investigação de práticas mágicas em sociedades arcaicas no presente, culminaram em um método de investigação e descobrimento para a história da cultura³⁰. Fundamentado pela aproximação entre “arqueologia, história da arte e uma ciência histórica sociológica”, combinando diversos campos científicos, Warburg objetivava constituir uma “ciência da cultura histórico-artística”. Também interpretada como uma teoria geral da cultura, ainda hoje nos aclara potencialidades para uma revisão crítica da historiografia da arte.

28 Idem.

29 BURUCÚA, 2012.

30 FERNANDES, 2020, p.124.

Pensando sobre algumas interpretações e exposições sobre arte latino-americana, que tomam como base o modelo referencial dos painéis do atlas de Warburg, Fernandes observa que esse modelo de abordagem se tornou proeminente na América Latina, após a publicação da versão espanhola do *Atlas Mnemosyne*, em 2010³¹. Indo por esta via, Burucúa e N. Kwiatkowski, por volta de 2017, desenvolvem um encorajador ensaio objetivando a aplicação deste modelo a um vasto repertório arquitetônico e decorativo de Buenos Aires, datados entre os anos 1880 e 1930³².

Pouco tempo depois, em 2019, Burucúa organizou a mostra *Ninfas, Serpientes, Constelaciones: la teoría artística de Aby Warburg*, junto ao *Simpósio Internacional Aby Warburg 2019*, ocorrido na Biblioteca Nacional de Buenos Aires. A exposição, baseando-se em uma estrutura teórica de chave warburguiana, destinava-se a pensar sobre o vínculo entre palavras, imagens, histórias e artes, questionando “os modos como o presente invoca o passado e o reinventa”³³.

Para nós, esta estrutura teórica de Warburg, uma ciência que tem nome (*Kulturwissenschaft*), endereço (KBW – Instituto Warburg), e ferramenta pedagógica para a sua própria promoção (*Bilderatlas Mnemosyne*), tensiona-se a multiplicar os “olhos livres da história”³⁴, desvelando subjetividades e coexistências, e expandindo as fronteiras e as noções acerca das artes e das culturas. Como seu modo de pensar e trabalhar orientado para momentos de transição-tensão, em que o sentido de desenvolvimento progressivo é substituído pelo das vidas póstumas (*Nachleben*), inspira-nos a ultrapassar fronteiras disciplinares, narrativas cronológicas, com uma base epistemológica fecunda para conhecimento-reconhecimento de nossas migrações, hibridizações ou mestiçagens.

31 FERNANDES, 2020.

32 BURUCÚA, & KWIATKOWSKI (2019). Atlas de la iconografía de inspiración europea (de la Antigüedad al Renacimiento) en la arquitectura civil, pública y privada, de la ciudad de Buenos Aires (1880-1930). *Figura: Studies on the Classical Tradition*, 5(1), 151-196. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/10002> Acesso em 23 out. 2023.

33 FERNANDES, 2020, p.133-4

34 DIDI-HUBERMAN, 2018.

Dessa forma, acordamos que, com suas propostas de ampliação temática e disciplinar, que relativizaram leituras reiteradas por uma “historiografia tradicional”, Warburg advogou por uma investigação sensível a diferentes atores, fontes e agentes, comumente negligenciados. “Contra toda pureza estética, introduz o múltiplo, o diverso, o caráter híbrido [...] é toda uma ferramenta, não de esgotamento lógico de possibilidades dadas, mas da inesgotável abertura aos possíveis ainda não dados”³⁵.

Por isso, como impulso e convite às agregações e reformulações, a todos que se inspiram pelo legado de Aby Warburg, no trabalho de rastreio das memórias retórico-imagéticas migrantes que tecem as redes de nossa cultura latino-americana, o Comitê de Historiografia, vinculado à Rede Latino-americana de Estudantes em História da Arte (Rede LEHA)³⁶, atualmente trabalha na construção de um Atlas Mnemosyne para a América. Esperamos que o legado warburguiano siga promovendo revoluções e autocrítica à historiografia da arte, e compartilhamos da vontade investigativa “sobre o seu processo elaborativo, considerando a história da historiografia uma linha demarcatória que forneça argumentos para a sua compreensão”³⁷.

35 DIDI-HUBERMAN, 2011, p.11 apud JACQUES, 2015, p.212.

36 Rede Latino-americana de Estudantes de História da Arte (Rede LEHA). Disponível em: <https://redleha.weebly.com>. Acesso em 19 de abr. 2021.

37 FERNANDES, 2020, p.136.

Referências bibliográficas:

AMARAL, João Paulo Pereira do. Da colonialidade do patrimônio ao patrimônio decolonial. 158f. Dissertação (Mestrado). Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://shre.ink/rRj8>. Acesso em 20 jul. 2023.

BREDEKAMP, Horst. *Aby Warburg, der Indianer: Berliner Erkundungen einer liberalen Ethnologie*. Berlin: Klaus Wagenbach, 2019.

BURUCÚA, José Emilio. *História, arte, cultura: De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Madrid: Fondo de cultura económica, 2003.

BURUCÚA, José Emilio. Repercussões de Aby Warburg na América Latina. In: *Revista Concinnitas*, volume 02, número 2, dezembro de 2012.

BURUCÚA, José Emilio. *Ninfas, Serpientes, Constelaciones. La Teoría artística de Aby Warburg*. Buenos Aires: Museo de Bellas Artes, 2019.

CHÁVEZ, Christine; et al. (Org.) *Lightning Symbol and Snake Dance: Aby Warburg and Pueblo Art*. Ed. Hatje Cantz Publishing House Ltd., Museum am Rothenbaum – Kulturen und Künste der Welt, MARKK. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Olhos livres da história. *Revista Ícone*, v. 16, n. 2, p. 161-172, 2018. Disponível em <https://shre.ink/rRjI>. Acesso em 15 set. 2022.

FERNANDES, Cássio da Silva. Aby Warburg e o problema da mudança do estilo na arte do Renascimento. *Revista Figura: Studies on the Classical Tradition*, Campinas, v. 5, n. 1, p. 71-102, 2017. Disponível em: <https://shre.ink/rRjB>. Acesso em: 20 jul. 2023.

_____, “Considerações sobre a recepção da obra de Aby Warburg na América Latina” em Simposio. Laboratório de Estudos da Imagem. Volumen i. Imagem. Bauru (São Paulo), canal 6, 2020, pp. 116-136. Disponível em: <https://shre.ink/rRjs>. Acesso em: 20 out. 2023.

FREEDBERG, David. Freedberg, David. Pathos in Oraibi: What Warburg did not see. In: CIERI VIA, C.; MONTANI, P. (ed.). *Lo Sguardo di Giano. Aby Warburg fra tempo e memoria*. Turin 2004, p. 569-611.

JACQUES, Paola Berenstein. Pensar por montagens. In: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (org.). *Nebulosas do pensamento urbanístico, tomo I: modos de pensar*: Salvador: EDUFBA, 2018. p. 205-234. Disponível em: <https://shre.ink/rRjW>. Acesso em: 21 out. 2023.

MAHÍQUES, Rafael García. Aby Warburg y la imagen astrológica. Los inicios de la Iconología. *Millars: Espai i Historia*, n. 19, p. 67-90, 1996. Disponível em: <https://shre.ink/rR5U>. Acesso em 18 jan. 2018.

MATTOS, C., & IMORDE, J. (2014). As fotografias de Aby Warburg na América: índios, imagens e ruínas. *Anuário e literatura*, 19 (1), 147-157. Disponível em: <https://shre.ink/rRjT>. Acesso em 18 jan. 2023.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem-movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

SETTIS S., Verso una storia naturale dell'arte. Aby Warburg davanti a un rinascimento indoamericano. Con "Reperti scartati" (Postilla 2023), *La Rivista di Engramma* n. 201, aprile 2023, pp. 161-178 Disponível em :<https://shre.ink/rR5l>. Acesso em 15 jul. 2023

WARBURG. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.

WARBURG, Aby. Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte. *Concinnitas: artes, cultura e pensamento*. Rio de Janeiro, a, v. 6, p. 110-130, 2005.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, Aby. *A presença do antigo: escritos inéditos. Volume 1*. Tradução e organização de Cássio da Silva Fernandes. Campinas: Editora Unicamp, 2018.

WEIGEL, S. The Epistemic Advantage of Self-Analysis for Cultural-Historical Insights: The variants of Warburg's manuscripts on his Indian Journey. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n.3, p.386-404, set. 2020. Disponível em: <https://shre.ink/rR5m>. Acesso em 18 jan. 2023.

Práxis como pesquisa para doutorado em artes visuais – método dialético a partir de Harun Farocki

André Arçari (PPGAV-EBA/UFRJ)¹

Paola Fabres (ECA/USP)²

Resumo: O artigo aborda a noção de práxis (do grego *πράξις*), que se refere à relação intrínseca entre teoria e prática, e sua aplicação nas pesquisas de doutorado no campo das artes visuais. Para esse propósito, baseamo-nos nas *Reflexões sobre ‘pesquisas’ de doutorado em artes visuais* de Victor Burgin, um artista, escritor e professor britânico, e no ensaio *O artista como pesquisador do artista-etc* Ricardo Basbaum. Além disso, como parte do corpo do texto, analisamos o filme *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges [Imagens do mundo e inscrição da guerra]* do artista visual e cineasta Harun Farocki, nascido em Nový Jičín (atual República Tcheca) e radicado na Alemanha.

¹ André Arçari é artista visual e pesquisador. Mestre em História Teoria e Crítica da Arte (PPGA / UFES). Atualmente é doutorando em Linguagens Visuais (PPGAV-EBA / UFRJ). Suas pesquisas recentes investigam as teorias da imagem com ênfase no pensamento da convergência entre os campos da fotografia, filme, vídeo. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0769031381143075>.

E-mail: andrearcari@outlook.com

² Paola Fabres é curadora, pesquisadora, doutora em História, Crítica e Teoria da Arte (ECA-USP) e mestra em Artes Visuais (IA-UFRGS, 2015). Atualmente pesquisa as intersecções entre o campo da arte e processos sociais a partir de investigações práticas e teóricas voltadas à produção artística de caráter dialógico e colaborativo. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2785518705643463>.

E-mail: paolafabres@gmail.com.

Em seus filmes-ensaios, Farocki utiliza uma abordagem prático-teórica que integra o cinema à filosofia. Ele desempenha não apenas o papel de cineasta e artista visual, mas igualmente o de crítico das imagens e teórico da mídia à maneira de Godard. Seu método dialético de pensar as imagens é importante para compreendermos as implicações políticas, sociais, culturais e éticas acerca das imagens no contemporâneo, e assim abrirmos nossa percepção sobre os sentidos críticos dos mecanismos de operação dessas mesmas imagens no campo social.

Palavras-chave: Praxis; Pesquisa; Doutorado; Dialética; Harun Farocki.

I.

Ao traçarmos de forma breve o percurso da palavra grega *práxis* (do grego *πράξις*), encontramos seu significado de *conduta* ou *ação*, e o dado de que ela *corresponde a uma atividade prática em oposição à teoria*. Enquanto conceito filosófico, entretanto, sua origem, sob a égide do pensamento aristotélico, a pensava como uma ação voluntária de um agente racional. No decorrer da história, a palavra sofre transformações até sua conhecida reconceituação marxista, a qual a *práxis* constitui uma característica essencial do materialismo dialético. Daí poderíamos entender como ela exprime a unidade dialética do pensar e do ser, sendo ao mesmo tempo saber e prática, conhecimento e ação, e, assim, indissociável do saber teórico, pois, a *práxis* é sempre a ligação do saber prático-teórico.

Programas de Pós-Graduação em Artes buscam artistas que entendam uma conexão com a teoria para desenvolverem suas pesquisas. Porém, como nos lembra Victor Burgin em suas *Reflexões sobre ‘pesquisas’ de doutorado em artes visuais*, há uma complexidade de definir o que viria a ser uma pesquisa em artes visuais dentro das universidades. A saber, para definir estas relações entre arte e pesquisa, o autor lembra que comumente usamos termos tais como *prática com aporte em pesquisa*, *pesquisa com aporte na prática*, *prática com aporte teórico*, *prática como pesquisa*, *artista pesquisador*, etc. O prolongamento desta questão segue pelas seguintes reflexões de Burgin:

A palavra “arte” não aparece nas definições de dicionário da palavra “pesquisa”. Geralmente, a pesquisa é definida como “investigação científica ou acadêmica, especialmente na forma de estudos ou experimentações visando à descoberta, à interpretação ou à aplicação de

fatos, teorias ou leis”. Essa definição está de acordo com o entendimento de senso comum, em que a palavra “pesquisa” pode invocar imagens de cientistas com aventais brancos, microscópicos eletrônicos e aceleradores de partículas. O mesmo senso comum provavelmente admitiria a aplicação do termo à imagem de um historiador com seu paletó de tweed, afundado em pilhas de documentos em algum arquivo empoeirado (Burgin, 2013, p. 186).

A despeito da desconexão nos vocábulos *arte* com *pesquisa* nos dicionários, nós geralmente falamos dos nossos trabalhos de arte não mais como fruto da criatividade, mas resultados de pesquisas. Até porque o complexo problema de interpretar o *locus criativo* como fundamentalmente acoplado as áreas de artes e afins é ponto de discussão, fato que desvela reminiscências de um pensamento atrelado ao romantismo do Séc. XIX; ora, basta olharmos elementos e objetos ao nosso redor, *e.g.*, um computador, celular, ou mesmo coisas das mais inusitadas como uma persiana, um *post-it* e ainda um grampo, para percebermos como a *criatividade* não está apenas na nossa área, como trata-se de um índice de uma ampla gama de profissões. E ainda, pensar o *locus da criatividade* como *modus operandi* do campo artístico é negligenciar produções como mictório duchampiano, os objetos minimalistas de ordem industrial como chapas de ferro, trabalhos conceitualistas que se sucedem a lógica da arte como ideia, etc.

Todavia, retornando a problemática da práxis em artes, Burgin acrescenta o seguinte apontamento: “Através da história da arte, a ‘obra de arte’ tem representado a culminação de um processo de pesquisa; grande parte do trabalho regular dos artistas é trabalho de pesquisa” (Burgin,

213, p. 191). Em território nacional, podemos alongar este pensamento nas palavras de Ricardo Basbaum em seu escrito *O artista como pesquisador*: “Não há como escapar desta máxima: dentro da universidade, o trabalho de arte se transforma em pesquisa e o artista em pesquisador ” (Basbaum, 2013, p. 194). Em síntese, Burgin traça o perfil de três tipos de estudantes comumente vistos por ele nos programas de pós-graduação; (1) uma figura que transita entre a produção enquanto artista visual e igualmente possui fôlego para a escrita de uma longa dissertação; (2) um candidato que pende mais para a produção teórica e que tem pouca experiência na prática artística; e (3) um perfil mais concentrado na prática, “e que é também leitor entusiasmado.” (Basbaum, 2013, p. 190), sendo esse último um perfil interessado, a partir das leituras, em converter os conhecimentos absorvidos e direcioná-los para sua prática.

A despeito da precariedade cada vez maior do ensino brasileiro, com ausência brutal de bolsas de pesquisa nas instituições acadêmicas nos últimos anos de (des)governo, a ênfase recai ainda com mais força no campo das humanidades. Vide o caso deste pesquisador que vos escreve e que se encontra atuando como estudante de doutorado sem financiamento — fato que conseqüentemente culmina numa crise maior tanto da possibilidade de identificação de um perfil do estudante em atuação hoje, quanto da precariedade profissional e do desenvolvimento dos projetos, e ainda, um estorvo físico e mental dos que, assim como eu, precisam trabalhar em diversas frentes.

É importante salientar, os apontamentos e perfis traçados por Burgin ainda nos dizem muito, dentro da pós-graduação, dos possíveis perfis dos estudantes de doutorado em artes visuais. Entretanto, e considerando nossa especificidade local, resta-me dúvidas se tais classificações podem

4 BASBAUM, Ricardo Roclaw. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 194.

5 Op.cit., p. 190.

ser delineadas com essas bordas claras, ou se não é possível vê-las com certo distanciamento, por uma linha tênue e cambiável na produção de aristas que ora pendem mais para um lado, ora para o outro, e ainda por ambos eixos, e que em certas vezes mantêm-se cada vez menos fixos, pois dada as circunstâncias e trabalhos escassos de monetização, somos convocados a atuações em frentes das mais diversas, de modo precarizado, de acordo com as demandas e possibilidades oferecidas diante desse campo cada vez mais árido de trabalho no Brasil. A complexidade de delinear um perfil também traz consigo uma reflexão sobre o fato de que aquilo que encontra-se dentro da linha, se fecha, ao passo de que o que encontra-se fora, se expande.

II.

Adotar um método para si não é tarefa fácil, assim como também não o é pensarmos a relação do trabalho pela lógica da práxis, onde teoria e prática se completam de forma mútua. Como exemplo desse método, trazemos como referência a prática do intelectual Harun Farocki (1944-2014). Farocki foi um pensador de uma densidade ímpar, atuando não apenas como um cineasta e artista visual, mas igualmente como um crítico das imagens e um teórico da mídia que reflete sobre como as implicações políticas, sociais, culturais e éticas infringem a economia imagética e os mecanismos de operação da vida em sociedade. Em sua trajetória, esse artista irá atravessar ambos os campos de exposição para seus trabalhos, apresentando-os ora em salas de cinema, ora no cubo branco com instalações de um ou múltiplos canais.

As pesquisas de Farocki podem ser vistas tanto pela lógica da hegemônica forma cinema, cuja caixa-preta com seu ponto de vista monodirecional está no centro da questão, mas também diante do que ficou conhecido como *cinema de exposição*, *cinema de museu* ou *cinema de artista*, ou seja, em um formato que privilegia a imersão em um outro tipo de visualidade expandido, que constitui diálogos profícuos com a espacialização da imagem em relação à arquitetura e interrupção do fluxo temporal — seja ele do filme ou espaço instalativo. Esse formato de apresentação de imagens em movimento *e.g.*, no cubo branco, reconfiguram o cuidado com o espaço, pois os filmes terão sua montagem a partir da arquitetura que os recebem — fato que já é dado como um *a priori* dentro da *forma cinema*. Diante de um *cinema de artista*, a continuidade é contingente, ou ela se forma no percurso singular de cada um.

A partir do momento em que o cinema sai de sua sala de exibição clássica e entra no campo das exposições em museus, galerias e outras instituições de arte, podemos dizer que ele torna-se, como conceitua a artista e pesquisadora Katia Maciel, um *transcinema*, pois transforma-se em “uma imagem que gera ou cria uma nova construção do espaço-tempo cinematográfico, em que a presença do participante ativa a trama desenvolvida (Maciel, 2009, p. 17)”, proporcionando ao observador uma imersão física dentro das imagens, tornando-o então um sujeito ativo. O participante tem a escolha de circular pelo espaço, de determinar para onde direcionar sua visão e de decidir o tempo de sua experiência, uma vez que será privado de um referencial fixo e estável, questionando o ponto de vista monodirecional.

Com efeito, Farocki empregou essa estratégia ao operar uma montagem que se afasta do tradicional jogo de plano/contraplano, reconfigurando essa dinâmica com a sua abordagem suave em espaços expositivos.

Dessa forma, ele abriu um caminho em sua produção que transcende a perspectiva da tela fixa e individual comumente associada à experiência da caixa-preta. Contudo, dada a vastidão de sua produção com diversas problemáticas, optamos aqui por analisar menos a forma do dispositivo e mais a lógica por trás da montagem em uma única tela, no contexto de um trabalho realizado no final de 1980. Através do seu método dialético de convergência de imagens, esse trabalho nos convida a refletir sobre a não neutralidade das imagens.

Em seu filme-ensaio *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1988)⁶, assistimos aparatos de funcionalidade técnica e imagens operacionais como desenhos e fotografias realizados sem pretensão artística nos processos produtivos, operações militares e mecanismos de controle. Assim, o filme aborda temas relacionados à guerra, tecnologia e o papel das imagens no contexto histórico e político. O título do filme já sugere sua abordagem, sendo que as *imagens do mundo* seriam as representações visuais e o poder das imagens na sociedade, enquanto a *inscrição da guerra* nos alude à relação entre tais imagens e a experiência de combate.

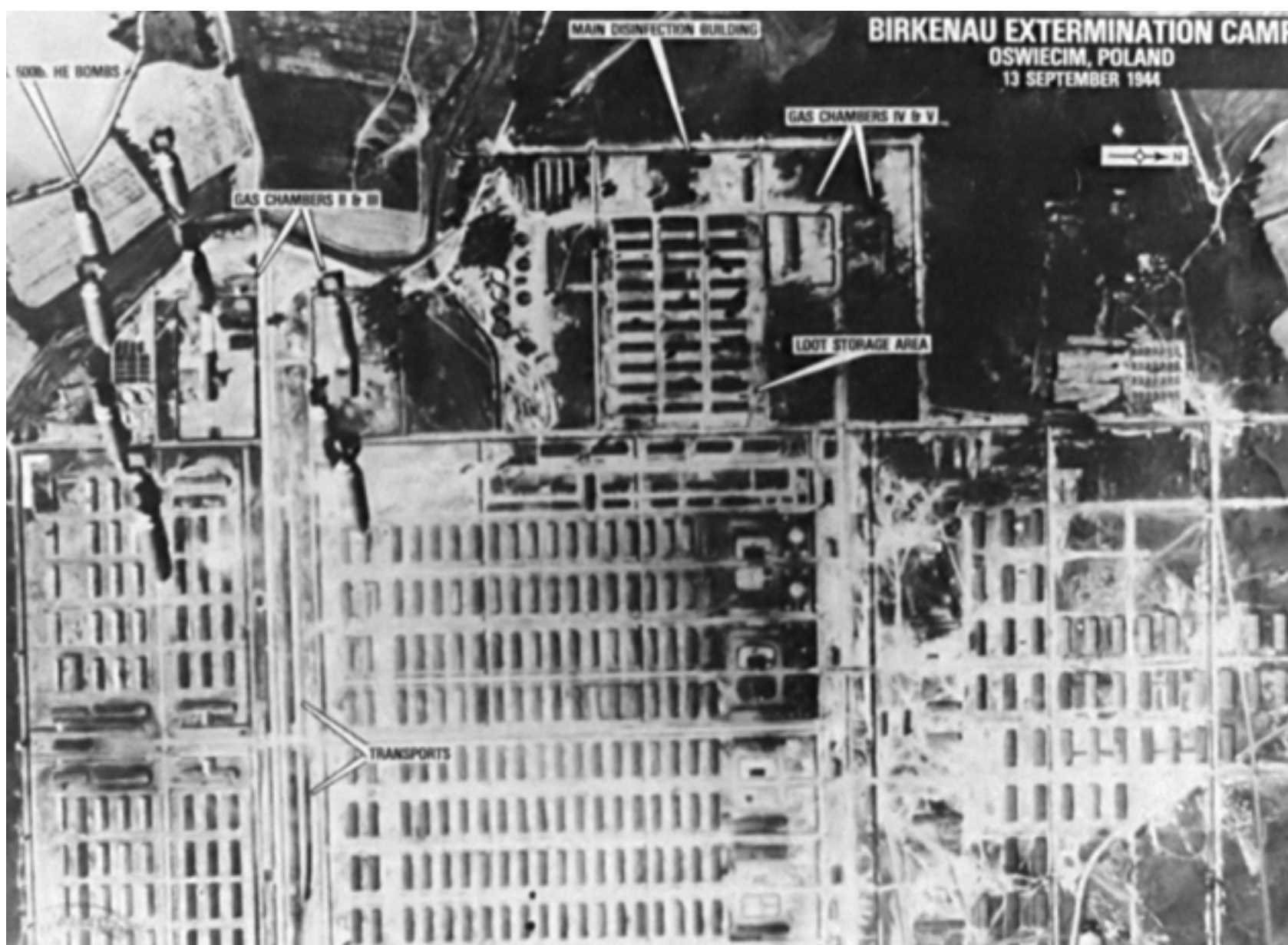


Figura 1. Harun Farocki, *Bilder der Welt Und Inschrift des Krieges* © (1988)
 Filme 16mm, Cor, P&B, Som,
 1:1,37. 7 min.
 Fonte:
 Arquivo Harun Farocki GbR

Ao caminhar por diferentes áreas do mundo em atividades pautadas pela técnica, somos apresentados a um encadeamento de eventos históricos e documentos que por hora analisaremos alguns deles. Uma das situações basilares ao ensaio fílmico é a investigação do sobrevoo ao fim da Segunda Guerra, em 1944, por parte de pilotos de aviões de bombardeio americanos que partiram de Foggia, na Itália, em busca de alvos na Silésia, como a localização da *Fabrik Fur Synthetischen Gummi – Buna*⁷. Durante a missão, uma aeronave ocasionalmente captura imagens do campo de Auschwitz, situado nas proximidades da *I.G. Farben*, em construção no período.

Também somos informados que certos aviões utilizavam bombas de luz que funcionavam como flashes, cujo intuito era iluminar o terreno para a captura de fotografias noturnas; ambas as situações focadas no escaneamento e reconhecimento espacial e geográfico. Farocki examina as imagens documentais desses *photoshoots*⁸, questionando como elas são usadas para representar e registrar a guerra. Permeado por uma narração em *off*, Farocki exuma então um conjunto dessas fotografias *operacionais* de ataque à planta industrial da *I.G. Farben* tiradas por esses aviões de bombardeio norte-americanos, que por sua vez só tiveram as identificações dos campos de concentração mais de 30 anos depois, em 1977, por dois funcionários da CIA.

Então, forma dialética, outros documentos são analisados com intuito de friccionar os anteriores. Assim, também compõe o filme a aparição de imagens do *Auschwitz Album*, único registro fotográfico oficial da SS que se tem notícia, encontrado em 1945 pela testemunha Lilly Jacob-Zelmanovic Meier, composto de 56 páginas e 193 fotos, tem sua atribuição aos guardas nazistas Ernst Hofmann ou Bernhard Walter e reúne imagens tiradas, até hoje por razões incertas, entre maio ou início de junho de 1944. Em soma, o filme também exhibe uma foto do campo feita

7 Fábrica de borracha sintética.

8 Refiro-me aqui literalmente a noção de tiro fotográfico que a palavra pode conter.

por uma testemunha, imagem basilar ao livro *Imagens Apesar de Tudo* de Didi-Huberman, e os desenhos do artista tcheco Alfred Kantor, sobrevivente que transladou por três campos: *Terezin*, *Auschwitz* e *Schwarzheide*. Realizados dois meses após sua libertação e contendo 160 aquarelas, *The book of Alfred Kantor* trata-se de seu testemunho. Durante suas deportações, Kantor realizou esboços obtendo papel e lápis, dos quais a maioria acabou sendo destruída por ele, apesar de alguns terem sido escondidos e salvos. De fato, ele os guardou acima de tudo em sua memória para então refazê-los mais tarde em seu caderno.

Farocki analisa o fato das fotografias da *Shoah* feitas pelos soldados terem sido utilizadas como instrumentos de controle e registro burocrático. Ao longo do filme são esmiuçadas diferentes formas de representação e manipulação de imagens, muitas delas apresentadas com intuito de problematizar o uso da tecnologia e da mídia na construção de narrativas históricas e, questionar como as imagens são usadas como ferramentas de poder, propaganda e controle. Pela reflexão sobre a natureza das imagens, sua relação com a guerra, o militarismo e suas atribuições na construção da memória histórica, o filme também acaba por fazer sobrevoo sobre o mundo técnico e o papel do olho como intermediário, que se estende de maneira incisiva acerca de seus usos em contextos diversos, abrangendo tanto projetos de construção como destruição, bem como em suas possíveis acepções na sociedade contemporânea.

Em síntese, a dialética farockiana busca tornar visível “certos aspectos da nossa sociedade, que poderíamos perceber por nós mesmos, se tivéssemos tempo e energia para o trabalho” (Didi-Huberman, 2015, p. 212).

Referências bibliográficas:

BASBAUM, Ricardo Roclaw. *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

BURGIN, Victor. *Reflexões sobre ‘pesquisas’ de doutorado em artes visuais*. In: *Arte & Ensaios nº 25*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). *Pensar a Imagem*. São Paulo: Autêntica, 2015, pp. 205-226.

MACIEL, Kátia (Org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009

A prática artística imersiva e o seu deslocamento: do território ao museu

Paola Mayer Fabres¹ e André Arçari²

RESUMO: Práticas artísticas que fazem uso de procedimentos de imersão territorial e que acionam instâncias de integração social como metodologia em seus processos criativos começaram a se tornar cada vez mais recorrentes e constitutivas dos sistemas de produção de obras de arte nas últimas décadas. Esse formato de produção, contudo, impõe seus próprios desafios de circulação e encara alguns impasses ao migrar, posteriormente, ao espaço do museu. No esforço de adaptar essas poéticas no formato exibitivo, artistas, museus e instituições veem seus projetos curatoriais desafiados a produzir sínteses dotadas de inteligibilidade e que deem transparência

¹ Paola Fabres é curadora, pesquisadora, doutora em História, Crítica e Teoria da Arte (ECA-USP) e mestra em Artes Visuais (IA-UFRGS). Atualmente pesquisa as interseções entre o campo da arte e processos sociais a partir de investigações práticas e teóricas voltadas à produção artística de caráter dialógico e colaborativo. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2785518705643463>. E-mail: paolafabres@gmail.com.

² André Arçari é artista visual e pesquisador. Mestre em História, Teoria e Crítica da Arte (PPGA / UFES). Atualmente é doutorando em Linguagens Visuais (PPGAV-EBA / UFRJ). Suas pesquisas recentes investigam as teorias da imagem com ênfase no pensamento da convergência entre os campos da fotografia, filme, vídeo. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0769031381143075>. E-mail: andrearcari@outlook.com

aos processos originais. Partindo desse debate, o presente ensaio parte do trabalho artístico de Flavia Mielnik realizado no distrito de Bermúdez (pequeno vilarejo rural situado no interior da Argentina) e busca refletir sobre particularidades da prática artística que se dá em território, seus modos de circulação. Por fim, o texto ainda visa discutir possíveis metodologias de pesquisa interessadas em abordar e acessar trabalhos artísticos emergentes em situações de imersão contextual.

Palavras-chave: Pesquisa. Arte contemporânea. Etnografia. Imersão em contexto.

Logo que entrei na sala expositiva, lembro que fui vendo aos poucos aquele mobiliário de madeira que se distribuía pelo espaço dando um ar de casa antiga. Era maio de 2018, e o Museu da Imagem e do Som ainda ocupava a sede do Jardim Europa, bairro oeste da cidade de São Paulo. A sala era pequena e estava toda pintada com um tom salmão-rosa-claro, em alusão a um cômodo doméstico qualquer. A iluminação era baixa e se dava por alguns cabos de luz que vinham do alto suspendendo lâmpadas caseiras que pendiam pelo espaço. Ao entrar, via-se um vídeo projetado na parede logo em frente; ao lado dele, um pequeno núcleo de cadeiras e cômodas que guardavam um conjunto de carimbos de algumas décadas atrás. No outro extremo, notava-se uma velha colcha, estampada com leões e tigres, erguida ao alto, no lado oposto da sala. Havia também uma urna e peças de madeira e pequenos suportes penduradas pelas quatro paredes. E justamente nessas prateleiras, apoiados sobre elas, acomodavam-se cartões postais com imagens que exibiam grupos de pessoas – grupos maiores e grupos menores, uns mais jovens, outros mais idosos, todos posando para a foto, assinalando algum tipo de atividade. Além dos cartões postais que decoravam todo o espaço, uma pequena mesa posicionava-se sozinha no centro da sala. Sob ela, via-se um mapa feito a punho: era uma espécie de anotação cartográfica que nos indicava as ordens espaciais do lugar ao qual a artista fazia referência.



Figura 1. Vista da exposição *Bermúdez se extinguen las fieras?* De Flavia Mielnik. Temporada de Projetos Paço das Artes, 2018. MIS - Museu da Imagem e do Som, São Paulo, Brasil. Fotos de Leka Mendes. Fonte: arquivo pessoal da artista.

“*Bermúdez: se extinguen las fieras?*” era o nome da mostra, e foi em Bermúdez que eu e Flavia Mielnik, artista da exposição, tínhamos trabalhado juntas cerca de dois anos atrás. O título combinava o nome desta pequena cidade rural no interior da Argentina, com o nome de uma enciclopédia ilustrada que catalogava felinos em estado de extinção.

Assim que vi o mapa, diagramado no centro da sala, lembrei de quando visitei Flavia anos antes, logo que ela chegara ao povoado de Bermúdez, algum dia de novembro de 2016. Nos encontramos numa sala de aula dentro da casa que abrigava a escola do vilarejo e o jardim de infância, local onde Flavia havia se hospedado nos primeiros dias da sua estadia. A primeira coisa que comentou foi que o pouco tempo que tinha permanecido por lá já parecia dilatado. Disse que o local se assemelhava a uma ilha – uma ilha banhada por terra com uma só antena telefônica localizada no quintal da escola que podia funcionar dependendo do dia – e comentou que recém começava a compreender um pouco sobre como se estruturava aquele lugar. De pronto abriu um mapa no qual se viam ruas e casas tracejadas às pressas. A antiga linha férrea que cruzava a cidade bem ao meio mostrava um vilarejo dividido em dois. Para atravessar de um lado a outro, teria que se cruzar pela grama já crescida ou se contornar os quarteirões ocupados por galpões de cereais desativados junto à via do trem. Flavia contou que, debruçada naquela mesma sala escolar onde nos reuníamos, juntou-se com Lidia Speroni e Vanina Balmaceda, cozinheiras do colégio e moradoras do povoado. Contou que as duas haviam lhe ajudado a montar aquele mapa, assinalando o que havia na localidade.

“Aqui é por onde passava o trem”. “Vanina mora logo ali, ao lado de onde era a padaria”. “Evelina mora na rua de trás, onde ficava o antigo cabelereiro”. “Essa é a casa de Lidia: é onde nos juntamos todas quintas à noite, para comer empanadas, jogar cartas e futebol”...

O esboço de mapa construído via relato e apontamentos permitiu que ela assimilasse melhor as disposições do que havia por lá. Permitiu também que viesse à tona uma série de locais, instituições e ofícios que deixaram de existir com o passar dos anos.

Bermúdez é um distrito pequeno. À época, um censo local desatualizado feito no ano de 2010 registrava apenas 96 moradores, mas aquele povoado um dia já havia abrigado mais 900 habitantes. Desde os anos 1980, com a desativação da ferrovia, com a falta de acesso e um tanto de inundações, muitos habitantes foram migrando para as cidades vizinhas ou até outras mais afastadas. Isso explicava porque havia distâncias tão longas entre cada moradia. Ao rascunhar essa cartografia, entendeu-se que não só boa parte das casas ali presentes encontrava-se abandonada, mas que muitos dos terrenos baldios que demarcavam os vazios entre elas avisavam o desmanche de uma antiga construção. Feitas em adobe, muitas casas não resistiram ao passar dos anos e foram caindo aos poucos. O tempo também fez com que espaços públicos, como a praça ou o campo onde se jogava bola, fossem tomados pelo pasto. Nesse dia em que revisitaram a memória daquilo que um dia havia existido nos espaços já desabitados, Flavia anotou um total de 18 atividades, hoje inexistentes: a administração municipal, o açougue, o posto de gasolina, a borracharia, a cooperativa, a oficina de pintura, o correio, a ferragem, a estação de trem, o consultório médico, o estábulo com produção de laticínios, o cabeleireiro, o clube, a igreja, a praça, a padaria, a delegacia de polícia e a quadra de esporte.

Com isso, a artista e outros moradores começaram a fotografar cada um desses lugares – ou o que havia restado deles. E o processo ativou bastante gente do entorno. Durante os dias que Flavia permaneceu no vilarejo, a cidade foi aos poucos reocupando os pontos assinalados e se

fantasiando dos ofícios que já haviam sumido do mapa. Foi com algum grau de impulso e de improviso que construíram cenas que recordavam da cidade nos seus anos de vigor.

Lidia, a cozinheira da escola que lhe ajudou a cartografar as ruas de Bermúdez, era conhecida pelas melhores empanadas da região. Ao participar do projeto fotográfico proposto por Flavia, reuniu toda família, vestiu seu avental e abriu trilha no facão até chegar ao velho forno que avisava o local da antiga padaria, então desmoronada e tapada pelo mato. Pedro, o dono do armazém, abriu o cadeado que trancava a igreja e entrou envolto no lençol de casa, assumindo o posto do padre que há alguns anos já havia se ido. Carla, que queria ser prefeita, ergueu a bandeira nacional e se fotografou frente à antiga casa administrativa, local vazio desde que o subprefeito começara a administrar Bermúdez à distância, morando na cidade ao lado. Pepino e Jose Luis viajaram até Triunvirato, povoado vizinho mais próximo, a tomar emprestado os *caps* do uniforme da polícia. Em seguida, posicionaram-se trajados frente à delegacia desativada, apresentando-se como os novos guardas locais. Dona Rosa, moradora mais idosa do vilarejo e também a antiga dona do clube, foi atrás da chave do estabelecimento que um dia emprestara a algum vizinho. Quando localizou a chave extraviada, destravou a porta que o mantinha fechado há mais de quinze anos e fotografou-se junto ao balcão. Atrás dela, um grupo de crianças que acompanhava a montagem da cena, conheceu o espaço por dentro pela primeira vez. A foto tirada aquele dia fora o último registro do clube de Bermúdez ainda em pé. Anos depois, a estrutura ruiria, tornando-se apenas algumas peças de esquadrias e montes de tijolos acumulados pelo chão.



Figura 2.
Flavia Mielnik. *La Panadería*.
Registro Fotográfico.
Imersão no programa de
Residência Comunitaria:
Arte y Procesos Sociales,
distrito de Bermúdez,
Argentina, 2016.



Figura 3
Flavia Mielnik. Registro dos
cartões postais realizados a
partir do trabalho realizado
no distrito de Bermúdez,
Argentina, 2016.

Antes de voltar ao Brasil, a artista deixou as fotos com os moradores. Imprimiu e enquadrou as imagens em porta-retratos comprados por lá mesmo e as deixou em cada uma das casas do povoado. Assim, pelas cômodas das salas de estar, por armários nos quartos de dormir, pelas mesas onde fazem refeição e até em meio às prateleiras do armazém, hoje ainda se encontram emoldurados os registros daqueles dias de encenação.

E assim, os cartões postais que se espalhavam pelo mobiliário que ocupava a instalação montada na exposição de *Bermúdez: se extinguen las fieras?*, mostra que apresentou a ativação de Flavia Mielnik alguns anos depois na cidade de São Paulo, reproduziam a série fotográfica clicada pelas ruas do vilarejo, ao mesmo tempo em que se dispunham a colher recados de espectadores que passassem pela exibição. Esses mesmos postais, com comentários do público visitante, seriam então remetidos posteriormente de volta à Bermúdez³.

³ Para acessar a série fotográfica completa produzida por Flavia Mielnik durante sua estadia em Bermúdez, vide: <<https://flaviamielnik.com.br/Bermudez-Se-extinguen-las-fieras>>.

Foi assim que a instalação pensada por Flavia no Museu da Imagem e do Som, contemplada na Temporada Paço das Artes, na cidade de São Paulo, buscou disponibilizar ao espectador uma perspectiva sua do processo vivido, bem como um rascunho de contextualização cultural e cartográfica daquela paisagem social. Foi assim que o mobiliário disposto pela sala entrou em cena como vestígio de um passado e como índice das construções daquele lugar. E foi assim também que as urnas, os carimbos, as gavetas e os postais serviram como suportes de interlocução entre geografias e tempos distintos – entre São Paulo e Bermúdez; entre passado e presente – e entre aqueles que ocupavam cada qual. E na tentativa de assinalar o âmbito das trocas e interações que marcaram todo o processo de captação de imagens, notou-se o intuito da artista em chamar o visitante para próximo da vivência, ao acercá-lo, via os registros em vídeo, dos bastidores do projeto fotográfico.

Ainda assim, o ambiente exibitivo apontava para a limitação inerente do exercício documental. Dado o contato com o trabalho alocado no museu, pouco poderia se saber das particularidades dos vínculos que surgiram ou sobre o modo como se deram. Pouco também poderia se saber sobre as memórias acessadas, sobre impasses enfrentados, sobre expectativas que podem ter sido disparadas ou até incômodos que podem ter surgido ao se ter uma estrangeira revolvendo histórias do passado da região. A mostra documentava parte da experiência de Flavia e, como qualquer documento, elide-se nele boa parte da história que o circunda. Essa supressão informacional é constituinte de trabalhos processuais desse tipo. Produções artísticas que partem de uma dada localidade, que envolvem instâncias de articulação social, que se expandem no espaço e se prolongam no tempo, acirram ainda mais o desafio do seu deslocamento para a esfera expo-

sitiva, o que nos leva a perceber nelas o limite inevitável que demarca o enfrentamento da distinção entre a experiência *in loco* e seus subsequentes modos de abordagem ou representação.

Para Grant Kester, essa supressão é uma “elisão sintomática” (2011, p. 68) que resulta do distanciamento entre a documentação e os aspectos relacionais constitutivos desse formato de trabalho. Observei esse grau de elisão a qual Grant Kester fez referência quando escutei Flavia comentar sobre as anotações que foram surgindo dos visitantes nos postais, próximo ao encerramento do período da exposição. O compartilhamento de palavras de nostalgia, de solidariedade ao cenário de abandono e de empatia frente ao efeito melancólico do trauma da migração foram fatores presentes nos escritos da maior parte do público que deixou impressões sobre o trabalho. Talvez não tivesse como deixar de ser, se pensarmos que todo e qualquer processo migratório carrega consigo “algum mal-estar que sempre surge da partida” (Mellado, 2015, p. 19). Pastor Justo Mellado, crítico e curador chileno, se perguntou se seria possível existir um modelo não traumático de migração, uma vez que “todos sabemos que, no fundo, uma migração é o sintoma de uma derrota que afeta a condição de permanência de alguns agentes na sua terra de origem” (2015, p. 19). E essa leitura tampouco foi exclusiva daqueles que acessaram o trabalho na exposição montada em São Paulo. Ela também foi expressada por alguns moradores dos povoados vizinhos de Bermúdez que tiveram contato com a experiência. Noemi Valencia, habitante da cidade de Lincoln, compartilhou comigo alguns anos depois da passagem de Flavia por Bermúdez que o primeiro que pensou quando viu as imagens clicadas por lá foi na imagem da casa de sua mãe. Perguntou-se se a casa onde fora criada ao sul de Tucumán seguiria em pé ou se já estaria tombada no momento em que conseguisse revisitá-la outra vez.

Naya Carneval, moradora de Pasteur, vilarejo situado a 75 km de distância de Bermúdez, também se lembrou do trabalho fotográfico impulsionado por Flavia, anos após sua realização. Disse que entendia a ação da artista como “uma síntese da vida de quem vive nesses povoados: de quem acompanha diariamente a partida de habitantes que buscam outros destinos, de quem presencia o desmonte da estrutura urbana e de quem convive, constantemente, conscientemente ou não, com esses vazios na rotina e no cotidiano” (Carnevale, 2022).

Mas é interessante comentar que, quando coletei os relatos de Flavia relativos à experiência, bem como alguns comentários orais de moradores que estiveram juntos com ela na ação, em nenhum momento se percebia neles uma nostalgia na fala. O espírito do riso que acompanhava a lembrança era o que mais se sobrepunha no relato. O planejamento das vestimentas, as gargalhadas, as fotografias frustradas... eram especialmente os episódios cômicos aqueles que mais ficaram gravados na memória. E mesmo que o tom de lástima ou de solidariedade pudesse parecer central para vizinhos, bem como para boa parte daqueles que visitaram a mostra no Brasil, nas palavras da artista, os dias de encenação em Bermúdez haviam sido guiados pela “catarse da risada” e por um componente lúdico bastante atrelado ao jogo e à brincadeira. Talvez esse espírito do riso (evidente no vídeo projetado na exibição), pudesse ter atuado como uma espécie de ferramenta de mobilização de enfrentamento à nostalgia. Para essa averiguação, apenas a presença, a escuta, a coleta de dados e impressões ao longo do tempo. De um jeito ou de outro, momentaneamente ou não, compartilhou-se ao longo daquelas semanas vividas em Bermúdez um passado comum. Algo que viabilizou o acesso a um modo específico de conhecimento situado e um contato com o modo como vem se organizando as memórias naquele lugar. Até porque, como diz Justo Pastor, “a ruína também se dá pela maneira como se fala dela” (Mellado, 2015, p. 128).

* * *

A vivência de Flavia Mielnik durante sua estadia no vilarejo – em convivência com os moradores de Bermúdez, naquele lugar que não era seu – não deixou de apontar alguma aproximação operacional do seu processo de trabalho artístico com procedimentos do campo etnográfico. No caso da experiência de Flavia, seu olhar sobre o povoado argentino não deixava de ser um olhar de fora.

Tal como sinalizado por Hal Foster há mais tempo, mecanismos esses (vinculados ao deslocamento geográfico, a períodos de imersão em conjunturas comunitárias distintas e ao estabelecimento de contato com um sujeito cultural outro), começaram a se tornar cada vez mais recorrentes e constitutivos dos sistemas de criação de obras de arte da produção contemporânea das últimas décadas. A chamada “virada etnográfica”, que surgiu para sugerir um gesto de aproximação da arte em direção ao campo antropológico (ou de certa contaminação entre os discursos de ambas disciplinas), discutida em “O artista como etnógrafo” (1995), apontava justamente à penetração do exercício artístico junto à área da antropologia: aquela que toma a cultura como seu objeto, que se volta ao outro e se estrutura via imersão em contexto, habitando o interdisciplinar (Foster, 2014, 171-172). No texto, o autor pontuou um processo histórico de deslocamento do comprometimento político por parte do artista (outrora centrado na figura do proletário como sujeito da exploração do capital e do desequilíbrio de classe⁴), em direção àquele constituído pela opressão colonial sob a chave do debate identitário cultural. E ao reconhecer no vetor da alteridade um eixo central de engajamento – é dizer, ao reconhecer nele uma espécie de língua franca tanto da prática

4 Discutido por Walter Benjamin, em “O Artista como Produtor” (1934).

artística contemporânea, como do discurso crítico que se configurava à época – Foster também problematizou a forma como essas práticas têm lidado com o enquadramento institucional da arte, bem como os riscos de autocontradição, de apropriação cultural ou de mecenato ideológico (p. 162) que tanto o artista, como a conjunção da autoria representativa ocidental e da própria crítica dominante, passaram a correr ao se verem imersos nesses contextos de trabalho.

No entanto, se os trabalhos artísticos aos quais Foster fez referência no texto transbordavam muito além do espaço de exposição (por estarem atrelados e enraizados em vivências externas que permitiram sua emergência e materialização), talvez para debatermos seus preceitos e contradições fosse importante estendermos o escopo de análise a seu respeito para além dos meios de visibilidade e de circulação convencionais. O argumento é de Fiona Siegenthaler, historiadora da arte e antropóloga social sul-africana que defendeu que a abordagem crítica de “O artista como etnógrafo” (resguardando toda relevância da reflexão sobre a guinada etnográfica, seus impulsos e sintomas aferidos no meio artístico) desconsiderou uma qualidade central da disciplina etnográfica na sua análise: seus métodos específicos de observação e participação no campo. Isso porque o olhar de Foster direcionado a práticas artísticas supostamente disparadas *in loco* partiu fundamentalmente de suas inserções no marco institucional. Tomando como objeto de estudo a produção de artistas como Ed Rusha, Dan Graham, Hans Haacke, Andrea Fraser, Martha Rosler e Allan Sekula, o autor se baseou especificamente na visibilização desses trabalhos no contexto de exposições, através dos resultados materiais e visuais derivados da pesquisa artística, sem contato direto com qualquer instância de encontro de alteridade ou com os contextos onde esses

trabalhos foram concebidos. O que Siegenthaler traz como ponto é que a processualidade particular de obras de arte que passam a englobar metodologias de caráter interativo e imersivo, parece não mais permitir o uso exclusivo de métodos interpretativos já consagrados na história da arte, passando a requerer também abordagens adicionais para sua apreensão (Siegenthaler, 2013, p. 737).

No seu artigo *Towards an ethnographic turn in contemporary art scholarship*, a historiadora vai defender que embora uma virada etnográfica tenha de fato ocorrido na prática artística, “esse não foi necessariamente o caso da pesquisa acadêmica em arte contemporânea” (Siegenthaler, 2013, p. 737), o que nos indicaria um problema de metodologia da própria análise crítica. Nesse aspecto, reivindica a importância de repensarmos métodos de pesquisa que permitam outras formas de percepção, recepção e reconhecimento dessas práticas artísticas que emergem de circunstâncias de integração em territórios com grupos comunitários específicos (Siegenthaler, 2013, p. 747), visando a reorganização de sua compreensão hermenêutica. E junto a isso, indaga se não seria mais efetivo para aquele que busca pesquisá-las e compreendê-las avaliar o emprego de outras técnicas tipicamente associadas às das ciências sociais, de modo a possibilitar o direcionamento do olhar analítico aos disparos que se dão *in loco* e às interações que ocorrem durante tais processos – mais que exclusivamente aos objetos expostos nos espaços representativos do museu.

O ponto defendido pela autora é significativo para a qualificação do debate, embora mais que alegar que o pesquisador deva, invariavelmente, incorporar metodologias de estudo em campo, vale talvez sinalizar aqui a relevância da combinação entre pesquisas que acompanham esse modelo de trabalho de perto, com outras cujo olhar se dê à distância. Trata-se,

talvez, de frisar o valor da convergência entre o olhar próximo (aquele que é familiar com a localidade onde o trabalho artístico é disparado; que conhece e acompanha o grupo de pessoas que se envolve em torno dele; que compreende as características históricas, econômicas e socioculturais daquele território; que entende dos jogos de poder que organiza boa parte daquela estrutura social; que se vê inserido nas conversas, nas negociações e nos processos interativos; e que domina o funcionamento e o imaginário que conforma os costumes locais, bem como os conflitos e receios que acompanham os moradores das comunidades envolvidas), com aquele que vem mais de longe (aquele mais distante e que, por vezes, alcança o trabalho somente através de sua circulação enquanto relato, enquanto reflexão no âmbito da crítica discursiva ou enquanto documento no contexto institucional). Por um lado, tem-se uma proximidade direta “experimentada subjetivamente de maneira incorporada” (Siegenthaler, 2013, p. 742), por outro, tem-se um olhar que potencializa a objetividade – que permite uma conduta menos situada ou condicionada por pressões internas e também menos implicado por afetações pessoais, por desejos circunscritos ou inclinações interpretativas.

Partindo desse pressuposto, o trabalho realizado por Flavia Mielnik nem poderia ser de todo alcançado somente via visitação no seu contexto expositivo no Paço das Artes, no Museu da Imagem e do Som. Boa parte das ressonâncias reverberadas pela ação, avisa que seu mapeamento poderia alcançar outra escala e acessar outros pontos de vista se fosse acessado junto ao seu local de disparo e de agitação: se fosse acessado naquele pequeno vilarejo do pampa-argentino, ao lado daqueles moradores de Bermúdez que, junto com Flavia, permitiram que o trabalho acontecesse⁵.

5 O presente texto foi escrito em janeiro de 2023, em Vitória, no Espírito Santo, a partir de conversas minhas com o artista e pesquisador André Arçari, com quem pude estruturar uma narrativa de síntese interessada em relatar comparações entre as experiências artísticas vividas em contexto de imersão e aquelas que deles migram ao espaço expositivo.

Referências bibliográficas:

CARNEVALE. Nadya. [Depoimento a Paola Fabres]. mar. 2021

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Ubu, 2014.

KESTER, Grant. *Conversations Pieces: Community and communication in modern art*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2013a.

_____. *The one and the many: contemporary collaborative art in a global context*. Durham e Londres: Duke University Press, 2011.

MELLADO, Justo Pastor. *Escenas Locales: ficción, história y política en la gestión de arte contemporáneo*. Serra Maria de Punilla: Curatoría Forense, 2015.

MIELNIK. Flavia. [Depoimento a Paola Fabres]. nov. 2016

SIEGENTHALER, Fiona. Towards an ethnographic turn in contemporary art scholarship. In: *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies*, v. 27, n. 6, p. 737-752, 2013.

