

The background of the cover is a photograph of a vast archive. It shows multiple rows of hanging folders, likely made of wood or cardboard, filled with white documents. The perspective is from a slightly elevated angle, looking down at the rows, which create a strong sense of depth and repetition. The lighting is soft, highlighting the texture of the paper and the grain of the folders.

ESCRITA DA HISTÓRIA E (RE)CONSTRUÇÃO DAS MEMÓRIAS

ARTE E ARQUIVOS EM DEBATE

CRISTINA FREIRE
organizadora

ESCRITA DA HISTÓRIA

E (RE)CONSTRUÇÃO DAS MEMÓRIAS

ARTE E ARQUIVOS EM DEBATE

X Congresso Internacional de Estética e História da Arte
Escrita da história e (re)construção das memórias : arte e arquivos em debate

Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte

Comitê Científico

Cristina Freire (MAC USP / PGEHA USP)
Lisbeth Rebollo Gonçalves (ECA USP / PGEHA USP)
Edson Leite (MAC USP / PGEHA USP)
Vera Pallamin (FAU USP / PGEHA USP)

Comissão Geral do Congresso

Águida Furtado Vieira Mantegna
Andrea de Lima Lopes Pacheco
Guilherme Weffort Rodolfo
Joana D'Arc Ramos Silva Figueiredo
Paulo Cesar Lisbóia Marquezini
Sara Vieira Valbon

Apoio

Universidade de São Paulo
Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte – PGEHA USP
Museu de Arte Contemporânea – MAC USP
Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da Universidade de São Paulo – PRCEU
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES

GEACC - Grupo de Estudos em Arte Conceitual e Conceitualismos no Museu
CALT - Cultura e Arte no Lazer e Turismo

ESCRITA DA HISTÓRIA

E (RE)CONSTRUÇÃO DAS MEMÓRIAS

ARTE E ARQUIVOS EM DEBATE

CRISTINA FREIRE
organizadora

{PGEHAUSP}

MAC
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

USP

PRCEU
USP

CAPES

FAPESP

São Paulo 2016

© – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História de Arte / Universidade de São Paulo

Rua da Praça do Relógio, 160 – Anexo – sala 01
05508-050 – Cidade Universitária – São Paulo/SP – Brasil

Tel.: (11) 3091.3327

e-mail: pgeha@usp.br - www.usp.br/pgeha

Depósito Legal – Biblioteca Nacional

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca Lourival Gomes Machado do
Museu de Arte Contemporânea da USP

Congresso Internacional de Estética e História da Arte (10., 2016, São Paulo) .

Escrita da história e (re)construção das memórias : arte e arquivos em debate / organização Cristina Freire. São Paulo : Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2016.

374 p. ; il.

ISBN 978-85-7229-074-6

1. Estética (Arte). 2. História da Arte. 3. Arquivos de Arte. I. Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Estética e História de Arte. II. Freire, Cristina.

CDD – 701.17

Fotografia capa: Fernando Piola

*Tradução dos textos de Ticio Escobar, Sebastián Vidal Valenzuela, Fernando Davis,
Daniella Carvalho e Claudia Rojas:* Maria Cristina Caponero

Revisão de textos: André Henriques Fernandes Oliveira

Produção editorial: Águida Furtado Vieira Mantegna, Paulo Cesar Lisboa Marquezini e Sara Vieira Valbon

Organização: Cristina Freire

Publicação do X Congresso Internacional de Estética e História da Arte - Escrita da história e (re)construção das memórias : arte e arquivos em debate, realizado nos dias 24 a 27 de outubro de 2016 no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, organizado pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História de Arte / Universidade de São Paulo.

SUMÁRIO

- À guisa de introdução
- 11 **O museu-escola na universidade pública: princípio e necessidade**
Cristina Freire
- ARTE INDÍGENA/ARTE CONTEMPORÂNEA**
- 19 **Arte indígena: o desafio do universal**
Ticio Escobar
- MODOS DE ARQUIVO: O CORPO, A CIDADE, A EXPOSIÇÃO**
- 41 **Corpo reflexivo na cidade: um modo de arquivo**
João A. Frayze-Pereira
- 53 **“É a minha hora, não há dúvida, e acho que também está na sua hora”:**
Lygia Clark e Hélio Oiticica na Europa dos anos 1960
Maria de Fátima Morethy Couto
- 61 **Quando corpo e arte interrogam os espaços da cidade**
Vera Pallamin
- ARQUIVOS DE ARTE NA AMÉRICA LATINA: LEGADO EM DISPUTA**
- 69 ***Tous les jours ou seulement le weekend?* Deslocamentos e contrapontos na
experimentalidade tecnológica durante a ditadura no Chile**
Sebastián Vidal Valenzuela

- 77 **Gerenciar distâncias: Edgardo-Antonio Vigo e o arquivo**
Fernando Davis

PUBLICAÇÕES DE ARTE

- 89 **Projetos editoriais como plataformas de ação e pesquisa**
Renata Marquez
- 95 **O jornal como veículo da arte: leituras do espaço**
Maria Ivone dos Santos
- 107 **Colecionismo alternativo e oferta letiva de publicações artísticas em universidade federal: um relato**
Paulo Silveira

COMUNICAÇÕES

- 117 Um autômato problemático: entre a forma humana e o diagrama
Vagner Godói
- 123 Quando imprimir é resistir: a revista Karimbada e as práticas artísticas na rede internacional de arte postal
Fernanda de Carvalho Porto
- 129 Estética Relacional: as relações humanas como o lugar das criações artísticas
Fernanda Pulido dos Reis
Lisbeth R. Rebollo Gonçalves
- 135 Miroslav Tichý: os equipamentos fotográficos artesanais na construção de uma estética da precariedade
Paula Davies Rezende
- 141 A escrita de si em “Passagens secretas” de Brígida Baltar
Fellipe Eloy Teixeira Albuquerque
- 147 Da antropologia à arte contemporânea: trânsitos da imagem fotográfica de indígenas em duas obras de arte latino-americana
Daniella Carvalho
- 153 A mulher e o trabalho doméstico: a maquiagem, a costura e a reclusão como gestualidade em Valéria Sarmiento e Letícia Parente
Claudia Valdés Rojas

- 159 A crítica como estímulo para a profissionalização da videoarte no Brasil
Thamara Venâncio de Almeida
Patricia Ferreira Moreno Christofolletti
- 165 A “Revista da pleura molhada”
Paola Mayer Fabres
Paulo Silveira
- 171 Emmanuel Nassar e a visualidade amazônica (1979-1984)
Gil Vieira Costa
- 177 Caravaggio: releituras e reescrituras da arte em Derek Jarman
Donny Correia
Edson Leite
- 183 A videoarte na XII Bienal de São Paulo: Institucionalização de um novo meio
Luise Boeno Malmaceda
- 189 Hans Eijkelboom e a autoria no vestir contemporâneo
Heloisa Nobriga
Edson Leite
- 195 O uso de mapas como proposições conceituais: As Cartografias do
artista argentino Horacio Zabala
Luiza Mader Paladino
- 201 Reconfigurações da rede de arte postal na América Latina na década de 1980
Bruno Sayão
- 207 Filmes de artista em Super 8 e imagens de cidade nos anos 1970: À luz
dos filmes “Esplendor do Martírio” (Sérgio Péo) e “Rio de Janeiro” (Luiz
Alphonsus)
Marina Freire da Cunha Vianna
- 213 A fotografia humanista e a América Latina: aproximações e mediações
artístico-culturais
Erika Zerwes
- 219 O Carnaval nas obras de Portinari: registro e preservação da memória
Maria Cristina Caponero
Edson Leite

- 225 Recorrência na Pintura: traços compartilhados nos processos individuais de criação de Catunda e Milhazes
Andréa Virginio Diogo Garcia
Ana Helena da Silva Duarte Delfino
- 229 Preservação da artemídia brasileira: questões historiográficas e metodológicas
Ana Pato
Giselle Beiguelman
- 235 Montagem Mnemosyne, painéis didáticos e cavaletes de vidro: aproximações possíveis
Cristina Pontes Bonfiglioli
- 243 Historiografia, museu e mercado: um olhar a partir da perspectiva de gênero
Nadiesda Dimambro
- 249 O papel social da fotografia no registro do trabalho humano: os precursores Riis e Hine
Rodrigo Koraicho Gonzaga
Edson Leite
- 255 Mario Schenberg na VI Bienal: organização da Sala Especial dedicada a Alfredo Volpi
Ana Paula Cattai Pismel
- 261 Memória e identidade da Cidade de São Paulo na arte pública de Maria Bonomi
Leonardo Pujatti
Edson Leite
- 267 Canudos: Novos territórios para a reconstrução de memórias
Mônica Zarattini
Katia Canton
- 273 Memória, acervo e coleções de performances
Joseane Alves Ferreira
Jane Aparecida Marques
- 279 Os Novos Museus: preservação de riquezas e cultura ou espetacularização?
Rosane Maria Demeterco Bussmann
Jane Aparecida Marques

- 285 Considerações sobre o uso de imagens como fontes para a investigação histórica
Robson Xavier da Costa
- 293 Projeto Humanista dos Jesuítas e o início da Cidade de São Paulo
Alfredo César da Veiga
Daisy Valle Machado Peccinini
- 299 Cruzamentos entre as Bienais de Havana e Dacar (1984-2006):
Afro-cubanismo e diáspora como eixos discursivos
Sabrina Moura
- 305 Entre a obra e a imagem: a sobrevivência da escultura “Mademoiselle Pogany
II”, de Constantin Brancusi
Ana Paula Chaves Mello
- 311 Reconstruindo a memória de Amedeo Modigliani
Olívio Guedes
Edson Leite
- 315 A Comédia de Salvador Dalí: Considerações sobre dois acervos
Victor Tuon Murari
- 321 A visão de um americano a respeito do sistema das artes no Brasil nos anos
1940: relatos de Lincoln Kirstein a Nelson Rockefeller e Alfred Barr Jr.
Danielle Misura Nastari
Daisy Valle Machado Peccinini
- 329 Documentos de cultura e barbárie: a prancha 79 do Atlas Mnemosyne de
Warburg aproximada à tese VII de Benjamin sobre o conceito de história
José Bento Ferreira
- 335 Danilo Di Prete no Brasil: sobre relatos de vida, a criação da Bienal de São
Paulo e o arquivo da família
Renata Dias Ferraretto Moura Rocco
- 341 Reflexões sobre Deslocamentos e Metamorfoses do Moleque Cipó na obra de
Mário Gruber
Paulo Marcondes Torres Filho
Daisy Valle Machado Peccinini

- 349 A invisível luz que projeta a sombra do agora: a poética da memória em
Naomi Gakunga
Janaina Barros Silva Viana
- 355 Arte moderna brasileira no acervo do MAC USP: “A Boba” e “A Negra”,
criação, recepção e circulação
Renata Gomes Cardoso
- 361 A Fundação Andréa e Virginia Matarazzo
Renato de Andrade Maia Neto
- 367 Semelhança e sobrevivência nos acervos de fotografia do MAM-SP e da
Coleção Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian
Guilherme Tosetto

À GUIA DE INTRODUÇÃO

○ MUSEU-ESCOLA NA UNIVERSIDADE PÚBLICA: PRINCÍPIO E NECESSIDADE

História e memória muitas vezes não coincidem. A modernidade a que estamos condenados, no dizer de Mario Pedrosa, nos impõe formas de construir e ver o passado pela projeção de um futuro, não raro, incerto.

Essa perspectiva, naturalizada e hegemônica, abstrai o fato que a modernidade é a outra face da colonialidade e o museu um de seus instrumentos de visão mais eficazes. Nessa medida, tem papel fundamental a função crítica e educacional do museu. Por conseguinte, o museu-escola é um contraponto ao museu-espetáculo e um potente instrumento contra-hegemônico. Isso porque na perspectiva do mercado midiático global dominante das sociedades contemporâneas, a memória histórica está em desvantagem e o museu público deve se manter como um repositório privilegiado. Tal expectativa indica uma práxis museológica que valoriza, necessariamente, o próximo e sugere a reterritorialização como estratégia poética-política que pode nos orientar, ao menos potencialmente, para uma nova prática pedagógica-crítica. Isto porque um museu universitário como o MAC USP tem uma responsabilidade social redobrada pela estrutura pública que o sustenta. Não obstante, orbita à margem da sociedade do consumo e do espetáculo dominantes. Nesse contexto, agrega às suas funções museológicas básicas: guarda, preservação, documentação e extroversão de seu acervo, sua condição universitária fundante, isto é, a missão de produção e extroversão de conhecimentos acadêmicos, gerados no contato cotidiano com acervos e arquivos.

Assim, o campo da pesquisa universitária de escopo interdisciplinar é o princípio essencial do Programa de Pós Graduação Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA USP). Nesse sentido, formulamos os temas do X Congresso (2016) a partir de uma prática acadêmica que se define por um duplo vínculo docente e curatorial. Partimos de indagações tais como: Para que servem os arquivos de arte contemporânea? Como as publicações de arte são articuladas às práticas artís-

ticas e acadêmicas? De que maneira podemos constituir um espaço efetivo de criação transdisciplinar no contexto universitário? Como a produção acadêmica assume ou relega a um plano subalterno as práticas artísticas e culturais afro-brasileiras, indígenas e populares? Que se visibiliza ou se reveste de invisibilidade na retórica do museu em relação à racionalidade tecnocrática dominante da sociedade globalizada?

Nessa plataforma ampla e aberta, nossa própria situação geopolítica tem relevância. O conceito de lugar torna-se prerrogativa para pensar a produção e circulação da arte bem como a reprodução de ideias, sentidos e valores no contexto universitário e museológico brasileiro.

A questão da arte indígena, como a da arte africana são plataformas privilegiadas para problematizar conceitos como própria noção de “arte”. De que arte falamos? Tal tema coloca em debate a hegemonia do enfoque eurocêntrico com que operamos na universidade ao confrontá-lo com outros paradigmas culturais. Para Ticio Escobar, é importante tensionar o conceito de “arte” em ambos os sentidos. Isto é: tanto para as definições canônicas que nos formam e se reproduzem no discursos acadêmicos e críticos, quanto no que se refere àquelas sociedades tradicionais nas quais o estético, não raro, permeia todo o campo social e político. Assim, não seria possível falar da mesma “arte” em tão distintos contextos.

Tais perguntas necessariamente nos confrontam com o desafio e a necessidade premente de incluir outras e novas miradas e práticas investigativas. Acreditamos que os estudos interdisciplinares em nível de pós-graduação são os espaços privilegiados para intercâmbios e derivas.

Essas questões iniciais foram mobilizadoras para definir “*Escrita da História e (re)construção das memórias. Arte e Arquivo em Debate*” como tema do X Congresso do Programa de Pós Graduação Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA USP).

Tal plataforma de debates logrou reunir entre 24 e 27 de outubro de 2016, no Museu de Arte Contemporânea da USP pesquisadores, críticos, docentes e alunos, em especial de pós-graduação, para discutir os temas daí derivados a partir das palestras de professores e pesquisadores convidados do Brasil, Argentina, Paraguai e Chile. Essa publicação inclui os textos dos pesquisadores participantes bem como dos alunos de pós-graduação que apresentaram suas pesquisas nas sessões de comunicações que ocorreram no período.

Vale notar que esse Congresso recebeu um expressivo número de participantes, incluindo pesquisadores não apenas de alunos do PGEHA USP, mas também de outras unidades da USP, além de outros programas de pós-graduação do país (Rio de Janeiro, Minas Gerais, Pará, Rio Grande do Sul) contemplando também a apresentação de pesquisas de pós-graduação internacionais (Portugal e Chile).

É digno de nota: as bolsas concedidas pela Universidade Alberto Hurtado do Chile, instituição com a qual mantemos um convênio acadêmico, possibilitaram a

participação de estudantes chilenos, ampliando, nesse intercâmbio, a internacionalização e o conhecimento mútuo.

Os vários grupos de pesquisa ligados ao PGEHA USP tiveram com esse Congresso a oportunidade de disseminar e discutir seus temas e indagações para alavancar novos trabalhos, consolidando redes transdisciplinares e transnacionais de investigação.

Para a história e também para a crítica e teoria da arte, a questão do documento e, por extensão, do arquivo é fundamental por ser capaz de expandir seus sentidos para abarcar outros domínios. O documento surge como índice nas memórias do corpo, da cidade, das instituições e das exposições abarcando diferentes perspectivas e abordagens. Isto é, obras, escritos, textos, imagens, exposições existem enquanto documentos. Mas lembremos que o sentido etimológico da palavra documento é *docere* – ensinar. O documento ensina, mas não fala sozinho. Engendra-se pelo trabalho do pesquisador numa construção histórica e social de sentidos.

É certo que a relação entre a escrita de uma história canônica e a construção de memórias locais ganha relevo com a perspectiva crítica do *lugar*. Assim, é significativo refletir sobre a geopolítica dos arquivos, as variáveis de sua constituição e acesso. A questão crítica do documento, em especial, a relação entre a história canônica e as histórias locais são novamente importantes nesse debate.

Como espaço consagrado de lutas simbólicas, a possibilidade de alavancar discursos novos e autônomos faz do museu universitário um lugar privilegiado.

No continente latino-americano, existem apenas três museus de arte contemporânea públicos e universitários são eles: o Museu de Arte Contemporânea da Universidade do Chile (1947), o Museu de Arte Contemporânea da Universidade Autônoma do México (2008) e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1963), onde se vincula o Programa Interunidades Estética e História da Arte. O Programa é uma atividade conjunta da Escola de Comunicações e Artes (ECA USP), Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH USP), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU USP), Faculdade de Medicina – Departamento de Terapia Ocupacional – TO-FM USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH USP) e Museu de Arte Contemporânea (MAC USP), sendo que o Museu vem sendo sua Unidade sede desde sua implantação, em 2003. Desde a implantação do Programa, a relação entre as diversas Unidades da Universidade tendo o PGEHA como plataforma comum tem se provado bastante profícua.

Por fim, vale lembrar que, na história do MAC USP, é mais uma vez relevante o papel do Walter Zanini¹: primeiro diretor desse museu universitário, que incentivou, desde o início, o museu como um laboratório de pesquisa permanente. Aliás, a noção de museu como laboratório é muito recorrente nos relatos da história do

1. Ver: Freire, Cristina (Org.)Water Zanini. Escrituras Críticas. São Paulo. Editora Annablume, 2013.

MAC USP. O museu-laboratório concretizou-se, como sabemos, nas exposições de vanguarda, na participação de artistas e pesquisadores no cotidiano desse museu que acolheu o início da videoarte no Brasil, por exemplo. Como docente e curador, Zanini, em meio ao trabalho incessante e junto às exposições que organizava, tomava, não raro, o próprio Museu como sala de aula, tratando de incentivar seus alunos a desenvolverem pesquisas sobre o acervo desse Museu. A teoria, a crítica, a história da arte vicejavam nesse espaço que conjugava sala de aula e espaço expositivo. Vários trabalhos acadêmicos, pioneiros no Brasil, foram realizados nesses anos iniciais do MAC USP e confirmam ser esse Museu também um lugar privilegiado de pesquisas.

Colaboradoras próximas de Zanini, hoje nomes de destaque no panorama nacional da história e crítica de arte no Brasil² e docentes da USP, realizaram no Museu seus estudos em nível de pós-graduação, surgindo assim as primeiras dissertações e teses em história da arte, realizadas a partir do acervo do MAC USP, sob a orientação de Walter Zanini. Nessa medida, o museu configura-se também como um lugar de resistência; espaço de pesquisa e invenção de práticas de ensino e aprendizagem. Vale notar que o sentido do museu público e universitário como lugar de resistência mudou, porém, mantém um sentido de atualidade. Isso porque não estamos mais vivendo um período de ditadura militar tal como vigorou no Brasil naqueles anos iniciais do Museu, nas décadas de 1960 e 70. No entanto, são cada vez mais complexas e difíceis as tarefas de um museu público de arte no mundo da sociedade de mercado globalizada.

Na universidade onde, pelo menos desde o século XIX, domina o paradigma científico na dinâmica que Imanuel Wallerstein³ denominou como “sistema-mundo moderno de economia-mundo-capitalista”, o museu de arte está em desvantagem e também orbita à margem. Isto porque, em uma universidade cindida entre humanistas e cientistas, com frequência, são as humanidades e as artes as mais prejudicadas.

Nesse controverso panorama e frente ao domínio atual da razão de mercado, as iniciativas afeitas à formação de pessoal em nível superior na área de humanidades e artes são ainda mais desafiadoras e importantes.

-
2. Entre as primeiras dissertações e teses orientadas pelo prof. Walter Zanini e baseadas no estudo do acervo do MAC USP destacam-se :
 PECCININI, Daisy. **Catálogo crítico da obra de Victor Brecheret**. 1969. 174 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1969.
 _____. **Novas figurações, novo realismo e nova objetividade**: Brasil anos 60. 1987. 249 f. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.
 AMARAL, Aracy A. **Tarsila, sua obra e seu tempo**. 1971. 2v. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1971.
 VERNASCHI, Elvira. **Comentário crítico e catalogação da obra de Antonio Gomide**: 1895-1967. 1981. 2v. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1981.
 3. WALLERSTEIN, Immanuel. Como saber a verdade? O universalismo científico. In: _____. **O universalismo europeu**: A retórica do poder. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 87.

Agradecemos, assim, apoio de todos os professores e alunos do PGEHA, da direção e dos funcionários do MAC USP e ao auxílio da Fapesp, Capes e Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, que tornaram possível a realização e o êxito do X Congresso do PGEHA, bem como seu registro nessa publicação.

São Paulo, dezembro de 2016

PROFA. DRA. CRISTINA FREIRE
Professora Titular MAC USP
Coordenadora do PGEHA

ARTE INDÍGENA/
ARTE CONTEMPORÂNEA

ARTE INDÍGENA: O DESAFIO DO UNIVERSAL¹

TICIO ESCOBAR²

INTRODUÇÃO

Este texto tem como objetivo considerar as possibilidades de afirmação e de continuidade da arte popular de origem indígena no obscuro cenário globalizado. Já se sabe que as culturas nativas, assentadas em diversas regiões da América Latina antes da Conquista, desenvolviam formas poderosas de arte: como a das altas culturas pré-colombianas ou a dos povos das selvas ou das planícies do Cone Sul que, apesar de não atingirem a institucionalidade monumental daquela, conformaram complexos sistemas de produção artística. Sabe-se também que o encontro intercultural ocorrido ao longo dos tempos coloniais produziu não apenas casos graves de extinção e etnocídio, mas também severos processos simbólicos e imaginários de reajuste e reposição transcultural.

Então, terá a arte proveniente dessas culturas capacidade para sobreviver e crescer em condições opostas às que lhes deram origem? A pergunta é muito complicada, porque envolve não só o aspecto geral da *cultura*, mas especificamente o da *arte*; e se faz no contexto de uma tradição que discute o artístico de sistemas diferentes do ocidental num momento em que o próprio lugar da arte universal é questionado.

Grande parte do debate contemporâneo sobre o cultural implica na reconsideração de figuras que, em suas versões essencialistas, foram consideradas inferiores.

-
1. Este artigo foi publicado em *Una teoría del arte desde América Latina*, edit. José Jiménez, Badajoz: MEIAC; Madri: Turner, 2011.
 2. **Ticio Escobar**. Curador, professor, crítico de arte e promotor cultural. Fundador e Diretor (até 2008) do Museu de Arte Indígena (Assunção, Paraguai). Ministro da Cultura do Paraguai (2008/2013). Doutor Honoris Causa por la Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires.

Analisando-as frente à contingência e ao acaso de mil histórias cruzadas, elas podem mostrar novas pistas sobre problemas que também ultrapassaram o limite do novo século e voltaram obstinadamente a suas mesmas perguntas e seus velhos fantasmas. Portanto, sem ter a intenção de responder àquela complexa pergunta que, obviamente, não pode ser respondida, este artigo se aproxima dela e a rodeia, revisando conceitos que podem enriquecer sua formulação e visando a vinculá-la com outras questões cabíveis. Com este propósito, discute-se alguns destes conceitos começando com o do próprio termo “arte indígena”.

SOBRE A ARTE INDÍGENA

○ CÂNONE OCIDENTAL

Há uma questão central que aparece ao abordar o tema da arte indígena: como se pode estabelecer o limite do artístico no contexto de culturas nas quais a beleza, a estética, impregna todo o corpo social? Assim formulada, essa pergunta é muito semelhante à que se coloca atualmente com relação ao esteticismo difuso contemporâneo. Este tema será abordado posteriormente, mas convém já levantá-lo para ressaltar um horizonte de coincidências que têm como pano de fundo um cenário atravessado por diferenças que parecem intransponíveis.

Mas, voltemos agora à arte indígena. Quando se fala de “arte”, refere-se a um conjunto de objetos e práticas que realçam suas formas para produzir uma interferência no significado comum das coisas e para intensificar a experiência do mundo. A arte indígena, como qualquer outra, recorre à beleza para representar aspectos da realidade, inacessíveis por outros meios e para assim poder mobilizar o sentido, processar a memória em conjunto e projetar em imagem o futuro comunitário. Porém, ao outorgar o título de “arte” a essas operações, surge então uma objeção: no contexto das culturas indígenas, a estética não pode ser desprendida de um complexo sistema simbólico que funde em seu espesso interior momentos diferenciados pelo pensamento ocidental moderno (tais como “arte”, “política”, “religião”, “direito” ou “ciência”). As formas estéticas encontram-se, nesse contexto, misturadas com outros dispositivos através dos quais a sociedade organiza seus conhecimentos, crenças e sensibilidades. Quer dizer, nas culturas indígenas, não cabe isolar o esplendor da forma das utilidades prosaicas ou os graves destinos transcendentais que requerem seu ofício auratizante. E mais: tais culturas não apenas ignoram a autonomia da arte, nem tampouco fazem diferença entre gêneros artísticos: as artes visuais, a literatura, a dança e o teatro misturam suas expressões no decorrer de processos de significação social ambíguos e fecundos sustentados entre si no fundo obscuro de verdades inacessíveis.

Essas confusões apresentam dificuldades teóricas, muitas das quais derivadas da própria economia do pensamento moderno que insiste em se estabelecer em terrenos estrangeiros e se desorienta ao neles transitar. Desde Kant, a teoria ocidental da

arte autonomiza o espaço da arte, separando forma e função mediante uma sentença definitiva e grave: apenas são artísticos os fenômenos nos quais a forma impõe-se sobre as funções que ocultam sua aparência (usos rituais, econômicos, políticos etc.). Condicionada por razões particulares de sua história, a arte ocidental moderna requer o cumprimento de determinados requisitos pelas obras que a compõem: não apenas a autonomia formal, mas também a genialidade individual, a renovação constante, a inovação transgressora e o caráter único e original de cada uma daquelas obras. O problema é que esses requisitos, específicos de um modelo histórico (o moderno), passam a funcionar como cânone universal de toda produção artística e como argumento para desqualificar aquela que não se adequa a suas cláusulas. Por razões fatídicas de hegemonia, converte-se a perspectiva de um setor numa maneira única de olhar o mundo e de enunciá-lo. Por isso, certos conceitos que definem a arte feita durante um curto espaço em seu extenso caminho (século XVI a XX) tornam-se arquétipos normativos e requisitos inevitáveis de toda produção que aspire ao título de artística.

Essa extrapolação abusiva dos traços da modernidade introduz um paradoxo no próprio sentido do conceito de artístico. Em princípio, a clássica teoria ocidental da arte entende que esta se constitui a partir de um misterioso cruzamento entre o momento estético (o da forma sensível, o lugar da beleza) e o poético (o do conteúdo, o relâmpago de um indício do real, a fugaz manifestação de uma verdade roubada). Segundo essa definição, a arte resulta na expressão essencial da condição humana desde suas próprias origens e através de toda sua longa jornada; mas, na hora de aplicá-la, só se registram como legitimamente artístico os produtos que cumprem as exigências do estrito formulário moderno.

As expressões da arte indígena, como quase todo tipo de arte não moderna, não preenchem esses requisitos: não são produto de uma criação individual (apesar de que cada artista reformule os padrões coletivos), nem geram rupturas transgressoras (embora representem uma constante renovação do sentido social), nem se manifestam em peças *únicas* (mesmo quando a obra produzida em série reitere com força as verdades repetidas de sua própria história). Portanto, a partir do olhar reprovador da arte moderna, tais expressões são consideradas meros feitos de artesanato, folclore, “patrimônio imaterial” ou “cultural material”. Não atendem aos requisitos da autonomia formal moderna: não são inúteis, no sentido kantiano do termo; encontram-se comprometidas com ritos arcaicos e funções prosaicas, atoladas na densidade populacional de suas histórias obscuras e lastreadas pela materialidade de seus suportes e pelo processo de suas técnicas rudimentares.

A dicotomia entre o grande sistema de arte (fruto de uma criação esclarecida do espírito) e o circuito das artes menores (produto de comércio, testemunho de crenças simples) sacraliza o âmbito daquele sistema. Por um lado, os terrenos da arte convertem-se em reduto de verdades superiores, livres das condições de produtividade que marcam o artesanato e dos expedientes litúrgicos que demandam o culto bár-

baro. Por outro lado, tornam-se reconhecidos recintos do grande artista, em oposição ao engenhoso e prático artesão ou ao supersticioso e exaltado sacerdote.

DOIS APELOS

Não obstante desta desobediência dos paradigmas modernos, continua sendo conveniente falar de arte indígena. Este reconhecimento supõe assumir a diferença de outras culturas: significa admitir modelos de arte alternativos aos modelos ocidentais e implica recusar um modelo colonial que faz a discriminação entre formas culturais superiores e inferiores, dignas ou não de serem consideradas como expressões privilegiadas do espírito. Sob este título, defende-se o uso do termo “arte indígena” mediante dois apelos básicos.

DA DIFERENÇA E SUAS FORMAS

Desde o fundo incerto da história e cobrindo o mundo até seus *últimos* cantos, diversas sociedades não modernas trabalham a alquimia obscura do sentido através da manipulação refinada da aparência. Fazem isso entrevedo formas e funções, beleza e utilidade: a grinalda que exalta a testa do xamã ou enaltece a do caçador, as pinturas que ornamentam com opulência os corpos humanos para divinizá-los ou fazê-los tocar o limite de sua condição animal, as vasilhas aperfeiçoadas em seus *designs* ou sobreornamentadas para o culto ou para a festa profana, assim como o *design* autêntico de tantos utensílios comuns, imersos na cotidianidade dos povos indígenas; todos estes gestos e objetos, antes de apelarem para a fruição estética, buscam reforçar, certamente mediante a beleza, os significados sociais que crescem muito além dos terrenos da arte. Mais uma vez: a beleza não tem um valor absoluto: serve como alegação de outras verdades.

Mas, a falta de autonomia da estética não significa ausência de forma. Assim mimetizada, submergida na trama espessa do conjunto sociocultural e confundida com as muitas forças que estimulam o fazer coletivo, a forma estética está, sem dúvida, presente: incita, desde as primeiras certezas, e reforça silenciosamente a memória profunda e cambiante da comunidade. A beleza trabalha clandestinamente para expressar verdades e funções que exigem o aval de sua própria imagem no cenário da representação: sublinha funções, inflama verdades, intensifica figuras fundamentais; tensiona-se até o limite, obrigada a dizer o que está fora de seu alcance e, ao fazê-lo, enche o horizonte cultural de resplendores, preocupações e presságios.

Assim, nas culturas indígenas, a estética significa um momento intenso, mas contaminado por funções utilitárias triviais ou finalidades culturais exaltadas, entrelaçado com os resíduos de formas desconhecidas, obscurecido nos limites que nunca coincidirão com os contornos nítidos de uma ideia prévia do artístico. O belo aponta para além da harmonia e da fruição: desperta os poderes adormecidos das coisas e as

investe de surpresa e estranheza; remove-as, rompe sua presença comum e as arranca de seu enquadramento habitual para analisá-las frente à experiência, sempre inacabada, do extraordinário. Nesses casos, as crenças religiosas e as figuras míticas que animam as representações rituais precisam ser destacadas pela manipulação da sensibilidade e da gestão das formas. As imagens mais intensas e as cores sugestivas, assim como as luzes, as composições e as figuras perturbadoras ajudam para que o mundo se transforme em sua complexidade e em suas sombras; em sua incerteza radical, vagando em torno das primeiras perguntas: aquelas que se desconhece a resposta.

Por outro lado, deve-se considerar que existem operações artísticas que vão além do alcance da estética. Isto é evidente principalmente nas culturas não modernas e em determinadas operações da arte contemporânea, mas também atravessa todo o futuro da arte em geral. Para melhor definir tais operações, tomemos como exemplo o caso dos rituais, campo privilegiado da arte indígena. O cenário da representação cerimonial é delimitado por um círculo de contornos bem definidos. Ao nele ingressar, as pessoas e os objetos ficam banhados pela distância luminescente que supõe estar do outro lado, além da possibilidade de serem tocados, fora do alcance do tempo comum e do sentido estabelecido. Do lado externo da linha que delimita a área do espaço cerimonial, homens e objetos obedecem a seus próprios nomes e a suas próprias funções: não são nada além do que utensílios profanos e uma multidão suada, espectadora, amontoada em torno ao cenário. Ao cruzar a linha invisível que preserva a distância e amplia o olhar, objetos e homens transformam-se. Cada qual não coincide mais consigo mesmo e, indo além de sua condição, torna-se sacerdote, deus ou entidade sagrada. O que os consagrou? O que os distanciou e os tornou inquietantes indícios de algo que está mais além de si mesmo? Diante dessas perguntas, abrem-se dois caminhos, quase sempre entrecruzados. São os que, titubeante, seguem a arte em geral: o que privilegia a aparência estética e o que muda a tendência sobre o conceito.

Diante da pergunta sobre o que outorgou um excedente de significação, um valor excepcional, a determinados objetos e personagens que aparecem, radiantes, no cenário ritual, a primeira possibilidade é a beleza, supracitada recentemente. O outro caminho é o que se abre para o conceito: para o que tornou esses objetos e personagens raros e distantes, os sacralizou, para o fato de *conhecê-los* posicionados no interior do perímetro que os separa do mundo cotidiano e os expõem ao olhar. Esse é um caminho longo que, ampliando um pouco os limites, poderia ser classificado como conceitual. Conceitual, no sentido de que coincide, por exemplo, com o caminho aberto, ou instaurado, pela arte moderna por Duchamp: é a ideia de registro dos objetos, a que os sacraliza, independentemente de seus valores expressivos ou formais: fora do círculo estabelecido pela galeria ou pelo museu, o urinol ou a roda de bicicleta não brilham, não se distanciam, não se expõem ao olhar: não significam outra coisa senão a estabelecida pelas suas funções prosaicas. Fora do círculo consagrado da cultura indígena, as coisas coincidem, opacas, consigo mesmas e não remetem à neces-

cidade primeira ou à plenitude fundante. Aqui a beleza não tem nada o que fazer: só importa uma posição; a noção de uma posição. A distância é marcada pelo conceito.



OUTROS DIREITOS

Mas, há outras razões, de caráter político, para defender o termo “arte indígena”. Reconhecer a existência de uma arte diferenciada pode negar uma posição discriminatória, que supõe que a cultura ocidental detenha a prerrogativa de acessar determinadas experiências sensíveis privilegiadas. E pode propor outra visão sobre o indígena atual: abre a possibilidade de considerá-lo não apenas como um ser marginalizado e humilhado, mas como um criador, um produtor de formas genuínas, um sujeito sensível e imaginativo capaz de encontrar soluções e figuras novas para o patrimônio simbólico universal.

Por último, o reconhecimento de uma arte diferente pode apoiar a reivindicação que fazem os povos indígenas de sua autodeterminação e seu direito a um território próprio e uma vida digna. Por um lado, a gestão do projeto histórico de cada etnia requer um imaginário definido e uma autoestima básica, fundamento e corolário da expressão artística. Por outro lado, os territórios simbólicos são tão essenciais para os indígenas quanto os físicos; aqueles são a expressão desses; esses, projeção daqueles. Portanto, é difícil defender o campo próprio de uma comunidade se não se garante seu direito à diferença: sua possibilidade de viver e pensar, de acreditar e de criar de maneira própria.

A ARTE INDÍGENA ENQUANTO ARTE POPULAR

Uma vez explicado o benefício de empregar o termo *arte indígena*, convém fazê-lo como uma modalidade específica de arte popular. Essa conveniência resulta da expansão de processos coloniais e pós-coloniais de “popularização” do indígena e de mestiçagem e hibridação intercultural. Mas, também provém da posição assimétrica que ocupam os povos indígenas no contexto das sociedades nacionais latino-

-americanas; posição que os equipara aos demais setores excluídos de uma participação social plena: aqueles que, em sentido estrito, podem ser chamados *populares*. A arte popular, que inclui a indígena e que será abordada mais profundamente a seguir, afirma-se desde a expressão da diferença e o faz através de muitas práticas diversas dos setores marginalizados, que precisam reinscrever suas próprias histórias para, então, assumirem os desafios que lhes impõe ou propõe a cultura hegemônica.

Empregada há décadas por pensadores como García Canclini, a figura gramsciana de hegemonia tornou-se útil para trabalhar o conceito do que é popular na América Latina. Nesse sentido, o conflito intercultural não supõe necessariamente uma imposição forçosa exercida por um polo dominante sobre um dominado, mas um conjunto de processos que inclui tanto a capitulação, o retrocesso e a perda como complexos jogos de sedução, estratégias de resistência e movimentos de negociação e acordo. O popular afirma-se diante do poder hegemônico não como sua pura exterioridade, mas como postura alternativa perante a ele: a posição desvantajosa de grandes maiorias ou minorias que, relegadas de uma participação efetiva no social (no econômico, no cultural, ou no político), produzem discursos, realizam práticas e elaboram imagens a favor ou contra o rumo hegemônico: atualmente, marcado pela cultura capitalista.

Assim, o popular subalterno e o hegemônico relacionam-se não como substâncias completas enfrentadas numa disjunção lógica absoluta, mas como momentos de um conflito contingente que admite resultados imprevistos e temporários. Esse fato determina que a tensão entre um e outro termo não implica em posicionamentos fixos, mas em posições variáveis: disposições aleatórias que podem se repelir ou se entrecruzar e, ainda, se confundir em algum breve trecho de seus diversos itinerários. Mas, também determina tendências ambivalentes no seio da cultura popular que, ou bem promovem posturas conservadoras ou bem impulsionam apostas dissidentes. Esta mesma ambiguidade faz com que tais culturas se voltem, receosas, sobre suas próprias reservas de memória e desejo ou incursionem nos terrenos adversários e tome deles novos argumentos para corroborar suas particularidades e retomar, quiçá, seus velhos caminhos.

Assumindo essas suposições, podemos caracterizar a cultura popular como o conjunto de práticas, discursos e figuras particulares de setores inseridos desfavoravelmente no cenário social e marginalizados, portanto, do acesso a diversas instâncias de poder. Essa desvalorização determina que não convém às culturas populares o modelo instituído de representações e optem por continuar desenvolvendo formas alternativas de produção simbólica. O conceito de “arte popular” designa um campo específico nos territórios da cultura popular. Refere-se a pontos intensificados, difíceis e próprios: tensões, discordâncias e rupturas, retrocessos, contradições e irritações formais ocorridos neste campo e direcionados para repensar o sentido social através de diversas manobras formais. Como defendido, tais manobras, realizadas

paralelamente às da arte hegemônica, não operam de forma autônoma, mas concorrentemente e até fusionada com outros movimentos que compõem o fazer social.

Com base nestas considerações, a arte popular pode ser identificada através de suas três características.

A NEGAÇÃO

Essa característica parte da posição assimétrica em que se encontram os setores populares: marginalizados de uma presença plena nas decisões que os envolvem, excluídos de uma participação efetiva na distribuição dos bens e serviços sociais e ignorados na sua contribuição com o capital simbólico da coletividade. Historicamente, o conceito de povo é, assim, definido por exclusão: a *plebs*, os resíduos da república autoconciliada, o *Terceiro Estado* (que não pertence nem à Nobreza e nem ao Clero), o não dominante, o não proprietário, o não ocidental, etc. A arte popular abrangeria o restante do que não é nem erudito, nem massivo, e cresceria marcada pelo estigma do que não é.

A AFIRMAÇÃO

As discussões da teoria crítica cultural debateram o termo “popular” não tanto mediante uma carência (o marginal, o excluído, o subalterno), mas a partir de um movimento produtivo que intervém na constituição das identidades e na afirmação da diferença. Portanto, embora o conceito de “arte popular” tenha sido definido a partir da omissão e desenvolvimento enquanto antagonista (o oposto à arte hegemônica), atualmente, parece conveniente salientar seus momentos positivos: a arte popular implica num projeto de construção histórica, num movimento ativo de interpretação do mundo, de constituição de subjetividade e da afirmação de diferença. Através da criação de formas alternativas, diferentes coletividades produzem suas próprias histórias e antecipam modelos sustentáveis de futuro: realocam os marcos da memória e reimaginam os argumentos do pacto social. A consistência autoafirmativa da arte popular constitui um ponto de referência fundamental de identificação coletiva e, portanto, um ingrediente de coesão social e um fator de resistência cultural e contestação política.

A DIFERENÇA

A criação artística popular tem características particulares, diferentes das que definem a arte moderna ocidental. Não cria para a beleza um cenário à parte, nem reivindica a originalidade de cada peça produzida, nem aspira à genialidade, nem à constante inovação. No entanto, é capaz de propor outras maneiras de representar o

real e mobilizar (ou interferir, transtornar) o fluxo de significação social. Em diversas regiões da América Latina, povos afastados e vigorosos criam obras que repetem ou renovam as normas tradicionais, dependem ou não de várias funções, produzem individualmente ou em série e correspondem a criadores reconhecidos ou autores anônimos ou coletivos, capazes de assumirem perspectivas próprias para tentar expressar o que está além da **última** forma; é essa a função da arte e é esse seu destino ou sua condenação.

A ARTE POPULAR ENQUANTO LATINO-AMERICANA

OS LUGARES DA PERIFERIA

Esse item tem o objetivo de aprofundar o tema das relações entre o conceito de arte popular, confrontando-o com as circunstâncias do cenário global e as exigências de uma inevitável posição sobre o universal. Visando a fazê-lo, recorre-se então a um quadro mais amplo e se traz à tona a arte latino-americana enquanto periférica.

A questão que se coloca para todas as formas subalternas de arte e cultura é determinar até que ponto podem dar conta de suas próprias histórias empregando (embora parcialmente) sistemas de representação marcados por modelos hegemônicos. Nesse caso, a arte periférica, produzida na América Latina, desenvolve-se tanto mediante a estratégias de resistência e conservação como mediante a práticas de apropriação, cópia e transgressão dos modelos metropolitanos; tais práticas enfrentam, portanto, as de assimilar, distorcer ou rejeitar os paradigmas centrais em relação à memória local enfrentando projetos históricos particulares.

O modelo de oposição centro-periferia a partir do qual geralmente é trabalhado o conceito de “arte latino-americana” apresenta problemas. Expressa a partir do lugar do centro (o chamado “Primeiro Mundo”), a periferia (ou “O Terceiro Mundo”) ocupa o lugar do *outro*. Isso significa o inevitável lado obscuro do *Eu* ocidental: a cópia degradada ou o reflexo invertido da identidade exemplar. Segundo essa perspectiva, o *outro* não representa a diferença que deve ser assumida, mas a discrepância que deve ser corrigida: não atua como um *Eu* alheio que interpreta equitativamente o *Eu* enunciador, move-se como o revés subalterno e necessário desse. E ambos se encontram ligados entre si mediante um enfrentamento essencial e espetacular que congela tais diferenças. A partir desse esquema, a arte indígena é considerada ou como a matriz a-histórica das verdades originais ou como ingrediente primeiro ou o tempero da alegre salada pós-moderna: o guizado *kitsch* que exige o novo mercado do exótico.

Para discutir esse modelo, convém imaginar estratégias para responder à hegemonia central que não passem pelo mero antagonismo reativo. Diante da oposição metafísica entre o um e o outro (o centro e a periferia, o latino-americano e o universal), cabe assumir a mútua inclusão dos termos opostos e imaginar um terceiro espaço

de confronto ou de mudanças. Não se deve esperar, portanto, um resultado definitivo para a oposição centro/periferia, cujos termos flutuam sempre empurrados por discórdias e diversos acordos. O desprendimento desses termos possibilita reivindicar a diferença da arte latino-americana, não mediante sua impugnação abstrata para os modelos de arte central, mas a partir de posições próprias, variáveis, determinadas por interesses específicos. Desprendidas de posicionamentos fixos, oscilantes – assim como as posições centrais, as artes periféricas adquirem uma mobilidade que lhes permite deslocarem-se com agilidade. Então, podem mudar suas posições para organizar, discutir ou se enfrentarem em movimentos que respondem aos acasos da contingência histórica antes que a um quadro formal de oposições lógicas. Essa condição permite exercer a diferença cultural não como mera reação ou resistência defensiva, mas como gesto político afirmativo, obediente de suas próprias estratégias. Não se trata, pois, de contestar ou aceitar o que vem do centro porque vem de lá, mas porque é conveniente, ou não, para um projeto próprio.

A partir dessas considerações, a arte latino-americana pode deixar de ser concebida como uma figura autossuficiente, idêntica a si mesma: como um santuário consagrado à origem mítica, o final feliz de uma heroica síntese histórica ou o outro lado relegado da arte universal. Por isso, falar de “arte latino-americana” pode ser útil na medida em que seu conceito não designa uma essência, mas uma seção, pragmaticamente recortada por razões políticas, conveniências históricas ou eficácia metodológica; enquanto permite nomear um espaço, discursivamente construído, no qual coincidem ou se cruzam jogadas alternativas de significado e propostas que resistem a ser enunciadas a partir das razões do centro.

ELOGIO DO DESENCONTRO

Encobridora de conflitos, a história oficial recorreu ao eufemismo “encontro de culturas” para se referir ao brutal choque intercultural que a Conquista pressupôs sobre os territórios indígenas. Felizmente, o termo “encontro” em espanhol deve-se a dois significados distintos, conflitantes às vezes; tanto designa uma coincidência, como uma colisão: um mal-entendido. Grande parte da diferença cultural pode ser considerada assumindo-se este duplo sentido: é cruzamento e choque, mas sobretudo, é diferimento e deslocamento.

Na América Latina, a modernidade da arte popular, como a de outras formas de arte, desenvolve-se a partir dos desencontros causados pela linguagem moderna central ao citar outras histórias e ser nomeada por outros sujeitos. Suas melhores formas originam-se através de deslizos, equívocos e mal-entendidos; equívocos involuntários e lapsos inevitáveis. Mas, também surgem das distorções que produzem cópias sucessivas, das dificuldades na adoção de signos que supõem técnicas, razões e sensibilidades diferentes e, claro, do desejo consciente de adulterar o sentido do protótipo. Assim, muitas obras destinadas a construir degradadas cópias dos modelos

metropolitanos recuperam sua originalidade enquanto por erro, ineficácia ou vontade transgressora pressionam o curso do sentido primeiro. Fiéis, às vezes, às suas aspirações anticolonialistas ou ao ritmo de seus próprios tempos: presas, outras vezes, aos atos fracassados, aos desatinos e confusões, as diversas formas de arte latino-americana fizeram alterações dramáticas dos tempos, da lógica e dos contextos das propostas modernas.

Assim, as culturas periféricas são desencaixadas em relação às figuras propostas ou impostas pela modernidade central, que sempre se apresentam diferidas, diferentes. Apesar de a hegemonia já não ser exercida a partir de posicionamentos geográficos nem expressa em termos absolutos, as posturas que assumem diante de seus preceitos ou de seus cantos de sereia continuam sendo uma referência fundamental da arte latino-americana, definida em grande parte a partir dos jogos de olhares que interceptam o centro; a partir das lutas em torno do sentido. E, por isso, a tensão entre os modelos centrais e as formas apropriadas, transgredidas ou copiadas pelas periferias, ou as impostas, constituem um tema que permanece em vigor e exige deslocamentos contínuos.

Este conflito ocorreu nos primórdios e, a seu modo, continua ocorrendo. A colonização europeia dos territórios latino-americanos significou um processo de desmantelamento das culturas autóctones e de violenta imposição das linguagens imperiais. Também, enquanto pode assumir uma postura própria diante desta situação (seja de resignada aceitação ou de rejeição enfurecida, seja de complacente apropriação ou apreensão calculada), a arte popular colonial consegue definir formas particulares de expressão. Guarda em sua origem a memória de terríveis processos de etnocídio e de rancor, de esvaziamento e perseguição. Mas, suas formas não traduzem fielmente esses conflitos, e não os resolvem, aliás, nem eficaz e nem simbolicamente. Simplesmente, afirmam-se animadas por suas tensões, pelo esforço que supõem enfrentar, pelas energias que despendem, quiçá.

Como os primeiros indígenas catequizados, que começaram copiando submissamente os modelos barrocos e terminaram desmontando o sentido do protótipo, assim, muitas outras formas foram capazes de torcer o curso do caminho imposto pela direção hegemônica. A arte popular mestiça, cultivada, então se consolidou através das profundas distorções e contratempos, bem como por ferozes lutas em torno do sentido resultando numa arte diferente. O que foi concebido como produto de cópia de segunda mão acabou se tornando uma nova expressão.

É que os projetos da dominação nunca puderam ser inteiramente realizados. E, isso é assim não apenas porque as estratégias do poder tornam-se, a partir de certo ponto, descontroladas, mas porque os terrenos do símbolo são essencialmente enganosos e abrigam um vazio central que não pode ser preenchido. Assim, os mais difíceis processos de dominação cultural, os casos mais ferozes de etnocídio, não podem cobrir a totalidade do campo colonizado e deixem, apesar disto, uma faixa livre. Nesse vazio opera a diferença; a partir daí, primeiramente os índios, e depois

os mestiços e os crioulos produziram, às vezes, (sub)versões particulares, obras que chegaram a ser em algum momento de alguma verdade própria e escaparam, assim, do falso destino que lhes havia atribuído o projeto colonial. Como referido, em muitos casos os indígenas começaram imitando meticulosamente os padrões ocidentais e terminaram subjugando o sentido dos modelos. Desse mesmo modo, ao longo do tempo rompido que começava então, as melhores formas da arte latino-americanas foram (são) aquelas que conseguiram se afirmar na breve insubstancialidade, deixando abertos os desequilíbrios do poder e a perda da imagem, e puderam se nutrir dos ímpetos condensados que ali se refugiam.

A ARTE INDÍGENA PERANTE A MODERNIDADE

A falência do sistema de produção artesanal, gerada pela revolução industrial, perturba profundamente o destino da cultura popular; de toda a cultura, na verdade. Por um lado, ela instaura o divórcio entre os reinos privilegiados da arte – relacionados com a autonomia da forma – e os terrenos inferiores do artesanato – herança de prosaicos empregos utilitários. Por outro lado, dentro dos próprios produtos utilitários, aquela revolução estabelece uma separação nítida entre os manufaturados artesanalmente na forma tradicional e os fabricados de maneira industrial. Essas separações se exacerbaram durante a pós-industrialização e a hegemonia dos mercados globais, quando a massificação tecnomidiática e a mercantilização do cultural chegaram a extremos nunca antes previstos. Portanto, o futuro das artes populares, baseadas em grande parte no artesanato, parece estar condicionado por suas oposições, enlaces e confusões com a arte pictórica, de um lado, e a cultura massiva, por outro. Esse duplo condicionamento refere-se a questões do alcance das mudanças na arte popular.

OS PRIVILÉGIOS DA MUDANÇA

Grande parte do discurso sobre a cultura popular indígena encontra-se na América Latina tingido pelos discursos nacionalistas e populistas que se encontram nas origens das definições oficiais do que é popular. O nacionalismo considera a Nação como uma substância completa encarnada no Povo, concebido como conjunto social homogêneo e compacto: um sujeito ideal que nada tem a ver com as exclusões e as misérias que sofrem os indígenas reais. Mitificada, a produção artística vira fetiche ou relíquia, remanescente fixo de um mundo condenado à extinção. Congelada em sua versão mais pitoresca, a arte popular é convertida em exemplar sobrevivente de um mundo nativo arcaico cuja mesmice deve ser preservada nos avatares da história.

Este argumento romântico, discurso de ideologias nacionalistas que precisam fundamentar o Ser Nacional sobre bases incólumes, promove uma diferença básica entre a arte culta e a popular. A primeira é forçada a inovar continuamente sob a ameaça de perder atualidade; a segunda é destinada a permanecer idêntica a si mesma sob pena de adulterar seus verdadeiros valores e corromper sua autenticidade original. Assim, usando esse esquema categórico, intransigente, lhes são atribuídos postos e funções segundo a escrita pré-fixada da história: à arte popular corresponde o passado; à culta, o futuro. Uma deve dar conta de suas raízes e ser a depositária da alma indígena ou da mestiça; a outra deve ser rapidamente lançada para o percurso linear e contínuo do progresso.

Embora voltaremos a esta questão, devemos antecipar que uma dicotomia equivalente afeta o pensamento da relação entre o universal e o particular: uma arte própria, local, autêntica e original opõe-se à universalidade como se constituindo uma substância inteira e fechada, alheia. Tal dicotomia é responsável pelo velho dilema: ou se mantém a pureza ancestral ou se dilui o legado da memória nos fluxos abstratos do Todo. Essa falsa alternativa promoveu inúmeras e desnecessárias dicotomias e simplificações.

Desde os primórdios modernos, a arte da América Latina tem sido discutida, cheia de culpas, diante de disjunções geradas sobre o mesmo princípio: a fidelidade à memória *versus* o acesso à contemporaneidade. Ou mesmo: o atraso da província *versus* a subserviência diante do poder das metrópoles. Mas, está comprovado que a alternativa entre autoconfinamento e alienação é inútil; a reclusão de identidades supostamente intactas é tão perigosa como a adoção servil dos cânones coloniais. O enclausuramento não é uma boa estratégia; a melhor alternativa para a expansão imperial é manter o passo e tentar reformular e transgredir as regras de seu jogo em função dos próprios projetos. Por isso, as perguntas sobre se as culturas tradicionais podem ou não mudar ou o que deveriam conservar de seus próprios acervos e o que sacrificar desses está mal colocada: em nenhum caso podem ser resolvida fora do âmbito de suas próprias culturas envolvidas. Qualquer uma delas é capaz de assimilar os novos desafios e criar respostas e soluções na medida de suas próprias necessidades. Segundo essas, a arte popular pode conservar ou descartar tradições centenárias tanto como descartar vigorosamente ou aceitar com vontade as inovações repentinas trazidas pela tecnologia ou pelas vanguardas da arte.

Não existe nenhuma “autenticidade” na arte fora do projeto da comunidade que a produz. Por isso, qualquer apropriação de elementos externos será válida na medida em que corresponda a uma opção cultural válida, enquanto que a mínima imposição de padrões alheios pode prejudicar o ecossistema de uma cultura subordinada. Obviamente, aquela apropriação e o transtorno nada têm a ver com origens nem com fundamentos: são questões políticas. E enquanto tais, supõem disputas em torno do sentido e envolvem, novamente, a questão da diferença.

AS OUTRAS MODERNIDADES

Embora a arte popular latino-americana compartilhe com o vanguardismo pictórico a condição assimétrica do periférico, existem diferenças que devem ser destacadas em relação ao projeto moderno. Quando os artistas populares, especificamente os indígenas, apropriam-se de imagens modernas ou contemporâneas, não estão cumprindo um programa explícito de assimilação ou impugnação das linguagens metropolitanas: respondem a estratégias de sobrevivência ou expansão; incorporam com naturalidade novos recursos para continuar seus próprios trajetos, iniciados em tempos pré-colombianos, na maioria das vezes; tomam posse de figuras com as quais cruzaram um olhar de identificação ou um piscar de olhos sedutor.

Isto é, o emprego que faz a arte indígena do capital simbólico moderno ocidental não é uma postura sistemática assumida diante da questão sobre se cabe ceder diante dos feitiços da modernidade ou sacrificar a “autenticidade”. Por isso, estas apreensões, empréstimos ou intercâmbios culturais carecem da gravidade e do ar de culpados pelas apropriações vanguardísticas da arte pictórica. E, por essa razão, as culturas populares utilizam, sem muito melindre e cortesia, formas, recursos e procedimentos contemporâneos e ainda disputam artisticamente circuitos tradicionalmente reservados à cultura massiva ou erudita.

É que o acesso à modernidade, a partir do subalterno, ocorre de forma estranha à lógica moderna e, conseqüentemente, implica em um incômodo, quando não em uma contrariedade, para seu desenvolvimento ordenado. Os principais temas da agenda moderna (a ideologia programática, as figuras de tendência, o progresso, a atualização e a ruptura, a autonomia do estético, o peso da autoria etc.) continuam ocultos na produção artística popular, mesmo quando ela se aventura em áreas regidas por racionalidades modernas. Por isso, os artistas indígenas e mestiços aceitam, ou subtraem, imagens e conceitos novos enquanto úteis para suas próprias histórias. E, quando o fazem com talento e convicção, produzem resultados genuínos, formas recentes ou velhas figuras revividas: autênticas em sua radiante impureza.

AS OUTRAS PÓS-MODERNIDADES

Esses processos impuros de misturas que produzem as outras modernidades – as modernidades paralelas ou as submodernidades – são uma das forças que elevam e interrompem o promíscuo cenário cultural contemporâneo. O conceito de “hibridismo cultural” refere-se em parte ao intercalado espaço global no que coincidem, parcialmente deformadas, a arte culta, a de massa e a popular, mescladas entre si, às vezes de maneira demasiadamente precipitada. Sem dúvida, esse conceito permite assumir melhor a trama espessa de transculturações e, assim, discutir tanto os substancialismos que estereotipam o popular como os historicismos que fazem do futuro

ilustrado a última forma verdadeira e bem gerenciada. Mas, este mesmo conceito, o de “hibridismo”, torna-se problemático quando cai na armadilha que trai e se torna, por sua vez, essencializado. Este risco remete a duas questões. A primeira tem relação com a absolutização do fragmento; a segunda, com a essencialização do híbrido.

PRIMEIRA QUESTÃO: MEDIAÇÕES

A primeira questão (referente a um tema já mencionado) coloca-se frente às posições que substancializam a particularidade e fazem da dispersão um destino inevitável. O descrédito das totalidades e dos conceitos e o abandono dos grandes relatos modernos promovem a abertura de um cenário favorável à diferença pluricultural. No entanto, a proliferação das demandas particulares ocorre em detrimento dos princípios da emancipação universal de origem pictórica. Fechada em si mesmas, as posições que exaltam a segmentação e a consideram como uma categoria autossuficiente, acabam promovendo a desarticulação das demandas particulares e atrapalhando a possibilidade de que elas compartilhem um horizonte comum de sentido. E impedem, assim, a convergência dos interesses setoriais em projetos coletivos, indispensável não apenas para a consistência do corpo social, mas também para a eficiência dos próprios desempenhos particulares. Confrontadas entre si, a partir de códigos comuns que facilitam a negociação e o intercâmbio, as culturas indígenas têm melhores possibilidades de escreverem suas demandas num campo aberto ao interesse público.

Por outro lado, essencializar a diversidade gera espaço para novos sectarismos e diversos autoritarismos e pode obscurecer a perspectiva de universalidade que todo projeto de arte requer como horizonte de possibilidades. Daí a necessidade de refletir sobre bases mais complexas de tensão entre o particular e o universal. E essa operação requer conceber ambos os termos não como relativamente autônomos nem momentos de uma relação binária inevitável, mas como forças variáveis, cuja interação mobiliza as negociações e supõe reposicionamentos, avanços e retrocessos, conflitos nem sempre resolvidos, soluções temporárias, inesperadas. Mas, o cenário confuso, fecundo, onde essas forças atuam, requer a mediação de políticas culturais, instâncias públicas localizadas acima das lógicas setoriais. Tanto como garantir a diversidade, essas mediações devem proporcionar condições adequadas para o confronto intercultural. E devem encorajar a possibilidade de que os direitos das minorias coexistam com olhares de conjunto. Olhares que permitam cruzar projetos além do imediatismo das demandas particulares e podem coordenar os discursos e as práticas sem substantivar todos e nem expor as diferenças.

Por isso, é importante posicionar a questão das identidades locais no espaço da sociedade civil, cenário preparado para negociar a disputa entre as demandas parciais e o bem comum. E, ali posicionada, convém vinculá-la com a figura da cidadania. Se aquelas salientam o momento particular, esse enfatiza o universal. A ideia de cidadania indígena torna-se fundamental para garantir formalmente as condições simétricas

do jogo do setorial e do geral, do próprio e do alheio, que mobiliza e expõe o curso da cultura. E se torna imprescindível para imaginar a participação dos povos-outros na utopia necessária de uma cidadania global firmada sobre as diferenças.

SEGUNDA QUESTÃO: MISCELÂNEAS

Ao exaltar a mistura cultural, certas tendências pós-modernas, geralmente acadêmicas e relacionadas com o multiculturalismo norte-americano, veem nela um emblema do latino-americano pós-moderno “típico”: o híbrido marginal e exótico, que celebra ritos ancestrais bebendo Coca-Cola. Assim, o conceito essencializado da identidade baseada no “autêntico” é substituído pelo conceito fetichizado de identidade definido em seu momento de pura mistura e se converte num banal pout-pourri; a imagem folclorizada da extrema alteridade contemporânea: aquela capaz de misturar artisticamente os elementos mais díspares.

Acerca dessa posição, as ideias de abolição de todas as fronteiras interculturais e de desterritorialização absoluta das identidades, reimaginam o espaço simbólico planetário como uma superfície homogênea e conciliada, implantada. Derrubadas as fronteiras, misturados entre si todos os signos e as imagens, o novo cenário mundial é projetado como uma totalidade palpitante e nervosa, em cujo intrincado interior torna-se impossível distinguir os sinais da diversidade. Essa posição impede de reconhecer o fato que, mesmo que as distintas culturas vejam seus contornos borrarem-se, comercializam entre si técnicas, ideias e imagens e bebem com resignação ou entusiasmo de um capital simbólico cada vez mais indiferenciado, cada uma delas mantém os próprios lugares onde participam do festejo global ou de suas migalhas. E, enquanto conservarem a validade de seus argumentos, as culturas indígenas serão capazes de ter cautela com o domínio de suas matrizes de significação e da peculiaridade de seus projetos históricos. Diante disto, combinarão os ingredientes do menu global de forma específica e farão com que eles resultem distintos em cada cenário específico.

Por isso, embora a arte indígena não possa ser atualmente considerada como um corpo completo e fechado, impermeável em suas formas, à cultura erudita e à industrializada, é importante que sua diferença seja preservada. As disjunções binárias que o popular fatalmente enfrenta – seja com o ilustrado, ou com o massivo – precisam ser removidas. No entanto, essa operação não deve assumir a alegre equivalência de todas as formas, nem ignorar a pluralidade dos processos de identificação e subjetividade. A partir de suas memórias e suas distintas posições, diante de questões cada vez mais compartilhadas, as diversas comunidades étnicas atribuem-se o direito de escrever, a seu modo, a memória comum e produzir objetos e acontecimentos que antecipam possibilidades alternativas para o futuro. Um futuro cujas tantas sombras só podem ser rompidas pelo corte de imagens construídas pelas próprias coletividades.

BREVES INTERSECÇÕES

Uma vez salvaguardada a especificidade da arte indígena e antes de encerrar este artigo, não devermos esquecer da relação que aquela arte mantém com outros sistemas culturais com os quais compartilha o cenário contemporâneo: a massificação cultural e a arte pictórica.

DESAFIOS MASSIVOS

No que se refere ao primeiro sistema, parte-se da informação que as indústrias culturais e as tecnologias massivas de comunicação e informação causaram um forte impacto na recomposição da vida cotidiana, da educação, da transformação dos imaginários e das representações sociais e, portanto, na dinâmica do espaço público. É indiscutível que os processos de massificação dos públicos, assim como os de homogeneização e de cruzamento intercultural que a industrialização da cultura promove, podem significar um acesso mais amplo e equitativo aos bens simbólicos universais, podem enriquecer os acervos locais e permitir apropriações ativas dos públicos. Contudo, a efetivação dessas possibilidades requer a oferta de condições históricas propícias: existência de níveis básicos de simetria social e integração cultural, validade de formas elementares de institucionalidade democrática, mediação estatal e ações de políticas culturais capazes de promover produções simbólicas próprias e relações transnacionais equitativas, assim como de regular o mercado e combinar os interesses desse com os da sociedade civil.

É óbvio que essas condições estão muito longe de serem cumpridas nas castigadas sociedades latino-americanas. Então, corre-se o grave risco de que, superada uma contrapartida sociocultural desgastada e vulnerável, a expansão avassaladora do novo complexo tecnológico cultural agrava as desigualdades, arrasa com as diferenças e acaba adiando as possibilidades de integração cultural e, portanto, as de mobilidades e de coesão social. E, então, qualquer política que vise a facilitar o acesso democrático ao novo mercado cultural e pretenda que esse movimento se apoie sobre um capital simbólico próprio deve enfrentar grandes questões que envolvem distintas dimensões como: fortalecer a produção significativa própria de modo que sirva de base para as indústrias culturais endógenas e em contrapartida das transnacionais; fazer com que essas sejam canais de experiências democratizadoras; impulsionar um consumo mais participativo; e, olhando além, promover integração social e convocar a presença do Estado no cultural; e mais além ainda, erradicar a exclusão e a assimetria, valorizar a esfera pública e impulsionar instâncias efetivas de autogestão indígena.

Obviamente, este artigo não se destina a responder a essas perguntas descomedidas. Mas, deseja mantê-las abertas, pois trazem o contorno dos principais desafios

que as formas tradicionais da arte enfrentam para preservar sua validade em meio a um cenário bruscamente alterado.

Na verdade, aquelas formas tradicionais sabem como criar formas para transitar nesse espaço confuso. Constitui um lugar comum no âmbito dos estudos sobre cultura que atualmente negam uma oposição enfática entre o massivo e o popular. Paralelamente ao caso de milenárias experiências civilizatórias arrasadas, é evidente a emergência de uma nova cultura popular constituída a partir de um sistema ativo de consumo: diversas estratégias que, apesar das grandes assimetrias supracitadas, permitem apropriações dos sistemas tecnológicos e industrializados e geram vínculos com a própria experiência e com o próprio projeto. Mas, coincidentes em grande parte com esses sistemas e frequentemente entrelaçados com eles, persistem obstinadamente os modelos organizados entorno de matrizes simbólicas próprias de origem tradicional que lutam por acautelar sua diferença, mesmo apelando para formas cada vez mais mescladas.

A PROMISCUIDADE DA AURA

Quanto à segunda questão, a que se refere às relações entre a arte indígena e a erudita contemporânea, ocorre uma coincidência imprevista, produzida paralelamente ao interesse que aquela desperta nessa e ao trânsito, mais ou menos furtivo, que ambas mantêm. Acontece que, ao anular a autonomia da arte, a estetização difusa do mundo cancela a distinção kantiana que separava a forma do objeto, de seus usos e utilidades. A arte contemporânea vacila diante da alteração imprevista de seus privilégios e da queda de seus domínios preservados. Em princípio, o martírio da autonomia da arte, o sacrifício da aura, tem um sentido progressista e corresponde a um esforço democratizador: permitiria a conciliação da arte e da vida cotidiana e do acesso massivo à beleza: produziria o feliz reencontro da forma e da função. Mas, paradoxalmente, a velha utopia de estetizar todas as esferas da vida humana foi cumprida não como conquista emancipatória da arte ou da política, mas como conquista do mercado (não como princípio de emancipação universal, mas como cifra de rentabilidade na escala planetária). A sociedade global da informação, da comunicação e do espetáculo estetiza tudo o que encontra no seu caminho. E esse transbordamento da razão instrumental, essa metástase da bela forma, neutraliza o potencial revolucionário da perda de autonomia da arte. O velho sonho vanguardista fraudou a arte pelas imagens complacentes, onipresentes, do design, da mídia e da publicidade.

Diante dessa situação, reconquistar o lugar obscuro da arte, recuperar a preocupação da ausência – a dimensão da existência aurática, em suma – pode ser um gesto político contestatório: uma maneira de resistir ao autoritário nivelamento do sentido formatado pelas lógicas rentáveis. A autonomia da arte foi cancelada não em vista da liberação de energias criativas limitadas pelo cânone burguês; o foi em função dos novos imperativos da produção mundial que fazem dos fatores desagreg-

gados da arte (beleza, inovação, provocação, surpresa, experimentação): o estímulo da informação, insumo da publicidade e o tempero do espetáculo.

Não se trata, obviamente, de restaurar a tradição autoritária e idealista da aura, mas de analisar seu potencial dissidente e crítico: a distância aurática abre um lugar para o jogo dos olhares, relega a plenitude do significado e permite registrar a diferença. Esse é o ponto no qual a arte indígena – isenta de autonomia em suas formas, tensa de brio aurático – pode demonstrar que as notas que marcam aquela tradição idealistas são efêmeras. E, então, permite imaginar outras maneiras de precaver o enigma e, através do trabalho da distância – do domínio dos olhares – manter habilitado o (não) lugar da diferença, o (não) tempo da discrepância.

O segredo da arte indígena mantém aberto o espaço da pergunta e o curso do desejo, sem participar das notas que fundamentam o privilégio exclusivista da aura iluminada: da obstinação individualista, do esforço de síntese e de conciliação, da vocação totalizadora, da pretensão da singularidade, da arrogância da autenticidade ou da ditadura do significant. Na arte “primitiva”, a aura que anula o objeto e o faz ficar no instável desacordo com sua própria aparência, não invoca o poder da forma pura e autossuficiente: ilumina, promiscuamente, por dentro, o corpo inquietante de toda a cultura. E como bem quisera a arte contemporânea, faz da beleza um vestígio arisco e breve do real.

MODOS DE ARQUIVO:
O CORPO, A CIDADE, A EXPOSIÇÃO

CORPO REFLEXIVO NA CIDADE: UM MODO DE ARQUIVO

JOÃO A. FRAYZE-PEREIRA¹

Para considerar a situação do corpo na cidade, um aspecto importante a se lembrar inicialmente é que a cidade não se oferece àqueles que a ocupam como uma entidade abstrata ou apenas como um espaço para certos usos técnicos. Há uma dimensão biográfica da cidade em que vivemos, que confere à cidade o sentido de nosso “lugar de vida”. Nesse caso, mesmo a metrópole contemporânea pode acabar dando lugar à imagem de uma imensa casa, um espaço imaginário que diria respeito à cidade própria que muitos atravessam apenas em sonho. (BACHELARD, 1957; LEDRUT, 1970, p. 85) No entanto, a cidade contemporânea tem insônia. Ou seja,

sempre em vigília, olhos bem abertos como uma mãe sagaz e diligente, ela permite que nós, seus habitantes, conciliemos o sono e sonhem por ela. Assim, com a cidade, temos pesadelos, preocupações, dúvidas, desejo de abandono, raiva, desprezo, certamente amor e, mais do que tudo, uma profunda curiosidade. Conhecê-la intimamente em seus segredos e particularidades, seguindo caminho através dos fios ocultos de sua trama, podem-nos acomodar e, assim, conciliar o nosso sono. (TANIS e KHOURY, 2009, s/p.)

Então, se fosse possível registrar graficamente o sentido da cidade resultante da experiência onírica dos habitantes e nos dispuséssemos a traçar imaginariamente um mapa dos itinerários percorridos por eles em um só dia, segundo Argan (1992, p. 231), que não é psicanalista, obteríamos um quadro abstrato e expressionista, talvez

1. **João Augusto Frayze-Pereira.** Professor livre-docente do Instituto de Psicologia da USP (IP USP) e do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).

uma imagem semelhante a uma pintura de Pollock, só que bem mais complicado, com milhares de sinais desprovidos de qualquer significação. Mais ainda,

[...] se nos empenhássemos em seguir qualquer um desses percursos individuais e tivéssemos condições de compará-lo com o percurso que aquele dado indivíduo deveria ter seguido, obedecendo aos motivos ‘racionais’ dos seus movimentos (p.ex.: ir ao trabalho e voltar para casa), perceberíamos o quanto são diferentes. Enfim, o percurso real tem apenas uma leve relação com [...] o percurso lógico [...]. (ARGAN, 1992, p. 231-232)

Ora, isso se verifica, porque esse indivíduo é como um personagem de Joyce que se move nas ruas de Dublin, obedecendo a uma série de hábitos e desejos incontrollados, mas nem por isso sem motivo. Qualquer um de nós que experimente analisar o próprio comportamento na cidade notará como nossas escolhas e itinerários urbanos são muitas vezes imprevistos – é aquela vitrine, a agência do correio, o monumento que desejamos ver sob certa perspectiva. Ou seja, estar na cidade envolve um conjunto de pequenos rituais. E se observarmos o “quadro de Pollock”, formado por esses percursos individuais, conhecendo as suas motivações secretas, perceberemos que nada é arbitrário ou puramente casual. O emaranhado revelará certa ordem, um ritmo da pulsação das cores, uma medida das distâncias, uma ordenação do espaço. E assim como a pintura se revela, a paisagem interior da cidade é muito diferenciada, mas tem uma lógica, um ritmo de fundo constante (ARGAN, 1992, p. 223). Entretanto, se o determinante dessa configuração espacial é o caminhar e a pintura permite a visualização desse possível “texto urbano”, o mesmo não ocorre se nos colocarmos no mesmo plano daqueles que se deslocam. Nesse caso, a visibilidade panorâmica cessa e acabamos por ter que nos resignar à posição de corpos que se movem, criando um mapa, um desenho que fazemos sem ver. Ora, no campo da experiência estética, a deambulação cidadina foi praticada por muitos artistas, desde os poetas do século XIX aos artistas contemporâneos que, desde o final dos anos 1950, realizaram suas intervenções na cidade. (HOLLEVOET, 1992). Nessas manifestações, diferentemente da pintura, realidade e representação confundem-se, pois a arte se realiza no tempo e no espaço reais da própria cidade, ficando documentada através de esquemas, textos, fotografias e mapas. Quer dizer, se foi possível acreditar que a essência da cidade moderna poderia ser apreendida graças a uma observação visual aguda e registrada na forma de imagens miméticas como foi feito pela arte do começo do século XX, as características da realidade urbana contemporânea têm sido percebidas de maneiras compatíveis com o próprio abalo da modernidade no momento contemporâneo (BERMAN, 1986). Tais características foram conceptualmente apreendidas e transmitidas sob a forma de índices de uma situação efêmera ou de um conceito imaterial. São peças de arquivo, dotadas da precariedade de um convite, de um cartaz, de um

cartão postal, de um diagrama. E essas formas de apreensão do urbano (que podem se dar através da *performance* ou do *happening* cuja função é romper com o instuído para facilitar a emergência de novas percepções), na verdade, acabam, por um lado, abalando definitivamente o conceito de obra de arte, abalo que se iniciou com Duchamp e que retoma a própria cidade como objeto artístico, denunciando aspectos essenciais da contemporaneidade como a fragmentação e a descontinuidade. Mas, ao mesmo tempo, destacam a presença do corpo como fundamento das suas ações para além do que é costume supor. Ou seja, o corpo em questão é o “corpo reflexivo” que, na filosofia contemporânea, ganha o estatuto de fundamento do conhecimento.

Mas, o que é o “corpo reflexivo”?

Para defini-lo é preciso lembrar, inicialmente, a tradição cartesiana que se estende até nós, segundo a qual se existe como coisa ou se existe como consciência. O filósofo Maurice Merleau-Ponty examina o legado deixado por essa tradição e revela que as duas posturas teóricas derivadas dela – o subjetivismo filosófico e o objetivismo científico – são apenas aparentemente antagônicas, pois ambas pressupõem a dicotomia sujeito/objeto do conhecimento que transformou o próprio conhecimento num problema e a relação com a alteridade num impasse. Ou seja, a relação entre o eu e o outro, entre o eu e as obras de arte, torna-se impossível. De fato, o campo definido por essa relação é ambíguo. A propósito, Virginia Woolf pergunta – *Que sei eu do eu? Que sei eu do outro, o outro mesmo, o de fora, não o nosso outro tão íntimo? Consigo, em algum momento, em um único momento, chegar até ele?* A análise feita por Merleau-Ponty das duas posturas filosóficas mencionadas mostra que ambas não são capazes de dar conta da problemática encerrada pelo outro. Mas, quando o outro vem a ser uma questão? A alteridade torna-se imediatamente um problema quando nos damos conta de que, em nossa experiência cotidiana, o contato com o outro se dá, embora nada, em princípio, a não ser a minha fé ingênua na existência do mundo garante que diante de mim esteja um outro eu e não uma coisa – algo que é ao mesmo tempo idêntico a mim e diferente de mim, um ser habitado por uma interioridade. E mais do que isso o problema se agrava tendo em vista que, nos quadros do objetivismo científico, assim como nos do subjetivismo filosófico, não existe o nós e o mundo social: é, do ponto de vista ontológico, uma impossibilidade. A esse respeito, Merleau-Ponty (1971) demonstra que se se concebe a percepção em função de variáveis exteriores, como procede a Psicologia objetivista, se o homem nada mais é do que um detector de estímulos, os outros homens, formadores de uma constelação sócio-histórica, só poderão intervir como estímulos se reconhecermos também a eficiência de conjuntos que não possuem existência física e que operam sobre ele não segundo suas propriedades imediatamente materiais, mas num espaço e num tempo sociais, conforme um código social e, finalmente, antes como símbolos do que como causas. Se, entretanto, não podemos esperar a constituição do outro a partir do objetivismo científico, não será do ponto de vista do subjetivismo filosófico que veremos o outro nascer. Para o subjetivismo é uma dificuldade compreender como uma consciência que constitui

o mundo como ideia ou como representação pode pôr outra que seja sua igual e, em consequência, também constituinte, dado que, imediatamente, é preciso que a primeira passe a constituída. Do ponto de vista de uma subjetividade constituinte, um “eu penso” seria impossível deixar de reduzir o outro a um objeto – redução esta que se constitui num impasse para o aparecimento da intersubjetividade. E só será possível sairmos dele se renunciarmos à dicotomia sujeito-objeto. Assim, não é no plano da relação de uma consciência com outra que esse impasse será ultrapassado. Mais precisamente, o que permite a ultrapassagem dessa dicotomia e dos impasses derivados dela é o próprio corpo. Não o corpo como matéria objetiva, nem o corpo como ideia, mas o corpo como um ser sensível que é capaz de sentir, isto é, como um sensível que sente, como um corpo reflexivo. A questão é que meu corpo é simultaneamente vidente e visível. Ao olhar todas as coisas, ele também pode se olhar e reconhecer naquilo que vê o outro lado de sua potência. Diz Merleau-Ponty –

Ele se vê vendo, toca-se tocando, é visível e sensível para si mesmo. É um si, não por transparência, como o pensamento que só pode pensar assimilando o pensado, constituindo-o, transformando-o em pensamento, mas um si por confusão, narcisismo, inerência daquele que vê, naquilo que vê, daquele que toca naquilo que toca [...]. Visível e móvel, meu corpo está no número das coisas, é uma delas, preso no tecido do mundo e dotado da coesão de uma coisa. Mas, porque vê e se move, mantêm as coisas em círculo ao seu redor, são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do próprio estofo do corpo. (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 18-9)

Sujeito e objeto para si mesmo e para o outro, ao mesmo tempo, o corpo é a expressão concreta de uma existência ambígua, capaz de reflexão, afirma Merleau-Ponty, análogo a uma obra de arte. (1945, p. 176) Mas, nesse caso, o que se entende por obra de arte? Resumidamente, é 1) um corpo autorreferenciado, uma *Gestalt*, junção insubstituível de uma forma e de uma significação, composta segundo a vocação de cada artista, por exemplo, com pedras ou cores, com sonoridades musicais ou verbais; 2) uma organização ambígua que tem um duplo aspecto: expressar-se a si mesma como corpo, com espaço e tempo próprios, em sua imanência, e conter, ao mesmo tempo, um sentido transcendente, um mundo desconhecido, mais ou menos vasto de possibilidades de existência, abstratas ou figurativas, aberto às interpretações; 3) um campo paradoxal que não põe apenas em jogo o artista, mas também o espectador que, mais cedo ou mais tarde, irá se deparar com questões (o que procura na obra e o que recebe dela) que o implicam como participante do processo artístico (HAAR, 1994, PAREYSON, 1984; MERLEAU-PONTY, 1964). Nesse sentido, como uma organiza-

ção reflexiva, o corpo permite a superação do clássico problema do conhecimento e dos seus diversos impasses, assim como também sabemos que é por intermédio desse corpo reflexivo que se instaura ontologicamente a simbolização na percepção, na linguagem, e no trabalho, portanto, na arte. Nesse sentido, se a experiência do corpo consigo mesmo propaga-se na relação entre ele e as coisas, por extensão, expande-se na relação entre ele e outros corpos. Ou seja, se meu corpo é uma organização sinérgica segundo a qual dois olhos veem, duas mãos tocam, realizando a experiência de um único corpo diante de um único mundo, por que não existiria a sinergia entre os diferentes organismos, se ela é possível no interior de cada um? Considere-se, por exemplo, a experiência que advém no cruzamento das mãos. Em primeiro lugar, é preciso lembrar que minhas duas mãos são as mãos de um só corpo, isto é, elas são copresentes. Em segundo lugar, note-se que será por extensão dessa copresença que o outro nos surpreenderá. No aperto de mãos, a mão de outrem vem ocupar o lugar deixado por uma das minhas, “posso sentir-me tocado ao mesmo tempo que toco.” (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 138) E vale o mesmo para o campo da visão:

[...] assim que os olhares se prendem, já não somos totalmente *dois* e há dificuldade em ficar só. Esta troca, a palavra é boa, realiza em muito pouco tempo uma transposição, uma metátese: um quiasma de dois ‘destinos’, de dois pontos de vista. Ocorre assim uma espécie de recíproca limitação simultânea. Tu tomas a minha imagem, minha aparência, eu torno a tua. Não és *eu*, uma vez que me vês e eu não me vejo. O que me falta é esse eu que tu vês. E a ti, o que falta é tu que eu vejo. E por mais que avancemos no conhecimento um do outro, quanto mais refletirmos, mais seremos outros [...]. (MERLEAU-PONTY, 1960)

Assim, abertos um para o outro, os corpos se entrelaçam. Instaurando-se entre eles o circuito reflexionante, abre-se, então, a possibilidade de uma intercorporeidade. Em suma: sem precisar cometer qualquer violência epistemológica, pode-se admitir que a minha perspectiva e a do outro são perspectivas diferentes e simultaneamente possíveis, que antes de ser subjetivo ou objetivo, o mundo é intersubjetivo, ou melhor, intercorporal. Então, pode-se dizer que a corporeidade adquire filosoficamente um novo sentido, sentido que possui intrínseco caráter estético uma vez que elaborado por uma reflexão sobre a experiência originária do sensível. E, ainda segundo Merleau-Ponty, é a arte moderna a que pela primeira vez exprime essa “deiscência” do ser entre o visível e o vidente criadora de uma profundidade que não é objetivamente exibida. Tal foi a ambição da pintura moderna que, aderindo ao enigma do corpo, acabou se deixando levar por ele até produzir um espaço autofigurativo, fragmento da espacialidade originária, parte que é emblemática do todo. E, nesse sen-

tido, é uma pintura que desejou, como disse Kandinsky, “ver o invisível”, “remontar do modelo à matriz”, ou, como dizia Klee, “não reproduzir o visível, mas torná-lo visível”. Nesse movimento, a arte moderna descobriu perspectivas jamais vistas e descentrou o espectador com relação a si mesmo e ao seu mundo de representações pré-definidas, abrindo-o como seu outro para novas dimensões do Ser. Pollock com a pintura e, depois dele, muitos contemporâneos com outras linguagens aprofundaram a arte nessa direção. Nesse contexto, interior/exterior, corpo/obra, mesmo/outro são dualidades que a Estética considera para pensar o enigma do envolvimento recíproco do que vê e do que é visto, da impossível coincidência consigo mesmo do vidente e do visível, do advento do mesmo à prova do outro, abrindo-se as perspectivas da arte para um campo necessariamente plural, intersubjetivo e intrinsecamente reflexivo. Consideremos dois exemplos.

Com uma obra construída ao longo de quarenta anos, marcada por rigor e coerência conceituais, sem se deixar afetar pelas tendências da moda e do mercado, Cristiano Mascaro (1996), arquiteto que se tornou bem conhecido como fotógrafo das cidades, sempre se manteve longe dos clichês, dos estereótipos e dos lugares-comuns. De fato, as imagens produzidas por Cristiano são contrárias ao espetáculo, nas quais se registram com precisão e agilidade o acaso, o imponderável, as atmosferas. Conceitos como *tiro fotográfico*, *instante decisivo*, *momento roubado* e *momento construído* estão presentes na poética do fotógrafo. Como ele mesmo disse: “a fotografia consegue capturar algo luminoso que está ali perdido naquela infinidade de coisas que ninguém vê. Isto só ela é capaz de fazer”. Pode-se reconhecer aqui o “inconsciente óptico” (Benjamim/Krauss), o “tornar visível o invisível” (Merleau-Ponty), ou, então, o “fotografar o fundo da figura” (Arnheim). Há, no entanto, um aspecto da poética do fotógrafo que subjuga todos os anteriores e que deve ser destacado: o ato de caminhar por intermédio do qual Cristiano desenvolveu o olhar. Como Cartier-Bresson, ele também é um andarilho que percorre o mundo para registrá-lo. E, para definir o seu processo de trabalho, usa a expressão “criar enquanto caminha” que articula as ideias de criação e movimento compatíveis com a mobilidade das cidades. Cartier-Bresson dizia que o fotógrafo deve alinhar num mesmo eixo o cérebro, os olhos e o coração. Esquecendo-se de si para tomar em consideração aquilo que surge diante de si, Cristiano acrescenta mais um elemento ao eixo ditado por Cartier-Bresson: os pés. Ou seja, ao olharmos as fotografias de Mascaro, vemos que o outro fotografado é a cidade – a paisagem urbana – num certo modo se ser. E, nela, o pedestre aparece como personagem anônimo que corresponde à discreta figura do fotógrafo. Mas, além dessa correspondência identitária, para problematizar o modo de vida urbano, pode-se dizer que o processo construtivo posto em ação por Cristiano em contato com o seu outro, é simultaneamente um processo destrutivo. Nessa medida, alinha-se à tese tematizada por Monica Bonvicini na Bienal de Veneza de 2005: “criar é destruir”. Ora, para arquitetos e urbanistas, criação e destruição são operações intimamente ligadas. Na cidade, a maior parte das obras é desenvolvida após a demolição da estrutura anterior.

Nesse sentido, ao considerarmos a relação entre arquitetura e inconsciente, devemos lembrar que o trabalho do arquiteto incide em nossa dinâmica psíquica, envolvendo importantes questões simbólicas sobre a vida e a morte (BOLLAS, 2009). Afinal, demolir uma estrutura existente e abrir caminho a uma nova atinge nosso próprio senso de limite existencial e prediz nosso fim. Assim, a arquitetura estaria investida da tarefa de sinalizar a morte na vida. Certos monumentos como o *Beaubourg* (Roger e Piano) e *Bilbao* (Frank Gehry), por exemplo, são objetos altamente ambíguos, pois se criaram como símbolos da nossa própria morte e, contudo, vão além. Como estruturas construídas, são objetos evocativos e representam marcos para nosso senso de orientação no presente e de projeção no futuro. Isso significa que as cidades podem ser ambientes facilitadores. E assim como uma das tarefas maternas é apresentar objetos à criança, as cidades estão continuamente presenteando seus habitantes com novos objetos e projetos que, ao circularem na imprensa, constituem importante elemento psíquico na relação da população com o novo. Então, se um ambiente acolhedor significa um ato de inteligência psíquica, como pensava Winnicott, uma cidade também pode ser considerada uma forma viva e continente para sua população. Porém, quando nos deslocamos através de nossas cidades, acabamos conhecendo relativamente pouco, se é que de fato conhecemos algo, da grande maioria das construções cujo silêncio é uma presença premonitória de nossa própria finitude. E mesmo que sejam evocativas, passam a ser obeliscos silenciosos que demandam um considerável trabalho de decodificação para recuperar suas vozes. Entretanto, certas estruturas construídas, ainda que delas quase nada saibamos, são importantes para nós. São parte de nossa vida visual. E talvez existam para permanecer, na ordem da percepção e da imaginação, como objetos silenciosos, preenchendo nossa necessidade de formas anônimas, de vivermos na ordem visual e não apenas na ordem verbal. O fato é que nossa ignorância da nomenclatura dos objetos faculta sermos tocados por sua forma. E assim como vivemos parte de nossa vida regidos pela ordem materna – aquele registro de percepção que é guiado pelo imaginário – diferente da ordem paterna que nomeia os objetos e os insere na linguagem, parte de nossas errâncias no mundo visual acontece num mundo pré-verbal, organizado por afinidades sensoriais. Esse é um mundo que conhecemos, sobre o qual não pensamos, e que, em muitos aspectos, não existe mais. Nessa medida, movimentando-se nesta organização inconsciente de lugares e de funções que configuram uma cidade, o indivíduo encontrará lugares mais evocativos do que outros. É que, ao atravessarmos uma cidade, estamos engajados em certo tipo de sonho. Ao atrair nosso olhar, cada objeto visual pode instaurar um instante de devaneio. Tal perspectiva não escapa aos arquitetos, que certamente sabem do potencial evocativo de qualquer obra, mesmo que o idioma psíquico que articula o devaneio advindo dos cidadãos não seja conhecido. E que a criação de uma nova forma exija a ruptura da antiga. É desse ponto de vista que as fotografias de Cristiano Mascaro – assim como os trabalhos de outros que intervêm nas cidades, como Ernest Pignon-Ernest (HUMBOLT, 1990) – se encontram com a arquitetura, uma vez que o uso criativo dos obje-

tos implica destrutividade. Apenas para situar esse artista francês, lembro que, ao lado de Daniel Buren et Gérard Zlotykamien, Pignon-Ernest inaugurou a arte urbana na França. Sensível às injustiças sociais e políticas, ele trata temas como a violência e o aborto (Tours, Nice, Paris, 1975), a exclusão e o exílio (Paris, 1979), a aids (Soweto, 2002) etc. E, no presente momento, o Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Nice aloja uma retrospectiva da sua obra (junho / 2016 – janeiro / 2017). Trata-se de um artista natural de Nice que sobre o recente atentado, ocorrido na cidade, afirmou: “esse atentado é o triunfo da incultura. E contra a incultura só temos uma arma – mais cultura” (DUPONCHELLE, 2016). A proposição feita por esse artista é resumidamente a seguinte: agindo plasticamente sobre as paredes e pedras de cidades que escolhe – faz ressurgir um imaginário que se acreditava sepultado nas mais profundas camadas do tecido urbano. Com instrumentos simples (o lápis, a tinta, a serigrafia, a fotografia), o artista intervém na superfície das edificações e as desperta com milhares de imagens que, coladas em lugares escolhidos por ele, são, a seguir, abandonadas à própria sorte. Submetidas ao sol, à umidade, à fumaça, à chuva, transformam-se, degradam-se, desaparecem. Contrárias à lógica publicitária que governa o espaço urbano, tais imagens não operam como *out doors*. A proposição do artista é criar na rua um acontecimento visual que perturbe a percepção e force os passantes a rever o ponto de vista fixo sobre o lugar que costumam atravessar sem vê-lo. E quanto à sua poética, o próprio artista pondera:

[...] como um pintor se serve de cores, eu próprio sirvo-me dos lugares, de suas qualidades plásticas, de seu espaço, de seus ritmos, de suas cores, mas também daquilo que não se vê, da história que sustentam, das lembranças que os frequentam e de sua ressonância no imaginário dos passantes. (HUMBOLT, 1990)

A sua aproximação sensível das coisas dos lugares, o artista acrescenta a história da cidade e a história da arte nessa cidade. Trabalhando sempre à noite, o artista não avisa ninguém, não pede autorização e espalha as imagens para surpreender a vida citadina ao amanhecer. Elas, então, aparecem em lugares imprevisíveis para o passante, dando margem a interrogações espontâneas do seguinte tipo: por que essa pietá ou esse corpo dilacerado neste canto da rua? Naquele arco da ponte? No vão sob a escadaria? E assim por diante. As respostas podem ser muitas. Oferecidas à curiosidade alheia, essas imagens perturbam o transeunte, instauram uma suspensão imprevista do caminhar mecânico e automático e passam a gerar a divagação e um diálogo novo com as cercanias. E se, durante meses, essas imagens são protegidas pelas próprias pessoas, moradoras do lugar, a ação inexorável do tempo as alteram e elas envelhecem e morrem. Porém, em sua vulnerabilidade, cumpriram uma missão: restituir à cidade seu imaginário e sua memória, não através de algo que dura, mas daquilo que perece, submergindo novamente no passado dessa cidade para depois de certo tempo, talvez, ressurgir.

Mas quais são os fundamentos desse tipo de intervenção? Ora, é preciso lembrar que, apesar das ações dos que andam pela cidade serem efêmeras, são elas um componente essencial do processo da recepção estética que conta com a associação livre suscitada pelo contato com as obras, estejam elas em lugares fora ou dentro dos museus. E o campo intercorporal criado entre as ações do artista e as reações dos receptores fundamenta uma memória que é psicossocial. Quer dizer, nessas intervenções poético-críticas, um ponto fundamental deve ser destacado: o relevo psicogeográfico que restaura o nexos entre os fragmentos, isto é, as ressonâncias afetivas dos diferentes lugares, ruas e praças, junto àquele que os percorre. E o dispositivo que permite essa psicogeografia não é apenas o olhar, mas também a errância que é um ensaio para romper o modo como a cidade é vista e habitada⁹⁹⁷os (Frayze-Pereira,) oncretos para. Significa que a circulação cidadina acontece como abertura para o Outro, como ação pela qual o espaço urbano é recriado à medida que o andar o executa, colocando a cidade num estado de interrogação permanente. Como diz Cristiano (1996) – “fotografar é desfazer o feito para refazê-lo”. Ou, como afirma Pignon-Ernest (1974) com suas intervenções – “criar é refazer o que já foi feito para que seja, com o tempo, desfeito”. E, apesar das diferenças entre as ações de um e de outro, o ato de andar, realizado por Cristiano e por Pignon-Ernest, pode ser considerado uma ação que problematiza a lógica imposta pela modernidade contemporânea, um ato que é comparável ao ato de fala. Ou seja, é um “ato de fala pedestre”, segundo Michel de Certeau (1990, p. 148), pois “o ato de andar está para o sistema urbano como a fala está para a língua”. E, considerando as relações entre essas práticas espaciais e as práticas significantes, pensa Certeau (1990, p. 158) que tais nexos se estabelecem não através dos “dispositivos disciplinares” (FOUCAULT, 1979), mas mediadas por três dispositivos simbólicos singulares: a *lenda*, da ordem da crença; a *lembrança*, da ordem da memória; e o *sonho*, da ordem primitiva da origem. São dispositivos que designam aquilo que acreditamos ser autorizado pelas apropriações espaciais, o que nestas se repete por meio de uma memória silenciosa, significada através de uma origem primitiva, infantil. E Certeau não só considera a “retórica do caminhar” que interroga o espaço, como aponta o nexos existente entre a errância cidadina e a narrativa tradicional. “Na Atenas de hoje”, lembra Certeau, “os transportes coletivos chamam-se *metaphorai*.” (1990, p. 170) E desde a *Poética* de Aristóteles, como sabemos, a metáfora é o transporte de um sentido para outro que uma palavra designa (1999, p. 128). Então, por um lado, para ir ao trabalho ou voltar à casa há que se tomar uma *metáfora*. E, por outro, nossas narrativas, diariamente, atravessam e ordenam os lugares, selecionam e articulam os mais diversos recantos mentais, compondo com eles frases e itinerários. São, nesse sentido, verdadeiros percursos espaciais. Mais do que isso, são relatos de viagem, assim como toda prática espacial na cidade, qualquer errância cidadina é uma viagem a pé que inventa os espaços. (CERTEAU, 1990, p. 171) São aventuras narrativas que implicam a experiência da viagem, no sentido em que a viagem, substituta da lenda, abre espaço para a experiência da alteridade, isto

é, para “aquilo que exige de nós criação para dele termos experiência.” (MERLEAU-PONTY, 1971, p. 187) Ora, no ensaio *Psicologia de grupo e a análise do ego*, Freud já era ciente da dimensão social da vida mental, ou seja, que o *outro* é um componente do psiquismo de cada um de nós seja “como um *modelo*, um *objeto*, um *auxiliar*, um *oponente*, de maneira que [...] a psicologia individual [...] é, ao mesmo tempo, também, psicologia social.” (FREUD, 1921, p. 91) Quer dizer, o *outro* – a cultura, a sociedade – é um termo que permite as identificações, as ligações e os desligamentos, entre o sujeito e seus objetos. E, nesse sentido, é o termo que relaciona a prática cultural-artística-urbana com a praxis psicanalítica, posto que ambas acontecem de forma semelhante no campo das viagens. Nesse sentido, a errância – que pode ser vista como “um uso político do espaço que constrói novas relações sociais através de um comportamento lúdico – construtivo” (Mc DONOUGH, 1994, p. 75) – é uma ação incorporada na prática de muitos artistas, arquitetos e urbanistas que visam resgatar o espaço público do campo do mito, restaurando a sua riqueza e a sua história. A errância, assim, é um ensaio corporal para romper o modo como a cidade é habitada⁹⁹⁷ os (Frayze-Pereira,) oncretos para. Esta concepção estética, relativa a certa prática da arte contemporânea, significa que a circulação citadina acontece como abertura para o Outro, como ação pela qual o espaço urbano é recriado à medida que o andar o executa, colocando a cidade num estado de interrogação permanente. Ora, cabe lembrar que *desfazer para refazer* é uma operação corrente na prática psicanalítica, assim como a abertura para o outro ou o desconhecido é essencial à arte e também à psicanálise. Afinal, o que ocorre no processo interpretativo-psicanalítico – processo narrativo-metafórico que se desenvolve com recursos que muitas vezes se encontram anestesiados em cada um de nós (ex: associação livre) –, é a *ruptura dos campos psíquicos* (HERRMANN, 2001), que limitam o analisando a uma psicogeografia formada por ruas de mão única. Assim, dado que a atenção flutuante é uma operação essencial ao trabalho psicanalítico e que a errância psíquica é um aspecto desse trabalho, pode-se afirmar que a prática de certos artistas no espaço urbano apresenta certa analogia com o fazer psicanalítico, uma vez que as suas imagens rompem a nossa visão da cidade que habitamos sem vê-la, criando a partir daí um modo de arquivo cujo fundamento é o corpo próprio do artista (assim como do psicanalista e do espectador) que só pode se relacionar com o outro e conservar dessa relação uma memória porque esse corpo não é apenas um pedaço de matéria animada, mas um ser reflexivo.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, G.C. **História da Arte como história da cidade**. S.P.: Ed. Martins Fontes, 1992.
- ARNHEIM, R. **Arte e percepção visual**. São Paulo: Pioneira, 1998.
- ARISTOTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural Ltda., 1999.
- BACHELARD, G. **La poétique de l'espace**. Paris: PUF, 1957.

- BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. A aventura da modernidade. SP: Ed. Cia das Letras, 1986.
- BOLLAS, C. **The evocative object world**. London-NY: Routledge, 2009, ps. 46-77
- CERTEAU, M. de **L'invention du quotidien**. Arts de faire. Paris: Gallimard, 1990.
- DUPONCHELLE, V. Pignon-Ernest: «L'attentat de Nice, c'est le triomphe de l'inculture». *Le Figaro*, 17/07/2016 às 18:42 hs.
- FOUCAULT, M. **Sobre a Geografia**. Microfísica do poder. R.J.: Ed. Graal, 1979, 153-165.
- FREUD, S. Psicologia de grupo e a análise do ego [1921]. *O. C. ESB*. RJ: Imago, 1980, vol. 18: 91-184.
- HAAR, M. **L'oeuvre d'art**. Paris: Hatier, 1994
- HERRMANN, F. **Introdução à Teoria dos campos**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.
- HOLLEVOET, C. Déambulations dans la ville. *Parachute*, nº 68: 21-25, 1992.
- HUMBOLT, C. Sur la peau d'une ville. *Architecture d'aujourd'hui*, Sect: 8-10, 1990.
- KRAUSS, R. **The optical unconscious**. Cambridge, MIT Press, 1994.
- LEDROUT, R. L'image de la ville. *Espaces et Sociétés*, nº 2: 93-106, 1970.
- MASCARO, C. **Luzes da cidade**. São Paulo: DBA, 1996.
- MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. S.P.: Ed. Perspectiva, 1971.
- MERLEAU-PONTY, M. **L'oeil et l'esprit**. Paris: Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY, M. **Signes**. Paris: Gallimard, 1960
- MERLEAU-PONTY, M. **Phénoménologie de la perception**. Paris: Gallimard, 1945.
- Mc DONOUGH, T, F. Situationist Space. *October*, 67, p. 57-77, 1994.
- PAREYSON, L. **Problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- PIGNON-ERNEST, E. *Dossier de presse de la rétrospective Ernest Pignon-Ernest à Evian fourni par Heymann, Renault Associées* (apud : <http://pignon-ernest.com/>).
- TANIS, B. & KHOURY, M. **A psicanálise nas tramas da cidade**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2009.

“É A MINHA HORA, NÃO HÁ DÚVIDA, E ACHO QUE TAMBÉM ESTÁ NA SUA HORA”: LYGIA CLARK E HÉLIO OITICICA NA EUROPA DOS ANOS 1960

MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO¹

Em novembro de 1968, Lygia Clark escreve uma longa carta para seu amigo Hélio Oiticica, na qual o conclama a vir rapidamente para a Europa: “A meu ver é absolutamente necessário que venha de qualquer maneira”, afirma. “Um artista como você, com a obra que tens, será reconhecido rápido e olha, no meu caso, se tivesse vindo mais tarde, talvez nem tivesse adiantado nada. É a minha hora, não há dúvida, e acho que também está na sua hora”.²

Lygia Clark encontrava-se em Paris desde setembro. Já havia residido na Europa em outras ocasiões, a mais recente em 1964, quando estabeleceu contatos com artistas, críticos e intelectuais que seriam de grande importância para o reconhecimento de sua obra no circuito europeu. Expusera em Stuttgart (Technische Hochschule), em fevereiro de 1964, e na galeria Signals de Londres, nos meses de maio e junho de 1965. Nesses mesmos anos, participara de mostras coletivas na França (Museu de Arras e galeria Denise René) e no Reino Unido (galeria Signals, Royal Scottish Academy, em Edinburgo, e Kelvingrove Art Gallery, em Glasgow). Essas mostras coletivas eram, em sua maioria, dedicadas à arte cinética, movimento ao qual seu nome era então associado.

Em 1968, o trabalho de Clark já havia conquistado admiradores e provocado reflexões e comentários na imprensa internacional. Além do *Signals Newsbulletin* que acompanhara sua exposição individual de 1965, devemos ressaltar o dossiê *Fusion generalisée*, de oito páginas, no número quatro da revista de vanguarda *Robho*, de 1968, editada na França pelo crítico Jean Clay e pelo poeta Julien Blaine. Ambos

-
1. **Maria de Fátima Morethy Couto.** Professora livre-docente do Instituto de Artes da Universidade de Campinas (Unicamp), pesquisadora do CNPq e ex-presidente do Comitê Brasileiro de História da Arte (gestão 2010-2013).
 2. Carta de Lygia Clark para Hélio Oiticica, datada de 14 novembro de 1968. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas, 1964-1974*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p. 80.

os periódicos traziam uma série de fotos de obras de trabalhos de Clark, além de textos de sua autoria e de comentários qualificados sobre sua obra. O boletim da Signals, por exemplo, continha um poema de Walmir Ayala sobre seus *Bichos*, a apresentação que Max Bense escrevera para a mostra que ele organizara sobre a artista em Stuttgart em 1964, textos de autoria de Clark e instruções para realizar *Caminhando*, bem como o artigo Mário Pedrosa de *O significado de Lygia Clark*. Todos traduzidos para o inglês, além de uma detalhada biografia.³ O dossiê da *Robho*, por sua vez, foi certamente a publicação mais importante realizada sobre a artista, fora do Brasil, no período. Nele, Clay escreve uma apurada apresentação do trabalho da artista brasileira e conclui que “sua experiência é uma das mais abertas para o futuro, uma das encruzilhadas da arte atual”.⁴ Além disso, o dossiê contava com uma tradução para o francês do Manifesto Neoconcreto.

Menciono também um artigo consagrado a Clark e publicado em fevereiro de 1967, na revista *Studio International*, de maior circulação, em edição dedicada à arte cinética. O texto, de autoria de Cyril Barrett, autor de estudos sobre *Op art*, toma como base para discussão a exposição da artista na Signals, em 1965, e tece uma série de observações sobre a relação entre seu trabalho e as proposições cinéticas. Ao final, ele compara a obra de Lygia às propostas do GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuelc) e afirma que “em relação à participação do espectador, Lygia Clark é a realização mais sólida até hoje”.⁵ Ressalto por fim que a artista teve grande destaque na Bienal de Veneza de 1968, no conjunto da delegação brasileira. Provavelmente em função do sucesso alcançado por Julio Le Parc na Bienal anterior, o Brasil parecia apostar quase todas as fichas em Clark e trouxe oitenta e duas obras da artista, em uma retrospectiva de dez anos de trabalho.⁶ Portanto, embora Clark continuasse a queixar-se de problemas financeiros, é certo que desfrutava de posição diferenciada em relação a outros artistas brasileiros seus contemporâneos.

Oitocica, por sua vez, era um nome ainda desconhecido no circuito europeu e preparava-se para viajar para Londres para montar uma exposição individual que deveria ser realizada na mesma galeria Signals, em 1966. Boletins da Signal de 1965 comentavam algumas de suas obras, como seus *Bólides*, e lançavam notas a seu respeito, seguindo uma estratégia utilizada pelos editores para despertar o interesse por artistas que exporiam na galeria.⁷ Contudo, o fechamento abrupto da galeria Signals,

3. Havia ainda, em português, um poema de Sonia Lins, irmã da artista, e um pequeno texto de Lygia Clark que discutia a relação entre ideia, espaço e tempo na arte contemporânea.

4. Refiro-me ao Signals Newsbulletin, nº 7, abr./maio 1965 e a *Robho. Les carnets de l'Octeur*, nº 4, último trimestre de 1968

5. BARRETT, Cyril. “Lygia Clark and spectator participation”. *Studio International*, vol. 1973, nº 886. Londres, 1967, pp. 83-87.

6. Diversos livros referem-se a uma sala especial de Lygia Clark na Bienal de Veneza. Trata-se, na realidade, de uma retrospectiva organizada pela delegação brasileira.

7. O comentário sobre os *Bólides* é de autoria de Guy Brett e foi publicado no *Signals Newsbulletin* nº 8, junho-julho 1966.

por falta de fundos, após dois anos de atividades, impediu a realização da mostra de Oiticica na data programada.⁸ Guy Brett, grande promotor da arte brasileira de caráter construtivo em Londres, conseguiu que a galeria Whitechapel, de cunho não comercial, acolhesse a exposição de Oiticica. Porém, o artista vinha enfrentando uma série de problemas para sua efetiva realização, desde a hesitação do diretor da galeria, Bryan Robertson, quando confrontado à ousadia da proposta expográfica, até a falta de dinheiro para financiar o projeto. Apesar da tensa situação política do Brasil, em função do golpe militar de 1964, o Ministério das Relações Exteriores prometera ajudar o artista com sua viagem e com o transporte das obras, o que de fato ocorreria. Mas em novembro de 1968, o Itamaraty solicitava informações precisas sobre a data da mostra para liberar a verba prometida para a viagem. Uma mudança de direção na galeria Whitechapel, ocorrida nesse exato momento, colocava a exposição novamente em risco. Clark escreve para o amigo para alertá-lo sobre esta mudança e aconselha-o a “ficar calado, mesmo que haja alguma dúvida sobre a exposição de Londres” e viajar de qualquer maneira.

Oiticica consegue vencer todas as dificuldades práticas e parte para a Inglaterra no início de dezembro de 1968, poucos dias antes da decretação do AI-5 no Brasil. Sua exposição será inaugurada em fevereiro de 1969. Intitulada *The Whitechapel Experiment*, ela foi concebida como um “ambiente total”, o *Projeto Éden*, e não enquanto uma retrospectiva ou uma sucessão de obras isoladas. A meu ver, ela deve ser compreendida uma exposição-manifesto, já que evidenciará a rejeição do artista por “formas antigas de arte” e seu crescente interesse por “experiências que se prolonguem para o campo sensorial”. Éden consistia em uma ocupação integrada e completa do espaço da galeria com trabalhos antigos - núcleos, penetráveis (entre eles *Tropicália*), bólides e parangolés - e novos, como os *Ninhos*, “células” para serem habitadas. A exposição contaria ainda com uma Sala de Sinuca (apropriação: Mesa de bilhar, *d’après O Café noturno de Van Gogh*).

No relato de Brett, que escreveu um longo texto de apresentação para o catálogo da mostra, ela “foi um dos mais audaciosos eventos de artes visuais dos anos 1960 e 1970 em Londres. [...] Mais que uma simples e mecânica forma de behaviorismo, o Éden de Oiticica se revelava um convite para a brincadeira e o devaneio, cujos fins eram abertos e incondicionais”.⁹ A exposição, porém, dividiu a crítica inglesa. A recepção, na imprensa escrita, foi bastante mitigada, reticente. A maioria dos artigos compara – de modo negativo – a exposição de Oiticica a outras em curso na época e

8. A galeria funcionava no nº 39 da Wigmore Street, em imóvel de propriedade de Charles Keeler (pai de Paul Keeler), fabricante de instrumentos óticos de precisão, e contava com seu apoio financeiro. Talvez em função do pouco retorno comercial do empreendimento, Charles Keeler retira seu apoio, o que resultou no fechamento da Signals.

9. BRETT, Guy. “Experimento Whitechapel II”. In: Idem. *Brasil experimental. Arte/vida: proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005, p. 42.

tece críticas aos objetivos ambiciosos do artista.¹⁰ Oiticica, contudo, mostrou-se bastante satisfeito com os resultados alcançados, não apenas em termos da montagem da exposição (que ficou como ele planejara), mas também da divulgação e repercussão de suas ideias em um meio que ele considerava mais informado do que o do Brasil. Ressalte-se que a BBC realizou pequeno documentário sobre a mostra, que foi exibido em cadeia de televisão. Além disso, faz-se necessário destacar a publicação da entrevista concedida por Oiticica a Guy Brett na revista *Studio International*, em março de 1969, e o texto de autoria do artista, “On the Discovery of Creleisure”, na *Art & Artists*, de abril do mesmo ano.

Em que pese a divisão da crítica, *Whitechapel Experience* foi comprovadamente de grande importância para a trajetória de Oiticica, para seu programa de trabalho futuro. Como escreveu o próprio artista, a experiência da Whitechapel lhe confirmou muita coisa, derrubou outras, e lhe conduziu à meta “do que pensar” e “de para onde ir”.¹¹ Com *Éden*, Oiticica deu forma a seu conceito de *crelazer*, com o qual propõe o inverso do trabalho (de arte): o lazer. Crelazer é uma proposta de suspensão do curso das coisas banais, de modificação do comportamento frente à arte, de retirada da arte do campo do espetáculo e do consumo; trata-se para Oiticica de investir não mais na realização de obras de arte, mas no lazer não repressivo, não representativo, criativo “que não se deixa aprisionar por valores burgueses, não se submete à mera diversão, mas busca liberar as aspirações humanas da alienação de um mundo opressivo”.¹²

Após Londres, Oiticica passará três meses em Brighton, como artista residente da Sussex University. Visitará Clark em Paris, mas não se interessará pelo circuito parisiense, ao contrário, comentará em carta à amiga que “se sentiu bem infeliz em Paris, não viu grandeza em nada”.¹³ Nessa carta, ele critica o clima de desconfiança e competição pueril que encontrou em Paris, inclusive da parte de Clark. Menciona ainda a relação conflituosa entre outros artistas sul-americanos:

-
10. Edwin Mullins e Nigel Gosling, por exemplo, escreveram em suas colunas do *Sunday Telegraph* e *The Observer*: “Eu nunca imaginei que acharia conveniente atestar, na imprensa, que amo andar descalço em uma praia, chapinhar na água, ou que gosto da maioria dos outros prazeres sensuais que a vida nos oferece, sem precisar participar de uma insossa escola de esqui para os sentidos na Whitechapel” (MULLINS) e “O que está acontecendo na Galeria Whitechapel (sob a nova direção de Mark Glazebrook, que tem uma tradição formidável a manter) não é uma exposição de arte. Não é exatamente um parque de diversões; as atrações são muito poucas e muito fracas. Certamente não é um happening: em comparação com a rua do lado de fora, oferece um refúgio de “não eventos”. Parece mais uma bolha flutuando acima das emanções de Londres” (GOSLING). Ver também, a esse respeito, PASQUALINI, Marcos. “A Galeria Whitechapel e a internacionalização da arte brasileira: duas exposições”. In: Anais do XXXIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Arte e suas instituições. Rio de Janeiro, 2013, pp. 209-226.
11. OITICICA, Hélio. “Crelazer”. In: *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 114.
12. RIVERA, Tânia. “O reviramento do sujeito e da cultura em Hélio Oiticica”. In: *Arte & Ensaios. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ*, nº 19, 2009. p. 114.
13. Carta de Hélio Oiticica para Lygia Clark, datada de 7 de junho de 1969. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Op. cit.*, p. 104.

[...] esse negócio de sempre comparar meu trabalho com o seu, tentando *diminuir o sentido profundo do meu*, me irrita e na realidade não existe: no meu trabalho posso estabelecer relações *a posteriori* ou não com o seu, mas nada devo a ele, nada devo a *ninguém* – sei o que faço e penso, por isso há anos escrevo [sobre seu trabalho] para deixar tudo claro. [...] Essa merda de competição, da qual você me cita o caso Soto-Le Parc, penso assim: não pertence a meu mundo depois que formulei a ideia de *Eden*, e *Crelazer*: é coisa velha, do passado, pertence à classe de *pensamentos corruptos*, opressivos, que são a contradição do que quero com o *Crelazer*.¹⁴

Dezessete anos mais jovem do que Clark, Oiticica estabeleceu com ela uma sólida e fecunda amizade, como comprovam as inúmeras cartas que trocaram, mas defendia a independência de seu trabalho e de suas ideias. Sua rejeição à cena parisiense talvez se deva ao desejo de não permanecer à sombra da amiga, que já conquistara um círculo fiel de admiradores e amigos. Ademais, Oiticica era fluente em inglês, mas não em francês, o que também o colocava em uma posição de menor autonomia em Paris. De todo modo, Oiticica também teceria críticas ao circuito londrino e à Inglaterra, país que, a seu ver “era muito mais conservador do que se pensa”.¹⁵ Por outro lado, Clark articulava com Jean Clay a organização de um dossiê sobre Oiticica na revista *Robho*. Oiticica inclusive enviou vários de seus textos para Clay e aguardava ansiosamente pela publicação, que acabou não ocorrendo.¹⁶

Deve-se ressaltar que na década de 1960 havia um número expressivo de artistas sul-americanos residindo na Europa, em especial em Paris. Esse número se tornaria ainda maior na medida em que diversos países da América Latina sucumbiriam a governos ditatoriais durante as décadas de 1960 e 1970. Segundo Isabel Plante, autora de importante estudo sobre os artistas argentinos em Paris, “se em 1946 havia cerca de 3.800 latino-americanos vivendo na França, em 1968 havia mais de 9.800. Este número dobraria após os golpes de estado no Chile e na Argentina”.¹⁷ Por outro lado, havia um interesse crescente na França pela produção artística da América Latina, em função do triunfo da Revolução Cubana, interesse esse que motivou e fomentou o conhecido *boom* da literatura latino-americana no período.

14. *Idem*, p. 102. Grifos constantes do original.

15. Carta de Hélio Oiticica para Lygia Clark, datada de 23 de dezembro de 1969. *Idem*, p. 131.

16. Na edição de número 5/6 da *Robho*, publicada em 1971, o trabalho de Oiticica é comentado em um dossiê dedicado ao corpo e à unidade do campo perceptivo (Unité du champ perceptif: interaction des corps: architectures vivantes: pivots humains: pratique tribale), juntamente com obras de diversos outros artistas, de diferentes nacionalidades. Este foi o último número da *Robho*.

17. PLANTE, Isabel. *Argentinos de Paris. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires: Edhasa, 2013, p. 228.

Vários desses artistas conquistariam, já na década de 1960, reconhecimento internacional para seu trabalho. Dos construtivos/cinéticos, o venezuelano Jesús Rafael Soto e o argentino Julio Le Parc talvez sejam os que receberam maior atenção da crítica especializada (e também do mercado), sobretudo em função do interesse crescente por propostas de cunho cinético.¹⁸ Soto chegara em Paris em 1950, com vinte e sete anos de idade e em busca de formação. Participou da mostra *Le mouvement*, organizada na galeria Denise René e na qual figuraram obras de Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Tinguely e Vasarely.¹⁹ Obteve apoio de Denise René e na segunda metade dos anos 1960 já seria um artista disputado pelo circuito comercial. Le Parc obteve grande destaque ao receber o Grande Prêmio da Bienal de Veneza de 1966. Tinha então trinta e oito anos de idade e residia em Paris há seis anos. Fundara o grupo GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) em 1960, juntamente com Horacio Garcia, Francisco Sobrinho, François Morellet, Joël Stein and Jean-Pierre Yvaral, grupo este que se notabilizara por ações que incitavam o espectador à ação por meio da criação de *lugares de lazer e de ativação*.

Embora possamos estabelecer diversas relações e conexões entre os artistas sul-americanos (construtivos) que residiam na Europa naquele momento, não é possível considerar que se tratava de um grupo homogêneo. Nem todos eram amigos, embora alguns se frequentassem e acompanhassem com interesse a obra do outro. Clark comentava recorrentemente com Oiticica a situação de vida e de trabalho de outros sul-americanos na Europa, nem sempre de modo positivo. Durante sua estada em 1964, tecera diversas críticas a respeito do que via, comentando de modo negativo o trabalho de Marta Minujín²⁰ e dos Novos Realistas franceses.²¹ No final dos anos 1960, rejeitaria de modo enfático a associação de seu trabalho às propostas de outros artistas que, como Julio Le Parc, também estimulavam a participação do espectador. Em novembro de 1968, escreveria a Oiticica afirmando que

18. Naquele momento a arte cinética encontrava-se em plena expansão na Europa e o termo cinetismo era recorrentemente utilizado, por vezes de modo estratégico, para referir-se a obras/propostas que, embora de caráter e intenção distintos, almejavam estabelecer uma nova relação com o espectador e não mais se esgotavam em si mesmas. Cabe também lembrar de outros artistas sul-americanos que também residiram na Europa e tiveram suas obras analisadas pelo viés do cinetismo, como Sérgio Camargo, Alejandro Otero e Carlos Cruz-Diez.

19. Trata-se de mostra considerada fundamental para a história da arte cinética na Europa.

20. “Vi ontem uma exposição de uma argentina que me lembrou muito nossas discussões a respeito de toda esta espécie de arte: - ela faz colchões listrados costurados uns nos outros fazendo volumes diferentes dependurados no espaço ou na parede. Sem crítica (não merece)”. Carta de Lygia Clark para Hélio Oiticica, sem data (1964). In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Op. cit.*, p. 17.

21. A arte defendida pelo Restany é arte morta: sempre me dá a sensação da própria morte do objeto, do bric-à-brac cheio de vivências obscuras e nojentas. A crise é geral e terrível. Você vê todos em busca de uma originalidade pela originalidade... matérias orgânicas cheirando mal (quase) feitas sem o mínimo sentido de síntese ou transposição. É absolutamente outra espécie de naturalismo de péssima qualidade – não é arte de jeito nenhum”. Carta de Lygia Clark para Hélio Oiticica, sem data (1964). In: *Idem*, p. 34.

[...] quanto à ideia de participação, existem artistas fracos que não podem realmente se expressar com pensamento e portanto ilustram o problema. [...] No meu trabalho, não é a participação pela participação e não é dizer como o grupo do Le Parc que arte é um problema da burguesia.²²

Clark e Oiticica não obtiveram naquele momento o reconhecimento almejado, na dimensão esperada, apesar de terem conquistado fiéis admiradores e terem sido amparados por críticos que reconheceram a originalidade de suas propostas. Na realidade, por muito tempo, o trabalho de ambos permaneceu excluído das grandes narrativas sobre a história da arte ocidental, sendo “recuperado” ao final dos anos 1990, por meio de retrospectivas apresentadas em diferentes museus europeus.²³ Por outro lado, devemos lembrar que suas ideias e ações os levaram a afastar-se progressivamente do circuito de arte tradicional e a privilegiar outras formas de atuação.

Gostaria porém de destacar, em guisa de conclusão, que, ao partirem do Brasil, Clark e Oiticica possuíam uma trajetória sólida, densa, que fora amparada e fundamentada pelas discussões e exposições do grupo neoconcreto e seguiram para a Europa seguros de que deixariam sua marca e que apontariam novos caminhos para outros artistas. Embora fossem oriundos de uma cultura considerada periférica, não se consideravam alheios ou avessos à tradição ocidental e estavam preparados a reivindicar um lugar de destaque no modernismo internacional. Não modificaram em nada suas propostas de trabalho em busca de fáceis aliados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRETT, Cyril. “Lygia Clark and spectator participation”. In: STUDIO INTERNATIONAL, vol. 1973, nº 886. Londres, 1967, pp. 83-87.

BRETT, Guy. “Experimento Whitechapel II”. In: Idem. Brasil experimental. **Arte/vida: propostas e paradoxos**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005, p. 42.

FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas, 1964-1974**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

OITICICA, Hélio. “Crelazer”. In: ASPIRO AO GRANDE LABIRINTO. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

SIGNALS NEWSBULLETIN. Londres, nº 7, abr./maio1965.

_____. Londres, nº 8, junho-julho 1966.

22. Carta de Lygia Clark para Hélio Oiticica, datada de 14 de novembro de 1968. In: *Idem*, p. 84

23. Entre os anos de 1992 e 1994, foi organizada a primeira grande mostra internacional da obra de Oiticica, a qual percorreu as cidades de Roterdã, Paris, Barcelona, Lisboa e Mineápolis. Entre 1997 e 1999, foi a vez do trabalho de Lygia Clark ser reapresentada na Europa: *Caminhando – Retrospectiva Lygia Clark*, teve seu vernissage na Fundação Tàpies, Barcelona, e circulou por outras cidades da Europa (Marselha, Porto, Bruxelas).

RIVERA, Tânia. “O reviramento do sujeito e da cultura em Hélio Oiticica”. In: ARTE & ENSAIOS. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ, nº 19, 2009.

ROBHO. LES CARNETS DE L’OCTEOR. Paris, nº 4, último trimestre de 1968.

QUANDO CORPO E ARTE INTERROGAM OS ESPAÇOS DA CIDADE

VERA PALLAMIN¹

[...] há que se insistir que nunca seremos capazes de pensar novos sujeitos políticos sem nos perguntarmos inicialmente sobre como produzir outros corpos. Não será com os mesmos corpos construídos por afetos que até agora sedimentaram nossa subserviência que seremos capazes de criar realidades políticas ainda impensadas. (SAFATLE, 2015)

A cena contemporânea nos tem colocado perante impasses políticos e conflitos urbanos consideráveis, sobretudo diante do acirramento das estratégias do capital na produção de excedente, sem que este se defronte com uma contraposição à altura de sua potência. Os modos de apreensão do presente e as linguagens e estruturas interpretativas que mobilizamos para enfrentá-lo mostram constantemente seus limites, exigindo-nos um estado de prontidão e de enorme disposição para a reformulação de respostas, diante da questão: “o que fazer?” Os tempos mudaram e, de algum modo, “há coisas que já não se podem fazer, ideias em que já não se pode acreditar, futuros que já não se podem imaginar. ‘Não se pode’ significa claramente, ‘não se deve’.” (RANCIÈRE, 2014, p. 204)

Nessa condição, busca-se refletir sobre como a arte tem se colocado entre um e outro, entre o que fazer e o que já ‘não pode’ ser feito, e como o artístico tem interrogado determinados aspectos da situação atual. Interessa-nos, em especial, trabalhos de arte sensíveis à fricção entre espaço urbano e corporeidade, em torno das dimensões da privação, afirmação ou evocação de formas de vida, considerados a partir das relações *corpo-multidão*, *corpo-exposição*, *corpo sem sujeito* e *corpo-memória*.

CORPOS, SUJEITOS E TEMPORALIDADES

Do ponto de vista sistêmico, a normatividade das sociedades capitalistas – voltada às formas de sujeição às leis impessoais de valorização do capital – tem atuado no sentido de impor uma normalização dos corpos de tipo particular: a subjetividade

1. **Vera Maria Pallamin.** Professora livre-docente da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAU USP) e do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).

neoliberal. Nos termos de Dardot e Laval (2016), o sujeito neoliberal é o correlato do dispositivo de rendimento e aproxima-se à ideia de sujeito-empresarial. Distinto do sujeito ‘calculador’ do mercado do século XIX, e do sujeito ‘produtivo’ do período industrial, o sujeito neoliberal – ou o ‘neosujeito’ – é o sujeito competitivo, empresarial, atuando em meio a uma lógica geral das relações humanas submetidas à regra do máximo proveito. Articulado ao legado do individualismo moderno, o neosujeito é conduzido a comprometer-se plenamente com sua atividade profissional, a implicar-se nela por inteiro. Nessa cultura, o termo empresa “é também o nome que se deve dar ao *governo de si* na era neoliberal.” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 328 – grifos nossos) As novas estratégias aí mobilizadas assentam-se no medo social do desemprego, na efetiva precarização do trabalho, na diminuição das remunerações, ampliando-se a pressão cotidiana sobre os indivíduos.

A novidade em relação às épocas anteriores é a modulação desses sujeitos para que suportem as condições cada vez mais duras do mundo do trabalho, tendo como um de seus eixos a produção de sujeitos empreendedores que assimilam a ideia de competição constante em suas condutas e comportamentos. Para que sejam bem-sucedidos, eles devem mostrar-se flexíveis, abertos às variações, exigências e incertezas do mercado e ao ritmo contínuo de seu aperfeiçoamento. No âmbito do trabalho, a ideia-guia, em termos sistêmicos, é a eliminação da relação salarial substituindo-a ao máximo pela contratação de serviços, projetos e tarefas por tempo determinado, modelando esse novo paradigma de cada um converter-se numa pequena empresa. Múltiplos procedimentos são assimilados para tal finalidade, visando incrementar o domínio de si e a eficácia na relação com os demais. O neosujeito figura-se como um eu capaz, eficaz, motivado e exposto ao risco constante, comprometido com rendimento e avaliação.

Esse conjunto pressupõe um trabalho de “racionalização levado até o mais íntimo do próprio sujeito: uma ‘racionalização do desejo’”, à qual associa-se a máxima “produza cada vez mais e goze cada vez mais.” (DARDOT; LAVAL, 2016, pp. 333-355) Essa ideia de ‘sempre mais’ sintoniza-se com a cultura da superação constante de limites própria à máquina econômica. Um de seus efeitos é alimentar a ousadia, algo frequentemente empregado pela indústria publicitária ao fomentar o imperativo do gozo. Numa sociedade aberta, afirmam Dardot e Laval, “todo indivíduo tem direito de viver como bem entende, escolher o que quiser, seguir as modas que preferir. A livre escolha não foi recebida inicialmente como uma ideologia econômica de ‘direita’, mas como norma de conduta de ‘esquerda’, segundo a qual ninguém pode opor-se à realização de seus desejos.” (2016, p. 360) Essa organização flexível, que interioriza muito das exigências do mercado, faz com que o tempo cotidiano, em certo sentido, seja menos linear, predominantemente voltado para o aqui e agora, e menos programável, o que torna os projetos de longo prazo cada vez mais difíceis. Hoje em dia, o trabalhador assalariado conta pouco, ou quase nada, com garantias futuras ao longo da sua vida profissional. Essa instabilidade não ocorre sem sofrimento

psíquico, mesmo porque efetiva-se num terreno social fragilizado em seus vínculos de reciprocidade e solidariedade, em função da concorrência ininterrupta.

A normatividade neoliberal sobre os corpos, como se sabe, inclui também em seu arcabouço a vigilância gradualmente mais detalhada sobre o espaço urbano, público, e sobre os movimentos executados nas redes sociais, figurando, em síntese, o que Gilles Deleuze denominou como sociedade de controle.

Entretanto, se esses traços figuram em grande parte o que se apresenta como imposições e sujeições, como o tratamento do tempo no sentido da depreciação da experiência, há que se pensar sobre outras dimensões do tempo em que este atue não como limitação ou exclusão, mas como possibilidade e como potência, principalmente do político.

Nesse período de consolidação da ordem neoliberal afirmou-se o fim das grandes narrativas, especialmente da narrativa marxista que incluía o horizonte de um outro tempo do mundo associado à perspectiva revolucionária, à utopia da emancipação e superação da exploração do homem pelo homem, um mundo novo. Estava ali em jogo uma certa ideia de transformação da história, hoje tida como uma ficção descartada, uma promessa social desfeita como sendo impossível: “o que ontem era a necessidade de a evolução levar ao socialismo torna-se hoje a necessidade que a evolução tem de levar ao triunfo [do] mercado global.” (RANCIÈRE, 2014, p. 205)

As formas de resistência a essa coerção histórica espalham-se, pulverizadamente, por toda parte. Frequentemente são tachadas pelo poder do mercado como ações atrasadas e ineficazes. Entretanto, a despeito de se ter, discursivamente, decretado o fim das grandes narrativas, todo o *corpus* de crítica social, política e urbana elaborada naquela matriz, passando-se por Adorno, Debord e linhagens afins, observa Rancière, continua ativo na atualidade, desdobrando suas fundamentações acerca dos processos de mercantilização, de fetichização, de produção de fantasmagorias e do individualismo de massa. O que mudou – e isso importa sobremaneira para o campo da produção artística contemporânea sobre o qual aqui nos inclinamos – “foi o modo como passou a ser encenado e a percepção do possível que traz consigo.” (RANCIÈRE, 2014, p. 208)

As narrativas ora dominantes convergem no sentido de afirmar a impossibilidade de resistência, afixando uma temporalidade homogeneizante, mundial, que transcorre num mesmo sentido, embora diferenciada internamente. Elas pressupõem uma coincidência entre o tempo global e o tempo das pessoas, polarizando numa mesma identidade temporal a produção, o consumo, a informação, etc. Rancière contrapõe essa tese da homogeneidade do tempo, evitando considerá-lo apenas a partir do desenvolvimento do capital. Assume como fundamental defini-lo também “pelas instituições que determinam a coincidência e a não coincidência dos tempos”. Essas instituições regulam certos ritmos da vida pública (como as eleições), de programas de longa duração (como aqueles definidos para os sistemas educacionais), assim como a construção de divergências dos tempos, como pode ser observado em ações da mídia. (RANCIÈRE, 2014, pp. 211-214)

Repensando a potência do tempo, importa ao filósofo desfazer a concepção que submeteria todas as cadências do tempo individual e coletivo a uma homogeneidade global, eliminando-as. A temporalidade dominante no nosso mundo e suas agendas tende a definir o que se toma por presente, passado e porvir. Contudo, há outras formas de temporalidade, dissensuais, que advêm de quebras e rupturas em certas divisões existentes, resultando na experiência de um tempo distinto daquele imposto. Para Rancière, é nisso que se fundamenta a emancipação, “construir outro tempo no tempo da dominação, criar o tempo da igualdade dentro do tempo da desigualdade.” (RANCIÈRE, 2014, p. 215)

CORPOREIDADES E ESPACIALIDADES URBANAS

O campo artístico, por ser produtor de temporalidades outras, é uma via privilegiada para se pensar a criação desse tempo da igualdade, suas dimensões simbólicas, potências e ambiguidades, em tensão com aquele decorrente das coerções neoliberais. Em relação à cidade e à vida urbana, algumas ações artísticas têm propiciado, direta ou indiretamente, uma reflexão sobre os compassos do tempo coletivo, propensões, tendências e inclinações, sintonias e divergências, que serão considerados a partir das seguintes relações:

... CORPO-MULTIDÃO

As multidões nas ruas têm sido recorrentes no mundo contemporâneo, recolocando-se como fenômeno enfrentado nos planos conceitual, sociocultural, filosófico, histórico, estético e político. Atuando na práxis coletiva, as multidões têm recolocado na ordem do dia o repensar sobre a conjunção de forças subjetivas em torno de contestações, mobilizações políticas por motivos locais ou supranacionais. Nelas convergem distintas formas de agenciamentos, passando pelas novas tecnologias da informação e redes sociais, as quais têm tido um papel inquestionável nos encontros sociais e na reconfiguração da esfera pública.

Compreendidas como sujeitos coletivos voltados para uma ação em comum, as multidões conformam uma temporalidade heterogênea diante daquela predominante, e sua presença urbana aciona instantaneamente um estado de alerta às forças de controle do *status quo* e à malha de dispositivos de manutenção do consenso. Dentre as questões que suscita, uma diz respeito a como se efetiva e qual seu modo de organização, o que tem gerado respostas nem sempre convergentes, quando pensada como ação contra-hegemônica. Outra questão refere-se à discussão sobre se a multidão, em seus formatos presentes, aciona, ou não, poderes instituintes, os quais têm sido seus limiares e escalas de força enquanto agente coletivo. Em sua conceitualização, procura-se demarcar sua distinção em relação à moderna acepção de massa popular: enquanto esta é caracterizada como homogênea e atenta às indicações de

seus caminhos dadas pelos comandos de seus líderes, a multidão inclina-se a ser incontrolável pelos poderes e ser capaz de definir seu próprio caminho. Evidenciando o atual esvaziamento da representação política, as ações da multidão imantam de modo emblemático o debate sobre os atuais desafios postos à democracia.

... CORPO-EXPOSIÇÃO

A articulação entre o ‘valor de exposição’ e a produção do ‘sujeito estético’ tem participado dos dispositivos mercadológicos e de consumo, numa franca inversão de suas acepções nobilitantes, elogiadas na matriz moderna. A fatura do espetáculo, nos termos críticos de Debord, e o uso da estética na superação das dificuldades da mercadoria em seus processos de totalização – conformando ‘usuários sensibilizados’ – perfazem dois campos de atrito incontornáveis para o trabalho de criação da imagem fotográfica em escala urbana. Alguns trabalhos nessa linguagem, seu contexto local e seus protagonistas motivam a reflexão sobre as formas de vida ali contidas e imaginadas, a partir de metonímias visuais do corpo que exploram a tensão entre visibilidade e invisibilidade social.

... CORPO SEM SUJEITO

A ideia de corpo sem sujeito avizinha-se, sem superpor-se, à acepção de vida nua, sacrificável, trabalhada por Giorgio Agamben. Aproxima-se também ao sentido de trato do outro em perspectiva de drástico rebaixamento, ou negação de sua individualidade e subjetividade. Trabalhos de arte recentes no país têm lidado com essa temática, mobilizando aspectos sombrios de nossa história social: violência, desaparecimentos, eliminações, esquecimentos. Estes trabalhos efetivam novas disputas simbólicas quanto aos modos e valores de certas presenças/ausências e seus territórios na cidade, assim como a questão da privação de formas de vida, interrogando, ao mesmo tempo, arraigadas práticas punitivas do estado.

... CORPO-MEMÓRIA

Em relação direta com o núcleo anterior, corpo-memória e corpos políticos partilham, como destacado na epígrafe deste texto, da desconstrução de afetos que levam à continuidade de relações de submissão, a fim de que desejos de igualdade possam arriscar-se e efetivar-se em dimensões agora impensadas. Essa desconstrução implica retomada, reconstituição, revisão e reelaboração crítica do que passou, como passou e do que ficou. A memória, como “um modo de pensar o tempo e sua relação com a verdade [...] deve se construir como ligação entre dados, entre os testemunhos dos fatos, dos traços de ações [...]. A memória é obra de ficção.” (RANCIÈRE,

1999:37) Nem sempre se trata somente de conservá-la, mas de efetivamente criá-la: entre memória coletiva e produção de saberes, o ato artístico, nessa criação, encena-se como forma de inteligibilidade da realidade social.

REFERÊNCIAS

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo**: ensaio sobre a sociedade neoliberal. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016 (orig.: 2009).

RANCIÈRE, Jacques. **La Fiction de mémoire**. Á propos du Tombeau d'Alexandre. Trafic, 1999.

_____. Em que tempos estamos? In: REVISTA SERROTE, n.16, 2014, pp.203-223. Trad. Donaldson M. Garschagen.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos**. Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ARQUIVOS DE ARTE NA AMÉRICA LATINA:
LEGADO EM DISPUTA

TOUS LES JOURS OU SEULEMENT LE WEEKEND? DESLOCAMENTOS E CONTRAPONTO NA EXPERIMENTALIDADE TECNOLÓGICA DURANTE A DITADURA NO CHILE

SEBASTIÁN VIDAL VALENZUELA¹

Há vinte anos, em 1995, o Estado chileno lançou-se num dos projetos tecnológicos mais ambiciosos de sua história: colocar em órbita o primeiro satélite chileno. Desse modo, o projeto *FASat Alfa* respondeu a um esforço tecnológico entre os engenheiros da empresa inglesa *Surrey Satellite Technology Ltd (SSTL)* e os da Força Aérea do Chile. O *FASat Alfa* foi um microssatélite de órbita baixa, que media aproximadamente 70 cm de comprimento e 36 cm de largura, pesava quase cinquenta quilos e, por dia, daria entre três e quatro voltas no globo. Dentre as diversas tarefas que o *FASat Alfa* deveria realizar, encontravam-se: monitoramento da camada de ozônio, mapeamento de zonas urbanas, cadastros de bosques, conectividade e atividades meteorológicas e de comunicação. Era tal o fervor quanto a ele, que o comandante chefe da Força Aérea do Chile, Fernando Rojas Vender, naquela época afirmou: “Nós subimos no trem muito tarde, mas estamos no trem. E isso é o importante!” (tradução livre). O Ministro da Defesa, Edmundo Pérez-Yoma, por sua vez, declarou enfaticamente: “Na verdade, aqui temos um exemplo do que pode fazer um programa de longo prazo conduzido com muito profissionalismo” (tradução livre).

Com uma enorme expectativa, às três da manhã do dia 31 de agosto de 1995, os olhos de milhares de chilenos voltaram-se para as televisores para assistirem a transmissão do lançamento do foguete que deveria enviar para o espaço o satélite *Sich-1*, no qual estava alojado o *FASat Alfa*, que partiria da base de lançamentos espaciais russa de Plesetsk, na Rússia. Entre risos e aplausos, a delegação chilena comemorou aquele importante avanço para o país, porém, algumas horas mais tarde foi confirmado que a desconexão entre ambos os satélites não ocorreu e o *FASat Alfa* ficou inutilmente preso à estrutura de quase duas toneladas do *Sich-1*. Após o

1. **Sebastián Vidal Valenzuela.** Diretor e professor do Programa de Licenciatura em Teoria e História da Arte da *Universidad Alberto Hurtado*, Santiago do Chile.

fracasso do *FASat Alfa*, os gracejos e piadas a respeito sobre ele estavam na ordem do dia. Inclusive, a imprensa russa parodiou a situação dizendo que o satélite chileno era uma mosca pousada sobre uma vaca. Curiosamente, num momento em que as aspirações do país baseavam-se na implantação de uma herança neoliberal, na qual altas operações de *marketing* internacional, como o *iceberg* do Pavilhão da Expo Sevilla 92, serviam para alimentar o ego aspiracional de um país que não conseguia sair do isolamento.

O *FASat Alfa* simbolizava o desejo de competir tecnologicamente com a geopolítica e a integração comunicacional do Chile, num momento vertiginoso sobre o assunto. No entanto, o resultado de dependência falida do satélite maior simbolizou também a desmedida subordinação das aspirações locais quanto à hegemonia tecnológica do Norte. O satélite chileno ficou, assim, flutuando inutilmente no espaço, como o ímpeto da transição para demonstrar as proezas tecnológicas que supostamente aproximariam os chilenos dos centros hegemônicos do Norte, distantes da própria realidade e da vizinhança.

Assim, proponho rever o caso do *FASat Alfa* como uma forma de refletir sobre alguns dos mecanismos utilizados pelas artes visuais no Chile, em sua relação por integrar criticamente a política e a tecnologia, sob a condição de utopia e fracasso do período de ditadura e de transição. Diferentemente do individualismo tecnocrático reinante nas administrações governamentais das primeiras décadas dos anos noventa, os artistas pretendiam potenciar um diálogo crítico que tendia a operar fortemente a partir de exercícios de colaboração nos quais a tecnologia ocupava um papel central. Sugiro a leitura de tal metáfora do deslocamento do satélite como uma forma de reconstruir a ideia de utopia de conexão num contexto de severas restrições políticas, culturais e materiais. Assim, tomando como ponto de partida a ideia de sincronias latino-americanas proposto pela historiadora Andrea Giunta, tenho a intenção de discutir os modos de articulação conceitual de encontro/desencontros, pontos/contrapontos, de um cenário chileno socialmente destruído, que se abriu para experimentar criticamente os limites e tempos por meio do vídeo e da fotografia. Tal leitura foi possível graças ao acesso aos arquivos em centros de documentação e em bibliotecas de museus. Assim, a poética condição de deslocamento orbital associada com o satélite nos direciona para pensar em redes multinacionais baseadas na ideia de conectividade cultural.

Nesse cenário, quiçá a obra mais emblemática do contexto latino-americano seja realizada em outubro de 1966, por Marta Minujín, Alan Kaprow e Wolf Vostell, intitulada “*Three Country Happening*”. Trata-se de uma ação global baseada nas interconexões disponíveis para a época como o telefone, o telex e o rádio. Como bem sabemos, nela foi utilizado o *Early Bird* (primeiro e único satélite disponível naquele momento para o contato global direto imediato) para realizar um *happening* que duraria vinte e quatro horas, realizado simultaneamente nas cidades de Nova Iorque, Buenos Aires e Berlim.

Na sala de teatro do *Instituto Torcuato Di Tella*, como parte do “*Three Country Happening*”, Minujín realizou sua performance “*Simultaneidad em simultaneidade*”. A sala (que pode ser comparada com uma sala de comando de Houston) foi transformada num *set* multicanal de onde a ação ocorria em duas etapas, na qual celebridades e pessoas conhecidas da mídia argentinas foram convidadas para serem primeiramente gravadas e depois teriam suas próprias casas invadidas². O registro de tal invasão foi transmitido pela televisão, da mesma forma que a *performance* projetada por Vostell e outra projetada por Kaprow. Assim, Minujín apelava para criticar os meios de comunicação em massa e seu impacto na sociedade. Em paralelo, Minujín estava em contato permanente com seus pares da Europa e dos Estados Unidos, via telefone e fax, embora nunca conseguisse entrar em contato via satélite através do *Early Bird*.

Desde o exemplo inicial do *FASat Alfa*, a inoperabilidade do *Early Bird* na *performance* de Minujín pode ser lida não necessariamente a partir do fracasso quanto ao desejo tecnológico por consolidar politicamente uma imagem de desenvolvimento, mas também como o desejo utópico de se consolidar em igualdade de condições num cenário que, desde o desenvolvimento tecnológico, começa a se unificar e a se conectar cada vez mais a partir das linguagens da arte contemporânea. Assim, Minujín se posiciona em igualdade de condições com os Estados Unidos e com a Europa, gerando uma cartografia triangular de três pontos equidistante onde o satélite conecta no centro sua possibilidade de diálogo sincrônico.

WEEKEND VIDEOMAKERS

Como mencionei no início desta apresentação, o profissionalismo da área de videoarte e da experimentação tecnológica com mídia como a fotografia manteve-se condicionado por um cenário desaparecido na repressão, na censura e na precariedade material. Isso levou os artistas chilenos a buscarem fórmulas inovadoras para superar tais complexidades. Entre as estratégias, o uso paralelo e o empréstimo de equipamentos profissionais, de produtores de audiovisual ligados ao mundo da publicidade, possibilitaram o desenvolvimento de um campo extremamente novo como o da videoarte ou da fotografia. Nesse sentido, proponho trabalhar o uso do vídeo como um mecanismo de crítica por meio da transmissão internacional e o contraponho como um sistema de combinações harmônicas de diferente procedência autoral.

-
2. A primeira foi realizada em 13 de outubro de 1966, quando sessenta celebridades, incluindo atores, jornalistas, críticos, esportistas e políticos foram chamados para serem fotografadas e registradas (por meio de fichas). Todos estes personagens foram chamados pelo seu alto impacto nos meios de comunicação. A segunda ocorreu na semana seguinte e foi assistida somente por 35 dos 60 espectadores iniciais. Ao chegar na sala, eles dispunham de um aparelho de TV e outros de rádio, nos quais viam seus próprios rostos em *loop* durante dez minutos cada um. Paralelamente, três deles participavam de outra ação, chamada “*Invasión Instantánea*”, na qual por diferentes meios de comunicação tiveram suas respectivas casas invadidas, recebendo faxes, telefonemas ou sendo mencionados na rádio.

O satélite como metáfora de rede de colaboração ocorreu no Chile, no projeto de vídeo experimental chamado *Satelitenis*. *Satelitenis* foi um trabalho colaborativo entre o artista visual Eugenio Dittborn, o cineasta Carlos Flores e o vídeo artista Juan Downey, durante 1982 e 1984. O projeto consistiu em criar um diálogo audiovisual múltiplo sobre o deslocamento geográfico, cultural e político que vivia o Chile na ditadura, com uma contraparte localizada num influente polo de arte contemporânea: a cidade de Nova Iorque³.

Satelitenis propunha explorar os alcances do vídeo, estabelecendo como pontos de conexão iniciais as cidades de Santiago e de Nova Iorque. Cabe destacar que o nome do projeto resumia sua missão. *Satelitenis* é o resultado da união de dois conceitos: satélite e tênis. Ou seja, uma partida aérea de imagens em movimento entre dois jogadores, neste caso, o trabalho do *videomaker* de Santiago e o de Nova Iorque. O trânsito, por sua vez, não seria através de uma postalidade convencional, mas por meio de pessoas ou, como normalmente costuma se chamar, “à mão”. Isso serviria para expandir o formato original da postalidade, dando conta de uma realidade conflitiva da política naquele momento, no sentido da clandestinidade do transporte e da própria lógica da videoarte como imagem em movimento múltiplo em rede. Também é importante destacar que as *Pinturas Aeropostales* de Dittborn começaram a ser desenvolvidas ao mesmo momento em que se iniciou o envio de vídeos de *Satelitenis*. Nesse sentido, podemos deduzir que, para Dittborn, o processo de deslocamento não apenas estabelecia os marcos na ampla possibilidade da arte postal, como também tinha a intenção de se converter num padrão visual para a internacionalização de sua produção.

Durante 1982, Dittborn e Flores fizeram reuniões preparatórias para *Satelitenis*. O conceito e o processo foram explicados num protocolo escrito por Dittborn especialmente para este projeto. Nele se estabelecia a realização de uma série de vídeos de exatamente três minutos de duração na sequência Dittborn-Flores. Esses seriam posteriormente enviados para Nova Iorque numa mesma fita para que Juan Downey respondesse com outro vídeo. A nova sequência Dittborn-Flores-Downey seria então enviada para outros *videomakers* internacionais, gerando assim uma sucessão de acontecimentos que finalmente compilaria um longa-metragem de uma hora e meia de duração.

Entre janeiro e fevereiro de 1982, foram realizados os vídeos de Dittborn e Flores. No vídeo de Dittborn, o ator chileno Jaime Vadell⁴ aparece num estúdio sentado em frente a uma câmara com óculos escuros – semelhantes aos utilizados por agentes de segurança – apresentando-se como Eugenio Dittborn. Em seguida, Vadell começa a ler um texto em inglês, em que se reconhece como um *videomaker* de do-

3. A primeira parte de *Satelitenis* pode ser visualizada em baixa resolução no site www.umatic.cl.

4. Vadell anteriormente havia representado o pintor Guillermo Arredondado Galleguillos na capa do catálogo *Delachilenapintura*, história de 1976.

mingo, dizendo: “Sou um *videomaker* de domingo⁵ como todos os que existem no Chile, com a única exceção de Juan Downey, que vive em Nova Iorque” (tradução livre). A seu lado, coloca numa vitrola um disco de vinil do popular cantor mexicano Pedro Vargas, apresentado pelo ator como contemporâneo do cantor norte-americano Bing Crosby. Finalmente, volta a ler o mesmo texto, mas desta vez em espanhol.

Parece-me importante enfatizar essa ideia da profissionalização baseada nos conceitos de “artista de semana” ou “artista de fim de semana”. A propósito desse último, numa entrevista realizada por Nelly Richard e Jaime Muñoz, Eugenio Dittborn ressaltou o seguinte: “Considero que com cinco esboços preparatórios para a história da música, deixei de ser um *videomaker* de domingo para me transformar num *videomaker* de meio período. O único *videomaker* de período integral é Juan Downey. Eu sou um *videomaker* de meio período, porque para a produção do meu trabalho em vídeo ainda dependo da infraestrutura dos meus amigos, que ganham a vida fazendo *spots* publicitários para a televisão” (tradução livre). Isso está relacionado com a dicotomia existente no trabalho altamente especializado realizado pelos *videomakers* europeus e norte-americanos em oposição às condições precárias de trabalho e de circuito dos *videomakers* locais. Dessa forma, Dittborn fazia uma tática crítica à não profissionalização da atividade, assim como à falta de difusão da videoarte no Chile. Da mesma forma, Carlos Flores comenta que junto com Eugenio Dittborn e Carlos Leppe brincavam com a ideia de serem artistas “*A tout le jour*”. Um conceito próprio da imputação prematura *pompier*, característica em alguns artistas conservadores do período.

Assim, o vídeo de Flores o mostrava de costas, enquanto dirigia seu veículo do seu trabalho para sua casa. Enquanto dirigia, ia comentando suas percepções sobre a produção de vídeo e como o olhar do espaço urbano em filmes e séries norte-americanas refere-se a um não lugar na percepção do observador. O vídeo de Flores – como o de Dittborn – durava exatos três minutos e nele também se fazia referência a um personagem do *mainstream* cultural – o cineasta Francis Ford Copolla.

A resposta de Downey chegou em julho daquele ano. A ideia original de incorporar mais *videomakers* do cenário nova-iorquino não ecoara nos pares de Downey. Além disso, Downey havia ido mais além dos marcos protocolares estabelecidos por Dittborn, fazendo um vídeo de sete minutos de duração. Essa junção continha imagens de Nova Iorque e de Paris, acompanhadas por uma música constante do grupo inglês Bow Wow⁶. No final do vídeo, Downey editou os três vídeos juntos através de experimentos técnicos, reiterando imagens, sobrepondo planos e produzindo acoplamentos de microfone com o alto-falante do monitor.

É importante destacar as diferenças profundas na linguagem e na técnica entre Downey e seus pares no Chile. Downey expunha uma conceituação do vídeo muito

5. Véase, em entrevista a Eugenio Dittborn, no catálogo do *Sexto Festival Franco-Chileno de Video Arte*, Santiago, Instituto Francês de Cultura, 1986.

6. A música utilizada por Downey foi *Sexy Eiffel Tower*.

mais avançada – se é que podemos chamá-la assim – que sua contraparte local, assumindo um certo papel pedagógico nesse primeiro envio. Segundo ele, os *videomakers* chilenos ainda estavam presos à linguagem do cinema e não exploravam as perspectivas que o vídeo oferecia.

Como era comum naquela época, os artistas em *Satelitenis* exibiram vários processos metonímicos como resposta ao isolamento imposto pela ditadura. Retomando o ponto anterior, uma destas críticas apontava ironicamente para a necessidade de realizar vídeos no Chile da mesma forma como no primeiro mundo, como indicado na frase de Dittborn: “sou um *videomaker* de domingo, como todos os *videomakers* chilenos, com a única exceção de Juan Downey, que vive em Nova Iorque” (tradução livre). O ato metonímico, neste caso, apontava ironicamente para o vácuo das condições de produção da arte no contexto do apagão cultural na ditadura. A operação ocorre ao expelir o significado “*amateur*” e substituí-lo por uma continuação lógica das palavras “*videomaker* e domingo”.

Enquanto isso, no hemisfério norte, Juan Downey usava as duas peças para desenvolver um terceiro produto híbrido. Essa edição reuniu recursos técnicos simples para deslocar os trabalhos anteriores por meio de uma sinédoque. A mesma edição atuou como um código metonímico de rede. A peça consistia em expor diferentes locais de Nova Iorque e de Paris, cidades que representam locais hegemônicos da cultura ocidental. Em outras palavras, a operação expositiva de ícones culturais do primeiro mundo contrasta com a edição dos dois vídeos (de Dittborn e de Flores) que não expõem a “alta cultura”, mas, com razão, criticam a clausura e a impossibilidade de desenvolvimento de um gênero alternativo; entendendo este último como circuito, academia e crítica.

Entre agosto de 1982 e janeiro de 1984, foram realizados mais dois envios de ida e volta. Finalmente, o material foi editado e exibido em 1984, no *Quarto Encontro Franco-Chileno de videoarte* na *Galeria Espacio Cal*. O *master* foi arquivado por Juan Downey e recuperado vinte anos mais tarde para ser exibido.

Rever uma obra como *Satelitenis* não é apenas um convite para olhar as fronteiras geopolíticas no contexto da ditadura, mas também para questionar sobre os cruzamentos entre disciplinas como a arte postal e o vídeo. Uma operação visual que visou a subverter as condições de isolamento cultural baseadas numa ideia de interconectividade global. O uso de estratégias postais entre centros e periferias, sob um novo código audiovisual posiciona *Satelitenis* como um projeto pioneiro na América Latina. Uma discussão que, atualmente, no mundo digitalmente codificado por um formato de vídeo na *internet*, é plenamente válida.

Tanto as explorações tecnológicas e colaborativas sob o estatuto de deslocamentos por satélite como o contraponto da mídia ampliam a noção de identidade e referencialidade de centro e de periferia desde a utopia de conectiva na experimentalidade tecnológica. Intitulei esta apresentação *Tous les jours ou seulement le weekend?* justamente para evidenciar que a experimentação de inovação em vídeo

e em fotografia operou como uma forma de contrastar o exercício do diálogo, em momentos de diferenciação irônica entre carências tecnológicas e reconhecimento da ausência de formação que tenderam a se resolver de forma colaborativa, tomando como referentes os elementos da cultura de mídia.

Finalmente, considero que a utopia/ironia que se noticia em Downey, Dittborn e Flores reflete formalmente sobre os mecanismos de diálogo crítico num momento de tensão política e social da América Latina. Afirmo que esses casos operam como novas formas de destacar a complexa relação dos artistas do Cone Sul com respeito a seus pares no Hemisfério Norte, deixando claro que a condição do *weekend video-maker* ou o contraponto com o artista *mainstream* foi aplicada como uma modalidade discursiva frente ao aparato de precariedade de um circuito não consolidado sob um regime de opressão e censura. Um desejo de conexão utópico que se antecipou à realidade da *Internet* hoje em dia e que marcou um acontecimento na exploração de linguagens pioneiras no continente.

As peças que apresentei podem ser lidas historicamente como pequenas conquistas para o trabalho artístico e para a história da arte latino-americana e contrastam ironicamente com o destino trágico do *FASat Alfa*, que depois de ter sido sucata espacial acabou se desintegrando no espaço em 2006.

GERENCIAR DISTÂNCIAS: EDGARDO-ANTONIO VIGO E O ARQUIVO

FERNANDO DAVIS¹

CIRCULAÇÕES OBLÍQUAS

Estamos na *DIAGONAL CERO*, no centro da questão, observando nossos espectadores, atraindo-nos e nos deixando atrair.

Estamos na *DIAGONAL CERO*, que não é estar e nem ser o centro. Somos contraditórios. Contradição equivalente à liberdade de expressão. Estamos na *DIAGONAL CERO* do contemporâneo, estamos numa cidade identificável e numa largada.²

Em 1962, o artista Edgardo-Antonio Vigo publicou esse breve manifesto na cidade de La Plata, na Argentina, inaugurando o primeiro número da revista *Diagonal Cero*. Nesse texto, La Plata – conhecida coloquialmente como a “cidade das diagonais” – era evocada na imagem de um centro “descentrado”, de um território gravitacional deslocalizado. *Diagonal Cero* anunciava um cenário artístico e o abria para deslocamentos oblíquos. O texto referia-se a uma gestão das distâncias, diagramava um duplo movimento que se dobrava de maneira centrípeta sobre o próprio terreno de La Plata, para dinamizá-lo e ativá-lo e, ao mesmo tempo, descentrar tal cenário na mobilidade centrífuga que o projetava fora de si, inscrevendo-a na contemporaneidade.

-
1. **Fernando Davis**. Professor da Universidad Nacional de La Plata e da Universidad Nacional de las Artes (Argentina). Dirige o LABIAL, Laboratorio de Investigación sobre Arte Contemporáneo y Política en América Latina, na Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
 2. “Editorial”, *Diagonal Cero* nº 1, La Plata, 1962. As letras maiúsculas pertencem ao original, tradução livre.

Nas páginas de sua revista, Vigo colocou em circulação poesia latino-americana, manifestos e ensaios, notas sobre a situação das artes em La Plata, gravuras xilográficas e poesia visual e experimental.³ Esse programa heterogêneo concentrava o duplo compromisso de dar visibilidade às produções da vanguarda de La Plata e, ao mesmo tempo, difundir uma série de práticas internacionais, que tiveram nas redes de publicações de artistas, iniciadas na década de 60, um de seus mais importantes espaços de difusão e intercâmbio. Nesse sentido, *Diagonal Cero* introduziu suas alternativas críticas em articulação com outras iniciativas editoriais surgidas da mesma forma na América Latina e em outras partes do mundo. Uma série de projetos que, desde a circulação postal e a multiplicação de redes coletivas, apontou para construir outros circuitos para a arte, para ampliar suas formas de ativação para além dos limites da instituição artística, desafiando as ordens geopolíticas diagramadas no cenário da guerra fria.

Como muitas outras revistas, o projeto de Vigo implicou o intercâmbio com publicações semelhantes⁴ e contou com colaboradores em outros países, que foram se incorporando nas edições sucessivas.⁵ O ritmo desses intercâmbios também definiu a circulação em *Diagonal Cero* de uma série de pronunciamentos que fazia parte dos compromissos políticos de artistas e intelectuais naqueles anos, como a declaração do México do *Movimiento Nueva Solidaridad* (Movimento Nova Solidariedade), em 1964⁶, ou a denúncia da ocupação militar estadunidense da República Dominicana, em 1965.⁷

Em dezembro de 1966, com a publicação do número 20 de *Diagonal Cero*, dedicado à “*Nueva Poesía Platense*” (“Nova Poesia de La Plata”), Vigo redefiniu o perfil editorial de sua revista. Desde então, a revista focou na difusão e conceituação crítica das práticas da poesia experimental, então reunidas sob a categoria ampliada de “nova poesia”. Desde as diversas manifestações da poesia concreta, visual e sonora, à poesia semiótica e cinética, do “poema-processo” brasileiro aos incipientes desenvolvimentos de uma poesia de ação e “*Para y/o a realizar*”⁸, a introdução destas

3. *Diagonal Cero* foi dirigida, editada e diagramada por Vigo entre 1962 e 1969. Foram publicados 28 números com tiragem trimestral, com exceção do nº 25, que não foi publicado por ter sido dedicado ao nada.
4. Conforme foi crescendo essa rede de intercâmbios, *Diagonal Cero* incluiu uma lista de revistas com as quais mantinha intercâmbio, acompanhadas por seu endereço postal. Entre as publicações nacionais encontravam-se *Eco Contemporáneo* y *Cuadernos de poesía* e, entre as internacionais, a mexicana *El Corno Emplumado*, a uruguaia *Los huevos del Plata* e a francesa *Approches*.
5. Desde 1965, a revista apresentava como “representantes” em outros países, Miguel Ángel Fernández, no Paraguai, Jorge Casterán, no Uruguai, Francisco Coello V., no Equador e Guillermo Deisler, no Chile.
6. “*A manera de editorial. Primer encuentro Americano de poetas - Movimiento ‘Nueva Solidaridad’*. *Declaración de México*”, *Diagonal Cero* nº 11, La Plata, agosto de 1964.
7. Edgardo-Antonio Vigo. “A los dominicanos todos”, *Diagonal Cero* nº 14, La Plata, 1965.
8. “Poesía para y/o a realizar” foi o nome com o qual Vigo se referiu desde 1969 a uma poesia de proposições, na qual o poema foi construído pelo destinatário a partir de uma série de instruções ou “chaves mínimas” fornecidas pelo artista ou poeta. A este respeito, ver Edgardo-Antonio Vigo. *De la poesía/proceso a la poesía para y/o a realizar*. La Plata, *Diagonal Cero*, 1970 e Fernando Davis.

propostas na revista foi conformando uma situação, um tipo de arquivo das práticas poéticas contemporâneas.

Em 1969, ano de encerramento da publicação de sua revista, Vigo elaborou, no *Instituto Di Tella*, em Buenos Aires, uma exposição dedicada às práticas da nova poesia, reunindo mais de cem artistas de dezesseis países. A *Expo/Internacional de Novísima Poesía/69* – nome que Vigo determinou para a mostra – propunha um balanço das poéticas experimentais, organizado em três seções. Na primeira, Vigo reuniu publicações de seu arquivo, junto com outras cedidas por artistas participantes: revistas, livros, catálogos de exposições internacionais dedicadas à nova poesia e edições experimentais, como livros de artistas e “livros-objeto”. Uma segunda seção compreendia as diversas manifestações da poesia visual, desde as que demandavam o suporte bidirecional até os enfoques objetais e cinéticos, próximos, em alguns casos, à ambientação. Uma terceira aérea de exposição foi dedicada às audições de poesia sonora.

É possível interpretar a exposição no *Di Tella* como uma extensão do projeto que Vigo vinha articulando nas páginas de *Diagonal Cero*. A rede de intercâmbios, mantida em torno da circulação da revista, de fato, não só foi crucial na concepção da mostra enquanto se originou de uma série de contatos e propostas, além de que a mesma exposição, em certo sentido, trasladava para o espaço da instituição artística o tecido de conexões mantidas pelas redes de publicações.

○ MUSEU ITINERANTE

A revista *Diagonal Cero* constituiu uma plataforma móvel, um arquivo circulante em torno do qual Vigo mobilizou, simultaneamente, diversos projetos editoriais e coletivos, desde a publicação de pastas de xilogravuras e de “objetos poéticos” múltiplos, até a organização de exposições – como a mencionada *Expo/Internacional de Novísima Poesía/69* – e a criação de um “museu itinerante”.⁹ A xilogravura, que desde os primeiros números da revista constituiu um dos recursos mais utilizados por Vigo na ilustração das capas e no interior da publicação, mobilizou outras propostas editoriais. Para Vigo, a xilogravura era, em suas potencialidades múltiplas, um dispositivo crítico que desmantelava a integridade institucional da obra de arte como objeto único, destinado à contemplação, enquanto impulsionava uma circulação e apropriação expandidas, democráticas e coletivas da prática artística fora da autoridade legitimada de seus circuitos estabelecidos.

Práticas 'revulsivas': Edgardo-Antonio Vigo nas margens do conceitualismo. In: Cristina Freire e Ana Longoni (Orgs.). *Conceitualismos do Sul / Conceptualismos del Sur*. São Paulo, MAC-USP, Annablume, AECID, 2009.

9. *Diagonal Cero* não foi só uma revista, mas também o nome de uma marca editorial e de um “movimento”, impulsionado por Vigo desde 1966, por artistas plásticos e poetas experimentais. A este respeito, ver Fernando Davis. “*Poéticas oblicuas. Grabado, cuerpos y poesía en Diagonal Cero*”, *Separata*, ano XIII, n.º 18, Rosário, *Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano*, Faculdade de Humanidades e Artes, Universidad Nacional de Rosário, dezembro de 2013.

Entre 1964 e 1966, Vigo publicou, simultaneamente à revista, uma série de “livretos de xilogravuras”, compondo uma separata com três gravuras xilográficas. Essas foram o ponto de partida para outros dois projetos: a edição, sob o selo *Diagonal Cero*, de uma coleção de doze pastas de gravuras, intitulada “*Xilógrafos de Hoy*” (“Xilógrafos de Hoje”) (1966-1969) e a fundação, em 1967, do *Museo de la Xilografía de La Plata*, um museu “itinerante”, sem sede fixa.

A coleção do *Museo de la Xilografía* foi composta a partir da troca de gravuras e das edições xilográficas publicadas por Vigo e circulou numa série de caixas de madeira, dispositivo móvel que pode ser entendido como uma extensão do formato do livreto ou da pasta de xilogravuras. O museu articulou seu programa em torno da “necessidade de abrir novos canais”, ampliados na “circulação manual” e na condição multiplicável da gravura xilográfica.¹⁰ O dispositivo itinerante de Vigo – um museu que operava por sua vez como artefato, questionando ou deslocando a própria ideia de Museu – implicava na ocupação transitória, como sede de exposição, não apenas em alguns espaços artísticos, mas, fundamentalmente em clubes de bairro, escolas, bares, bibliotecas, associações de profissionais e casas particulares. As xilogravuras eram exibidas, geralmente, numa corda, evocando a tradição popular da literatura de cordel, e acompanhadas por dispositivos pedagógicos destinados à educação e à socialização da técnica xilográfica, tais como brochuras e demonstrações práticas do procedimento de impressão.¹¹ O dispositivo “*Todo el proyeto del Museo de la Xilografía*” pode ser interpretado a partir de um compromisso para cancelar as distâncias na circulação móvel da caixa-museu, mas também na capacidade da proximidade “tátil”,¹² que Vigo atribuía à gravura xilográfica. Enquanto *Diagonal Cero* teve nas redes postais de revistas sua principal plataforma de intercâmbio, o *Museo de la Xilografía* – com exceção de algumas exposições em Buenos Aires e em algumas poucas localidades bonaerenses – focou sua circulação em La Plata, na imagem de um artefato portátil e itinerante que traçava suas condições expositivas no deslocamento pela geografia da cidade.

O compromisso pela inserção da arte no espaço urbano mobilizou em Vigo muitos outros projetos. Em 1971, ele publicou um manifesto no qual se pronunciava

10. *Muestra Internacional de Xilografía*, cat. exp., La Plata, Colegio de Médicos de la Provincia de Buenos Aires, 1980, s/ p. O texto assim argumenta: “A gravura tem uma qualidade íntima que se protege nas dimensões de seus formatos comuns de simples manipulação. Esta circulação manual da impressão remonta originariamente às manifestações mais arraigadas nos costumes e tradições populares [...] Além disso, o calor do toque de tudo o que é recebido de forma “direta” e na mão, sem as típicas mediatizações que supõe suas irmãs, as obras de arte, redundam em benefício de uma desacralização, entronizado na distância “imposta” ao observador pela mesma conformação dos ambientes de exposição (galerias e museus) pelos elementos subsidiários (vidros e quadros) que fixam o diálogo”.

11. Fernando Davis. “El Museo de la Xilografía de La Plata y la poética de un ‘arte a realizar’”. In: Edgardo-Antonio Vigo”, *Muestra acervo del Museo de la Xilografía de La Plata. Re-vuelta*, cat. exp., La Plata, Fundación Centro de Artes Visuales, 2002.

12. *Muestra Internacional de Xilografía*, cat. cit., 1980, s/p.

a favor de uma ativação poética da rua.¹³ Alguns anos antes, em outubro de 1968, Vigo havia proposto sua primeira “sinalização”, intitulada *Manejo de semáforos* (Grupo de semáforos – tradução livre). Tratava-se da convocatória – dirigida por um jornal e uma rádio de La Plata – para, numa data e horário precisos ir para a esquina das avenidas 1 e 60 da cidade, para contemplar, do ponto de vista de sua potencialidade estética, um objeto corriqueiro na paisagem urbana, o semáforo, localizado no cruzamento de ambas as ruas com a diagonal 79. Em seu *Manifiesto/ Primera no-presentación Blanca* (Manifesto/Primeira não apresentação Branca – tradução livre), publicado simultaneamente à convocatória, Vigo argumentou: “A funcionalidade de caráter prático-utilitário de algumas construções devem ser ASSINALADAS e assim produzir questionamentos que não surgem da mera e vertical abordagem utilitarista, mas da ‘DIVAGAÇÃO ESTÉTICA’”.¹⁴ Assim, na simples ação de *assinalar* o semáforo, o projeto propunha a ativação de um olhar inusitado e prolongado que, além da ordem técnico-instrumental do artefato, fosse susceptível para mobilizar outras coordenadas de sentido. A arte e a poesia constituíam, para Vigo, estratégias de realce do entorno atual e suas rotinas naturalizadas. A dinâmica da circulação dos corpos e da dispersão do olhar habilitado pelos deslocamentos e ritmos do urbano, o *Manejo de semáforos* – assim como o Manifesto de 1971 – contrapunha a ativação de uma distância poética, de um olhar demorado, detido, para a contramão dos fluxos da cidade, que interrompia e estranhava – apostando na transformação – as ordens normalizadas do cotidiano.

INTERRUPÇÕES POÉTICAS NO CIRCUITO

Na diagramação de *Diagonal Cero*, Vigo recorreu, desde os primeiros números da revista, à exploração da forma tipográfica, à disposição não convencional de alguns títulos e à tensão visual entre o corpo do texto e o espaço da página. Mas, desde 1966, com a introdução da nova poesia, a experimentação com o formato de página levou à multiplicação de furos, cortes e curvas de apoio. Assim, *Diagonal Cero* tornou-se um dispositivo tridimensional, “receptáculo de folhas soltas”,¹⁵ “coisa”.¹⁶ Ao perfurar e dispersar a página, Vigo fazia explodir a unidade estrutural da publicação – seu próprio estatuto como “revista” – e conduzia os potenciais leitores na ativação de outros percursos possíveis, mediante uma manipulação inventiva e modificadora do objeto. O programa sintético que Vigo tinha anunciado na edição nº

13. Edgardo-Antonio Vigo. “La calle: escenario del arte actual”, *OVUM 10* n.º 6, Montevideu, março de 1971. Posteriormente, Vigo publicou o texto em sua revista *Hexágono '71* be, La Plata, 1972.

14. Edgardo-Antonio Vigo. *Manifiesto/ Primera no-presentación Blanca*, La Plata, Diagonal Cero, 1968, s/p. As letras maiúsculas pertencem ao original (tradução livre).

15. “Edgardo-Antonio Vigo habla de su arte”, *La Tribuna*, Assunção, 25 de junho de 1968.

16. A partir do número 24, publicado em 1967, Vigo caracterizou sua revista como “coisa trimestral”.

1 de *Diagonal Cero*, aparecia radicalizado no desmanche da revista, na interpelação oblíqua, desestabilizadora, de sua unidade sequencial.

Em *Diagonal Cero* Vigo publicou suas “poesias matemáticas”, desenhos em tinta trasladados para clichés tipográficos, nos quais a unidade do espaço da página aparece tensionada pelas relações visuais entre números, letras e signos algébricos, associados a insólitas fórmulas aritméticas e equações inexistentes, que remitiam ao sistema de codificação da matemática. Trata-se de artefatos visuais maquina-poéticos que articulam sua operatividade crítica numa apropriação *contraproducente* de signos e “gramáticas” do sistema matemático, interrompendo ou deslocando sua racionalidade, para abri-los aos desfazer de sentido da poesia.¹⁷

Durante os mesmos anos em que publicou *Diagonal Cero*, Vigo também fez objetos poéticos e peças gráficas múltiplas as quais chamou, genericamente, “*cosas visuales*” (*coisas visuais*). Mas, muito mais do que simples extensão das formas experimentais da poesia visual em “*cosas*” o objeto operava como dispositivo desencadeante de uma experiência que ultrapassava sua materialidade – e seu estatuto como “obra” – e se torna processo, acontecimento. A revolta dos signos amparada pela nova poesia devia se estender para o cotidiano, para comprometer, para reinventar os limites do existente. A produção de múltiplos diagramava uma estratégia micropolítica destinada a interferir nas ordens de sentido da *sociedade do espetáculo*, na administração do tempo de ócio pela indústria cultural e pelo consumo. Assim, muito mais do que um gesto de provocação ou do que uma mera proposta lúdica e participativa, a poesia experimental apontava para mobilizar processos de subjetivação suscetíveis de interromper o uso capitalista do tempo de ócio, para ativar a invenção coletiva de novas estratégias criativas e vitais.

Nesse sentido crítico, localizavam-se os *Poemas matemáticos (in)comestibles* (*Poemas matemáticos (in)comestíveis*), editados por Vigo em 1968, um múltiplo feito com duas latas de conserva soldadas entre si, com um objeto desconhecido em seu interior, que produzia um som ao ser movimentado. Esse feito poético acontece na tensão entre a manipulação do múltiplo, o cancelamento da distância na dimensão portátil do que Vigo caracterizou, então, como “arte palpável”,¹⁸ e a distância habilitada pela pergunta sobre o objeto inacessível e secreto, contido entre as latas seladas.

Esta tensão reaparece na intervenção com que Vigo encerrou, em 1969, a revista *Diagonal Cero*. A última página da publicação consistia em uma folha solta,

17. Vigo realizou suas primeiras poesias de matemática entre 1956 e 1960, desenhos de tinta e colagem - alguns dos quais reproduzidos nos programas do *Cineclub de La Plata* – nos quais utilizou instrumentos de desenho técnico, selos de borracha e máquina de escrever. A referência à máquina está presente em várias destas poesias.

18. Entre 1968 e 1969 Vigo escreveu um manifesto no qual se posicionou por uma arte “palpável” e com “erros”, baseada no “uso de materiais ‘ignóbeis’” e num “aproveitamento ao máximo da estética do ‘temor’”, de “armadilha por via lúdica” e que “facilite a participação ativa do espectador, através do absurdo”.

com um círculo furado no centro e umas breves instruções que interpelavam o leitor com a explicação de uma ação a ser executada:

Concretize seu poema visual / pintura / objeto / escultura / paisagem / natureza morta / nu / (auto) retrato / interior e todo outro tipo e gênero de arte. Mantenha uma distância prudencial de um olho e o furo e enquadre com plena liberdade o gênero que se deseja.

O dispositivo da página furada convidava para escapar dos limites da revista e mover a ação poética no desvio aberto pela operação de olhar através do furo circular. Uma interpelação oblíqua do espaço que descentralizava, na ação transitória de “recortá-lo” e enfocá-lo, de mantê-lo nos limites do círculo para, em seguida, mudá-lo de lugar, toda uma política do olhar. Como no *Manejo de semáforos*, a proposta de Vigo na página final de *Diagonal Cero* apontava para a sinalização do cotidiano, a partir da distância poética de um olhar inusitado ou não habituado, mobilizado, nesse caso, por um artefato portátil que, solto da continuidade da revista, convidava a ver através do mesmo.

FLUXOS POSTAIS

No início dos anos 70, os circuitos alternativos e as estratégias de colaboração que as redes de revistas experimentais vinham articulando desde a década anterior, constituíram a plataforma na qual foram mobilizados muitos outros projetos. Nesse contexto, as práticas de arte postal conformaram uma cartografia móvel e descentrada que, ultrapassando em muito as redes de revistas, colocou em circulação um corpo múltiplo e inclassificável de materiais gráficos, imagens e textos. Nesse cenário latino-americano, esse compromisso viu-se articulado com a demanda para desafiar as ordens disciplinares e repressivas impostas aos corpos e às subjetividades pela violência das ditaduras nos países do Cone Sul. Em muitos casos, a arte postal operou como um canal de denúncia das condições de censura e repressão, através da multiplicação e dispersão de demandas políticas. Vigo utilizou as redes postais para ampliar a denúncia da prisão e desaparecimento de seu filho, Abel Luis “Palomo” Vigo, pela ditadura argentina, através de carimbos e selos com o enunciado “*SET FREE PALOMO*”¹⁹ (“LIBERTE PALOMO” – tradução livre).

Na arte postal, a “obra” não pode ser compreendida fora de sua *circulação*. O correio, como se sabe, não constituiu nessa prática um mero meio de transporte. Pelo contrário, a obra de arte postal aparece vinculada à sua circulação postal: o fato de que devesse percorrer uma determinada distância é parte de sua estrutura e opera, nesse sentido, condicionando a materialidade e o formato da peça. Em seu projeto

19. Abel Luis Vigo foi militante da UES (*Unión de Estudiantes Secundarios* - União dos Estudantes do Ensino secundário). Aos 19 anos, foi sequestrado em sua casa por um grupo armado, em 30 de julho de 1976. Ainda continua desaparecido.

Viaje de esta tarjeta postal (Viagem deste cartão postal), de 1975, Vigo enviou pelo correio, para diversos artistas, um postal sem nenhuma imagem – um envio que infringia a mesma lógica do dispositivo da arte postal –, com a única indicação para que fosse feita a intervenção com uma imagem ou texto e posteriormente devolvido, também pelo correio. Assim, cada cartão postal inscrevia em seu corpo escritural as marcas de seu desvio – de sua viagem –, nos selos e carimbos postais do serviço de correios. Vigo inscreveu a arte postal no que chamou “comunicações marginais à distância”,²⁰ denominação formulada a partir da noção de *marginal media*, proposta por Hervé Fisher, para se referir a uma série de práticas *undergrounds*, desenvolvidas como reação ao *mass-media*.²¹ A prática da arte postal apropriou-se da gramática e de signos da instituição postal, numa direção contrária a seus ordenamentos burocrático-administrativos. Através da ocupação dos circuitos de distribuição dos correios oficiais e apontando para ultrapassar as localizações e trajetos da instituição artística, a arte postal fez proliferar a interferência, a falha e o desvio, como estratégias micro-políticas que alteravam a produtividade disciplinar dos canais de comunicação das redes postais, para voltá-los para uma plataforma tática e em permanente mobilidade de onde dispersam mensagens, convocatórias e projetos. Cada participante operava como um potencial receptor e transmissor de múltiplos envios, desde cartões postais e envelopes com intervenções, até carimbos de borracha e selos apócrifos, poesias visuais, colagens, fotocópias e montagens de todo tipo de imagens impressas, de diversas filiações e proveniências. As redes postais também foram suporte de diferentes convocatórias para exposições itinerantes e para edições de livros de artistas e outras publicações alternativas. Vigo referia-se ao artista postal como um tipo de conector e dispersor de trajetos, de ativador de fluxos: “Hoje, um praticante da corrente converte-se automaticamente em ARMADOR de exposições, CENTRALIZADOR-RETRANSMISSOR de trabalhos de pesquisas e experimentais e em CENTRO DE ABERTURA para novos canais de entrada”.²²

O formato da exposição, tanto nos espaços “artísticos” como nos outros alheios a tal circuito, é uma estratégia amplamente disseminada entre os participantes da arte postal. Se as redes postais questionaram os pedágios institucionais da arte e a autoridade de seus circuitos normalizados, ao mesmo tempo, as exposições de arte postal foram uma opção tática através da qual difundiram estas práticas nos contextos locais e, ao mesmo tempo, disputaram o sentido do artístico na ocupação desafiadora de seus espaços.²³ Em dezembro de 1975, juntamente com Horacio

20. Edgardo-Antonio Vigo. “Arte-Correo: Una nueva etapa en el proceso revolucionario de la creación”, *Caixa de Art* n° 2, Caracas, março de 1976, s/p.

21. Hervé Fisher. *Art et communication marginale. Tampons d’artistes*, Paris, Balland, 1974.

22. Vigo, Op. cit., 1976, s/p. As letras maiúsculas pertencem ao original, tradução livre.

23. Para o desenvolvimento da arte postal e suas relações com o Museu, ver Cristina Freire. *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*. São Paulo, Iluminuras, 1999 e Cristina Freire (Org.). *Terra incógnita. Conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP*. São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015.

Zabala, Vigo organizou a Última *Exposición Internacional de Arte Correo* (Última Exposição Internacional de Arte Postal), na Galeria *Arte Nuevo* de Buenos Aires. Ambos os artistas ali exibiram materiais de seus arquivos, juntamente com envios que foram solicitados para a mostra aos quase duzentos artistas participantes. No entanto, a opção pela galeria como espaço não deixava de supor suas aparentes contradições. Na verdade, Vigo apontava, então, que “a arte postal é uma forma de arte palpável que sob qualquer ponto de vista não deve utilizar as plataformas tradicionais herdadas e sim procurar novas formas de apresentação”.²⁴ Assim, o nome da mostra, Última *Exposición Internacional de Arte Correo*, buscava explicitar essa tensão ao se articular com um tipo de “interrupção simbólica”²⁵ da continuidade traçada naqueles anos por sucessivas exposições de arte postal. Tanto Vigo como Zabala vinham participando de algumas delas, como do *Festival de la Postal Creativa*, organizado pelo artista uruguaio Clemente Padín, em 1974, na *Galeria U* de Montevideu, ou da 1ª *Exposición Internacional de Arte Postal*, apresentada pelos brasileiros Paulo Bruscky e Ypiranga Filho, num hospital de Recife, em 1975. A exposição de Padín forneceu a Vigo e a Zabala o esquema para a apresentação em Buenos Aires. O dispositivo, idealizado por Padín e adotado pelos artistas argentinos, consistia em uns tubos de nylon transparente dispostos verticalmente em todo o espaço da galeria. Os diversos envios formavam, assim, uma estrutura envolvente e tridimensional que transtornava o território preservado da sala de exposição com a densidade conflituosa e inclassificável de uma prática que optou por privilegiar os nexos e fluxos entre as lógicas disciplinares da “obra individual”.

GERENCIAR DISTÂNCIAS

Toda a produção de Vigo aparece articulada pela pergunta sobre a distância. Por um lado, sua obra insiste na proliferação do fluxo diagonal, na articulação de redes postais, na proposta de uma arte palpável, na invenção de dispositivos portáteis e de artefatos itinerantes. Por outro lado, esses mesmos artefatos suspendem o imediatismo de sua acessibilidade, ao aplicar uma demora, uma ruptura que impede o desvio, que secciona um fragmento do tecido múltiplo para dispô-lo a um olhar inusitado, a uma interrupção que descarrega e descentraliza obliquamente as coordenadas de sentido do artefato em questão. Se a obra de Vigo é indissociável da construção de canais alternativos de comunicação e intercâmbio através das redes de publicações experimentais e a arte postal, ao mesmo tempo aparece sustentada pela concepção de dispositivos que detêm a mobilidade do circuito e dispõem seus materiais ao olhar no formato de revista, da exposição ou do arquivo. Na atividade de Vigo, como editor

24. Edgardo-Antonio Vigo. “Arte/Correo una nueva propuesta de comunicación”, inédito, 1975. Arquivo *Centro de Arte Experimental Vigo*, tradução livre.

25. Horacio Zabala. “Los últimos y los primeros”. In: Fernando García Delgado e Juan Carlos Romero (Comp.). *El Arte Correo en Argentina*. Buenos Aires: Vórtice Argentina Ediciones, 2005, p. 56.

e como organizador de exposições, opera uma certa vontade de arquivista por organizar e classificar uma série de materiais, bem como por conceber um conjunto de dispositivos para torná-los visíveis. O próprio arquivo pessoal de Vigo é atravessado por esta exigência. Vigo organizou seu trabalho, em ordem cronológica, de 1953 a 1997, numa série de caixas etiquetadas com o título “*BIOPSIA*”.²⁶ Este título também apareceu em inúmeros envios postais e como nome de uma edição de caixas de artista ou livros-objeto, publicados entre 1993 e 1997.²⁷ As caixas e edições *Biopsia* evocavam a imagem do processo de extração de uma mostra de tecido para ser analisada. Mais uma vez, a interrupção do circuito, a produtivização poética da distância, o olhar inusitado e prolongado no recorte de uma parte da trama múltipla.

Vigo foi um gestor de distâncias, um “poeta da distância”, de acordo com a denominação que ele mesmo adotou para sua mostra individual, em 1997, no *Centro Cultural Español del Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI)* de Buenos Aires. Tal denominação resume um programa poético e político que se articula como tensão suportada: por um lado, pelo compromisso de encurtar as distâncias na cartografia itinerante do *Museo de la Xilografía*, pela dimensão tátil da imprensa xilográfica, da postal ou do múltiplo acessível à mão; por outro lado, pela intermediação da distância no atraso poético e pulsante com que a sinalização ou o objeto palpável clamaram para novas formas de envolvimento com o ambiente cotidiano, para mover as ordens sensíveis naturalizadas e promover novas formas de invenção subjetiva.

26. Vigo ordenou os documentos de sua atividade pessoal em 37 caixas contendo “recortes jornalísticos sobre exposições, reportagens, ensaios escritos por ele, críticas e comentários para suas obras, catálogos, folhetos, cartazes, convites e chamadas para exposições nacionais e internacionais de gravura, arte conceitual, poesia visual e arte postal, atuações como jurado, comunicações via postal, fotografias, desenhos e gravuras originais, provas, desenhos, correspondência, manuscritos”, entre outros materiais. Disponível em: <<http://www.caev.com.ar/>>.

27. Vigo publicou seis caixas *Biopsia*. Cada uma delas contém um objeto feito por Horacio Zabala (1993), o restante do grupo (1993), o próprio Vigo (1995), Juan Carlos Romero (1997), Hilda Paz (1997) e Jorge Pereira (1997).

PUBLICAÇÕES DE ARTE

PROJETOS EDITORIAIS COMO PLATAFORMAS DE AÇÃO E PESQUISA

RENATA MARQUEZ¹

Michel de Certeau escreveu que “a historiografia (quer dizer ‘história’ e ‘escrita’) traz inscrito no próprio nome o paradoxo – e quase o oxímoro – do relacionamento de dois termos antinômicos: o real e o discurso.” (CERTEAU, 2000) Longe de ser sinônimo indiscutível de “verdade”, a escrita da história sempre é conduzida pela tensão entre uma suposta realidade e um modo de olhar que lhe confere um certo discurso. Assim, debater arte e arquivos por meio da discussão das publicações é uma oportunidade para abordar práticas interessadas em um projeto historiográfico brasileiro atual.

Se, como nos lembra ainda o autor, a escrita da história do “Novo Mundo” é uma “escrita conquistadora”, “uma colonização do corpo pelo discurso do poder”, é imprescindível a novas narrativas partirem da revisão desse projeto colonizador de escrita da história, evidenciando o contexto atual de “despertar epistemológico”. (CERTEAU, 2000)

A articulação entre o “real” e os seus discursos epistemológicos possíveis implica em fazer a ciência dialogar com outras cosmologias, investigar micro-histórias invisibilizadas ou amnésicas, elaborar exercícios de tradução intercultural e arriscar proposições narrativas imaginativas, sejam elas textuais ou visuais – um projeto historiográfico no qual atua um olhar sobretudo prospectivo.

Conscientes de que “[...] o reexame da operatividade historiográfica desemboca, por um lado, num problema político (os procedimentos próprios ao ‘fazer história’) e, por outro lado, na questão do sujeito (do corpo e da palavra enunciativa), questão reprimida ao nível da ficção ou do silêncio pela lei de uma escrita ‘científica’” (CERTEAU, 2000), interessa-nos novas plataformas de produção do conheci-

1. **Renata Moreira Marquez.** Professora da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Foi curadora do Museu de Arte da Pampulha (2011 e 2012). Editora da revista PISEAGRAMA desde 2011.

mento, a partir de muitos campos disciplinares, saberes e ações estéticas, fomentando diálogos entre a ciência e a arte.

Se a ciência é questionada por um lado, por outro também se faz necessária uma expansão das definições de arte, em cujo esforço há certamente um teor político (as possibilidades de uma política da arte que questiona os lugares estabelecidos para a arte, a obra, os artistas e o público), mas há também um teor antropológico que discute os paradigmas sociais (vividos, projetados, desejados) numa espécie de antropologia de nós mesmos.

Entendemos por plataforma editorial uma confluência de publicações impressas e publicações *online*, mas também uma série de ações e intervenções no espaço público bem como a organização de pesquisas, seminários, exposições, cartilhas e outras coletividades móveis.

Piseagrama é uma plataforma editorial que surgiu em 2010 no contexto de um Edital do Programa Cultura e Pensamento do Ministério da Cultura. Contemplados com um dos prêmios do Edital, foram editados seis números da revista *Piseagrama – espaço público periódico*², uma revista temática e, na sua primeira temporada sob recursos públicos, gratuita, sobre espaços públicos existentes, urgentes e imaginários. A revista conta hoje com nove números editados, sendo que os três últimos, já não previstos pelo Edital, foram financiados, de forma mista, por assinantes em *crowdfunding* e outros apoios.

As capas dos nove números da revista têm sido baseadas numa pesquisa arquivística de fotografias que apontam situações emblemáticas nos espaços públicos no Brasil, visando recuperar micro-histórias e acontecimentos esquecidos da vida no país, recontextualizando as urgências da vida urbana atual. Mesclando técnicas gráficas contemporâneas com outras que remetem às fotografias colorizadas, em cada capa, um texto narra aquela situação, substituindo a ideia de um editorial descritivo de apresentação do conteúdo da revista por uma escavação prospectiva. Um prosaico memorial para um país desmemoriado e um catálogo de possibilidades concretas, factíveis.

Ao longo daquelas primeiras seis edições, o grupo (formado por professores da Escola de Arquitetura e Design da UFMG e por uma cientista política) entendeu que outros formatos de discussão poderiam complementar, enriquecer e mesmo desafiar a publicação impressa. A seguir narramos algumas das ações que se deram em espaços públicos de Belo Horizonte no período de 2011 a 2014.

ATLAS AMBULANTE

O Atlas Ambulante³ foi um projeto de pesquisa contemplado em 2010 pela Bolsa Funarte de Produção Crítica sobre as Interfaces dos Conteúdos Artísticos e

2. Conteúdo total disponível em www.piseagrama.org

3. Conteúdo total disponível em <http://sites.itaucultural.org.br/cidadegrafica/atlas-ambulante.html>

Culturas Populares. Gerou uma publicação impressa e uma exposição itinerante, cuja última aparição, ainda que parcial, foi no contexto da exposição “Este não é um museu: artefatos móveis à espreita”, no CCSP, em 2015. O Atlas Ambulante é formado pela experiência da cidade de Belo Horizonte do ponto de vista de seis ambulantes: Antônio Lamas, vendedor de biju; Osmar Fernandes, amolador de facas; Robson de Souza, vendedor de pirulitos; Jefferson Batista, vendedor de algodão doce; e Agnaldo e Marlene Figueiredo, empalhadores de cadeiras.

A proposta funde a estratégia do retrato com a cartografia. O retrato, sem perder as suas inerentes atribuições de identidade, é posto a operar como um atlas, instância cuja função é o entendimento espacial. Mas nele o ambulante não é uma abstração ou idealização nem é o sujeito anônimo ou o homem comum: ele tem nome, endereço e itinerários específicos, é possuidor de “modos de fazer” e conhecimentos espaciais únicos.

CAMPANHA NÃO-ELEITORAL



Figura 1 - Campanha não-eleitoral em Porto Alegre, 2016.
Fotografia Hélio Ferverza.

No dia 14 de setembro de 2012, em Belo Horizonte, uma pequena tropa de coladores de cartazes saiu do galpão de distribuição de material na hora costumeira, às quatro da manhã. Em vez dos cartazes usuais – propaganda política, espetáculos ou produtos de consumo – os rapazes e moças levavam coleções de cinco cartazes, cada um com uma cor, cada um com uma frase. Seguindo as suas rotas normais, colaram os cartazes nas superfícies transitórias disponíveis da cidade, no processo repetido de mudar, a cada madrugada, a paisagem urbana. Já as frases dos cartazes propunham mudanças na paisagem menos transitórias, mais duradouras, estabelecendo aí o primeiro paradoxo. Como alternativa à retórica desse parlatório político surdo-mudo que

toma conta da cidade nas vésperas das eleições, foi oferecida a palavra que manifesta o desentendimento, ação direta e duplamente direcionada ao âmbito da prática espacial.

Se o primeiro paradoxo da ação está na coincidência efemeridade/permanência, o segundo paradoxo está na associação do cartaz com um nome, rosto ou partido. As frases, sem assinatura, se lançavam livres para serem captadas e capturadas por qualquer nome, rosto ou partido. Sem reivindicação de autoria, as palavras veiculadas pelos cartazes coloridos procuravam resgatar, no deserto político em que nos encontramos, o vínculo entre *as palavras e as coisas*. Enquanto coisas, as palavras desenhavam propostas, imaginários, paisagens e práticas de código aberto: disponíveis à livre apropriação, concretização no território e, inclusive, ao intercâmbio nacional – do rio Arrudas partimos ao Tietê, ao Capibaribe e ao Guaíba, numa bacia hidrográfica urbana conectada pela ideia de nadar, pescar e navegar novamente nos nossos rios mortos.

Também presentes em adesivos, cartazes, cavaletes, sacolas e camisetas, as cinco frases iniciadas por um *hashtag* configuram espécies de pílulas de projetos para o espaço público. Conformam uma prática espacial que aplica a palavra na paisagem política árida e, ao mesmo tempo, reivindica o uso coletivo e público do espaço cada vez mais privatizado. Essas pílulas de projeto, ao não apresentarem um desenho técnico específico, são formuladas para a legibilidade de qualquer um e para a livre imaginação de todos. Sinalização para imaginários ao mesmo tempo novos e nostálgicos; estratégicos e retrospectivos.

CÓRREGO DO LEITÃO

No dia 25 de maio de 2013, uma placa indicando uma obra pública fictícia de “Renaturalização do Córrego do Leitão”, canalizado e coberto por concreto há quarenta anos, foi instalada na rua Padre Belchior, na região central de Belo Horizonte. Os passantes paravam curiosos. Alguns elogiavam o projeto, outros se surpreendiam com a iniciativa e muitos a atacavam com argumentos variados. A inesperada utopia que o poder público prometia realizar rapidamente se espalhou pelos jornais locais e viralizou nas redes sociais.

Na segunda-feira, dia 27, o jornal Hoje em Dia estampou na capa uma foto da placa e dedicou uma página inteira à reportagem sob o título “Córrego do Leitão de volta à cena: ousadia ou pegadinha?”, que além de ouvir moradores e comerciantes locais, reavivou a memória de seus leitores relatando brevemente o destino trágico do Leitão nas últimas décadas e ampliou a discussão ao mostrar o exemplo de renaturalização do rio Cheonggyecheon, em Seul, na Coreia do Sul, há cerca de dez anos.

Na terça-feira, dia 28, a placa já não estava mais lá. Os jornais Hoje em Dia e O Tempo anunciavam que a Prefeitura procurava os responsáveis por desrespeitar o Código de Posturas (multa: R\$ 238,49) e a Polícia Federal abriu um inquérito para investigar os autores da “brincadeira com obra fictícia” por uso indevido das logomarcas do governo e dos ministérios. A criminalização e a multa deram mais

visibilidade para a questão. Nas redes sociais, foram centenas de manifestações de apoio aos autores, ainda que desconhecidos. Chegou a ser organizada uma vaquinha *online* para cotizar a multa.

Mas autoria, bem sabemos, costuma ser reivindicada por artistas ou terroristas. E diante da inquietante ausência de autores para a placa, resta refletir: se não se trata de uma ação artística e se a placa não é exatamente um ataque violento ao governo ou à população com o objetivo de incutir o medo, ainda que tenha inesperadamente iniciado uma fobia coletiva pela água limpa e cheia de peixes, não seria essa placa simplesmente uma ação política? Política não no sentido partidário ou eleitoral, mas no sentido pleno da política que se refere à construção coletiva da polis, ou seja, da vida comum na cidade? E afinal, não é a política uma prerrogativa de qualquer cidadão?

ESCAVAR O FUTURO

“Escavar o Futuro” foi uma exposição com curadoria minha e Felipe Scovino realizada na virada de 2013 para 2014 no Palácio das Artes, Belo Horizonte. Nesse duplo movimento de *escavar o futuro*, propusemos uma reflexão sobre a produção artística dos anos de 1960 e 70, momento histórico no qual o espaço é entendido como matéria-prima da arte, investigando, em suas continuidades e rupturas, o interesse atual dos artistas pela produção social do espaço.

Optamos por iniciar a pesquisa curatorial com um levantamento historiográfico local, na contramão da amnésia insistentemente cultivada no país, trazendo novamente à tona o trabalho do artista, crítico e curador Frederico Moraes. Ele propôs, em abril de 1970 no Palácio das Artes, os eventos “Objeto e Participação” e “Do Corpo à Terra”, emblemáticos no contexto da arte brasileira por sua força de ruptura histórica em plena ditadura. No trabalho “Quinze Lições sobre Arte e História da Arte – Apropriações: Homenagens e Equações”, Moraes desvia a categoria artística de paisagem da galeria para as ruas da cidade, apresentando como primeira lição ilustrada a “Arqueologia do urbano – *escavar o futuro*”, entendendo a paisagem como ação prospectiva no ambiente. A frase de Frederico carrega um movimento duplo e simultâneo de retrospecto e prospecção e dá título à exposição fomentando, na sua aplicação atual, uma merecida homenagem e múltiplas novas equações.

A proposta de substituir o catálogo da exposição por um livro⁴ entendido também como obra produzida nesse processo – capaz de provocar levantamento de dados, gerar conhecimentos, novas elucidações e recortes críticos a partir da exposição –, vem de encontro à intenção historiográfica local presente no início do processo curatorial. O livro, cujo projeto editorial ficou a cargo de Piseagrama, empreendeu uma série de conversas gravadas e transcritas e ensaios fotográficos originais sobre a

4. Conteúdo total disponível em https://issuu.com/piseagrama/docs/escavar_o_futuro_final_web

história recente de Belo Horizonte, suas dinâmicas de confronto com os modelos de modernidade e as insurgências populares recentes.

Entende-se, assim, que os projetos editoriais aqui descritos não têm um fim em si mesmos e que, ao assumir diferentes materialidades, diversas aparições públicas e circular em muitos grupos, meios e instituições, acadêmicas e não acadêmicas, desenvolvem plataformas de conhecimento, que têm o intuito de ativar o sensível das pessoas – lembremos que Jacques Rancière (2005) escreveu que a arte faz política antes mesmo que os artistas o façam –, quanto à memória brasileira e quanto à imaginação de futuros.

REFERÊNCIAS

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Exo/Ed. 34, 2005

○ JORNAL COMO VEÍCULO DA ARTE: LEITURAS DO ESPAÇO

MARIA IVONE DOS SANTOS¹

A imprensa é, sem dúvida, a mais antiga das mídias. Publicar é ir na direção de numerosos leitores. Os jornais são um modo, uma técnica, um intermediário, um suporte ou vetor de informação e desempenham diferentes funções. Na origem do “*Mass Media*”, o jornal, por seu suporte físico, é simultaneamente um veículo e um registro de memória. Serve à formação de opiniões e é testemunha do “ar dos tempos”. Jornais transportam fatos, compartilhados pela leitura, articulando textos e imagens. Jornais são mídias frágeis, amarelam e deterioram-se facilmente, impondo desafios aos arquivos, acervos e bibliotecas. Como esse veículo frágil, do ponto de vista de seu suporte, abriu possibilidades de expansão para a arte, tornando-se paradoxalmente um documento importante para suas narrativas?

A relação dos artistas com os jornais é um assunto que me interessa e sobre o qual retorno de tempos em tempos. Neste texto, introduzirei alguns aspectos dessa questão para, na sequência, adentrar-me no estudo de caso preciso, os cinco números dos jornais do projeto *Formas de Pensar a Escultura- Perdidos no Espaço*, editados em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, e que concernem minha prática enquanto artista, pesquisadora e professora na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Trago inicialmente alguns exemplos, para pensar sobre a função do jornal para alguns artistas, como forma de ampliação do âmbito da recepção de sua arte, de seu pensamento e de seus públicos. No *Journal d'unseuljour*, de Yves Klein, publicado e distribuído gratuitamente no dia 27 de novembro de 1960 em bancas de revistas de Paris durante o *Festival d'Art d'Avant garde*, o artista reuniu em quatro páginas um

1. **Maria Ivone dos Santos.** Professora do Departamento de Artes Visuais (DAV) e do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGAV) do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Coordena o projeto *Formas de Pensar a Escultura - Perdidos no Espaço* e o Grupo de Pesquisa Veículos da Arte (CNPq).

conjunto de informações, agenciando imagens e textos que davam a ver sobre suas inquietações acerca do vazio. Na primeira página, aparece a famosa fotografia de Yves Klein se lançando no espaço. O jornal que editou e publicou Yves Klein emprestava o formato e a familiaridade que as pessoas tinham com o cotidiano *France Soir*. O “Teatro do Vazio” manifestava o desejo do artista de inserir-se na vida mesma das pessoas, “para que, neste dia preciso, um sujeito centrado na leitura experimente o prazer de ser e de viver o momento presente.” (ORTIZ-ECHAGÜE, 2004 p. 78)

Vemos que, no processo de Yves Klein, o *Dimanche – Le journal d’un seul jour, novembre 27, 1960*, o jornal foi a mídia escolhida para expandir sua prática para além da exposição, apresentando o manifesto que contextualizava seus gestos artísticos no Teatro do Vazio, expondo ali o pensamento que o motivava enquanto um artista que se lança no espaço. É nesse veículo que ele traz ao público uma compreensão mais ampla de seu pensamento, que expande as interpretações instrumentalizadas de suas obras tais como eram agenciadas pelo mercado de arte centrado no formalismo, produzindo uma ruptura com o sentido hegemônico desses discursos.

Na proposição *Space-media: 150 cm² de papier journal*, Fred Forest explora uma relação com o público leitor, propondo um anúncio em branco, acompanhado de uma breve instrução, publicado no Jornal *Le Monde*, que foi distribuído no dia 12 de janeiro de 1972. Entre notícias e informações, Forest propõe esse espaço vago para que o leitor dele se aproprie e nele se manifeste, devolvendo-o ao artista com sua mensagem, que seria reunida às demais recebidas em uma exposição posterior. Sabe-se que Forest realizou essa proposição também no Brasil, na Folha de São Paulo do dia 10 de outubro de 1973.² Flusser comenta que o trabalho de Forest é resultado de um envolvimento que visava alterar a própria estrutura dos *media* – isto é, as pré-condições daquilo que pode vir a existir nesse campo – com vista à sua abertura para o diálogo.³

Antônio Manuel, artista português radicado no Brasil, publica, em 1973, um encarte no jornal *O Dia*, do Rio de Janeiro. Trabalhando com a temporalidade e materialidade próprias do cotidiano de grande circulação, inserindo-se num veículo de comunicação existente, assim como fez Forest, o artista propõe a inclusão de um caderno de seis páginas, com conteúdo por ele elaborado a partir de imagens extraídas daqueles mesmos meios⁴. A motivação que o levou a fazer aquele encarte era uma resposta à adversidade que se vivia no Brasil, quando o artista teve censurada uma

2. A inserção da página branco no jornal foi associada à ação “O branco invade a cidade”, realizada por Fred Forest pelas ruas de São Paulo em 1973, disponível em: http://www.webnetmuseum.org/php/image_catalogue/index_pt.php?d=Photos_Panorama&p=0009.jpg

3. Vilém Flusser, em *Dialogue and discourse (Considerations with regard to Fred Forest’s work)*. Manuscrito consultado no VilémFlusserArchiv, documento nº 2994, sem data, citado no artigo *Scroll e stream: encontrar as margens da web*, de Teresa Laranjeiro. Disponível em: <http://blog.goethe.de/streamingegos/index.php?archives/223-Portuguese>

4. Segundo nos esclarece no texto *A política da imagem*, de Luiz Camillo Osorio e de Antonio Manuel, publicado em 24 de julho de 2014 na Revista ZUM.

exposição sua, que deveria ter ocorrido no MAM do RJ. Diante dessa impossibilidade de expor aqueles trabalhos, ele elaborou o Caderno Cultural *0 a 24 horas*, com a cumplicidade tácita de Washington Novaes, então editor. Ali ele veiculou a série de proposições que convidavam o leitor a pensar sobre essa arte que reflete as tensões do meio e a política repressiva que pairava sobre nosso país.

Essa introdução sobre práticas de artistas com os meios de comunicação, em específico com o jornal, nos instrui sobre as potencialidades dessas estratégias editoriais que visam criar um ambiente e explorar esse espaço movente das mídias impressas de forma propositiva, estabelecendo por meio da difusão modos anti-hegemônicos de pensar, circular e dialogar.

As questões levantadas guardam sua atualidade e pertinência e são consideradas nos jornais do projeto *Formas de Pensar a Escultura-Perdidos no Espaço*⁵, atividade que eu coordeno e que está interligada à minha atividade docente e de artista-pesquisadora na área da escultura, no Instituto de Artes da UFRGS. Foi iniciada como atividade de extensão em 2002, na qual eu me propus confrontar metodologias da arte e da arquitetura no desenvolvimento de propostas artísticas feitas para espaços específicos da cidade. Essa atividade decorreu da dificuldade que eu encontrei em desenvolver uma prática que considerasse o espaço e os contextos para o desenho de proposições em arte ficando no ambiente restrito da sala de aula. Assim, reunimos um grupo de estudantes da graduação e da pós-graduação, além de artistas externos, e juntos partimos em uma prospecção pelos espaços do Campus Central da UFRGS, distante algumas quadras de nosso Instituto. Deslocando-nos a pé, observamos os distintos recantos e edifícios, e intercambiamos impressões em narrativas que foram compartilhadas entre os participantes. Encontramos situações que poderiam ser um *locus* de propostas artísticas que tentassem aqueles espaços. Um intenso laboratório de ideias, leituras, surgidas pela delimitação de um lugar para ativar, e que resultou em doze projetos, pensados para os distintos contextos do campus, e que ficaram prontos a espera de uma circunstância para serem realizados.

Por ocasião do III Fórum Social Mundial, ocorrido em Porto Alegre, em 2003, submetemos uma proposta interligada que somava as intervenções a um seminário realizado no Museu da UFRGS. Para essa ocasião, decidimos nos lançar na publicação do jornal *Perdidos no Espaço do III Fórum Social Mundial*, que circulou em Porto Alegre a partir do dia 20 de janeiro de 2003.⁶

5. Mais informações sobre *Formas de Pensar a Escultura - Perdidos no espaço*, podem ser encontradas na entrevista realizada por Michel Zózimo da Rocha, artista integrante do Grupo de pesquisa Veículos da Arte(CNPq), que pode ser acessada na página: <http://www.ufrgs.br/escultura/z/wp-content/uploads/2011/11/recorteperdidos.pdf>.

6. Jornal *Perdidos no Espaço* III Fórum Social Mundial (2003) Maria Ivone dos Santos, Fernando Falcão. Projeto Gráfico: Glaucis de Moraes. Revisão Mariana Silva. Colaboradores: Andrea Costa Braga, Cláudia Zanatta, Cristina Ribas, Elida Tessler, Fernando Lindote, Julio Castro, Maria Helena Bernardes, Muriel Caron, Mônica Hoff, Stephane Huchet, Paulo Reis, Raquel Stolf.

Que possibilidades se abriram para nós artistas ao definimos as pautas e organizarmos os conteúdos, difundindo ideias e publicando nosso próprio jornal? Para o grupo, essa aventura desempenhou uma função importante, pois pudemos nos integrar nas prospeções do III Fórum Social Mundial – *Um outro mundo é possível* – num contexto de discussões não hegemônicas, no qual nosso jornal foi distribuído e onde pudemos compartilhar processos e reflexões, assim como ações realizadas no Brasil.

Muriel Caron, crítica de arte francesa e uma das fundadoras da revista Odra-dek.org, fez sua participação no jornal *Perdidos no espaço do III Fórum Social Mundial*, abrindo ali um campo de dúvidas:

Perdidos no Espaço? Constatação ou questão? De que espaço se trata? O espaço planetário que percorremos a uma velocidade cada vez maior? De um dia ao outro, passamos de Paris a Porto Alegre, do inverno ao verão, do francês ao brasileiro. De um contexto a outro... É, portanto, apesar de, e graças aos diferentes pontos de vista que um projeto reúne mulheres e homens do mundo inteiro. [...] e lança uma derradeira pergunta, ainda atual: Quais alternativas a um sistema de economia liberal pouco regulado que visa abolir fronteiras, mascarar diferenças, fluidificar trocas, em proveito de grupos multinacionais inundando sempre o planeta de novos produtos? Que olhar particular os artistas, extraterrestres, se for o caso, jogam sobre nosso mundo em mutação? Como eles se apropriam do espaço e do meio da internet, terreno de experimentações democráticas encorajadoras, mas também autoestrada da informação, portal da livre expressão e da net-economia, largamente abertos a todos os excessos?

Paulo Reis, pesquisador no Paraná, contribuiu com o artigo *Corpo e cidade*, no qual ele comenta nossa história da arte recente. Nele, aponta muitos momentos em que o espaço da cidade esteve interligado com a arte e descreve uma crise aguda pela qual passa o sujeito contemporâneo face a uma sociedade excludente, com políticas públicas dirigidas a particulares, sendo a cidade, cada vez mais, um lugar de passagem entre um e outro percurso de consumo. Seu texto problematizava esses territórios do corpo e da cidade, trazendo também um olhar sobre as ações do Grupo Entorno e sobre a performance de Babidou, do Grupo Empresa, na qual o artista arremessava-se contra as paredes e pilotis do Ministério da educação, no palácio Capanema no Rio de Janeiro, num enfrentamento carnal com o espaço público.

Stephane Huchet, no texto *Estratégias templárias*, discute as muitas fraturas dos espaços simbólicos nas cidades brasileiras e se pergunta sobre a função de um Museu, mais propriamente o da Pampulha, em Belo Horizonte. Seu texto expõe a

complexidade de gestão desse Museu e a indecisão das políticas públicas, para pensar com mais profundidade no que seria a função de uma arte de intervenção pública, que, segundo ele, seria de ordem política: “A arte não pode tampar feridas sociais, ela deve testemunhá-las não as acompanhando, mas as ressaltando e salientando”. Citando o artista Hans Haacke, que diz que “a opinião pública é um ‘campo de batalha’”, Huchet situa “o espaço social no qual uma estratégia templária concreta e mental, ao mesmo tempo em que poderia e deveria atuar para contribuir, a partir de pontos de vista não utilitários, a uma ‘reinvenção’ da cidade”.

Nesse primeiro jornal, a artista Cristina Ribas, de Porto Alegre, publica o texto *Colagens pela cidade*, no qual comenta algumas propostas gráficas realizadas por ela e inseridas na cidade de Porto Alegre desde o início dos anos 2000, quando colou cartazes em Xerox nos tapumes que encobriam canteiros de obras na cidade, em fachadas de cinemas desativados, contendo a frase “Cinema Mudo”. Fazia, por essa inserção, a marcação de espaços em transição, informando sobre a perda dos cinemas de rua e de equipamentos de lazer importantes para a cidade.

Na página central do jornal, o mapa localizava e informava sobre o conjunto de doze proposições realizadas no Campus Central da UFRGS durante o III Fórum Social de 2003. Destacarei algumas propostas que elaboraram a noção de inserção. Andrei Thomaz, com seus *Espelhos Verbais*, nos propôs uma ação para o Bar do Antônio. Sua proposta era direcionada aos usuários daquele café. Em acordo com o proprietário, ele substituiu a louça do bar por peças similares, impressas em serigrafia, com os pronomes pessoais “eu tu, vós, eles”. Ao manipular as taças e pratos, o público deparava-se com os pronomes e cada múltiplo-utilitário ativava uma trama das relações e de alteridades que podem ocorrer num bar. Numa outra intervenção, Fabiana Wielewicky e Mariana Silva inseriram textos que mimetizavam a tipografia usada nos painéis de sinalização do campus, propondo outras direções: “espaço para um tempo lento”, “mesa para piquenique” e “Futuro Instituto de Artes”. Os painéis de sinalização utilizados pela Universidade, chamados por elas de lugares coadjuvantes, eram o suporte de uma inserção que apontava outras direções, potencialidades e usos para os espaços do Campus. Hélio Ferverza, com *Furtivo (o mito produz desertos)*, disseminou recortes em vinil adesivo transparente na tela dos monitores de distribuidores de dinheiro. Produzidos a partir da silhueta do avião de combate norte-americano F117, essas aderências discretas visavam criar um estranhamento naquele público, podendo também passar despercebidas. O jornal foi o espaço de difusão desses gestos e ideias. Hélio Ferverza, em um pequeno texto, comentava sobre *Furtivo* como transparências, pensando sobre o fluxo de dinheiro que transita velozmente entre continentes.

Ocupando e problematizando outros espaços do Campus (ICBS, Fachadas do Cinema Universitário, o Restaurante, pátios e o Observatório), os artistas que propuseram esses projetos ativavam uma potência poético-crítica nos contextos de seus cotidianos. O ambiente instaurado por esse evento propiciou uma abertura e

uma reflexão consequentes, permitindo que retornássemos a nossa sala de aulas, ali propondo o projeto *Espaço de Montagem*, que teve várias edições nos anos a seguir.⁷ Nele, propúnhamos que o Laboratório fosse ocupado por um artista convidado, que ali desenvolveria uma proposta *in situ*, por uma semana, reservando um dia para uma conversa aberta sobre essa ocupação, disponível também para a comunidade externa à UFRGS. Esses deslocamentos dos espaços de ensino produziram impactos, e observamos que houve uma alteração nas metodologias de ensino. Passamos a explorar mais o Instituto de Artes e seu entorno como espaço de ensino, explorando também as potencialidades reflexivas decorrentes desses deslocamentos.

Um segundo jornal seria publicado por ocasião do V Fórum Social Mundial, em 2005, e, no processo de edição desse número, observamos que havia um incremento de propostas e ações e ali dávamos informações sobre uma mostra de vídeos dos envolvidos.⁸ O grupo viu-se motivado e novos participantes viriam se agregar, aportando ideias. Definimos as noções de “Efeito de borda” e de “ecótono”, emprestadas da biologia, como motes que nos auxiliavam a entender o que ocorria nas relações e tensões existentes entre os diversos grupos sociais no espaço urbano. Associados à noção de intermídia, tal como Kaprow a concebia, esses termos reunidos eram uma base conceitual que nos permitia desenhar um formato para esse outro evento que propomos. O jornal veiculou textos e relatos de propostas em andamento. Anunciava as oficinas, debates e atividades que se distribuíampela cidade. Textos críticos, uma mostra de vídeo, experimentações, inserções e pontuações nos espaços de Porto Alegre encontravam-se também na versão expandida, disponibilizada em português, inglês e francês na página do evento. Todo esse processo era realizado por nós, alunos e professores.

Daniele Marx, que havia participado da intervenções no campus com uma instalação em vídeo e mais tarde passou a residir em Barcelona, propôs ali veicular uma entrevista com Monica Narula, do coletivo Sarai da Índia, uma plataforma de reflexão crítica e um laboratório de Mídia interessado igualmente nos assuntos do urbanismo contemporâneo.⁹ Muriel Caron retorna ao segundo número com Marie Linnman, curadora dos projeto *Nouveaux Comanditaires*, relatando a experiência de reapropriação coletiva do espaço público e do protagonismo possível da arte numa requalificação urbana, comandada por grupos de moradores de um condomínio em Estocolmo. O projeto de qualificação de um conjunto de moradias dos anos 70 (qui-

7. Disponível em: http://www.ufrgs.br/escultura/espaco_montagem/index.htm

8. Jornal *Perdidos no Espaço V Fórum Social Mundial* (2005). Maria Ivone dos Santos, Hélio Fervenza. Projeto Gráfico: Gláucis de Moraes. Revisão: Mariana Silva da Silva. Colaboradores: Cláudia Zanatta, Cristina Ribas, Daniele Cidade, Daniele Marx, Elaine Tedesco, Fabiola Tasca, Hélio Fervenza, Maria Helena Bernardes, Grupo GIA, Grupo POIS, Grupo PORO, Grupo Urbomaquia, Stéphane Huchet, Gláucis de Moraes, Maria Ivone dos Santos, Mabe Bethônico, Marie Lidmann, Muriel Caron, Raquel Stolf.

9. Esse coletivo integra uma rede de discussão global, intersectada com algumas iniciativas de Molly Nesbit Tiravanija e do crítico de arte Hans Ulrich Obrist, com sua estação Utopia.

nhentos apartamentos) abria uma complexa negociação entre artista e moradores, agentes públicos e locatários de uma galeria comercial presente no condomínio em questão. O que se colocava ali era a necessidade premente de uma invenção de modos de viver juntos, de forma a resistir a uma sociedade individualista e tecnicista.

Claudia Zanatta publica, nesse segundo número, um relato da proposta intitulada *Ação orgânica*, realizada junto a uma comunidade de coletores de lixo da cidade de Porto Alegre, e que repercutiu na consciência de suas atividades. Sua proposta não visava uma exposição. O vídeo realizado foi mostrado apenas a essa comunidade, o que parecia bastar, uma vez que ela tinha grandes restrições sobre a exibição pública desse trabalho específico, ali relatado.

Raquel Stolf propôs veicular pela cidade de Porto Alegre a ação *Cigarra* (2004), em um carro de som, a partir das 18 horas, em trajetos definidos na cidade de Porto Alegre. “Como escutar os rumores mínimos? Como perceber e pensar o que parece insignificante e insensato, o que repete sobre e sob camadas sonoras do espaço tempo cotidiano? Como reinventar a própria escuta, a partir de uma relação com um entorno sonoro, seja ele um espaço interno ou externo?”.

Stephane Huchet retorna no segundo jornal com o texto *A cidade como ignorância da arquitetura*, perguntando-se como seria possível aproximar a arquitetura da cidade real e nos advertindo sobre o uso do conceito de fluxo, próprio da globalização, e que, segundo ele, não dá conta das lentidões, das barreiras e do peso que a cidade real nos impõe com seus (des)funcionamentos. Alerta-nos para a necessidade de se ter uma visão ambientalista de nossas cidades, já no plano do projeto, o que articularia um conjunto complexo de noções, como dentro fora, rumo a, frente a, atrás de, perto de.

Daniela Cidade propõe a reflexão *Arquitetura, fotografia e apropriação em um universo belo e sujo*, texto que nos convidava a pensar que a arte e a arquitetura estão ambas implicadas na construção do espaço urbano. Quando se refere ao que as ocupações informais produzem na paisagem urbana, a autora alerta para o fato de que a cidade é constituída por um programa de formas agregadas às contingências, sendo necessário incluir o sujo, como ruído e tensão, a impermanência sendo parte da cidade e a fotografia contribuindo com esse conhecimento espacial.

No texto *As extensões da memória: a experiência artística e outros espaços*, eu publico as bases da minha pesquisa, apresentando uma prospecção continuada que realizo até hoje em Porto Alegre e que consiste em percorrer, observar e relatar, sozinha ou em pequenos grupos, segmentos dos 17 km do Arroio Dilúvio, hoje degradado. Como pensar a arte em relação ao espaço onde vivemos, seja ele casa, cidade ou rua? As caminhadas ao longo do rio nutrem minha prática, na qual elaboro a noção de endereçamento, propondo vídeo-cartas mostradas em exposições, nas quais o visitante é convidado a implicar-se nesses lugares.

Com o deslocamento do Fórum Social Mundial de Porto Alegre, nós passamos a incrementar nossos métodos de observação e de experimentação dos espaços da

cidade. As caminhadas passaram a integrar as atividades de ensino na graduação e deram as bases para propor a disciplina *Ações públicas: arte e contexto*, na pós-graduação do PPGAV-UFRGS.

O terceiro Jornal, *Perdidos no Centro de Porto Alegre*, surge em 2006, a partir do convite do Santander Cultural.¹⁰ Delimitamos o interesse em prospectar o entorno do Centro Cultural, fixando-nos à praça da Alfândega e suas ruas adjacentes, em paralelo à exposição em exibição. Fizemos uma chamada para observarmos juntos aquele contexto da cidade, seu centro histórico, cujos resultados foram veiculados num jornal, sendo o mesmo endereçado e distribuído ao público frequentador da praça da Alfândega. As propostas elaboravam aspectos singulares daquele lugar público, observando seus usos e contradições, que, quando reunidos, pensam sobre aquela realidade social. A praça e seus fluxos e serviços foram o ponto central a partir do qual se pode pensar nas relações entre o passado, o presente e o futuro de Porto Alegre.

Destaco, dentre os projetos desenvolvidos e publicados no *Perdidos do espaço do centro*, o *Trocações*, de Lílian Minsky, uma ação que partia da observação do comércio informal que ali ocorria, para propor um deslocamento de posição entre ela e um vendedor de antenas. Lílian convidou-o a visitar a exposição no Santander, agendado com a equipe de mediadores, enquanto ela se colocava em seu lugar anunciando antenas no centro da cidade. Soubemos que essa foi a primeira vez que o vendedor se dirigiu ao Santander Cultural para ver uma exposição, cujo acesso é, entretanto, gratuito. Questão que motivou também a deriva ficcional feita por Michel Zózimo, também publicada no jornal, na qual ele comenta sobre o peso da porta e o medo que essa infringe a um visitante hipotético, que teme, ao entrar, nunca poder dali sair.

Márcia Rosa ali publica a entrevista com a representante do NEP (Núcleo de Estudos sobre a Prostituição), na qual ela apresenta o seu ponto de vista, pouco escutado e acolhido, que, trazido ao jornal, nos faz compreender um pouco melhor as questões inerentes a essa atividade e sua relação com a comunidade. Larissa Madsen propôs os *Manuscritos anônimos*, em que reunia papéis coletados do chão, plenos de anotações, que escrevem um pouco da “história cotidiana, banal e descartável, restos do tempo que transcorre, irrefreável e voraz, por entre tantos corpos e prédios do centro de Porto Alegre”. Eduarda Gonçalves propõe os cartões de vistas, peças gráficas impressas com fotografias mostrando o ponto de vista de trabalhadores da praça e que foram editados e disponibilizados para que eles os distribuíssem.

O jornal foi distribuído na Praça da Alfândega três semanas depois de haver-mos percorrido e prospectado aquele local, de haver conversado e trabalhado sobre aquela ambiência. Fomos ao encontro do público, devolvendo-lhes um olhar acerca

10. Jornal *Perdidos no Espaço do Centro de Porto Alegre* (2006). Maria Ivone dos Santos, Hélio Ferrenza. Projeto Gráfico: Glaucis de Moraes. Revisão: Mariana Silva da Silva. Colaboradores: Ana Becker, Andre Venzon, Cecília Fonseca Dutra, Eduarda Gonçalves, Fabrizio Rodrigues, Fernanda Gassen, Janaina Czolpinski, Jaqueline Peixoto, KatlinJeske, Larissa Madsen, Marcia Sousa Rosa, Marcio Lima, Bitta Marin, Michel Zózimo, Pablo Paniágua, Rosana Bones, Sandro Bustamante.

daquela leitura de espaço que realizamos. Não foi apenas no interior do Santander que uma experiência se produziu, mas sim naquele outro espaço, configurado por um banco de praça, batizado por nós de centro cultural, que uma experiência da arte transitou. Tudo estava no jornal e na praça. Essa experiência abriu uma perspectiva importante para o projeto, pois a dimensão do local ativou-se de forma potente pela distribuição localizada e pelo endereçamento. Em apenas seis páginas, divulgávamos os resultados de um processo de trabalho feito para aquele local e que correspondia a um estado da praça em um tempo específico, podendo ser realizado novamente em uma ocasião futura, com outros usuários e gerando outros resultados.

Em 2011, se apresenta a circunstância de voltar a um local anteriormente explorado para, a partir dele, desenvolver outros olhares e proposições. A UFRGS nos convidou a desenvolver um projeto para o *Campus Central*, onde havíamos estado anteriormente, em 2003. Reunimos um grupo de alunos da graduação e da pós-graduação e trabalhamos de julho a novembro. Propusemos ocupar o salão nobre do ICBS (Futuro Instituto de Artes) como sede do projeto, ali estabelecendo uma plataforma de encontros e de trabalho. No editorial do Jornal que publicamos, situamos a Universidade em sua relação com a cidade: “Com exceção do lugar onde trabalhamos, é pouco provável que circulemos por outros institutos e espaços que abrigam a grande diversidade das atividades da universidade”. Importantes aspectos, porém, interligam a UFRGS à história de Porto Alegre, desde aqueles relativos à evolução urbana até os relacionados com os imaginários que nos habitam. Sabemos que o município destinou à Universidade uma ponta de uma área, os Campos da Várzea, hoje Parque Farroupilha, o que possibilitou, desde 1898, que fosse iniciada a ocupação e construção paulatina dos institutos, faculdades e setores administrativos. Assim, algumas construções antigas avizinham-se a prédios modernos, compondo um conjunto variado. O *Campus Central* teve sua configuração alterada pela construção de uma avenida que cortou os fluxos de circulação dos usuários do campus. Aliada a esses aspectos históricos e materiais, consideramos também a dimensão viva dada pelos usos que se fazem desses espaços hoje.

Ao conjunto de ações, somando treze propostas realizadas no *campus* da UFRGS para o projeto *Diálogos Abertos* e publicadas em um jornal de dezesseis páginas, agregaram-se a informação sobre os sete cartazes que publicamos para a ocasião¹¹. O processo desse jornal configurou uma abordagem que decorria da experiência do lugar e era, como ocorreu na experiência realizada no centro da cidade, pensada para

11. Jornal *Formas de pensar a escultura: diálogos aberto/Perdidos no espaço* (2011). Maria Ivone dos Santos. Projeto Gráfico: Eduardo Monteli. Colaboradores: Alice Monsel, Eduarda Gonçalves, Claudia Zanatta, Ariana Gomide e William Anzolin, Cláudia Zimmer, Eduardo Monteli, Fabiana Wielewicki, Fernanda Gassen, HeleneSacco, HelioFervenza, Jéssica Becker, Joubert Vidor, Mariana Silva da Silva, Michel Zózimo da Rocha, Tiago Giora, Raquel Stolf, Sergio Tomasini. Informações complementares sobre o evento encontram-se publicadas na página criada para essa ocasião. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/escultura/z/>

aquele público. Destaco o trabalho *Assonância de silêncios [biblioteca]*, de Raquel Stolf, no qual a artista desenvolve um conjunto de seis papéis volantes, que ela denomina de notas-desenhos, para uma escuta simultânea, associada a registros sonoros coletados numa visita prévia à biblioteca da Faculdade de Direito da UFRGS. A artista fez o que ela denomina uma coleta de silêncios, produzindo singulares notações, conforme vemos publicado na página três do nosso jornal, remetendo ao arquivo de áudio disponibilizado em sua página.¹² Nessa experiência de escuta, ela disponibilizou fones para uma escuta de silêncio ocioso e irrecuperável, em tempos lento ou acelerado, em tempos duplo, miúdo, útil e vago, compartilhada entre o dia 8 e 10 de novembro, ocupando um recanto de leitura da biblioteca. Esse jornal acompanha os treze processos desenvolvidos para aquele contexto e dá aos participantes a possibilidade de investirem-se mais nos espaços da página dos jornais. Um outro aspecto notável é que esses processos, em sua maioria, integram as pesquisas em arte realizadas pelos participantes e desenvolvidas no âmbito da UFRGS, como poderemos circunstanciar melhor quando fizermos um paralelo com as dissertações e teses realizadas no PPGAV-UFRGS.

O quinto número, *Perdidos no Espaço Público*, vem em uma edição ampliada, ocupando trinta e duas páginas, editada em cores, e insere-se no evento *Cidade e universidades*, promovido pela UFRGS e pelo Grupo Montevidéu, ocorrido em Porto Alegre, em abril de 2016, e para o qual fui convidada a colaborar.¹³ Organizei o *Jornal Ocupa Espaço Público* e fiz a curadoria do projeto *Ocupa Tapumes*, assim como organizei a mesa *Arte, Cultura e Espaço Público*¹⁴.

Esse jornal retornou seu olhar sobre Porto Alegre, centrando seu enfoque sobre a área da orla, objeto de uma revitalização e que se encontrava recoberta por

12. Raquel Stolf, *Assonâncias e silêncios [Biblioteca]*, disponível em: www.sondcloud.com/irrecuperavel-ou-ocioso.

13. *Jornal Formas de Pensar a Escultura: Perdidos no Espaço Público (2016)*. Maria Ivone dos Santos. Projeto gráfico: Marcela Morado Marcelo Damasceno Colaboradores: Alexandre de Nadal, Alexis Chevalier, Anouk Moyaux, Cláudia Zimmer, Daniele Marx, Diego Passos, Eber Pires Marzulo, Elaine Tedesco, Hélio Ferverza, Herbert Gouvêa, Juliano Ventura, Klaus W. Einsenlohr, Marcelo Damasceno, Nicolás Cuello, Ricardo Moreno, Valentina Martins, Pauline Gaudin Indicati, Evelyn Lima, Luiza Abrantes, Cláudia Zanatta, Daniela Mendes Cidade, Mariana Silva da Silva, Marcelo Chardosin, Juan Carlos Romero, Rosa Blanca, Guilherme Zamboni Ferreira, Sylvia Furegatti (Pparalelo) Marcela Morado, Fernando Fuão, Renata Marquez (PISEAGRAMA), Raquel Stolf, Sandro Ka.

14. *Arte, Cultura e Espaço Público. Acervos e Projetos – Arte e cidade*, mesa organizada por Maria Ivone dos Santos com o DDC-UFRGS, integrou as Atividades do III Encontro Cidades e Universidades, do Grupo Montevidéu, e buscou apresentar pesquisas, iniciativas curatoriais, publicações realizadas a partir de acervos em Museu Universitário e Centros de documentação de arte contemporânea e projetos que se desdobram em práticas sociais, processos educacionais e de difusão. Contou com a participação de Cristina Freire (Mac-USP), *Descolonizar o Museu: América Latina, curadoria e pesquisa*; Fernando Davis (UNLP), *Asperezas gráficas. Poética y política en los afiches callejeros de Juan Carlos Romero*; Renata Marquez (UFMG), *Ações de pesquisa: curadorias e propostas editoriais*; Sebastián Alonso (UDELAR), *Modos de hacer colectivo: "Proyecto CasaMario"*. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cidadeseuniversidades/>

tapumes, e que vem sendo objeto de muitas discussões e conflitos. Recebemos também colaborações de Campinas, Belo Horizonte e de La Plata. Os dois editores convidados para desenvolver a proposta gráfica do jornal, Marcela Morado, doutoranda do PPGAV, e Marcelo Damasceno, mestrando do PROPUR, propuseram a chamada do jornal para nossa rede de colaboradores, enfatizando o conceito de ocupação. Recebemos as propostas, que foram sendo alojadas nos zoneamentos por eles propostos. O jornal propõe interligações entre narrativas de processo desenvolvidas a partir de reconhecimentos de espaços da cidade – numa ênfase forte sobre as relações de Porto Alegre com o Guaíba e outros rios – e reflexões críticas, assim como proposições e trabalhos gráficos do tipo Lambe, que integraram o *Ocupa Tapumes*. Relações e reverberações que deverão ser melhor explicitadas por nós em um próximo texto. Destacamos, no jornal, a presença do trabalho *Violência* (1973), de Juan Carlos Romero, artista, docente, arquivista, militante, curador e nosso convidado especial, bem como das proposições de alguns dos artistas participantes do projeto, que ocuparam os trezentos metros de tapumes¹⁵.

Os cinco números dos jornais *Formas de pensar a Escultura – Perdidos no espaço*, publicados em 2003, 2005, 2006, 2011 e 2016, vistos a partir de suas pautas, circunstâncias, experiências e audiências, nos indicam algumas pistas de análise. Vemos que proposições desenvolvidas no quadro desse projeto estão interligadas a outros textos e a dissertações e teses, assim como a curadorias, desdobrando-se também em outros Grupos de pesquisa¹⁶.

Ao reler, visualizar e folhear as páginas desses jornais, eu pude constatar que eles são documentos que testemunham muitas leituras de espaço e são um ambiente de compartilhamento de processos artísticos e de processos reflexivos sobre a cidade. Seria importante, na sequência, aprofundar a leitura transversal dessas distintas edições do *FPES-Perdidos*, buscando estabelecer outras conexões e nexos, averiguando o desenrolar das prospecções de artistas ali veiculadas e seu desdobramento em suas

-
15. *Ocupa Tapumes*, curadoria: Maria Ivone dos Santos para o Encontro Cidade e Universidades, realização e produção do DDC-UFRGS. Ocupação de 300 metros de tapumes da orla do Guaíba, separando o canteiro de obras da revitalização da orla. Nessa ocasião, propusemos realizar uma retrospectiva de proposições de Juan Carlos Romero (Argentina) apresentando as propostas gráficas *Violência* (1973), *La desaparición* (2002), *Resistexist- Las palabras se pudren en el papel* (2003), *En medio de las tinieblas prendo fuego a mi prisión* (2016), totalizando mais de 30 metros lineares de intervenção. Também foram coladas nos tapumes as proposições de Alexandre de Nadal, Alexis Chevalier, Anouk Moyaux, Claudia Zanatta, Claudia Zimmer, Daniela Cidade, Daniele Marx, Diego Passos e Juliano Ventura, Elias Maroso, Evelyn Lima, GPIT, Guilherme, Hélio Ferverza, Karina das Oliveiras e Marcelo Damasceno, Marcela Morado, Marcelo Chardosin, Maria Ivone dos Santos, Raquel Stolf, Renata Marquez – PISEAGRAMA, Ricardo Moreno, Sandro Ka, Sylvia Furegati e Herbert Viana –Paralelo e Valdir L. de Andrade Jr.
 16. Raquel Stolf e Cláudia Zimmer integram os Veículos e também atuam nos Grupo de pesquisa Proposições artísticas contemporâneas e seus processos experimentais (UDESC-CNPq). Eduarda Gonçalves e Alice Monsel integram o Grupo Veículos da Arte (UFRGS -CNPq) coordenado por mim e por Hélio Ferverza (UFRGS-CNPq), e coordenam, desde 2011, o Grupo de Pesquisa Deslocamentos, Observâncias e Cartografias Contemporâneas – DESLOCC (UFPeL/CNPq).

práticas artísticas e docentes e também na sociedade. Olhares que podem gerar uma melhor compreensão dessa cena, e a partir dos quais será possível estabelecer as bases para a escrita dessa história.

REFERÊNCIAS:

SANTOS, Maria Ivone dos. Jornais e outros veículos: Formas e pensar a escultura/Perdidos no espaço, In: PUCCELLI, Roberta, SOUZA, Roberta de Oliveira, VILLA, Danilo. **Micropolíticas**. Londrina: EDUEL, 2014.

SANTOS, Maria Ivone dos. A observação de um lugar urbano como ação da arte. In: **Colóquio Poéticas do urbano** (4.: 2008 set. 3-5: Florianópolis). Camelódromo Cultural. Florianópolis: UDESC, 2008

SANTOS, Maria Ivone dos (Org.). Formas de pensar a escultura: diálogos abertos: perdidos no espaço. Porto Alegre: UFRGS, n. 3, nov. 2011.

SANTOS, Maria Ivone dos (Org.). Formas de Pensar a Escultura: Perdidos no Espaço Público, Porto Alegre: UFRGS, n. 4, abr. 2016.

SANTOS, Maria Ivone dos; FALCÃO, Fernando (Orgs.). Perdidos no Espaço III Fórum Social Mundial, Porto Alegre: UFRGS, n. 0, jan. 2003.

SANTOS, Maria Ivone; FERVENZA, Hélio (Orgs.). Perdidos no Espaço V Fórum Social Mundial, Porto Alegre: UFRGS, n. 1, jan. 2005.

SANTOS, Maria Ivone; FERVENZA, Hélio (Orgs.). Perdidos no Espaço do Centro de Porto Alegre. Perdidos no Espaço, Porto Alegre: UFRGS, n. 2, maio/jun. 2006.

FREIRE, Cristina (Org.). **Terra Incógnita**: conceitualismos na América latina no Acervo do MAC USP. São Paulo: Museu de Arte Contemporâneo da Universidade de São Paulo, 2015.

MCLUHAN, Stephanie, STEINES, David (Org.) **Mcluhan por Mcluhan**: Entrevistas e conferências inéditas do profeta da globalização. Rio de Janeiro, Ediouro, 2005.

ORTIZ-ECHAGÜE, Javier. **Yuri Gagarin y el conde de Orgaz**. Mística y estética de la era espacial (Jorge Oteiza, Ives Klein, Jose Val delOrme), Fundación Museu Jorge Oteiza, FundazioMuseoa, 2014.

ROCHA, Michel Zózimo da. **Estratégias expansivas**: publicações de artistas e seus espaços moventes. Porto Alegre: Edição do Autor, 2011.

WYE, Deborah, WEITMAN, Wendy. **Eye in Europe**: Prints, books, multiples / 1960 to now. New York Museum of Modern Art, 2006.

COLECIONISMO ALTERNATIVO E OFERTA LETIVA DE PUBLICAÇÕES ARTÍSTICAS EM UNIVERSIDADE FEDERAL: UM RELATO

PAULO SILVEIRA¹

Ocasionalmente, deparamo-nos com fotos mostrando voluntários abnegados levando livros e outras publicações – e, portanto, educação – para povoados isolados, distantes, usando transportes inusitados. Entre as imagens recorrentes e pitorescas estão aquelas com a presença de semoventes, como o cavalo, o camelo e o elefante. Em especial, palmas para os muares, que, dentre todos os animais nessa tarefa, cumprem sua função com gáudio. Não se trata de ficção.² Carregar livros sobre um burro é uma de tantas estratégias muito rudimentares, piedosas e até mesmo divertidas, que namoram o folclore enquanto pertencem à generosa e abnegada entrega do ser humano aos seus ideais civis. Do ponto de vista objetivo das práticas operativas – ainda assim retornando à relação de analogia e aproveitando o recurso da metáfora do animal de carga –, no contato entre um professor de história da arte com os estudantes as estratégias de ambulante, podem ser a forma possível da manutenção de um comprometimento com o ensino qualificado. Este é o caso que se apresenta aqui, em forma de relato, como resultado possibilitado pela articulação entre uma pequena coleção pessoal e a constituição de um mecanismo alternativo de formação de acervo institucional.

-
1. **Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira.** Professor adjunto do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – (UFRGS). Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte e da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Pesquisador CNPq.
 2. São bons exemplos: Luis Soriano e a Biblioburro, biblioteca itinerante sobre seus burros Alfa e Beto, atuando na Colômbia desde 1997 (a Fundación Biblioburro foi legalmente constituída em 2010); a Mobile Camel Library, atendendo o Quênia rural a partir de três dromedários; o serviço de Dashdon-dog Jamba, autor e tradutor, sobre camelo no deserto de Gobi, na Mongólia desde o início dos anos 1990; a Donkey Mobile Library, iniciada em 2006 na Etiópia pelo Ethiopian Books for Children and Educational Foundation; a Elephant Mobile Library, do Room to Read Laos, na província de Xayboully, Laos; e o programa Books-by-Elephants, do governo da Tailândia, incluindo *laptops* e conexão à internet, atuando no norte do país.

A coleção pessoal (deste pesquisador) é de porte pequeno, formada principalmente por publicações de artistas, geralmente não periódicas, embora também conte com alguns exemplares avulsos de jornais e revistas. Possui cerca de vinte anos, o que deve ser considerado muito pouco em termos comparativos. Teve início mais ou menos regular a partir de 1996 com as atividades de pesquisa no Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com ênfase em História, Teoria e Crítica, o que explicará sua condução dirigida a objetivos metodológicos possíveis. Nos primeiros tempos, sofreu muita intermitência devido às limitações financeiras, em certos momentos extremas. Concluído o mestrado, a coleção prosseguiu discretamente, recuperando o entusiasmo durante as investigações de doutorado, na mesma área de concentração, voltada à história da arte. Como o tema específico de pesquisa do mestrado ao doutorado foi mantido dentro da categoria do livro de artista (embora sempre com os olhos abertos para todo tipo de publicação artística que pudesse ser considerada relevante), a visita a bibliotecas, museus, coleções e livrarias foi muito intensa, tanto no Brasil como no exterior. As compras foram mais discretas, já que os compromissos pessoais regulares consumiam os recursos. Em 2010, com a troca do cargo estável de técnico-administrativo (com chefia e outros benefícios) para professor concursado da mesma universidade federal, a UFRGS, os vencimentos sofreram redução significativa,³ implicando em renovação noajuizamento das escolhas, o repensar das prioridades.

Por outro lado, o cotidiano de sala de aula deixava cada vez mais evidente que os conhecimentos adquiridos sobre os procedimentos fundacionais históricos de instituição da arte contemporânea obrigavam o professor à instrumentalização metodológica do ensino de história da arte brasileira e internacional a partir dos anos 1960. Dita instrumentalização, embora muito bem apoiada na leitura e nos recursos virtuais, somente poderia ser efetivada através do contato direto do aluno com os meios utilizados pelos artistas mesmos, em seu tempo, prioritariamente os que envolvessem estratégias comunicacionais: livros, revistas, jornais, cartazes, discos, cassetes fonográficos, filmes, vídeos, múltiplos em geral. No caso específico das publicações, aquilo que o Instituto de Artes tinha a oferecer não passava de alguns exemplares em sua biblioteca e no seu acervo artístico. Caberia ao próprio professor fazer o aporte do que estivesse ao seu alcance. Este era o procedimento mais imediato.

O procedimento efetivamente profissional a ser tomado deveria ser (assim acreditamos) a constituição de um fomento regular de publicações notáveis para o acervo da instituição, suprimindo parte de seu débito de oferecimento de fontes primárias. Em outras palavras, promover a constituição de uma coleção de publicações de artista.

3. Naquele momento, a formação de pós-graduação completa incidia vigorosamente no salário-base de um técnico de nível superior (raramente doutor) próximo do fim de carreira, que era maior do que o de um professor adjunto (sempre doutor) em início de carreira. A diferença era importante o suficiente para fomentar a dúvida: valeria a pena passar a professor e receber menos? A resposta é positiva, mas seu detalhamento foge ao âmbito deste relato.

Isso foi tentado em duas ocasiões. A primeira tentativa, voluntariosa, utópica e solitária, a partir do doutorado e logo após o seu término, falhou sem mesmo dar um segundo passo (não havendo bibliotecária pesquisadora, não havia interlocução para algo desafiador). E a segunda, pensada a partir de premissas objetivas, fracassou, mesmo que tenha surgido diretamente de dentro da instituição, apoiada na instrumentalização do Bacharelado em História da Arte, recém-criado (primeiros ingressantes em 2010), e com auxílio de outra professora também vinculada à graduação e à pós-graduação, do Bacharelado em Artes Visuais. Nesse último esforço, a partir de 2010 (concomitante ao novo curso), dois professores, Paulo Silveira e Maria Lucia Cattani (1958-2015), propunham-se a acompanhar a formação da coleção, oferecendo as suas experiências, mais a possibilidade de contato com alguns técnicos e pesquisadores de outras instituições, inclusive internacionais. Pela proposta, a coleção poderia ficar sediada na Biblioteca Barão de Santo Ângelo ou no acervo da Pinacoteca (como se chama historicamente o órgão responsável pela exibição, acervo e restauro de obras no Instituto de Artes). Ou, o que seria ainda melhor, dividida entre os dois setores. Não deu certo. O principal motivo alegado por ambos os setores era a falta de espaço físico, o que é verdadeiro (o IA ocupa um edifício já antigo no centro histórico da cidade, mais um pequeno prédio anexo, ao lado, além de salas em outros locais do Campus Central da UFRGS). Entretanto, reconhecido o problema inquestionável, também é verdade que não houve demonstração de real interesse por parte da instituição.

Tomando como base o reconhecimento da necessidade de pelo menos iniciar a resolução do problema logístico e os argumentos em favor do aprimoramento da metodologia de pesquisa em história da arte, buscou-se uma construção teórica propositiva que subsidiasse os novos esforços a serem despendidos – conforme argumentação oferecida em Silveira (2012a e 2012b). A solução seria ser “marginal” ou “alternativo”, seja lá o que estes conceitos realmente signifiquem hoje, dentro da instituição. Uma pesquisa já vinha sendo realizada metodicamente desde 2010, intitulada *Livro de artista e ambiente acadêmico: relações sistêmicas e estéticas na universidade* e que pretendia, conforme o projeto cadastrado no sistema de pesquisa da UFRGS:

[...]avaliar criticamente a presença do livro de artista [...] na vida universitária de ensino, pesquisa e extensão, coletando informações históricas, estéticas e metodológicas de instituições acadêmicas que tenham relações programáticas teóricas com essas manifestações [...]

Para o caso doméstico, as justificativas relembavam experiências passadas, as obras coletivas *Proposiciones creativas: curso de creatividad realizado en Brasil*, em 1972 (uma edição com participação coletiva, coordenada por Julio Plaza, concluída no Centro de Investigaciones Recinto Universitario de Mayaguez, Porto Rico), e

Ciranda (Paulo Silveira, org.), em 2005, além de desenvolvimentos de alguns docentes, como nos livros da já citada Maria Lucia Cattani e de Helio Ferverza. Os fundamentos dessa pesquisa foram apresentados no Encontro Nacional da ANPAP, em Salvador, 2010, retornando em maior ou menor grau em outras manifestações (ver referências). A partir desse projeto (que segue em desenvolvimento), outro surgiu, mais pragmático, visando resultados extremamente objetivos, o *Repositório auxiliar de publicações artísticas ou especiais*, implantado nos primeiros meses de 2014, tornado ativo previamente no ano anterior.

O *Repositório* vem se efetivando de forma proativa, obedecendo o compromisso de sua temática:

A pesquisa é conceitual e instrumentalizadora, tendo como tema e problema a compreensão de causas e o sobrepujamento das dificuldades de atualização de acervos de publicações especiais em instituições superiores de ensino da arte, especialmente o Instituto de Artes da UFRGS, e a operacionalização de meios alternativos ou não para coleta e guarda de fontes primárias e secundárias bibliográficas ou afins, como publicações não periódicas e periódicas, peças ou produtos gráficos auxiliares ao exercício do artista visual (*ephemera*) e múltiplos com significado expressivo ou documental da produção artística, especialmente se relacionados à arte contemporânea. (SILVEIRA, 2014a, p. 82)

Suas metas imediatas e de médio prazo são igualmente claras, assim transcritas: (1) busca de informação histórica em fontes mais precisas e pontuais sobre as relações de publicações, impressos e pequenos múltiplos em geral com a instauração da arte moderna e contemporânea (nesta meta, complementa-se o projeto de pesquisa de dezembro de 2014 que dá fundamento ao *Fundar: grupo de pesquisa sobre instauradores da arte contemporânea*, já homologado pela UFRGS e CNPq); (2) busca de fontes de informação técnica específicas ao problema artístico em questão (coleccionismo dirigido); (3) formulação de princípios para um protocolo mínimo para tarefas de aceite ou aquisição de itens e posterior colecionação ou encaminhamento para agentes colecionadores na UFRGS (ou outras universidades, se impossível a manutenção na sede da pesquisa); e (4) para os casos de obras ofertadas em doação, estabelecer pela fé pública do projeto de pesquisa a segurança e legitimação esperada pelo doador, com a guarda provisória do pesquisador responsável pelo tempo que for necessário até uma localização final, de preferência a transferência para os acervos do Instituto de Artes. Imediatamente após sua implantação formal, buscou-se apresentar o projeto em evento ou publicação acadêmica, publicitando sua presença e métodos

(SILVEIRA, 2014a, p. 82), como uma operação de afirmação de que não mais se tratava de uma pré-estreia.

Observe-se que a pesquisa regular com publicações vem sendo mantida há mais de vinte anos, que, por conta da credibilidade, muitos artistas ofereceram trabalhos em doação e que, igualmente durante anos, sobretudo devido aos insucessos apresentados na UFRGS, a recomendação era de que as ofertas fossem dirigidas para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) e para a Biblioteca Universitária da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Neste momento presente, o procedimento leva em consideração o público final, nosso estudante, nosso pesquisador, que está distante das coleções do centro do país, tendo no Rio Grande do Sul apenas uma instituição com centro de documentação que abarque impressos e múltiplos conceituais e afins.⁴ A publicação captada por doação ao Repositório, nele permanece, na residência do pesquisador responsável ou em dependências provisórias no Instituto de Artes, até que possa ser encaminhada em definitivo para a Biblioteca Carlos Barbosa (se for livro comum, periódico ou livro de artista) ou para o acervo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (se for livro-objeto, múltiplos tridimensionais ou peças únicas). O número de transferências já feitas pelo Repositório para a biblioteca ainda é pequeno, mal ultrapassando duas dezenas, quase sempre de livros e catálogos incluídos em planos de ensino (de presença obrigatória no sistema). Para a Pinacoteca, apenas um trabalho foi transferido até o momento, após guarda temporária de pouco mais de um ano.⁵ Um número significativo de exemplares é mantido sob os cuidados do Repositório, em reserva domiciliar, disponível aos estudantes para consulta agendada.

Voltando ao tema das estratégias rudimentares de dedicação aos seus compromissos civis, é a soma de dois pequenos acervos o que está à disposição dos estudantes e que chega até a sala de aula. Os livros são levados pessoalmente pelo professor, às vezes em malas.⁶ Como alguns são raros, a supervisão presencial é obrigatória. Por exemplo, para colaboração em uma aula de uma professora do bacharelado em Artes

-
4. A região possui uma coleção importante, mantida pela Fundação Vera Chaves Barcellos em Viamão e Porto Alegre, com convênio de colaboração com o Instituto de Artes. Seu Centro de Documentação e Pesquisa tem origem no Centro Alternativo de Cultura Espaço N.O (1979-1999), na Galeria Obra Aberta (1999-2002) e no Arquivo Espaço NO (de Nervo Óptico, grupo atuante entre 1976 e 1978). O contato pessoal com o arquivo deu-se em meados dos anos 1990, sendo ele uma das bases primárias para o estudo das publicações de artistas.
 5. Publicações de Antonio Claudío Carvalho da série *P.O.W. (poetry/oppose/war)*, 2012-2013, inspiradas na série *Futura*, de Hansjörg Mayer, publicada de 1965 a 1968.
 6. Para a apresentação em São Paulo no X Congresso Internacional de Estética e História da Arte, no MAC-USP, a demonstração foi inteiramente visual, quase inteiramente pautada na ilustração do presente seguimento, com projeção de alguns exemplos: estado da organização da coleção pessoal e do Repositório; aporte a aula de livros sobre editora associada ao Fluxus nos anos 1960 e 1970; reflexão a partir de imagens de calendários alemães dos anos 1920 em aula sobre busca de fontes primárias em arte moderna; análise de reedições contemporâneas para estudos comparados; uso de publicações de artista para exemplificação de possíveis grupos formais ou temáticos; e exemplos dos impressos sob guarda.

Visuais, foram levados alguns catálogos mais ou menos recentes, juntamente com algumas publicações dos anos 1960 e 1970, incluindo nove títulos da *Something Else Press*, de difícil aquisição, o que justifica a permanência na sala. Excetuando-se os casos pontuais, geralmente os livros, catálogos⁷ ou revistas são trazidos à sala de aula nas disciplinas sob responsabilidade do titular do Repositório, entre elas *Metodologia da Pesquisa em História da Arte*, *História da Arte VII*, *Seminário de Arte Contemporânea*, *Arte e Comunicação* e *Produção Editorial em Artes*, todas do Bacharelado em História da Arte, embora algumas turmas ofereçam parte das vagas para alunos de Artes Visuais (bacharelado e licenciatura),⁸ Museologia, Design, Jornalismo, Publicidade e Relações Públicas). Na pós-graduação, alguns livros de artista foram levados aos alunos de *Tópico Especial III: Estética e discurso da publicação em artes*, oferecido experimentalmente no primeiro semestre de 2014 (com a intenção de novo oferecimento em 2017).

Embora não seja o caso de aqui arrolar os exemplares em acervo (da coleção pessoal ou do Repositório), pode-se destacar a presença de boa representação brasileira recente, livros de artistas internacionais dos nomes mais conhecidos, alguns exemplares avulsos de periódicos internacionais, alguns cartazes e impressos diversos, catálogos de algumas grandes exposições e outros documentos. Embora possua um número elevado de publicações tendo o livro de artista como assunto, o acervo deve ser considerado modesto, consideradas as ausências. Porém, é suficiente para cobrir os principais temas da arte contemporânea brasileira e internacional estudados no ensino de graduação e pós-graduação, incluindo estudos comparados, além de contribuir pontualmente à pesquisa. E, deve ser acrescentado, como decisão já declarada aos familiares, o destino eventual da integralidade da coleção pessoal será o Instituto de Artes da UFRGS.

REFERÊNCIAS

SILVEIRA, Paulo. Colecionismo alternativo: o Repositório Auxiliar de Publicações Artísticas ou Especiais. *Revista da Fundarte*, Montenegro, v. 14, n. 28, p. 82-91, 2014.

_____. Meio acadêmico e livro de artista: primeiros apontamentos. In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 19, 2010, Cachoeira, BA. *Anais do...* Salvador: EDUFBA, 2010. p. 765-773. 1 CD-ROM.

7. A respeito do contato com catálogos em sua dimensão histórica, assim como a relação com certas disciplinas, ver as referências, especialmente a comunicação no evento *Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX: Perfis e Trânsitos*, Lisboa (SILVEIRA, 2014b).
8. Exercícios de articulação teórico-prática foram realizados em *Seminários de Tópicos Especiais* em três oferecimentos (é uma disciplina com professores e temas diversos a cada semestre). A pressuposição é de que deva ser considerada a diferença entre o caráter de protótipo presente em um livro único e a dimensão política ou funcional de uma publicação, situação que pode justificar professores ou planos de ensino diferentes, como sugerido em artigo para periódico (SILVEIRA, 2012).

_____. O catálogo como assunto da História da Arte: um estudo de caso. In: **Coleções de Arte em Portugal e Brasil nos Séculos XIX e XX**: Perfis e Trânsitos. Lisboa: Caleidoscópio, 2014. p. 615-626.

_____. O livro de artista como assunto acadêmico. **Estudio**, Lisboa, v. 3, p. 273-277, 2012.

_____. O livro de artista como documento na metodologia da pesquisa em história da arte. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 22, 2012, Brasília. **Anais do XXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**: direções e sentidos da história da arte. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2012. p. 1427-1442.

COMUNICAÇÕES

UM AUTÔMATO PROBLEMÁTICO: ENTRE A FORMA HUMANA E O DIAGRAMA

VAGNER GODÓI¹

O AUTÔMATO

O desenvolvimento da ideia de autômato, de criaturas artificiais que se aparentam com o homem ou animais, acompanha tanto a História da Arte como a da Tecnologia. O autômato, tal como existiu entre o Renascimento e o século XIX, contém em si o mito da origem e a antecipação utópica do Futurismo e da Ficção Científica. O século XX viu surgir inúmeros artistas que trabalharam sobre a mitologia do robô, através da modificação da representação do corpo: dando qualidade ou forma humana às máquinas ou tentando conferir forma e qualidades maquinicas ao que é humano. Os 'autômatos' da Arte de Agora não diferem, porém, de sua antiga definição, como em um sonho, estado de pura abstração ou um diagrama. A metáfora do homem-máquina, segundo Jack Burnham (1968, p. 199-200), pode ser vista desde os bonecos representando deuses encontrados na antiguidade até os autômatos hidráulicos da Idade Média, dos relógios do século XVII aos sistemas cibernéticos de Wiener. Podemos ligar o termo autômato com as criaturas fantásticas de várias culturas e de várias épocas: Galatea, trazida à vida pelos deuses; o Golem de barro da antiga lenda judaica; Frankenstein de Mary Shelley. O século XVIII é a época de ouro do autômato, pois surgem neste momento duas características novas: o não antropomorfismo e a autonomia. Blaise Pascal inventou, em 1642, uma máquina de cálculo precursora dos computadores modernos. Este fato marca o aparecimento de autômatos que não pretendem ter a forma humana. A experiência de Pascal foi seguida por Leibniz, em seu pioneiro trabalho em lógica simbólica.

1. **Vagner Godói.** Doutorando e mestre pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP). Atualmente é professor do IED - Instituto Europeo di Design.

SUBESCULTURA

Os autômatos sempre foram considerados como algo que estava à parte da escultura das Belas Artes. São elementos do passado resgatados pela arte de ruptura, pois possuem elementos estéticos que vão contra a tradição e a cultura erudita ocidental. Várias outras manifestações de ruptura vão resgatar estes pontos que estavam à margem da alta cultura, ou da cultura erudita – movimento de expansão para a arte-vida, contra uma noção de Belo pré-estabelecido. Todas as réplicas humanas e de animais, tais como fetiches, ídolos, amuletos, imagens de funeral, bonecas, bonecos de cera, fantoches, marionetes e, principalmente, o autômato, foram consideradas, por historiadores, como algo inferior à tradição da escultura, um tipo de subcultura, tal como é colocado por Burnham (1968, p. 185). Possuem menos ligação com o conceito ocidental de beleza do que com outros propósitos e práticas variados. História do Autômato como História da Tecnologia como a outra História da Arte.

A MAGIA DA TECNOLOGIA

Como explicou Munford (1971, p.54), a magia e a alquimia foram estágios necessários ao desenvolvimento da ciência. Não só porque, como no caso da alquimia, tenha ajudado com seus instrumentos e métodos, mas também por que, por trás de todas estas fábulas, desejos e utopias, havia a ambição de dominar a natureza, um dos sonhos mais antigos do homem. Outro caráter que a ciência atual possui é o de conservar da magia o que ela tem de mais fascinante: um imaginário que instiga e assusta as pessoas, um mistério desvendado, mas nem tanto. Do mesmo modo, a tecnologia tanto quanto a natureza, vista pela magia e pela religião, possui aspectos sublimes do grandioso, do absoluto e do desconhecido. A ciência, de fato, adquire agora algumas características e funções que antes tinha a magia, a alquimia e a mitologia. Como modelo de explicação do mundo, a ciência oferece modelos similares de fascinação tão miraculosos como antes a magia oferecia. Para o leigo, a aparência científica já é algo que fascinaria. Os signos da ciência e da tecnologia, o funcionamento imaginário de uma máquina, assim como a ficção científica, são objetos presentes no projeto poético de muitos artistas de agora.

O AUTÔMATO MODERNISTA

A História do Autômato desenvolve-se paralelamente à da Tecnologia e também à da arte. Com o início do século XX, através das vanguardas e com o desenvolvimento da arqueologia, os historiadores foram forçados a considerar os méritos estéticos, que aqui já não eram da ordem tradicional do Belo, destas formas de escultura. O autômato e outros tipos de subcultura serão amplamente utilizados nos

mais variados movimentos de vanguarda, não só por serem elementos para o usual ataque contra a arte tradicional, mas também pelas ligações com o novo mundo mecânico que surgia. O autômato, a partir de então, passa a acompanhar o espírito da máquina moderna, ultrafuncional, em que o adorno e a decoração são retirados, revestindo-se de uma Estética da Máquina. Este espírito ou estes valores de precisão, racionalidade são tanto da máquina como da própria arte. O mesmo movimento que fazia com que os elementos maquímicos do autômato transformassem a arte daquele período, voltava novamente sobre o autômato com a modificação pela estética geométrica e funcional desenvolvida por aqueles movimentos artísticos. Houve uma influência do autômato, mas a inspiração autêntica era a própria racionalidade, limpeza e geometria da máquina. Deste modo, a noção de autômato é suplantada pela noção de robô, termo cunhado em 1924 pelo tcheco Karel Capek na peça teatral R.U.R. (*Rossum's Universal Robots*).

O robô é diferente do autômato sobretudo pelo que ele possui do espírito da máquina moderna ultrafuncional e também por certa distância com a forma humana: na falta de cor da pele, de pelos e cabelo e de movimentos naturais. Jean Baudrillard (1993, p. 120) define o robô como a síntese entre a funcionalidade absoluta e o absoluto antropomorfismo, resumindo todas as vias do inconsciente no domínio do objeto. Segundo Burnham (1968, p. 325), várias obras de arte antropomórficas do século XX não imitavam o humano, mas imitavam robôs tentando ser humanos, os pseudorrobôs, como nas obras de Eduardo Paolozzi. Os robôs não precisam ter a forma humana. As máquinas não precisam ter a forma humana. Nem os humanos necessitam parecer humanos. Isso pode ser associado com toda a ruptura vanguardista com os elementos tradicionais que compõe a representação humana.

○ CYBORG E A ABSTRAÇÃO

Depois do surgimento do não antropomorfismo das máquinas de Pascal, Leibniz e Babbage, o projeto de autômatos seguiu por duas linhas diferentes. A primeira continua com a antiga preocupação de simular o vivo através da aplicação da aparência humana em mecanismos, iniciando uma larga produção de brinquedos, a partir de meados do século XIX. A segunda abre-se ao campo novo da simulação da inteligência, traçando os indícios dos atuais computadores e da inteligência artificial. Em contraposição a uma simples ilusão, imitação ou simulação do que é vivo, tal como foi visto com o autômato e desenvolvido mais recentemente na ideia de robô, a noção de *cyborg* (*cybernetics organisms* – organismos cibernéticos) ultrapassa tanto a ideia de uma máquina seguindo linhas humanas, como passa a não sustentar a existência de uma forma humana aplicada ao próprio humano: representação transformativa do homem mais metamorfose tecnológica do ser humano.

Lewis Mumford (1971, p. 47) esclarece que o desejo ingênuo de reproduzir o orgânico, em vez de idear seu equivalente abstrato, atrasou o desenvolvimento da

máquina. Deste modo, é o que o pensamento anímico pode ser considerado como a maior dificuldade encontrada na dissociação do mecânico, que começou pelo século XVI – que resgata a imagem do corpo humano como uma máquina iluminista. Os autômatos só se tornaram máquinas relevantes para a ciência quando se descolaram de ideias anímicas, miméticas ou antropomórficas. A natureza pode, de fato, ajudar na abstração técnica, ou melhor, neste movimento de virtualização técnica. Porém, um conjunto de instrumentos foi inventado sem que descrevesse com precisão uma função fisiológica.

Podemos caracterizar duas direções que o envolvimento da arte com o biológico tomou. A primeira confere à máquina uma forma ou qualidade humana. Este antropomorfismo tenta simular ou imitar o humano ou biológico conferindo qualidades humanas à máquina. Hiper-realidade e simulação. Este é o caso do autômato, do robô, dos pseudorrobôs de Eduardo Paolozzi e da Inteligência Artificial – em que o comportamento do biológico é simulado em computadores. A outra direção é a que confere uma forma ou qualidade maquiniza ao que é humano. A maquinização do corpo humano em Oskar Schlemmer e Fernand Léger, a inserção da máquina no ser vivo ou a modificação cubista ou cirúrgica das formas humanas. A virtualização operada pela técnica volta ao corpo. O movimento que coloca o corpo na tecnologia é invertido para o movimento que coloca a tecnologia no corpo.

O Diagrama ou A Máquina Problemática

A tecnologia, antes de se resolver naquilo que é funcional e tecnológico, é uma abstração, uma ideia que se tem da tecnologia ou uma tecnologia por vir. O autômato é sempre uma máquina, real ou imaginada, e pode ser um termo mais amplo para designar os esforços e anseios por determinada tecnologia futura. A ideia de autômato difere da ideia de máquina, não pelo grau de automatismo ou de simulação ou imitação do que é vivo, mas sim pelo que esta ideia tem de utópica e potencial. O autômato como máquina-utopia pode ser considerado como signo do que é tecnológico e está na gênese do desenvolvimento tecnológico, ao oferecer imagens para este mesmo desenvolvimento. A diluição do caráter mítico do autômato, através de sua atualização em alguma máquina ou ferramenta conforme o desenvolvimento das tecnologias, pode ser explicada também pelo deslocamento de fascinação, pela arte, do autômato em direção às abstrações tecnológicas dos diagramas da máquina.

Autômatos e obras de arte maquinicas são máquinas abstratas e, portanto, não possuem, obrigatoriamente, a função e o grau tecnológico de uma máquina. As qualidades utópicas e diagramáticas do autômato também revelam obras de arte que usaram a tecnologia enquanto ideia ou que exibem formas da ciência e da tecnologia. Artistas expressaram e expressam estas condições, utilizando-se dos diagramas da máquina, para construir uma obra que é tecnológica, senão de fato, ao menos problemática.

REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- BEAUNE, Jean-Claude. The Classical Age of Automata. In: FEHER, Michel (Ed.). **Fragments for a History of the Human Body**. New York: Zone, 1989.
- BURNHAM, Jack. **Beyond Modern Sculpture: the effects of science and technology on the sculpture of this century**. New York: Brazillier, 1968.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: ed. 34, 1995.
- HULTÉN, Pontus (Ed.). **Futurism & Futurisms**. London: Thames and Hudson, 1992.
- MUNFORD, Lewis. **Técnica y civilización**. Madri: Alianza, 1971.
- The Machine As Seen At The End of The Mechanical Age**. New York: The Museum of Modern Art, 1968.

QUANDO IMPRIMIR É RESISTIR: A REVISTA *KARIMBADA* E AS PRÁTICAS ARTÍSTICAS NA REDE INTERNACIONAL DE ARTE POSTAL

FERNANDA DE CARVALHO PORTO¹

Nos anos 1960 e 1970, tendo como quadro social e político uma Europa dividida pela polarização da Guerra Fria e uma América Latina com a liberdade cerceada por regimes ditatoriais, surge uma produção artística pautada na experimentação de novas linguagens, crítica às instituições artísticas, interessada em esgarçar os limites entre arte e sociedade, por meio de uma poética insurgente e questionadora.

Inscrita nesse meio, a arte postal se apresenta como uma rede intercontinental de câmbio de ideias, denúncias, trabalhos e produções colaborativas. O correio que, a princípio, tem a função de garantir o envio e a entrega de correspondências, torna-se, na arte postal, parte essencial de ativação do trabalho artístico, atuando “como veículo, como meio e como fim, fazendo parte/sendo a própria obra” (BRUSCKY, 2006, p. 375).

Nessa produção artística transversal, em que “o espaço privado toca o público; a esfera pessoal e política se mesclam” (FREIRE, 2015, p. 30), surgem diversas proposições entre cartões postais, publicações coletivas, livros de artista etc., nas quais é frequente o uso dos meios de reprodução, tais como xerox, serigrafia, xilogravura, mimeógrafo, carimbo etc. Devido ao baixo custo, fácil reprodutibilidade e por possibilitar uma rápida e larga distribuição e circulação, tornaram-se suportes comuns para os artistas.

O artista francês Hervé Fischer, no livro *Arte e Comunicação Marginal* (1974), ao compreender o correio como uma atividade que integra a arte à sociedade, apresenta o carimbo como um dispositivo gráfico inserido em um circuito de comunicação marginal. Sob a regulamentação do sistema postal e à margem das galerias e museus, o carimbo subverte o cotidiano e se apresenta nessas práticas artísticas autônomas aos espaços instituídos pelo sistema da arte.

1. **Fernanda de Carvalho Porto.** Mestranda no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).

Inserida nesse circuito marginal, surge a *Karimbada*, revista organizada pelo artista paraibano Unhandejara Lisboa, voltada exclusivamente para a produção de carimbos. Entre 1978 e 1979, a revista conta com três edições, nas quais Unhandejara se utiliza de um procedimento bastante comum na arte postal: o de convocar artistas a colaborarem na revista, solicitando trabalhos em formato pré-determinado e produzindo em tiragem limitada.

No caso da *Karimbada*, o formato é de 16x21cm e a tiragem é de cento e cinquenta exemplares. Um envelope meio-ofício funciona como capa da publicação, apresentando o nome da revista, o número da edição e o subtítulo *Arte em Carimbo / Tenkoku² / Rubber Stamp / Experiences Stamp Art*, todos impressos em xilogravura.

Para Unhandejara, a escolha do carimbo como tema central da revista foi uma consequência natural de sua prática, por já “trabalhar muito com gravura, ser professor de gravura, gostar da xilogravura e estudar muito isso” (informação verbal)³. Ainda que existissem “alguns pequenos detalhezinhos de colagem, a maioria era carimbo; não só o carimbo tradicional, como carimbos artísticos, alguns artistas usaram até a própria mão, eu mesmo usei” (informação verbal)⁴, ele acrescenta.

A *Karimbada* era produzida na casa de Unhandejara – no Jaguaribe, bairro periférico de João Pessoa – conhecida como Vila 777, que serviu de ancoradouro para os artistas de todo o Nordeste brasileiro nos anos 1970 e 1980. Passaram por ali diversos artistas plásticos e músicos; com os artistas postais, os encontros eram constantes. Sob o espírito colaborativo, além da *Karimbada*, os artistas levavam outros projetos para compartilhar e produzir juntos na Vila 777, tais como a *Gaveta*, editada por Marconi Notaro e Silvio; a *Povis/Projeto*, por Jota Medeiros; *Multipostais*, por Paulo Bruscky e Daniel Santiago.

A primeira edição da *Karimbada* contou com a participação⁵ de artistas das cidades de João Pessoa, Natal e Recife, além do mexicano Ulises Carrión⁶ e do holandês Aart van Barneveld⁷ – ambos personagens essenciais na divulgação⁸ do carimbo como linguagem artística. Nessa edição, há um grande número de trabalhos

2. Tenkoku significa gravura em japonês.

3. Entrevista com Unhandejara Lisboa realizada em 01 de dez. 2015 em João Pessoa, Paraíba.

4. Entrevista com Unhandejara Lisboa realizada em 01 de dez. 2015 em João Pessoa, Paraíba.

5. A primeira edição da *Karimbada* contou com a participação de artistas de João Pessoa (PB), como Paulo Ró, Bené Siqueira, Pedro Osmar, Marcos Pinto, Marcondes Silva, Vania Lucila Valério, J. Genesio Vieiral e Unhandejara Lisboa. De Natal (RN), participaram Falves Silva, Jota Medeiros, Carlos Humberto Dantas; e de Recife (PE), Paulo Bruscky, Daniel Santiago, Leonhard Frank Duch.

6. Ulises Carrión criou a editora, livraria e arquivo *Other Books and So*, em 1975, dedicada a livros de artista.

7. Aart van Barneveld foi diretor da galeria/editora *Stempelplaats*, criada em 1976 na cidade de Amsterdã, Holanda. Nesta, Barneveld promoveu diversas exposições e publicações de artista tendo prioritariamente o carimbo como linguagem.

8. Ao reconhecer a intensa produção de *stamp art* no Nordeste brasileiro, Aart van Barneveld realiza no ano seguinte, em fevereiro de 1979, uma exposição dos artistas Paulo Bruscky, Leonhard Frank Duch, Unhandejara Lisboa e Jota Medeiros em sua galeria *Stempelplaats*, em Amsterdã, Holanda. A edição no. 02 da revista *Rubber*, editada por Barneveld, funcionou com um catálogo dessa exposição.

que utilizam superfícies já existentes como matrizes de impressão. O trabalho de Jota Medeiros, por sua vez, destaca-se pela mensagem declaradamente política, com a presença da suástica formada a partir de pequenos círculos perfurados. Logo abaixo do símbolo do regime nazista, aparece seu carimbo emblemático *Ra-ta-ta-ta-ta-ta-ta-americalatina*. Com essa onomatopeia, o carimbo carrega o som de uma metralhadora e evoca a violência vivida pelos países da América Latina com a instauração dos regimes ditatoriais.

A segunda *Karimbada*⁹, por sua vez, ganha um acento político ainda maior. Assinada sob o pseudônimo *G.E Marx-Vigo* – parceria dos argentinos Edgardo-Antonio Vigo e Graciela Gutiérrez Marx –, uma xilogravura de uma silhueta de dois braços acorrentados é impressa no papel. Uma borboleta carimbada em outra superfície está presa por um barbante centralizada entre os dois braços. O trabalho trata-se de uma denúncia dos artistas à repressão sofrida pelos habitantes da cidade de La Plata, Argentina.

Ainda na segunda edição, o paraibano Pedro Osmar critica a ditadura vivida no Brasil. Um recorte de jornal com o formato do mapa do País recebe – carimbada em caixa alta e na cor vermelha – a palavra censurado. Ao abordar o mesmo tema, Jota Medeiros traz a expressão *denuncia(R)te!* carimbada com um *X* que, segundo o artista¹⁰, é uma forma de representar a censura. O artista Luís¹¹, da cidade de Brusque, ao tratar da resistência à violência, estampa a folha com dois fuzis na cor vermelha e carimba por cima o seguinte poema de Teresinka Pereira: *Ellos fulminam de luz nuestra manos también armadas*¹². Unhandeijara Lisboa, por sua vez, traz uma mensagem de apelo ecológico ao utilizar o código universal de socorro, S.O.S., substituindo a letra “o” por uma folha.

Para Unhandeijara era importante tratar da censura em seus trabalhos naquele momento. Ele conta: “eu fazia o carimbo de minha cara e colocava uma grade em cima, porque sofria o problema da censura, da alfândega, nossas cartas eram violadas e isso tudo tinha que procurar denunciar de uma forma visual” (LISBOA, 1985, p. 273). Além desses episódios de censura via correios, o artista teve sua casa invadida e levaram a quarta edição da *Karimbada*. Ele relata:

Eu sofri com a *Karimbada*. Foram lançados dois números. O terceiro estava pronto e o quarto para ser fechado, quando invadiram minha casa. Não sei se era DOPS ou Federal. Depois, através de um amigo, soube que na Federal tinha um

-
9. Da segunda edição da *Karimbada*, participaram, do Brasil: Pedro Osmar, Unhandeijara Lisboa e Vania Lucila Valério (João Pessoa/PB); Marconi Edson e Jaldete Soares (Campina Grande/PB); Leonhard Frank Duch e Paulo Bruscky (Recife/PE); Jota Medeiros (Natal/RN); A. Harrigam (Rio de Janeiro/RJ); Gilmar Cardoso (Arapongas/PR); Luis (Brusque/SC); Claudia (Santos/SP); Orlando Pinho (Salvador/BA). Da Argentina, G.E. Marx-Vigo e Luis Catriel. Da Bélgica, Guy Schraenen. Da Polônia, Tomas Schulz. Da Holanda, *Stempelplaats* e Michael Gibbs. Dos Estados Unidos, Bill Gaglione.
 10. Entrevista com Jota Medeiros realizada em 27 de nov. 2015 em Natal, Rio Grande do Norte.
 11. O artista Luís assina somente com o primeiro nome.
 12. Tradução: Eles fulminam de luz nossas mãos também armadas.

camarada que disse que tinha um material jogado lá, se eu não me interessava, porque ele achava que era um material ligado a mim. Voltaram algumas coisas pra mim [...] Eu tô até pensando em fazer o último número com esse material, juntar algumas pessoas mais recentes e lançar, fazer uma revista comemorativa.¹³

A terceira¹⁴ e última *Karimbada* (1979) foi lançada com um número ainda maior número de participantes e das mais diversas localidades, o que contribuiu ainda mais para uma pluralidade visual. A expressão política permanece pungente. Jota Medeiros apresenta novamente o *Ra-ta-ta-ta-ta-ta-ta-aaamericatina*, dessa vez acompanhado do carimbo de uma cegonha. Esse, estampado diversas vezes sobre a folha, forma uma espécie de percurso de voo da ave. O *Ra-ta-ta-ta* parece interromper o fluxo da ave que, em seguida, aparece em declínio. Enquanto a convocação *Vamos Lutar*, de Luís, ocupa quase toda a superfície da página, o artista Pena carimba a palavra Brasil no canto esquerdo da página e exhibe, no centro, manchas vermelhas – simbolizando as torturas, os desaparecimentos e as mortes na ditadura militar brasileira.

Por persistirem em todas as edições da revista *Karimbada*, as mensagens de denúncias – sempre com grande impacto visual e forte acento político – nos apontam para a importância da manutenção desse espaço de comunicação marginal que caminha às margens das instituições artísticas. Proposições colaborativas como a revista *Karimbada*, que permearam os anos 1960 a 1980, apresentam práticas notadamente marcadas pelo uso de novos meios que caminham longe das esferas de legitimação da arte. A compreensão conceitual dessas produções passa, dentre tantas camadas, pela percepção dos suportes utilizados e pelo posicionamento dos artistas frente à arte, à cultura e à política.

Presente nessas produções, o carimbo se desloca da função burocrática e se apresenta como um meio de reprodução acessível, de caráter marginal, distante das noções tradicionais da arte. Destacada pelo argentino Edgardo-Antonio Vigo (1975) como uma nova expressão, o carimbo, apartado do “uso-comum-cotidiano-administrativo”, torna-se uma linguagem artística acessível e de fácil reprodução. Portanto, pode-se dizer que no uso do carimbo, enquanto dispositivo gráfico e político, está impresso o desejo dos artistas por uma arte democrática, que se faz pela comunicação. Em seus três números, a revista *Karimbada* foi elo entre muitos artistas, fazendo do carimbo um meio de denúncia e comunicação. Com intencionalidades que se interconectam pelos correios, a *Karimbada* reforça outra geografia de circulação, para além das missivas íntimas e do envio de documentos oficiais.

13. Entrevista com Unhandejijara Lisboa realizada em 01 de dez. 2015 em João Pessoa, Paraíba.

14. Na terceira edição da *Karimbada* (1979), do Brasil, participaram: Falves Silva e J. Medeiros (Natal/RN); Pedro Osmar e Unhandejijara Lisboa (João Pessoa/PB); Marconi Edson (Campina Grande/PB); Leonhard Frank Duch e Paulo Bruscky (Recife/PE); Orlando Pinho e Bráulio Tavares (Bom Retiro/BA); A. Harrigam (Rio de Janeiro/RJ); Fabio Diegoli e Luis (Brusque/SC); (Pena) Borbuleta, Ivanilde Mendes e Gilmar Cardoso (Arapongas/PR); Claudia (Santos/SP); Paulo Klein (São Paulo/SP); Karin Lambrecht (Porto Alegre/RS). Da Polônia, Tomas Schulz e Pawel Petasz. Dos Estados Unidos, Robert Saunders, Image Factory e Bill Gaglione. Da Itália, Ferruccio Dragoni. Da Iugoslávia, Bálint Szombathy. Da Suíça, Soft Art Press.

Diante de uma ditadura militar vigente no Brasil desde 1964, a Vila 777 foi um espaço de encontro, produção e resistência no Nordeste brasileiro. Através da rede internacional de arte postal, a produção que se fez ali, incluso a *Karimbada*, ultrapassou fronteiras geográficas e políticas e possibilitou a construção de pontes solidárias e colaborativas, promovendo o diálogo entre artistas de territórios distantes e aparentemente tão diversos.



Figura 01 - Jota Medeiros, na 1ª Edição da Karimbada. Fonte: Acervo Paulo Bruscky

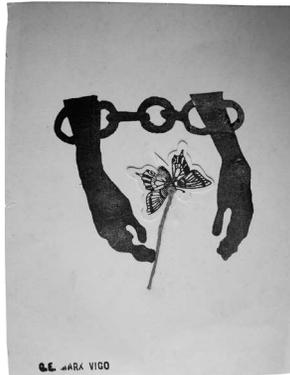


Figura 02 - G.E Marx-Vigo na 2ª edição da Karimbada. Fonte: Acervo Paulo Bruscky

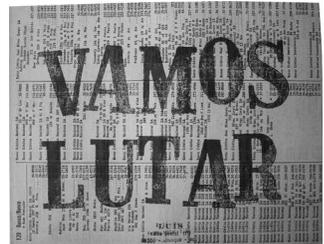


Figura 03 - Luís, na 3ª edição da Karimbada. Fonte: Acervo Paulo Bruscky

REFERÊNCIAS

BRUSCKY, Paulo. Arte Correio e a grande rede: hoje, a arte é este comunicado. In. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de Artista: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p.374.

FISCHER, Hervé. *Art et communication marginale: Tampons d'artistes = Art and Marginal Communication : Stamp Activity = Kunst und Randkommunication : Künstlers Stempelmarken*. Paris: Balland, 1974.

FREIRE, Cristina (Org.). *Terra Incógnita: Conceitualismos da América Latina no acervo do MAC USP*. vol. 1. São Paulo: MAC USP, 2015.

LISBOA, Unhandeijara. *Depoimento ao Instituto de Pesquisa da FAAP – Setor Arte em agosto de 1985*. In. PECCININI, Daisy (Org.). *Arte novos meios/multimeios: Brasil 70/80*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.

VIGO, Edgardo-Antonio. Sellado a Mano. In: *Hexágono '71*, edição e. 1975. Disponível em: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/45944/Documento_completo.pdf?sequence=1. Acesso em: 10 de jun de 2016.

ESTÉTICA RELACIONAL: AS RELAÇÕES HUMANAS COMO O LUGAR DAS CRIAÇÕES ARTÍSTICAS

FERNANDA PULIDO DOS REIS¹
LISBETH R. REBOLLO GONÇALVES²

A arte contemporânea suscita debates importantes em torno de suas plataformas, seus registros e modos de produção. Questionada sobre a continuidade ou ruptura da modernidade artística, essa arte (que emergiu nos últimos cinquenta anos, aproximadamente) apresenta um panorama de diagnósticos diversos e que são provenientes de distintos fundamentos teóricos, entre os quais se destaca a chamada Estética Relacional, de Nicolas Bourriaud.

Ao constatar a interação e a intersubjetividade como elementos recorrentes nas criações artísticas surgidas em meados dos anos 1960/1970 – as performances, os *happenings*, os coletivos e outros –, Nicolas Bourriaud denomina como Arte Relacional aquela que privilegia a esfera das relações humanas e seu contexto social como o verdadeiro *lugar* da obra de arte. Trata-se de um fenômeno que remonta à urbanização geral e crescente que se dá a partir da Segunda Guerra Mundial. Este fenômeno tem como resultado a promoção dos intercâmbios sociais, cujos reflexos se dão em diversos campos, incluindo-se aí a experiência artística. Com isso, o autor explica que é a cidade que, ao impor aos homens um “estado de encontro” (ALTHUSSER *Apud* BOURRIAUD, 2009, p. 14), possibilita as novas formas estéticas que se testemunhou a partir da metade do século XX³.

-
1. **Fernanda Pulido dos Reis.** Mestranda pelo Programa de Pós Graduação Interunidades de Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).
 2. **Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves.** Professora titular da Escola de Comunicação e Artes da USP (ECA-USP) e docente do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP). Atualmente é Coordenadora do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina da USP (PROLAM USP).
 3. Bourriaud afirma: “Esse regime de encontro casual intensivo, elevado à potência de uma regra absoluta de civilização, acabou criando práticas artísticas correspondentes, isto é, uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar-juntos, o ‘encontro’ entre observador e quadro, a elaboração coletiva do sentido”. BOURRIAUD, Nicolas, 2009, p. 14.

Engendradora neste cenário e promovendo uma alteração significativa dos objetivos estéticos, culturais e políticos, preconizados pela arte moderna, a obra de arte contemporânea já não se mostra sob a forma matéria; nela, o visitante não é mais um colecionista, pois o que ela provê não é mais um objeto, mas uma “duração a ser experimentada”. A isso está ligada a grande explosão do corpo como o veículo artístico, experimentada nas últimas décadas. Essa prática articula múltiplos discursos, mas significa, sobretudo, contestar o sistema da arte e sua noção mercadológica do objeto artístico; as novas plataformas da arte dita contemporânea tratam de recorrer a um modelo que a este se oponha e que tem o papel de um “interstício” social (que escaparia à lógica mercantilista). Trata-se, assim, de um espaço-tempo diferenciado, distante, e mesmo indiferente ao sistema vigente: um *espaço* para as relações humanas, que possibilite formas distintas daquelas experimentadas no cotidiano e um *tempo* em que são suspensas aflições, preconceitos e conflitos de toda ordem.

Eis o caráter fundamental, observa Bourriaud, da exposição de arte contemporânea: ela “cria espaços livres [...] e favorece um intercâmbio humano diferente das ‘zonas de comunicação’ que nos são impostas”⁴. Em outras palavras, ela cria espaços que permitem ao espectador desfrutar de uma relação intersubjetiva e desinteressada – de uma qualidade de tempo-espaço não só diferenciada, mas, sobretudo, compartilhada, onde espectador é convertido em “participador” da obra – o que faz dele, cumpre citar, um elemento fundamental para o resultado das obras, uma vez que é a sua interação com elas que define a estrutura do evento. O valor dessa arte está, pois, na tentativa de libertar-se dos esquemas sociais padronizados – disciplinados pela comunicação de massa – e produzir modelos alternativos de relações (“constroem modelos do social, aptos a produzir relações humanas”). Em termos práticos, os artistas contemporâneos identificam no próprio cotidiano um solo fértil para suas criações artísticas e dele recolhem o seu “material”, sendo as obras um resultado das próprias relações humanas. Elas nos forçam, enquanto espectador-participador, a vivenciar um novo tempo e um novo espaço – “espaço-tempo relacionais” – e a fruirmos, necessariamente, daquele momento, uma vez que já não há a “coisa” a ser consumida (BOURRIAUD, 2009, p. 46).

Nesse sentido, pode-se pensar, a arte contemporânea apresenta um projeto genuinamente político, uma vez que, além de refutar o aspecto lucrativo do sistema da arte, problematiza também a esfera das relações, indicando-a como um espaço em perigo; um espaço ameaçado pelo caráter reificador e mercantilista de um mundo capitalista cada vez mais voraz. Essa arte coloca em questão, ainda, a autoridade do museu e das galerias de arte como o lugar – único e legítimo – das obras de arte. Ao dessacralizá-las, levando-as às ruas ou a espaços os mais diversificados, permitindo sua manipulação ou outras formas de participação interativa, o artista contemporâneo

4. O autor refere-se a uma “mecanização geral das funções sociais” como o problema a que o espaço relacional se opõe. BOURRIAUD, 2009 p. 23.

busca dar uma resposta às questões do seu tempo e isso caracteriza um engajamento político – implícito, embora não menos elaborado.

Bourriaud explica, ainda, que “as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente [...]” (BOURRIAUD, 2009, p. 18). Se a obra de arte tem como alvo a produção do sentido da existência ou da experiência humana, na estética relacional o sentido é produto da própria interação entre o artista e o chamado espectador-participador. Desse modo, o que o artista contemporâneo produz é a relação entre pessoas – delas entre si, mas também delas para com o mundo – formando, assim, uma arte que “cria modelos e não propriamente representações [...] [que] se insere no tecido social sem propriamente se inspirar nele [...] [e ainda assim] remete a valores transferíveis para a sociedade” (BOURRIAUD, 2009, p. 25).

PARANGOLÉ E DOMINGOS DA CRIAÇÃO

Expostas brevemente as análises de Bourriaud, acerca das produções artísticas contemporâneas, destacamos duas obras de arte, de artistas brasileiros, em que se pode identificar essas noções (de uma estética que é voltada, de um modo ou de outro, para a esfera relacional): *Parangolé* (1965), de Hélio Oiticica, e *Domingos da criação* (1971), de Frederico Moraes.

No caso do Brasil, R. Fabbrini explica que, no período do regime militar, “a única saída possível, na perspectiva dos artistas de vanguarda, era a criação de espaços alternativos de produção e circulação de arte como forma de resistência ao endurecimento do regime” (FREITAS, 2013, p. 15), o que corresponde, pode-se notar, à realidade de F. Moraes, e não menos a de H. Oiticica. O autor assinala que, se os anos 1990 e 2000 foram marcados por um autoritarismo de mercado, nas décadas de 1960 e 1970 havia um autoritarismo de Estado. Observa-se, com isso, que os dois períodos guardam semelhanças no que se refere à necessidade de “estratégias”, se assim pudermos chamar, de expressão e comunicação, que pudessem preservar sua autonomia em meio a um ambiente estandardizado e ideologizado – no segundo caso, censurado.

Nesse sentido, os espaços alternativos para obras de arte compõem uma estratégia na medida em que promovem a interação de indivíduos e nela suscita novas formas de apreensão do mundo. *Parangolé* (1965), a obra emblemática, ou a antio-bra de Hélio Oiticica, nasce, segundo o próprio artista relata, “de uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão” (JUSTINO, 1998). Esse anseio por novas formas de expressão se dá em uma visita, em 1964, ao morro da Mangueira, no Rio de Janeiro, em que Oiticica entra em contato com o samba e toda sua efervescência, ao lado de uma comunidade que, voltada para o evento do ano – o carnaval – organizava-se em torno da criação, segundo sua interpretação. É diante de todo o êxtase da música e do movimento que nasce essa obra, a princípio composta de simples capas e bandeiras a serem vestidas/

carregadas pelos participantes do que seria um legítimo *happening*. Desse modo, a obra só existia plenamente com a participação do espectador, que se tornava, por sua vez, a própria obra, ao incorporá-la – embaralhando, com isso, vida e arte.

Oiticica, desse modo, dá início a uma nova noção em que homem e obra de arte podem integrar-se, remetendo-nos ao que seria a passagem de espectador a participante da obra. Em *Parangolé*, nota-se que o ato de “vestir” contrapõe-se ao simples “assistir”, fundando, assim, uma metáfora perspicaz que se refere à oposição entre ação e passividade: significa que demanda, para além da participação, também a criatividade do espectador. Além disso, destaca-se o poder da obra em aniquilar – com seu espaço alternativo – o próprio conceito de exposição, tradicionalmente admitido, uma vez que *Parangolé* não pode ser “exposto”, pois, por si só, ele não se realiza enquanto obra.

Exposto isso, pode-se pensar que *Parangolé* é mais um “lugar” do que uma obra; um lugar que permite ao indivíduo trocar a percepção artística pela própria criação artística. Mais que isso, pode-se dizer, em conexão com as noções de Bourriaud, que *Parangolé* fazia das relações humanas o “lugar” da obra de arte. Tratando a arte como objeto de experiência (e não de materialidade), Oiticica acabou por questionar, ainda, a instituição da própria autoria. Com a ideia embrionária de que “museu é o mundo”, ele afirma:

Pretendo estender o princípio de apropriação às coisas do mundo com que me deparo nas ruas, nos terrenos baldios, nos campos, no mundo ambiente, enfim - coisas que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação - seria isso um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte etc. e ao próprio conceito de ‘exposição’ - ou nós o modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo, é a experiência cotidiana.⁵

De forma geral, observa-se que Oiticica propunha uma estética da existência; das formas (possíveis) de vida, onde a obra é o ato de criar a obra. Assim, ao propor a experiência como o núcleo do ato artístico, e ao mobilizar a intersubjetividade, Oiticica opera uma estética essencialmente relacional e esse é o vórtice de seu experimentalismo.

Em um outro momento, destaca-se a obra de Frederico Morais. Crítico ao sistema de arte e adotando uma postura similar à de Oiticica (de caráter ético-estético), Morais também se interessou em mobilizar a esfera das relações humanas para suas criações.

5. OITICICA *Apud* JUSTINO, 1998.

Em 1971, curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ele convida um grupo de artistas para criar manifestações livres, no grande vão do MAM-RJ, que deveriam ocorrer nos últimos domingos de cada mês e que, utilizando-se de materiais diversos como: terra, tecido, papel, entre outros, além do próprio corpo, teria como objetivo estimular a interatividade e a livre participação do público. Assim, os domingos temáticos - “*Um domingo de papel*”; “*O tecido do domingo*”; “*O domingo por um fio*” – compunham o projeto *Domingos da Criação* que realizava, a um só tempo, uma crítica ao espaço do museu e do seu uso por parte da população.

Para pensar o valor da obra, cumpre lembrar que se tratava de um momento controverso em que precisavam conviver a efervescência intelectual de uma geração e a censura de um governo austero. A reunião das pessoas em torno da arte em espaço público, em plena ditadura militar, era, por si só, um feito marcante. Mas o evento (a obra) destacava-se por questionar não só o uso que se fazia do “tempo livre” aos domingos, pensava-se ainda, nas palavras de Morais, “o próprio significado do domingo [...] as polaridades lazer e trabalho, meio e fim de semana, burocracia e criatividade, arte e sociedade, infância e terceira idade, etc”⁶.

Perguntado pelas suas intenções mais profundas na realização da obra, o artista diz pensar que “a arte não pertence aos museus, às galerias de arte, aos colecionadores e, no limite da interpretação, aos artistas”. Afirmando que a arte não pertence a ninguém, porque “pertence a todos”; ele explica ainda que a considera “um bem comum do cidadão, da humanidade”, princípio que regia seu projeto no MAM-RJ, naquele ano de 1971.

A importância dessa obra, bem como a de Oiticica, para a abertura de caminhos na produção artística contemporânea no Brasil (e até fora dele, como é comumente reconhecido em H. Oiticica) é incontestável e o próprio artista enfatiza:

[...] de forma subjacente, os Domingos da criação reviveram, de forma alegre e descontraída, boa parte da história da arte contemporânea, ou, para ser mais preciso, a passagem do moderno ao pós-moderno. Estava tudo ali: Dada, Fluxus, Pop-art, arte cinética, arte conceitual, body art, performances, happenings, Earth-art, etc.⁷

As produções de H. Oiticica e F. Morais, conclui-se, ilustram em boa medida as descrições que fez Bourriaud acerca da arte contemporânea. Com critérios particulares, elas representaram um momento inaugural para o universo artístico pós-vanguarda, e se provaram fecundas nas gerações posteriores, cujas produções podem ser

6. Fonte: https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista_fredrico_morais.pdf

7. Fonte: https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista_fredrico_morais.pdf

entendidas como a evolução ou o desenvolvimento deste modelo; um modelo que ensaiava a “estética relacional”.

REFERÊNCIAS

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FAVARETTO, Celso. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.

FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha**. Vanguarda e conceitualismo no Brasil. São Paulo: Edusp, 2013.

JUSTINO, José Maria. **Seja Marginal, Seja Herói**: modernidade e pós-modernidade em Hélio Oiticica. Curitiba: Ed. da UFPR, 1998.

Websites consultados (acesso de 06/07/2016):

https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista_fredrico_morais.pdf

http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=856&titulo=Parangole:_anti-obra_de_Helio_Oiticica

MIROSLAV TICHÝ: OS EQUIPAMENTOS FOTOGRÁFICOS ARTESANAIS NA CONSTRUÇÃO DE UMA ESTÉTICA DA PRECARIIDADE

PAULA DAVIES REZENDE¹

Este trabalho tem o objetivo de discutir a atuação da tecnologia na produção fotográfica do artista checo Miroslav Tichý (1926-2011). Trata-se de investigar, mais especificamente, como o uso de equipamentos artesanais determinou características estéticas específicas. Por diversas vezes, tais características independem do fotógrafo e evidenciam como os elementos não humanos têm agência na criação fotográfica².

Para levar a cabo tal análise, parte-se da hipótese de que, entre o olhar do fotógrafo e a cena que será registrada, a câmera ocupa lugar fundamental, como mediadora da relação que o ser humano estabelece com o mundo físico. O filósofo Vilém Flusser reconhece essa função da câmera, afirmando que, no caso da imagem técnica, diferentemente da pintura, a transformação do mundo físico em imagens não se dá apenas a partir da subjetividade do ser humano, mas é também determinada pela câmera (FLUSSER, 1985, pp. 10-11). O professor e pesquisador Arlindo Machado corrobora o pensamento de Flusser, afirmando que há nas câmeras uma “força formadora mais que reprodutora”, sendo elas responsáveis por suas próprias estruturas simbólicas: mais do que reproduzir passivamente, dão significado às informações luminosas provenientes do mundo físico, construindo representações (MACHADO,

-
1. **Paula Davies Rezende.** Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).
 2. Existem algumas perspectivas teóricas que dizem respeito à atuação de elementos não-humanos na atividade social. Uma teoria determinante neste âmbito foi a chamada Teoria Ator-Rede, que teve origem na década de 1980 com o antropólogo francês Bruno Latour, o sociólogo francês Michel Callon e o sociólogo inglês John Law (LATOUR, 2012, p. 29). Latour afirma que a tendência da sociologia tradicional é restringir o social ao seres humanos, ignorando que sua esfera é mais ampla e não é necessariamente centrada no indivíduo. Assim, a ANT propõe uma revisão do papel atribuído aos elementos não-humanos, reconhecendo-os como atores e não apenas projeções simbólicas, capazes de “[...] um tipo de ação mais aberto que a tradicional causalidade natural - e mais eficiente que a simbólica [...]” (LATOUR, 2012, pp. 24-30).

2015, p. 14). É possível, portanto, afirmar que o funcionamento da câmera fotográfica, dá-se como um processo de codificação, implicando diretamente nas transformações estéticas que podem ser reconhecidas na imagem fotográfica.

Para entender a implicação da técnica na estética, convém analisar brevemente os primeiros processos fotográficos. Segundo a historiadora da arte Annateresa Fabris, apesar das criações de Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851), William Henry Fox-Talbot (1800-1877) e Hyppolite Bayard (1801-1887) terem surgido aproximadamente na mesma época, a de Daguerre obteve maior aceitação social por apresentar maior nitidez, precisão e detalhamento em seu registro da realidade (FABRIS, 1991, pp. 12-14). A pesquisadora mexicana Laura Gonzáles Flores ressalta que esses valores, associados a mecanicidade e a revolução industrial, marcaram não apenas o surgimento da fotografia, mas a primazia de um tipo específico de fotografia, que busca mimetizar nítida e fielmente o objeto representado (FLORES, 2011, pp. 139). Os valores preconizados por esse tipo específico de fotografia, que neste trabalho será chamada de *fotografia tradicional*, acabam por impulsionar o desenvolvimento de novas tecnologias, tendo como resultado uma quantidade expressiva de novas câmeras no mercado.

Do outro lado do espectro, na contramão da corrida tecnológica empreendida pela indústria fotográfica, estão os equipamentos fotográficos de baixa fidelidade, dentre os quais encontram-se os equipamentos artesanais, construídos pelo próprio usuário, que contam com um mecanismo simples e oferecem um registro fotográfico que não é tão fiel nem exato. O tipo de câmera artesanal mais fácil de ser construída é a câmera estenopeica, conhecida também por pinhole, tipo de câmera que não faz uso de lentes para formação da imagem fotográfica. Além das câmeras estenopeicas, existem as câmeras artesanais que usam lentes para a formação da imagem fotográfica. Frequentemente, tais equipamentos produzem imagens com características que seriam consideradas como falhas do ponto de vista da fotografia tradicional, tais como foco suave, manchas devido a vazamento de luz, baixa fidelidade na reprodução das cores e outras imprecisões. Tais características peculiares serão tratadas neste trabalho por *estética da precariedade*.

Para dar corpo a essa discussão, escolhi a produção fotográfica do artista checo Miroslav Tichý, que construiu, ele próprio, todo o seu equipamento fotográfico, incluindo as câmeras e ampliadores. Esta análise busca evidenciar de forma concreta a atuação do equipamento fotográfico na produção de uma estética da precariedade.

Tichý nasceu em 1926, na cidade de Kyjov, ao sul da República Checa. Em 1945, o artista iniciou os seus estudos na Academia de Belas Artes (AVU), em Praga, mas não terminou o curso. Apesar de também pintar e desenhar, é no campo da fotografia que Tichý terá sua produção mais reconhecida. É difícil estimar as datas exatas em que suas obras foram produzidas, por conta da escassez de documentação, posto que o artista raramente assinava ou datava seus trabalhos. Interessa aqui o período durante o qual ele fotografou, aproximadamente da década de 1960 até meados da

década de 1980, segundo estimativa do historiador da arte e curador Quentin Bajac (BAJAC, 2008, p. 10).

Uma das características da produção fotográfica de Tichý é a baixa fidelidade manifesta em suas imagens, consequência de seu processo técnico peculiar. Por diversas vezes, as imagens que despontavam nos negativos e ampliações afastavam-se do ideal de nitidez e precisão do registro do mundo visível. Nesse sentido, suas fotografias não são apenas índices, vestígios de um “isto-foi” (cf. BARTHES, 2012, p. 72), pois apesar de terem um referente, por vezes nem sequer o “isto-foi” é identificável. São imagens que guardam com seu referente uma relação muito mais simbólica do que indicial. O processo de produção de Tichý é um desvio do rigor técnico da fotografia tradicional e, ao invés de resultar em mimese – característica basilar deste tipo de fotografia –, esfacela-se em destruição da indexicalidade. É uma fotografia que deixa de se constituir como uma representação para tornar-se uma apresentação, uma ficção, uma cena que nunca existiu, e que passa a existir somente a partir da impressão em uma superfície sensível. É uma reconfiguração do mundo visível.

Na produção das imagens de Tichý, além da intenção do fotógrafo, outros agentes não humanos também participavam ativamente e determinavam diversas peculiaridades estéticas. Dentre esses agentes estavam: os equipamentos fotográficos, o acaso e as falhas que interferiam nos processos de revelação e ampliação, as intervenções manuais feitas a lápis ou caneta na fotografia ampliada e os processos de deterioração pelos quais passavam as imagens, depois de finalizadas.

Os equipamentos fotográficos utilizados por Tichý eram todos construídos por ele mesmo, incluindo as câmeras, as lentes e até mesmo o ampliador. As únicas exceções eram os químicos para revelação, filme e papel fotográfico, que eram comprados prontos. Seus mecanismos artesanais eram funcionais, mas não reproduziam os resultados finais idealizados pelos equipamentos fotográficos industrializados tradicionais. Suas objetivas criavam imagens com contornos borrados, foco suave, algumas sem nitidez alguma. O corpo mal vedado da câmera ocasionava vazamentos de luz imprevisíveis, que despontavam como pequenos clarões, apagando contornos das cenas fotografadas.

Ao buscar obter resultados que atendam à precisão almejada pela fotografia tradicional, o processo de revelação demanda ser realizado de acordo com rígidas regras, concedendo pouco espaço para erros. Segundo Buxbaum, Tichý conduzia seus processos químicos sem preocupar-se com essa precisão técnica, deixando grande espaço para que as falhas e o acaso agissem sobre o produto final. Os tempos de exposição do papel fotográfico à luz do ampliador e dos banhos químicos eram marcados intuitivamente (BUXBAUM, 2008a, p. 17). Esse processo peculiar de revelação deixava algumas marcas nas cópias. Além das bordas rasgadas, algumas imagens emergiam claras ou escuras demais, às vezes com granulação bem aparente. O registro fotográfico, que já carregava características específicas produzidas pela câmera e objetiva artesanais, ganhava mais uma camada de névoa que borrava ou mesmo

escondia contornos e vestígios do mundo visível. A reprodutibilidade, uma das principais características da fotografia, era recusada pelo artista, que ampliava apenas uma cópia de cada imagem.

Depois de ampliada, a imagem passava por uma espécie de revisão, para ser então eventualmente emoldurada. A revisão consistia em usar lápis ou caneta para completar o tratamento da imagem. As vezes a intenção era reforçar com riscos alguns contornos pouco visíveis, ou mesmo consertar falhas, cobrindo com tinta ou grafite abrasões ou manchas na fotografia. Tichý parece recusar, ou pelo menos é indiferente, a busca pela especificidade da fotografia, tão manifesta nas vanguardas fotográficas e na fotografia moderna, que recusavam enfaticamente as intervenções pictorialistas. Algumas imagens eram acomodadas em *passepapier* ou fixadas em papel mais espesso, trazendo molduras decoradas manualmente pelo próprio artista.

Por fim, as cópias fotográficas podiam passar ainda por um processo de “maturação”, onde recebiam uma última camada de intervenções estéticas. Essa etapa final era fruto do descaso de Tichý, já que, segundo Buxbaum, as fotografias eram abandonadas por sua casa, guardadas de forma descuidada dentro dos armários, empilhadas no chão a mercê da sujeira que se acumulava no ambiente, da destruição por pestes domésticas e outras intempéries que resultavam na sua deterioração física (BUXBAUM, 2008a, pp. 16-18). A falta de armazenamento adequado resultava em rasgos, riscos, abrasões, perda de partes do suporte, manchas e fungos, danos que contribuíam para a atmosfera nebulosa comum em suas fotografias. Aqui fica clara a dimensão material da fotografia, que ao mesmo tempo a sustenta e é responsável por seu eventual desaparecimento.

* * * *

Detalhar o processo de criação fotográfica de Tichý torna possível visualizar os inúmeros agentes que contribuíram para o resultado final evidenciado em cada imagem. A precariedade dos equipamentos, o descaso com as regras do processamento técnico tradicional, as intervenções manuais e os processos de deterioração que sofrem as imagens depois de impressas, todos são fatores determinantes na constituição da imagem final. Tichý leva a cabo um ritual, desde a construção das câmeras, passando pelos retoques manuais nas imagens impressas e o eventual emolduramento. É a primazia do processo sobre o resultado.

A recusa das regras rígidas da fotografia tradicional força a imagem até seu limite, longe das condições tidas como ideais, do ambiente controlado e previsível. Apesar de dos percalços pelos quais passavam as suas imagens, é importante lembrar que elas, de alguma forma, sobreviviam. A enorme inflexibilidade dos processos técnicos tradicionais sugere que se as regras não forem seguidas de forma criteriosa nenhuma imagem irá surgir dali. O que Tichý nos mostra é o contrário, que a imagem é resiliente, que sua materialidade é teimosa e insistente. Sua prática materializa a ideia

de imagem latente, a imagem que está pulsando para romper a superfície e emergir, independente das condições, muitas vezes adversas.

Ao recusar as regras convencionais da fotografia, até mesmo da prática amadora, Miroslav Tichý cria e segue outras, que não são necessariamente mais simples: basta considerarmos que construir o próprio equipamento é tarefa indubitavelmente complexa. No entanto, a sua atitude representa, por certo, uma indiferença ao modo de vida produtivista, asséptico e controlado que as regras da fotografia tradicional encarnam. É importante notar que, à primeira vista, o entendimento do processo criativo de Tichý como sendo impreciso, limitado e menos rigoroso parece fazer sentido, mas não se sustenta após uma análise mais detida e apenas explicita o quanto o rigor técnico característico da fotografia tradicional está naturalizado para nós como sendo o correto. Tichý pode ser absolutamente impreciso se tomarmos como referência o rigor técnico da fotografia tradicional, mas no âmbito de seu processo criativo, suas técnicas eram consistentes e sistemáticas. De qualquer forma, as imperfeições presentes nas imagens de Tichý operam como uma quebra no fluxo do discurso convencional da fotografia e me parece que por aí jaz a graça em ver suas imagens: na quebra do previsível, em sermos deslocados da nossa zona de conforto.

REFERÊNCIAS

- BAJAC, Quentin. Discoveries of Miroslav Tichý, 1989-2008. In: **Press pack Miroslav Tichý**. Paris: Centre Pompidou, 2008. Disponível em: <<http://issuu.com/bintphotobooks/docs/tichypompidou>>. Acesso em: 21 mai 2015.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BUXBAUM, Roman. Tarzan Retired - Memories of Miroslav Tichý. In: **Press pack Miroslav Tichý**. Paris: Centre Pompidou, 2008a. Disponível em: <<http://issuu.com/bintphotobooks/docs/tichypompidou>>. Acesso em: 06 ago 2016.
- FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercursões sociais. n. FABRIS, Annateresa; DE LIMA, Solange Ferraz (org.). **Fotografia**: usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 1991.
- FLORES, Laura González. **Fotografia e pintura**: dois meios diferentes. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador: Edufba, 2012.
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: uma teoria da fotografia. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.

A ESCRITA DE SI EM “PASSAGENS SECRETAS” DE BRÍGIDA BALTAR

FELLIPE ELOY TEIXEIRA ALBUQUERQUE¹

AS PASSAGENS SECRETAS DE BRÍGIDA BALTAR

Desde as contribuições filosóficas de Walter Benjamin com “*O autor como produtor*” (1934) e de Michel Foucault com “*A escrita de si*” (1994), uma nova prática de construção de conhecimento vem se intensificando entre os artistas contemporâneos: a pesquisa biográfica. Os artistas se autopromovem cumprindo o papel que antes pertencia unicamente aos críticos e historiadores de arte. A narração e descrição das atividades de determinada produção faz parte das atribuições do artista consagrado e a pesquisa se tornou sua principal ferramenta de trabalho.

E o grande diferencial da Arte Contemporânea em comparação aos outros períodos da História da Arte, em termos filosóficos e conceituais, realmente são os casos de artistas, que, em nossos tempos, narram a história deles próprios.

Por diversas questões, uma destas artistas será o fio condutor desse trabalho: a carioca Brígida Baltar. Brígida que além de comumente conceder entrevistas sobre si e sobre sua obra é também coautora do livro “*Passagem Secreta*” (2010). Ao lado de Márcio Doctors, a artista carioca distribui em uma única publicação a maior parte de texto já escrito sobre si mesma. Já na *Apresentação* desse livro, Doctors revela a participação fundamental que legitima Brígida como autora de sua própria história:

Não nos limitamos a um mero registro cronológico de seus trabalhos ou a uma sucessão de obras já existentes e em circulação. Buscamos preservar no processo de sua concepção a ideia processual inerente à sua obra. Portanto, o livro foi todo

1. **Fellipe Eloy Teixeira Albuquerque.** Mestrando em História da Arte pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

pensado em processo e Brígida se permitiu liberdades criativas, transformando-o em mais um de seus trabalhos. (DOCTORS, 2010, p. VII)

Sendo assim, tal citação pode nos leva a acreditar na ação da artista como um processo “curatorial” na editoração de um livro mais do que uma posição estática de objeto de pesquisa. Doctors fala que mesmo reunindo os textos críticos sobre a artista, já publicados em outras mídias “*Passagem Secreta*” (2010) ainda conta com dois ensaios visuais inéditos e uma entrevista que ajudará o leitor a entender não só o universo no qual a “artista se percebe e se faz perceber pelo mundo ao estabelecer o afeto como conceito que costura secretamente o sentido de sua ação artística” (DOCTORS, 2010, p.VII), mas também ao nos introduzir a esse lugar de “uma silenciosa e sutil intimidade com a materialidade da natureza do mundo revela as fissuras por onde a arte se materializa como conceito e afeto” (DOCTORS, 2010, p.VII), ajudando-nos não só identificar, mas entender os vários conceitos abordados pela artista.

Ao mesmo que age intuitivamente, também no modo como Brígida Baltar fala de si, revela-se claramente a tese de Michel Foucault (2006), onde ele afirma o fato desta tendência já existir há muito tempo, mas sua aplicação se modifica historicamente.

Para entender as modificações pertinentes atualmente, precisamos recorrer a outros autores. A princípio podemos acessar ao livro *Paisagens e tramas*, organizado por Margareth Rago e Ana Carolina A. de Toledo Murgel (2013), para analisarmos como a influência de Foucault desencadeou novas perspectivas do cuidado de si e da escrita de si nas artistas feministas. Outra importante contribuição vem das linhas de *O retorno do real* (2014) de Hal Foster, mais precisamente do penúltimo capítulo do livro: *O artista como etnógrafo* (FOSTER, 2014, pp. 159-186).

Recorreremos, portanto, principalmente a essas duas referências, juntamente com algumas publicações onde Brígida Baltar se projeta como o tema de sua própria pesquisa. Buscando assim introduzir um diálogo entre as narrativas-mestras da História da Arte e esta nova tendência contemporânea, ampliando consequentemente as discussões sobre a importância da pesquisa na formação do artista contemporâneo.

Tal processo de experimentação precisa ser considerado. Portanto, vamos analisar preferencialmente a Entrevista citada por Doctors como parte do livro *Passagem Secreta*, juntamente com outras que acharmos relevantes. Uma destas “entrevistas relevantes” foi realizada pela Escola de Arte Visuais do Parque Lage, por decorrência do seu Programa *Fundamentação*, implementado desde março de 2009. O *Fundamentação* traz artistas convidados para um Encontro com os estudantes em processo de formação e reuni suas conversas em publicação própria chamada Cadernos EAV: Encontros com Artistas. Na edição de 2012 (publicada em 2014), Brígida Baltar vem ao lado de outros artistas complementarem a publicação.

As questões que levantamos no começo deste texto, relacionadas à História da Arte e à biografia como peça fundamental de uma Disciplina, podem ser claramen-

te percebidas como interesse da artista justamente pelo simples fato de se dispor a ceder uma entrevista sobre si mesma. No começo da Entrevista 1 – feita por Márcio Doctors em *Passagem Secreta* – o entrevistador já começa por indagar a artista sobre seu processo de transição de técnicas: “[...] surpreendo claramente um antes e um depois, entre uma obra que apontava na direção de uma plasticidade gráfica para uma obra que, a partir dos trabalhos relacionados à sua casa, passou a ter uma dimensão de prática plástico/existencial.” Para responder tal pergunta a artista opta em contar a história de sua formação: “o início das minhas experiências com arte aconteceu cedo, e entre um turbilhão de desejos, inclusive o de transitar por outras áreas. Quando cheguei à Escola de Artes Visuais do Parque Lage” (BALTAR; DOCTORS, 2010, p. 33).

As funções didáticas ou pedagógicas, como preferem alguns, no caso da Brígida Baltar não muda o sentido das coisas. Pois, ao falar de si mesma diante dos estudantes, Brígida Baltar faz questão de ressaltar o fato de também ter sido estudante da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, se impondo como um exemplo a ser seguido, condizente à realidade deles e não apenas como um modelo intransponível. A resposta dada a primeira pergunta trás vestígios desta postura de “*exemplo a ser seguido*”.

Tive um processo de crescimento bem gradativo. Lembro de tentar mostrar meu trabalho nos Salões de arte. No s anos 1980, havia, entre outros, o Salão Nacional, que era bem importante- todo ano eu mandava imagens para o Salão Nacional, mas nunca consegui ser selecionada. (BALTAR, 2014, p. 27)

A artista finaliza essa colocação exaltando o fato de ter firmado parcerias com outros artistas, curadores e galeristas de sua própria geração. Brígida faz várias menções a essa posição didática de suas declarações, ou citando as curiosidades da maria-farinha, animal tema de uma de suas obras, ou ainda quando usa referências de um livro de Lévi-Strauss: *Do mel às cinzas* (2004) para falar sobre sua obra Casa de Abelhas.

Essa posição pedagógica em suas entrevistas revela não só seu interesse pela pesquisa, mas também uma de suas atividades. Em uma terceira ocasião, Brígida Baltar, juntamente com João Modé outro ex-estudante da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em conversa com Joanna Fatorelli para a Revista Digital Portfólio (2013), os dois artistas falaram sobre questões relacionadas às exposições: “*O amor do pássaro rebelde*” e “*Para o silêncio das plantas*” correspondendo respectivamente a Brígida e Modé, ambas organizadas nas Cavalariças do Parque Lage: “O Parque Lage é um lugar afetivo para mim e para o João também, tenho certeza; a gente estudou aqui, agora damos aulas aqui; é uma história do Rio de Janeiro, uma localização para os artistas, se relaciona com a formação da nossa geração.” (BALTAR, 2013).

A manifestação de suas ocupações como docente só corroboram a ideia de que sua obra seja totalmente biográfica. Pois até sua segunda opção “profissional” é subjetivamente enfatizada em suas declarações sobre si.

Um fator que precisamos considerar, com certeza o mais importante e imprescindível para entender a “escrita de si” é a questão da alteridade. Hal Foster (2014, p. 161) discorre sobre isso, recorrendo à pertinência das instituições de arte capitalista-burguesa (o museu, a academia, o mercado e a mídia). Segundo ele esses ainda são os principais objetos de contestações, pois mantiveram até a contemporaneidade suas definições excludentes de artistas, identidade e comunidade.

Para esclarecer a política cultural da alteridade, Hal Foster se debruça em uma extensa – para não dizer cansativa – discussão sobre o sujeito e o outro cultural ou étnico. Por conta desta complexa relação, tão difícil de explicar entre o sujeito e o outro cultural na pós-modernidade é que traços da antiga figura do artista, o artista como produtor, se confundem com a do novo artista, o artista como etnógrafo. Tal relação seria responsável pelo surgimento de paradigmas:

Primeiramente, o pressuposto de que o lugar da transformação política, e que as vanguardas políticas localizam as vanguardas artísticas e, sob certas circunstâncias, as substituem. [...] Em seguida, o pressuposto de que esse lugar está sempre em outra parte, no lugar do outro [...] Em terceiro lugar, o pressuposto de que, se o artista que foi invocado não é visto como social e/ ou culturalmente outro, seu acesso a essa alteridade transformadora é limitado, e que, se ele é visto como outro, tem acesso automático a ela. (FOSTER, 2014, p. 161).

De acordo com esses paradigmas, há um risco quase iminente do artista como etnógrafo acabar por falar pelos “outros”, fugindo assim do proposto inicial do relato benjamiano. A decorrência de uma cisão entre o artista e o outro acabaria por exigir um comprometimento maior em superar essa cisão, que conseqüentemente poderia novamente se tornar o motivo inicial dessa cisão. A luta para não falar pelo outro acabaria por ser o motivo inicial de falar pelo outro. A cisão seria um círculo vicioso e intransponível, inevitável que o artista como etnógrafo estaria fadado a integrar.

Para a superação de tal paradigma é preciso que o artista tenha bem claro que “identidade não é o mesmo que identificação, e as simplicidades aparentes da primeira não deveriam substituir as complexidades reais da segunda” (FOSTER, 2014, p. 162). O artista como etnógrafo é, portanto, apenas o informante de sua própria arte. Embora tal paradigma possa ser questionado de diferentes formas, é pelo viés do pressuposto realista, que um lugar da verdade política e do outro projetado como sendo de fora tem seus efeitos mais problemáticos.

E é nesse ponto que pretendíamos chegar quando optamos por usar a publicação de Brígida Baltar. A questão da alteridade, segundo percebido com o restante da leitura de Hal Foster: quando o artista etnógrafo ou informante de sua própria arte fala dele não fala de si, mas sim de um “outro eu”. Isto só é possível por que o artista não é apenas o sujeito de sua própria história, mas uma empresa que ele mesmo administra.

REFERÊNCIAS

- BALTAR, Brígida. Entrevista. In: Escola de Artes Visuais do Parque Lage. **Cadernos EAV 2012: Encontro com os artistas**. Rio de Janeiro: EAV, 2014.
- _____. Entrevista. In: Revista Portfólio EAV. O lugar da inspiração. Por Joanna Fatorelli. Publicado em: volume 1, número 1, janeiro, 2013. Disponível em: <<http://revistaportfolioeav.rj.gov.br/edicoes/01/?p=59>>. Acessado em 06 dez. 2015.
- BALTAR, Brígida (org.); Doctors, Márcio. **Passagem Secreta**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010.
- BARRETT, Terry. **A crítica da arte: como entender o contemporâneo**. Porto Alegre: AMGH, 2014.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- GALERIA Nara Roesler. **Brígida Baltar: portfólio**. São Paulo: Galeria Nara Roesler, s/d [a].
- RAGO, Margareth; MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo (Orgs.). **Paisagens e tramas: o gênero entre a história e a arte**. São Paulo: Intermeios, 2013.
- REVISTA PORTFÓLIO EAV. O lugar da inspiração. Por Joanna Fatorelli. Publicado em: volume 1, número 1, janeiro, 2013. Disponível em: <<http://revistaportfolioeav.rj.gov.br/edicoes/01/?p=59>>. Acessado em 06 dez. 2015.

DA ANTROPOLOGIA À ARTE CONTEMPORÂNEA: TRÂNSITOS DA IMAGEM FOTOGRÁFICA DE INDÍGENAS EM DUAS OBRAS DE ARTE LATINO-AMERICANA

DANIELLA CARVALHO¹

INTRODUÇÃO

Ao fazer uma pesquisa antropológica tendo como ponto de partida as imagens fotográficas de indígenas, questiono-me sobre qual o significado dessas imagens, sua circulação e forma como são visualizadas (BERGER, 1974) a partir de sua relação com o lugar do arquivo.

O uso das imagens fotográficas de indígenas não se dá unicamente pela intencionalidade do olhar do fotógrafo. Elas são lidas e ressignificadas fora de seu contexto de origem, já que o significado da imagem depende da função social de onde está registrada (BURKE, 2005).

O que acontece, então, quando tais imagens são colocadas como parte do processo e do resultado de obras de arte contemporânea? A presente análise é um convite para identificar o uso de imagens fotográficas de indígenas em duas obras como lugar de reflexão sobre como tais imagens fotográficas dialogam com a produção artística e com seus locais de trânsito.

CASOS

Nicolás Consuegra é artista visual (COLOMBIA, 1976). Sua obra “*Ausencias Paralelas. Zonas de Contacto*” (2014)² surge de um projeto do LARA (*Latin America Roaming Art*), em 2013, na Colômbia, de onde foi deslocada para uma residência nas Filipinas para, posteriormente, ser exibida no MAC de Lima, no Peru.

-
1. **Daniella Carvalho.** Antropóloga e candidata a Mestre em Estudos da Imagem na Universidade Alberto Hurtado, em Santiago de Chile.
 2. CONSUEGRA, Nicolás. “*Ausencias Paralelas, Zonas de Contacto*” (2014). Impressão offset. 148 páginas. 25,3 x 17,5 cm.

Nessa obra, justapõem-se imagens de arquivo da revista *National Geographic* de 1913, a qual, num artigo sobre as Filipinas, retrata visual e textualmente “*The Non-Christian People of the Philippine Island*” (As Pessoas Não Cristãs das Ilhas Filipinas), e em contrapartida, a publicação do “descobrimento” de Machu Picchu, no Peru, realizado pelo norte-americano Hiram Bingham. Ambos os locais são classificados pelo autor como zonas de contato (PRATT, 2010), consagrações da representação colonial, lugares onde a hegemonia Norte-Atlântica colonial encontrou a forma de construir e forjar uma representação da alteridade através da fotografia que, nesse caso, encontram-se justapostas como forma de montagem.

O segundo artista visual é Eugenio Dittborn (Chile, 1943) com “*Airmail Paintings/Pinturas Aeropostales*” (Pinturas Aeropostais) (1984), uma série de obras entre pintura e serigrafia, com selos e dobras de grande formato, peças do correio aéreo em exposição constante.

Tomo como referência a obra “*Airmail painting nº 91. The 11th History of the Human Face (500 years)*” (Pintura Aeropostal nº 91. A 11^a História da Face Humana [500 anos]), de 1990³, na qual interagem três tipos de representação de alteridade: fotografias de indígenas e criminosos reproduzidas em serigrafia e desenhos⁴. Essa interação brinca com a tradição retratista policial “de frente e de perfil”, método de identificação que também partilha com as formas iniciais de representação da fotografia etnográfica da antropologia.

As reproduções das imagens fotográficas de indígenas realizadas por Dittborn foram utilizadas por Martin Gusinde na década de 1920 e publicadas em seu trabalho etnográfico na década de 1930. Elas são oriundas de revistas, livros acadêmicos e postais que fazem parte de um “*image-world*” (POOLE, 2010) fueguino. Como recursos visuais, referem-se a imaginários sociais e convidam a considerar os discursos identitários e seus lugares de origem; e, além disso, como obras aeropostais, transitam por vários contextos, permitindo inúmeras leituras sobre elas. Também, receberam inúmeras críticas. No entanto, me interessa ressaltar o lugar das imagens de indígenas que as compõem.

Começando com isso, essas duas obras possuem uma forma de montagem na qual as imagens utilizadas e suas diferentes materialidades justapõem-se como uma forma de mensagem. Reside nesta temática um tópico de tensão entre a estranheza e a familiaridade. São obras que se conformam a partir de fragmentos, de discussões sobre a identidade e sobre o encontro com a alteridade.

3. DITTBORN, Eugenio. “*Airmail painting nº 91. The 11th History of the Human Face (500 years)*” (1990). Pintura, costura, carvão e serigrafia em duas seções de entretela sintética. 210 cm x 280 cm.

4. Existem vários retratos desenhados tanto por sua filha quanto por pacientes de uma clínica psiquiátrica. Disponível em: <<http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/429.pdf>>. Acesso em: 13 set. 2016.

IMAGENS FOTOGRÁFICAS DE ARQUIVO NO ENCONTRO ENTRE A ARTE E A ANTROPOLOGIA

Pressuponho que o lugar de partida de ambos os trabalhos com fotografias seja o arquivo. Esse existe como ambiente institucional para proteger os materiais, guardá-los e valorizá-los como modo de olhar sobre o passado. No entanto, atualmente o conceito de arquivo vem se expandindo para outras formas de construção do conhecimento, como menciona Guasch (2005): o arquivo representa uma natureza aberta para explorar novas narrativas ao selecionar e recombina os elementos que o compõem.

Hoje, os arquivos nos falam de presenças, ausências e reatualizações. A discussão abre-se, então, para o que Giunta menciona,

[...] os arquivos deixaram de ser um assunto do passado, desvencilharam-se do pó e das traças para prometer que em breve brilharão nas telas de qualquer computador. Possui-los, usá-los, citá-los é uma das portas de acesso ao mundo da arte contemporânea (2010, p. 36, tradução livre).

Nesse caso, o arquivo envolve as imagens fotográficas desde sua forma material, considerando simultaneamente seu lugar como imagem. O caráter dinâmico das imagens pressupõe certas liberdades quanto a seus significados, isto é, como imagens

[...] flutuam de maneira isolada, movendo-se dentro e fora de contextos, livres de sua origem e da história de sua procedência [...] Tropeça-se numa imagem, encontra-se com ela, sem que ela tenha se perdido. Poder-se-ia afirmar que ela está mais confortável “rodando por toda parte do mundo”, que uma imagem é promíscua por natureza (2009:34, tradução livre).

Possivelmente, assim mesmo se convertem em acervo de arquivo. No entanto, embora tenham a possibilidade de se movimentar por contextos diferentes – como ocorre com as fotografias de indígenas ao serem encontradas tanto no campo da antropologia como no da arte –, não se distanciam totalmente de seus contextos de origem.

Desde sua criação, e já massificadas como tecnologia fotográfica, as fotos de indígenas sempre estiveram extremamente relacionadas com as tarefas antropológicas e etnográficas, por serem objetos de estudo. Desse modo, ao se realizar um rastreamento sobre o lugar de origem da foto, não apenas como acervo de arquivo, é possível pensar que, como obras, criticam e dialogam sobre a construção visual de mundos e temas coloniais, uma produção ideológica sobre alteridade, raça, colonialismo e imaginários.

TRÂNSITOS E MATERIALIDADES: DA ANTROPOLOGIA À ARTE

As discussões contemporâneas sobre arte e antropologia apontam que há um processo de enriquecimento do artista quando se cria um vínculo com outras disciplinas ao se incorporar no trabalho algumas práticas metodológicas (FREITAG, 2012).

Nessas obras vemos vários pontos em comum compartilhados por ambas as disciplinas: por um lado, compartilham o uso das imagens fotográficas; compartilham o interesse pela representação do outro (FOSTER, 2001); compartilham as intenções e práticas de trabalho (SCHNEIDER & WRIGHT, 2006); e, além disso, compartilham espaços e circuitos de exibição e estratégias para apresentar seus produtos longe do contexto de origem. Isto é, ambas são disciplinas que se preocupam com a representação do outro e com os lugares onde podem chegar.

É tarefa da antropologia identificar a seleção temática que ecoa nos imaginários sociais, como imagens que se movem no entorno e interpelam as construções sobre raça, cultura e colonialismo (DE LOS RÍOS, 2006); e, desde então, questionar sobre como essas imagens chegaram onde se encontram atualmente.

Como aspecto temático e de conteúdo, surgem reflexões comuns sobre esses casos que transitaram por espectadores relacionados com as migrações, com as viagens, com o exotismo dos temas retratados. Fala-se sobre povos oriundos do sul do Chile e da Argentina; assim como sobre a representação de espaços e temas referentes ao Peru e às Filipinas, ambos do início do século XX, como imaginários e suas representações.

Como tarefa da arte, é preciso identificar que a seleção e a utilização de material estão relacionadas com o processo investigatório e criativo para, então, converter-se em obra; e que, simultaneamente, joga com a noção de arte de Benjamin (1989) na era da reprodutividade técnica, já que a fotografia como tal passa para outros formatos: fotocópia, serigrafia, pintura, gravura, isto é, transformações que permitem que a imagem seja re-produzida e transportada para outros contextos.

Em ambos os casos, os artistas selecionados recorrem ao acervo do arquivo para usar as imagens, não só como conteúdo, mas também como novas materialidades. No caso de Consuegra, as imagens selecionadas dialogam, página por página, com o retrato das Filipinas e do Peru: trajes tradicionais de habitantes autóctones, áreas colonizadas pela religião católica, cruzamento e intercâmbio identitário, através do olho imperial, publicado na Revista *National Geographic*. Quanto à obra de Dittborn, ocorre um processo semelhante. Em 1990, essas não eram imagens tão conhecidas sobre a alteridade, no entanto, está presente o contraste entre rostos, a ausência e a presença, as duas realidades justapostas em forma de montagem.

No que tange ao aspecto de trânsito como material, tanto no caso de Dittborn com as obras aeroportais quanto no caso de Consuegra com as residências internacionais, ambos transitaram entre múltiplas origens e destinos, nacionais, transnacionais e transoceânicos: Filipinas, Peru, Colômbia, Argentina, Chile, Espanha, para

enumerar alguns dos países vinculados. Elas transitaram mais amplamente do que aquelas vinculadas ao contexto de produção, à imagem de origem, que, tendo conteúdos etnográficos, foram modificadas com os usos e a circulação que lhes foram dados. Esses movimentos transnacionais são, por sua vez, trânsitos da imagem que permitem olhares reatualizados.

CONCLUSÕES

As imagens fotográficas que compõem as obras mencionadas partem de repositórios ou arquivos e estão integradas a um discurso e a uma forma de montagem inseridas em obras de arte contemporânea, permitindo uma transição de suporte material das mesmas (passando de fotografias para outros suportes como fotocópias, entre outros), devido à imigração, ou mesmo a um trânsito de conceitos de uma área para outra (da antropologia para a arte).

Nesses casos, as imagens fotográficas passam a constituir um tipo de materialidade transitória que, por sua vez, contém mensagens particulares entorno da temática de raça, nação, exotismo, imaginários e alteridade. Em ambas as obras, a forma de montagem dialoga com formas de relação e contraste entre umas imagens e outras, com base no estranhamento e na familiaridade, como parte das experiências da imagem e da obra.

O trânsito da antropologia para a arte permite o trânsito da forma e do conteúdo das imagens. Esse cruzamento de olhares, lugares, conceitos e materialidades evidencia os diferentes modos de ver (BERGER, 2006) com e entre as sociedades (FREITAG, 2012).

Fica, portanto, um convite aberto para rastrear esse tipo de imagens, em que o olhar acadêmico, com inquietude sobre a imagem, permite ver como essas se movimentam, inclusive nos espaços artísticos, onde lhes é dado um lugar de visibilidade, formas de circulação e recepção. O uso destas imagens em contextos artísticos permite construir sentidos ou, pelo menos, colocá-las em diálogo com outras imagens e com outros espaços, tais como produções do social.

OBAS CITADAS

CONSUEGRA, Nicolás. “*Ausencias Paralelas, Zonas de Contacto*” (2014). Impressão offset. 148 páginas. 25,3 x 17,5 cm.

DITTBORN, Eugenio. “*Airmail painting n° 91. The 11th History of the Human Face (500 years)*” (1990). Pintura, costura, carvão e serigrafia em duas seções de tela sem tecer. 210 cm x 280 cm.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. In: **Discursos Interrumpidos I**. Buenos Aires: Taurus, 1989.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- BUCK-MORSS, Susan. Estudios visuales e imaginación global. **Antípoda 9**, p. 19-46.
- BURKE, Peter. **Lo visto y no visto**. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 2005.
- DE LOS RÍOS, Valeria. “Marks of Travel: Strategies in Eugenio Dittborn’s Airmail Paintings”. Image & Narrative. Edição 14. Pintura/Retrato, 2006. Disponível em: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/painting/Valeria_de_los_Rios.htm>. Acesso em: 17 jul. 2016.
- FOSTER, Hal. El artista como etnógrafo. In: **El retorno de lo real la vanguardia a finales de siglo**. Madrid: Akal, 2001, p. 175-207.
- FREITAG, Vanessa. El arte al encuentro de la antropología: reflexiones y diálogos posibles. **Praxis & Saber**, Vol. 3 N°. 6, 2012, p.121-140.
- GIUNTA, Andrea. Archivos. Políticas del conocimiento en el arte de América Latina. **Errata #1**, 2010, p. 20-37.
- GUASCH, Ana María. Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. **Materia 5**, 2005, p.157-183.
- POOLE, Deborah. **Visión, raza y modernidad**. Lima: Sur, Casa de Estudios del Socialismo, 2010.
- PRATT, Mary Louise. **Ojos imperiales**. Literatura de viajes y transculturación. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- SCHNEIDER, Arnd & WRIGHT, Christopher. **Contemporary Art and Anthropology**. Oxford: Berg, 2006.

A MULHER E O TRABALHO DOMÉSTICO: A MAQUIAGEM, A COSTURA E A RECLUSÃO COMO GESTUALIDADE EM VALÉRIA SARMIENTO E LETÍCIA PARENTE

CLAUDIA VALDÉS ROJAS¹

No contexto do estudo e da discussão gerada pela relação entre arte e arquivo na contemporaneidade e a partir da recuperação da obra das artistas latino-americanas, Valéria Sarmiento, cineasta chilena, e Letícia Parente, videoartista brasileira, o objetivo do presente trabalho consiste em fazer um contraponto de suas obras, a fim de definir as semelhanças e diferenças que apresentam ao abordar como temática central – do ponto de vista feminista e político – a mulher, sua relação com o trabalho doméstico e seu lugar na sociedade. Com esse propósito, este trabalho se concentra na leitura e na análise crítica do filme *La Dueña de Casa (A Dona de Casa)*, de Sarmiento (1975), e nos vídeos *In (Em)* (1975), *Marca Registrada* (1975) e *Preparación I (Preparação I)* (1976), gravados por Parente.

Neste caso, ao estabelecer um cruzamento entre cinema e videoarte, certamente nos depararemos com dois tipos de imagens, que mesmo quando integram o movimento em sua natureza, projetam e representam de maneiras diferentes – isto é, desde suas especificidades técnicas e formais – comportamentos, situações e ações arquetípicas vinculadas à mulher, dotadas de singularidade e expressividade estética. Poderosas, tais imagens, tanto no caso do curtametragem de Sarmiento como da video-performance de Parente, hoje cobram validade e se tornam relevantes por conterem e transmitirem diferentes ideias dando lugar a uma nova leitura e reflexão sobre a situação e condição da mulher latino-americana na atualidade.

O interesse por essas artistas deve-se ao fato que, ao fazer uma leitura crítica sobre as obras selecionadas, é possível reconhecer sintonias e interesses comuns, que dão relevância e singularidade a seu trabalho artístico. Um dos aspectos comuns – além da contemporaneidade de seu trabalho – está relacionado com o caráter feminino e político de suas obras e, nessa linha, a evidente inclinação de ambas por dar

1. Claudia Valdés Rojas. Mestre pela Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile.

protagonismo às mulheres, situá-las no espaço/lugar doméstico e a partir daí incentivar uma reflexão ou questionamento sobre sua situação social. Nesse sentido, não deixa de ser interessante que Valeria Sarmiento tenha feito um filme protagonizado apenas por mulheres e que Letícia Parente, dada à sua condição de artista conceitual, seja quem protagoniza e representa sua obra.

Quanto a isso, é importante ressaltar que esse interesse comum pela mulher, que Sarmiento e Parente manifestam em suas obras, está de acordo, por um lado, com os princípios da arte conceitual que, desde a década de sessenta, declarava-se político, antissistêmico, feminista e pacifista (LIPPARD) e, por outro, com a conjunção que se produziu entre feminismo e cinema, no início dos anos setenta nos EUA e na Europa (MULVEY).

Quanto à quem são e onde estavam as realizadoras dessas obras no momento de sua criação, podemos esclarecer que Valeria Sarmiento, quando estava no exílio na França, em 1975, fez *La Dueña de Casa*, um filme sobre o Chile, ambientado nos tumultuosos dias do governo da *Unidad Popular*. Nele, Sarmiento discute um tema que, de acordo com suas palavras, a obcecava: o fenômeno da mulher burguesa posicionada no interior de sua casa, mantendo um diálogo político consigo mesma, sem entender o que estava ocorrendo no mundo exterior (MOUESCA). Quanto à Letícia Parente, é reconhecida nos anos setenta como pioneira da videoarte brasileira, declarando o caráter alternativo, exploratório e inovador de sua obra, através da qual manifesta abertamente sua crítica ao sistema político e sociocultural brasileiro.

Para dar início à análise das obras de Sarmiento e Parente, é importante destacar que, tendo isso em mente, recorreremos a três ações domésticas que coincidentemente ambas as artistas representam, as quais se desenvolvem no interior do espaço doméstico, a saber: a costura, a reclusão e a maquiagem. Pois bem, quando nos referimos a elas, as entendemos como ações que em sua representação – tanto no filme de Sarmiento, como nas videoartes de Parente – vão além de sua utilidade como tarefas ou ações domésticas. Nesse sentido, e seguindo o conceito de *gesto* de Giorgio Agamben, podemos afirmar que essas ações surgem da *poiesis* e das *práxis* que lhes são inerentes, para se constituírem em *gesto*. Dessa forma, compreendemos o *gesto* como medialidade pura, como um meio que se assume, se expõe e se singulariza (AGANBEM), sendo, então, absolutamente expressivo. Porém, mais especificamente, tanto no filme de Sarmiento como nos vídeos de Parente, trata-se de imagens em movimento, que, sendo técnicas, tornam-se livres para adquirir singularidade através da expressividade dos recursos cinematográficos e audiovisuais.

REPRESENTAÇÃO DA MAQUIAGEM

A aplicação de cosméticos no rosto, é uma das ações arquetípicas que mais está associada à mulher e que Valeria Sarmiento e Letícia Parente decidiram representar em suas obras. Não é por menos que Sarmiento inicia seu filme com um plano

sequencial (de aproximadamente quatro minutos) mostrando, em tempo real, uma mulher realizando – com a habilidade que lhe dá a prática – uma ação cotidiana, na qual poderíamos reconhecer certos traços rituais com os quais muitas mulheres provavelmente se identificam. O que vemos, através de um plano fixo, nessa cena íntima, é uma mulher madura que se prepara para sair. Ela veste roupas íntimas e um colar de pérolas. Está sozinha num banheiro, diante do espelho que nos revela sua aparência e as etapas que segue para destacar seus traços e realçar sua beleza. Dessa forma, Sarmiento nos apresenta com singularidade Inês, uma típica mulher dos anos setenta, mãe, dona de casa, pertencente ao setor economicamente favorecido da sociedade chilena, que conseqüente e abertamente se declara contrária ao governo da *Unidad Popular*. Será, então, a partir de uma pequena anedota e do uso particular da linguagem, que reconheceremos Inês como uma mulher classista e autoritária, uma personagem que representa as mulheres direitistas, que incitaram e apoiaram os militares para realizarem o golpe de estado de 1973. Desse modo, podemos dizer que, através da revelação dessa personagem feminina, Sarmiento insinua uma crítica à natureza classista do sistema sociocultural chileno.

No que diz respeito à ação de maquiagem que Letícia Parente representa em *Preparación I*, podemos destacar que, em comparação com a obra de Sarmiento, há vários pontos em comum. De fato, o que vemos nesse vídeo é o desenvolvimento da mesma ação, mas com variantes importantes. A cena é breve e ocorre em tempo real. Através de um plano fixo, presenciamos a imagem, em branco e preto, de uma mulher adulta – a própria Parente – num banheiro, posicionada em frente a um espelho. Como no filme de Sarmiento, o espelho, nesse caso, constitui um objeto fundamental, pois nos revela, através do desdobramento de sua imagem, as etapas que a artista segue em sua ação preparatória; é o próprio corpo e rosto da artista que se convertem em suporte de sua ação artística, através da qual faz uma paródia ao ritual de beleza tal como presenciamos no filme de Sarmiento. A intenção da paródia fica evidente no aspecto caricaturesco que adquire o rosto de Parente, depois da singular sessão que inclui maquiagem e fita adesiva. Assim, a ação da artista constitui uma *gestualidade*, que gera e direciona uma crítica ao narcisismo e aos cânones de beleza impostos à mulher, exigindo-lhe uma aparência de acordo com o que estabelecem.

REPRESENTAÇÃO DA COSTURA

Para a compreensão da sequência da costura em *La Dueña de Casa*, é preciso ter em mente que a ação se desenvolve no contexto de escassez de alimentos e da articulação do mercado negro. Sob essas circunstâncias, Isabel, a vizinha da dona de casa – que é partidária do governo esquerdista de Allende – bate à porta para lhe pedir uma xícara de açúcar. A interação entre as mulheres desenvolve-se enquanto Inês realiza um trabalho de costura, ação que não é interrompida e na qual ela permanece o tempo todo. Dessa forma, começa um diálogo bastante singular, porque percebe-

-se a distância física e política que separa as mulheres. Nesse caso, a solidariedade esperada que supostamente deveria surgir em tempos de crise econômica, entre as mulheres que são mães, vizinhas e donas de casa, não ocorre. Isto porque as relações de vizinhança encontram-se contaminadas pelo partidarismo e polarização política que prevalecia no ambiente político e social do Chile na década de 1970.

Por outro lado, para realizar uma leitura compreensiva do vídeo *Marca Registrada*, de Leticia Parente, é preciso esclarecer que ele foi realizado no contexto da política intervencionista que os EUA implantavam na América Latina; não apenas no âmbito político, mas também no econômico através de empresas multinacionais. Dessa forma, podemos dizer que a ação performática de Parente termina com a costura realizada na planta do seu pé – onde escreve a legenda “*Made in Brazil*” – dando a ideia de que nós, seres humanos, somos mais um produto, indiferenciado, dentro de um sistema econômico globalizado, neoliberal, sustentado pelo aumento da produção e do consumo. Essa ideia adquire mais sentido, ao considerar que o Brasil, em plena década de setenta, atravessava um período de forte industrialização visando a fortalecer seu lugar como primeira potência econômica na América Latina. Nesse sentido, podemos dizer que a ação performática de Leticia Parente, através da mortificação de seu corpo que é literalmente costurado por ela mesma, aumenta seu caráter transgressor que, por sua vez, potencializa a força da mensagem transmitida.

REPRESENTAÇÃO DA RECLUSÃO

A reclusão, no caso do filme de Sarmiento, não é representada como uma ação propriamente dita. Em vez disso, trata-se de uma sensação que é transmitida através do uso particular que Sarmiento confere aos recursos cinematográficos. Nesse caso, a *gestualidade* da reclusão é revelada pelo uso particular que é dado à câmara. Se prestarmos atenção, perceberemos que a câmara permanece, ao longo do filme, no interior do espaço doméstico, sem mostrar o exterior, mesmo quando esses são citados em momentos diferentes fora do campo. Nesse sentido, podemos dizer que a história do filme transcorre entre quatro paredes, provocando certo efeito claustrofóbico. Assim, Sarmiento nos nega a possibilidade de sair do interior doméstico, obrigando-nos a nele permanecer, o que pode ser interpretado como uma forma de perceber o viés político de alguém que não quer ver além de sua realidade; ou então, como uma forma de mostrarmos e tomarmos consciência de que uma mulher trancada entre as quatro paredes de sua casa não conta com a perspectiva necessária para participar ativamente de temas políticos, sociais e econômicos, pois se encontra privada não só do conhecimento sobre o mundo exterior, mas também do conhecimento sobre si mesma e sua própria condição.

Quanto à obra de Leticia Parente intitulada *In*, a mensagem é severa e direta. Nesse caso, a reclusão doméstica, representada numa ação performática que dura pouco mais de um minuto, desenvolve-se no interior de um plano que se limita a

acompanhar a ação. Novamente, encontramos o *gesto* audiovisual no desenvolvimento de uma ação pura, que a princípio gera surpresa e perplexidade pela sua aparente inutilidade e falta de sentido, mas que a seguir choca e impacta pela mensagem nela contida. Além de representar literalmente a ideia de reclusão, entendida como privação da liberdade dentro do espaço doméstico, entendemos que a artista faz alusão – através da ação de se pendurar –, por um lado, à ideia de coisificação da mulher, a qual aparece como um pedaço de roupa pendurada no armário; e, por outro, a outro tipo de privação, a da vida através do suicídio. Disso podemos abstrair, num sentido metafórico, que a reclusão doméstica priva qualquer mulher de sua liberdade a ponto de lhe tirar a vida.

Assim, ao contrastar as representações das ações domésticas realizadas por Sarmiento e por Parente, podemos afirmar que, em termos formais e de conteúdo, encontram-se em perfeita sintonia. Mas, para além dessa sintonia, o interessante no presente trabalho foi poder visualizar e distinguir como ambas as artistas articularam e conjugaram suas ideias com as possibilidades oferecidas pelos recursos cinematográficos e audiovisuais que dispunham, dando lugar a formas artísticas únicas, inovadoras e exploratórias que problematizam em seu momento temáticas femininas, políticas e sociais. Consideramos que tais temáticas ainda se mantêm válidas, pois as obras de Sarmiento e de Parente nos levam a parar para refletir sobre o quanto melhorou a situação das mulheres, desde os anos setenta até hoje, e sobre o lugar que a mulher ocupa atualmente nas sociedades latino-americanas.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **Medios sin fin**: Notas sobre la política. Valencia: Pre-Textos, 2001.
- LIÑERO, G. **Apuntes para una historia del video en Chile**. Santiago: Ocho libros, 2010.
- LIPPARD, L. **Seis Años**: La Desmaterialización del Objeto Artístico de 1966 a 1972. Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- MOUESCA, J. Una cineasta que no quiere ser transparente: conversación con Valeria Sarmiento, **Revista Araucaria de Chile**, Santiago, nº 31, p. 113-122, 1985.
- MULVEY, L. Cine feminismo y vanguardia, **Youkali**, Madrid, nº 11, p. 11-25, jul. 2011. Disponível em: <<http://www.youkali.net/index11.htm>>.
- OLHAGARAY, N. **Del video arte al net art**. Santiago: Lom Ediciones, 2002.
- TAYLOR, D. **El archivo y repertorio**: La memoria cultural performática en las Américas, Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.

A CRÍTICA COMO ESTÍMULO PARA A PROFISSIONALIZAÇÃO DA VIDEOARTE NO BRASIL

THAMARA VENÂNCIO DE ALMEIDA¹
PATRICIA FERREIRA MORENO CHRISTOFOLETTI²

Algumas das primeiras produções de vídeo no Brasil com fins artísticos têm seu início quando um grupo de artistas, interessados na investigação de novas mídias e de novos conceitos para a arte, começam a utilizar o suporte em 1974. São artistas experimentais do Rio de Janeiro, sob a liderança da artista já consagrada no período, Anna Bella Geiger³, que com pesquisas em concomitância com a arte internacional, produzem algumas das primeiras obras utilizando o vídeo com intenção artística, ficando assim conhecidos como os pioneiros da videoarte no Brasil. Dessa formação inicial, temos a já citada Anna Bella Geiger, mais três de seus muitos alunos do seu ateliê no MAM-RJ, Ivens Machado, Sônia Andrade e Fernando Cocchiarale. No ano seguinte, em 1975, Leticia Parente, Miriam Danowski e Paulo Herkenhoff, que também pertenciam ao grupo, começariam também a produzir obras utilizando o vídeo.

A prática da videoarte no Brasil, em seu início, passou por muitos obstáculos. Os primeiros artistas que aqui resolveram utilizar o suporte para seus trabalhos artísticos, tiveram que lidar com inúmeras dificuldades, desde a falta de equipamento para realizar suas produções, muito caros à época, até a falta de espaços para veiculação constante.

-
1. **Thamara Venâncio de Almeida** é mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).
 2. **Patricia Ferreira Moreno Christofoletti**. Professora do Instituto de Artes e Design (IAD) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). É líder do Grupo de Pesquisa Arte em Movimento: Filme de Artista e Videoarte no Brasil.
 3. É importante salientar que Anna Bella Geiger já havia trabalhado anteriormente com o Super-8, e alguns desses trabalhos foi apresentado na Expo-Projeção Grife 1973, que aconteceu em São Paulo. O Grife, Grupo de Realizadores Independentes de Filmes Experimentais, foi fundado em 1972, e tinha como figura principal Abrão Berman, e fomentava a produção em Super-8 e a formação de superoittistas. Os festivais organizados pelo grupo ocorreram de 1973 a 1983.

Alheio aos discursos que fomentavam e apoiavam a prática, muitos críticos levantaram importantes questões da utilização desse suporte por artistas no Brasil na primeira metade da década de 1970. A maioria das produções feitas até 1975, foram possíveis graças a Jom Azulay, que emprestou sua câmera trazida dos EUA e filmou para muitos artistas pioneiros seus trabalhos. O crítico de arte Francisco Bittencourt, em texto publicado no jornal Tribuna de Imprensa em 24 de fevereiro de 1975, fala da problemática de artistas brasileiros trabalhando com os novos “media” – no caso, a fotografia, o audiovisual, o Super-8 e o videoteipe –, questionando a falta de recursos e dificuldades aqui existentes para trabalhar com esse tipo de arte, em contraponto com os grandes espetáculos tecnológicos que estavam sendo montados nos EUA e na Europa Ocidental. A falta de estrutura das instituições artísticas da época, para se exhibir esse tipo de arte, era um fato: basta se lembrar do ocorrido na Bienal de 1973, que por problemas técnicos, os videoteipes trazidos de artistas norte-americanos, não puderam ser exibidos. Ainda em 1977, alguns artistas se queixavam:

A carência de infraestrutura para a apresentação do vídeo ao público é uma séria dificuldade: - Com exceção do Museu de Artes Contemporâneas da USP, não existe nenhuma outra instituição ou galeria que seja proprietária de uma aparelhagem de vídeo. (COCCHIARALE *apud* MARA, 1977)

A respeito do videoteipe, o crítico cita os pioneiros Anna Bella Geiger, Ivens Machado, Sônia Andrade, Ângelo de Aquino e Fernando Cocchiarale, dizendo ter visto alguns dos videoteipes produzidos por esse grupo na casa da própria Anna Bella. A impressão que o crítico relata em relação a essas produções, era a de mero ensaio, porém diz ser importante a atitude desses artistas, que segundo ele, não pretendiam ofuscar, e sim criar um nível lúcido de debate e novas perspectivas para as suas criatividades. Embora sua crítica seja realmente rígida, deixa bem claro que:

Com isto não se pretende que o artista deva se condicionar a um estado de não pesquisa e desinteresse pelo que se passa no mundo, mas sim que se mantenha sempre alerta e consciente de que nós ainda não temos os instrumentos necessários para as grandes demonstrações pirotécnicas tentadas por uma pequena classe de mandarins, que depois de alguns anos lá fora voltam deslumbrados e dispostos a nos fazer engolir, geralmente via coluna social, o seu produto infantil e canhestro como a palavra de ordem para a arte nacional. (BITTENCOURT, 1975)

Na visão do crítico, os artistas brasileiros daquele período, ao optarem por esses novos “media”, teriam que se aterem a consciência de que no Brasil não havia recursos suficientes para utilizá-los de forma plena, e que os artistas sérios e pesquisadores, mais interessados em profundidade do que brilho, não se deixariam enganar, se ofuscando com o que era produzido e desenvolvido lá fora. De exemplo, além dos já citados que utilizaram o videoteipe, ele aponta Frederico Moraes, que já utilizava de forma madura o audiovisual:

Aliás, artistas mais lúcidos e reflexivos, usando tais meios expressivos, como Frederico Moraes, se atêm ao mínimo indispensável para conseguir seus efeitos, preferindo trabalhar numa espécie de corpo a corpo com a tecnologia para arrancar dela o máximo sem ter de recorrer ao último tipo de aparelhagem. (BITTENCOURT, 1975)

No entanto, além dos poucos citados, que de acordo com o crítico procuravam utilizar o videoteipe de forma responsável, o problema estaria aumentando, pois estava despertando o interesse de uma gama sempre maior de artistas, citando a seguinte frase de Luiz Alphonsus:

O videoteipe é inviável para o brasileiro por ser um artigo de luxo. O aparelho mais rudimentar custa 20 mil cruzeiros. Além do mais, o VT é muito feio. Muito mais interessante é o super-8, mas para ser utilizado como cinema mesmo e não para veículo das artes plásticas. O negócio é tratamento de cinema. Mudar o suporte para continuar dizendo a mesma coisa não adianta nada; antes continuar fazendo desenho ou pintura. (ALPHONSUS *apud* BITTENCOURT, 1975)

Frederico Moraes em artigo publicado no jornal O Globo, em 29 de janeiro de 1976, intitulado “Vídeo-arte: Revolução Cultural ou um título a mais no currículo dos artistas?”, questiona o distanciamento crítico dos artistas em relação às características tecnológicas e fenomenológicas do meio. Para o crítico, na época, as produções estariam se reduzindo a meras performances, sobrando apenas a ação, o evento e o ritual, sendo a reação do público, em seu ponto de vista, algo importante a ser discutido:

A reação diante da videoarte é geralmente negativa. Consideram-na monótona devido à repetição exaustiva da mesma imagem, ao seu caráter estático (contra o dinamismo da TV comercial) devido, enfim, ao desconforto que regra geral acom-

panha suas projeções, desconforto que é, na verdade, mais psicológico que real, tendo em vista a maneira descontraída ou à vontade com que vemos TV em casa. (MORAIS, 1976)

Como vimos, a crítica mais frequente a videoarte, acusa os realizadores de estarem trabalhando com um modelo de expressão importado e não relacionado com a nossa realidade, e condenam a sofisticação e o alto custo de produção do trabalho. Assim como os críticos, os artistas também se queixam da carência de infraestrutura necessária para a apresentação dos vídeos ao público, o que poderia ser associado com algumas das causas da videoarte não ter encontrado seu público na época. Alberto Mara, no artigo “Três artistas se defendem criticando quem os ataca” publicado no jornal O Globo em 11 de junho de 1977, reúne depoimentos de três artistas do vídeo: Paulo Herkenhoff, Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarella. Herkenhoff, quando questionado sobre a videoarte ser um modelo de expressão importado, ataca:

Na realidade, nosso trabalho nunca foi analisado e criticado, a não ser de uma maneira impressionista. Acho mesmo que essas críticas que nos são feitas revelam a pobreza da crítica de arte no Brasil, ou de como essa crítica está instrumentalizada para a consagração de nomes e é usada para bloquear a introdução de novas linguagens no circuito. Porque isso poderia desmerecer a arte-mercadoria. A crítica tacha a vídeo-arte como sendo uma importação de modelo, ou arte do hemisfério norte. (HERKENHOFF *apud* MARA, 1977)

Talvez, muito por incômodo da crítica, e preocupados com tais comentários, ou também pelas dificuldades técnicas e da escassez de equipamentos, iniciam-se vários esforços para oferecer cursos técnicos, criar setores ou montar produtoras, tudo para enfrentar a falta de familiaridade e levantar reflexões sobre o suporte. Em 1977, outros esforços começam para a profissionalização desse meio, que irá se efetivar na década de 1980. De acordo com Cacilda Teixeira da Costa em depoimento a Fernando C. Lemos em 26 de junho de 1977 ao jornal Folha de S. Paulo, percebemos que o oferecimento, pelo MAC-USP, de cursos técnicos para dar suporte aos artistas na utilização da aparelhagem, e dispor aos interessados um equipamento, que fora adquirido por eles em 1976, foi muito importante para o amadurecimento da prática pelos artistas brasileiros. O cenário posterior a isso, que envolve as práticas com o vídeo, muda radicalmente, abrindo o campo para novas experimentações com a linguagem. Em relato sobre esse período, e em relação às contribuições proporcionadas pelo MAC-USP, Cacilda Teixeira da Costa constata:

No MAC/USP, a compreensão de sua operacionalidade foi aprofundada e contribuiu para que uma nova geração surgisse nos anos 80, incorporando com muito pique as conquistas dos pioneiros. Afinal, como lembra Regina Silveira, “no fundo as dificuldades são as da linguagem, não as do meio. Fala-se muito das dificuldades e dos custos de fazer videoarte e isso mascara o verdadeiro problema, que é o da comunicação artística”. Um problema que os verdadeiros artistas sempre se encarregam de resolver. (COSTA, 2007, p. 73)

Dentre as críticas apresentadas no seguinte estudo, muitas contribuem para o resgate dos discursos da época, que em diversos casos são perdidos ou esquecidos, cumprindo o trabalho de complementar os estudos sobre videoarte, apresentando as diferentes facetas que se deu em seu processo de consolidação aqui no Brasil. Podemos encontrar, nessas críticas, um dos vários motivos pela busca de profissionalização e por uma autonomia do campo que será efetivada na década de 1980, com a criação de espaços próprios para exibição, com a profissionalização de artistas nesse meio, criação de produtoras, tentativa de criação de um mercado próprio, entre outros fatores.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Carolina Amaral de. **Videoarte no MAC-USP: o suporte de idéias nos anos 1970**. Dissertação de mestrado. Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo; 2007.
- BITTENCOURT, Francisco. “Expressão, Arte e Tecnologia”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 24 mar. 1975
- COCCHIARALE, Fernando. Primórdios da videoarte no Brasil. In: **Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007. pp. 61-68
- COSTA, Cacilda Teixeira da. Videoarte no MAC. In: **Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007. pp. 69-73
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. **XII Bienal de São Paulo**: Catálogo. São Paulo: FBSP, outubro/novembro, 1973. 305 p.
- FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo: Arte Conceitual no museu**. São Paulo: Editoras Iluminuras, 1999.
- FREIRE, Cristina (Org.). **Walter Zanini: Escrituras críticas**. São Paulo: Ed. Annablume / MAC-USP, 2013.
- GEIGER, Anna Bella. Anna Bella Geiger: Um depoimento. In: **Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2007. pp. 75-80
- LEMONS, Fernando C. “Vídeo-arte: uma história que está começando”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 26 jun. 1977.

MARA, Alberto. "VÍdeo-arte em debate: Três artistas se defendem criticando quem os ataca". **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 jun. 1977.

MORAIS, Frederico. "VÍdeo-arte: Revolução cultural ou um título a mais no currículo dos artistas". **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 jan. 1976.

A “REVISTA DA PLEURA MOLHADA”¹

PAOLA MAYER FABRES²

PAULO SILVEIRA³

Punho nasceu em 1973 e marcou o início de uma safra de periódicos da cidade de Recife. Até hoje pouco estudada – salvo por comentários pontuais presentes em pesquisas voltadas às documentações dos anos 1970 – a revista, organizada por Paulo Bruscky, Jaci Bezerra, Alberto Cunha Melo e Arnaldo Tobias, produzida clandestinamente pelos bares da resistência, foi símbolo da luta contra a repressão, unindo intelectuais da contracultura. A revista teve seis edições, de zero à cinco, realizada inicialmente por meio do mimeógrafo à álcool. Sua periodicidade foi incerta – contou com quatro edições na década de 1970 e teve sua última edição lançada em 1996. A partir do quarto número, reproduziu-se em ofsete. Mesmo tendo em suas edições finais um perfil mais internacional, *Punho* começou sendo feita pelas próprias mãos dos intelectuais de Recife dos anos 1970 e foi produzida nos locais onde o debate político, social e cultural tomava conta.

Paulo Bruscky, que já vinha consagrando parceria entre o campo artístico e literário, uniu personagens e linguagens de ambas vertentes com *Punho*. Jaci Bezerra, poeta de Alagoas, e Alberto Cunha Melo, escritor e jornalista pernambucano, ambos das páginas do *Diário de Pernambuco*, da Fundação Joaquim Nabuco e precursores do movimento das Edições Pirata (1979) abriram portas às publicações de caráter marginal. Arnaldo Tobias, também poeta pernambucano da Geração de 65, foi ficcionista, escritor, editor e artista gráfico – outra figura emblemática da cena literária

-
1. O presente artigo configura parte da pesquisa de mestrado intitulada Diálogos Impressos: Periódicos de Artistas no Brasil anos 1970, entre Casos, Agentes e Cenários.
 2. **Paola Mayer Fabres**. Mestre em Artes pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Editora da revista digital Arte ConTexto.
 3. **Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira**. Professor adjunto do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – (UFRGS). Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte e da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Pesquisador CNPq.

de Recife. Bruscky, Bezerra, Melo e Tobias, unidos não apenas por uma sincronia cultural e intelectual, mas também por seus posicionamentos políticos, aproveitavam encontros informais nos botecos pernambucanos para dar forma à revista, marcada pela gestualidade, pela construção espontânea e pelas reuniões descontraídas entre artistas de diversos campos.

Nós íamos de bar em bar, levando *stencil* e papel. Íamos criando tudo. Rodávamos e grampeávamos a revista no mesmo dia. [...] Quem participava era o pessoal que andava pelo bar. Nós não convidávamos previamente. Tinha gente da poesia, da música, da literatura. Tinha gente que nem queria participar. Nós chegávamos e dizíamos que estávamos fazendo uma edição de uma revista de artes visuais e quem topava entrava na história. (BRUSCKY, 2015, p. 259)

Punho tinha que ter uma produção econômica, cabendo no bolso de quem a organizava, e o mimeógrafo era uma das alternativas. O mimeógrafo não era visto com bons olhos nesses anos. O objetivo do governo, desde o acirramento da censura a partir do AI-5 decretado em 1968 era controlar os meios de reprodução. Fiscalizando os aparelhos reprodutivos, era possível inspecionar tudo o que circulava a título de informações. Assim, militares começaram a confiscar o mimeógrafo, pedindo o registro e a entrega dos aparelhos para o Estado. “Era mais perigoso, na época, ter um mimeógrafo do que uma arma de fogo em casa” (BRUSCKY, 2015, p. 259). Mesmo assim, por sua viabilidade econômica e facilidade de produção, o mimeógrafo abraçou as primeiras reproduções da revista tornando-se uma forma de driblar a censura. Tendo em vista a necessidade de se produzir de forma escondida e silenciosa, em locais onde a censura não chegava com facilidade, os artistas idealizadores do projeto se deslocavam para os bares de oposição ao governo, para os botecos de resistência, para a criação. Bares como Calabouço, Mustangue ou Mangueirão, situados próximos à Fundação Joaquim Nabuco, tinham esse perfil. Lá, eles encontravam seus colegas para discutir e produzir ao mesmo tempo. A conversa embalava a produção.

Nas primeiras edições, como o próprio nome da publicação indica, o processo de criação era todo manual. Era tudo feito a punho e na hora. A mão comandava os sentidos, traduzindo visualmente os pensamentos que iam surgindo. Não havia a pre-concepção. Não havia o projeto ou o planejamento prévio. O trabalho era anunciado no mesmo instante em que era realizado e a experiência coletiva era o combustível do resultado gráfico. Desde o primeiro número, *Punho* trazia o subtítulo: a “Revista da pleura molhada”. O apelido, criado durante os encontros, fazia analogia ao álcool (consumido pelos artistas durante a produção e utilizado para a reprodução no mimeógrafo). O álcool, visto como uma bebida subversiva, servia como alimento para a

criação, para a proliferação das cópias e, ao mesmo tempo, corria pelo sangue desses artistas, por canais escondidos – como proliferação de ideias.

Chamávamos “Revista da pleura molhada”, a gente inventou isso na época. Como um *slogan*. É tipo uma tuberculose. A pleura é a membrana que envolve o pulmão. Já que era uma revista feita a álcool – e o álcool corre internamente pelos vasos sanguíneos quando a gente bebe –, a gente fez a mesma conotação que o mimeógrafo a álcool, essa revista interna, subterrânea, como o álcool que corria pelo sangue. (BRUSCKY, 2015, p. 260)

As primeiras edições possuíram uma tiragem menor. Tinham um perfil mais gráfico, mais gestual, uma vez que eram feitas à mão, em mesa coletiva. A ideia iconográfica da palavra “punho”, em termos gerais, pode referir-se a uma mão cerrada, levantada, aludindo à força, à rebelião e ao combate; possível metáfora ao posicionamento social de reivindicação à repressão estatal em voga. Essa imagem de “punho ao alto” foi bastante presente nas edições do periódico. No caso da capa da edição zero (1973), um punho emerge do solo e esparrama raízes. Um punho gigante, orgânico, onírico e aglutinador, habitado socialmente, fazendo referência à colaboração coletiva.

Em *Punho* n.2, entraram em cena outros colaboradores⁴ que acentuaram o tom de ironia presente nas páginas. Marcos Cordeiro, artista e poeta filho do escritor Waldemar Cordeiro, “presenteou” as páginas do miolo da revista com a ilustração de um “troféu n.7”, referindo-se à parceira Livro 7, e assinou em tom jocoso: “sob um punho e bêbado na tarde, noite, dezembro 73” (PUNHO, 1973, p. 5). Adiante, o grupo criou o conjunto de regras e diretrizes *Anotações: Arte é fácil*, elencando critérios “didáticos” sobre o que pode ou não ser considerado arte. Ao elencar normas propositadamente contraditórias, os artistas jogaram com a noção de definição e consagração artística: “(1) Todo retângulo é arte; (2) nenhum retângulo é arte; (3) só um retângulo é arte”, articulando texto e “representações gráficas explicativas sobre o assunto”. Na página seguinte, Bruscky apresentou um desenho figurativo de traços rápidos e personagens “palitos”, com onomatopeias que detalhavam a cena. O artista assina: “antigamente eu desenhava assim. Hoje eu persisto, Paulo Bruscky, 1973, véspera de 1974”.

As edições posteriores vão trazendo novas características. Nelas, ingressam artistas de outras localidades. Passam do perfil local, oriundo do encontro e do bate-papo, para um estilo internacional, a partir do sistema de trocas postais. Como a

4. João Câmara, Delano, Angelo Monteiro, Aloísio Braga, Paulo Bruscky, Alberto Cunha Melo, Audálio, Amada, Ângelo de Goiás, Domingos, Jaci Bezerra, Marcos Cordeiro, Tarcisio Pereira, Sérgio Lemos, Zé Mario e a livraria Livro 7.

revista n.4 foi impressa em ofsete, possibilitou-se uma circulação mais ampla e com trabalhos de artistas de longe. Nessas últimas edições, imprimiu-se em média de cem a duzentos exemplares, circulação maior que os números iniciais. Mas não foi apenas a circulação de *Punho* que sofreu alteração com a produção em ofsete. A estética da publicação transformou-se consideravelmente. Anteriormente, prevaleciam soluções gráficas manuais e, aos poucos, novas linguagens como a datilografia, a fotografia, a colagem e o xerox foram entrando em cena. Não havia restrição de linguagens. A revista número quatro teve uma disseminação mais ampla e um maior número de participantes⁵. A reunião de artistas brasileiros confinados no contexto de enclausuramento sociocultural fomentou discursos de bandeira. É possível perceber essa veia política nas páginas criadas por Unhandeijara Lisboa e Sandra Craveiro de Albuquerque, cujas composições visuais remetem à repressão dura do Estado sobre a livre expressão. O trabalho de Unhandeijara inclusive aponta a atividade postal como uma estratégia de fuga contra o silêncio exigido pelo poder, também por parte dos presos e exilados políticos, louvando a arte como possibilidade de liberdade, independente do confinamento da prisão. Na frase escrita: “*Now, 100.000 friends all over the world; art is freedom, freedom is life*” (“Agora, 100.000 amigos ao redor do mundo; arte é liberdade, liberdade é vida”), o artista coloca a ideia de arte como comunicação a favor da liberdade. Através dela, cria-se uma rede de amigos. Ironia e irreverência estão presentes principalmente no trabalho de Montez Magno – reapropriação da Mona Lisa de Leonardo da Vinci (já apropriada por Duchamp), assinada como L.O.U.C.A. – assim como nas páginas pensadas por Aristides Klafke – que situa intelectuais e escritores (Mallarmé, Joyce, Maiakóvski e Breton) como “procurados pelo polícia”, insinuando a realidade de um contexto onde o “pensar” tornou-se uma atitude criminosa e que deveria ser contida. *Poem limited to sixty lines*, trabalho de Paulo Bruscky pensado para as páginas da revista, lembra da obra de John Cage em uma interpretação gráfico-visual. Bruscky brinca com o “silêncio” da poesia: o espaço visual da página que, com linhas vazias, insinua um poema ausente. Como escrever sem usar letras ou, ainda, como marcar a presença de um poema sem palavras? Em linhas cujas frases são ocultas, encontra-se a insinuação de um poeta – forçosamente – calado.

É válido marcar a importância da palavra (ou de sua ausência), não apenas nessa como nas demais edições da revista *Punho*. A linguagem como elemento criativo colabora com a criação de uma rede de significantes. Essa é uma característica marcante dos impressos do período. Para Glória Ferreira, essas publicações alternativas em geral apontam, de forma radical, “o deslocamento da palavra, presente já em outras estratégias poéticas, para o interior da obra como parte constitutiva de sua materialidade e de seu mecanismo operatório” (FERREIRA, 2009, p. 313). Nesse tipo

5. Aristides Klafke, Pedro Osmar, Wilson Araújo, Silvio Spada, J. Medeiros, Luiz Guardia Neto, Sandra Albuquerque, Unhandeijara Lisboa, José Alselmo Alves, Marcos Pinto, Ypiranga Filho, Carlos Humberto Dantas, Ivan Mauricio, Leonardo Frank Duck, Falves Silva, Daniel Santiago, Abraão Chargo-rodsky, Montez Magno, Marcos Cordeiro, Rita Redaelli, Pawel Petasz, Bill Gaglione e veteranos.

de produção de impressos, a partir de recursos que partem apenas do entrosamento verbo-visual, a articulação imagética e textual se torna o combustível para a geração de sentidos. O artista que investe no pensamento sobre a folha, nos periódicos alternativos, documentos ou postais, carrega consigo o interesse pela manipulação de códigos visuais, responsáveis por acionar mensagens para a comunicação. Além do mais, esses discursos poéticos eram reverberados à distância, por diversas localidades, já que a circulação por canais subterrâneos era parte constitutiva do trabalho em si. De acordo com Walter Zanini, o “mailartista” (como estratégia cultural) estava mais interessado no mundo dos signos e das linguagens como forma de interagir no mundo do que na manipulação de objetos, pois “a passagem do mundo das coisas para o mundo dos signos oferece uma maior operacionalidade com um custo mínimo [...], onde desenvolve uma forte tendência à linguagem retórica para veicular sua ideologia artística” (ZANINI, 2010, p. 81).

Duas décadas depois do nascimento do impresso, editou-se a última edição, no ano de 1996. Em tom de homenagem e saudosismo, a última edição lembra, já na capa, a marca da publicação: uma produção por várias mãos, onde punhos se elevam em nome da criação coletiva e da reivindicação política e cultural. A última edição também apresenta um perfil de *assemblagem*⁶. Alex Bracho expôs uma colagem que abraçava signos da cultura de massa, a partir de uma composição que remetia à estética dadaísta em entrosamento com a visualidade *pop*. Em seu trabalho, percebe-se o avanço histórico-temporal da sexta edição de *Punho*, já que se encontram presentes referências próprias da era da globalização, tais como a linguagem multimídia e a citação do sistema operacional *Windows*. Também a partir do universo da colagem e da fotomontagem, Arthur Gomes e Cídia Peixoto construíram imagens onde recortes de jornal, fotografias antigas, manchetes e escritos somam-se, formando um aglomerado de mensagens e livres associações, como uma pluralidade de significados que coexistem em um único significante. O retrato de Oswald de Andrade convive em sintonia e estranhamento com imagens publicitárias comerciais e pinturas antigas. A aproximação de objetos simbólicos tão distantes agrega ao trabalho o espírito iconoclasta e até irônico, a partir da criação de um alto coeficiente de impureza assumida. Nesses trabalhos, a articulação de elementos distintos, quase contraditórios, encontram-se em harmonia, em acordo com o princípio pós-moderno de formulação de imagem; uma maneira de refletir sobre a complexidade de signos e sentidos no contexto da vida no fim do século, já que a cultura contemporânea vinha se empenhando cada vez mais

6. O conceito de *assemblagem* consiste em um grupo de contribuintes que apresentam um número específico de cópias do seu trabalho para um editor central que, por sua vez, reúne uma cópia de cada trabalho dos artistas participantes para desenvolver um “produto-*assemblagem*”. O número de artistas que submetem seus trabalhos definirá o número de páginas de cada edição. A apresentação final varia de acordo com cada revista. Algumas apresentam folhas soltas em seu interior, outras são grampeadas, outras são encadernadas ou, ainda, tornam-se uma série de trabalhos alocados por distintos recipientes. (PERKINS, 1997).

em ser formulada a partir de acúmulos e sobreposições de referências, mais do que a partir de processos de seleções e exclusões. Assim, nesses trabalhos, a fotografia aparece como operação técnica, semântica e simbólica. Evidencia-se relações existentes entre o universo *cult* e o popular, sem escrúpulos de contágio.

Punho surgiu a partir de um projeto aberto e criativo. “Não havia uma definição. [...] A fotografia, do lado do trabalho com uma pegada abstrata, ao lado de um poema visual. Não existia uma linha de trabalho pré-estabelecida. Aceitava-se tudo e todo tipo. Nada ficava de fora. O que você recebia, você publicava” (BRUSCKY, 2015, p. 264). Universos gráficos distintos conviveram juntos, dividindo páginas. Uma mesma encadernação cedeu espaço a poemas visuais, construções textuais literárias, trocadilhos políticos, imagens de contestação e ironia. Entre esboços, rabiscos despreziosos e elaborações visuais mais complexas, *Punho* nasceu de vários punhos. Mesmo com tiragens tímidas e uma produção precária, rodou endereços e aproximou artistas, escritores e poetas. Como afirma Paulo Bruscky (2015, p. 264) em entrevista para a presente pesquisa, eles não estavam atrás de uma única estética. O que eles queriam era “mixturar” tudo. “Misturação” com “x”, mesmo, “coletividade e liberdade ao mesmo tempo”.

REFERÊNCIAS

BRUSCKY, Paulo. Recife, 1 abr. 2015. Entrevista concedida à pesquisadora.

FERREIRA, Glória. **Arte como questão**: Anos 70. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

PERKINS, Stephen. **Assembling Magazines**. Londres: Plagiarist Press, 1997.

BEZERRA, Jaci; BRUSCKY, Paulo; CUNHA MELO, Alberto; TOBIAS, Arnaldo. **Punho**: A revista da pleura molhada. Volume zero, um, dois, três, quatro e cinco. Recife, 1973-1996.

ZANINI, Walter. A arte postal da busca de uma nova comunicação internacional. In: ALVARADO, Daisy Valle Machado Peccinini de. **Arte novos meios/multimeios**: Brasil 70/80. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 2. ed., 2010, p. 81-82.

EMMANUEL NASSAR E A VISUALIDADE AMAZÔNICA (1979-1984)

GIL VIEIRA COSTA¹

A “visualidade amazônica” é um conceito surgido em Belém, entre as décadas de 1970 e 1980, referido a culturas visuais próprias de populações suburbanas amazônicas. Tal conceito alimentou uma produção cultural variada. Emmanuel Nassar (Capanema/PA, 1949), um dos artistas paraenses mais renomados, é uma das pessoas associadas a esse conceito. Este artigo estuda a produção inicial de Nassar, para investigar o conceito de “visualidade amazônica” e suas potencialidades para a história da arte contemporânea brasileira.

No contexto nacional, a “visualidade amazônica” respondeu a um conjunto amplo de ideias, posturas e ações que buscou modificar a política cultural das instituições, sob bandeiras como *descentralização e/ou regionalização*. Não se pode deixar de perceber o êxito da obra de Nassar dentro de um quadro favorável às práticas artísticas de investigação da “brasilidade”. A produção mais conhecida e legitimada de Nassar tem como principais características a vocação construtiva e a apropriação de elementos das matrizes visuais suburbanas, combinadas de modo a alcançar uma “geometria sensível” então pensada para a arte latino-americana, mas sem deixar de lado um caráter crítico, por vezes irônico. Estas características configuram o trabalho de Nassar especialmente a partir de 1985, período a partir do qual o artista passa a expor regularmente no “eixo Rio-São Paulo” e no circuito internacional de arte, tendo obras incorporadas a importantes acervos públicos e privados.

Interessa conhecer, também, a produção inicial deste artista, assim como sua recepção crítica, para entender o percurso criativo e a legitimação de Nassar. Sua formação se deu na Escola de Arquitetura da UFPA, de 1970 a 1975. Priorizo, aqui, o pe-

1. **Gil Vieira Costa**. Professor do Instituto de Linguística, Letras e Artes (ILLA) da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa), doutorando no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Pará (PPHIST/UFPA).

ríodo a partir de 1979, quando Nassar passa a produzir de maneira mais consistente. Levanto a hipótese de que o campo artístico em Belém, nesse período, condicionou uma produção voltada à “visualidade amazônica”, por sua vez em diálogo estreito com instituições do sudeste do país.

Emmanuel Nassar apresentou três exposições individuais em Belém, no período que interessa a este artigo. A primeira delas ocorreu em junho de 1979. O material de divulgação dessa mostra traz um desenho que apresenta a imagem de indígenas navegando em canoas individuais, numa figuração distorcida. Temos, à esquerda, objetos (semelhantes a brinquedos) que chamam a atenção: seriam indícios das investigações posteriores de Nassar sobre a cultura visual das populações na Amazônia? Em todo caso, não há aqui quase nenhuma semelhança com a produção consagrada do artista, a não ser esse pano de fundo conceitual de uma “valorização da Amazônia”. Em setembro de 1980, foi realizada a segunda exposição individual do artista. O material de divulgação apresenta obras de figuração do corpo humano, também destoando bastante do estilo que consagrou Nassar nos anos seguintes.

Sua terceira exposição individual ocorreu em novembro de 1982 e a preocupação com os torsos humanos dá lugar às séries de torneiras e de maquinações. O material de divulgação dessa mostra traz um texto do escritor paraense Vicente Cecim. Nele, há um tema caro para aquela geração que se consolidava em Belém: a relação dicotômica entre a vida na civilização contemporânea e um estilo de vida anterior, vinculado aos elementos naturais. Pensando na série “Maquinações”, o texto ganha um aspecto inusitado, quando Cecim (1982) afirma que Nassar começara “recolhendo as cores fortes dos subúrbios, as placas vermelhas de açaí, os azuis intensos, os amarelões das fachadas de madeira”, para chegar a máquinas de “utilidade ignorada” à racionalidade do mundo contemporâneo, como “um sistema de torturas secretas, cujo sentido oculto torna tudo mais ameaçador.” Menciona, também, as *assemblages* de Nassar, “colagens com fichas de refrigerantes, pedaços de flandres da decoração dos parques de diversões mambembes”: uma produção que se apropriava não apenas da visualidade, mas dos fragmentos físicos desse mundo suburbano, global e amazônico.

Essa mudança de estilo o levou à quarta exposição individual, no início de 1984, agora no circuito nacional, realizada pela Funarte no Rio de Janeiro. Desdobrando a visualidade da série “Maquinações”, Nassar incorporou um conjunto de símbolos referentes a brinquedos populares paraenses. É inegável a agência desses brinquedos sobre a fatura pictórica do artista, que transformou esses signos em um “trabalho original e distante dos provincianismos [...] Sua pintura usa apenas a inesperada geometria de objetos insólitos [...] É desnecessário saber algo sobre os brinquedos do Pará para perceber a força de suas telas” (MENDONÇA, 1984). Isso não quer dizer que o autor dessas palavras não percebesse a força dos símbolos apropriados, pois conclui que o trabalho de Nassar “reativa no público um pouco da memória afetiva suscitada pelas geringonças de lata e madeira, típicas de um mundo em extinção.”

O texto do material de divulgação dessa quarta exposição é do escritor paraense Benedicto Monteiro. São retomadas algumas interpretações presentes no texto de Cecim e apresentadas algumas que seriam publicadas por Nassar naquele ano, em texto comentado adiante. Monteiro dirá que o artista propõe “trazer à tona esse país”, porém distante de um realismo social e mais próximo de um país “inverossímil, mitológico e surrealista, [...] a pátria – mas a pátria de uma objetiva realidade fantástica” (MONTEIRO, 1984). Comentará sobre a série “Torneiras”, fazendo alusão à água como metáfora e falando de uma fidelidade do artista à “paisagem amazônica e à civilização fluvial a qual ele pertence”. Diferente de Casimiro Xavier de Mendonça, que a princípio entendeu as obras a partir de uma autonomia formal, Benedicto Monteiro interpreta o trabalho de Nassar como claramente *textual* – um texto que pode ser lido e que aponta para fora da própria obra. A grande contribuição crítica de seu texto parece ser a atenção dada aos sujeitos dos objetos representados naquelas obras, quando se impressiona com a forma como Nassar “esconde o homem, o ser humano, atrás das coisas e dos objetos”, como se nos objetos se pudesse sentir essa “presença oculta [...] e as marcas indeléveis do trabalho artesanal e cotidiano” (MONTEIRO, 1984).

É de 1984, também, a exposição *Brinquedos Populares*, promovida em outubro em Belém, organizada por Nassar, trazendo objetos artesanais feitos principalmente com madeira (especialmente miriti), lata, cartolina e papel de seda, fabricados na periferia de Belém ou em municípios do interior do Pará, coletados pela equipe responsável pela exposição. O catálogo traz um texto de Nassar, em que o mesmo indica as similaridades entre aquela cultura visual e sua produção artística, naquele momento já “marcada por esse colorido lúdico” encontrado nos brinquedos (NASSAR, 1984, p. 6). Apesar de objetos *mestiços*, eles eram signo de “amazonidade” para Nassar, que em 1984 já possuía inclusive uma “vasta coleção de brinquedos e objetos” que inspiravam sua prática artística (MENDONÇA, 1984). É pensando nos brinquedos que ele escreverá frases mais tarde retomadas na reflexão de outros sobre ele próprio: “aqueles brinquedos fazem parte daquilo que chamo de ‘país submerso’ que é o verdadeiro país por baixo da aparência imposta pelos padrões culturais internacionais. Imaginei até uma arqueologia que descobrisse o Brasil encoberto” (NASSAR, 1984, p. 5).

Em 1979, ano da primeira exposição individual de Nassar, estão bastante consolidadas em Belém as discussões sobre neocolonialismo cultural. A experiência de integração econômica da Amazônia, promovida pelos governos brasileiros desde a década de 1930 e intensificada nos governos militares, parece ter dado a tônica para uma produção cultural de afirmação identitária, nas décadas de 1970 e 1980, que experimentou uma atitude de *cuidado* com a Amazônia, traduzido em processos de criação vivenciados na intersubjetividade dos grupos sociais que participavam do campo cultural na cidade (CASTRO, 2011).

A discussão sobre uma “visualidade amazônica” foi empreendida por uma gama de profissionais diferentes. Bastante representativa é a pesquisa sobre visualidade po-

pular na região, coordenada pelo artista paraense Osmar Pinheiro nos anos de 1982 e 1983, e ligada à Funarte. Acrescente-se a realização do 1º Seminário sobre as Artes Visuais na Amazônia, 1984, em Manaus, congregando uma série de conferências, especialmente de artistas e pesquisadores de Belém e Manaus, depois publicadas em livro (FUNARTE, 1985). Naquele mesmo período, Nassar recebeu o Prêmio de Viagem no País no VII Salão Nacional de Artes Plásticas (SNAP), realizado pelo INAP/Funarte no fim de 1984. Outros artistas hoje renomados participaram do certame, o que indica a relevância que o prêmio pode ter para a trajetória de Nassar. Talvez a presença de Osmar Pinheiro na Subcomissão de Seleção e Premiação do VII SNAP tenha sido uma influência para a premiação de Nassar, já que ambos partilhavam valores artísticos, culturais e intelectuais: além de terem cursado Arquitetura na UFPA na mesma época, atuavam em 1984 como docentes no curso de Educação Artística da UFPA.

Marisa Mokarzel percebe a semelhança entre os projetos artísticos dos dois, citando exemplos justamente de 1984: *Currupiu gigante*, de Nassar, e *Jogos II*, de Pinheiro. Mokarzel entende que ambos partem das mesmas referências visuais e “trabalham com elementos formais que guardam muita proximidade”, além de sugerir que as soluções estéticas de Pinheiro e Nassar, “antes de qualquer referência erudita, [...] tenham surgido da estética simples encontrada nos mercados populares do Pará” (MOKARZEL, 2011, p. 17).

O próprio Osmar Pinheiro cita Nassar como um artista que opera um “mergulho de qualidade na realidade cultural amazônica”, que “traz no seu bojo o esboço de um projeto capaz de se articular como conhecimento e contribuição à arte brasileira” (FUNARTE, 1985, p. 95). Essa contribuição do local ao nacional estaria em uma “mudança de ótica” em relação ao modo como as visualidades na Amazônia eram vistas pelas gerações anteriores de artistas locais. O “voltar-se para si mesmo” promovido pelos artistas amazônicos estaria aliado a uma “perspectiva não excludente das questões que informam a arte contemporânea” (FUNARTE, 1985, p. 95). O regional no universal e vice-versa. Tal prática põe em diálogo projetos distintos e pode ter embasado produções de Pinheiro e Nassar naquele período, combinando “erudito e popular”, o formalismo da abstração geométrica na história da arte com a vocação construtiva das visualidades regionais. Certamente é um dos elementos para êxito do artista no circuito nacional. Parece evidente, também, que Nassar estava inserido em um “grupo” mais amplo (heterogêneo e disperso), que pensava a produção cultural na Amazônia. Falando sobre a “arqueologia” do “país submerso”, na exposição *Brinquedos populares*, Nassar dirá estar

[...] cada vez mais convencido de que este país existe e mais: o trabalho não é bem de arqueologia, pois que na Arqueologia buscamos fragmentos de culturas extintas, desaparecidas. E o que temos aí, na verdade, é algo vivo, a cultura popular, ainda que ignorada pelo país aparente, oficial. Esse que quer parecer

com a Europa e os Estados Unidos. Trata-se portanto de promover o reencontro nosso com aquilo que somos. Reconhecer, valorizar e dar voz a nós mesmos (NASSAR, 1984, p. 5).

Pressupomos que, em vez de arqueologia, Nassar procurasse uma *etnografia* (FOSTER, 2014) dessas matrizes culturais que lhe inspiravam uma estética. Certamente, o artista partiu de pressupostos que podem ser considerados etnográficos: quis conferir visibilidade ao Outro amazônico. Essa alteridade estaria baseada nas relações econômicas (classes subalternizadas) e nas relações culturais ou étnicas (formas culturais na Amazônia).

Se a obra de Nassar tratasse dessas populações a partir de identidades essencialistas e pré-ocidentais, teríamos o reforço de uma “fantasia primitivista”, associando o outro ao primitivo ou ao inconsciente, permanecendo o “outro” como contraponto do “eu”, mais do que sendo reconhecida e permitida a condição do “outro” também como um “eu”, em toda sua alteridade e diferença (FOSTER, 1984: 165-166). Mas, ao contrário, o artista aponta quase sempre para mestiçagens nas populações amazônicas em seus processos de ocidentalização. Entretanto, em *Brinquedos populares* não deixa de estar presente uma visão essencialista, quando se fala no reencontro “com aquilo que somos.” Por outro lado, intui os malefícios de uma globalização assimétrica e ataca o internacionalismo e o desejo de “parecer com a Europa e os Estados Unidos”, apesar de fazer uso, ele próprio, dos códigos culturais herdados do mundo da arte ocidental. Haveria nesses paradoxos a permanência da fantasia primitivista?

Há, ao menos, outra possibilidade da obra de Nassar reafirmar a “fantasia primitivista”, em vez de desconstruí-la: em sua recepção e promoção pelo mundo institucional da arte, dada sua condição de artista “amazônico”. Os significados das obras fazem parte de um jogo complexo, no qual as próprias obras são apenas participantes – nem sempre capazes de arbitrar sentidos. Se a instituição artística absorve a obra de modo a conferir ao artista e à comunidade por ele investigada rótulos identitários “puros”, diríamos que há aí um reforço da fantasia primitivista. É necessário aprofundar investigações a esse respeito.

Quando o artista está *na* identidade de uma comunidade localizada, pode ser solicitado a assumir o *lugar* dessa identidade, a representá-la institucionalmente. Nesse caso, o artista, por sua vez, é primitivizado, e mesmo antropologizado: eis aqui sua comunidade, é o que a instituição diz na realidade, encarnada em seu artista, agora em exposição (FOSTER, 1984, p. 182).

REFERÊNCIAS

CASTRO, Fábio Fonseca de. **Entre o mito e a fronteira**: estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística contemporânea de Belém. Belém: Labor Editorial, 2011.

CECIM, Vicente. **Emmanuel Nassar expõe na Angelus**. Material de divulgação da exposição realizada de 05 a 13/11/1982 na Galeria Angelus. Belém: UFPA, 1982.

FOSTER, Hal. “O artista como etnógrafo”. In: _____. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 159-186.

FUNARTE. **As artes visuais na Amazônia**: reflexões sobre uma visualidade regional. Rio de Janeiro: Funarte; Belém: Secretaria de Educação e Cultura, 1985.

MENDONÇA, Casimiro Xavier de. “Rumo do norte: no Rio, as imagens de um artista do Pará”. **Revista Veja**, São Paulo, n.º 805, 08/02/1984, p. 111.

MOKARZEL, Marisa. “Emmanuel Nassar: nas margens do urbano”. **Movendo ideias**, Revista do PPGCLC da UNAMA, vol. 18, n.º 1, janeiro a junho de 2011.

MONTEIRO, Benedicto. **Emmanuel Nassar**. Material de divulgação da exposição realizada de 31/01 a 15/02/1984, Galeria Macunaíma. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

NASSAR, Emmanuel. **Brinquedos populares**: exposição (Cadernos de Cultura: Estudos 2). Belém: SEMEC, 1984.

CARAVAGGIO: RELEITURAS E REESCRITURAS DA ARTE EM DEREK JARMAN

DONNY CORREIA¹

EDSON LEITE²

SINCRONISMO E DIACRONISMO ENTRE O PINTOR E O CINEASTA

“A obra de arte, por princípio, foi sempre suscetível de reprodução”, escrevia Benjamin (1969, p. 60) em seu tratado sobre as reflexões acerca da obra de arte na modernidade. Assumimos a máxima como verdadeira e, a partir dela, gostaríamos de propor neste breve trabalho alguns outros pontos de vista a partir de um pré-estudo tendo como objetos a poética de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1573-1610) e do pintor e cineasta contemporâneo inglês Derek Jarman (1942-1994), que filmou a vida do artista italiano em 1986, mas o fez de maneira transversal à historicidade linear observada nas cinebiografias de outros artistas como Pollock, Rembrandt e Modigliani.

Citando, novamente, o mesmo trabalho de Benjamin, Julio Plaza observa que

[...] Benjamin propõe um princípio construtivo da história. Na oposição entre historiografia e historicidade, inclina-se para a segunda, pois é esta que pode representar uma historiografia inconsciente, o lado oculto da historiografia oficial e o registro da experiência humana. Benjamin vê, em cada momento da história, um presente que não é trânsito, mas que se encontra suspenso, imóvel, em equilíbrio no tempo, formando “constelações” com outros presentes e o presente atual do historiador (PLAZA, 2003, p. 4).

-
1. **Donny Correia**. Mestre e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).
 2. **Edson Roberto Leite**. Professor titular do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP) e docente no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).

Interessa-nos partir deste ponto de vista para estabelecer paralelos entre os dois artistas aqui abordados, fazendo com que a interpretação jarmaniana da vida e da história de Caravaggio, seja vista exatamente num corte sincrônico entre o legado do pintor e o que buscava legar em sua história o cineasta.

Ainda, sobre o conceito que buscamos para introduzir o assunto, diz Roman Jakobson (1969, p. 121) que a descrição sincrônica não considera apenas a produção de um dado período, mas também aquela parte da tradição que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida. Portanto, é a partir desta oposição entre o sincrônico e o diacrônico que poderemos examinar de que forma o cineasta britânico Derek Jarman apropriou-se de um resquício vivo da tradição para reescrever um Caravaggio pessoal.

CARAVAGGIO, UM PROTOCINEASTA

Olhando de maneira transdisciplinar para a obra de Caravaggio, não é difícil compreender as razões pelas quais Derek Jarman tenha se interessado por filmar sua vida de forma experimental, atípica e, sobretudo, imbricada com a própria vida do cineasta. Jarman já havia mostrado interesse por personagens históricos deslocados de sua historiografia original e postos em alinhamento com a contemporaneidade das décadas de 1970 a 1990.

Portanto, assim o fez com Michelangelo Merisi da Caravaggio. Jarman valeu-se da vida mundana, criminosa e devassa do pintor, cuja obra extremamente realista e ofensiva para o gosto da época, sempre lhe pareceu cinematográfica por excelência. Não à toa, declarou a esse respeito: “Se Caravaggio reencarnasse em nossos dias, certamente seria um cineasta [...]”³ (PEAKE, 2011, p. 300).

Uma questão óbvia a esse respeito se apresenta: como confrontar cinema e pintura no âmbito da interação verdadeira entre ambos, sem incorrer na dinâmica simplória de uma cinebiografia? Seria possível analisar quadro e enquadramento, pintura e campo, nos mesmos patamares e com as mesmas ferramentas? Para usar uma noção presente nos estudos de Jacques Aumont, pretendemos observar a maneira como Jarman transforma elementos naturais da pintura em diegese filmica a partir do estilo de pintura adotado por Caravaggio no século XVII.

[...] a borda inferior da tela pintada é aquela na qual, literalmente, tudo se apoia. É surpreendente, assim, que a borda tenha, quase sempre, um tratamento particular, que leva em conta essa função de solo e de sustentáculo perceptivos e imaginários. Citarei [...] manifestações frequentes em toda a pintura clássica: a tática que consiste em abrir, na borda inferior, um precipício mais ou menos ameaçador, um *abismo* [...] À tendência ao “abismo” pertencem obras como [...] *Deposição de Cristo*, de Caravaggio [...] (AUMONT, 2007, p. 121).

3. Tradução nossa.

Notamos que Aumont aponta um elemento bastante significativo na estética cinematográfica: o extravasamento da imagem para fora do campo visual do espectador. O cinema, em sua forma de compor a imagem, conta com o recurso narrativo que leva o que se vê no campo para além das bordas do quadro. Toda imagem é uma imagem aberta, tal qual o quadro de Caravaggio citado pelo autor.



Caravaggio. Deposição de Cristo. OST. (1602-1604)

Fonte: www.studyblue.com, acessado em 31/7/2016

Observamos na pintura de Caravaggio uma espécie de abismo, um ir além das bordas. Uma expansão do campo visual que implica a narrativa em evolução que mergulha no negro. O que parece um recurso menos importante, na realidade derrama para além dos limites da tela um movimento contínuo, já que nossos olhos são impelidos a se deslocarem da porção superior direita para a porção inferior esquerda, numa espécie de *panorâmica*. Sobre este fenômeno, Aumont evoca os escritos de André Bazin a respeito da relação entre pintura e cinema:

[...] o cinema, por suas diversas intervenções, “abriu” o espaço das telas pintadas, dotou-o de um fora imaginável, de um fora-de-campo [...]. O quadro fílmico, por si só, é *centrí-fugo*[...]. Ao contrário, o quadro pictórico é “centrípeto”: [...] obriga o olhar de espectador a voltar sem parar para o interior [...]. (AUMONT, 2007, p. 111)

CARAVAGGIO POR CARAVAGGIO

Jarman desejou filmar não só a vida proscrita de Caravaggio, mas também discutir a arte como uma forma de expropriação (PEAKE, 2011, p. 301). O bandido Caravaggio também assaltava sua sociedade com suas pinturas ultrarrealistas, assim como Jarman pretendia escandalizar as instituições com sua leitura pessoal, homoerótica e criminosa do pintor. Eis um dado que nos leva a enxergar o filme como reescritura da história, pois, em perfeita sincronia com a personalidade transgressora do diretor, “[...] destaca-se em primeiro plano, a preferência de Caravaggio pelo conflito humano em vez do retrato de alguma purificação ou redenção em nome do sagrado. *O underground lhe interessa*” (SOLENDAR, in: CASTAÑEDA; DIAS; FONSECA, 2014, p. 158).

Ao imprimir no filme sua própria consternação em relação ao estado de coisas que vivia, Jarman transfigura-se em Caravaggio, e seu pintor, no seu filme, torna-se personagem de suas pinturas. Com uma cumplicidade secular, Jarman ilustra a morte de Caravaggio, no final da fita com a mesma descida do Cristo de sua cruz.



Cena do filme *Caravaggio* do diretor Derek Jarman, (1986)

Fonte: Zeitgeist Films

Na pintura de Caravaggio, o vidente precisa do estímulo palpável para ser induzido a olhar o que está fora de campo. Na cena de Jarman, o fora de campo já está dado, e o espectador espera ser induzido a expandir sua visão para além da tela. Não é mais necessário expandir o campo visual da cena, mostrando o abismo depois do piso firme. Neste filme, o tempo não existe como noção linear. Não é possível compreender a vida de Michelangelo Merisi da Caravaggio estancada num dado momento da linha cronológica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Disse Merleau-Ponty (2013, p. 24) que a visão é espelho, ou concentração, do universo e que o cosmo particular dá acesso ao cosmo geral. No filme em questão, estão presentes os vícios do pintor, suas relações conturbadas com seus parceiros de

vida e obra. Cada momento do filme é pontuado por uma reprodução fidedigna de uma tela, de maneira que o cineasta mostra sua personalidade, desvela-se ao espectador, e coloca o pintor Caravaggio no protagonismo do assunto tratado em suas telas. Lembremos que, já em suas primeiras pinturas, Caravaggio valia-se dos personagens tratados para representar-se. É marcante, por exemplo, sua obra que retrata Baco doente. Já aí temos um dos deuses romanos, adotados a partir da mitologia grega, humaniza e retratado numa época em que o próprio pintor se encontrava recluso num sanatório italiano, debilitado.

Posteriormente, debilitado pela AIDS, Jarman também se valeu das contradições físicas e psíquicas de seus personagens, alguns históricos, como o rei Ricardo II ou o filósofo Ludwig Wittgenstein. Do ponto de vista de uma estética híbrida com vistas a um diálogo entre a pintura e o cinema, a complexidade repousa no fato de que sua vida é expandida para além dos limites centrípetos da moldura e encontra a vida de outra figura igualmente inquieta, no caso de nosso estudo, Michelangelo Merisi da Caravaggio, que reescreve a história da tradição enquanto escreve sua própria história.

Concluimos que o ato criador na arte de Caravaggio e na de Jarman caminham em paralelo, numa historicidade sincrônica em que pouco importa ou é útil a abordagem em forma de linha do tempo, pois os fenômenos comuns e intrínsecos colocam-se, forçosamente, num tempo e num espaço transversal e atemporal dentro da poética seja pictórica, seja fílmica.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. In GRÜNEWALD, José Lino (org. e trad.). **A ideia do cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- CASTAÑEDA, Alessandra; DIAS, Victor; FONSECA, Rafael. **Derek Jarman**: cinema é liberdade. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções; Caixa Cultural, 2014.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PEAKE, Tony. **Derek Jarman**: a biography. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

A VIDEOARTE NA XII BIENAL DE SÃO PAULO: INSTITUCIONALIZAÇÃO DE UM NOVO MEIO

LUISE BOENO MALMACEDA¹

ANTECEDENTES

No ano de 1962, a Bienal de São Paulo teve sua direção artística desvinculada do Museu de Arte Moderna quanto à organização do evento, que passou a ser realizada por seu fundador e presidente Ciccillo Matarazzo com assessorias específicas para cada edição. Problemas de gerenciamento, como a falta de juris gerais e de uma estrutura regular, fizeram com que a Bienal passasse, durante a década de 1960, por um processo de desprestígio, que teve seu auge em 1969.

Em dezembro do ano anterior, foi instaurado o Ato Institucional nº 5 (AI-5) que, além de suspender diversas garantias constitucionais e de fechar o Congresso Nacional, intensificou a censura à imprensa e às manifestações culturais. Em especial, podemos citar a apreensão de obras da II Bienal da Bahia, ainda em 1968, e do veto da participação de diversos artistas brasileiros na VI Bienal de Paris. Esses fatos desencadearam uma campanha de alcance internacional que resultou no boicote à X Bienal de São Paulo por diversos países, como Suíça, França, México, Argentina e Estados Unidos. A ausência de delegações se estenderia aos anos seguintes, como no caso da XI Bienal, que em seu vigésimo aniversário de existência contentou-se em utilizar como tema um retrospecto de sua própria história, no lugar de apresentar a produção artística corrente e as tendências da arte contemporânea.

É nessa situação-limite em que se encontrava a instituição no início da década de 1970, quando da necessária iniciativa de remodelação de sua estrutura e formato, já nos planos de Matarazzo desde meados dos anos 1960, mas que teve sua urgência instaurada a partir do boicote de 1969.

1. **Luise Boeno Malmaceda.** Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).

XII BIENAL DE SÃO PAULO: O SETOR DE ARTE E COMUNICAÇÃO

Na iniciativa de reformulação da mostra, se destaca o envolvimento do filósofo tcheco Vilém Flusser, radicado no Brasil durante a II Guerra Mundial. Sua relação com a Bienal teve início em 1969, após participação em simpósio promovido pela Fundação Bienal de São Paulo que resultou em um artigo intitulado *As Bienais de São Paulo e a vida contemplativa*. Nele, Flusser esboça algumas ideias em torno do que constituiria uma exposição, uma mostra em formato bienal e mais especificamente, uma Bienal de São Paulo.

Em seguida, Flusser buscou obter auxílio no projeto de reestruturação da Bienal de São Paulo, em especial durante a 24ª Assembleia Geral da Associação Internacional de Críticos de Arte, em 1971, na França. Sua proposta, que sofreu resistência da crítica quanto ao regime ditatorial no Brasil, tinha como pautas a crise da instituição, não somente da Bienal de São Paulo, mas dos grandes eventos de arte em geral, e os temas relacionados aos binômios Arte-Comunicação e Arte-Tecnologia. Segundo Vinícius Spricigo, o “ponto nevrálgico” da proposta apresentada por Flusser, estava centrado na “crise da mediação da arte com o público”, que poderia ser solucionada com o estabelecimento de uma “reestruturação comunicológica da Bienal” (SPRICIGO, 2013).

Apesar das ideias de Flusser visarem a “transformação da Bienal em laboratório para proposições e pesquisas de arte e comunicação” (SPRICIGO, 2013), elas foram viabilizadas apenas em forma de uma espécie de curadoria à parte da mostra em formatação tradicional: o setor Arte e Comunicação da XII Bienal de São Paulo, um espaço que visava fomentar a participação do público e o uso de novas mídias na produção artística. Segundo os pesquisadores Varena Pereira e José Eduardo Paiva, os critérios para seleção dos projetos do setor foram: reduzir o isolamento que ameaça os detentores da cultura artística no domínio das artes visuais; abertura das influências da cultura artística ao grande público; e rompimento da barreira que separa a arte das outras atividades humanas (PEREIRA; PAIVA, 2015).

Um dos destaques do setor, o artista francês Fred Forest realizou, junto ao Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP), uma experiência intitulada *Passeio Estético-Sociológico*, em que, acompanhado de artistas e estudantes transportando assentos individuais, promoveu ação pelo bairro Brooklin, em São Paulo. Forest registrou, com equipamento emprestado pela TV Cultura, os encontros do grupo com os transeuntes nas ruas e nos estabelecimentos locais, criando diálogos espontâneos para além do espaço e do circuito institucional. A exibição posterior desse registro em vídeo no MAC USP se configuraria como a primeira apresentação de uma obra de videoarte em um museu brasileiro (ZANINI, 2013).

Vale destacar, igualmente, a sala em homenagem ao artista Waldemar Cordeiro, falecido naquele mesmo ano, que exaltava a sua trajetória como artista concreto e seu trabalho pioneiro com *computer art*. Figuravam na exposição obras como *Beabá* e *Gente*, além do projeto de sua filha, Analívia Cordeiro, o vídeo *M3x3*, admitido por

autores como Arlindo Machado como o mais antigo *tape* pertencente à história do nosso vídeo, concebido no mesmo ano de 1973 (MACHADO, 2007).

Percebe-se, assim, a importância do setor de Arte e Comunicação para este estudo, sendo uma das primeiras grandes exposições de obras em novas tecnologias no país e tendo papel central na exibição e produção de obras em vídeo, forma de arte bastante recente no contexto brasileiro. A história dessa produção, pode-se dizer, só teve início efetivo no ano seguinte a partir do convite de Walter Zanini para que brasileiros integrassem uma mostra na cidade de Filadélfia, nos Estados Unidos, quando diversos artistas passaram a produzir seus primeiros tapes. No entanto, apenas alguns, como Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Inves Olinto Machado, Ângelo de Aquino e Sônia Andrade, que tiveram acesso a uma câmera Sony Portapak (primeiro equipamento de vídeo portátil acessível comercialmente) emprestada de um colega que havia retornado dos Estados Unidos, puderam viabilizar produções, enquanto outros só tiveram equipamento disponível posteriormente.

O que se verifica é que a tecnologia de vídeo não estava inserida no mercado e no conhecimento técnico nacionais. Como coloca a pesquisadora Christine Mello, apesar de o vídeo ser, durante a década de 1970, um novo campo de experimentalismo para os artistas, ele seria pouco difundido no país até a década seguinte, em que o Brasil produziria seus primeiros videocassetes domésticos, permitindo aos artistas maior acesso ao meio (MELLO, 2007).

Esse período da produção nacional pode ser contrastado com a mostra de videoarte norte-americana *17 Tapes By American Artists*, curada por Regina Cornwell e também participante do setor de Arte e Comunicação, que sofreu com inúmeras adversidades, tendo sido um desafio, inclusive, determinar se a mostra de fato ocorreu, devido a divergências bibliográficas e documentais. De acordo com a pesquisadora Carolina Amaral de Aguiar, a mostra não teria acontecido em razão da precariedade de recursos da instituição e carência de equipamentos². Da mesma forma, Waldo Rasmussen, diretor do programa internacional do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), colocava que “a falta de tempo e as dificuldades técnicas tornaram impossível a realização do projeto de Cornwell”³, em telegrama direcionado à organização da Bienal de São Paulo duas semanas antes do início do evento. Rasmussen entra em contato, na mesma data, com Walter Zanini, em busca de apoio, descrevendo a situação como “embaraçosa” e comentando que a exposição estaria em “perigo” por “falha da Bienal em providenciar informações”⁴. Outro claro exemplo de deficiências organizacionais da Bienal pode ser verificado na participação da equipe

2. Apesar de citada no estudo da autora, não foi encontrado o artigo escrito por Cornwell até o período de publicação deste material.

3. De Waldo Rasmussen para a Fundação Bienal de São Paulo, em 25/09/73. Documento disponível no arquivo da Bienal de São Paulo.

4. Correspondência de Waldo Rasmussen para Walter Zanini em 25 set., 1973. Telegrama disponível para consulta no arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

canadense coordenada por Eric McLuhan, cuja proposta, com descrição e listagem de equipamentos, havia sido enviada à organização com três meses de antecedência, não obtendo nenhum apoio para montagem.

Apesar das dificuldades, artigos jornalísticos da época revelam que as mostras teriam sido realizadas, porém com cerca de dez dias de atraso da abertura oficial. O Jornal Folha da Tarde, de São Paulo, noticiaria no dia 16 de outubro que as salas dos canadenses estariam funcionando a partir daquela data, para exibição de suas “experiências de comunicação”. Com pouco mais de atraso, o mesmo jornal lançaria no dia 20 de outubro o artigo intitulado “O que há de novo na Bienal”, anunciando que começariam as projeções de videotapes trazidos por Regina Cornwell, professora da School of Visual Arts de Nova York.

É importante notar que a mostra de Cornwell, bem como o Setor de Arte e Comunicação, teve pouca repercussão midiática, tendo sido localizada somente uma matéria dedicada exclusivamente a ela. Apesar disso, a exposição de Cornwell trouxe questões bastante relevantes sobre o novo meio naquele período, o que se nota pela acertada seleção de nomes, incluindo Keith Sonnier, Paul Kos, entre outros, bem como por texto deixado pela curadora em que justifica sua seleção e analisa as produções da época.

Ainda, mesmo que seja somente em 1975 que a videoarte ganhará o seu merecido destaque e repercussão na crítica de arte brasileira, com a vinda da delegação norte-americana para XIII Bienal de São Paulo, é inegável a importância das reflexões em torno dessa produção trazidas pela curadora sobre um ainda insípido meio de criação no sistema da arte brasileiro. Um dos grandes incentivadores da videoarte no país, Walter Zanini, em seu texto seminal “A videoarte no seu limiar” (1975), reconhece a importância da “arrojada seleção” de Cornell para o cenário brasileiro. Segundo ele, a mostra trouxe pioneiramente “ao nosso público a familiaridade com certo número de artistas norte-americanos do vídeo” (ZANINI, 2013).

CONCLUSÃO

A investigação realizada no arquivo da Fundação Bienal de São Paulo para formulação deste artigo teve por objetivo a compreensão dos desafios institucionais para produção e veiculação de uma produção emergente e ainda em fase de gestação no contexto brasileiro, em que o equipamento de vídeo era de difícil acesso.

Podemos concluir que a tentativa de reformulação da Bienal, apesar do entusiasmo de Flusser, seja por suas falhas, falta de estrutura ou mesmo desinteresse da presidência, acabou por não modificar efetivamente o futuro das bienais de São Paulo. Porém, deixou registros paralelos importantes para o cenário da videoarte brasileira, entre os quais enfatizamos a apresentação do vídeo *M3x3*, de Analívia Cordeiro, a seleção de *tapes* norte-americanos de Regina Cornwell e a participação de Fred Forest – que realizaria diversas ações no país, em especial em sua parceria com

Walter Zanini no MAC USP, gerando a primeira exibição de videoarte em um museu nacional. Podemos nos referir a esses eventos como produtores de experiências pioneiras e de um impulso inicial de institucionalização do novo meio de expressão artística, que seria desenvolvido, nos anos a seguir, em diversas iniciativas empreendidas por artistas e agentes locais.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Carolina Amaral de. **Videoarte no MAC-USP: o suporte de ideias nos anos 1970**. São Paulo: USP, 2007 (Dissertação de mestrado).

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo – 1951 a 1957**. São Paulo: Editora Projeto, 1989.

FREIRE, Cristina (Org.). **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013, p. 146.

MACHADO, Arlindo. As linhas de força do vídeo brasileiro. In: MACHADO, Arlindo. **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

ZANINI, Walter. A videoarte no seu limiar. In FREIRE, Cristina (Org.). **Walter Zanini: escrituras críticas**. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013.

Artigos

MELLO, Christine. Vídeo no Brasil: experiências dos anos 1970 e 1980. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, V Congresso Nacional de História da Mídia. São Paulo, 2007.

PEREIRA, Varena Carla; PAIVA, José Eduardo Ribeiro de. As tentativas de reformulação das Bienais de São Paulo e a participação de Vilém Flusser. **XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**, 2015.

SPRICIGO, Vinícius. A exposição como medium: as bienais a partir das perspectivas teóricas abertas por Vilém Flusser. **Periódico Permanente**, v.2, n.1, 2013.

Periódicos

“Filho de McLuhan na Bienal”. **A Crítica**, Manaus, 25 out. 1973.

FLUSSER, Vilém. “As bienais de São Paulo e a vida contemplativa”. **O Estado de S. Paulo**, 27 set. 1969.

“Na Bienal, o video-tape como meio de expressão artística”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 out. 1973.

“O Canadá mostra hoje suas ‘experiências de comunicação’”. **Folha da Tarde**, São Paulo, 16 out. 1973.

“O que há de novo na Bienal”. **Folha da Tarde**, São Paulo, 20 out. 1973.

HANS EIJKELBOOM E A AUTORIA NO VESTIR CONTEMPORÂNEO

HELOISA NOBRIGA¹

EDSON LEITE²

INTRODUÇÃO

A produção de imagens poéticas na contemporaneidade se configura de maneira heterodoxa. Observando o histórico de representações do século XX, percebe-se a variedade de possibilidades em que se apresentam; dessa forma também, o vestir pode, atualmente, ser questionado como potência estética e expressiva.

A partir de Marcel Duchamp, o observador também tem o poder de interferir na obra de arte com sua interpretação individualizada. Vê-se, então, que a forma de produzir e apreciar arte se modifica sobremaneira com a introdução dos *ready-mades* no universo das artes plásticas: a utilização de objetos massificados como produtos artísticos suscita uma nova postura de artistas e apreciadores, assim como da crítica, que passam a incorporar os objetos do cotidiano no *mainstream* da arte.

Com o objetivo de apresentar uma arte que se aproximasse da vida, cuja apreciação fosse acessível a todos, a arte do começo do século XX transforma a herança da arte: o que levava a crer que o público poderia agir como apreciador livre, sem necessidade de detenção de quaisquer pré-conhecimentos acerca do universo estético das artes visuais. Neste processo, não é apenas o cotidiano que é trazido para a obra de arte, mas a própria vida, o que vem corroborar a ideia de Gombrich (2008, p. 18) “Nada existe realmente a que se possa dar o nome de Arte. Existem apenas artistas”. O olhar para o cotidiano, a ação do público e artistas e sua interação costumeira

-
1. **Heloisa de Sá Nobriga**. Mestre e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).
 2. **Edson Roberto Leite**. Professor titular do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP) e docente no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).

com o mundo dos objetos, direcionam ao questionamento da utilização da vestimenta como suporte expressivo na contemporaneidade.

A ESTETIZAÇÃO DO VESTIR

Deve-se reforçar que, nessa trajetória, há uma estetização da vida cotidiana e uma hipervalorização estética das banalidades diárias, o que permite a análise estetizada do vestir. Notamos que, desde as propostas modernas, há a preocupação de alguns artistas sobre a vestimenta cotidiana. Giacomino Balla e Gustav Klimt, por exemplo, questionam as formas do vestir, mostrando uma preocupação em quebrar cânones pré-existentes. Como objeto de potência massiva, o vestuário passa por etapas distintas e importantes para sua atual configuração como potência expressiva. A primeira fase se dá na passagem da Idade Média para a Moderna, onde a ascensão burguesa permite a cópia de elementos do vestuário da nobreza. A segunda fase acontece como decorrência da Revolução Francesa, quando o próprio nome dos rebeldes, *SansCulottes*³, remonta à importância da aparência como forma de reivindicação política e social, já que questionava os privilégios da nobreza e do clero e o absolutismo intransigente do Rei Louis XVI. Assim, foi pela roupa que este grupo se apresentou, e foi nomeado, com sua individualidade sendo suprimida em favor do bem coletivo. Será por ocasião da Revolução Industrial – que barateia a manufatura têxtil, tornando o vestuário um bem de larga escala, mais acessível – o terceiro momento importante para haver o vestir expressivo que hoje conhecemos, incluindo-se por volta da década de 1920 a construção e confecção a partir da padronização dos corpos por meio de grades de modelagem, a favor da agilidade e volume produtivos. A roupa pronta nos permite um consumo maior, ainda que desprovido da individualidade. Tal acessibilidade do vestuário promove, pouco a pouco, pelo excesso de oferta, a pluralidade das aparências onde cada um de nós pode se reconstruir a cada dia, inventar *personas*, atualizar identidades, construir estilos de vida. Temos, então, um vestir multifacetado, em que cada um é estilista de si mesmo e a cada dia todas as pessoas têm que eleger uma construção plástica expressiva do vestir que as represente.

Nesse ponto, deparamo-nos com um paradoxo importante: assim como nas artes visuais, o processo produtivo do vestuário e a construção individual da aparência se equilibram entre a importância da subjetividade e a força do coletivo. Se por um lado a acessibilidade do vestir tende a pasteurizar as possibilidades, que, apesar de múltiplas, são previsíveis, por outro vivemos também no guarda-roupas o conceito das práticas artísticas e culturais de nossa época, que implicam em registros subjetivos gerados por interações com o meio, com os produtos e com as outras subjeti-

3. *Sans Culottes*: Em tradução livre da língua francesa: sem culotes. O culote era uma espécie de calção justo na altura do joelho, costumeiramente adotado pela nobreza à época da revolução Francesa. Os burgueses e trabalhadores utilizam, ao invés, dos culotes, uma calça comprida de algodão, de aspecto mais grosseiro.

vidades que participam dos processos artísticos e culturais. Nesse sentido, cada ser humano é, segundo Borriaud (2011), um “semionauta”, atribuindo e recombinando signos, já que, atualmente, tanto os criadores como os espectadores (coautores) não têm mais a mesma importância que detinham nos primeiros movimentos modernistas, já que nesse momento o foco se detém na relação com o objeto em si. A partir dessa premissa, Bourriaud (2009) sustenta a afirmação de que o contemporâneo é um período de pós-produção: edita-se, retoca-se, rearticula-se, superposiciona-se elementos, materiais, signos, significados etc.

No campo da moda, é perceptível que o que o vestir é, pós-revolução industrial, mecanismo coletivo e sistêmico, que foi pouco a pouco buscando a ratificação do consumidor. Esse conjunto vai se distanciando do ciclo curto de consumo (*fast-fashion*⁴) na direção de uma coautoria estilística entre autores e consumidores na construção de seus personagens cotidianos. Quando elege seus produtos de consumo expressiva, “o consumidor assume o papel que era do crítico de arte. Então, começa o jogo do juízo estético, do sucesso e da falência da mercadoria” (MORACE, p. 14). As possíveis implicações visuais delineadas entre as influências do mundo externo e da individualidade podem, então, evidenciar o vestir como uma importante manifestação da estetização da vida na contemporaneidade, da atual articulação entre a produção, a circulação e o consumo, e do próprio *Zeitgeist*⁵, destacadas no resultado do desenho de si.

HANS EIJKELBOOM

Destaca-se aqui a importância do trabalho do fotógrafo Hans Eijkelboom, que explora valores do coletivo e do individual identificados na massificação estética proporcionada pela indústria cultural. O resultado de seu trabalho são foto-expedições-antropológicas, que transformam o seu olhar *flâneur*⁶ em um olhar etnográfico cosmopolita contemporâneo. Eijkelboom vem, ao longo de sua trajetória, explorando a temática da aparência nas suas mais diversas abordagens, sempre utilizando o vestuário, a moda e o espaço urbano como mote. Entre suas obras, pode-se citar os álbuns: *Identity* (1977), *Biografy* (1996), *Fotowerken* (1999), *Kleding* (2001), *10-Euro Outfits* (2010), *People of the twenty-first century, 1September 2012, São Paulo*,

4. Em tradução livre: “moda-rápida”. Diz respeito a um modelo de consumo incorporado pelo varejo de moda onde a renovação rápida e constante das peças e modelos instiga o consumo e fomenta o ciclo rápido da moda.

5. Em tradução livre do alemão: o espírito do tempo.

6. Termo francês que se refere ao ato de caminhar, perambular pelas cidades. O *flâneur* era, antes de tudo, um tipo literário do século XIX na França, essencial para qualquer imagem das ruas de Paris. A palavra traz um conjunto de associações: o homem voltado ao lazer, o explorador urbano, o conhecedor da rua. Era Walter Benjamin, com base na poesia de Charles Baudelaire, que fez esta figura o objeto de interesse acadêmico no século 20, como um arquétipo emblemático da experiência urbana, moderna.

Brazil (2012). Nesses trabalhos, ele elenca algum padrão cotidiano (vestuário, gestos, posturas, locais etc.) e os registra massivamente, abordando o consumo, a massificação e a indústria cultural, registrando a estetização do cotidiano na vida dos grandes centros urbanos desde a década de 1970.

No início de seu trabalho, formado por autorretratos, o artista questionava se ele era fruto da sociedade de consumo ao invés de ser ele próprio. Isso o levou a analisar a identidade como forma de expressão e a vestimenta como membrana que separa o ser indivíduo do meio social, destacando-se dentre seus trabalhos aqueles nos quais o vestuário tem papel principal na composição plástico-expressiva da aparência.

Em Eijkelboom, podemos notar o ciclo da moda e suas reverberações no “pertencimento e na distinção” que regulam não apenas os aparecimentos e declínios formais, como os grupos e os mecanismos de individualização. A “moda consumada” de Lipovetsky (1989) é fotografada por Eijkelboom deflagrando no apelo consumista o desejo de autossatisfação, de realização de autoimagem, de pertencimento etc. Desse modo, o indivíduo vive na constante luta para encontrar-se com aquilo que lhe faz único, conquanto a pessoa cerca-se da identidade que permite que sua marca seja reconhecida pelos seus pares. Isso também é explicado pelo paradoxo que, segundo autores como Lipovetsky (1989), Simmel (2008) e Wilson (1985), é marca indissociável da moda e seu grande motor: o registro de pertencimento a uma coletividade pautado pela afirmação do ser individual. Revezando pertencer e distinguir na constituição do ciclo da moda, garantindo seu *modus operandi*. “Vestir-se à moda implica uma pessoa destacar-se e, simultaneamente, fundir-se na multidão, reivindicar o exclusivo e seguir o rebanho” (WILSON, 1985, p. 17).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hans Eijkelboom passeia entre várias questões: o da reprodutibilidade técnica, da individuação *versus* individualidade, da multiplicidade, do pertencimento, da vida cotidiana como objeto estético, da arte da existência, entre outros; apropriando-se de dois sistemas de reprodutibilidade e massificação, moda e fotografia, para atestar sua singularidade tanto como artista como quanto indivíduo, assim como das pessoas que fotografa e daquelas que apreciam suas exposições. E, neste caso, a assinatura do artista dá a legitimidade a todo o processo de autoria do vestir.

A estetização da vida cotidiana é um elo comum entre modernidade e seus desdobramentos, sendo nossa postura frente ao próprio tempo o maior diferenciador: enquanto na modernidade há um olhar *voyeur*, depois há uma imersão ativa que funde os agentes envolvidos entre a produção, circulação e consumo, desarticulando e quebrando os paradigmas, não apenas do local ou do objeto de arte, mas também de sua autoria. Os caminhos do traçar a si mesmo por meio da vestimenta, com a posse autoral da estetização da vida cotidiana, é processo criativo designado por um fazer

cotidiano que é permeado pelos processos criativos individuais a partir das possibilidades estéticas fornecidas por um mercado de consumo de moda em funcionamento.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean. **A Sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença**: contribuição para uma economia de bens simbólicos. Porto Alegre: Zouk, 2008.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção** – Como a arte contemporânea reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins, 2009.
- _____. **Formas de vida**: A arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- GOMBRICH, Ernest Hans. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- HALL, Stuart. **A Identidade na Pós Modernidade**. Rio de Janeiro: Dp&A, 2006.
- HANS Eijkelboom. Disponível em: <<http://www.photonotebooks.com/>>. Acesso em: 1 jun. 2016.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- MORACE, Francesco. **Consumo autoral**: as gerações como empresas criativas. [trad.] Kathia Castilho. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2009.
- SIMMEL, Georg. **Filosofia da Moda e outros escritos**. [trad.] Artur Morão. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.
- WILSON, Elizabeth. **Enfeitada de sonhos**. Moda e modernidade. Lisboa: Edições 70, 1985.

O USO DE MAPAS COMO PROPOSIÇÕES CONCEITUAIS: AS CARTOGRAFIAS DO ARTISTA ARGENTINO HORACIO ZABALA

LUIZA MADER PALADINO¹

Em 1972, o artista e arquiteto argentino Horacio Zabala escreveu: “a arte se define pela função que cumpre na sociedade, pois nem o fazer artístico nem seus resultados são autônomos: a arte depende do que não é arte”.² Esse trecho contribui para refletir sobre as ações artísticas ao longo dessa década e a emergência de uma produção que evidenciasse que o significado de uma obra não residia em si mesma, mas através de si, ou seja, que ela era formada pela sua relação direta com o exterior. Esse ponto de partida colaborou para ampliar o papel da obra de arte como agenciadora ou catalisadora de questões sociais e políticas; uma ferramenta subjetiva capaz de relevar distintas relações de poder, que a princípio pareciam não ser uma pauta importante das preocupações de ordem estética. Contudo, sabemos com Rancière que estética “é uma matriz de percepções e discursos que envolve um regime de pensamento, bem como uma visão da sociedade e da história”³. Se o discurso modernista neutralizou o objeto artístico, sobretudo o pictórico, inserindo-o em uma ficção linear cujo ápice foi a descoberta de seu *médium* próprio – a superfície bidimensional –, uma revisão crítica dessa conjuntura autônoma da arte buscou contaminar seu regime com outras ficções. Diga-se, outras realidades, novas formas de vida que propuseram articular o fazer artístico e político em um momento de aceleradas adversidades sociais. A tomada de consciência do artista latino-americano diante de um panorama devastador de governos de exceção nasceu como um limite à lógica do repressor, uma vontade de contrariá-la. Dessa fricção, surgem insurgências artísticas que engendram novos modos de ação no campo da arte, uma espécie de efeito *boomerang* na qual a ordem vigente e cega acaba por produzir os seus próprios limites.

1. **Luiza Mader Paladino**. Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).
2. In: ZABALA, Horacio em: *CAYC al aire libre* (cat. exp.), Buenos Aires, 1972.
3. Em: <http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2>. Acesso no dia 25-05-2016

Chamaremos esse espaço de fricção e potencialidades entre estética e política de “arte fronteiriça”, mesma categoria que Luis Pazos e Juan Carlos Romero usaram na conferência “*El arte como conciencia en la Argentina*”⁴, quando se referiram à circulação dos termos importados “arte conceitual” e conceitualismos na Argentina. “Uma arte fronteiriça, nada definitiva ainda [...] para inverter o processo político e cultural que diz respeito à realidade nacional”⁵. Os artistas, dentre várias possibilidades de pensar sobre as proposições conceituais, escolheram uma categoria geográfica – *fronteiriço* – para situar esse conjunto amplo e complexo de práticas ainda em desenvolvimento na América Latina. Uma arte de fronteira, nesse momento, apontava para dois problemas fundamentais: 1- a redefinição do conceito de arte e do objeto artístico; 2- uma forma estratégica para discutir a realidade social e econômica da região. A precariedade dos materiais, por exemplo, em sintonia com essa realidade, foi assumida como um conjunto de proposições críticas. O conceitualismo tornou-se, então, uma categoria tática, um meio de expressão política, eficaz, acessível e de baixo custo. A emergência de uma “REAL ARTE POBRE”⁶, segundo Edgardo-Antonio Vigo, com a circulação descentralizada e pela via de canais colaborativos: o uso do papel heliográfico como um “sistema econômico e facilmente reproduzível [...] próprio de nossa impossibilidade de competir com meios tecnológicos e possibilidades econômicas que ainda não dispomos”⁷ ou “o máximo de possibilidades com um mínimo de recursos”⁸, constituía-se como ponto de partida desses programas conceituais fronteiriços. A redução dos recursos formais, materiais e técnicos como um código estético e crítica institucional cada vez mais distantes da lógica do espetáculo dialogavam com a máxima “menos é mais”.

As diversas séries de cartografias realizadas nesse período por Horacio Zabala seguiram a operação de trabalho com um mínimo de recursos possíveis, em reciprocidade com as ações de caráter *fronteiriço*. O artista se apropriava de imagens impressas de mapas-múndi, mapas escolares de fácil acesso, baratos e legíveis, transformando essa linguagem conhecida em uma geografia desfigurada. O método típico do ofício de arquiteto, de saber rigoroso e matemático, era coerente com as escolhas imagéticas de Zabala: mapas, plantas-baixa, projetos de arquitetura de prisão; quer dizer, modelos de diferentes escalas e reduções espaciais de um território. Em alguns mapas da série enviada ao MAC USP para a exposição *Prospectiva 74*, intitulada *Integração de linguagens poéticas experimentais com investigações sociais e eco-*

4. Monzón, Hugo. Dos muestras de arte conceptual exhiben divergentes propuestas, *La Opinión*, Buenos Aires, 19 de julio de 1972. Em: DAVIS, Fernando. **El conceptualismo como categoría** tática. Ramona 82.

5. Monzón, Hugo. Dos muestras de arte conceptual exhiben divergentes propuestas, *La Opinión*, Buenos Aires, 19 de julio de 1972. Em: DAVIS, Fernando. **El conceptualismo como categoría** tática. Ramona 82.

6. Revista **Hexágono 71**.

7. GLUSBERG, Jorge. Em: Hacia un perfil del arte latinoamericano. (cat. exp.), Buenos Aires, 1972.

8. ZABALA, Horacio. Diecisiete interrogantes acerca del arte. **CAYC**, Buenos Aires. GT-135, 1972.

nômica (1974), Zabala propôs o embaralhamento das fronteiras territoriais ao colar um pedaço do mapa dos Estados Unidos e do Canadá em cima da América do Sul. Em outro, o continente é novamente tampado por uma colagem de diversos fragmentos do oceano atlântico e do pacífico, alterando a lógica espacial e recriando um jogo de novas fronteiras que é apenas evidenciado pelo mosaico de recortes colados. Três recibos de compra em branco são fixados sobre a América Latina, sugerindo que a venda do continente pode vir a ser negociada mediante qualquer proposta. As investigações sociais e econômicas conduzidas pelo artista nos faz recordar como as cartografias foram dispositivos basais para a legitimação do êxito colonial; e como a partilha dos países ocupados continuou a ser um exercício constante de poder na história das conquistas.

Do ponto de vista do método artístico, Zabala se apropriava de um padrão técnico e racional de representação espacial supostamente neutro para desconfigurar a totalidade desse lugar escolhido e distorcer essa realidade reduzida em um papel. Falando nesse material, vale fazer uma breve digressão para compreender melhor o pensamento estético ou, de acordo com o próprio Zabala, uma ideia dentro de uma operação *sócio-estética* ou *sócio-artística*. Nota-se um fio condutor em seu *modus operandi* artístico, lembrando que o papel já aparecia como instrumento crítico na obra *Este papel es una cárcel* (1972), um material cuja área podia acarretar constantes limitações no exercício criativo do artista, um trabalho autorreferencial que questionava a bidimensionalidade do papel como um tipo de território reduzido. A prisão papel se desdobraria logo depois como metáfora do circuito artístico. Contudo, a metáfora da prisão seria extrapolada na experiência concreta da violência na esfera cotidiana e sobre o corpo, destino real de milhares de prisioneiros políticos. Sueli Rolnik nos esclarece que o artista agrega a camada política da realidade a sua investigação poética pelo fato da ditadura incidir em seu corpo, sob uma atmosfera opressiva onipresente em sua experiência cotidiana. (ROLNIK, 2009, p.156)

Voltando à análise dos mapas, pegaremos emprestado alguns conceitos do geógrafo brasileiro Milton Santos para repensar o estatuto da cartografia enquanto espaço revelador das multiplicidades do real que não são contempladas pelos discursos hegemônicos e pela lógica racionalizante. Leremos as obras cartográficas de Zabala na chave de uma reivindicação por uma experiência espacial política, uma forma de propor outras construções simbólicas no espaço vivido, que é o que passa pela dimensão do humano, por sua produção e que é transformado pela sua presença. O exercício artístico e a mobilização da imaginação na criação de outros territórios possíveis entram em sintonia com a proposta de *geografização da cidadania* (SANTOS, 1998).

O código gráfico dos mapas remete a uma ordem que disciplina, sistematiza e regula as coordenadas geográficas bem como delimita a identidade dos sujeitos associados a um território exclusivo. O artista deforma essa lógica em um conjunto de intervenções buscando refletir sobre a violência ocultada nas convenções cartográficas e suas relações territoriais. A geografia tradicional demonstrou inúmeras vezes a

dificuldade de levar em conta como os mapas seriam lidos, revelando a sua própria limitação no modo de apresentar informações que fossem além dos dispositivos gráficos. Mapas são abstrações, o que nos induz a perguntar: como representar uma simultaneidade de acontecimentos e constantes disputas espaciais, justapondo camadas de fatos históricos tão complexos em uma única imagem gráfica? Um caminho possível é nos aproximarmos do que Fredreric Jameson chamou de *mapeamento cognitivo*, no qual o ato de cartografar permite “a representação situacional por parte do sujeito individual em relação àquela totalidade mais vasta e verdadeiramente irrepresentável, que é o conjunto das estruturas da sociedade como um todo” (JAMESON, 2004).

Nesses territórios imaginados, Zabala utilizou o fogo diversas vezes como elemento expressivo e como metáfora de algo que estava na iminência de se devastar e queimar. As cartografias da América Latina ardião com a combustão em *Mapa queimado* (1974) e *Seis imágenes del fragmento 30* (1973), em que um mapa queimado e um trecho do filósofo Heráclito sugerem o fogo como elemento “eternamente vivo”, ou seja, permanente arma de combate e combustível criativo. O fogo reaparece implicitamente em obras posteriores, incitando um ambiente de tensão no qual o artista pode vir a ser um ativista cujas armas tornam-se ao mesmo tempo instrumentos poéticos e combativos. Além do fogo, Zabala utilizou o carimbo em diversas cartografias, como é o caso das áreas “revisadas”. A recriação de mapas com o par de carimbos *revisar – censurar* por toda a extensão latino-americana, advertia sobre a situação de intensa repressão e violação dos direitos humanos. O jogo entre imagem e palavra foi um recurso amplamente utilizado nesse período. Zabala e outros tantos artistas criaram um léxico próprio, no qual um conjunto de ideias convergia para uma única palavra. Por sua vez, a palavra também ganhou um novo sentido, transformando-se em uma ferramenta necessária de convocações coletivas para a realização de uma ação. *Revisar – Censurar* virou uma espécie de assinatura do artista, lembrando que o anonimato poderia servir como tática para a circulação de obras por diferentes territórios sob controle.

Sabemos que o espaço foi utilizado, em quase toda parte, como veículo do capital e instrumento da desigualdade social. “Impossível chegar a uma sociedade mais igualitária sem reformular a organização do seu espaço”, dizia Milton Santos (2004). Como parte de um consistente programa teórico e geopolítico, que visasse planejar uma reconfiguração espacial menos díspar, o geógrafo criou dois conceitos – *tecnosfera e psicofera* (2008), que neste artigo darão novos matizes à discussão sobre os mapas artísticos de Zabala. O primeiro seria referente ao espaço da ciência e da tecnologia, que reproduz relações verticais e hierárquicas, vetores de uma racionalidade superior que criam um cotidiano obediente e disciplinado. A segunda seria o “reino das ideias, crenças, paixões e lugar da produção de um sentido, também faz parte desse meio ambiente, desse entorno da vida, fornecendo regras à racionalidade ou estimulando o imaginário” (SANTOS, 2008, p.255). Podemos reformular alguns problemas suscitados por essas cartografias latino-americanas à luz desses termos,

sobretudo, a *psicosfera* enquanto ambiente potencializador da criação e de novos sentidos, um contraponto aos processos disciplinadores da experiência, o território por excelência da subjetividade e do fazer artístico *fronteiriço*, lugar onde cabem outras formas de expressão que seguem sua própria lógica. Seguindo esse viés, é válido localizar nesse “reino das ideias, crenças e paixões” o esforço do artista de tornar ilegítimo a organização dos espaços de poder indispensáveis para a reprodução das interações políticas e econômicas desiguais. Na *psicosfera* de Zabala, o desejo de tornar a ordem racional ilegível é intensificado por meio de intervenções poéticas que deformam as áreas territoriais que ora são tomadas por carimbos, fogo, tinta, ora são embrulhadas, recortadas e até golpeadas por um machado.

O crítico Fernando Davis pensa os mapas de Horacio Zabala a partir dos polos *opaco* e *transparente*. A imagem opaca produz fugas e turbulências do sentido que perturbam a racionalidade que organiza a sintaxe cartográfica. A “transparência” desse sistema que baseia sua lógica e funcionamento na economia de recursos e na neutralização da ambiguidade dos signos é subvertida em novas geografias. “As obras de Zabala traçam uma cartografia da opacidade” (DAVIS, 2007, p.76). Acrescentaremos uma outra leitura para o significado de *opaco*, novamente com a contribuição de Milton Santos. Partindo da ideia de que Zabala propõe uma contra-cartografia, suas obras podem se situar no terreno das *contra-racionalidades* (2008) produzidas em

[...] áreas menos modernas e mais “opacas”, tornadas irracionais para usos hegemônicos. Todas essas situações se definem pela sua incapacidade de subordinação completa às racionalidades dominantes, já que não dispõem dos meios para ter acesso à modernidade material contemporânea. Essa experiência da *escassez* é a base de uma adaptação criadora à realidade existente. (SANTOS, 2008, p.309)

A experiência da *escassez* como lugar de outros saberes da *contra-racionalidade* que a análise geográfica nos revela é esclarecedora para articular os programas estéticos que esses artistas, entre os quais o próprio Zabala, pautaram suas produções críticas. O geógrafo propõe esse termo para estudar as relações desiguais entre cidade e campo e a constituição, por parte das minorias, de estratégias contra-racionais como resistência à lógica hegemônica. Nesse sentido, as *contra-racionalidades* podem se aproximar dos saberes da *arte fronteiriça*, procurando ativar cada vez mais a sua relação com o entorno e com as demandas sociais, friccionando o diálogo entre a estética e a política.

Para concluir, as cartografias de Zabala podem ser lidas a partir dessa zona de fronteiras produtoras de novos saberes, na chave do que o sociólogo Boaventura de Sousa Santos denomina por “ecologia dos saberes”. Parte do reconhecimento da multiplicidade de outras epistemologias promove o diálogo entre diferentes formas de

saber que “valorizam os saberes que resistiram com êxito e as reflexões que estes têm produzido e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos. A esse diálogo chamamos ecologias de saberes” (SANTOS; MENESES, 2010, p.7).

REFERÊNCIAS

DAVIS, Fernando; HERRERA, Maria José; PERRET, Danielle. **Horacio Zabala**. Anteproyectos (1972-1978). Buenos Aires: Editorial Fundación Alón, 2007

GLUSBERG, Jorge. Em: **Hacia un perfil del arte latinoamericano**. (cat. exp.), Buenos Aires, 1972.

IANNI, Octavio. **A sociedade global**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível – Estética e Política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROLNIK, Suely. Desentranhando futuros. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (orgs.). **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: AnnaBlume Editora, 2009.

SANTOS, B. S; MENESES, M. P. **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão**. São Paulo: Nobel, 1998.

_____. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. **A natureza do espaço: Técnica e tempo. Razão e emoção**. São Paulo: Edusp, 2008.

ZABALA, Horacio. **Diecisiete interrogantes acerca del arte**. CAYC, Buenos Aires. GT-135, 1972.

_____. **CAYC al aire libre** (cat. exp.), Buenos Aires, 1972.

SITES

<http://cargocollective.com/yماغo/Ranciere-Txt-2>

<http://www.ramona.org.ar/node/21556>

RECONFIGURAÇÕES DA REDE DE ARTE POSTAL NA AMÉRICA LATINA NA DÉCADA DE 1980

BRUNO SAYÃO¹

A REDE DE ARTE POSTAL

A rede de arte postal resulta da troca de trabalhos artísticos via correios. Além de correspondências pontuais, essa rede também permite a organização de exposições e publicações coletivas realizadas por meio de convocatórias abertas a qualquer interessado. Na arte postal, todas as obras enviadas para exposições são apresentadas com igual destaque, sem passar por jurados ou outro critério de seleção. Os trabalhos que circulam nessa rede não são devolvidos aos seus remetentes, mas também não podem ser comercializados. Norteada por esses princípios, essa prática essencialmente marginal conectou centenas de artistas motivados principalmente pela solidariedade.

A rede surgiu na década de 1960 e se estabeleceu na década seguinte, contando com artistas de diversas nacionalidades, majoritariamente da América – Anglo-saxônica e Latina – e da Europa – Ocidental e Oriental. Ela nasceu com autonomia em relação ao circuito artístico convencional e alheia às burocracias institucionais, permitindo a rápida disseminação da arte postal. Circularam na rede trabalhos nos mais variados suportes e técnicas, como xerografias, gravuras, objetos, áudios e vídeos. Frequentemente, os artistas optaram por pequenos formatos – permitindo a postagem a um preço reduzido – e pelo uso de técnicas de fácil reprodutibilidade – viabilizando o envio de um mesmo trabalho a múltiplos destinatários.

1. **Bruno Sayão.** Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).

A REDE NA AMÉRICA LATINA

Embora constituam um grupo heterogêneo, os territórios da América Latina identificam-se entre si por oposição aos centros hegemônicos, conforme afirma Darcy Ribeiro: “de certa forma, é principalmente como o outro lado da América rica que os latino-americanos melhor se reúnem debaixo de uma mesma denominação” (RIBEIRO, 2010, p. 41). Foi justamente como resultado da intervenção imperialista da “América rica” que as ditaduras militares foram instauradas na América Latina na segunda metade do século XX, gerando uma conjuntura política comum que concedeu certa unidade à arte postal na América Latina, cujas primeiras conexões datam do final da década de 1960.

Evidentemente, esses regimes ditatoriais influenciaram a produção dos artistas postais latino-americanos, constantemente assombrados pela censura estatal. A denúncia da repressão política e o combate ao imperialismo estadunidense, bem como reflexões sobre a identidade latino-americana, estão explicitadas no discurso e nas obras desses artistas.² Além disso, o envio de trabalhos artísticos pelos correios constituiu estratégia efetiva para, na maioria dos casos, burlar a censura (MARX, 2010; PADÍN, 1988).³

A REDE NA DÉCADA DE 1980

O ciclo de estabelecimento e legitimação da arte postal entre os latino-americanos parece ter o seu ápice com a sua presença na Bienal de São Paulo. Em 1981, a arte postal assumiu um novo patamar de visibilidade ao ter um espaço reservado na *XVI Bienal de São Paulo*. Essa exposição, com curadoria geral de Walter Zanini, teve um núcleo exclusivamente dedicado à arte postal, com curadoria de Julio Plaza.⁴ Esse núcleo contou com mais de quinhentos participantes, tanto veteranos como novatos.

Em 1984, a exposição de arte postal *Desaparecidos Políticos de Nuestra América*, organizada pelo grupo *Solidarte/México (Solidaridad Internacional por Arte Correo)*, recebeu menção honrosa na *I Bienal de Havana* em Cuba. Essa exposição teve o intuito de manifestar “apoio ante a situação dos 90 mil desaparecidos políticos conhecidos na Guatemala, Argentina, Bolívia, Paraguai, El Salvador, Brasil, Colômbia, Chile, Honduras e inclusive México” (SOLIDARTE/MÉXICO, 1984, p. 4, tradução nossa).

2. Exemplos da centralidade da identidade latino-americana na formulação teórica dos artistas postais estão presentes, por exemplo, em Deisler (1987), Marx (2010) e Padín (1988).

3. De modo geral, a rede de arte postal constituiu um raro espaço de livre expressão para os artistas que viviam sob ditaduras militares. Entretanto, existiram episódios de violações de correspondências, de fechamento de exposições, bem como de prisão e tortura de artistas postais. Sobre esses casos, ver Sayão (2015).

4. Sobre a participação de Walter Zanini e Julio Plaza na rede de arte postal, ver Sayão (2015).

Já no final dessa década, em 1989, a arte postal esteve novamente na Bienal de Havana. A terceira edição dessa Bienal apresentou a exposição de arte postal *Te Queremos Paraguay*, organizada pelo artista uruguaio Clemente Padín com objetivo de “fazer valer os direitos humanos no Paraguai” (GUTIÉRREZ, 1989, não paginado, tradução nossa). Vale lembrar que, nesse período, o Paraguai ainda estava sob uma ditadura militar que havia assumido o poder na década de 1950.

Durante a década de 1980, tornou-se comum na arte postal latino-americana a organização de exposições com pautas políticas específicas. Além das supracitadas edições da Bienal de Havana, foram organizadas outras exposições com temas explicitamente políticos, como a luta pela retomada da democracia no Chile, o processo de independência da Nicarágua, o combate ao Fundo Monetário Internacional e a solidariedade ao sul-africano Nelson Mandela.

Outra inovação da rede latino-americana nos anos 1980 foi a organização de grandes grupos de artistas postais. Desde o início da rede, coletivos de artistas participaram da arte postal, mas somente na década de 1980 surgiram grupos reunidos com a finalidade de representar territórios. Em 1982, foi criada a já citada *Solidarte/México*. Em 1983, foi criada a *Asociación Uruguaya de Artistas Postales*. Em 1984, foi fundada a *Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artistas Postales*, em Rosário, Argentina. Esses grupos não tinham o objetivo de regulamentar a rede, fato que seria contrário à própria essência horizontal dessa estrutura, mas de potencializar a atuação coletiva. Entretanto, não se pode negar que eles constituem uma espécie de corpo burocrático da rede que, embora sem funções regulamentadoras, reduziram a sua fluidez.

Esse processo de organização de grupos de artistas postais não esteve restrito à América Latina. Em todo o mundo, foram organizados congressos descentralizados de arte postal, conforme descreve o artista John Held Jr.:

O conceito de um Worldwide Decentralized Mail Art Congress foi desenvolvido em 1985 pelos artistas postais suíços Gunther Rüch e Hans Rudi Fricker e realizado no ano seguinte. [...] Foram realizados mais de 70 congressos com 500 participantes de 25 países. Em cada congresso foram tratados temas relacionados à rede (a natureza dos contatos interpessoais, o mercado de arte, arquivos, comparação entre contatos de envios massivos e a relação um a um, colaborações, etc.) e as conclusões foram informadas aos organizadores suíços. [...]

Um dos efeitos mais importantes do Mail Art Congress foi o fato de que muitos artistas postais, que haviam estado em contato epistolar, tiveram a oportunidade de se conhecerem pessoalmente. (HELD JR., 2011, p. 34-35, tradução nossa).

O contato pessoal entre artistas postais também marcou a reconfiguração da rede na década de 1980. Vale lembrar que, em muitos casos, esses artistas trocaram

correspondências por anos sem conhecer o rosto do seu interlocutor. A maior facilidade de fluxo internacional de pessoas e a retomada da democracia em alguns países latino-americanos facilitaram esse encontro, que trouxe novos desafios à rede, conforme indica Graciela Gutiérrez Marx: “Na Argentina, a partir da abertura à democracia, a arte correio se pôs a prova como estratégia de criação coletiva. Alguns praticantes da tendência a trocaram por uma arte de *comunicación cara a cara*” (MARX., 2010, p. 160, tradução nossa).

Nesse contexto, intensificaram-se os eventos de arte postal que contam com a presença física de artistas estrangeiros. Tornaram-se comuns exposições de arte postal acompanhadas de debates com seus pioneiros da década de 1960. Naturalmente, isso propiciou novas formas de produções artísticas resultantes desse contato presencial, como é o caso da série *Videoscópico: video-encontros na rede de arte postal*, organizado pelo *Núcleo de Arte Postal da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)*. O artista Gilberto Prado, um dos realizadores desse projeto, relembra:

Essa série foi realizada entre 1987 e 1989 e visava dar uma nova aproximação a contatos e intercâmbios cultivados anteriormente na vivência da *mail-art*. [...] A ideia era a de, com uma câmera de vídeo portátil, percorrer essa rede (alguns de nós dessa rede), e de surpresa e sem contato prévio tocar à porta desses artistas que não conhecia pessoalmente e estabelecer um diálogo-performance, um encontro registrado em vídeo. (PRADO, s/d, p. 5).

Esse projeto é sintomático das profundas transformações na arte postal durante a década de 1980. Alguns dos membros da rede nas décadas anteriores encontraram novos focos de trabalho durante a década de 1980. Entretanto, a maioria dos pioneiros da rede continuou a praticar, alguns em menor intensidade, a arte postal. Também nessa década, dezenas de novos artistas se conectaram à rede, criando um cenário em que coexistiram diferentes gerações de artistas postais. Esses fatores somados à vertiginosa ampliação da rede, tornaram-na cada vez mais diversa e mutável.

REFERÊNCIAS

DEISLER, Guillermo. [Texto sobre arte latino-americana]. Texto de 21 dez. 1987. In: DEISLER, Mariana; VARAS, Paulina; GARCÍA, Francisca. **Archivo Guillermo Deisler**. Textos e imágenes en acción. Santiago: Ocho Libros, 2014. p. 165-166.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. Te queremos Paraguay. In: BIENAL DE LA HABANA. **III Bienal de la Habana**. Catálogo de arte postal. Havana, 1989. não paginado.

HELD JR., John. Tres ensayos sobre arte correo. Anteriormente publicado em 1991. In: SOUSA, Pere (Coord.). **Mail Art: la red eterna**. Recompilação de artigos publicados na revista P.O.BOX entre 1994 e 1999. Madrid: Reprográficas Malpe, 2011. Disponível em: <<http://www.merzmail.net/laredeterna.htm>>. Acesso em: 09 mar. 2014. p. 21-50.

MARX, Graciela Gutiérrez. **Artecorreio: artistas invisibles em la red postal 1975-1995**. Buenos Aires: Luna Verde, 2010.

PADÍN, Clemente. **El arte correo en Latinoamérica**. Texto lido na *XXXIV Reunião do PCCLAS (Conselho da Costa do Pacífico em Estudos Latino-Americanos)*, realizado na Universidad Autónoma de Baja California, México, em 1988. Disponível em <<http://www.merzmail.net/latino.htm>>. Acesso em: 12 de julho de 2013.

PIANOWSKI, Fabiane. **Análisis Histórico del Arte Correo en América Latina**. Tese (Doutorado em História da Arte) – Universidad de Barcelona, Barcelona, 2013.

PRADO, Gilbertto. **Algumas experiências de arte em rede nos anos 80/90**. Texto não publicado. S/d.

RIBEIRO, Darcy. **A América Latina existe?** Brasília: Editora UnB, 2010.

SAYÃO, Bruno. **Solidariedade em Rede: arte postal na América Latina**. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SOLIDARTE/MÉXICO. **Proyecto de participación en la 1a. Bienal de La Habana, 84**. Catálogo de arte postal. Cidade do México, 1984. p. 3-4.

FILMES DE ARTISTA EM SUPER 8 E IMAGENS DE CIDADE NOS ANOS 1970: À LUZ DOS FILMES “ESPLENDOR DO MARTÍRIO” (SÉRGIO PÉO) E “RIO DE JANEIRO” (LUIZ ALPHONSUS)

MARINA FREIRE DA CUNHA VIANNA¹

Este trabalho pretende abordar as imagens e imaginários de cidade nos anos 1970, suscitados pelos filmes de artista em Super 8, a partir de dois filmes realizados no mesmo ano, 1974, e na mesma cidade: “Esplendor do Martírio” de Sérgio Péo e “Rio de Janeiro” de Luiz Alphonsus².

ESPLENDOR DO MARTÍRIO (1974) – 9 MIN, RJ – SÉRGIO PÉO³



Cena do filme *Esplendor do Martírio*

1. **Marina Freire da Cunha Vianna.** Doutoranda no Programa de Pós Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).
2. Os filmes em Super 8 que, de modo geral, desestabilizaram as categorias entre filmes experimentais, filmes marginais e filmes de artistas, foram já à sua época pouco vistos e ainda pouco revistos na atualidade. Ambos os filmes, de Sérgio Péo e de Luiz Alphonsus, encontram-se disponíveis na internet pelo Youtube, submetidos pelos próprios artistas. O filme de Alphonsus foi submetido em 2013 e o de Péo, em 2016.
3. Sergio Péo (1947 -) é arquiteto, cineasta e poeta. Entre seus filmes, estão: *Contradições Urbanas*, *Rocinha 77*, *ABC Brasil*, *O muro, o filme*, *Nanderu, panorâmica tupinambá*. O filme *Esplendor do Martírio* foi realizado por uma equipe reduzida, entre amigos. Nos créditos finais do filme constam os nomes Sergio, Sandra, Aloysio e Bebel.

O filme *Esplendor do Martírio* se constrói a partir de cenas urbanas de uma Rio de Janeiro esvaziada. A foto sobre a inauguração de um monumento a um herói militar está estampada num jornal. Surge um jovem, corpo magro, cabelos longos, trajando camisa e calças vermelhas que deambula pela cidade vazia ao longo da Av. Chile e seus edifícios estatais. Uma mulher de olhos vendados e mãos atadas surge de frente para a câmera. Ela se liberta e tira, de dentro da saia, cartas de baralho, senta-se em meio a avenida e joga tarô sobre o asfalto. De frente para a câmera, mostra duas das cartas, um rei e um coringa, enquanto outras estão dispostas geometricamente no chão. O jovem de vermelho, tira a camisa e revela ataduras e curativos no seu peito e barriga. Cena de outro jovem (o próprio diretor) vendado e atado a um poste. Aparecem um punhal sobre a linha branca de sinalização no asfalto da avenida e um par de luvas de borracha, cada uma de um lado do punhal. O jovem de vermelho segue a direção da linha e está agora aos pés da estátua (monumento a Siqueira Campos e aos Dezoito do Forte de Copacabana) que o jornal anunciava anteriormente. Parte o jovem para um ataque, combate à estátua, atira pedras e paus. É uma violência plástica, dança-ritual em torno do imóvel, em câmera lenta. A violência se torna real ao adentrar a polícia na cena que já **não é ficção**. Um policial surge e tenta impedir as agressões, se atraca contra o ator, que se debate e corre. Nesse momento, chegam duas viaturas e os policiais prendem o ator. Vemos um policial se aproximando em relação à câmera, perde-se o foco e a imagem. As últimas cenas são do jovem de vermelho, sangrando, deitado no asfalto. Restam os curativos, o sangue e as cartas de tarô.

...

No filme de Péo, as cenas são atos performáticos que se dão em espaços públicos, totalmente a mercê da ação ou reação dos passantes. No entanto, a cidade está esvaziada. Motivo: as filmagens foram feitas durante o jogo Brasil x Alemanha da Copa de 74. Quem disputa ou ocupa a cidade vazia além do ator-mártir, do diretor-câmera e da atriz-cartomante? A polícia nunca esteve ausente, o controle é presente, a violência é premente e tácita. A cena da agressão contra o monumento é o atrito da ficção e do documentário, é a dobra poética do real. Vão presos ator e diretor, numa realidade trágica porém irônica: dois jovens com uma câmera fazendo um filme de teor contestatório levados a uma delegacia estariam de fato numa situação de risco, não fosse aquele um dia de jogo de copa do mundo. Ambos foram soltos e a câmera devolvida.

RIO DE JANEIRO (1975) – 26 MIN, RJ – LUIZ ALPHONSUS⁴Cena do filme *Rio de Janeiro*

O filme de Luiz Alphonsus retrata a cidade do Rio de Janeiro pela perspectiva de um casal que, por sua experiência marginal, perpassa a cidade por entre aglomerações e sociabilidades, espaços ermos e periféricos. A montagem, que é concatenada pela trilha sonora, alinhava as vielas da favela, o estádio de futebol lotado, o almoço no batuque de carnaval, o centro da cidade e seus fluxos, a praia, espaços de devoção, uma oficina de artefatos religiosos, os bares, as casas, a periferia. A maioria das cenas é longa e dura o tempo natural da ação. Numa delas, a câmera acompanha o transporte da escultura de uma santa, do tamanho natural de uma pessoa, dentro de uma kombi. A santa atravessa a cidade para chegar ao subúrbio. Dentro da igreja, as mulheres rezam e choram. Mulheres maquiadas posam em *close* para a câmera. Bares e casas noturnas. Os ambientes não se completam, mas se sobrepõem. Na cena final, o casal se deita à sombra de árvores, ao lado da ladeira do morro. Abraçam-se e brincam com um revólver. Não há tensão, a arma parece um objeto da cotidianidade, do viver urbano. A trilha sonora, que amarra essas fragmentadas paisagens, humanas e urbanas, é feita de costuras entre samba, rock, rádio religiosa, sons urbanos e dois poemas de Bernardo Vilhena (1949-), em voz *over*, um chamado “Vida bandida”, o outro, “Mulher de Bandido”. Neste último poema, encontramos a passagem:

Sinto malícia na lesa do pivete, na passada de mão, na con-
travenção. Sinto uma vontade louca de gritar no elevador, de
correr pelos corredores, de abrir todas as portas [...] Mas o que
eu quero de um bandido, não é só dinheiro, é vontade de lutar.
(trecho do áudio do filme Rio de Janeiro)

4. O filme do artista Luiz Alphonsus (1948 -) teve em sua equipe os artistas Cildo Meireles, Dinely Campos e Maria do Carmo Secco, os poetas Bernardo Vilhena e Eudoro Augusto e o músico Sidney Miller. Entre demais filmes de Alphonsus, estão *Bares cariocas*, *Besame Mucho*, *3 poetas*, *Noite acesa*.

...

O casal “bandido” e “mulher de bandido” se infiltra na cidade como quem está à espreita, nas brechas, nas margens, buscando entradas, as portas para abrir. A cidade aqui é amontoado, saturação, colagens. Eles habitam a cidade naquilo que reconhecem: são as sobras, são as lacunas, o limiar. São personagens urbanos que não se sustentam por sua forma ou estrutura, mas sim, ao contrário, pela sua condição sem eira nem beira. E é daí, dessa condição deslizante, que fazem emergir a crítica à cidade cartão-postal, esta que veem de cima.

Cidade (re)velada. Cidade em cena ou A outra cena?

Por certo, as experiências dos artistas em imagem em movimento deixam entrever uma ideia e imagem de cidade comprometidas, talvez mais do que com as cidades existentes, com as cidades conformadas pelo desejo mesmo do artista. É claro que esse desejo não emana puramente do artista, mas confunde-se com um substrato cultural e social. Devemos considerar tal imaginário de cidade constituído por índices de cotidianidade, perscrutados no real, por ordenações fantásticas e ficcionais e ainda pela evocação de certa invisibilidade, ou seja, a percepção do que, mesmo quando índices de cidade não estão postos em cena, irrompem e transparecem e assim, dão a ver a partir de sua latência.

Tanto o filme de Péo quanto o filme de Alphonsus lançam olhares para a cidade do Rio de Janeiro que tensionam as imagens já fortemente consolidadas, tanto das paisagens cariocas, quanto de um modo de vida social e cultural. Atualizam essas imagens já cristalizadas em *clichés*, como o futebol, o carnaval, a orla, os edifícios estatais do centro da cidade para apresentar outras versões. A versão do confronto real com a polícia, a versão do confronto simbólico à cidade oficial, a versão do jogo mágico ritualizado no meio do asfalto, a versão da santa deslocada até os lugares que não são midiaticizados, a versão da cidade em fragmentos, são apenas alguns exemplos.

Os imaginários de cidade que os filmes de artista com temática urbana ajudam a tecer perpassam por enunciar a cidade como lugar de certa possibilidade para aquilo que é incontrolável e indomável da condição humana e social. A cidade, como abrigo e estímulo para aquilo que escapa às estruturas de controle e da ordem, se estabelecerá como contraste à força repressiva do regime militar. Mas, também, a cidade como contraste ao pensamento de cidade-máquina, que via, a partir de uma perspectiva moderna, no urbanismo disciplinador e funcionalista, o promotor de espaços democráticos e igualitários para todos⁵. Nesse sentido, a cidade entrevista pelos filmes dos artistas é o tecido que resiste ao controle forçado da ditadura e, ao mesmo tempo, rejeita sua instância institucional e oficial, nas dimensões de Plano, Discurso e Ordem.

5. Utopia esta que promoveu, desenhou e construiu a cidade nova, Brasília em 1960.

Convocar o olhar à margem – das oficialidades e institucionalidades – é, alegoricamente e simbolicamente, de um lado, demarcar a recusa às ordenações impostas e, de outro, dar a ver espaços heterotópicos, de alguma disputa e confronto. A cidade como espaço esgarçado é a fresta aberta pelos filmes em Super 8, ao ativar o ato de filmar na prática, na rua, diante do real e do possível. E, assim, poder “filmar os monstros que pintam⁶”, nas palavras de Torquato. A Rio de Janeiro de Péo, com escassos espaços de ativação, é nas palavras de Rubens Machado Jr, uma “urbe retalhada”. Pergunta Machado Jr: “sem suturas possíveis fora do sacrifício em curso? E sem esplendores fora do corrente martírio?” De certa maneira, é também entre o esplendor (e a falta dele) e o martírio que, na inoperância de espaços públicos, se pende a Rio de Janeiro de Luiz Alphonsus, onde sujeitos sem eira nem beira parecem constantemente se mover.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy (Curadoria). **Expo-projeção**. São Paulo: Espaço Grife, 1973. Catálogo.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1993.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BLANCHOT, Maurice. As duas versões do imaginário. In: **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- COCCHIARALE, Fernando (Curadoria). **Filmes de artista – 1965-1980**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007.
- DURAND, Gilbert. **O imaginário**. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- MACHADO JR., Rubens (Org.) **Marginália 70**. O experimentalismo super-8 no Brasil. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.
- _____. A pólis ironizada: sobre a dimensão política do experimentalismo superoitista. In: **Golpe de 64, amarga memória**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2003.
- MOSTRA de Arte Experimental de Filmes Super-8, Audio-visual e Vídeo-tape (1975). Maison de France, Rio de Janeiro. Catálogo.
- NETO, Torquato. **Torquatália**: obra reunida de Torquato Neto. Paulo Roberto Pires (org). Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

-
6. Diz Torquato Neto, na coluna Geleia Geral: “[...] Pegue uma câmera e saia por aí, como é preciso agora: fotografe, faça seu arquivo de filminhos, documente tudo o que pintar, invente, guarde. Mostre. Isso é possível. Olhe e guarde o que viu, curta essa de olhar com o dedo no disparo: saia por aí com uma câmera na mão, fotografe, guarde tudo, curta, documente. Vamos enriquecer mais a indústria fotográfica. Mas pelo menos assim, amizade: documentando, fotografando, filmando os monstros que pintam, pintando sempre por aí com o olho em punho, a câmera pintando na paisagem geral brasileira. [terça-feira, 19 de outubro de 1971]. (Neto, p. 277).
7. Machado Jr, Rubens. “A iconoclastia fissurada de Esplendor do Martírio (1974) de Sergio Péo”. Disponível em < http://socine.org.br/adm/ver_sem2.asp?cod=520> (Acesso em 01/08/2016).

PUPPO, Eugênio (Ed. e org.). **Cinema marginal brasileiro e suas fronteiras**: filmes produzidos nos anos 60 e 70. Rio de Janeiro: Heco Produções. 2004.

WISNIK, Guilherme. **Espaço público em fuga**: arte e arquitetura brasileiras na virada dos anos 60. In Revista Poesis, n.20. Niteroi: UFF, 2012.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento** – cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

A FOTOGRAFIA HUMANISTA E A AMÉRICA LATINA: APROXIMAÇÕES E MEDIAÇÕES ARTÍSTICO-CULTURAIS

ERIKA ZERWES¹

O trabalho historiográfico sobre a fotografia na América Latina, apesar de atualmente ser bastante prolífico, é ainda recente. Ao que se tem notícia, a própria noção de “fotografia latino-americana”, articulada de um modo mais consistente, apenas começou a se consolidar em 1978, com a realização do *Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, na Cidade do México (CMF, 1978a). Um ponto específico pode ser ressaltado na formação historiográfica desta noção: as suas significativas ligações com a chamada fotografia humanista, ‘uma corrente que privilegia a pessoa humana, sua dignidade, sua relação com o seu meio’ (BEAUMONT-MAILLET in BEAUMONT-MAILLET; DENOYELLE, 2006, p. 11)².

O fotógrafo mexicano Pedro Meyer (1935), membro do *Consejo Mexicano de Fotografía*, e um dos principais organizadores do primeiro *Coloquio*, afirmou em uma entrevista em 2004 que “a fotografia latino-americana nasceu na cidade de Nova Iorque”, em 1976 (*Apud* VILLARES FERRER, 2016, s/p). Neste ano, Meyer estava na cidade estadunidense para divulgar e, segundo ele, procurar uma interlocução sobre seu trabalho. Seu primeiro destino havia sido o MoMA, uma instituição historicamente bastante ligada à fotografia e, mais ainda, à produção historiográfica sobre a fotografia (NEWHALL, 2003). Sem conseguir a recepção que desejava, Meyer se encaminhou então ao *International Center of Photography* (ICP). Essa instituição, fundada dois anos antes pelo fotógrafo húngaro naturalizado norte-americano Corne-

-
1. **Erika Cazonatto Zerwes.** Doutora em História pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH-UNICAMP) e pós-doutoranda pelo Museu de Arte Contemporânea da USP. É bolsista FAPESP.
 2. Este movimento fotográfico teve início na França no período entre as guerras mundiais, mas se internacionalizou após a Segunda Guerra Mundial, por meio da ampla circulação de imagens veiculadas por agências fotográficas, como por exemplo a Magnum, e nas revistas ilustradas, como a norte-americana *Life*. Sobre seu período inicial (ZERWES, 2014, pp. 159-177).

Il Capa (1918-2008), congregava um fundo reunindo arquivos de vários fotógrafos associados à fotografia humanista, além de uma escola e um espaço expositivo.

Segundo Meyer, o verdadeiro interesse de Capa ao recebê-lo seria conhecer mais sobre a produção fotográfica na América Latina (*apud* VILLARES FERRER, 2016, s/p). Esse encontro teria chamado então a atenção de Meyer para o desconhecimento, entre os próprios fotógrafos da região, do que era produzido na América Latina, o que teria levado Meyer a participar da organização de um colóquio sobre o assunto e, assim, teria possibilitado a consolidação de uma noção de “fotografia latino-americana”. Quando o *Coloquio* finalmente aconteceu, dois anos depois dessa visita, Cornell Capa participou da exposição com duas fotografias, que estão no catálogo, ministrou uma das oficinas e proferiu uma palestra. O papel do ICP e de Capa para a realização do primeiro *Coloquio* nos parece significativo, pois tanto a instituição quanto o fotógrafo têm uma forte ligação com a fotografia humanista e com a manutenção de sua tradição.

Em 1981, apenas três anos após a realização deste primeiro *Coloquio*, aconteceu no museu Kunsthhaus de Zurique a primeira exposição de fotografia latino-americana – entendida a partir de um discurso unificador – na Europa. Concebida e realizada pela curadora alemã Erika Billeter (1927-2011), essa exposição e seu catálogo, ambos intitulados *Fotografie Lateinamerika, von 1860 bis heute*, tiveram profunda ligação com o primeiro *Coloquio*. Billeter esteve no México pesquisando na coleção reunida naquela ocasião, que até hoje se constitui como um dos principais arquivos sobre o assunto. Não só muitos dos fotógrafos participantes do *Coloquio* estão presentes na exposição e no catálogo montado por Billeter, como também autores de *ponencias* contribuíram com textos para o livro-catálogo. Em especial, podemos citar o brasileiro Boris Kossoy, cujo texto falava sobre a pesquisa que revelou a descoberta isolada da fotografia no Brasil por Hercules Florence e, assim, reivindicava um lugar de relevância para o subcontinente na história da fotografia (BILLETER, 1981, pp. 19-30).

Essa primeira experiência levou Erika Billeter a desenvolver sua pesquisa sobre a fotografia na região e, em 1993, ela publicou pela editora espanhola Lunwerg o livro *Canto a la Realidad, Fotografía Latinoamericana 1860-1993*. Esse segundo livro, no entanto, se difere do livro-catálogo da exposição suíça pela sua temporalidade ampliada em uma década, mas também – e principalmente – por que todo o texto é de autoria da própria Billeter. Ao invés de convidar representantes de alguns dos países com maior visibilidade para falarem de suas produções e histórias das fotografias de forma separada, como na primeira publicação, nessa segunda o texto de Billeter é dividido por categorias temáticas elaboradas por ela e tratadas cronologicamente. Essa narrativa cronológica deixa entrever seus critérios historicistas e a própria vontade de constituir uma historiografia. A importância de *Canto a la Realidad* como um marco fundamental dentro da historiografia da fotografia latino-americana é reconhecida pela bibliografia (BARBOSA, 2013, p. 563; BETTINO, 2015, pp. 79-80).

É visível por todo o texto de Billeter que sua tentativa de unificar um discurso histórico sobre a fotografia latino-americana é realizada por meio da tentativa de incorporar essa na narrativa histórica tradicional do meio, construída dentro do eixo França-Inglaterra-EUA. O livro é dividido em duas partes: uma que vai até a década de 1950 e outra que trata dos “contemporâneos”. No caso da primeira parte, o discurso tenta a todo momento inserir os pioneiros da fotografia na América Latina dentro de movimentos e práticas fotográficas europeias ou norte-americanas. Já na segunda parte, quando Billeter vai tratar da fotografia contemporânea, é a tradição humanista da fotografia documental que ela vai evocar para conferir unidade à produção latino-americana, desde os anos de 1950 até a última década do século XX, na cronologia histórica lá apresentada. De forma sintomática, ela afirma que “Os autores latino-americanos (talvez os mencionados aqui sejam muito poucos) se sentem motivados por valores éticos e humanos” (BILLETER, 1993, p. 62). Falando especificamente sobre a reportagem fotográfica – onde o humanismo havia se desenvolvido a partir do pós-Segunda Guerra e, portanto, seu lugar privilegiado –, ela associa diretamente a fotografia documental de fotojornalistas latino-americanos com a vertente humanista (BILLETER, 1993, p. 50).

Em comum, os fotógrafos escolhidos e a narrativa do texto apresentam a fotografia latino-americana a partir de um olhar que corresponde aos elementos que tradicionalmente caracterizaram a região. Um exemplo é a associação entre a concepção humanista do fotojornalismo subcontinental e a temática da violência e da guerra. Assim, é visível que *Canto a la Realidad* privilegia, a partir de um predomínio do documental e do preto e branco, não apenas os temas relacionados à violência, mas também relacionados ao exótico e propostas próximas do realismo fantástico.

A fotografia humanista, tanto por suas características próprias quanto pela imprecisão e amplitude de suas definições, pôde, na interpretação de Billeter, dar conta de todos estes aspectos da fotografia documental por ela favorecidos. O humanismo se tornou assim, na pena da autora, uma espécie de bala de prata, capaz de unir as diferentes manifestações da fotografia na América Latina em uma narrativa histórica única e cronológica, compatível com os critérios historicistas e eurocêtricos.

Por um lado, a exposição e o livro foram pensados, produzidos e apresentados fora da América Latina, por uma autora europeia; nesse sentido, a forte presença do humanismo subjacente à interpretação que a autora fez da fotografia na região seria um indício deste deslocamento. Por outro lado, por ser uma iniciativa de certo modo pioneira, a autora não possuía uma fortuna crítica ampliada sobre a qual trabalhar e imaginamos que ela tenha precisado lançar mão do que tinha ao seu alcance para forjar uma narrativa histórica a partir de indivíduos, práticas e produções fotográficas tão díspares como as produzidas dentro da região. Nesse sentido, é bastante significativo que ela tenha encontrado nesta fotografia tanta abertura para tal interpretação impregnada da tradição humanista.

A noção de “fotografia latino-americana” certamente não é algo natural, existente apenas devido à fronteiras e geografias, mas sim uma construção histórica. É possível acompanhar seu surgimento, enquanto movimento internacional e conceitualmente mais articulado, entre finais da década de 1970 e inícios da década de 1980. Como movimento internacional, um de seus marcos iniciais é o *Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografia*, e como noção mais articulada conceitualmente, pode-se dizer que um de seus marcos fundamentais seja o trabalho de Erika Billeter. Em ambos os casos, existem referências concretas à estética e aos ideais da chamada fotografia humanista. Tal movimento fotográfico também passou a ser objeto do trabalho histórico no mesmo período – período em que, não coincidentemente, é visível uma valorização da fotografia como meio artístico pela crítica e pelo mercado.

As associações entre a fotografia latino-americana e o humanismo certamente necessitam ainda de mais demoradas investigações. Acreditamos, no entanto, que ao refazermos um percurso bibliográfico através das produções críticas que buscaram produzir uma narrativa histórica unificadora de ambas as fotografias, seja possível levantar algumas relevantes questões para um estudo da historiografia desta fotografia subcontinental. Pode-se ressaltar que, em comum com o movimento que começou na França, e depois se internalizou, as diretrizes do *Coloquio* e a interpretação de Billeter sobre a fotografia latino-americana ressaltam o papel dos fotógrafos como *autores* (BILLETER, 1993, p. 13; CASANOVA in RIBALTA, 2015, p. 94). No que diz respeito àquilo que esses fotógrafos registraram, é possível encontrar na fotografia latino-americana representada no *Coloquio* de 1978 e no trabalho de Billeter uma posição semelhante ao que é enfatizado por Peter Hamilton na fotografia humanista, quando esta se desloca da *classe ouvrière*, ou operária, para se focar na *classe populaire*, ou popular (HAMILTON, 2007, p. 93). É justamente nesta classe popular que tanto a fotografia humanista francesa quanto a fotografia latino-americana como elaborada naquele momento vão encontrar certos desvios, um humor, ou então um leve estranhamento, que lhe são particulares. Acreditamos, portanto, que as escolhas curatoriais e os discursos construídos com elas por Billeter, assim como os discursos produzidos na ocasião do *Primer Coloquio*, são de grande consequência para historiografia da fotografia latino-americana – do mesmo modo que são também as associações destes discursos com o discurso humanista.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. Fotolivros e História Comparada da Fotografia na América Latina: Reflexões teóricas e possibilidades de investigação. In IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem I Encontro Internacional de Estudos da Imagem. Londrina, 2013. Parte deste artigo foi publicada também em Balance historiográfico de la fotografía latinoamericana a partir de una perspectiva brasileña. Metodologías y ejes de análisis. 2011 [on line]. Último acesso em 25/06/2016. Disponível em: <http://www.ungs.edu.ar/cm/uploaded_files/file/publicaciones/trama/sampaio.html>.

BEAUMONT-MAILLET, Laure ; DENOYELLE, Françoise (eds). **La Photographie Humaniste, 1945-1968 Autour d'Izis, Boubat, Brassä, Doisneau, Ronis...** Éditions de la BNF, 2006.

BETTINO, Carla. Mapas abiertos: fotografía latinoamericana 1991-2002. Lo latinoamericano en el relato sobre la fotografía. Boletín de Arte (N.º 15), pp. 77-84, septiembre 2015. Disponível em <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa>

BILLETER, Erika (org). **Fotografie Lateinamerika, von 1860 bis heute**. Zürich, Bern: Kunsthaus, Benteli Verlag, 1981.

BILLETER, Erika. **Canto a la Realidad**. Madrid, Barcelona: Lunwerg, 1993.

HAMILTON, Peter. Representing the social: France and frenchness in post-war humanist photography. In HALL, Stuart (ed). **Representation. Cultural representations and signifying practices**. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 2007.

NEWHALL, Beaumont. **The History of Photography: from 1839 to the present**. New York: Museum of Modern Art, 2003.

VILLARES Ferrer, Monica. Hecho en Latinoamérica: La invención de la 'Fotografía Latinoamericana'. Revista Sures, n. 7 (2016). Disponível em <https://revistas.unila.edu.br/index.php/sures/issue/view/25/showToc>. Acesso em 22/06/2016.

ZERWES, Erika. Iconografias de esquerda: encontro entre cultura visual e cultura política em fotografias da Guerra Civil Espanhola. In: Visualidades v.12 n.2, jul-dez 2014, pp. 159-177.

O CARNAVAL NAS OBRAS DE PORTINARI: REGISTRO E PRESERVAÇÃO DA MEMÓRIA

MARIA CRISTINA CAPONERO¹
EDSON LEITE²

INTRODUÇÃO

Desde o séc. XVI, as festas vêm pontuando a vida cotidiana brasileira, mas seus primeiros registros iconográficos surgiram somente no séc. XIX, com a produção dos artistas viajantes que integraram expedições artísticas e científicas com o propósito de documentar pela arte. Esses registros são importantes fontes iconográficas para o estudo da vida social brasileira por representarem acontecimentos históricos, cotidianos, usos e costumes.

As transformações sociais, a evolução da indústria, a vida simples no campo, as crenças populares, as festas etc. foram retratadas pelos modernistas da primeira geração que estavam preocupados com os diversos aspectos de nossa identidade cultural. Suas obras são plenas de crítica social revelada implícita ou explicitamente em meio a seus potenciais criativos e estético-expressivos, transportando-nos para cenários ricos em cores e traços, mas plenos de múltiplos sentidos e significados. No entanto, eles acabaram incorrendo, muitas vezes, no mesmo erro dos acadêmicos que eles próprios condenavam, procurando o Brasil na Europa.

CANDIDO PORTINARI E SUA OBRA

Portinari estudou na Europa, mas, durante o período em que lá permaneceu, nunca pintou, decidiu que, ao retornar ao Brasil em 1931, pintaria “aquela gente com

-
1. **Maria Cristina Caponero.** Pós-doutoranda do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP).
 2. **Edson Roberto Leite.** Professor titular do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP) e docente no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).

aquela roupa e com aquela cor...” (PROJETO PORTINARI, s/d). Em suas obras é frequente o elemento popular, retratando em várias delas os mais pobres ou infelizes, os seus sentimentos, as suas memórias, as recordações e reminiscências de sua infância que envolviam temas folclóricos e regionais, inclusive as festas, sobretudo o Carnaval, abrindo, assim, uma pequena fresta da nossa realidade histórica e sociocultural.

Portinari não “concebia sociedade sem arte, nem arte sem significado social” (AJZENBERG, 2012, p. 16). Segundo ele, “[...] todo artista que medite sobre os acontecimentos que perturbam o mundo chegará à conclusão de que fazendo um quadro mais ‘legível’ sua arte, ao invés de perder, ganhará. E ganhará muito, porque receberá o estímulo do povo” (PORTINARI, 1947. *In*: MOREIRA, 2001, p. 129).

○ CARNAVAL NA OBRA DE CANDIDO PORTINARI

Portinari pintou vinte e cinco obras que tiveram as festas como temática, sendo dez delas especificamente sobre o Carnaval, a saber: *Bloco Carnavalesco* (1933), *Desfile de Carnaval* (1941), *Maria Rosa no Carro* (1941), *Máscara* (1941), *Carnaval* (1942), *Frevo* (1956), *Frevo* (1957), *Carnaval* (1957), *Carnaval* (1960) e *Frevo* (1961).

No desenho *Bloco Carnavalesco*, Portinari destaca que a festa ocorria no espaço público urbano, perceptível pelo poste de luz e por algumas edificações dispostas no fundo da cena. Trata-se de um bloco de rua com sua bandeira, um aglomerado desordenado que ocupa um espaço público delimitado, provavelmente afastado da cidade. Portinari mostra que a festa mobilizava homens e mulheres, predominantemente negros, perceptível pelos traços físicos dos personagens retratados (lábios volumosos e grossos, narinas grandes, cabelos crespos, corpos robustos e deformados, ressaltados numa expressão típica de Portinari, visando a retratar a força de trabalho) e pelas vestimentas (turbantes, saias rodadas e chapéus).



Figura 1 - PORTINARI, C. *Bloco Carnavalesco*, 1933.

Desenho a crayon/papel. Composição em preto e branco, 35 x 73 cm

Fonte: Coleção Particular. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/3436/detalhes>>.

Acesso em: jun. 2016.

Portinari também traz à luz o caráter popular dos festejos pela presença de brincadeiras, da espontaneidade e da permissividade característica do Carnaval, reveladas pelos trajes e pelo uso da máscara. O desenho nos deixa entrever que a música e a dança ritmavam a festa; a música marcada pelo pandeiro e pela cuíca e a dança pela posição dos braços abertos e elevados e das pernas afastadas ou levantadas, representando corpos em movimento que realçam a euforia e a alegria da festa.

Em *Desfile de Carnaval*, a cena que predomina é o panorama de uma ampla avenida cercada por edificações luxuosas, com sacadas, por onde passa um desfile de luxuosos carros conversíveis, marcando a distinção social e mostrando que as pessoas de alto poder aquisitivo também se apoderavam da festa. Portinari foca nos que brincam na avenida; é a eles que são lançados os fachos de iluminação vindos dos holofotes do alto dos prédios (LARA; SOUZA; PORELLI; CORDEIRO, 2011), mesmo estando representados sem traços fisiológicos numa demonstração de que a festa era de todos e para todos. As brincadeiras que ocorriam durante a festa estão simbolizadas por linhas coloridas que atravessam toda a pintura, sugerindo serpentinas sendo lançadas dos camarotes ou das sacadas. A alegria da festa é salientada pelas cores vermelho, azul e amarelo.

A obra *Maria Rosa no Carro* possui características semelhantes às da obra supracitada, demonstrando que os desfiles carnavalescos contavam com a presença dos brancos da elite, simbolizados por um homem e duas meninas de corpos refinados, confortavelmente acomodados num luxuoso carro conversível e elegantemente trajados: ele trajando terno, gravata borboleta, chapéu e sapatos, elas, vestidos rodados, vestimentas que poderíamos considerar inadequadas à festividade. A alegria da festa é salientada pelo uso das cores amarelo, azul e vermelho das vestimentas, das serpentinas e dos confetes lançados sobre o carro. Próximo à roda do carro visualizamos uma máscara, peça típica e essencial dos festejos carnavalescos, usada, inclusive, para ocultar e mesclar as diferentes classes sociais.

A máscara, o confete, a serpentina, o pandeiro e outros apetrechos fundamentais às comemorações carnavalescas ganham destaque na obra *Máscara*.



Figura 2 - PORTINARI, C. *Carnaval* (1957)

Pintura à aquarela e a grafite/papel nos tons amarelos, ocre, cinzas, branco e preto, 27,9 x 48,3 cm.

Fonte: Coleção Particular. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/5308/detalhes>>. Acesso em: jun. 2016.

Em *Carnaval* (1957), Portinari demonstra a pluralidade permissiva de uma festa em que tudo é válido. Na obra estão representados três homens dançando frevo: um deles porta a sombrinha típica da festividade pernambucana; um segundo traja roupas e chapéu de cangaceiro e porta uma espingarda e o terceiro traja uma fantasia de *Bumba meu boi* e chapéu de palha. As brincadeiras carnavalescas são ressaltadas pelos meninos que dançam e *plantam bananeira*. A presença da música é constatada pelo esboço de um homem tocando clarineta e por outro tocando chocalho. A geometrização dá ritmo à tela, delineando as pessoas e permitindo que os corpos se toquem e se misturem. O fundo é preenchido com áreas geométricas irregulares.

Ajzenberg (2012) explica que a geometrização nas obras de Portinari surge como possibilidade de solução estética inspirada, em grande parte, em Picasso. Os tons pálidos que transitam entre o sépia rosado e o degradé ocre representam uma homogênea sobriedade e tristeza características do pintor, mesmo ao retratar o Carnaval, festa dominada pela alegria e pelas cores.

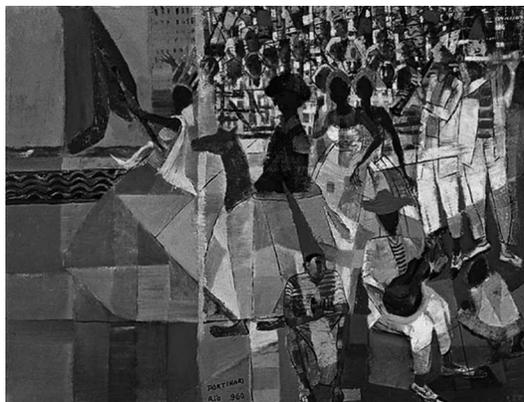


Figura 3 - PORTINARI, C. *Carnaval* (1960).

Pintura a óleo/cartão, nos tons azuis, amarelos, rosas, violetas, vermelhos, laranja, terras, branco, verde e preto, 20 x 23,5 cm.

Fonte: Coleção Particular. Maquete para o painel Frevo pertencente ao Pampulha Iate Clube.

Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/5308/detalhes>>. Acesso em: jun. 2016.

Em *Carnaval* (1960), Portinari representa a avenida, os prédios, o mar e o céu. A multidão agrupada representa os integrantes de uma Escola de Samba, com a presença da porta-bandeira, dos músicos e das baianas. O Carnaval espetáculo é simbolizado pelos expectadores sentados nas arquibancadas sugeridas no fundo da tela. Assim como em algumas das obras anteriormente citadas, causa estranheza o fato de novamente Portinari colocar na cena um homem trajando fantasia de *Bumba meu Boi*, com roupa e chapéu de cangaceiro e cartuchearas cruzadas no peito. Na cena há também um tocador de cuíca que porta um chapéu pontudo em alusão ao palhaço.

O sambista está estereotipado por um homem (sem face) trajando camiseta listada, terno claro, chapéu de palha e sapatos de verniz e que permanece sentado sobre um caixote, tocando uma viola. A presença dos negros é predominante na festividade, mas alguns brancos também estão presentes, mas apenas como músicos, tocando flauta, violão, cuíca e clarinete, alguns destes, inclusive, instrumentos normalmente não associados à festividade. Os diferentes níveis sociais também são demarcados pelos pés descalços dos negros em oposição aos brancos calçados. A composição é toda geometrizada, exceto no canto superior esquerdo onde estão representados os elementos que nos permitem espacializar a festa – o calçadão com desenho característico da Praia de Copacabana. Contrariamente à obra *Carnaval* (1957), nesta obra homônima, datada de 1960, a festividade e os foliões ganham brilho, alegria e emoção pela exaltação cromática com o emprego de cores claras, quentes e vibrantes, característica não usual na obra de Portinari.

Portinari pintou ainda diversas obras correlacionadas com o Carnaval, intituladas *Frevo* (1956, 1957, 1960 e outras), mas não as contemplamos na presente análise por serem um recorte de uma prática regionalizada. Também não foi contemplada a obra *Carnaval* (1942) pois, apesar de seu título, não apresenta nenhum indício de que se refira à festa em questão, uma vez que o espaço retratado é o morro e o destaque dado por Portinari é para a música. Esta obra, inclusive, foi um estudo para a realização posterior de uma outra, executada sob encomenda de Assis Chateaubriand para decorar a sede da Rede Tupi do Rio de Janeiro, passando então a se chamar *Morro* e deixando à parte o Carnaval.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos as representações iconográficas do Carnaval nas obras de Candido Portinari, entendendo-as como fontes que nos permitiram compreender os elementos visuais nelas contidos e os sentidos aludidos por estas imagens, constatamos que elas transmitem inúmeras informações históricas e sociais, permitindo claramente a constatação da realidade e a preservação da memória. No entanto, ao utilizarmos uma pintura como uma fonte documental, devemos ter em mente que se trata de uma representação da vida material e não um retrato fiel da realidade, mas, mesmo assim, ela pode nos fornecer pistas para conhecermos os valores cultivados por uma determinada sociedade.

Como vimos, provavelmente buscando realçar a cultura popular, Portinari inseriu no registro do Carnaval diversas figuras alheias à festividade como o cangaceiro, o *Bumba meu Boi*, o palhaço, os capoeiristas e outras. Certo é que Portinari sempre deu muita importância ao conteúdo de suas obras, porém não devemos nos esquecer de que ele é pintor e que usa a liberdade que lhe permite a arte (AJZENBERG, 2012).

REFERÊNCIAS

AJZENBERG, Elza. **Portinari: Três Momentos**. São Paulo: Edusp, 2012.

LARA, Larissa M.; SOUZA, Thais G. de; PORELLI, Ana Beatriz G.; CORDEIRO, Natália C. R. **Iconografia das festas populares em Cândido Portinari**: sentidos/significados das expressões carnavalescas. Rio Claro: Motriz, v. 17, n. 3, p. 498-510, jul/set, 2011.

PORTINARI, Candido. *Sentido Social del Arte*. Buenos Aires: Centro de Estudiantes de Bellas Artes, 1947. In: MOREIRA, Marcos. **Cândido Portinari**. São Paulo: Três, 2001.

PROJETO PORTINARI. Disponível em: <www.portinari.org.br>. Acesso em: jun. 2016.

RECORRÊNCIA NA PINTURA: TRAÇOS COMPARTILHADOS NOS PROCESSOS INDIVIDUAIS DE CRIAÇÃO DE CATUNDA E MILHAZES

ANDRÉA VIRGINIO DIOGO GARCIA¹
ANA HELENA DA SILVA DUARTE DELFINO²

Ao falar sobre pintura contemporânea, de modo geral, parece ecoar a ideia de uma produção dotada de pleno “ineditismo”, sem vínculos com a historicidade plástica e de difícil compreensão para o grande público. O ensejo para desmistificar tal ideia tem norteado a pesquisa de extensão, bem como o estudo continuado junto ao Núcleo de Pesquisa em Pintura e Ensino (NUPPE/UFU) da Universidade Federal de Uberlândia – MG, sobre a recorrência como um traço inerente ao processo criativo pictórico, objetivando assim ampliar as reflexões sobre o tema.

Inicialmente, é preciso conceituar e diferenciar Recorrência Histórica Plástica e Recorrência Plástica. Ambos apontam momentos distintos e históricos ao longo da processualidade artística. De maneira abrangente, a recorrência é entendida “[...] pela ação processual do artista de voltar o olhar ao que já foi realizado no passado – distante ou imediato – para dar a sua criação alguma autonomia relativa à tradição na qual está inserido”, de acordo com Garcia (2014, p. 13). Ainda segundo a autora é

[...] a essência do fazer artístico: a força que atua como uma constante independentemente do período histórico e da variação do grau de ruptura com a matéria, o suporte ou a linguagem artística. Sua existência se faz notar desde o uso da matéria, permeando a concepção do trabalho, até a obra que se apresenta ao espectador. (GARCIA, 2014, p. 13)

-
1. **Andréa Virginio Diogo Garcia.** Mestre em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) e pesquisadora do Núcleo de Pesquisa em Pintura e Ensino da Universidade Federal de Uberlândia (NUPPE/UFU).
 2. **Ana Helena da Silva Duarte Delfino.** Professora de Artes no Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (IARTE/UFU) e em programas de pós-graduação no IARTE/UFU e na Museologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA).

Para uma rápida contextualização histórica a recorrência pode ser dividida em dois grandes períodos. No primeiro período até início da arte moderna, os aspectos pertinentes a ela são mais implícitos e ligados ao caráter qualitativo da representação figurativa, na busca de superá-la para obter maior fidelidade realística. Tal busca de superação começa a dar contornos ao que vem a ser a Recorrência Histórica Plástica. No segundo período, a partir da arte moderna, os aspectos são mais explícitos e por vezes indissociáveis da poética do artista, com maiores graus de rupturas com a tradição a qual recorre ou se está inserido. A Recorrência Histórica Plástica é caracterizada pela ação de procura de elementos – consolidados na trajetória da arte – externos ao fazer individual, com intuito de superação ou resignificação – esse último notadamente nas obras contemporâneas. Quando a recorrência é interna a elementos da própria trajetória do artista, é consolidada a recorrência plástica.

As vanguardas modernas foram – de certo modo – responsáveis por uma educação estética para a aceitabilidade de uma pintura marcada por caráter coletivo, criando assim uma área de conforto apreciativo. A pintura contemporânea por sua vez, rompe com essa premissa, acentua a individualidade, questiona os limites do plano pictórico e da materialidade expressiva. Essa individualidade possivelmente atua como o maior fator de ruptura com o espectador no que concerne a sua zona de conforto. Ela também dá contornos acentuados a uma produção mais sólida sob os aspectos das definições poéticas. Essa solidez por seu tempo se faz notar pela Recorrência Plástica. Em face do exposto até aqui, este estudo infere que não há fazer pictórico que seja totalmente desvinculado de Recorrência Plástica na processualidade criativa que dote a obra de “ineditismo absoluto” e incompreensível. As recorrências plásticas internas a feitura configuram a poética singular do artista e por sua vez atuam como lei individual sob a qual se fundamentam as múltiplas possibilidades de concreção criativa. Elas operam perceptivamente como traços compartilhados e intrínsecos a processos individuais de criação. Sendo as obras entendidas como o testemunho tangível de seu processo criativo, o foco direcionador da investigação sobre a recorrência está no trânsito dos dados imagéticos observáveis. Assim, na fase atual, esta pesquisa privilegia a leitura dos indícios explícitos nas pinturas das artistas Leda Catunda e Beatriz Milhazes.

As obras de Leda Catunda revelam uma trajetória operacional marcada pela recorrência. Essa se inicia pela concepção, perpassa pela materialidade e se fixa no objeto finalizado. A finitude de cada pintura é um momentâneo “intervalo” no processo criativo, uma vez que traz em seu bojo outras questões e incitamentos. Neste ínterim, instaura-se a recorrência propriamente dita enquanto processo operativo. O estudo prévio realizado por Leda usando colagens de sobras de materiais compõe um acervo de iconografias evocativas. Uma vez executada a obra, e observada em trajetória pictórica, tem-se ativada uma reminiscência perceptiva de imagens parentais, porque a recorrência plástica se torna fixada nas pinturas-objetos e é vista quer seja por temas, figuras, formas ou imagens recorrentes. É o que pode ser notado, por exemplo, nas obras *Todo pessoal – 2005*, *Os amantes III – 2008*, *Eu te amo meu bem – 2009*. Os re-

feridos indícios contidos nas obras demonstram que para uma poética se tornar definida pelos contornos ideados pelo artista é necessária a instauração da recorrência como fundamento em alguma das etapas de sua processualidade, uma vez que ela possibilita corporificar todos os elementos capazes de materializar o intangível.

Na obra de Beatriz Milhazes, há a presença explícita e constante de recorrência plástica observável pela concepção do uso cromático, dos planos, das figuras e dos motivos. A singular articulação desses elementos aliados a grande escala das telas conferiu a seus trabalhos uma identidade visual inconfundível. O início de sua jornada artística é caracterizado pela recorrência histórica plástica a elementos ornamentais do Barroco tais como anjos, colunas, volutas e arabescos dentre outros; ainda ao modernismo europeu na figura de Matisse com sua tradicional pintura planar de forte aspecto decorativo com formas de caráter gráfico e de Mondrian com sua organização de planos de cores verticais e horizontais, bem como, a modernista Tarsila do Amaral na organização de sua paleta cromática singular. Ao se apropriar de elementos da visualidade histórica e transpô-los em novas significações para seus trabalhos, Beatriz Milhazes formou ao longo dos anos um vasto repertório iconográfico e, a partir desse, formalizou sua processualidade pela recorrência plástica agora interna a própria obra. A recorrência plástica explícita e indissociável da poética da artista corporificada na visualidade pictórica é atestada por colocações pontuais como a de Oswaldo Corrêa Costa (2008, p. 103) “[...] um círculo dentro de um quadrado representa uma combinação formalmente ideal e recorrente na obra de Milhazes” e, ainda, “Em Milhazes, a recorrência é fundamentalmente um recurso de composição [...]” (idem, p.111). Nas obras *A primavera* – 1995, *O Buda* – 2000 e *Avenida Brasil* – 2003/2004, é possível observar a existência de elementos composicionais recorrentes como a pintura de rosas estilizadas por traços gráficos, o círculo seriado de contas redondas, a circularidade orientadora da composição de alguns motivos e, no caso das duas últimas, o ritmo do movimento ditado pelo arabesco de pseudas volutas e listras. Estas últimas, de um uso inicial quase tímido, ganham nos anos seguintes maior espacialidade e consecutiva dramaticidade ótica. A obra de Milhazes propicia a visualização nítida sobre a instauração da recorrência pela explicitação de seu uso como prática intrínseca a seu fazer. O excesso de imagens que ajudam a definir a identidade visual das pinturas da artista evocam reminiscências de algo já visto, de uma lembrança imagética, mas resignificada. Este universo exacerbado de informações e referências pictóricas ao aludirem similaridades ressaltam sutis diferenças perceptíveis somente pelo olhar detido.

A escolha das obras das duas artistas para iniciar a pesquisa sobre a recorrência deve-se a ruptura com a tradição pictórica e por terem ambas participado de um momento emblemático que deu novos rumos à pintura contemporânea brasileira.

O termo recorrência não deve ser tomado como sinônimo para repetição mecânica de dados imagéticos no corpo da obra dos artistas contemporâneos. Na trivialidade cotidiana ação de repetir subentende uma gratuidade de fazer desprovida de reflexão e questionamento, ou de um propósito meramente laboral, enquanto a

intenção, o gesto e a consciência artística descontextualizam o significado *lato* de repetição na construção de ressignificações e sentidos plásticos.

A pintura atual abrange um fazer que ultrapassa a prática tradicional — suporte e tinta — tornando materiais inusitados ao campo da arte fonte de matéria expressiva. Essa ruptura confronta o espectador despertando-lhe o estranhamento. Por sua vez, o processo de criação leva ao inesgotável as ressignificações estabelecendo no fazer artístico um trânsito imagético entre passado e presente quer seja pela recorrência histórica plástica, quer seja pela recorrência plástica.

Os argumentos aqui expostos sintetizam em linhas gerais o início de um estudo que busca estreitar a relação artista, processo, obra e público ampliando as dimensões de compreensão da recorrência como um traço universalizado por processos individuais. Mais especificamente na pintura e demais criações na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

CATUNDA, Leda. **Poética da maciez**: pinturas e objetos. 2003. 118f. Tese (Doutorado em Artes) — Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

CHIARELLI, Tadeu (Org.). **Leda Catunda**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

COSTA, Carlos Zibel. **Além das formas**: introdução ao pensamento contemporâneo no design, nas artes e na arquitetura. São Paulo: Annablume, 2010.

GARCIA, Andréa V. Diogo. **Elemento recorrente como princípio conceitual/formal na obra Siameses de Leda Catunda**. 2014. 129f. Dissertação (Mestrado em Artes) — Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. São Paulo.

MESQUITA, Ivo (Org.). **Leda Catunda (1983–2008)**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009.

MESQUITA, Ivo; COSTA, Oswaldo C.; HIRSCH, Faye. **Beatriz Milhazes**: pintura, colagem. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Trad. Maria Helena N. Garcez. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

Catálogo

Beatriz Milhazes: um itinerário gráfico / [curadoria e texto Luiza Interlenghi]. — Rio de Janeiro: SESC, 2012.

FONTES ON-LINE DE TEXTOS E IMAGENS

<http://www.ledacatunda.com.br/>

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9441/beatriz-milhazes>

<http://dasartesplasticas.blogspot.com.br/2007/11/beatriz-milhazes-rio-de-janeiro-brasil.html>

PRESERVAÇÃO DA ARTEMÍDIA BRASILEIRA: QUESTÕES HISTORIOGRÁFICAS E METODOLÓGICAS

ANA PATO¹
GISELLE BEIGUELMAN²

INTRODUÇÃO

A história da artemídia brasileira vem sendo escrita de forma rigorosa por historiadores da arte e curadores, como Ana Maria Belluzzo, Arlindo Machado, Cristina Freire, Cristine Mello, Fabio Fon e Priscila Arantes, e pesquisadores, como Adriana de Souza e Silva, Lucia Santaella e Simone Osthoff, entre outros não menos importantes. Esses pesquisadores dedicaram-se e dedicam-se a projetos que destacam artistas específicos, histórias institucionais e linguagens particulares: Waldemar Cordeiro e Marcelo Nitsche, temas de investigações de Belluzzo; Paulo Bruscky, analisado em profundidade por Freire; os estudos de Machado e Mello sobre a videoarte brasileira; assim como a revisão crítica, também obra de Freire, da atuação do Professor W. Zanini à frente do MAC USP (instituição que se confunde com a própria história da artemídia no mundo); são alguns dos recortes temáticos que indicam a consistência das pesquisas já realizadas e em processo na área aqui no Brasil.

Em linhas gerais, esse artigo pretende contribuir para o debate, destacando o reconhecimento das particularidades dessa produção artística brasileira e problematizando algumas questões metodológicas em torno da escrita da história da artemídia no país. Especial atenção será dada à arte digital dos anos 2000 e os diálogos que identificamos com vertentes do modernismo e tropicalismo brasileiros.

Arquivos de artemídia: da deterioração aos procedimentos

Esse tipo de reflexão é hoje estratégico, haja vista que é a base para o desenvolvimento de procedimentos específicos de conservação para dar conta da transito-

-
1. **Ana Mattos Porto Pato.** Doutoranda pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAUUSP). É bolsista FAPESP.
 2. **Giselle Beiguelman.** Professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAUUSP).

riedade das mídias eletrônicas e digitais. Como se sabe, as obras, especialmente as mais recentes, rapidamente tornam-se inacessíveis, em função da acelerada transformação dos equipamentos e por serem produzidas em mídias e suportes não duráveis.

Isso impacta não só a preservação do patrimônio da arte eletrônica dos anos 1960 e 1970, mas particularmente a produção brasileira desenvolvida a partir dos anos 2000, por artistas e coletivos brasileiros fora do circuito artístico institucionalizado pelo mercado de arte e pelos museus, e que vem se destacando no âmbito da produção digital brasileira como Jarbas Jácome (Recife), Dirceu Maués (Belém do Pará) e Gabriel Menotti (Vitória).

Trata-se de uma geração de criadores que apresenta características bastante distintas da produção em artemídia dos anos 1980 e 1990. Menos comprometida com projetos instalativos e objetuais, são marcantes em suas obras os tensionamentos entre o *hi* e *low-tech*, a reinvenção dos usos das tecnologias disponíveis, experiências coletivas e circuitos de autoria difusa. Tais características impõem que sejam investigadas as particularidades da produção brasileira contemporânea, interrogando suas aproximações e distâncias com movimentos artísticos anteriores, como a releitura da antropofagia modernista dos anos 1920 pelo Tropicalismo dos anos 1960, e procedimentos que marcaram os anos 1970, propondo práticas que hoje seriam chamadas de DIY (*Do It Yourself*, Faça Você Mesmo), como as que aparecem nas formas de circulação em xerox da poesia marginal, em formas de impressão de baixo custo como a serigrafia, explorada pela arte postal, ou nos formatos de difusão eletrônicas típicas do experimentalismo em vídeo.

A incipiente reflexão sobre essas obras, enquanto estão sendo produzidas e em funcionamento, pode implicar o risco de seu apagamento da história. Nas palavras de Walter Zanini (Freire, 2014):

O museu nessa concepção deixa de entrar em cena depois da obra, tornando-se concomitante a ela. Assume, assim, uma posição ativa, pois deixa de ser um órgão expectante e exclusivo, armazenador de memórias, para agir no núcleo das proposições criadoras, e a participação direta dos artistas é decisiva.

Além do risco da perda das obras propriamente ditas o que está em jogo é também a compreensão de uma produção marcante nos 2000, como *das Coisas Quebradas* (2013), de Lucas Bambozzi, *Crepúsculo dos Ídolos* (2007), de Jarbas Jácome, e a diversificada ação de coletivos, como Gambiologia.net e Metareciclagem, que indicam uma estética emergente no campo da artemídia.

Nesse sentido, é preciso considerar que a urgência diante da deterioração imposta por essas práticas artísticas resultou na criação de outros espaços de disseminação e preservação dessa produção que não foram totalmente absorvidos pelo sistema da arte. Segundo Caitlin Jones (2010, p. 52, tradução nossa):

A história completa da *Artemídia* existe dentro de arquivos pequenos, de festivais e de arquivos on-line ao redor do mundo. Documentos de performances, instalações, apresentações de palestras, documentação de exposição, vídeo *single-channel*, projetos de internet e baseados em software experimental contam a história.

Esse é o caso da Associação Cultural Videobrasil, que, juntamente com outros centros de mídia e festivais internacionais, fundados entre os anos 1970 e 80 – tais como, Electronic Arts Intermix (Estados Unidos), Lux (Inglaterra), Video Hiroba (Japão), Netherlands Media Art Institute (Holanda), Western Front Society (Canadá), Ars Electronica (Áustria) –, assumiu o papel de abrigar, num primeiro momento, para, posteriormente, preservar, difundir e distribuir suas coleções.

Ao longo de sua trajetória, o Videobrasil formou um dos mais completos acervos de vídeo e *performance* com obras de artistas do Sul geopolítico do mundo. É importante notar que a proposição inicial para formação do Festival em 1983 está profundamente contaminada pela inexistência de uma política cultural no país e organiza-se a partir dessa ausência. Nessa perspectiva, o arquivo histórico do Festival nasce com a missão premente de qualificar-se como memória. (Farkas, 2003, p. 231)

AGENCIAMENTOS METODOLÓGICOS

Profundamente marcada por procedimentos de ressignificação do cotidiano e estratégias micropolíticas de apropriação crítica das mídias e recursos técnicos, essas práticas artísticas têm estabelecido um recorte particular do Brasil, no campo das estéticas tecnológicas atuais. Seu contexto é o da globalização e do processo de digitalização da cultura em todos os níveis. O reconhecimento das particularidades dessa produção artística brasileira mais recente e, mais importante, de sua capacidade de agenciamento, não implica atribuir-lhe adjetivos relacionados a um suposto (e equivocado) ineditismo das estéticas tecnológicas e da artemídia. A problematização da tecnologia e da ciência no campo da arte não é nova. Pode-se dizer que foi uma questão cara à Renascença, como a sistematização da perspectiva por Brunelleschi e o desenvolvimento da câmera escura evidenciam.

Porém, no contexto específico das artes digitais, esse processo de problematização da tecnologia ganha contornos políticos e institucionais particulares. Todas as escolhas, dos programas aos equipamentos, é ideológica, ocorrendo dentro de circuitos industriais, acentuando um fenômeno que já se evidenciava com o surgimento da fotografia. É a partir daí, como já aprendemos com Flusser (1985), que o processo de criação passa a se dar dentro de cadeias industriais, e que nos tornamos amalgamados aos aparelhos e a suas regras internas, fazendo com que seja decisivo o enfrentamento das normas pré-definidas no seu programa.

Tampouco a relação entre arte e mídia é inédita. Desde que as comunicações de massa existem, a arte incorpora recursos midiáticos. O impressionismo já se valia procedimentos psicológicos e fisiológicos caros ao processo fotográfico e o modernismo do início do século 20, da pintura à literatura, foram profundamente marcados pelo uso de recursos midiáticos em suas estratégias e obras, como destacou Daniels (2003).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não é o propósito de fazer neste artigo uma revisão dessa bibliografia e da importante linhagem de estudos críticos que a acompanha, mas isso constituirá, certamente, uma das etapas fundamentais, do ponto de vista metodológico, das pesquisas que estão por ser realizadas. Importa, por ora, recusar as noções de ineditismo e originalidade como características da artemídia, para reconhecer as particularidades do que conceituamos como vertentes tecnofágicas da arte digital brasileira, buscando sua inserção no campo de estudos da História da Arte.

Nessa perspectiva, frisamos que, ao chamar atenção para o quanto as mídias e as artes dialogam desde o modernismo, não queremos de modo algum formular uma hipótese de continuidade que redundaria em uma visão conservadora da história, a partir da qual concluiríamos que as artes são midiáticas desde que as comunicações de massa emergiram. Esse viés de análise é conservador porque aposta numa história progressiva em que o presente e o futuro estariam desde sempre antecipados pelo passado. Além disso, teríamos que aderir a uma concepção determinista em que as práticas seriam produto dos meios.

Isso nos permite refletir sobre a artemídia no âmbito da História da Arte de maneira mais instigante, sem procurar seu ato inaugural ou obra fundadora e sem transformá-la em pura repetição, entretanto, sem abrir mão de uma tentativa de análise “panorâmica”, que recubra o período dos anos 1950 aos 2000. É nesse contexto teórico metodológico que podemos pensar as formas da artemídia à luz dos devires da arte contemporânea para interrogar o tecido dos agenciamentos que a artemídia produz, ou seja: seus espaços de reprogramação dos códigos de comunicação.

Em suma, esse aspecto deve ser considerado não só do ponto de vista metodológico, mas também do historiográfico. Abordado mais raramente em estudos sobre o assunto, diz respeito às histórias dos equipamentos e às formas como o desenvolvimento de hardwares e softwares modificam a cultura e dialogam com a História da Arte. Acreditamos que essa abordagem permitirá delinear olhares mais amplos para as práticas da arte digital, investigando procedimentos que extrapolam o âmbito individual de produção, na medida em que revelam o entorno tecnológico que constitui determinados fazeres.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Priscila. **Arte e Mídia**: Perspectivas Da Estética Digital. São Paulo: SENAC, 2005.
- BEIGUELMAN, Giselle e MAGALHÃES, Ana Gonçalves. (Orgs.). **Futuros Possíveis**: arte, museus e arquivos digitais. São Paulo: Peirópolis: Edusp, 2014.
- DANIELS, Dieter. “Media Art Net | Overview of Media Art | Forerunners.” **Media Art Net**. 2003. Disponível em: http://www.mediaartnet.org/themes/overview_of_media_art/forerunners/print/. Acesso em: 05 Junho, 2016.
- FARKAS, Solange. O Videobrasil e o Vídeo no Brasil: Uma Trajetória Paralela. In: **Made in Brasil**: três décadas do vídeo brasileiro. (Org.) Arlindo Machado. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- FREIRE, Cristina. Museus em Rede: A dialética impecável de Walter Zanini/A Network of Museums: The Impeccable Dialectic of Walter Zanini. **Art Journal**. 73, 2, 20-45, 2014.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta** – Ensaios para uma Futura Filosofia da Fotografia. São Paulo: HUCITEC Editora, 1985.
- FON, Fabio. **Web Arte no Brasil**. 1999-2005. Disponível em: <http://www.fabiofon.com/webartenobrasil/> Acesso em: 5 Junho, 2016.
- JONES, Caitlin. Do it yourself: Distributing responsibility for media arts preservation and documentation. In: **Archive 2020** – Sustainable Archiving of Born-Digital Cultural Content. Virtueel Platform, maio 2010. Disponível em: <<http://virtueelplatform.nl/english/news/archive-2020-sustainable-archiving-of-born-digital-cultural-content>>. Acesso em: 1 julho, 2016.
- MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- MELLO, Christine. **Extremidades Do Video**. São Paulo: SENAC, 2008.
- Metareciclagem**. Disponível em: <http://rede.metareciclagem.org/wiki/MetaReciclagem> Acesso em: 5 Junho, 2016.
- PAUL, Cristhiane. **Digital Art (Revised and Expanded Edition)**. 2a edição. Nova York: Thames & Hudson, 2008.
- SANTAELLA, Lucia. **Por que as Comunicações e as Artes estão Convergingo?** São Paulo: Paulus, 2005.

MONTAGEM MNEMOSYNE, PAINÉIS DIDÁTICOS E CAVALETES DE VIDRO: APROXIMAÇÕES POSSÍVEIS

CRISTINA PONTES BONFIGLIOLI¹

Nesse adjetivo ‘velho’, usado ao invés de ‘antigo’, está toda a crise de nossa época: o cheiro de mofo da cultura abandonada a si mesma, do antigo não querido e não revivido, mas sim mumificado e esquecido. (BO BARDI, 2009)

Em decorrência do centenário do nascimento de Lina Bo Bardi (1914-1992), ocorrido em 05 de dezembro de 2014, o Museu da Casa Brasileira, instituição da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, organizou a exibição *Maneiras de Expor: a arquitetura expositiva de Lina bo Bardi*, aberta à visitação entre 19 de agosto e 09 de novembro de 2014.

As salas e as videoentrevistas da exibição apresentavam ao público paulistano, deste início de século XXI, o que foi a produção de Lina Bo Bardi no campo da museografia e da expografia, desde a constituição do MASP na Rua 7 de abril, em 1947, passando pela inauguração do MASP na Av. Paulista, em 1968, a execução e inauguração do SESC Fábrica Pompeia, entre 1977 e 1982, incluindo as exposições produzidas ali e no Solar do Unhão – o Museu de Arte Moderna da Bahia, entre 1963 e 1964, quando foi demitida do posto de diretora do Museu pelo governo militar.

As informações na exposição do Museu da Casa Brasileira destacavam com vigor o fato da atuação museográfica, expográfica e como arquiteta de Lina fugir totalmente da ideia, então bastante cristalizada na Europa, de entender um museu como monumento estético. Essa sua posição adivinha de uma crítica ácida ao predomínio

1. **Cristina Pontes Bonfiglioli.** Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da USP (ECA-USP) e doutoranda do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP). É pesquisadora do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

do discurso estetizante na arte e na história da arte². Defendia, ao contrário, o acesso sem limites às imagens e à cultura.

De modo geral, a expografia de Lina produzia imagens gigantescas e mobilizava imaginários – os cristalizados e os que se abriam para o novo. A cena que construía em cada exposição convidava o visitante a costurar significações próprias, livres das amarras de uma interpretação previamente dada. Lina assumia a liberdade de sentido que suas exposições poderiam constituir. As expografias que invadiram o MASP – *Repastos: Exposição-documento* (1975), *A mão do povo brasileiro* (1969), *História em quadros* (1970) – produziram um grande painel-panorama contendo diversas imagens (5 mil peças no caso de *A mão do povo brasileiro*) que preenchiam uma ambiência, provocando reações as mais diversas, como a do Adido militar brasileiro da Embaixada Italiana, que proibiu a abertura da mostra em Roma, apenas um dia antes da inauguração, alegando que estavam sendo expostas a pobreza e a miséria (ALMEIDA, 2014, p.206-207).

Vem daí a forte sensação de que um tangenciamento entre o pensamento iconológico de Lina Bo Bardi e o de Aby Warburg (1866-1929) pudesse nos conduzir a uma nova maneira de pensar a obra de Lina Bo Bardi, em especial, suas criações expográficas e museográficas, uma vez que a arquiteta parece ter construído com suas exposições uma crítica visual às tradições artísticas de interpretação da arte e da obra de arte que, em alguns aspectos, a aproxima da crítica visual proposta por Warburg.

Para fins desta abordagem, escolhemos duas produções específicas de Lina: as exposições didáticas, desenvolvidas para o MASP 7 Abril, e os cavaletes de vidro, pensados para o MASP Av. Paulista. Entendemos que ambos os procedimentos de exibição confluem no sentido de buscar apresentar imagens ao público como relações entre formas culturais e não como progressões racionais do gênio humano que se volta à elaboração de expressões artísticas, sejam elas pinturas, esculturas, cerâmicas, desenhos, gravuras, tapeçarias. Nosso intento é esboçar uma aproximação entre os modos de pensar de ambos – Bo Bardi e Warburg –, procurando centrar a comparação na proposta compositiva/expositiva deles, uma vez que se configurava como um estudo iconológico da cultura, ainda que no caso de Lina haja um interesse particular pela cultura popular brasileira.

Desenvolvido entre 1924 e 1929 por Aby Warburg, logo após seu retorno de Kreuzlingen³, o Atlas *Mnemosyne* é, como toda a obra de Warburg, fonte de intensos debates na História e da Filosofia da Arte, mas também na Antropologia e Arqueolo-

2. Essa posição pode ser derivada de sua leitura de Croce e Gramsci, como sustenta RUBINO, 2009. Contudo, tentaremos uma outra via de interpretação, como será visto adiante.

3. Entre 1921 e 1924, Warburg viveu na Clínica Neurológica de Ludwig Binswanger, em Kreuzlingen. ALVES (2005, p. 8) lembra que “O ambiente na clínica, no entanto, não representava para ele um grande deslocamento de sua posição intelectual ou de classe. Entre os internos daquela época encontravam-se o dançarino Nijinsky, o artista expressionista Ernst Ludwig Kirchner, o químico e industrial Adolf Werner, o poeta Leonard Frank e a feminista Bertha Pappenheim (Koerner, 2003, p. 15).”

gia da Imagem, que seriam, de fato, os campos de investigação nos quais sua impressionante pesquisa encontra melhor acolhida.

Alves (2005, p. 10) destaca que

Warburg rompeu com a noção de que telas constituíam totalidades fechadas sobre si mesmas em estado de perfeição. Ele evidencia nelas a presença não apenas dos rostos mundanos, mas também de elementos de religiões pagãs contrapondo-se à idéia de uma manifestação religiosa pura, chegando, através das rupturas, às contradições da cultura e do pensamento sobre a arte e a civilização ocidental.

A montagem *Mnemosyne* era uma experiência por meio da qual Warburg procurava “formar quadros com fotografias” (DIDI-HUBERMANN, 2013, p.383). Tais fotografias eram extraídas da própria coleção de imagens reunida na *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*. Em sua disposição final, a montagem consistia de “grandes telas de tecido preto esticadas sobre chassis – com a dimensão de um metro e meio por dois – nas quais se podia reunir as fotografias, fixando-as por meio de pequenos prendedores, fâceis de manipular.” (DIDI-HUBERMANN, 2013, p. 383)

A ideia de um atlas, no pensamento de Warburg, remontava a 1905. Em 1924, porém, houve algo a mais, algo como um *raptus*: de repente, revelou-se uma forma que a seu ver, não era apenas um “resumo em imagens”, mas um *pensamento por imagens*. Não apenas um “lembrete”, mas uma memória no trabalho. Em outras palavras, a memória como tal, a memória “viva”. Daí surgiu o nome próprio que a iniciativa inteira viria a assumir: *Mnemosyne*, personificação clássica da memória, mãe das nove Musas e, suspeitamos, vagamente aparentada com a *Ninfa*. (DIDI-HUBERMANN, 2013, p. 383)

O Atlas (WARBURG, 2010) tem importância vital para se entender o pensamento de Warburg, pois configura-se como o ponto emblemático de sua produção, uma vez que foi a forma como encontrou para expor todo o seu pensamento peregrosso. A montagem *Mnemosyne* era um modo de desdobrar seu pensamento em todos os sentidos, a fim de descobrir possibilidades ainda não concebidas, mais do que dedicar-se a recapitular e concluir sua obra (DIDI-HUBERMANN, 2013).

Diz-se que Warburg fez escola, no sentido de ter criado um núcleo de pesquisas a partir do qual vários alunos foram formados com base em suas ideias. Há registros de que a chamada “Escola de Warburg” ganhou força na crítica de arte italiana no pós-guerra devido ao trabalho de Eugenio Battisti (1924-1989), que fez uso de contri-

buições de campos do conhecimento estrangeiros à tradição da crítica de arte, como a fábula, o folclore e a história das religiões (DAL CANTON, 2007, p. 100). Isso poderia indicar, talvez, um dos caminhos possíveis para pensar a coincidência de pensamento entre Lina e Aby, ainda que, de fato, Pietro Maria Bardi (1900-1999) tenha tido papel crucial como interlocutor de Lina no que tange a crítica que ele mesmo fazia aos métodos museográficos e expográficos tradicionais (eurocêtricos), defendendo a ousadia modernista da Itália do pós-guerra, como a de Franco Albini (1905-1977) para o projeto de restauro e organização do Palazzo Bianco⁴ (CANAS, 2014, p. 7).

Contudo, quando se usa o termo “Escola de Warburg” é mais aos seus seguidores que o termo costuma se referir e não ao pensamento próprio de Warburg:

A relevância desta “Escola” no contexto da disciplina História da Arte foi, no entanto, em parte a responsável pelo desconhecimento que se instalou, durante muitas décadas, em torno das pesquisas e verdadeiros objetivos de Aby Warburg, após a sua morte em 1929. Com o passar do tempo, o nome de Warburg foi sendo identificado com aquele de seus sucessores, e em especial com os métodos da iconologia de Panofsky, que, no entanto, eram bastante diferentes dos métodos por ele defendidos. [...] enquanto Panofsky e seus sucessores preocupavam-se cada vez mais, numa performance erudita, com a decifração do significado do conteúdo representado em uma determinada imagem, eles paulatinamente também se afastavam das preocupações centrais de Aby Warburg, que, antes de tudo, voltava-se para questões de psicologia da imagem, isto é, para investigações a respeito das formas assumidas pelas imagens e das *razões* que determinam suas transformações no tempo. Neste processo, a iconologia, enquanto ciência da imagem, pode ser absorvida com facilidade no espectro maior das metodologias tradicionais da história da arte, perdendo o caráter eminentemente crítico e, por assim dizer, subversivo inerente às concepções de Warburg. (DE MATTOS, 2006, p. 221).

4. De acordo com DE OLIVEIRA (2006, sem página), “a concepção arquitetônica e museográfica de Lina Bo Bardi para o Masp não é absolutamente isolada. Experiências similares foram realizadas desde os anos trinta na Itália por Franco Albini ou por Edoardo Persico. Antes disso, em 1924, Frederick Kiesler já havia inaugurado em Viena, com seu *spatial exhibition method*, uma nova forma de agenciar o espaço que promovia a relação entre os diferentes objetos nele expostos indo em contra ao isolamento da obra de arte até então instituído pelas formas de exposições. Todos estes arquitetos buscavam, exatamente como o faz Lina Bo Bardi, criar com seus sistemas expositivos, um ambiente ou uma ‘atmosfera’ de aproximação tanto entre as obras expostas como entre o visitante e a obra de arte.”

Um interesse similar ao de Warburg pelo folclore (um tipo de paganismo ou misticismo), as religiões e, ainda, a constituição de uma cultura popular legitimamente brasileira, isto é, que não fosse dependente de uma ordem estética pré-estabelecida, são percebidos em Lina também por meio de seus escritos:

A arquitetura contemporânea brasileira não provém da arquitetura dos Jesuítas, mas do “pau a pique” do homem solitário, que trabalhosamente cortara os galhos da floresta; provém da casa do “seringueiro”, com seu soalho de troncos e o telhado de capim; é aludida, também ressonante, mas possui, em sua resolução furiosa de fazer, uma soberbia e uma poesia, que são a soberbia e a poesia do homem do sertão, que não conhece as grandes cidades da civilização e os museus, que não possui a herança de milênios, mas suas realizações - cuja concretização foi somente possível por esta sua soberbia esquiva – fazem deter o homem que vem de países de cultura antiga. (BO BARDI, 2009, p. 72).

Tal afirmação aponta para uma poesia cuja herança não é racional, não é iluminista, mas uma poesia que nos habita e que remonta uma ancestralidade bem mais remota, quiçá vinculada ao primitivismo anterior ao dos índios que aqui habitavam em 1500 e ao que Warburg nomeava de Formações do *páthos* [*Pathosformeln*]⁵, capazes de unir a história humana como uma história global da cultura, e não mais como uma história das civilizações ou uma história da arte – seja ela a arte da pintura, do desenho, da escultura ou da arquitetura.

Como lembra Alves (2005, p. 6),

[...] está bastante claro, a partir de Warburg, que a idéia de uma explicação puramente interna para o sentido das obras de arte é insuficiente. Ele recusa a existência no homem de uma faculdade que o torne capaz de julgar o belo, seja esse julgamento anterior ou posterior à obra, mais ainda de que esse julgamento seja universal, por qualquer processo que isso se realize. Esse julgamento é condicionado por um contexto histórico determinado.

Poderíamos pensar Lina como colaboradora inconsciente do projeto warburgiano de fundar uma história da arte compreendida como antropologia ou como

5. Segundo DE MATTOS (2006), Warburg passaria a usar o conceito de *Pathosformel* a partir de 1905 para explicar sua concepção de transmissão de uma memória coletiva através de imagens.

Kulturwissenschaft? Poderíamos alinhá-la aos que, como Warburg, lutaram para se opor a todas as ortodoxias vigentes? É possível afirmar que Lina, tal como Warburg, considerava as obras de arte como o produto estilístico de um emaranhamento com a dinâmica da própria vida? Teria Lina colocado em prática um protocolo experimental concebido para expor em conjunto visualmente as intrincações e as polaridades da *Nachleben*? (DIDI-HUBERMANN, 2013).

Parece-nos que Lina expõe – na criação tanto das exposições didáticas, desenvolvidas para o MASP 7 Abril, como dos cavaletes de vidro, pensados para o MASP Av. Paulista – a questão da sobrevivência das imagens na cultura mundial (e, às vezes, também na cultura brasileira), tão cara à Warburg, na superfície do dia a dia das imagens corriqueiras, publicitárias, midiáticas, trazendo à tona a materialidade do universo artístico, – seja pela fotografia, seja pelas pinturas, pequenas esculturas e cerâmicas (como as que organiza na *Vitrine das Formas*) –, a memória de uma cultura que se faz desde as cavernas e que continua fazendo-se: o humano manifestando-se figurativamente e marcando a existência de vários tempos. A repetição de certas formas independe do tempo histórico em que foram geradas – parece ser novamente a vinculação antropológica e arquetípica que se destacava nessas montagens especiais desenvolvidas por Lina, tornando possível a esses trabalhos de expografia e museografia uma aproximação com a proposta warburguiana não estetizante de pensar e apresentar a cultura como conjunto de imagens da produção humana e não como ordem lógica de movimentos artísticos, que se volta exclusivamente para a discussão erudita do belo e do gosto, restrita aos letrados iniciados.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Edmar de. Repassos e A mão do povo brasileiro. Transcrição de vídeoentrevista. In: LATARROCA, Giancarlo (org.). **Maneiras de expor:** arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi. São Paulo: [s.n.] 2014. 236p. Catálogo de Exposição. 19 Ago.a 09 Nov. 2014. Museu da Casa Brasileira. p. 206-207.

ALVES, Caleb Faria. A imagem depois do ritual da serpente. **XXIX Encontro Anual da Anpocs.** GT 10 Imagens e Sentidos: a produção de conhecimento nas ciências sociais. 25 a 29 de outubro de 2005, Caxambu, MG. Outubro de 2005. Disponível em: http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=3710&Itemid=318 Acesso em: 10 Jan. 2015.

BO BARDI, Lina. Bela criança. [1951] In: RUBINO, Silvana e GRINOVER, Marina. **Lina por escrito.** Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naiyf, 2009. p. 70-73.

CANAS, Adriano Tomitão. Lina Bo Bardi e a Museografia para o Masp - Sete de Abril. In: **4º Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus – Museologia e Patrimônio.** Rio de Janeiro: 29, 30 e 31 de outubro de 2014. Disponível em: http://arqumuseus.arq.br/seminario2014/transferencias/_lina_bo_bardi/_lina_bo_bardi-adriano_canas.pdf Acesso em: 18 Jan. 2015.

DAL CANTON, Giuseppina. Art Criticism. In: MARRONE, Gaetana e PUPPA, Paolo (eds.). **Encyclopedia of Italian Literary Studies.** Routledge, 2007. p. 98-103. Disponível em: <http://www>.

amazon.com/Encyclopedia-Italian-Literary-Studies-Gaetana/dp/1579583903#reader_1579583903
Acesso em: 18 Jan. 2015.

DE MATTOS, Claudia Valadão. Arquivos da memória - Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea In: **Atas do II Encontro de História da Arte**. Teoria e História da Arte: Abordagens Metodológicas. IFCH, UNICAMP, Campinas, Mar. 2006. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/DE%20MATTOS,%20Claudia%20Valladao%20-%20IIIEHA.pdf>
Acesso em: 10 Jan. 2015. p. 221-228.

DE OLIVEIRA, Olivia. A depredação material e espiritual da obra de Lina Bo Bardi. **Arquitextos**. n. 068.01, ano 06, jan. 2006. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.068/387> Acesso em: 18 Nov. 2014.

DIDI-HUBERMANN, Georges. **A imagem sobrevivente**. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid, Akal, 2010.

HISTORIOGRAFIA, MUSEU E MERCADO: UM OLHAR A PARTIR DA PERSPECTIVA DE GÊNERO

NADIESDA DIMAMBRO¹

Este trabalho pretende discutir, sob a perspectiva de gênero, a situação das mulheres artistas contemporâneas no Brasil. A partir de reflexões acerca de uma historiografia da arte de caráter feminista e sobre noções colocadas pela museologia de gênero, bem como de apontamentos acerca do mercado de arte atual, visa-se constituir um cenário de questionamento da participação, ou não, das mulheres na arte.

Tomando de partida a historiografia, é importante salientar que a historiografia da arte de cunho feminista ou de gênero, importantíssima para tantas abordagens revolucionárias do silenciamento ou apagamento das mulheres da história da arte, não tem dado conta de explicar a retenção ou o sucesso de mulheres artistas. O texto tido como fundador da crítica de arte feminista, o artigo “Why have there been no great women artists”, publicado em 1971² na revista *ArtNews* pela historiadora da arte Linda Nochlin, começa enumerando caminhos possíveis para responder à pergunta que dá título ao famoso texto. Entretanto, aponta também às armadilhas que esses caminhos de resposta podem criar para uma história da arte feminista.

A análise das condições de produção artística é, para a autora, a chave interpretativa mais frutífera para pensar as mulheres na arte, a fim de responder à pergunta que intitula o texto de Nochlin. O acesso à educação, prezado pelo sistema da arte

-
1. **Nadiesda Carolina Dimambro Capuchinho.** Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).
 2. Whitney Chadwick aponta em “Women, art and society” (1999) que uma série de acontecimentos no final de 1969 e começo da década de 1970 levou aos primeiros protestos contra o racismo e o machismo no mundo da arte nos EUA. Além das intervenções mais famosas referentes à liberdade sexual feminina e a luta por igualdade racial (Panteras Negras), também aconteceram atividades artísticas feministas. Em dezembro de 1969, na exposição anual do New York’s Whitney Museum, participaram 143 artistas, dos quais somente 8 eram mulheres. As manifestações contra o museu levaram à criação de grupos ativistas, como o Women Artists in Revolution (WAR). Este é o contexto em que Nochlin e seu texto estão inseridos.

e pelo mercado, também deve ser observado. A autora investiga a falta de acesso ao estudo do nu ou modelo vivo, que marcou a vida das mulheres artistas durante toda a história até finais do século XIX ou começo do XX, dependendo do país. Temas considerados menores, como paisagem e natureza morta, eram o que restava para as mulheres ousadas que optavam pelo caminho não convencional de ter uma carreira artística, a despeito de todos os entraves colocados. É preciso reelaborar a lógica individual/privado em direção ao coletivo/público, para assim repensar as estruturas institucionais excludentes que marcaram a trajetória das mulheres artistas.

Griselda Pollock, historiadora feminista da arte embasada na chamada terceira onda feminista³, detém-se ao questionamento da maneira com que o cânone artístico opera, propondo uma desconstrução da estrutura hierárquica de retenção dos artistas. Em seu texto “A modernidade e os espaços da feminilidade” (POLLOCK, 2011), a autora dialoga com a tradição historiográfica sobre o modernismo e a modernidade (Baudelaire, 1863 e T. J. Clark, 1985), estabelecendo novos parâmetros de análise do impressionismo. A partir do discurso enraizado de artista moderno enquanto flâneur, ou seja, agente que circula livremente por essa cidade eferescente das multidões, e voyeur, ou seja, agente que tudo observa sem ser observado, Pollock aponta para o recorte de gênero dessa experiência de modernidade tida como universal. A possibilidade de compreender o mapa da cidade enquanto seu lar e ao mesmo tempo espaço de lazer e plenitude, para as artistas e mulheres em geral, não se concretizava. Ou, se circulavam livremente, estariam submetidas a uma marca de classe e de feminilidade inferiores, como é o caso das prostitutas. Agrega um olhar atento e crítico às condições das mulheres em cada espaço que lhes são permitidos ou vetados, e como cada espaço de circulação pressupõe uma expectativa diferente de feminilidade – espaços públicos “mulheres desonradas” e espaços privados “senhoras”.

Essas duas autoras, Nochlin e Pollock, fundamentais para o olhar de gênero sobre a arte, são exemplares de como se tem tratado bem a questão do silenciamento das mulheres ao longo da história. Contudo, hoje no Brasil enxergamos uma situação diferente, a qual não se consegue encontrar respaldo ou teoria de suporte na citada historiografia.

Partindo para um olhar de gênero agora sobre o mercado, é visível que o mercado brasileiro de arte vem ganhando mais importância nos últimos trinta anos, período atravessado pelas políticas neoliberais e pela globalização. Existe uma conexão profunda entre capital e cultura, marcada pela relação dialética entre a necessidade de uma obra ser especial o suficiente para ser muito cara, sem ao mesmo tempo ser especial demais a ponto de não poder ser comercializada (FERRAZ, 2015).

O sociólogo francês Alain Quemin desconstrói a apologia da globalização, desmistificando a ideia de que este processo teria democratizado o acesso e a cir-

3. Adotamos aqui a linha do tempo tradicional da história do feminismo, que tem como primeira onda as sufragistas no final do século XIX na Europa e EUA, a segunda onda na revolução comportamental das décadas de 1960 e 1970, e a terceira onda nos estudos mais recentes, da década de 1980 aos dias atuais, que partem da premissa de que há vários feminismos possíveis.

culação da arte. Ressalta que os mecanismos de consagração dos artistas ainda são perpassados por diversos marcadores da exclusão, como nacionalidade e gênero do artista. O autor aponta que há uma desigualdade marcante em relação à espacialidade ou nacionalidade do artista/ateliê (QUEMIN, 2016). Ao analisar dois famosos rankings de artistas, o KunstKompass e o Artfacts, levando em conta as especificidades de mecanismos de pontuação de cada um, Quemin contabiliza respectivamente as porcentagens a seguir de artistas por país: Estados Unidos 30,4%, Alemanha 30,0%, Reino Unido 10,4% para o KunstKompass, e para o Artfacts: Estados Unidos 37,1%, Alemanha 18,2%, Reino Unido 7,63%, para mencionar apenas os três primeiros colocados⁴. O mesmo se dá com relação ao gênero do artista: os rankings mostram alguma evolução na participação de artistas mulheres, contudo ainda observamos uma predominância masculina. Esse panorama torna o caso brasileiro supracitado ainda mais intrigante, uma vez que somos a periferia em termos de localização e pontuação ou quantidade de artistas, mas ao mesmo tempo temos uma participação comparativamente maior de mulheres. Aparentemente, a exclusão das mulheres não seria uma marca do mercado de arte relacionado à venda de obras de artistas mulheres do Brasil.

Sobre o sucesso das artistas contemporâneas brasileiras, e a título de exemplo, temos os artigos de jornal a seguir: “Tela de Beatriz Milhazes é vendida por dezesseis milhões de reais na abertura da SP-Arte” (Jornal Folha de São Paulo, 06/04/2016) e “Com ‘O Moderno’, Beatriz Milhazes é um dos destaques de leilões de arte latina em NY” (Jornal O Estado de São Paulo, 22/11/2015). E ainda “Obra de Varejão é a obra de um artista brasileiro mais cara da história” (G1 online, 18/02/2011).⁵

Há, contudo, uma presença ainda minoritária de mulheres em coleções de relevância no Brasil, o que convive com a situação já mencionada de destacado sucesso feminino na arte contemporânea brasileira e, ao mesmo tempo, temos um aporte teórico que trata as mulheres a partir da chave do silenciamento. A conta parece não fechar, cada aspecto parece ir em uma direção diferente. Tendo em vista o breve cenário exposto acerca da historiografia sobre mulheres na arte, museologia de gênero e mercado brasileiro contemporâneo, uma série de questões se impõem: O fato de haver duas artistas mulheres liderando o ranking de venda e espaços de visibilidade resolve o problema? Como pensar as mulheres que foram retidas pelo *mainstream*, pelo mercado, pelos museus ou por mais de um veículo simultaneamente?

4. É interessante notar que os dois primeiros colocados nos ranking analisados por Quemin são, justamente, os dois países já mencionados como tendo a maior quantidade de museus de mulheres: EUA e Alemanha.

5. No último Art Price Annual Report (2013-2014), podemos identificar na lista dos 500 artistas mais caros da atualidade as seguintes colocações dos brasileiros: 65° Vik Muniz, 94° Beatriz Milhazes, 166° Adriana Varejão, 280° Os Gemeos, 305° Cildo Meireles. Web: <http://imgpublic.artprice.com/pdf/artprice-contemporary-2013-2014-en.pdf>

Com relação aos museus, temos que o conceito de museologia de gênero é recente, data de 1990, e é resultado de contribuições diversas, como a advinda dos estudos de gênero, da história e da própria museologia. Nessa época há reverberações do debate e das experimentações de décadas anteriores em museus que pensam na contemporaneidade, que partem de uma lógica de laboratório aberto de experiências culturais, não mais o lugar estático de relação entre expectador passivo e obra objeto, mas sim o lugar da experimentação, do fazer artístico vivo, da interação entre seus agentes. Essa perspectiva museológica está nesse caldo de questionamento do lugar social do museu, que se contrapõe ao paradigma moderno, que se propõe a pensar-se enquanto produtor de discurso, articulando biblioteca, arquivo e acervo (FREIRE, 2015)⁶. A contemporaneidade e sua arte com seus suportes híbridos marca a fluidez das esferas, uma mudança de paradigma do objeto para o processo. Há uma guinada geral na direção contrária à ideia de museu como depósito de uma memória de vencedores e cânones, vai-se ao encontro, também, de uma perspectiva embasada na Carta de Santiago do Chile (1972) e na Declaração de Quebeque (1984), ou seja, de uma noção de museu a serviço da sociedade. Apresenta-se, então, como discurso crítico sobre o papel social e político dos museus contemporâneos, buscando dar visibilidade às contribuições femininas para a arte, cultura, vida cotidiana e sociedade. A museologia de gênero compreende, também, a feminização das funções de curadoria (FREIRE, 2015)⁷ e diretoria de museus, bem como do corpo geral de técnicos e funcionários. É importante destacar que a única esfera que conta com larga participação feminina é a do voluntariado educativo, o que também nos leva a questionamentos sobre como se dá a participação e legitimação das mulheres nesses espaços (VAQUINHAS, 2014, p. 3).

Atualmente, temos setenta e um museus da mulher⁸ ou museus das relações de gênero no mundo, sendo que os países que mais concentram unidades são Estados Unidos, com quatorze museus, e Alemanha, com seis museus (VAQUINHAS, 2014, p. 4).

A maioria desses museus concentra-se na perspectiva histórica da contribuição e protagonismo femininos: cerca de vinte e três (VAQUINHAS, 2014, p. 6) desses museus são dedicados a essa abordagem; Isso posto, cabe-nos maior atenção ao como

6. “Como sabemos, os paradigmas modernos de classificação e a separação por meios e técnicas são ineficientes e o fluxo entre biblioteca, acervo e arquivo é um dos resultantes dessa ineficácia.” p. 62

7. “Do mesmo modo, a distinção entre obra de arte e documento desde Duchamp, como sabemos, não é mais retiniana. Assim, tomar o valor de exibição e as variáveis institucionais agregadas (FREIRE, 1999) como plataformas privilegiadas de pesquisa e prática curatorial supõe, necessariamente, investigar a condição de visibilidade (ou invisibilidade) de artistas e obras” p. 59

8. Para pensar um “Museu da Mulher”: A própria enunciação de uma “questão da mulher”, aponta Nochlin, traz a constatação de que a hegemonia é masculina, da mesma maneira que há, por exemplo, a “questão do negro” ou a “questão da pobreza”, denunciando a norma social branca e elitista do cânone artístico. A arte oficial e supostamente neutra é centrada no artista homem, branco e de classe média, geralmente cercado por fortes relações familiares e/ou profissionais com outros artistas ou professores que lhes abrem as portas, como é o caso de Picasso e tantos outros “gênios” citados pela autora.

isso se faz. A boa intenção por trás da abordagem de gênero que tem como premissa tratar de narrativas marginalizadas, acaba por ser escamoteada pela mera substituição do masculino pelo feminino dentro de uma lógica histórica datada do século XIX, de inspiração positivista e enciclopedista, que não transforma a maneira como o cânone opera. É isso o que queremos com um museu sobre as mulheres, sejam elas artistas ou personagens históricos? Constituir a velha história dos heróis, meramente substituindo homens por mulheres?

É preciso pensar uma nova historiografia da arte com enfoque de gênero, que leve as peculiaridades do Brasil e do capitalismo atual em consideração, sem perder de vista as valorosas e estabelecidas contribuições de Nochlin e Pollock. Em consonância com essa perspectiva crítica acerca da elaboração de novas teorias da arte a partir da perspectiva de gênero, faz-se urgente também pensar o museu, seus espaços e a curadoria de exposições, bem como as aquisições, a partir de uma política de embate ao *status quo* e à reprodução da norma ou do cânone.

REFERÊNCIAS

- FERRAZ, Tatiana Sampaio. Quanto vale a arte contemporânea? **Novos Estudos Cebrap**, SP, Edição 101, março de 2015.
- FETTER, Bruna e SIMIONI, Ana Paula. Brazilian female artists and the market. **Novos Estudos Cebrap**, SP, Edição 105, março de 2016.
- FREIRE, Cristina. **Museus e arte contemporânea: entre bancos de dados e narrativas**. Arterias, UFPA, n.01, Fev 2015.
- NOCHLIN, Linda. **Why have there been no greatest women artists?** 1971. Web: http://davidrif-kind.org/fiu/library_files/
- POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade. In: MACEDO, Ana Gabriela e RAYNER, Francesca. **Gênero, cultura visual e performance**. Antologia crítica. Portugal, Edições Humus, 2011.
- QUEMIN, Alain. A distribuição desigual do sucesso em arte contemporânea entre as nações: uma análise sociológica da lista dos ‘maiores’ artistas do mundo. In: QUEMIN, Alain e Villas Bôas, Gláucia (orgs). **Arte e vida social, pesquisas recentes no Brasil e na França**. Open Edition Press, 2016. Web: <https://books.openedition.org/oep/482>
- VAQUINHAS, Irene. **Museus do feminino, museologia de gênero e o contributo da história**. MIDAS [Online], 3|2014, posto online no dia 08 de julho de 2014, consultado no dia 02 de julho de 2016. URL: <HTTP://midas.revues.org/603> ; DOI: 10.4000/midas.603

○ PAPEL SOCIAL DA FOTOGRAFIA NO REGISTRO DO TRABALHO HUMANO: OS PRECURSORES RIIS E HINE

RODRIGO KORAICHO GONZAGA¹

EDSON LEITE²

Desde seu surgimento, a fotografia revolucionou o mundo com sua capacidade de registrar os fatos e se reproduzir rapidamente. Isso sucedeu-se em várias esferas facilitando a transmissão de informações e permitindo cada vez mais o acesso as mais diversificadas perspectivas culturais, sociais e políticas existentes em partes distintas do mundo.

O advento da fotografia avançou a partir de necessidades impostas por condições políticas, econômicas e sociais, demandas insurgentes do período histórico – exatidão, reprodutibilidade, baixo custo, velocidade de execução. Em meados do século XIX, e conseqüentemente com a progressão do segmento no âmbito específico de registro cultural principalmente no início do século XX, alguns fotógrafos marcaram a história capturando imagens capazes de narrar situações de época, bem como questões socioeconômicas, consolidando a memória de locais, povos e culturas. Segundo Kossoy:

A descoberta da fotografia propiciaria, de outra parte, a inusitada possibilidade de autoconhecimento e recordação, de criação artística (e portanto de ampliação dos horizontes da arte) de documentação e de denuncia graças a sua natureza testemunhal (melhor dizendo, sua condição técnica de registro preciso do aparente e das aparências). (KOSSOY, 2014, p. 31)

-
1. **Rodrigo Koraicho Gonzaga.** Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).
 2. **Edson Roberto Leite.** Professor titular do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP) e docente no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).

A fotografia permite uma melhor compreensão, reflexão e a retomada de questões históricas, perpetuando episódios importantes de todos os gêneros das sociedades em sua enorme diversidade. E, nesse sentido, nos centros urbanos do apogeu da industrialização, o alvoroço resultante das condições precárias ocasionado pela crescente reestruturação abarcaram novos rumos para a sociedade e a necessidade de registro destas mudanças se tornou fundamental.

A partir de 1880, a fotografia se solidifica na imprensa, não apenas como base para a reprodução de gravuras. A transformação da indústria, as novas invenções, o mercado receptivo e a abundância de recursos naturais após a Guerra Civil americana resultaram em um crescimento considerável na demanda por trabalho. Nas primeiras décadas do século XX, os salários dos trabalhadores nas fábricas eram tão baixos que, muitas vezes, as crianças precisavam trabalhar também para ajudar na renda familiar. As crianças já eram vistas como parte da economia dentro da família. Para as empresas, convinha contratar crianças para trabalhar, pois podiam encaminhá-las para empregos não qualificados por salários mais baixos. Muitos imigrantes e famílias que migraram do campo colocavam seus filhos para trabalhar.

JACOB RIIS E LEWIS HINE

O jornalista, fotógrafo documentarista e reformista social Jacob August Riis (1849 – 1914) foi uma personalidade de ligação direta nesse período de reforma socioeconômica. Nascido na Dinamarca, Riis mudou-se para Nova York e dedicou-se a escrever e fotografar a conjuntura das classes baixas da cidade, vivenciando de perto a pobreza com o intuito de evidenciá-la. Em 1870, aos vinte e um anos de idade, Riis chegou aos Estados Unidos como imigrante e trabalhou em diversos ramos na tentativa de se consolidar naquele ambiente urbano industrializado. Foi após ter entrado para o meio jornalístico que passou a ter contato e, conseqüentemente, interessar-se pela fotografia.



Figura 1 - Jacob Riis, *In sleeping quarters, Rivington Street Dump*

Fonte: <<http://www.nysun.com/arts/how-jacob-riis-lived-tom-buk-swientys-the-other/84669>>

Acessado em: 12 março de 2016.

Em 1890, Riis publicou seu livro de crítica social – *Como a Outra Metade Vive* (*How the Other Half Lives*) com fotografias, desenhos e estatísticas sobre a pobreza em Nova York, que teve sucesso e impacto imediatos.

O engajamento de Riis em sua crítica social reformista o fez promover um estudo sistemático do panorama que tomava não só Nova York, mas diversas outras megalópoles que cresciam incontrolavelmente, provocando essa dicotomia na sociedade. Na fotografia, como um desbravador, estabeleceu este fundamento crítico dos anseios da desigualdade como tema investigativo – documental.

Em 1904, foi fundado nos Estados Unidos o Comitê Nacional do Trabalho Infantil (The National Child Labor Committee - NCLC), uma organização privada, sem fins lucrativos, com a missão de promover os direitos, a dignidade, o bem-estar e a educação de crianças e jovens em sua relação com o trabalho. Na ocasião, o NCLC contratou times de investigadores no intuito de relatar este trabalho manual infantil e captar imagens, organizando exposições com fotografias, textos e estatísticas, trazendo atenção para a causa. Dentre eles, o fotógrafo, sociólogo e professor Lewis Wickes Hine (1874 – 1940). Nascido na cidade de Oshkosh, estado de Wisconsin, nos Estados Unidos, destacou-se por seu entusiasmo e indignação em relatar a crueldade do trabalho infantil.

Hine estudou sociologia em Chicago e Nova York entre 1900 e 1907. Em 1905, largou a profissão de professor e passou a se dedicar inteiramente à fotografia investigativa, empenhando-se em divulgar a miséria que presenciava no cotidiano em diferentes regiões dos Estados Unidos. Ele assumiu o papel de fotógrafo investigativo comissionado pelo NCLC e foi, sem dúvida, um dos pioneiros da fotografia documental, viajando pelos Estados Unidos, fotografando a vida e a relação de trabalho de jovens e crianças em todos os tipos de indústrias, de minas de carvão a moinhos de algodão, de casas frigoríficas a fábricas de tecelagem. Sua empreitada fotográfica intitulada “Trabalho Infantil” (Child Labor), entre 1908 e 1924 pelo NCLC, rendeu dois livros: *Child Labor in the Carolinas* e *Day Laborers Before Their Time*, e aproximadamente trinta reportagens das sessenta e cinco que estão em posse da Biblioteca do Congresso em Washington.



Lewis Hine, Child labor, Gastonia, North Carolina

Fonte: Lybrary of Congress / Call Number: LOT 7479, v.1, n° 0255 [P&P] <<http://hdl.loc.gov/loc.pnp/pp.print>> Acessado em: 12 de março de 2016.

Lewis Hine foi meticuloso na maneira de executar seu trabalho. Ele fez anotações para todas as suas fotografias, entrevistava crianças e, muitas vezes, se infiltrou em locais onde obviamente não era permitido que se fotografasse. Ele procurou ser o mais incisivo possível, anotando detalhes de idades, nomes, jornadas de trabalhos, local e até o horário em que a foto havia sido feita.

As imagens e anotações que Lewis Hine realizou sobre o tema do trabalho e do trabalhador potencializam a mensagem que a foto possa transmitir e indicam uma postura que “não é uma mera reprodução de um objeto ou de um grupo de objetos, – é uma interpretação da natureza, uma reprodução das impressões feitas mediante o fotógrafo a qual ele deseja repetir para outros” (KOETZLE, 2005, p.127).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dado o crescimento inexorável da industrialização, o surgimento de novas tecnologias e o aumento respectivo de oferta e demanda em escala global, a concepção dos meios de produção perniciosos tomou dimensões desproporcionais. A partir do precedente aberto por Jacob Riis e Lewis Hine – que transpassaram todas as vertentes da fotografia de seu tempo, originando um modelo antecipado de “fotójornalismo humanista”, e posteriormente junto a esforços como os da organização da Farm Security Administration (FSA), fotógrafos notáveis desempenharam um papel relevante na história, oferecendo oportunidade de um diagnóstico da sociedade, delimitando uma situação problemática aparentemente universal da sintetização do trabalho manual e do processo industrial, que constituem um cenário econômico problemático em diferentes instâncias e que, até nossos dias, continuam sendo temas recorrentes dos registros de muitos fotógrafos.

Os registros fotográficos de Riis e Hine foram precursores na memória do trabalho humano no período do desenvolvimento da máquina industrial e estes registros possuem valor documental e estético equivalentes a sua eloquência como representação. Estes registros colaboraram para desencadear uma série de mudanças sociais e de comportamento discutidos até os dias atuais.

O papel da fotografia em todos os meios de comunicação e como formadora de consciência desde seu surgimento até os dias de hoje oferece uma narrativa do homem no mundo: seja pela compreensão de suas categorias básicas ou da totalidade de seus fenômenos; sua sintaxe ou sua linguagem. A reflexão de seus elementos não se reduz pela transição entre realidade e ficção. Sua enorme abundância de percepções a tornam uma dádiva da memória e nos questiona intensamente em tantas instâncias.

REFERÊNCIAS

- FRIZOT, Michel (Org.). **The New History of Photography**. Köln: Köneman, 1998.
- HINE, Lewis Wickes. **Child Labor in the Carolinas**. New York: National Child Labor Committee, 1909.
- HINE, Lewis Wickes. **Day Laborers Before Their Time**. New York: National Child Labor Committee, 1909.
- KOETZLE, Hans-Michel. **Photo Icons: The story behind the pictures**. Los Angeles: Taschen, 2005.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- PERSICHETTI, Simonetta. *A poética no olho crítico: a estética como formadora de discurso na fotografia documental latino-americana*. Tese de doutorado em Psicologia Social - PUC/SP. São Paulo, 2001.
- RIIS, Jacob. **How the Other Half Lives**. New York: Reada Classic, 2010.

MARIO SCHENBERG NA VI BIENAL: ORGANIZAÇÃO DA SALA ESPECIAL DEDICADA A ALFREDO VOLPI

ANA PAULA CATTAI PISMEL¹

INTRODUÇÃO

A VI Bienal (1961) foi marcada por um tom de retrospectiva, tendo Mário Pedrosa como Diretor Geral. Ao organizar uma edição do certame dedicada a homenagear a trajetória das Bienais, o crítico deu à mostra um tom diferente do esperado, uma vez que o propósito das Bienais era dar voz às novas tendências das artes visuais em nível internacional (AMARANTE, 1989). Além desse debate, outras críticas permeavam cada nova edição das Bienais.

É nesse contexto que Mario Pedrosa propõe, na representação brasileira, salas especiais para os artistas premiados em Bienais anteriores. Para organizar a sala dedicada ao pintor Alfredo Volpi, entra em cena um crítico de arte com um perfil diferenciado em relação aos demais críticos de então. Trata-se do Professor Mario Schenberg, físico teórico de renome internacional, conhecido por sua atuação junto aos artistas.

Mario Schenberg era um colecionador de obras de Alfredo Volpi e conhecia profundamente a trajetória da pesquisa do pintor, o que não facilitou o trabalho de organização da sala especial. Mas quais foram os desafios enfrentados por Schenberg em sua primeira atuação nas Bienais? O crítico foi bem sucedido na elaboração da mostra de Alfredo Volpi?

A VI BIENAL DE SÃO PAULO (1961)

Chegando a sua sexta edição, o evento já tinha suscitado diversas polêmicas: desde a repercussão do apoio de Nelson Rockefeller quando de sua criação, passando

1. **Ana Paula Cattai Pismel.** Mestre e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP). É bolsista CAPES.

pelo gigantismo das sucessivas edições, até os debates acerca da abstração *versus* figuração e da emergência das vanguardas dos anos de 1960 (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004). Pode-se dizer que a cada dois anos, em maior ou menor medida, escolhas e renúncias dos organizadores da Bienal de São Paulo catalisavam e inventariavam os debates em voga na esfera cultural e artística do país².

Esta edição foi a última ligada ao Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), fundado por Francisco Matarazzo Sobrinho (conhecido como Ciccillo Matarazzo) em 1948³. Foi também a última edição que contou com uma organização centralizada na figura de um Diretor Geral, função ocupada então por Mário Pedrosa⁴.

Com Mário Pedrosa na direção geral da mostra, a expectativa era que a edição de 1961 tivesse um caráter fortemente pautado pelas pesquisas de vanguarda. Contudo, sua proposta foi mais tímida, apoiando-se em retrospectivas históricas. Várias representações internacionais tiveram caráter museológico (AMARANTE, 1989).

Dentro desse projeto, estavam previstas, na representação brasileira, salas especiais para os laureados das primeiras edições da Bienal. Coube a Mario Schenberg a organização de uma retrospectiva da obra de Alfredo Volpi, que ocupou uma das salas especiais da representação brasileira da VI Bienal de Arte de São Paulo (FUNDAÇÃO BIENAL, 1961)⁵.

Schenberg era, já na época, um dos maiores conhecedores da personalidade e da obra do artista, tendo sido o primeiro a perceber, por volta dos anos de 1940, a importância da obra do pintor operário de origem humilde (AJZENBERG, 1996). Em 1944, o crítico havia organizado a primeira exposição individual de Alfredo Volpi, para a qual fotografara as obras e escrevera o texto de apresentação para o catálogo da mostra (OLIVEIRA, 2011, p. 108).

A SALA ESPECIAL DE ALFREDO VOLPI

Em carta datada de 2 de fevereiro de 1961, Mário Pedrosa escreve a Mario Schenberg confirmando o acerto prévio feito em conversa telefônica e manifestando

-
2. A VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo teve lugar no Pavilhão Armando Arruda Pereira (Pavilhão da Bienal), entre 1 de outubro e 21 de dezembro de 1961. Tendo como diretor geral o crítico de arte Mario Pedrosa, a mostra reuniu 651 artistas provenientes de 50 países, expondo ao público quase 5.000 obras (FUNDAÇÃO BIENAL, 2016).
 3. Entre os anos de 1961 e 1966 deu-se o processo de desvinculação da Bienal em relação ao MAM-SP, passando o evento a ser organizado pela Fundação Bienal, que obteria recursos municipais e estaduais para financiar suas atividades, mas continuaria sob o comando de Ciccillo Matarazzo (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004).
 4. Da VII Bienal em diante, a organização do evento contaria apenas com Comissões de Assessoria, mas mem sempre havia nessas comissões conhecedores de arte, o que comprometia a qualidade da mostra. Cf. ALAMBERT & CANHÊTE (2004); AMARANTE (1989).
 5. O pintor das bandeirinhas dividiu com Di Cavalcanti o Prêmio Nacional de Pintura na II Bienal, em 1953, escolha que se deu no contexto do debate entre o realismo social e o abstracionismo emergente (AMARANTE, 1989).

satisfação em confiar ao crítico a organização da retrospectiva de Volpi. Essa tarefa tinha sido proposta inicialmente a Theon Spanoudis, que foi escolhido pelo pintor, mas não pôde aceitar a incumbência, pois estaria em viagem no período em questão⁶.

Para organizar a mostra, Mario Schenberg teve que contornar uma dificuldade: reunir trabalhos de todas as fases de um pintor cuja carreira fora iniciada na década de 1920, junto ao Grupo Santa Helena. Contando então com uma trajetória de quatro décadas, que compreenderam inúmeras fases, sua obra oferecia um desafio e tanto à realização de uma exposição retrospectiva. Essa dificuldade foi ainda maior com relação aos trabalhos anteriores à década de 1940, que já estavam bastante dispersos. No texto de apresentação da mostra, o crítico observou que a “[...] maior parte dos trabalhos de decoração de residências foram destruídos. Com grande esforço foi possível reunir uma coleção reduzida de seus quadros do período de 1915-1940 para a presente retrospectiva” (SCHENBERG, 1961, pp.38-39).

Figuraram na mostra noventa e cinco obras, em ordem cronológica, num percurso que cobriu desde 1915, como a tela *Casebre*, à pesquisa de 1961, com *Bandeiras no Espaço* (FUNDAÇÃO BIENAL, 1961). Para Leonor Amarante, a sala especial teve o mérito de ter sido “a primeira oportunidade de se ver quase todas as [...] fases” do pintor (AMARANTE, 1989, p. 117). Apesar da trabalhosa, a montagem da exposição foi bem sucedida⁷.

No que diz respeito ao texto de apresentação da retrospectiva, o crítico busca dar ao público a dimensão das fases da pesquisa de Alfredo Volpi, apresentando alguns aspectos de sua extensa produção. Ao destacar a capacidade de síntese do pintor, seja na captação da essência da atmosfera de cidadezinhas, subúrbios e praias, seja nas composições da fase do abstracionismo geométrico, Mario Schenberg utiliza elementos da pintura oriental: “Volpi evoca a arte inefável dos paisagistas místicos da China e do Japão [...], mas sempre como um homem do povo de São Paulo” (SCHENBERG, Mario, 1961, p. 37).

O crítico identifica a síntese operada pelo pintor, aliada à musicalidade de suas composições, à dimensão do trabalho dos artistas orientais que, no processo de seu aprendizado, buscavam na simplificação do desenho e no ritmo do traço uma expressividade mais profunda.

Para Mario Schenberg, Volpi é o pintor do espaço metafísico, repleto de musicalidade, no qual a cor não está a serviço da sensualidade (aqui entendida como aspecto do sensível, da sensação visual, e não no sentido do senso comum), mas da

6. Carta de Mário Pedrosa a Mario Schenberg, de 02 de fevereiro de 1961; carta de Mário Pedrosa a Theon Spanoudis, de 22 de dezembro de 1960 (Arquivo Histórico Wanda Svevo). A resposta de Theon Spanoudis não foi encontrada no Arquivo Histórico da Bienal, mas Pedrosa faz referência a ela na primeira carta mencionada, bem como ao motivo que o levou a não aceitar o convite.

7. Foram inúmeras as negociações com proprietários de obras do pintor. No Arquivo Histórico Wanda Svevo, da Fundação Bienal, estão depositados recibos de empréstimo e devolução de obras pertencentes a diversos proprietários, entre eles, Francisco Matarazzo Sobrinho, Mário Pedrosa, o pintor Bruno Giorgi e o próprio Mario Schenberg (Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal).

expressão de uma “espiritualidade fria e vibrante, um sentimento cósmico transcendendo a sensualidade das aparências” (SCHENBERG, 1961, p. 37).

Também são examinadas no texto as influências do abstracionismo geométrico e do concretismo, enquanto movimentações mais recentes de sua obra naquele momento. Mario Schenberg indica que, de início, elas pareceram nocivas ao desenvolvimento da pesquisa de Volpi, preocupação que, mais tarde, foi afastada pelo

[...] poderoso temperamento artístico de Volpi [que] pôde receber a influência do abstracionismo geométrico e do concretismo sem perder as suas características próprias. O resultado foi uma maior liberdade, aliada a uma depuração da composição e do colorido, que lhe deram uma admirável capacidade de síntese (SCHENBERG, 1961, p. 38).

Essa libertação da representação, prossegue o crítico, permitiu ao pintor desenvolver ainda mais seu senso de espacialidade pura, notável desde suas marinhas de Itanhaém (1940-1942). O pintor conseguiu plasmar, usando grandes massas de tons puros, uma espacialidade de vibração belíssima que, segundo o crítico, foi criação original sua. Os espaços, coloridos uniformemente, buscavam afastar a impressão de matéria.

Nos desdobramentos dos dois anos anteriores, porém, Volpi vinha se afastando do concretismo: estava voltando “à procura de matéria, e mesmo da pincelada, retomando de modo novo métodos tradicionais da pintura ocidental. [...] [N]as composições semiabstratas ou abstratas surgem cada vez mais linhas e curvas irregulares” (SCHENBERG, 1961, p. 38).

Apesar de apresentarem muitas qualidades, como a beleza da composição, a pureza do colorido e os temas populares, o conjunto da obra de Volpi produzida sob encomenda se apresenta menos interessante, para o crítico, que as telas pintadas na trilha de sua pesquisa pessoal – abstrata ou semiabstrata – do mesmo período.

Mario Schenberg conclui a apresentação da sala especial mencionando a formação do pintor, autodidata por excelência, isolada das tendências artísticas de então (primeiro tempo Modernista: décadas de 20 e 30). Apesar de ter podido, nos anos de 1950, viajar à Europa e aprimorar seu aprendizado, tendo conhecido os primitivos italianos que tanto o impressionaram, e de ter sido depois influenciado pelo concretismo, o sentimento popular não deixou Volpi: seus ecos estavam presentes nas hoje famosas bandeirinhas dos anos de 1950 e 1960.

A sala especial organizada por Mario Schenberg teve repercussão favorável na imprensa, na medida em que apresentou com eficiência e caráter didático todas as fases de Alfredo Volpi até aquele momento. Mesmo entre os visitantes estrangeiros,

a mostra foi bem recebida⁸. Outro aspecto positivo apontado é a abundância de documentação da pesquisa empreendida por Volpi, que permite ao visitante compreender o peso de seu trabalho na vida artística do país (MARTINS, 1961).

Interessa destacar, cinco anos após a VI Bienal, o que noticia o jornal *Correio Paulistano*, que indica que Alfredo Volpi vinha sendo procurado por colecionadores brasileiros e estrangeiros, “em consequência de seu nome ter se firmado em todo o território brasileiro, [...] graças ao efeito positivo de sua sala especial na Bienal, carinhosamente montada, dizem, pelo matemático Mario Schenberg, que é um dos grandes colecionadores paulistas”⁹. Para o pintor, certamente essa projeção foi um grande incentivo, tanto artístico, quanto financeiro, para a continuidade de sua pesquisa por meio de seus trabalhos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assinala-se que a sala especial organizada por Mario Schenberg obteve êxito, apesar dos entraves que dificultaram sua organização. Note-se, ainda, que o convite para a Sala Especial partiu do próprio artista, que tinha convicção de que Mario Schenberg era conhecedor de sua obra e acompanhava sua trajetória desde antes de seu trabalho ser reconhecido.

Estando em meio a artistas e intelectuais que possuíam obras de Volpi, o crítico pôde reunir trabalhos significativos de todas as fases do pintor até aquele momento. Destaca-se, além disso, a atenção dedicada ao texto de apresentação da exposição, que objetivou mostrar ao grande público elementos significativos da trajetória de Alfredo Volpi de maneira a aproximar seu trabalho dos visitantes do evento.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, José Roberto. **O mundo de Mario Schenberg**. São Paulo: Casa das Rosas, 1996.
- AJZENBERG, Elza. Mario Schenberg – O Crítico. In AGUILAR, José Roberto. **O mundo de Mario Schenberg**. São Paulo: Casa das Rosas, 1996.
- ALAMBERT, Alambert & Polyana CANHÊTE. **Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987**. São Paulo: Projeto, 1989.
- FUNDAÇÃO BIENAL. **1961 - 6ª Bienal de São Paulo**. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2323> Acesso em 10/06/2016.
- FUNDAÇÃO BIENAL. **Bienal a Bienal**. Disponível em:

8. **Pintura, Desenho e Opiniões**. Correio Paulistano, São Paulo (capital), 22/12/1961.

9. **Correio Paulistano**, São Paulo (capital), 10/12/1966.

<http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/AHWS/BienalaBienal/Paginas/6BienalSaoPaulo.aspx?selected=6> Acessado em 15/01/2013.

FUNDAÇÃO BIENAL. **VI Bienal**. (catálogo de exposição) São Paulo: Fundação Bienal, 1961.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. **Schenberg**: crítica e criação. São Paulo: EDUSP, 2011.

SCHENBERG, Mario. Alfredo Volpi. In FUNDAÇÃO BIENAL. **VI Bienal**. (catálogo de exposição) São Paulo: Fundação Bienal, 1961, pp.38-39.

MEMÓRIA E IDENTIDADE DA CIDADE DE SÃO PAULO NA ARTE PÚBLICA DE MARIA BONOMI

LEONARDO PUJATTI¹

EDSON LEITE²

Se em outras épocas a arte já foi entendida como uma imagem da realidade, para a qual a história da arte oferecia uma moldura, na contemporaneidade ela já escapou desta moldura. Kosuth (1975) defende que a questão da função da arte foi levantada em primeiro lugar por Marcel Duchamp. Pode-se, certamente, observar uma tendência a esta autoidentificação da arte a partir de Manet e Cézanne e através do Cubismo, mas suas obras são tímidas e ambíguas em comparação com o trabalho de Duchamp. A arte “moderna” e o trabalho anterior parecem estar ligados por sua morfologia. Em outras palavras, a “linguagem” da arte permanecia a mesma, mas estava dizendo coisas novas.

A memória inscreve as lembranças contra o esquecimento e cria sentimentos de pertencimento e identidade para que as futuras gerações tomem conhecimento. Memória e identidade cultural reforçam-se mutuamente para que se possa distinguir o que une e o que divide um grupo social contribuindo, desta maneira, para a formação da cidadania. A arte pública produzida pela artista plástica Maria Bonomi realiza, como veremos a seguir, a mediação da arte com a memória da cidade e propicia a identidade cultural e o sentimento de pertencimento dos cidadãos.

A ARTISTA MARIA BONOMI

Maria Bonomi é gravadora, escultora, pintora, muralista, curadora, figurinista, cenógrafa, professora e um dos nomes de maior expressão das artes plásticas no

-
1. **Leonardo Pujatti**. Mestre em Engenharia da Computação pela Escola Politécnica da USP (Poli-USP) e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).
 2. **Edson Roberto Leite**. Professor titular do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP) e docente no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).

Brasil. Tem grande projeção internacional, comprovada pelos vários prêmios conquistados. Bonomi realizou exposições individuais no Brasil e no exterior e tem coleções em vários museus pelo mundo, como o Museum Art, de Nova Iorque; o Museu do Vaticano, em Roma; o Museu Bezelel, de Jerusalém; e o Museu de Arte Moderna, de São Paulo.

A artista Maria Bonomi nasceu em Meina, na Itália, em 1935; de pai italiano e mãe brasileira, radicou-se em São Paulo ainda criança. Por sugestão de Lasar Segall, estudou desenho e pintura com Yolanda Mohalyi e Karl Plattner e gravura com Lívio Abramo e começou a expor em 1952. Posteriormente, no Pratt Institute Graphics Center, estudou com Seong Moy e Fritz Eichenberg e, retornando ao Brasil, frequentou a oficina de gravura em metal de Johnny Friedlaender no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Nos anos 60, Maria Bonomi foi convidada por Lívio Abramo para fundar com ele, na Alameda Glette, em São Paulo, o *Estúdio Gravura*, um ateliê experimental para o ensino de gravura em madeira e metal e para as pesquisas artísticas. Esse centro serviu para a formação de numerosos artistas contemporâneos. Em 1965, Bonomi recebeu o Prêmio de Melhor Gravador na VIII Bienal de São Paulo e, com a repercussão dessa premiação, foi convidada para mostras no Brasil e no exterior. Em Paris, na Bienal dos Jovens, foi informada de que não poderia mostrar seus trabalhos, uma vez que eles não caberiam nas mesas e vitrines destinadas para a gravura. Depois de muita discussão baseada principalmente no argumento de que se a pintura saía do cavalete e a escultura do pedestal, “por que a gravura tinha que ficar nas mesinhas?” (BONOMI, in LAUDANNA, 2007, p. 73), Bonomi conseguiu “ir para as paredes” e ganhou o Prêmio de Gravura nesta V Bienal de Paris, em 1968.

A xilogravura para Bonomi “é uma linguagem mais fiel para externar o pensamento” (BONOMI, in LAUDANNA, 2007, p. 104). A artista completa esta ideia explicando: “quero romper com o preconceito de que a gravura é uma arte intimista, voltada para dentro de si mesma. Ela é um meio de comunicação que pode ser usado com grande penetração, se encontrar uma linguagem de força.” (BONOMI, in LAUDANNA, 2007, p. 158)

Bonomi defendeu tese de doutorado na Escola de Comunicações e Artes da USP em 1999 com o tema *Arte Pública. Sistema Expressivo/Anterioridade* e obteve destaque com os grandes trabalhos realizados para murais em espaços públicos, especialmente na cidade de São Paulo. Na década de 70, a artista inicia sua intervenção em espaços públicos possibilitando a valorização do espaço urbano e o resgate do olhar da população (OLIVEIRA, 2008) em espaços fora de museus e galerias.

ARTE PÚBLICA DE MARIA BONOMI

A arte pública marcou um ponto de inflexão na trajetória de Maria Bonomi, mais conhecida então como gravadora e cenógrafa. Ela já realizou mais de quarenta

obras nessa vertente, grandes instalações tridimensionais que se incorporam à arquitetura de forma surpreendente, instaladas no Brasil e no exterior, com a maior parte delas na cidade de São Paulo. As obras e os espaços envolvem apropriações, objetos e ações que remetem a reflexões e transformações dinâmicas que podem ser entendidas como extensão de criações, vivências, aproximações e interatividade com o dia a dia das pessoas. Estas obras são projetadas para um local específico (*site specific*), formando uma união indissolúvel entre espaço e obra, reafirmando o caráter lúdico e experimental que prevê a interatividade e mediações do público. Comentaremos, a seguir, algumas das obras públicas mais significativas de Maria Bonomi instaladas na Cidade de São Paulo.

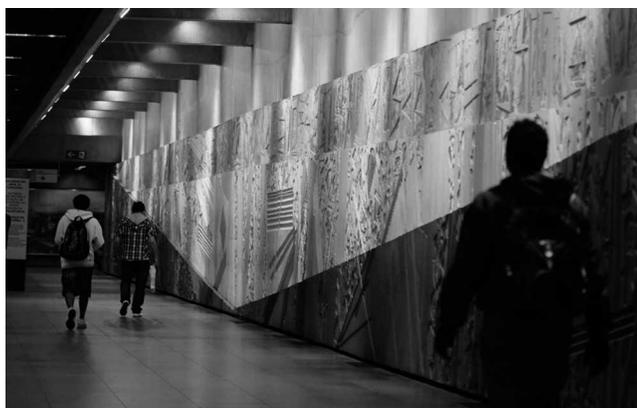


Figura 1 – Epopeia Paulista

Maria Bonomi. 2005 - concreto pigmentado, 7300 x 300cm - estação de metrô Luz, São Paulo.

Fonte: <<http://www.mariabonomi.com.br/obras-arte-publica.asp?pa=2&mt=3>> Acessado em 30/11/15

A obra *Epopéia Paulista* foi concebida para o grande espaço público que faz a ligação entre o metrô e a rede ferroviária na Luz, em São Paulo. Para a confecção de *Epopéia Paulista*, Bonomi utilizou materiais recolhidos na *seção de achados e perdidos* da Estação da Luz. Aí se incluem roupas, ferramentas, óculos, instrumentos musicais, brinquedos etc. numa opção inspirada na literatura de cordel. “Esse conjunto que mescla pessoas, narrativas e objetos compõe a memória ‘coisificada’ e ‘res-significada’ impregnada no painel” (OLIVEIRA, 2008, p. 107). Nascida da mescla de diferentes matrizes da população, *Epopéia Paulista* mistura o popular e o erudito e “luta contra a amnésia coletiva através das imagens porque relembra as origens de cada um” (OLIVEIRA, 2008, p. 109).



Figura 2 - A Construção de São Paulo

Maria Bonomi. 1998 - concreto, duas faces de 300 x 600 cm por duas faces de 270 x 300 cm cada - estação de metrô Jardim São Paulo, São Paulo.

Fonte: <<http://www.mariabonomi.com.br/obras-arte-publica.asp?pa=3&mt=3>> Acessado em 30/11/15

Em *A Construção de São Paulo*, de 1998, Maria Bonomi cria dois cubos de concreto na Estação Metrô Jardim São Paulo para evocar a imagem do Pico do Jaraguá e cenas da grande metrópole paulistana. As faces dos cubos possuem relevos modulados de concreto gravado, como se fossem rabiscos feitos a lápis grosso e placas de concreto justapostas, com recortes geométricos que indicam “perspectivas sufocadas por ruas febris, esquinas duvidosas, feéricas alturas que mal se avistam” (BONOMI, 1998).



Figura 3 - Etnias – Do primeiro e sempre Brasil

Maria Bonomi. 2008. Cerâmica, bronze e alumínio. Dimensões: 25 m X 10 m. Instalação permanente no Memorial da América Latina, estação de metrô Barra Funda, São Paulo.

Fonte: <<http://www.terra.com.br/istoe-temp/edicoes/1996/imprime71548.htm>> Acessado em 30/11/15

Etnias do Primeiro e Sempre Brasil – painel em placas dispostas paralelamente, formando um corredor de trinta metros de comprimento e onde foram utilizadas mais de dez toneladas de matéria-prima, que apresenta a história dos índios brasilei-

ros e todo o processo de aculturação e destruição de que foram acometidos ao longo de quinhentos anos de história – foi instalado, em 2008, na passagem subterrânea entre o memorial da América Latina e a estação Barra Funda do Metrô. A obra é formada por painéis de cerâmica, bronze e alumínio. As cerâmicas são de Antônio Nóbrega e Adolfo Morales. Colaboraram para a realização dessa obra os artistas Carlos Pereañez e Leonardo Ceolin. Maria Bonomi assina a criação e a coordenação geral do projeto e contou com apoio na arquitetura e logística de Rodrigo Velazco, além da participação em sua equipe de índios das aldeias localizadas na Área de Proteção Ambiental Capivari-Monos, em São Paulo.

Além do contato com os índios que fizeram parte de sua equipe e do que ela já conhecia sobre o assunto, Bonomi recorreu aos escritos de Darcy Ribeiro e dos irmãos Villas Boas e à iconografia de Debret e Rugendas para formar seu entendimento conceitual e apresentar o percurso da obra em três fases: a primeira pode ser denominada de “arqueológico”, quando usa apenas o barro para mostrar a terra *brasilis* antes da chegada dos europeus, evocando a mata, as cavernas, pinturas rupestres, os padrões indígenas, animais etc.; a segunda, em que aborda os índios e os conquistadores, usa o bronze para evocar as caravelas, as armas de fogo, os sinos, as missões etc.; e a terceira, em alumínio, quando remete à presença indígena na contemporaneidade, como na construção de Brasília, por exemplo. Mais que uma experiência contemplativa, o público diário de aproximadamente trinta mil pessoas, pode passar pelos espaços vazios entre as placas maciças que por meio de espelhos se transformam em espaços de interação física com a história.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Maria Bonomi trabalha com uma estética expandida do visual, utilizando a gravura, a padronagem de tecidos, a fachada de prédios ou a capa de livros para se expressar artisticamente. Certamente, Bonomi enfrentou dificuldades por ser mulher nascida no exterior e por trabalhar com a técnica mais antiga e menos divulgada da gravura, mas essas dificuldades estimularam sua ideia de que a cidade pode conviver com indagações, desafios e processos criativos. Sua biografia demonstra que trabalha com energia, produzindo uma arte colossal que com um inesperado sopro de vida se projeta em imagens, esculturas e na arquitetura. Podemos nos sentir assombrados pelo passado, pelas citações bizarras que utilizam elementos do cotidiano buscados num “achados e perdidos”, mas seremos revigorados pela beleza da composição artística e pela ocupação estética do espaço público.

As obras de Maria Bonomi nos remetem a camadas de tempo e memória. São convite à reflexão e potencializam a imaginação e as mediações simbólicas. Bonomi usa sua arte para nos persuadir, registrando a sua história, a da cidade e a das pessoas que vivem e viveram nela constituindo, portanto, uma biografia de si e do outro através das imagens que produz.

REFERÊNCIAS

BONOMI, Maria. **Bloco de Processo**. N. 1. Pannel: “Construção de São Paulo”. Estação do metrô Jardim São Paulo. Anotado por Jacob Klintowitz, São Paulo, abril de 1998.

KOSUTH, Joseph. Arte depois da filosofia. In: **Malasartes**, Rio de Janeiro, n. 1, set-nov, 1975.

LAUDANNA, Mayra (Org.). **Maria Bonomi**: da gravura à arte pública. São Paulo: EDUSP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. **Poética da Memória**: Maria Bonomi e epopéia paulista 2008. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CANUDOS: NOVOS TERRITÓRIOS PARA A RECONSTRUÇÃO DE MEMÓRIAS

MÔNICA ZARATTINI¹

KATIA CANTON²

INTRODUÇÃO

O objeto escolhido para ser estudado no presente artigo são dois conjuntos de fotografias da autoria de Mônica Zarattini do sertão de Canudos, interior da Bahia: o primeiro contendo fotografias em preto e branco realizadas durante uma reportagem para o jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1989, e o segundo, com fotografias coloridas tomadas em março deste ano, quando a artista retornou à região realizando o mesmo trajeto da reportagem. A ideia de voltar à região esteve sempre presente nesses vinte e sete anos que separam as duas datas. “A arte é um estado de encontro”, disse Nicolas Bourriaud. E foi a partir dessa premissa que a pesquisa ainda está sendo realizada e concluída. Esse conceito movimentou a ideia da volta ao sertão baiano, o que resultou num intercâmbio com interações humanas significativas, pois pessoas fotografadas em 1989 foram reencontradas. Elas se surpreenderam e se emocionaram ao entrar em contato com suas fotografias, tiradas há vinte anos e, então, concordaram em ser retratadas novamente com a imagem antiga projetada sobre elas (fig.1). Para isso, as fotografias antigas foram levadas pela fotógrafa de volta à região para serem ressignificadas junto às pessoas e locais registrados para que daí pudesse surgir algum tipo de linguagem artística. Essa inquietação sobre como estaria a região depois de mais de um quarto de século, gerou a intenção para a revisita ao sertão baiano, solo onde se deram tantas batalhas sangrentas. “El arte contemporáneo desarrolla efektivamente

-
1. **Mônica Zarattini.** Doutoranda do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).
 2. **Katia Canton Monteiro.** Professora-associada do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) e do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).

um projeto político cuando se esfuerza en abarcar la esfera relacional, problematizandola.” (BOURRIAUD, 2008, p.16).

○ REENCONTRO

O encontro com as pessoas retratadas no passado trouxe à tona emoções e memórias. Bourriaud (2008) disse que a arte contemporânea mostra que há forma para a arte quando há um encontro, uma relação dinâmica que mantém uma proposta artística com outras formações, sejam artísticas ou não.

Temas como a Guerra de Canudos, o mito Conselheiro, a disputa pela terra e a situação do homem no sertão foram abordados novamente, uma vez que esses assuntos estiveram presentes no primeiro encontro em 1989. Nessa época, foram produzidas as fotografias em preto e branco que fizeram parte do suplemento especial encartado no jornal *O Estado de S. Paulo* para comemorar os oitenta anos da morte do escritor Euclides da Cunha. O escritor acompanhou, como repórter do jornal, a quarta e última expedição do exército brasileiro que derrotou o vilarejo, há cento e vinte anos. Euclides morreu em 15 de agosto de 1909 e o suplemento foi publicado no dia 15 de agosto de 1989. Portanto, o fazer fotográfico e as imagens resultantes foram concebidas a partir desse acontecimento histórico onde a guerra, a terra, o mito e o homem foram enunciados fundamentais.

Nuestra convicción, por el contrario, es que la forma toma consistência, y adquiere una existência real, sólo quando pone en juego las interacciones humanas; la forma de una obra de arte nace de una negociación con lo ininteligible. A través de ella, el artista entabla un diálogo. La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito. (BOURRIAUD, 2008, p.23)

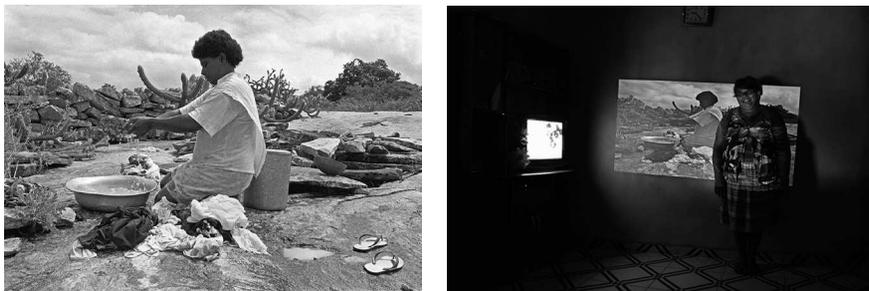


Figura 1: Conjunto de fotografias tomadas no Sertão de Canudos em 1989(P&B) e 2016 (coloridas), por Mônica Zarattini. **Fonte:** Mônica Zarattini.

Com base no pensamento de Bourriaud, a volta ao sertão baiano objetivou novo ensaio fotográfico e criação de uma “forma”: com diálogo para a construção de uma viga de “relações entre sujeitos”, novas imagens do ensaio de março deste ano foram produzidas.

RECONSTRUÇÃO DE MEMÓRIAS

O objetivo foi buscar trabalhar o arquivo fotográfico da artista, marcando duas épocas distintas, 1989 e 2016. Outras correlações visuais também puderam ser realizadas, como por exemplo: em 1989 a artista obteve um farto material iconográfico em torno da escassez de água da região; muitas mulheres e crianças lavavam roupas em lagos e açudes e também buscavam a água em caçambas e a transportavam em jegues. Hoje, vemos que a instalação de cisternas é uma constante e modificou muito a paisagem rural. São objetos cuja materialidade (feitas de cimento ou plásticos) se impõe de forma abrupta na visualidade do cenário local. Outras conexões puramente estéticas e visuais também foram criadas.

Havia uma tensão que lhe inquietava e que a fez retornar à região. Segundo Aranha, é “nesse movimento tensionado e inquietante que a ordem vicária vai se dissolvendo, que um princípio de desordem se instala para logo adiante se recompor em nova ordem, mais pessoal, reflexo de uma experiência visual genuína.” (2011, p.16) Baseada na percepção, a artista procurou estabelecer correlações visuais entre aquele mundo de 1989 e o de 2016, tendo em mente que essas fotografias, as antigas e as atuais, poderiam e poderão criar condições de intercâmbio. Mario Pedrosa lembra a importância da percepção: “A primeira aquisição científica, a primeira aquisição filosófica e a primeira aquisição estética estão reunidas de início no nosso poder de perceber as coisas pelos sentidos.” (1996, p.108)

OS NOVOS TERRITÓRIOS: OCUPAÇÕES DA FRENTE DE LUTA POR MORADIA

Há mais de um século a Guerra de Canudos acontecia no sertão da Bahia. O exército brasileiro, da recém República implantada, precisou de quatro batalhas para derrotar o arraial de Canudos, onde os sertanejos, sob a liderança de Antonio Conselheiro, armados de paus, espingardas e facões, venceram as três primeiras expedições militares. Em 1897, a quarta expedição militar fez o cerco decisivo e derrotou os jagunços. Nesse povoado, juntavam-se muitos sertanejos pobres castigados pela seca e pela fome. A escravidão havia acabado poucos anos antes e pelas estradas e sertões grupos de ex-escravos vagavam, excluídos do acesso à terra e com reduzidas oportunidades de trabalho. O arraial de Canudos cresceu e tornou-se uma ameaça ao governo republicano, pois os sertanejos lutavam para não pagar impostos. Antonio Conselheiro era contra o casamento civil e, como um bom beato, se dizia um enviado de Deus. Aos olhos do governo da Bahia, dos latifundiários e da Igreja, o arraial de Canudos era visto como um ninho de rebeldes que precisava ser eliminado. O sertão virou um mar de sangue. Vinte mil jagunços e cinco mil soldados foram massacrados.

O povo de Canudos lutava, entre outras coisas, por terra para morar. Nesse sentido, e mais uma vez acreditando no conceito de Bourriaud que afirma que a “arte é um estado de encontro”, a segunda etapa da criação artística será expor as fotografias, antigas e atuais, nas fachadas dos prédios ocupados no centro de São Paulo. A líder da Frente de Luta por Moradia (FLM), Dona Carmen Ferreira da Silva, foi contatada e, de pronto, autorizou a afixação das fotografias nas fachadas dos edifícios. O objetivo é, mais uma vez, fazer com que as fotografias, enquanto forma de arte, possibilitem a troca de vínculos entre pessoas. Ao prender *banners* ou colar *lambe-lambes* com fotografias de Canudos nos prédios ocupados, a pergunta sobre o porquê desta ação será imediatamente colocada para os moradores. A riqueza que a fotografia proporcionou na retomada da memória daquela gente em torno dos temas já citados, poderá provocar inquietações nas pessoas que habitam os prédios ocupados pela FLM. Nesses, há uma esmagadora maioria de nordestinos que poderão se identificar e retomar suas relações com seu passado cultural, histórico, e por que não dizer, seu passado pessoal e de vivências. A luta dos que ocupam hoje prédios daqui tem objetivos similares aos sertanejos que incomodaram o jovem governo republicano.

As fotografias ocuparão um espaço público, diferente dos locais previamente estabelecidos para elas, como instituições, museus e galerias. Os transeuntes do centro da cidade conseguirão fruir essas imagens e estabelecer relações com elas.

A escolha do retrato fotográfico

Michel Foucault ao escrever sobre o quadro *Las Meninas*, de Velásquez, discute as relações entre visibilidade e invisibilidade ao descrever o pintor retratado ao lado do grande quadro: “Fixa um ponto invisível, mas que nós, espectadores, podemos facilmente determinar, pois que esse ponto somos nós mesmos: nosso corpo, nosso rostos, nossos olhos.” (FOUCAULT, 1981, p.20) Fazendo uma analogia, o

pintor representado por Velásquez no quadro *Las Meninas* está na mesma posição dos personagens retratados em Canudos. Dos olhos de Dona Eleni (fig.1) e de Padre Enoque até o que eles olham, há uma linha traçada que sai da fotografia numa reta imaginária e nos atinge inevitavelmente; e que nos liga ao conceito e à ideia da imagem. Eles dirigem seus olhares para nós por que estamos no seu alvo. Tanto para a fotógrafa no ato da captura da imagem, assim como para os mais variados espectadores das fotografias.

No momento em que Dona Eleni ou Padre Enoque posam para a fotógrafa, eles são colocados no campo do olhar do observador, captam o espectador e o coagem a entrar na fotografia e habitar aquele mundo do sertão, nem que seja por instantes. É nesse jogo de representações que se situa o fenômeno do retrato, com o paradoxo da sua visibilidade e invisibilidade, seja ele o retrato na pintura ou o retrato na fotografia. Foucault lembra que a imagem não deve se limitar as bordas da moldura; e é nesse jogo de inter-relações que ela deve se expandir. Bourriaud (2008) afirma que a “forma” de uma obra de arte nasce a partir de uma negociação com o cognoscível e uma das formas resultantes no caso aqui estudado foi o retrato e suas visibilidades.

Lembramos Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito*, sobre: o que se vê tem um algo do que não se vê e “[...] que o próprio do visível é ter um forro de invisível em sentido estrito, que ele torna presente como uma certa ausência.” (2004, p.43) A fotografia não é uma cópia simplesmente, como um desenho e um quadro também não são, o que nela se vê é o interior do exterior e o exterior do interior e através dela é possível também a descoberta do invisível no visível. “[...] o olho é *aquilo* que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelo traço da mão.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.20) Esse solo que guarda parte da história do Brasil, que não é tão contada e propagada, impactou o olhar da fotógrafa para um fazer artístico partindo da compreensão visual do sertão baiano em dois tempos específicos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos últimos cinquenta anos, percebemos que parte dos fotógrafos abandonaram os elementos geométricos do preto e branco, as sombras e os contrastes, os ângulos inusitados, os enquadramentos atípicos e o excesso de nitidez tão usados pela fotografia moderna. Há uma mudança de estratégia da fotografia para a concepção de mundo: no lugar do “momento decisivo” da era moderna, a fotografia contemporânea se embebe de estratégias como séries de fotografias repetidas e realidades que se pulverizam com espaços e tempos fragmentados. O caráter cinematográfico entra em voga quando numa mesma fotografia muitas ações acontecem. As questões do cotidiano, as chamadas micropolíticas, podem fazer parte do informe dos artistas e de seus modelos estratégicos. Inspirados nas vanguardas históricas, alguns artistas passaram a “trabalhar fotograficamente” e apoiar a ideia defendida por Dubois “segundo a qual a arte virá a partir de então extrair, das condições epistêmicas da fotografia,

possibilidades singulares de renovação de seus processos criativos e de suas apostas estéticas principais.” (DUBOIS, 2010, p.258)

A linguagem artística escolhida para essa segunda etapa do trabalho (2016), relacionada com a primeira (1989), foi fruto e reflexo de uma experiência própria e original e talvez possa expressar a linguagem contemporânea. A nosso ver, na primeira série, as fotografias estão bem alinhadas com os cânones da fotografia moderna e documental. Podemos dizer que na segunda série também existem fortes traços desses elementos formais. Porém, procurou-se ordenar novos enunciados quando fotos antigas foram projetadas nas pessoas encontradas (e elas realmente “cresceram dentro do retrato”) e também quando se olhou para aquele sertão buscando imagens que construíssem narrativas não tão claras como, por exemplo, nas fotografias da trave de futebol relacionada com o cemitério, ou das cisternas com aparência de discos voadores e muitas outras. “As narrativas enviesadas contemporâneas também contam histórias, mas de modo não linear. No lugar do começo-meio-fim tradicional, elas se compõem a partir de tempos fragmentados, repetições, deslocamentos.” (CANTON, 2009, p.15).

REFERÊNCIAS

ARANHA, C.S.G. et al. “Cultura de visualidades: aproximações da linguagem artístico-visual.” in: **Espaços da mediação**. ARANHA, C.S.G. & CANTON, K. (Orgs.). São Paulo: PGEHA/MAC USP, 2011.

BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CANTON, K. **Coleção temas da arte contemporânea**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. 13ed. Campinas: Papirus, 2010.

FOULCAULT, M. **As palavras e as coisas**. Uma arqueologia das ciências humanas. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

MERLEAU-PONTY, M. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PEDROSA, M. **Forma e Percepção Estética: Textos Escolhidos II**. ARANTES, O.(org.) São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

MEMÓRIA, ACERVO E COLEÇÕES DE *PERFORMANCES*

JOSEANE ALVES FERREIRA¹
JANE APARECIDA MARQUES²

A *performance* como expressão do universo das artes contemporâneas enfrenta questões quanto ao pertencimento de acervos em instituições públicas ou particulares, bem como sua articulação no mercado de arte, principalmente pelo seu caráter imaterial. Provavelmente o maior dilema em incluí-la nos acervos esteja no registro, que garante sua inserção nas páginas da história.

O vídeo e o cinema são ferramentas que podem ajudar a registrar e a perpetuar essas experiências ou encenações pela característica da verossimilhança, porém outra questão se coloca, pois o cinema é arte e tem sua própria estética. Sob este prisma, questiona-se se o registro é um ato imparcial ou se o olhar do documentarista pode interferir, levantar outras questões ou outras abordagens.

Como construir acervos e coleções particulares? Como montar um acervo de *performances*, levando-se em conta essas questões e o mercado de arte? Mesmo se tratando de um estudo exploratório (SELLTIZ et al., 1974), para abordar o tema e tentar responder a essas questões, buscaram-se referenciais teóricos e realizou-se uma pesquisa qualitativa, por meio de entrevistas em profundidade com especialistas, atores dessa linguagem, que foram entrevistados e autorizaram a divulgação dos conhecimentos que estão expressos neste trabalho.

-
1. **Joseane Alves Ferreira.** Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).
 2. **Jane Aparecida Marques.** Professora livre-docente da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da USP (EACH-USP), docente do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP) e do Mestrado Profissional em Empreendedorismo da Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade da USP (FEA-USP).

PERFORMANCE: CONCEITUAÇÃO E APLICAÇÕES

Há conceitos de artes performáticas, que compreendem dança, teatro e as artes vivas. A partir dos anos 70 tem-se “o entendimento que *performance* é um desdobramento da escultura, intrínseco com as artes visuais” (MORAES, 2016). É importante ressaltar que a *performance* já dava sinais com as vanguardas do século XX, com o Dadaísmo, o Futurismo, o Surrealismo e a Escola de Bauhaus. Pode ainda ser considerada como um desdobramento da *body art* e da *action painting*. Alguns estudiosos como Richard Schechner (2006, p. 28), destacam a intimidade com os rituais, as memórias em ação e as qualidades da linguagem: “A primeira qualidade da *performance* é a ação corporal. O arquivo está lá, mas para mim o repertório é muito mais preponderante e importante porque é através do repertório, do comportamento em ação, que o processo continua gerando mudanças constantes. De acordo com Juliana Moraes (2016), a nomenclatura *performance* nasceu nos anos 70; anteriormente preferiam o termo *happenings* e, no Brasil, o grande *performer* Flávio de Carvalho, considerado o vanguardista brasileiro preferia tratar por “experiências”, termo que dialoga muito mais com o universo das artes visuais. Já o *performer* e pesquisador Renato Cohen (2002), em suas reflexões, ajuda a entender esse universo:

Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a *performance* é antes de tudo uma *expressão cênica*: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma *performance*; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la (COHEN, 2002, p. 28).

Conceituar, definir ou classificar *performance*, portanto, não é simples, devido sua característica híbrida, de fronteira e por estar inserida em vários campos do conhecimento. Essa linguagem, assim como as artes contemporâneas, não se pauta em traduzir significações, que para o apreciador podem não ser claras, mas são habitadas por significados, experiências e muitas metáforas e é *sine qua non* manter viva sua memória.

ACERVOS E COLEÇÕES DE PERFORMANCE NO SÉCULO XX

As organizações, de modo geral, quando se apropriam de uma obra de arte dão um novo significado a ela, mediante regras e propostas artísticas. “Institucionalizar é ‘dar direito de cidade’. Quer dizer, oficializando, criar condições para que algo exista e se possa desenvolver no seio de uma comunidade social” (COUTINHO, 2015, p. 47). Quando a linguagem é *performance* que absorve várias expressões e

conhecimentos enfrentam um debate maior: como tratar essa linguagem em locais tradicionais de conservação e exposição?

As instituições estão buscando meios de expor, ou reencenar *performances*, pensando na programação, construindo acervos e garantindo debates sobre o universo plural acerca dessa produção artística. A ideia de perpetuar as obras de arte é apresentada desde os primórdios, e segundo Benhamou (2007, p. 87): “O museu tem por função a transmissão de um legado, de geração em geração, por meio da conservação das próprias obras [...]”.

Instituições particulares, por sua vez, têm outra lógica, a do mercado. É imperativo, portanto, ressaltar a ótica do sistema capitalista e as famosas casas de leilões como Sotheby’s e Christie’s, que apresentam arrecadações de grande volume. Segundo Pinho (2008, p. 9-10), durante uma grave crise no setor econômico nos Estados Unidos, devido ao estouro da bolha imobiliária, percebeu-se que “a mão invisível do mercado, a eficiência alocativa e a liberdade individual não são tão confiáveis como supunham alguns reputados mestres de Economia”. Essa autora comenta ainda que poucos dias depois, um leilão da Sotheby’s arrecadou em poucas horas cerca de US\$ 200 milhões com obras contemporâneas.

Esse panorama motivou a criação da *Mostra Verbo de performance*, pela Galeria Vermelho em São Paulo, desde 2005, que percebeu a necessidade de debates conceituais, sobretudo quanto a guarda e administração do acervo, mesmo porque havia uma postura defensiva por parte das instituições, pela dificuldade de se manter um acervo imaterial. “O discurso atual da *performance* é: como é que você guarda a *performance*, como você a documenta, como você a reencena, tudo está nesses três eixos” (GALLON, 2016). Talvez a maior dificuldade esteja na reencenação de uma *performance*. Essa é uma questão essencial para criação de um acervo, pois cada artista tem uma abordagem sobre seu próprio trabalho.

De acordo com Cauê Alves (2016), um dos curadores de *performance* da SP-Arte 2016, é consenso que as feiras de arte sejam espaço para comercialização e trocas de arte (inclusive as *performances*), além da visibilidade que proporciona aos artistas e às instituições. O mercado indica crescimentos, na SP-Arte (2016), por exemplo, foi vendida a obra *Parangolé* de Lourival Cuquinha, pela Galeria Bar, para a colecionadora Cleusa Garfinkel, que, por sua vez, doou-a para o MAM-SP – instituição que também tem aumentado seu acervo de *performance* (RASE, 2016).

A *performance* não é um objeto, mas possui memória pertencente ao universo imaterial, e merece ter lugar em acervos. A importância da memória para a humanidade e seus devidos registros são elementos que podem tornar “eternos” ações e objetos.

As instituições brasileiras parecem ratificar essas práticas: por exemplo, em 2015, a Pinacoteca de São Paulo adquiriu a obra *Inefável*, do performer Maurício Ianês, para ser executada por funcionários. Essa obra possuía instruções em papel e vídeo que orientavam como devia ser a sua realização.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), em 2000, em um ato pioneiro, adquiriu a obra *Bala de Homem = Carne/Mulher=Carne*, da artista Laura Lima, executada por duas pessoas. Há um detalhe interessante nesse caso: a autora não participa da realização, ficando a execução para outros artistas que devem ser contratados. Essa proposta de atuação abre um debate sobre se o artista é quem cria, quem executa ou ambos? Essas reflexões são elementos que ajudam a dar sentido para acervos dessa natureza. Ao mesmo tempo, vídeos, fotos e registros são peças de acervos, porém, alguns artistas proibem o registro em fotos e vídeo de suas encenações.

Colecionadores aparecem na História da Arte desde muito cedo, como mecenas, apreciadores e investidores. O fato é que a Igreja, a nobreza, a burguesia e parcela da sociedade abastarda têm praticado o colecionismo seja pela apreciação, pelo status ou pelo investimento. No Brasil, essa tendência vem crescendo e apontando um futuro promissor.

O colecionador Sergio Carvalho tem no seu acervo mais de mil e trezentos objetos, dentre pinturas, esculturas e fotografias. Entre 2013 e 2015, comprou as *performances Tríptico Matera e Maleducção* do Grupo EmpreZa (RASE, 2016). Essas aquisições apontam para algo no mínimo inusitado, o colecionador não leva para seu acervo um objeto, que poderá exibir, mas um documento, papéis com a descrição e o direito de realizá-la.

O cinema comercial tem uma relação próxima com essa lógica, “o criador e/ou produtor/diretor precisa das distribuidoras para intermediar a exibição, ficando com os direitos comerciais do filme” (SANTOS, 2016). A tela é onde o filme existe e dialoga com o público, afinal o filme são rolos de película, ou mídias digitais, objetos sem magia, que só conseguem expor ao mundo suas metáforas, conceitos e ideias, quando projetados.

Colecionar *performance* traz, portanto, várias implicações, o registro, ou espécie de “partitura particular” para sua reencenação, o vídeo, que para alguns é acervo e para outros têm aspecto museológico e finalmente a não definição de padrões.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A *performance* em sua trajetória histórica teve outras denominações até assumir essa expressão, associada basicamente à ação do corpo do artista que encena, por interagir diretamente com seu público e pelas suas características singulares. Anne Cauquelin (2005, p. 161) compartilha dessas questões e amplia o campo de atuação das artes chamadas contemporâneas, seus significados e sua fruição na sociedade.

A arte contemporânea por muitas vezes é mal apreendida pelo público, que se perde em meio aos diferentes tipos de atividade artística. Contudo, esse é incitado a considerá-la um elemento indispensável a sua integração na sociedade atual. Aonde

quer que se vá, não importa o que se faça para escapar, a arte está presente em toda parte, em todos os lugares e em todos os ramos de atividade. Percebe-se que o mercado compreende a abordagem de Cauquelin (2005) e entende a lógica da “troca” de bens e serviços por dinheiro. O mesmo acontece com a inserção de *performances* em coleções privadas e públicas.

Há variações quanto à forma, ao modelo de acervo, aos registros e aos certificados de *performances* pela diversidade das obras, pois cada artista tem liberdade de elaborar o seu e expor sua atuação em várias plataformas, meios utilizados para sua devida comercialização, dentro do sistema de venda e compra. Um questionamento ainda fica em aberto: os registros em papel ou vídeos são imparciais? Possivelmente só o tempo permitirá responder.

Qualquer manifestação artística precisa entender seu mercado e suas necessidades para viabilizar suas práticas. Isso não implica em viver em função do mercado, pois poderia asfixiar o fazer artístico e destruí-lo no que ele tem de mais profundo. Considera-se que a arte é um campo de livre expressão e o mercado tem proporcionado condições aos artistas para desenvolverem e comercializarem seus trabalhos.

REFERÊNCIAS

- ALVES, C. *Cauê Alves*: entrevista [6 mai. 2016]. Entrevistadora: Joseane A. Ferreira. São Paulo: Faculdade Belas Artes, 2016. vídeo. Entrevista concedida para a pesquisa de dissertação de Mestrado do PGEHA-USP.
- BENHAMOU, F. **A Economia da Cultura**. Paris: Editions La Découverte; Cotia, SP: Brasil Ateliê Editorial, 2007.
- CAUQUELIN, A. **Arte Contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- COHEN, R. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- COUTINHO, L. **Mostra de performance arte**. In: GALLON, Marcos (Org.). Dar direito de cidadania a *performance*. São Paulo: Galeria Vermelho. 2015.
- GALLON, M. *Marcos Gallon*: entrevista [4 mai. 2016]. Entrevistadora: Joseane A. Ferreira. São Paulo: Galeria Vermelho, 2016. vídeo. Entrevista concedida para a pesquisa de dissertação de Mestrado do PGEHA-USP.
- MORAES, J. *Juliana Moraes*: entrevista [24 mai. 2016]. Entrevistadora: Joseane A. Ferreira. São Paulo: Faculdade Belas Artes, 2016. Vídeo. Entrevista concedida para a pesquisa de dissertação de Mestrado do PGEHA-USP.
- PINHO, D. B. **A Arte no Brasil e no Ocidente** – Do século 21 ao século 16 uma visão transdisciplinar. Santo André: ESETec, 2008.
- RASE, N. Vendem-se *performances*. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 10 abr. 2016. Caderno 1.

SANTOS, D. G. dos. *Diogo Gomes dos Santos*: entrevista [7 mai. 2016]. Entrevistadora: Joseane A. Ferreira. São Paulo: Centro Cineclubista de São Paulo, 2016. Vídeo. Entrevista concedida para a pesquisa de dissertação de Mestrado do PGEHA-USP.

SCHECHNER, R. O que é *performance*? In: SCHECHNER, Richard. **Performance studies**: an introduction. 2. ed. New York, London: Routledge, 2006.

SELLTIZ, C. et al. **Métodos de pesquisa nas relações sociais**. 3. reimpr. São Paulo: EPU; EDUSP, 1974.

OS NOVOS MUSEUS: PRESERVAÇÃO DE RIQUEZAS E CULTURA OU ESPETACULARIZAÇÃO?

ROSANE MARIA DEMETERCO BUSSMANN¹

JANE APARECIDA MARQUES²

Nas últimas décadas, o ambiente dos museus, conhecido como austero e introvertido de riquezas culturais, encontra-se em uma posição de transição para a espetacularização. Estabelece-se aí uma relação entre cultura e entretenimento, que associa os novos museus a *shopping centers* culturais. Esses novos museus dispõem de espaços amplos, belíssimos, compostos por múltiplos ambientes, locais de desejo do público que passa a ser visto como “consumidor”. A grande procura para visita a esses “espaços culturais”, nem sempre acontecem pelo amor à arte, mas pelas muitas opções de entretenimento oferecidas. Na atualidade, o maior destaque desses museus é a própria arquitetura, e as “estrelas” do momento são os arquitetos responsáveis e não só os artistas. Frank O. Gehry, autor do projeto do museu Guggenheim Bilbao, em Bilbao, Espanha, e Santiago Calatrava, autor do projeto do Museu do Amanhã, no Rio de Janeiro, são exemplos abordados neste trabalho.

Segundo Amaral (2014), a comercialização da cultura e a renovação das demandas museológicas exigem das instituições o enfrentamento de uma dupla questão: ser uma possibilidade de diversão e entretenimento e, paralelamente, oferecer espaços apropriados para exposições, ações educativas, pesquisas e preservação.

CONTEXTUALIZAÇÃO DOS NOVOS MUSEUS

No início do século XX, a ruptura promovida pelas vanguardas no campo das artes contribuiu para as transformações ocorridas no contexto dos museus. Para

-
1. **Rosane Maria Demeterco Bussmann.** Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).
 2. **Jane Aparecida Marques.** Professora livre-docente da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da USP (EACH-USP), docente do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP) e do Mestrado Profissional em Empreendedorismo da Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade da USP (FEA-USP).

Huyssen (1996, p. 222), as vanguardas atacavam os museus, considerando-os um “peso morto do passado”, e defendiam a necessidade de renovação do cenário artístico e cultural.

Adorno (1998, p. 185) compara os museus a “gabinetes de história natural do espírito”: “Não podemos mais manter uma relação viva com seres mumificados, empalhados por razões históricas mais do que por uma necessidade atual. A neutralização da cultura transparecia assim com maior intensidade nos museus. Mas, não seria razão para fechá-los.”

Segundo Arantes (2015), os dilemas de Adorno giram em torno da ideia moderna de museu: um molde religioso ou de identificação para o visitante versus um cenário neutro. O molde religioso remonta a um conteúdo que parece imitar o real com ênfase excessiva; enquanto o cenário neutro (o cubo branco) tem a intenção de favorecer a contemplação da obra enquanto experiência individual.

O ensaio de *Museu Proust-Valéry*, de Theodor Adorno (1998), aponta dois modelos de fruidores distintos: o “modelo fruidor” de Valéry e o “modelo fruidor” de Proust. O modelo fruidor de Valéry é o do perito, do especialista, do *expert*, entretanto, para o autor, esse modelo está em declínio. Já o modelo de fruidor em Proust é o do dileitante, o amador, não especialista, que busca nas obras a alegria de viver, e quer refinar sua sensibilidade.

Enquanto Adorno é pessimista em relação às ideias libertadoras do cinema, como parte da indústria cultural, Benjamin o associa a partir do seu potencial libertador. O modelo fruidor para Adorno (1998) é o do tipo seletivo, que elege algumas obras para contemplar. Pode-se afirmar, ainda, que Baudrillard (1991) apresenta o modelo de fruição do consumidor cultural, um consumidor voraz, no sentido negativo: aquele que visita o *Beaubourg*.

[...] a “cultura dos museus” teve início em 1977, com a inauguração do *Beaubourg*, o Museu Nacional de Arte Moderna do Centro Georges Pompidou, em Paris [...]; consolidou-se com a filial do Museu Guggenheim, na cidade de Bilbao, Espanha, em 1997, [...]; e atingiu uma nova fase, de expansão ao Oriente, nos anos 2000, com os projetos de franquias do *Beaubourg* em Xangai, na China, e do Museu do Louvre, em Abu Dhabi, nos Emirados Árabes Unidos [...] (FABBRI-NI, 2008, p. 145).

Nota-se que os novos museus vêm se aproximando do mundo dos espetáculos. Os Estados no capitalismo mobilizam o atual *star system* da arquitetura internacional, no intuito de criar grandes monumentos que, ao mesmo tempo, sirvam de espaços da cultura e reanimação da vida pública, como afirma Arantes (2015), o que afeta direta ou indiretamente a economia. Os eventos são de grandes proporções e os casos mais

bem sucedidos atraem o turismo e geram consumo, elevando a receita das cidades. Apesar da crise internacional, o sucesso econômico das localidades depende dos atrativos dos museus (FABBRINI, 2008).

Há, em geral, superlotação, filas intermináveis, muito tempo de espera e quando finalmente se consegue entrar para visitação nos novos museus, não há nem tempo nem espaço suficientes para apreciar as obras. Ou seja, a percep o da arte no interior desses espaços e o tempo de frui o das obras nas grandes exposi es têm sido acelerados, como destaca Fabbrini (2008). Esses eventos são, muitas vezes, de consumo rápido e fácil. Sem falar das novas curadorias, dos vários aparatos tecnológicos, das redes sociais e sua enorme influência sobre os indivíduos, que se colocam em primeiro plano às obras de arte. Assim são as *selfies*³ que, trazem ao visitante, um *status* de importância por estar naquele evento de arte, sem apreciar, conhecer ou compreender o que se vê. Não se vive o momento presente, mas a ansiedade do futuro. Por último, vale destacar o modelo fruidor decodificador de Lebrun:

[...] na origem da incompreensão que a arte moderna suscitou, houve [...] um erro de regulagem cometida pelo público. Este queria continuar contemplando um quadro, e tal expectativa só poderia ser frustrada. A obra de arte, então, não convidava mais o seu receptor a sonhar com base nela, mas a analisar a sua percep o a partir das indica es que ela lhe fornecia (LEBRUN, 2006, p. 338).

Para Fabbrini (2008, p. 258), esse “erro de regulagem” pode ter sido corrigido no curso do tempo com a substitui o da contempla o pela comunica o. A obra de arte   percebida a partir da decodifica o imediata de signos.

  possível afirmar que nenhum outro museu contemporâneo após o Centro Georges Pompidou (1977), em Paris, tenha recebido tanta aten o por parte da m dia como o Guggenheim de Bilbao. Construido pelo arquiteto Frank Gehry em 1997, o museu foi alvo de pontos de vista contraditórios [...]: elogiado como uma das grandes obras arquitetônicas do fim do século XX, capaz de inaugurar um novo paradigma de projeto e constru o de museus, foi ao mesmo tempo criticado por seu formalismo exacerbado, tornando-se um ícone da globaliza o da cultura e do mercado de arte (SPERLING, 2011, p. 178).

3. As *selfies* inauguraram, no início do século XXI, nova forma de autorretrato feito com aparelhos de comunica o móvel. Fotografar-se individualmente ou em grupo, em locais públicos, de acesso mais restrito ou até íntimo, e disponibilizar a imagem nas redes sociais tornou-se comportamento normal (FERNANDES, 2015).

A crítica chegou a argumentar que, após o Guggenheim de Bilbao, a arquitetura transformou-se completamente, sendo possível encontrar em cada novo projeto do gênero uma espécie de “efeito Bilbao”, com o qual as cidades procuravam produzir um espetáculo de magnitude similar, a fim de atrair novos fluxos de capital (MEIRA, 2014, p. 61).

Pode-se afirmar que em Bilbao, embora o museu aposte na espetacularização e no poder de atração da arquitetura, há uma gentrificação do espaço, o objeto ainda possui uma ambiguidade. Ainda que a flor de titânio tenha um forte caráter icônico e cenográfico, o museu em si possui galerias de exposição tradicionais, que preservam a autonomia da obra, além de estabelecer um diálogo com a cidade, como reconhece Moneo (2008).

Para Foster (2003), Gehry estaria enquadrado no que chamou de uma arquitetura da imagem, apontando para uma nova centralidade da arquitetura no discurso cultural:

Pode-se dizer que tal centralidade derivou inicialmente dos debates sobre o pós-modernismo, na década de 1970, que gravitaram em torno da arquitetura, mas que só se consolidou com a eclosão do *design* e da arquitetura contemporânea, bem como com a estetização em várias esferas: arte, moda, negócios etc. O Guggenheim de Gehry tornou-se então “um patrimônio de marca”, um edifício que “circula no mundo *mass*-midiático do mesmo modo que o logotipo de um produto ou empresa”, o que inseriu a cidade de Bilbao [...] (FOSTER, 2003, p. 27-29).

Depois de inaugurado, o Guggenheim de Bilbao passou a atrair cerca de um milhão de visitantes por ano, dez vezes mais do que o Guggenheim de Nova York. Segundo dados oficialmente apresentados, seu gasto foi ressarcido aos cofres públicos, na forma de aumento de arrecadação, após quatro anos, destaca Meira (2014).

Atualmente, com a retração econômica causada pela crise global desencadeada em 2008, pode-se concluir que um ciclo se encerrou: “os tempos do excesso acabaram. Acabou-se o desperdício e é preciso enfrentar esse desafio. É preciso poupar energia e dinheiro” (ARANTES, 2010, p. 285). Daí, observa Arantes (2010, p. 285-286), termos como “excesso” ou “desperdício” não são mais apropriados para “uma nova produção abalada pela onda de escassez”. No entanto, mesmo nos casos de museus que reagiram ao modelo de Bilbao, é possível identificar ainda a dimensão de espetacularidade. É possível também apesar da atual crise econômica – tanto na Europa quanto nos Estados Unidos –, que a arquitetura de franquia “tipo Gehry” continue, mas certamente em versão menos dispendiosa. O futuro, contudo, inclusive o dos mu-

seus, é incerto. Desde a criação do Guggenheim de Bilbao, projetado por Frank Gehry, muito se discute sobre o papel da arquitetura dos museus e o caráter espetacular das construções, que poderiam se sobrepor a seus programas (CYPRIANO, 2015).

No Rio de Janeiro, por exemplo, o espetacular não se sobrepõe ao programa do museu, já que seu curador Luiz Alberto Oliveira, estava trabalhando em sua concepção há cinco anos, como apontado por Cypriano (2015). Para esse autor, o Museu do Amanhã não se trata de um grande edifício, mas de uma integração quase inédita no país, porque na mesma praça onde foi construído está o Museu de Arte do Rio (MAR), inaugurado de forma semelhante: arquitetura e programa juntos. Ambos os museus são ferramentas de integração com as comunidades locais, ao mesmo passo que representam um programa cultural complexo. A experiência acumulada pelo arquiteto Calatrava nos últimos anos, com um portfólio de grandes projetos em países como Espanha, Bélgica, Estados Unidos e China, confirmou sua convicção nos poderes transformadores da arquitetura. “As grandes obras públicas são capazes de mudar as cidades, criando novos pontos espaciais de referência. Mas não se trata apenas de criar prédios icônicos. É preciso entender que esses projetos não devem ser vistos isoladamente, mas em função da cidade”, ressalta Calatrava (OLIVEIRA, 2015, p. 115).

Para Oliveira (2015), a concepção e a abertura do Museu do Amanhã põe o Brasil em sintonia com uma tendência do cenário cultural mundial. Os museus tradicionais acabaram consolidando uma fórmula com a qual várias gerações se familiarizaram. Escadarias imponentes, colunas clássicas e um saguão central sob uma grande cúpula recebiam visitantes em galerias nas quais eram exibidas coleções de objetos, geralmente protegidos em caixas de vidro. Animado por essa visão, ele se tornou conhecido pelo esforço de fazer vir à tona em cada museu a ideia básica, a narrativa, enfim, a capacidade de dar unidade ao conjunto de experiências e conteúdos proporcionados ao público.

Os museus transformaram-se e resignificaram-se no constante devir cultural das sociedades, contribuindo para a preservação das memórias, dos saberes e fazeres e influenciando na construção de identidades. Constituem-se em locais onde a cultura é comunicada e institucionalizada sob uma teia de forças e interesses, inclusive daqueles que a priorizam sob uma perspectiva de mensuração e de consumo (AMARAL, 2014, p.13).

Percebe-se ao longo da história, mudanças nos museus, nos públicos visitantes e seus modelos de fruição. Precisamos estar atentos a essas transformações, visando manter conexão entre as instituições, as obras de arte e a sociedade para que estes sejam sempre lugares abertos para a construção do saber e da cultura.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. Museu Valéry Proust. In: _____. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- AMARAL, D. I. Novos museus de arte: entre o espetáculo e a reflexão. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de Brasília, Brasília, 2014.
- ARANTES, O. B. F. **O lugar da arquitetura nos tempos modernos**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.
- ARANTES, P. F. Arquitetura na era digital financeira: desenho, canteiro e renda da forma. Tese (Doutorado em Arquitetura). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- BAUDRILLARD, J. **O efeito Beaubourg**. In: _____. Simulacros e simulação. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Obras escolhidas: magias e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986, v. 1, 2.
- CYPRIANO, F. **Arquitetura do museu do amanhã não se sobrepõe a sua curadoria**. Ilustrada. São Paulo: Folha de S. Paulo, 26 dez. 2015.
- FABBRINI, R. N. A fruição nos novos museus. **Especiaria: Caderno de Ciências Humanas**, Ilhéus: Editus, v. 11, n. 19, p. 245-268, jan./jun. 2008.
- FERNANDES, A. M. P. Selfie: a força comunicacional do autorretrato que as redes sociais reinventaram. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade do Minho, Portugal, 2015.
- FOSTER, H. Master Builder. In: FOSTER, H. **Design and Crime: and other diatribes**. London: Verso, 2003.
- HUYSEN, A. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa. In: HUYSEN, A. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- LEBRUN, G. A mutação da obra de arte. In: LEBRUN, G. **A filosofia e sua história**. Tradução de Michel Lehua. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- MEIRA, M. R. M. de. A cultura dos novos museus: arquitetura e estética na contemporaneidade. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- MONEO, R. **Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- OLIVEIRA, L. A. **Museu do Amanhã**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://museudoamanha.org.br/livro/Livro_MdA_DIGITAL_PORTUGUES.pdf>. Acesso em: maio 2016.
- SPERLING, D. As arquiteturas de museus contemporâneos como agentes no sistema da arte. In: MARIOTTI, G.; GROSSMANN, M. (Orgs.). **Museu Arte Hoje**. São Paulo: Hedra, 2011.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O USO DE IMAGENS COMO FONTES PARA A INVESTIGAÇÃO HISTÓRICA

ROBSON XAVIER DA COSTA¹

INTRODUÇÃO

No prefácio para a edição brasileira do livro *Testemunha Ocular*, Peter Burke inicia o texto com a seguinte expressão:

Historiadores tradicionais, ou mais exatamente historiadores céticos quanto ao uso de imagens como evidência histórica, frequentemente afirmam que imagens são ambíguas e que podem ser “lidas” de muitas maneiras. Uma boa resposta a este argumento seria apontar para as ambiguidades dos textos, especialmente quando são traduzidos de uma língua para outra (BURKE, 2004, p. i).

O autor se refere à questão do próprio livro citado, que teve problemas na primeira edição pela Edusp e foi recolhido e republicado após uma rigorosa tradução e revisão e chama a atenção para o fato de que:

As imagens também podem ser traduzidas, no sentido de que podem ser adaptadas para uso em um ambiente diferente do que foi inicialmente idealizado (em outros termos, elas podem ser adaptadas para uso em uma cultura diferente). Elas podem

1. **Robson Xavier da Costa.** Pós-doutorando pelo Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP), coordenador do Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba e da Universidade Federal de Pernambuco (PPGAV UFPB/UFPE) e coordenador da Pinacoteca da UFPB.

até ser traduzidas erradamente (pelo menos do ponto de vista do artista original) (BURKE, 2004, p. i).

Seguindo as considerações de Burke sobre o uso das imagens como testemunhas oculares da História, me proponho neste trabalho a realizar uma análise teórica sobre o uso das imagens como fontes historiográficas, a partir da experiência com o uso de imagens da arte durante a pesquisa para minha dissertação de mestrado “Trajetórias do olhar: pintura *naïf* e História na arte paraibana” desenvolvida na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), no ano de 2007, junto ao Programa de Pós-Graduação em História.

A opção de trabalhar com imagens na minha dissertação foi fruto da minha trajetória como pesquisador/professor e artista visual ao longo de mais de vinte anos de carreira, o que me levou ao longo do tempo a estudar as diversas abordagens para leitura de imagens e as maneiras de aproximação com as imagens em diversos contextos.

No universo da pesquisa em História, o patamar de utilização da imagem ilustrativa há muito foi superado. Imagens aparecem como fontes historiográficas nos principais e novos manuais de pesquisa e são utilizadas como referências em inúmeras teses e dissertações pelos programas de pós-graduação em História do Brasil e do mundo.

A consolidação do uso das imagens como fontes para a pesquisa histórica é uma herança do movimento da terceira geração da escola dos *Analles*, a partir da configuração da Nova História Cultural e do diálogo multidisciplinar, enfatizado atualmente no universo da pesquisa. No entanto, o uso de imagens como fontes para a História é antigo, embora, só mais recentemente as imagens tenham sido compreendidas como indícios de informações históricas.

Aos poucos, as imagens passaram de meras ilustrações dos documentos escritos para a categoria de indícios (GUINZBURG, 1990) para a pesquisa histórica, compreendendo um vasto leque de possibilidades investigativas, como afirma Napolitano:

[...] Do ponto de vista metodológico, [as imagens] são vistas pelos historiadores como fontes primárias novas, desafiadoras, mas seu estatuto é paradoxal. Por um lado, as fontes audiovisuais (cinema, televisão e registros sonoros em geral) são consideradas por alguns, tradicional e erroneamente, testemunhos quase diretos e objetivos da História, de alto poder ilustrativo, sobretudo quando possuem um caráter estritamente documental, qual seja o registro direto de eventos e personagens históricos. Por outro lado, as fontes audiovisuais de natureza assumidamente artística (filmes de ficção, teledramaturgia, canções e peças musicais) são percebidas muitas vezes sob o estigma da subjetividade absoluta, impressões estéticas de fatos sociais objetivos que lhe são exteriores (NAPOLITANO *apud* PINSKY, 2006, p. 235-236).

Nesse artigo, procuro discutir esse estatuto paradoxal das imagens para e na História, ou seja, tratar o dilema e os cuidados que o pesquisador deve ter ao cercar-se de fontes visuais ou outras fontes (já que deve aplicar o mesmo cuidado para todos os tipos de fontes históricas) para que as mesmas possam demonstrar contribuições efetivas para a construção do conhecimento histórico.

Trabalhar com imagens na pesquisa em História, permanece um desafio a ser vencido e lapidado pelo historiador ao longo do árduo processo de pesquisa, exigindo cuidado redobrado com as questões que formula para as fontes imagéticas, diante do *corpus* teórico que as mesmas impõem e do lugar de onde fala. A imagem, como qualquer outra evidência histórica, está eivada de variadas e possíveis interpretações, de acordo com o conteúdo simbólico intrínseco que possuem e com o risco eminente do anacronismo. Nestas breves páginas tentaremos mapear as relações entre a História e as imagens em um contexto de pesquisa para as ciências humanas, a partir da nossa experiência como investigador do binômio, Artes visuais e História.

IMAGENS COMO INDÍCIOS PARA A PESQUISA ICONOGRÁFICA

A iconografia é, certamente, uma fonte histórica das mais ricas, que traz embutida as escolhas do produtor e todo o contexto no qual foi concebida, idealizada, forjada ou inventada (PAIVA, 2006, p. 17).

Os conceitos de iconografia e a iconologia foram estabelecidos pelos estudos de Panofsky (2002). De acordo com o autor, a ‘leitura’ iconográfica de uma obra representa uma análise, enquanto que a ‘leitura’ iconológica pode ser realizada por meio da interpretação. A ‘análise’ relaciona-se à decomposição de um todo em suas partes pertinentes, dos seus respectivos elementos constituintes, em prol da classificação e compreensão das mesmas. Dessa maneira, compreende-se que:

O sufixo “grafia” vem do verbo grego ‘*graphein*’, escrever; implica um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico. A iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens, assim como a etnografia é a descrição e classificação das raças humanas; é um estudo limitado e, como que ancilar, que nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados por quais motivos específicos. [...] a iconografia é de auxílio incalculável para o estabelecimento de datas, origens e, às vezes, autenticidade; e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações ulteriores. Entretanto, ela não tenta elaborar a interpretação sozinha (PANOFSKY, 2002, p. 53).

Portanto, a iconologia representa um método histórico, em virtude de não favorecer a formação de “classes”, mas sim de “séries”, que segundo Panofsky (2002), refere-se à iconografia. Desse modo, a “classe” destina-se aos estudos da iconografia, enquanto que por outro lado, a “série” encontra-se justamente no sentido da iconologia. Mas, o autor observa que o conceito de “classe” vincula-se à tipologia, consequentemente ao princípio corretivo da análise iconográfica é a História dos tipos e, contrariamente, “série” refere-se à História. Nesse contexto, evidencia-se que apenas o discurso histórico absorve completamente o sentido histórico da série.

Segundo Panofsky (2002) a iconologia distingue-se da iconografia, pois enquanto a primeira apenas classifica a imagem visual, a segunda investiga, compreende, cria significação por meio dos nexos históricos. A iconografia é uma das abordagens mais utilizadas quando da utilização das imagens como fontes históricas.

Ao pensar em imagens como fontes iconográficas, como indícios possíveis para a pesquisa histórica, levamos em conta as relações intencionais por trás da construção das mesmas. Como pesquisador, devemos sempre lembrar que toda imagem é fruto de um recorte sobre uma determinada relação visual, fruto de intencionalidades específicas, moldada a partir de escolhas e construções cenográficas de um fato ou ideia. É necessário o pesquisador desmistificar a imagem como fonte historiográfica, entendendo-a como uma construção cultural que reflete a formação do contexto que a produziu.

Leitores de imagens que vivem numa cultura ou num período diferentes daqueles no qual as imagens foram produzidas se deparam com problemas mais sérios do que leitores contemporâneos à época da produção. Entre os problemas está o da identificação das convenções narrativas ou “discurso” – seja o fato de figuras de destaque poderem ser representadas mais de uma vez na mesma cena, por exemplo, [...], ou o fato de a história ser contada da esquerda para a direita ou vice-versa [...] (BURKE, 2004, p. 180).

As imagens possibilitam inúmeras leituras, o que pode tornar-se um problema para o pesquisador, elas estão mapeadas pela relação entre aqueles que a produzem, os que a consomem e os intermediários. Envoltas em uma intrincada rede de relações de poder, as imagens, modificam-se ao longo do tempo histórico, suas leituras também se modificam, refletindo a visão de cada pesquisador e da sua época. A cada novo questionamento sobre uma mesma imagem, pode-se atribuir leituras diversas que refletem a formação cultural do leitor e o contexto onde a imagem está inserida. Embora múltiplas leituras sejam possíveis, nem todas são válidas, já que refletem diferentes níveis de complexidade e compreensão da simbologia da imagem. Segundo Paiva:

Cabe a nós [pesquisadores] decodificar os ícones, torná-los inteligíveis o mais que pudermos, identificar seus filtros e, enfim, tomá-los como testemunhos que subsidiam a nossa versão do passado e do presente, ela também, plena de filtros contemporâneos, de vazios e de intencionalidades. Mas a história é isto! É a construção que não cessa, é a perpétua gestação, como já se disse, sempre ocorrendo do presente para o passado (PAIVA, 2006, p.19).

As imagens fazem parte das formas de representação mais utilizadas pelos seres humanos ao longo do tempo histórico, a partir delas se atribuem significados e sentidos às diversas maneiras de compreensão das normas, valores, ritos, simbologias e interferências humanas sobre o mundo. Para o pesquisador, fica o desafio de identificar o tempo e o lugar histórico presente na imagem analisada, compreender e decifrar sua linguagem, identificar os indícios representados e relacionar a fonte visual a outras fontes históricas. A imagem para a pesquisa histórica deve ser encarada como um texto a ser lido e compreendido, a relação inicial deve ser pautada pela desconfiança, pelo olhar apurado do investigador, o historiador deve agir como um detetive em busca de provas para montar o quebra-cabeça e recompor o fato.

[...] é importante sublinhar que a imagem não se esgota em si mesma. Isto é, há sempre muito mais a ser apreendido, além daquilo que é, nela, dado a ler ou a ver. Para o pesquisador da imagem é necessário ir além da dimensão mais visível ou mais explícita dela. Há, como já disse antes, lacunas, silêncios e códigos que precisam ser decifrados, identificados e compreendidos. Nessa perspectiva a imagem é uma espécie de ponte entre a realidade retratada e outras realidades, e outros assuntos, seja no passado, seja no presente (PAIVA, 2006, p. 19).

Como afirma Paiva, as imagens tanto podem transmitir e registrar um determinado fato histórico, como é o caso do fotojornalismo ou da pintura histórica, como podem ser frutos da imaginação e criação do artista. Ambas as formas de representação, estão eivadas de indícios históricos de uma época, de um lugar, de um tempo, que passa a ser transmitido em forma de símbolos, necessitando do olhar do especialista para serem decifrados. As imagens, como fontes visuais, fazem parte do jogo historiográfico, presentes no percurso de construção da escrita da história sendo utilizadas para a difusão dos saberes históricos.

Na construção do texto histórico, o historiador pode se valer das fontes visuais, para ler e reler o legado não verbal de um determinado grupo social, para montar os cacos do mosaico da história humana. Ao abordar uma imagem, estamos tratando

com representações, apropriações e a circulação das ideias, processos, que envolvem uma diversidade de atores sociais, de instituições e estão permeadas pelo discurso competente, que valida sua aprovação com produto do meio. Segundo Burke:

[...] imagens nos permitem “imaginar” o passado de forma mais vívida. Como sugerido pelo crítico Stephen Bann, nossa posição face a face com uma imagem, nos coloca “face a face com a história”. O uso de imagens, em diferentes períodos, como objetos de devoção ou meios de persuasão, de transmitir informações ou de oferecer prazer, permite-lhes testemunhar antigas formas de religião, de conhecimento, crença, deleite, etc. Embora os textos também ofereçam indícios valiosos, imagens constituem-se no melhor guia para o poder de representações visuais na vida religiosa e política de culturas passadas (BURKE, 2004, p. 17).

Seguindo a proposição de Burke compreendo as imagens como indícios e testemunhas oculares da história, relacionando-as com outras fontes históricas, considerando os problemas presentes em qualquer fonte documental. As imagens são veículos de propagação da cultura material/imaterial e ferramentas que permitem a ampliação da compreensão visual da história. O historiador atento aos silêncios, as mensagens subliminares, aos textos não verbais, é capaz de analisar os indicadores simbólicos das imagens.

Desta maneira, o historiador não está em busca apenas de fatos concretos, mas dos silêncios por meio dos indícios, das entrelinhas, do não dito presente nas imagens, “decifrá-las” pode ser um desafio prazeroso, favorecendo a construção crítica da história.

A análise crítica é central na aplicação de fontes visuais para a História, as imagens devem ser indagadas, questionadas, arguidas, Segundo Burke (2004) o historiador deve desenvolver métodos de críticas para as fontes imagéticas e interrogá-las como testemunhas da história.

O testemunho das imagens necessita ser colocado no “contexto”, ou melhor, em uma série de contextos no plural (cultural, político, material, e assim por diante), incluindo as convenções artísticas para representar as crianças (por exemplo) em um determinado lugar e tempo, bem como os interesses do artista e do patrocinador original ou do cliente, e a pretendida função da imagem (BURKE, 2004, p. 237).

Compreender o contexto amplo da imagem analisada deve ser preocupação central do historiador ao lidar com fontes visuais, trabalhando também com séries de imagens, já que “uma série de imagens oferece testemunho mais confiável do que imagens individuais [...]. O que os franceses chamam “história serial” vem a ser extremamente *útil* em determinadas ocasiões” (BURKE, 2004, p. 237-238).

Lidar com imagens na pesquisa histórica exige habilidade e atenção redobradas, perspicácia e perícia no trato com a fonte documental, desconfiança e credibilidade, ou seja, *é* trabalhar constantemente com variáveis opostas, indagando permanentemente as fontes, otimizando o processo de construção de uma história visual indiciária e contribuindo para a construção do novo estatuto da imagem para a pesquisa.

A partir da emergência da História Cultural, o conceito de “representação” tem sido utilizado nas pesquisas históricas para a análise de fontes imagéticas, com influência das ideias de Roger Chartier (2002), historiador francês da Nova História, a partir das relações estabelecidas a partir da produção, circulação e consumo das imagens, compreendendo as mesmas como fontes para a pesquisa histórica. Para Chartier, o pesquisador deve buscar interrogar a imagem presente a partir das suas ausências, ou seja, buscando entendê-la como representação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As leituras [visuais], assim como as versões históricas, são todas filhas do seu tempo (PAIVA, 2004, p. 33).

Neste artigo procurei, discutir pontos fundamentais para uma compreensão inicial sobre a relação História e Imagens procurei verificar a compreensão de Burke (2004) e Paiva (2004) quanto à relação metodológica do uso de fontes visuais na pesquisa histórica, a partir da perspectiva da construção de uma História visual, esperando contribuir para a ampliação teórica da História Cultural, visando despertar nos historiadores a necessidade de organizar e trabalhar com acervos visuais, para ampliar seus referenciais de pesquisa. “É importante sublinhar que a imagem não se esgota em si mesma. Isto é, há sempre muito mais a ser apreendido, além daquilo que é, nela, dado a ler ou a ver” (PAIVA, 2004, p. 19).

Os historiadores não podem dar-se ao luxo de esquecer as tendências opostas dos produtores de imagens para idealizar e satirizar o mundo que o representam. Eles são confrontados com o problema de distinguir entre representações do típico e imagens do excêntrico (BURKE, 2004, p. 236-237).

Considerarei o estudo das relações entre a História e Imagens uma contribuição significativa para a ampliação dos objetos da pesquisa histórica, possibilitando novas abordagens, relacionando a produção/fruição de imagens e seu contexto com a História Cultural. Pesquisar o uso das imagens na e para a História, compreende um desafio cotidiano, levando o pesquisador a experimentações que geram inúmeras discussões sobre o estatuto da imagem para o campo da História e permeiam suas práxis durante a investigação histórica.

REFERÊNCIAS

- BURKE. **Testemunha Ocular**: História e Imagem. Bauru/SP: Edusc, 2004.
- CHARTIER, Roger. **A História cultural**: entre práticas e representações. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1999.
- GINZBURG, Carlo. “Sinais: raízes de um paradigma indiciário” In: **Mitos, emblemas, sinais**: Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PAIVA, Eduardo França. **História & imagens**. 2ª ed. Belo horizonte: Autêntica, 2004.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. Trad. J. Guinsburg e Maria Clara F. Kneese. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel – Fontes Audiovisuais. In.: PINSKY, Carla Bassanezi (org.) et. al. **Fontes Históricas**. 2ª. Ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 235-290.

PROJETO HUMANISTA DOS JESUÍTAS E O INÍCIO DA CIDADE DE SÃO PAULO

ALFREDO CÉSAR DA VEIGA¹
DAISY VALLE MACHADO PECCININI²

INTRODUÇÃO

A história de São Paulo bem que poderia ser resumida em dois capítulos: A primeira, do século XVI ao XVIII, que se constrói com o barro, água e madeira; e a segunda, a partir do século XIX que, em nome do progresso e dos novos tempos, derruba as velhas construções, de taipa, substituindo-as por outras, de tijolos.

Esses dois momentos são capítulos que têm como material comum, o barro, que está tanto na origem de ideias de civilização e progresso e seu aproveitamento, quanto no seu descarte enquanto matéria imprópria para os planos de modernização da cidade.

Desde o início da colonização, buscou-se tecer as relações entre o fazer característico dos atores implicados na construção de uma cidade e o mundo interno desses artífices povoado por concepções que mesclam o imaginário da cidade ideal e a concretude da cidade real, ambas conjugadas para transformar São Paulo em centro nevrálgico da ação civilizadora em direção ao interior.

São essas ações conjugadas, que fizeram com que Piratininga nascesse mundializada e crescesse “mameluca, violenta, desigual, plural, rica de sentidos, plena de possibilidades, suscitando o desenvolvimento das mais diversas estratégias de sobrevivência” (ZANETTINI, 2005, p. 31).

-
1. **Alfredo César da Veiga.** Pós-doutorando pelo Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP).
 2. **Daisy Valle Machado Peccinini.** Professora livre-docente e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).

A CIDADE DE BARRO

Essa Igreja Militante é fácil de conhecer. Compara-se a uma cidade situada na montanha, e que pode ser vista de todos os lados. É preciso que seja reconhecível, porque todos lhe devem obedecer (Catecismo Romano, n. 141, 1566)

O trecho acima foi tirado do catecismo que constituiu objeto obrigatório para todos os padres em suas andanças missionárias a partir da segunda metade do século XVI. Apesar de ser um texto distante ainda da espiritualidade dos jesuítas à época da fundação da cidade de Piratininga, não é, todavia, estranho a esses religiosos que tinham por base de seus estudos a doutrina de Santo Agostinho sobre as duas cidades, a terrena e a celeste. É de se esperar, portanto, que, ao avistarem o planalto, sonhassem em construir ali a *Civitate Dei*, um lugar que “afermosenta a cidade de Deus celestial de almas que louvam a seu Senhor, e a terra dos desterrados filhos de Adão”, conforme escrevia Nóbrega aos moradores de São Vicente, em 1557 (1988, p.167)

Os jesuítas tinham uma cidade a construir quando chegaram ao Planalto de Piratininga e, para essa empreitada, haviam de subordinar a natureza e incorporá-la à *cidade de Deus*, de maneira que todos os objetos e pessoas naturais fossem mensurados pelo sagrado.

Nesse sentido, a argila, encontrada em abundância, era uma solução provavelmente não a mais nobre, mas era aquela que estava à mão. E era dessa maneira que os jesuítas resolviam os problemas, isto é, não dando a eles senão a atenção possível, no momento em que se apresentavam. E foi assim que surgiu a solução em taipa de pilão.

Na pedagogia jesuíta o trabalho com o barro é, por si só, uma técnica persuasiva (ARGAN, 2005, p. 173) e remete à doutrina cristã da criação do homem a partir do barro. Uma técnica persuasiva, no entanto, não fica restrita apenas à doutrinação, mas se reveste de um valor social extremamente importante de forma que os objetos saídos do barro doravante sejam carregados de sentimento humano, e é desse sentimento que nasce a arte.

Nesse sentido, a arte de São Paulo nasce com a feitura da cidade; segundo Contardi no prefácio à obra de Argan, *História da arte como história da cidade* (2005, p. 1), “da distinção de um espaço, de uma forma urbana descende, gera-se a arte”. Disso se pode inferir que o barro está para São Paulo como o ouro para as Minas Gerais, pois são os produtos artísticos que qualificam a cidade (CONTARDI in ARGAN, 2005, p. 1).

Os padres e irmãos jesuítas, quando aqui chegaram, estavam imbuídos de um ideal de igreja que lembra aquela que foi a primeira construção jesuíta, a Igreja de Gesù, em Roma. Projetada com uma nave única, era o protótipo do espírito evangelizador jesuíta, que primava pelo contato direto com o povo.

No projeto civilizador jesuíta de construção de cidade, a razão não podia prescindir do modelo utópico e idealista que influenciou as ordens religiosas nascidas sob o influxo das ideias de Thomas More e que saltavam a cada canto do pensamento erudito europeu (SAIA, 2012, p. 28), de forma que,

[...] no mundo que idealizavam, os diversos povos seriam “reduzidos” em comunidades organizadas segundo princípios comuns; não desejavam aceitar nem fazer guerra contra os ameríndios mas remodelá-los conforme uma imagem nova. Deveria ser um ponto avançado de um império cristão (MORSE, *apud* WERNET, 2004, p. 193)

É dentro desse contexto que se pode compreender a razão de certa harmonia com o ambiente e o uso da taipa, produto do barro retirado de dentro do próprio solo e maior representante dessa harmonia. A cidade que se levantou desse material foi acanhada, simples, mas completamente acomodada à topografia, à paisagem e à curva de nível; seus elementos, feitos em função dos comprimentos das taipas (LEMOS, 2003, p. 117).

SÃO PAULO E SUA MEMÓRIA

Os jesuítas acalentaram um sonho para a cidade de São Paulo e, ao projetar seu colégio em um sítio elevado e cercado pelos rios Tamanduateí e Anhangabaú, não podiam imaginar o espaço que não tivesse o aspecto de uma “aldeia grande”, onde todos estariam protegidos pelos muros da religião e tudo funcionaria como se houvesse uma inteligência suprema no comando das ações.

Desse sonho, no entanto, nada restou senão a lembrança de técnicas tão precárias que o tempo demoliu e arrasou. Restou, segundo Luís Saia (2012, p. 29), contudo, aquele entranhado espírito ambulatório paulista de ir se distribuindo ao sabor dos acontecimentos e procurando soluções para problemas que eram impostos pela topografia.

São Paulo, no século XIX, concluída sua experiência colonial, colocava por terra suas últimas lembranças de taipa e por cima delas, construía sua nova civilização em tijolos, nada ainda que se igualasse a cidades como o Rio de Janeiro, Recife, Salvador e Maceió e até mesmo Santos com o granito que embelezava suas casas (MORSE, 1970, p. 58-59) e, talvez, por esse fato, São Paulo colonial tinha sido, em si mesma, uma obra de arte.

Essa parece ser a vocação de São Paulo, ou seja, a de uma estética que potencializa o esquecimento, um esquecimento com um “papel programático, estético e ativo” (FELINTO, 2000, p. 22), impondo-se de forma violenta, demolindo o seu passado e crescendo sobre seus refugos.

A memória de São Paulo não se faz recorrendo às suas construções em taipa que já não mais existem. Recordar-se um passado que não se viveu, recorre-se a lembranças idealizadas e sem manchas, como o passado escravocrata e predador. O que se exalta é o progresso simbolizado pelas avenidas que rasgavam a cidade ou os viadutos que a conectavam ao seu futuro. Ao mesmo tempo, a cidade é exaltada em sua beleza, beldade sem dote³, como se lê no poema à cidade, *Pauliceia*, de Francisco de Assis Vieira Bueno, que viveu entre 1816 a 1908 e acompanhou a transformação da cidade:

Teu imenso progresso, na verdade,
A mente, Pauliceia, me fascina;
Mas de ti quando pobre e pequenina,
Jamais há de ter fim minha saudade

Quando era inda a beldade,
Sem dote, que, isolada na colina,
Branquejava no meio da campina,
Passei em teu regaço a mocidade.

Hoje, de cada vez que te visito,
Ainda o meu passeio favorito
É o sítio onde fica o lugar

Em que estava a casa apetecida,
Que no tempo melhor de minha vida
Foi minha habitação, meu doce lar.
(BUENO, 1998, p. 151)

A destruição do patrimônio está diretamente ligada à destruição do significado que a obra de arte tem para determinado povo. Por que, em nossa história, temos dificuldade em tolerar a presença de construções históricas? Na Avenida Paulista, no número 1919, sobrevive, caindo aos pedaços, o Palacete Franco de Mello, construído no ano de 1905, na primeira fase residencial da Av. Paulista. Fechado para visitação, está abandonado.

Em 1996, começou o processo de demolição do casarão Matarazzo também na Av. Paulista. No lugar, uma grande construtora fez um shopping com estrutura de aço e acabamento em mármore. Era taipa, depois tijolo, concreto armado, aço, vidro. Uma cidade em “permanente mutação formal” (LEMOS, 2013, p. 97).

3. “Formosa sem dote” foi o apelido dado pelo Governador Gomes Freire de Andrade quando viu a cidade pela primeira vez em princípios do século XVIII (BUENO, 1998, p. 151).

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio C. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BUENO, Francisco de Assis Viera. A cidade de São Paulo: Recordações evocadas de memória. In: MOURA, Carlos E. M. (org.). **Vida cotidiana em São Paulo no século XIX**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998
- CATECISMO ROMANO. Barcelona: Editorial Litúrgica Española, 1926
- FELINTO, E. **Obliscência**: Por uma teoria Pós-Moderna da memória e do esquecimento. *Contra-tempo*, Rio de Janeiro, v. 35, n. 5, 2000.
- LEMOS, Carlos A. C. **Da taipa ao concreto**: Crônicas e ensaios sobre a memória da arquitetura e do urbanismo. São Paulo: Três Estrelas, 2013
- MORSE, Richard M. **Formação histórica de São Paulo**: São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970
- NÓBREGA, Manoel. **Cartas do Brasil** (1549-1560). Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988 (Cartas Jesuítas 1)
- SAIA, Luís. **Morada paulista**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012
- WERNET, Augustin. Vida religiosa em São Paulo: Do Colégio dos jesuítas à diversificação de cultos e crenças (1554-1954). In: PORTA, Paula (Org.). **História da Cidade de São Paulo**: A cidade colonial. São Paulo: Paz e Terra, 2004. V. 1
- ZANETTINI, Paulo Eduardo. Maloqueiros e seus palácios de barro: O cotidiano doméstico na casa bandeirista. 2005. 413 f. Tese (Doutorado em Arqueologia) – Programa de Pós-Graduação em Arqueologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo, São Paulo. 2001

CRUZAMENTOS ENTRE AS BIENASIS DE HAVANA E DACAR (1984-2006): AFRO-CUBANISMO E DIÁSPORA COMO EIXOS DISCURSIVOS

SABRINA MOURA¹

Nos anos 1960, dois países separados pelo Atlântico assumiam uma nova configuração política, tomando o campo da cultura e das artes como eixos-chave para seus projetos de nação. De um lado, o Senegal recém-independente da tutela francesa ocupava o papel de expoente cultural no continente africano, buscando construir sua modernidade sob o signo da *négritude*, idealizada pelo poeta-presidente Leopold Sédar Senghor. Do outro, Cuba fundava um estado comunista no qual a liberdade de criação era uma preocupação central para aqueles que temiam a emergência de uma ortodoxia artística centrada no realismo socialista. “Dentro de *la Revolución*, todo; contra *la Revolución*, nada”, bradava Fidel Castro em suas *Palabras a los Intelectuales* (1961).

À despeito das diferenças entre os projetos políticos de Cuba e Senegal, o impulso fundador das suas agendas culturais permitiu que instaurassem uma série de instituições dedicadas ao campo das artes como escolas, teatros e museus². Voltadas não só a formação de um público local, essas instituições também estavam interessadas em alcançar uma projeção internacional, bem como, promover uma emancipação da tutela ocidental que havia marcado a entrada de ambos os países no século XX.

Tais políticas culturais seminais forjaram as condições para a criação das Bienais de Havana e Dacar, entre os anos 1980 e 1990. Separadas cronologicamente pela queda do Muro de Berlim, em 1989, ambas as mostras buscavam renovar os eixos de

-
1. **Sabrina Moura de Araújo**. Doutoranda pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH-UNICAMP) e pesquisadora visitante no Instituto de Estudos Africanos da Universidade de Columbia (2016).
 2. Impulsionadas nos anos 1960, as políticas culturais cubanas pós-revolução tiveram entre seus principais expoentes a *Casa de las Américas* – organização fundada por Castro em 1959 para promover relações entre Cuba e a América Latina e Caribe –, o *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)*, a *Orquestra Sinfônica Nacional*, entre outros. No Senegal, podemos citar a criação do *Musée Dynamique*, o *Théâtre Nationale* e a *École des Arts du Senegal*.

articulação artística herdados da experiência colonial, e posteriormente, da Guerra Fria. Suas agendas e políticas curatoriais apontam para o surgimento de novas redes de trocas culturais nas quais se evidenciam as relações entre *bienais e estado*. À exemplo da Bienal de Havana, fundada em 1984 sob os auspícios do Conselho de Ministros para “assegurar uma nova importância para Cuba na América Latina, bem como no bloco do Leste” (BELTING, 2013). Ou da Bienal de Dacar, criada em 1990 pelo então presidente Abdou Diouf em resposta às demandas de artistas e intelectuais senegaleses por uma atuação do estado na promoção de uma política cultural pan-africana.

Enquanto a Bienal de Havana promovia uma retórica terceiro-mundista no campo das artes, alinhada, por sua vez, às ambições do *soft power* cubano na esfera cultural, a Bienal de Dacar buscava se posicionar em relação à dialética senghoriana do *enracinement et ouverture*³, colocando-se como plataforma articuladora de um projeto que revisava a própria noção de arte global, a partir da África. Ambas afrontavam o lugar referencial da modernidade e da contemporaneidade euramericana, aspirando projetar-se, a partir de suas posições locais privilegiadas, sobre os territórios periféricos negligenciados pelo projeto de arte ocidental.

Ao advogar outros contextos e enquadramentos expositivos para a produção artística não ocidental, as bienais em questão nos ajudam a repensar algumas categorias consolidadas no campo da história da arte. Entre as pautas centrais trazidas por Havana e Dacar estão o questionamento de certos marcadores temporais – como o primitivo, o moderno ou o contemporâneo na arte – ou geográficos – como a ideia de uma essência identitária que permearia as noções de arte africana ou latino-americana. A fim de compreender como esses agenciamentos ocorrem, analisaremos os enquadramentos discursivos que atravessam a obra do artista cubano José Bedia, em exibição em Havana e Dacar, entre os anos 1984 e 2004.

DO AFRO-CUBANISMO À DIÁSPORA: O LOCUS DO DISCURSO EXPOSITIVO

Fundada sob o signo do pintor Wifredo Lam (1902-1982), a Bienal de Havana trazia entre os seus principais eixos conceituais a questão da presença africana na cultura cubana. Para os idealizadores da bienal, a trajetória de Lam — filho de um imigrante chinês e uma mãe de ascendência afro-espanhola — condensava não somente o apelo terceiro-mundista almejado pela mostra, mas também a representatividade do que se convém chamar de *afro-cubano* no campo das artes visuais.

Já na primeira edição da Bienal (1984) foi organizada uma *Conferencia Internacional sobre Wifredo Lam* na qual a curadora Lowery Stokes Sims cita o encontro entre Lam e Aimé Césaire, em 1941, e a influência da *negritude* de Senghor como fatores decisivos para que o artista pudesse reconhecer a presença africana em sua própria obra. Segundo Stokes Sims (1984), Lam “*empleó rituales afrocubanos y mi-*

3. Texto de Abdoulayé Wade sobre a 5ª edição da Bienal de Dacar. Catálogo (2002), p. 5

tos que le eran familiares desde niño para crear un planteamiento modernista único y muy personal". Uma condição precursora que, anos mais tarde, seria reiterada por Gerardo Mosquera (1996) ao considerar Lam o primeiro artista americano a incorporar o "elemento africano" na arte moderna.

Associadas, sobretudo, às expressões da cultura popular, as tradições afro-cubanas que influenciaram o trabalho de Lam⁴ eram frequentemente relegadas a uma posição marginal na narrativa nacional das artes. Todavia, elas desempenham um papel central entre os artistas que começaram a atuar no período pós-1959, como o jovem José Bedia. Um iniciado na tradição do Palo Mayombe – sistema ritual afro-cubano que, junto com a Santería, teve uma forte influência nas artes visuais (CAMNITZER, 2003) –, o artista faz referências à cosmologia e à iconografia *palera* a fim de "construir uma semântica específica em seu trabalho" (BETTELHEIM, 2001). Ao recusar a categorização de tais práticas como vestígios do passado, o trabalho de Bedia aporta uma visão dinâmica e contemporânea da presença africana em Cuba.

A geração de Bedia é amplamente reconhecida por reavaliar as artes nacionais e contribuir para o surgimento de uma atitude pós-colonial em relação à identidade e à cultura local (MOSQUERA, 1988). Trabalhando ativamente na década de 1980, esses artistas fizeram uso de conceitos como o de *transculturación*, elaborado pelo antropólogo e escritor Fernando Ortiz, e buscaram delinear visualmente uma essência cubana que levasse em consideração tradições não canônicas. Durante a terceira edição da Bienal de Havana, em 1989, Bedia apresentou uma mostra individual na qual afirmou seu processo criativo como um método transcultural, "*en la mitad de camino entre la 'modernidad' y la 'primitividad', [...] De este reconocimiento, y en este límite fronterizo que tiende a romperse, sale mi trabajo*"⁵.

Talvez tenha sido essa condição *transcultural* que tenha levado o trabalho de Bedia a ser incluído na sexta edição de Dak'art (2004), como parte da exposição *Re-tour à Dakar: 3 artistes en provenance des Amériques*. Com curadoria do brasileiro Ivo Mesquita, a mostra se dedicou a explorar a noção de diáspora africana nas Américas, a partir do trabalho de Bedia e dois outros artistas: Mario Cravo Neto e Odili Donald Odita (o único afro-descendente da mostra). Em seu texto de apresentação, Mesquita afirma:

No que diz respeito ao assunto proposto, a Diáspora Africana, devo admitir que os artistas e obras propostas trazem aqui um entendimento diferente das práticas culturais e de uma abordagem teórica que apresenta uma África utópica, um território a ser descoberto, um projeto a se realizar, uma cultura por

4. Ver também Luiz Camnitzer (2003), p. 37. "The real impact of black artists on the Cuban mainstream had to wait until the appearance of Wifredo Lam", afirma o autor.

5. Texto de José Bedia para o Catálogo da Terceira Bienal de la Habana (1989), p. 217.

fazer. Pelo contrário, ela é considerada uma matriz cultural, como aquela cantada por Gilberto Gil ou pela música de Bob Marley, a “Mama África”, a mãe que uma vez expatriada na América deu à luz crianças mestiças.

A inserção de José Bedia em *Retour à Dakar*, pelo viés da diáspora, intriga. De origem espanhola, o artista não possui a ascendência africana que embasa a retórica do *retorno* ou da *mestiçagem* exortada pelo curador da mostra; levando-nos a perguntar: Esta seria uma contradição? Até que ponto a noção de diáspora se torna maleável e vai sendo moldada de acordo com as suas condições de enunciação?

Como já havia feito em sua mostra individual para a Terceira Bienal de Havana⁶, Bedia apresenta em Dacar um conjunto de obras – entre as quais *Kiyumba Ndoki* e *Kiyumba Bafiota* (1997) – que remetem à elementos surgidos a partir da sua experiência pessoal com os rituais de Palo Mayombe. Aqui, a adesão do artista à condição diaspórica parece não se inscrever nas tramas de uma filiação literal, mas na vivência espiritual afro-cubana que se materializa de forma quase autobiográfica em seus trabalhos. Assim, embora afirme o contrário em seu texto curatorial, podemos concluir Mesquita não foi guiado pela noção de origem na seleção das obras expostas em *Retour à Dakar*, mas sim, recorreu às experiências culturais e subjetivas para validar sua proposta curatorial.

Em *The Diaspora as Object* (2003), John Peffer aponta questões importantes acerca dos usos discursivos e estéticos do conceito de diáspora africana na arte. “Muito da nova arte procura deslocar a diáspora de uma condição de sujeito-que-fala para passar a ser um objeto-em-questão”, afirma. Nesse sentido, ao assumir a condição de objeto, a noção de diáspora passa a recombinar múltiplas conexões geográficas e históricas. Mas, isso não se dá sem uma perda, já que a força de sua enunciação política se dissolve, respondendo às condições que escapam às formas de validação baseadas em uma origem comum.

Resta saber em que medida a maleabilidade desses conceitos, seus usos no campo da curadoria e na esfera da arte dita “global” demandam uma contextualização mais precisa. Sob esse ângulo, o estudo das Bienais tem muito a contribuir, já que articula práticas artísticas às experiências históricas e políticas. Nesse sentido, é importante notar que, embora os agentes e protagonistas de exposições bienais sempre clamem o pioneirismo de suas propostas artísticas e discursos curatoriais, mostras dessa natureza jamais se constituem como fatos isolados, resultantes de um único projeto autoral. Elas representam, ao contrário, uma conjunção de forças e interesses que transcendem o chamado mundo da arte. É precisamente essa dimensão complexa, marcada pelo seu contexto histórico e social, que buscamos como horizonte na elaboração desse estudo.

6. Importante ressaltar que o Palo Mayombe não é a única referência ritual presente na exposição de Bedia para a Terceira Bienal de Havana, já que apresenta também obras baseadas em práticas espirituais de indígenas norte-americanos, entre outros cultos caribenhos.

REFERÊNCIAS

- BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea; WEIBEL, Peter (Orgs.), **The global contemporary and the rise of new art worlds**, Cambridge: MIT Press, 2013.
- BETTELHEIM, Judith. Palo Monte Mayombe and Its Influence on Cuban Contemporary Art. In: **African Arts** 34, no. 2, p. 36-96, 2001.
- CAMNITZER, Luis. **New art of Cuba**. Austin: University of Texas Press, 2003.
- DELISS, Clementine. The Dakar Biennale 92: Where internationalism falls apart. In: **Third Text**, v. 7, n. 23, p. 136-141, 1993.
- LLANES, Lillian. **Memorias: Bienales de la Habana 1984-1999**. Havana: Arte Cubano Ediciones ; Consejo Nacional Artes Plásticas, 2012.
- PENSA, Iolanda, **La Biennale de Dakar comme projet de coopération et de développement**, Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2011.
- KONATE, Yacouba. Dak'Art: The Making of Pan-Africanism & the Contemporary. In: **Art in Translation** 5:4, p. 487-526, 2009.
- MOSQUERA, Gerardo. **Raíces en Acción**. Nuevos Artistas de Cuba, México: Museo Carrillo Gil, 1988.
- MOSQUERA, Gerardo (Org.). **Beyond the fantastic: contemporary art criticism from Latin America**. Cambridge: MIT Press & The Institute of International Visual Arts, 1996.
- PEFFER, John. The Diapora as Object. In: **Looking both ways: Art of Contemporary African Diaspora**. New York: Museum for African Art, 2003.
- STOKES SIM, Lowery. Wifredo Lam: Surrealismo del Nuevo Mundo. In: **Sobre Wifredo Lam**. Ponencias de la Conferencia Internacional I Bial de la Habana. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1986.
- VANDERLINDEN, Barbara; FILIPOVIC, Elena (Orgs.). **The Manifesta Decade: Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe**. Cambridge: MIT Press, 2005.

ENTRE A OBRA E A IMAGEM: A SOBREVIVÊNCIA DA ESCULTURA “MADEMOISELLE POGANY II”, DE CONSTANTIN BRANCUSI

ANA PAULA CHAVES MELLO¹

Na madrugada de oito de julho de 1978, um grande incêndio atingiu o Bloco de Exposições do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O acontecimento foi alardeado pelos meios de comunicação que lamentaram a perda de noventa por cento do acervo de artes visuais e grande parte da biblioteca. O jornal *A Gazeta* publicou uma nota sobre a tragédia, colocando em questão a quantidade de diretores de museu em todo mundo que não gostariam de ter a chance de fazer “tabula rasa”, recomeçar, “eliminar imensos estoques de quadros indesejáveis e, iniciar uma nova coleção de arte, orientada tecnicamente para o melhor, adquirindo só peças excepcionais, e exibir ocupando o mínimo de espaço, o acervo ideal.”²

Parte dessa nota, nos chama atenção para a defesa de um “acervo ideal” e as características que o definiria: “tecnicamente para o melhor”, “peças excepcionais”, “ocupando o mínimo de espaço”. Pensando o contexto em que foi publicada e o momento artístico, ou seja, o final da década de 1970, nos indagamos sobre esta concepção: como se mede um acervo ideal e o que faz uma obra ser excepcional? É possível imaginar essa ‘excepcionalidade’ diante do conjunto de obras sobreviventes ao incêndio? Estariam essas obras enquadradas nesse ‘ideal’?

Segundo a historiadora e antropóloga Chantal Georgel (2015), foi na metade do século XIX que os museus herdariam os princípios de classificação dos primeiros historiadores da arte. Substituiriam as organizações aleatórias por uma organização que privilegiasse um tipo de composição que pudesse narrar a trajetória da arte e sua dimensão evolutiva, segundo as concepções clássicas à época de Vasari e Winckelmann. Contudo, a autora questiona se teria o museu a função de tornar-se um lugar

-
1. **Ana Paula Chaves Mello.** Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV-EBA-UFRJ).
 2. *A GAZETA*, Rio de Janeiro, 24 de jul. 1978. Acervo Pesquisa e Documentação MAM Rio.

da história, já que a maioria dos acervos foram constituídos por coleções privadas geralmente orientadas pelo gosto do colecionador.

Irma Arestizabal³, responsável pelo acervo do MAM Rio no período da gestão (1985-1990) de Paulo Herkenhoff, declarou que o objetivo prioritário era oferecer ao público visitante uma dimensão historiográfica da arte através de um núcleo dominante, “um grupo restrito de obras, mais representativas do acervo, que ficará em exposição permanente, se convertendo em um símbolo do museu [...]”⁴ Para a curadora, o Museu organizaria suas obras a partir de um ‘centro’ inspirado pelo utópico projeto Museu de Crescimento Ilimitado (1930) de Le Corbusier onde o acervo se desenvolveria a partir de um núcleo, podendo crescer infinitamente. A escultura *Mademoiselle Pogany II* de Constantin Brancusi foi uma das obras que sobreviveu ao incêndio e compõe o núcleo de obras representativas mencionado pela curadora.

De acordo com as informações técnicas relativas à procedência da obra, foi o casal Stella e Roberto Marinho que adquiriu a escultura do artista e a doou ao MAM Rio em 1952, ano de reabertura do Museu no térreo do Ministério da Educação e Saúde, atual Palácio Gustavo Capanema. Um pequeno catálogo do acervo editado em 1953 apresenta a imagem da escultura em preto e branco ao lado de uma breve biografia do artista e alguns comentários sobre a forma síntese do “ovoide” como matriz de seu pensamento plástico junto ao “polido da matéria” que revela uma “obsessão” e um “apego” do artista às exigências de determinados materiais. O texto ainda cita uma frase de Brancusi em que afirma ser sua obra uma aproximação “do sentido real das coisas.”⁵ Somente em 1999, outra imagem da escultura foi impressa em um catálogo do acervo, dessa vez sob um outro ângulo, em cores, junto a um parágrafo contendo uma breve análise da obra do artista: “assimilando com rapidez, consistência e uma alta dose de originalidade a lição cubista”, além de considerar sua influência para a escultura moderna como uma “espécie de equivalente escultural”⁶ de Picasso. Contudo, a imagem que, talvez, tenha nos chamado mais a atenção é a que está reproduzida na capa da revista *Arte Hoje*,⁷ edição de agosto de 1978, onde apareceu junto à seguinte frase: “O MAM renascerá” com grande parte de sua superfície decomposta em virtude do incêndio. Na imagem, a estrutura da escultura aparentava íntegra, rígida, tornando-se, portanto, segundo a própria revista, o símbolo da reconstrução do Museu.

3. Irma Arestizabal (1940 – 2009) foi crítica de arte e professora da Universidade de Buenos Aires, curadora das Coleções do Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro no período de 1986-1990 e diretora do Centro Cultural da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 1980-1992.

4. ARESTIZABAL, Irma. As Coleções do MAM/RJ, *Segmentum Artis*, ano I, nº 1, 1987. Acervo Pesquisa e Documentação MAM-Rio.

5. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Exposição Permanente. Catálogo, 1953, p. 17. Acervo Pesquisa e Documentação MAM-Rio.

6. O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Banco Safra, 1999, p. 276.

7. *Arte Hoje* foi uma revista voltada para as artes plásticas, arquitetura e outros temas. Lançada em julho de 1977 pela Editora Globo, permaneceu nas bancas até o ano de 1979 com aproximadamente trinta títulos lançados. Editada pelo jornalista Milton Coelho da Graça e pelo crítico de arte Wilson Coutinho que ocuparia na década de 1990 a função de curador do MAM Rio.

Ao retomar uma obra representativa da arte moderna europeia como símbolo da reconstrução, o MAM Rio aproximava-se da comunidade internacional até aquele momento consternada, porém crítica à forma como os museus brasileiros conservavam seus acervos. Ao restaurar o modelo pelo qual foi fundado, ou seja, orientado para o restabelecimento da “integridade e a especificidade da instituição,”⁸ estaria assim, legitimando um retorno à uma concepção tradicional de museu como lugar de conservação e exposição de obras de arte. Um modelo que para a maioria dos críticos e artistas à época da reconstrução, não se relacionava com a história que o MAM Rio construiu ao longo dos anos, especialmente nas décadas de 1960 e 1970 como um projeto de cultura integrado e essencial para a experimentação artística.

O leque de possibilidades discursivas que o estado da escultura nos oferece, mobiliza nosso olhar sobre a imagem, sobre o tempo e sobre as possibilidades teóricas que o seu conteúdo nos oferta. Podemos afirmar que esta imagem não pertence a um só tempo, mas é fruto de uma confrontação de tempos distintos. Estar diante desta imagem não é simplesmente estar diante de esquematismos estilísticos, arranjos formais e estetizantes, mas perceber a rede complexa de relações que a constitui. Ao contrário de outras imagens que retratam o incêndio, onde as obras são identificadas em meio as fuligens e destroços, esta obra aparece na capa da revista tal qual a página de um livro de história da arte: em destaque sobre um fundo branco. O que fazer diante dessa imagem? Como interpretá-la?

Na concepção do historiador da arte Georges Didi-Huberman (2013, p. 50) essa perspectiva alia a escrita da história à inevitável prática do anacronismo, configurando, portanto, um paradoxo na forma tradicional de se praticar a disciplina que sempre rejeitou tal condição. Considera o historiador um “fictor”, um autor e inventor do passado, que deve estar sempre consciente das armadilhas das certezas, sobretudo sendo a arte seu objeto de estudo: “temos ainda algumas imagens, mas não sabemos mais os olhares que lhe davam carne; [...] O que isso quer dizer? Que todo passado é definitivamente anacrônico: só existe, ou só consiste, através das figuras que dele nos fazemos; [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 50)

Podemos afirmar que a constituição de um “acervo ideal”, provém da ideia de um museu que reitera e apenas reproduz a legitimidade dos discursos sobre as obras, sem, no entanto, suscitar novas questões sobre as mesmas já que pertencem a um acervo, portanto a um contexto específico. Consideramos que a própria materialidade da obra de arte contribuiria com evidências que nos conduziriam a novas possibilidades discursivas, para além daquelas comumente utilizadas para contextualizar uma obra em uma coleção de arte.

Ao interrogar a imagem, interrogamos o nosso próprio conhecimento. E no momento em que percebemos que o que sabemos não é suficiente para avançarmos

8. Gouthier coordena a reconstrução do MAM, Folha da tarde, São Paulo, 26 jul 1978. Acervo Pesquisa e Documentação MAM Rio.

em novas interpretações, percebemos a necessidade de deslocarmos nosso olhar a fim de iniciar uma investigação que resultará em um novo modo de se relacionar com a história da arte. Mlle. Pogany II é a obra que sobreviveu ao incêndio. Ela ‘fala’ desse lugar. Como contar essa história?

A estreita ligação da história da arte com o museu nos oferece outras possibilidades de investigação que, por meio das obras sobreviventes, é possível repensar as categorias que as emolduraram como uma determinada noção de obras de arte e as localizaram no Museu segundo um modelo canônico de uma história da arte, linear, formalista e positivista. Porém, com o incêndio, a linha se rompe, a obra se transforma e dispara um novo modo de análise em que a sua dimensão fenomenológica, conceitual, material, temporal pode ser revisada. As obras sobreviventes, de algum modo, mesmo restauradas, exibem essa experiência, pois há na sua própria materialidade a memória desse episódio.⁹

A descoberta da imagem da escultura Mlle. Pogany II desloca as narrativas esgotadas sobre a obra, sobre a história da obra no Museu, portanto, sobre as experiências que compõe sua memória. Assim como alerta Walter Benjamin, “antes que a imagem ameace desaparecer,”¹⁰ o estado de agitação do pesquisador refere-se ao abandono da tranquila atitude contemplativa à constatação crítica de que a emergência do fragmento do passado coincide com o momento preciso encontrado no presente. Neste sentido, é preciso se desvencilhar dos regimes temporais estabelecidos pela historiografia da arte reiterados diariamente pela maioria dos museus para investigar a memória da obra, mas não como um arquivo de fatos, datas e nomes, mas os acidentes, as fissuras, as excessões, os intervalos que possam habitar o conteúdo da sua imagem se faz necessário. Esta imagem pode nos oferecer uma crônica do que está perdido ou prestes a perder-se na história. Ao invés de tratá-la como um simples documento histórico, por que não considerá-la um objeto de estudo potencial à disciplina? Pois, apropriar-se desta imagem é como revolver um arquivo até o momento mantido em perfeita ordem.

A afirmação das transformações pelas quais passam algumas obras de arte estão condicionadas a um regime de gosto e estilo segundo uma concepção de arte definida por cada época. O enquadramento dado a obra de Brancusi nos aproxima da imagem como vestígio, na medida em que amplia ou altera o próprio conteúdo da obra de arte e consequentemente o saber histórico sobre a mesma. Descaracterizada dos atributos dos quais a consagrou, a escultura carrega uma história própria, um feixe de significados que embora subjetivos, a nosso ver, apresenta uma importância tal qual os princípios estéticos que a certificaram: a sobrevivência da escultura e, so-

9. “Mademoiselle Pogany de Brancusi já está exposta no segundo andar, exibindo na cabeça uma pequena ‘cicatriz’”. O MAM está de volta com a promessa de vida nova, O Globo, Rio de Janeiro, 15 mar 1981. Acervo Pesquisa e Documentação MAM Rio.

10. BENJAMIN, Walter. Eduard Fuchs: Collector and Historian. Disponível em <http://documents.mx/documents/benjamin-w-eduard-fuchs-collector-and-historian.html> Acesso 25 jun 2016.

bretudo de sua aparência tal como foi encontrada reforça, a nosso ver; a sua própria existência; a manutenção de sua vivacidade diante de contemplos estereis recorrentes no interior do museu.

Após o incêndio, podemos considerar que algumas obras de arte ganharam uma ‘sobrevida’, um acréscimo de tempo que altera a história cristalizada que a constituía. É como se o incêndio e toda a fabulação em torno do renascer das cinzas despertassem a condição da escultura para o que de fato interessava ao artista: revelar o estado real das coisas. O aspecto do bronze expõe sua concretude, sua fisicalidade, um retorno à corporalidade da matéria, às lembranças de seu estado original. E isto, não pressupõe uma fetichização do objeto, pelo contrário, nos alerta para a mortalidade da obra e para um tipo de discurso postulado por um conjunto de verdades estabelecidas pela história da arte. Desse modo, não seria esta imagem um sintoma? Uma imagem crítica, reveladora de uma intensidade plástica, onde o grau de deformação inquieta promove uma abertura dos campos discursivos aplicados à obra. Não seria o momento de considerarmos a possibilidade de escovarmos a história a “contrapelo” como propõe Benjamin [1940], assumindo um modelo dialético de história da arte, cuja excepcionalidade esteja presente justamente no rastro do que restou do incêndio?

REFERÊNCIAS

CHANTAL, Georgel. O colecionador e o museu, ou como mudar a história da arte? *Museologia e Interdisciplinaridade*. Volume III, n. 6, março/abril, 2015. Disponível em <http://www.eba.ufrj.br/ppgav/anacanti/pdf/georgel.pdf> Acesso em 25 jul 2016.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaio sobre a literatura e a história. Obras escolhidas. Volume I. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismos das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

_____. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.

MUSEU de Arte Moderna do Rio de Janeiro. **Coleção MAM Internacional**. Luiz Camillo Osório (org.). Rio de Janeiro: Barléu, 2014.

MUSEU de Arte Moderna do Rio de Janeiro. **Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Banco Safra, 1999.

RECONSTRUINDO A MEMÓRIA DE AMEDEO MODIGLIANI

OLÍVIO GUEDES¹

EDSON LEITE²

A família Modigliani tem sua origem em Modigliana, aldeia da Romagna próxima a Forlì, constituída por judeus sefarditas³, onde prestou importantes serviços financeiros a um cardeal da Igreja Católica (MODIGLIANI, 1984). Em 1849, a parte paterna da família de Amedeo Modigliani, chegou à cidade de Livorno, na Itália. Flaminio Modigliani, o pai de Amedeo, foi comerciante de minério (zinco) na Sardenha com grandes lucros financeiros e, em 1872, criou o hotel Lion D'or. Nesse hotel, muito bem frequentado, Flaminio veio a conhecer seu futuro sogro, Isacco Garsin.

A família de Amedeo Modigliani por parte materna, também é sefardita. Sua mãe, Eugénie Garsin, de origem espanhola, chegou à Marselha em 1849. A família Garsin por questões étnicas mudou para Túnis no séc. XVIII, onde criou uma escola talmúdica⁴. Eugénie Garsin era filha de Isacco e Reginetta Garsin. A avó de Reginetta, bisavó de Eugénie Garsin, se chamava Regine, mas seu sobrenome era Spinoza, descendente do filósofo Baruch Spinoza.

Amedeo Clemente Modigliani nasceu em Livorno, na Vie Roma n° 38, em 12 de julho de 1884 (5644, ano judaico), quarto filho do casal, uma criança doente fisicamente, que contraiu pleurisia e febre tifoide. Isacco, avô de Amedeo, lhe apresentou os museus e, como religioso e também pesquisador de outros saberes, lhe ofereceu a mística judaica: a cabala⁵.

-
1. **Olívio Guedes de Almeida Filho.** Mestre e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).
 2. **Edson Roberto Leite.** Professor titular do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP) e docente no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).
 3. Sefarditas: judeus de ascendência ibérica (Espanha e Portugal).
 4. Talmúdica: livros básicos da religião judaica, complemento à Torá.
 5. Cabala: sistema filosófico-religioso judaico de origem medieval (séculos XII-XIII).

Em 1898, um ano após seu *bar mitzvá*⁶, Amedeo adoece de febre tifoide. Sua infância e adolescência foram vividas em grande parte em sua residência: o esforço físico e as brincadeiras eram difíceis para ele, que inicia, então, estudos de pintura com o professor Guglielmo Micheli. Em 1902, contando dezoito anos de idade, Modigliani tem uma ameaça de tuberculose e viaja por Florença, Roma, Nápoles e Capri. Suas dores parecem fortalecer sua alma. Nesse mesmo ano, se inscreve na *Scuola Libera di Nudo*, em Florença, onde tem aulas com Giovanni Fattori, com quem estuda profundamente o Renascimento (TEIXEIRA, 1985).

Modigliani matricula-se em 19 de março de 1903 no *Istituto di Belle Arti*, de Veneza, onde se dedica aos grandes mestres antigos. Insere-se na corrente do Simbolismo, tem contato com as obras dos impressionistas franceses e com as esculturas de Rodin nas Bienais de 1903 e de 1905. Conhece Ortiz de Zarate e Ardengo Soffici, figuras fundamentais em sua vida de artista.

Modigliani passa a morar em Paris em 1906. A princípio mora em hotéis, posteriormente, instala-se num estúdio em Montmartre e frequenta a *Académie Colarossi*⁷. Conhece um amigo que manterá por toda a vida: o pintor Maurice Utrillo. Auguste Henri Doucet apresenta Modigliani ao jovem médico Dr. Paul Alexandre que, juntamente com o irmão Jean, alugou um estúdio para apoiar jovens artistas. Modigliani tem seu primeiro patrono: Paul Alexandre, que consegue encomendas de retratos e lhe compra alguns desenhos. Modigliani tem algumas obras expostas no *Salon d'Automne*⁸. As obras neste período apresentam influências Simbolistas, de Cézanne, de Edvard Munch e de Toulouse-Lautrec. Ao entrar na vida dos bairros franceses, Montmartre e Montparnasse, Modigliani conhece artistas de vanguarda: Picasso, Juan Gris, Van Dongen, Chaim Soutine; escritores: Guillaume Apollinaire, Max Jacob, entre muitos outros e expõe cinco quadros no *Salon des Indépendants*, em 1908, incluindo ‘A Judia’.



Modigliani – “A Judia”,

1908, ost, 55 x 46 cm, Museum Kamagawa

Fonte: GALLAND, 2005, p. 37

-
6. Bar mitzvá: debute do judeu aos 12 anos. (UNTERMAN, 1992).
 7. Academia Colarossi: Fundada em 1815.
 8. Salon d'automne: criado pelo arquiteto belga Frantz Jourdain. Primeira edição em 31 de Outubro de 1903 no Petit Palais. (LACLOTTE, 1997).

Sua primeira encomenda importante foi ‘A Amazona’, de 1909, mas ao olhar o quadro, a Baronesa Marguerite de Hasse de Villers recusa a encomenda. Circunstância que pode ter induzido Modigliani a se direcionar para a escultura.

Modigliani conheceu Constantin Brancusi por intermédio de Paul Alexandre. Brancusi lhe mostrou um novo caminho e Modigliani dedicou sua arte de 1909 a 1914 à escultura, período em que quase não pintou. Seu suporte foi à pedra do meio-fio⁹. Em 1910, tornou-se amigo do escritor Max Jacob e se envolveu com a poetisa russa Anna Achmatova. No estúdio do artista português Amadeu de Sousa Cardoso, em 1911, expôs as pedras arcaizantes: colunas de ternura, um trabalho sobre as cariátides.



Modigliani – “Cariátide“, 1914,
pedra calcária, 92 x 41 x 42,9 cm, MOMA
Fonte: GALLAND, 2005, p. 68.



Modigliani – “Cariátide“, 1913
tsc, 34 x 23 cm, coleção particular
Fonte: PARISOT, 2010, p. 156.

Em 1912, Modigliani conhece Beatrice Hastings, excêntrica jornalista inglesa, com quem teve um relacionamento de dois anos; apesar de uma tempestuosa ligação, ela é seu modelo preferido. Pintou oito vezes seu retrato.

Entre 1914 e 1928, ocorre a Primeira Guerra Mundial. Modigliani tentou engajar-se, mas é considerado inapto por seus problemas de saúde. Passa por um período difícil, mas durante o qual forja sua técnica e reconhece sua essência. O galerista Paul Guillaume e Modigliani se conhecem, graças a Max Jacob, em 1914. Guillaume inclui Modigliani em várias exposições coletivas de seu estabelecimento. Em Londres, Guillaume inclui obras na Whitechapel Gallery e Modigliani retrata Paul Guillaume.

Em 1915, Jean Cocteau tirou uma série de fotografias de Modigliani com Picasso, Max Jacob, André Salmon, Ortiz de Zarate e Moïse Kisling.

Modigliani rompe seu relacionamento com Beatrice Hastings. Conhece Leopold Zborowski, polaco, poeta e negociante de arte que se tornou seu amigo e protetor. Em 1916, Modigliani conheceu o grande amor de sua vida, Jeanne Hébuterne, que tinha então dezenove anos de idade e era católica. As diferenças religiosa e etária, quatorze anos de diferença, não comprometeram a paixão.

9. Meio-fio: bordo ao longo da rua; beira da calçada ou, como conhecido em São Paulo, sarjeta.

Em 1917, Modigliani expôs na Galeria Berthe Weill, foi sua primeira exposição individual, mas durou apenas duas horas; sua mostra foi fechada pela polícia porque apresentava excessivamente nus femininos. Este período de sua produção se constituiu num marco da representação do nu feminino; suas trinta e duas obras formaram um grande fenômeno em sua pequena produção. Seu nu era referência ao estado de alma, ou seja: não uma mulher sem roupa, mas uma mulher sem véus (GALLAND, 2005).

Com a ameaça de invasão pelos alemães em 1918, Modigliani e Jeanne abandonaram Paris na primavera. Em Nice, na costa mediterrânea, Modigliani produziu várias obras, retratos, que são vendidos por Zborowski, em Paris. Em 29 de novembro de 1918, nasceu Jeanne Modigliani, a filha que no futuro irá cuidar das obras de Amedeo.

Em 1919, várias obras de Modigliani são expostas na Inglaterra, em Heale e na Hill Gallery. Colecionistas ingleses adquirem suas obras. Em maio, Modigliani retornou a Paris e assinou um documento se comprometendo a se casar com Jeanne. Em julho, Jeanne descobriu estar grávida novamente e continuou a ser expurgada por sua família, por viver com Modigliani.

Modigliani faleceu com trinta e seis anos incompletos, no Hospital Charité de Paris, no dia 24 de janeiro de 1920. Jeanne, companheira apaixonada, grávida de oito meses do segundo filho, sobreviveu apenas uma noite; atirou-se do quinto andar da casa de seus pais em 25 de janeiro, contando apenas vinte e um anos de idade.

Uma multidão assistiu ao funeral de Modigliani no cemitério de Père Lachaise (NICOSIA, 2011). O corpo de Jeanne foi velado e sepultado às escondidas, pelos pais, no cemitério de Bagneux. Apenas dez anos depois, Jeanne e seu filho, que não nasceu, foram transferidos para o cemitério do Père Lachaise, para descansarem ao lado de Modigliani. Sua filha escreve mais tarde uma importante biografia de seu pai.

REFERÊNCIAS

- GALLAND, M.S.G. **Modigliani**. Barcelona: Instituto Monsa, 2005.
- LACLOTTE, M. **Petit Larousse de La Peinture** (2 Tomos). Paris: Librairie Larousse. 1997.
- MODIGLIANI, J. **Jeanne Modigliani racconta Modigliani**. Livorno: Graphis Arte, 1984.
- NICOSIA, F. **Modigliani**. Paris: Gründ, 2011.
- _____. **Modigliani**. São Paulo: Abril Coleções, 2011.
- PARISOT, C. **Modigliani ritratti dell'anima**. Roma: Modigliani Institut, 2010.
- TEIXEIRA, L. M. **Dicionário Ilustrado de Belas-Artes**. Lisboa: Presença, 1985.
- UNTERMAN, A. **Dicionário Judaico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

A COMÉDIA DE SALVADOR DALÍ: CONSIDERAÇÕES SOBRE DOIS ACERVOS

VICTOR TUON MURARI¹

Notadamente, Salvador Dalí (1904-1989) foi um artista versátil. Como praticamente nenhum outro artista moderno, soube explorar diversos suportes e, para além da pintura em tela, produziu esculturas, gravuras, roupas, joias e performances. Sobretudo no período de maior maturidade, a produção de gravuras supera as demais atividades e, para todos os fins, propõe algo indispensável para a compreensão das opções estéticas do artista.

A partir dos anos de 1950, ressurgiu na Europa o interesse de colecionadores privados por livros ilustrados de artistas.² Ciente desses interesses, Dalí faz uso da gravura e, acima de tudo, da litografia³, para imprimir um sem-número de edições.⁴

Não é por acaso que, em 1952, o artista recebe do *Istituto Poligrafico dello Stato* o convite para ilustrar a Divina Comédia de Dante Alighieri. Entre idas e vindas,

-
1. **Victor Tuon Murari**. Mestrando do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).
 2. De acordo com Stephen Bury: “Artists’ books are books or book-like objects, over the final appearance of which an artist has had a high degree of control; where the book is intended as a work of art in itself. They are not books of reproductions of an artist’s work, about an artist, or with just a text or illustrations by an artist.” BURY, Stephen. *Artists’ Book: The Book as a Work of Art – 1963-1995*. Düsseldorf: Scholar’s Press, 1995.
 3. “No verão, Joseph Fôret chegava a Port Ligat com um carregamento de pedras litográficas muito pesadas. Queria absolutamente que eu ilustrasse Dom Quixote, trabalhando nestas pedras. Ora, nesta época, era contra a litografia por razões estéticas, morais e filosóficas. Encontrava esse processo sem rigor, sem monarquia, sem inquisição. Na minha opinião, não era mais do que um processo liberal, burocrático e mole. Todavia, a perseverança de Fôret que me trazia incessantemente pedras, exasperou a minha vontade de poder antilitográfico até a hiperestesia agressiva.” DALÍ, Salvador. *Diário de um Gênio*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1989.
 4. São exemplos: O Castelo de Otrante (1964), Alice no País das Maravilhas (1969), a Bíblia Sagrada (1969), Fausto (1969), Tristão e Isolda (1970), Decamerão (1972), Romeu e Julieta (1975), entre outros.

acertos e desacertos, o direito de reprodução da obra passou por inúmeras mãos. Entre elas está Joseph Fôret, com quem Dalí estava em processos de publicar *Dom Quixote*, as editoras *Les Heures Claires* e *Arti Scienza Salani* e a galeria alemã *Naffouj*.⁵

Em um primeiro momento, a Divina Comédia de Salvador Dalí era composta de cento e duas aquarelas. Posteriormente, com a aquisição dos direitos de reprodução de imagem pela editora *Les Heures Claires*, as aquarelas foram transpostas em cem gravuras, divididas respectivamente entre: uma de abertura, trinta e três para o Purgatório, trinta e três para o Inferno e outras trinta e três para o Paraíso.

A edição *Les Heures Claires* é particularmente significativa, uma vez que foi a única a ser acompanhada diretamente por Dalí. Além disso, outra particularidade relevante está no formato em que a obra foi comercializada. Por opções editoriais, as gravuras não foram postas de maneira a combinar poema com imagens. Tendo isso em vista, as edições posteriores não puderam dar conta de nenhuma outra referência que contribuísse com a proposta narrativa de Dalí para a Comédia.

No Brasil, duas instituições públicas⁶ dedicam-se a salvaguardar exemplares da obra: a prefeitura de São Carlos (SP) e o Banco Central do Brasil (DF). Dessa forma, temos por objetivo ponderar sobre alguns aspectos relevantes da constituição: o uso e a circulação desses exemplares em território nacional, de modo a contribuir com uma bibliografia que ainda está em formação e não foi suficientemente debatida. Entendemos que esta proposta ganha força, uma vez que existe interesse por parte do público em conhecer a coleção.⁷

Do ponto de vista acadêmico, o debate permanece restrito à esfera da produção de significados. Até o momento, dois autores destacaram-se no centro do debate: Ilaria Schiaffini e Jean-Pierre Barricelli⁸. Já no âmbito da circulação das obras e formação de acervos, especialmente no caso brasileiro, o debate tem ocorrido exclusivamente por meio da publicação de catálogos de exposição. Exceção feita à dissertação

5. Albert Field, arquivista e autor do Catálogo *Raisonné The Official Catalog of the Graphic Works of Salvador Dalí*, e Dietro Wanczura, galerista e autor do estudo *The Great Dalí Art Fraud e Salvador Dalí Prints*, asseguram que é praticamente impossível aferir, partindo do rigor moderno de autenticidade, a originalidade das gravuras para a Divina Comédia. Tendo em vista a progressão desordenada de impressões somados à consecutiva compra e venda dos direitos de reprodução, o caráter das impressões torna-se duvidoso.

6. Tendo em vista que as matrizes de impressão das gravuras não foram anuladas após o final das edições supracitadas, é possível que existam outras coleções, principalmente de caráter privado, compostas pela Divina Comédia de Dalí. Até onde nossa pesquisa avançou, não foi possível encontrar em acervos públicos ou abertos ao público outros exemplares da Comédia.

7. Entre os anos de 2012 e 2014 a Caixa Cultural promoveu, com um número expressivo de visitas, a exposição das gravuras de Salvador Dalí para a Divina Comédia. A coleção itinerou por oito cidades brasileiras e pertence à família espanhola Coscolla/Arevallo. O exemplar é original da edição *Les Heures Claires*, exemplar 283.

8. A pesquisa de Ilaria Schiaffini é significativa no que tange à importância da produção de gravuras no trabalho de Salvador Dalí, principalmente o da Divina Comédia. Já Jean-Pierre Barricelli dedica-se a compreender o lugar em que se insere a produção das gravuras de Dalí dentro do espectro moderno de ilustrações da mesma obra.

de mestrado apresentada por Rachel Vallego⁹, que não trata exclusivamente da Divina Comédia de Salvador Dalí, mas da constituição do acervo do Museu de Valores.

A coleção de arte do Museu de Valores é formada basicamente pela incorporação do acervo de outros dois bancos: o Banco Halles e o Banco Áurea. A integração das obras à instituição financeira concretizou-se em 1974, como consequência de um acordo para compensação de dívidas. Tendo em vista a maneira como esse processo ocorreu, a prudência dos procedimentos comuns a museus ou instituições culturais acabou posta em segundo plano. Cabe a advertência de que tratar da procedência dos documentos dessas obras, de forma geral, tornou-se um desafio para os pesquisadores interessados no acervo do Museu de Valores.

O exemplar da Divina Comédia de Salvador Dalí é proveniente do acervo do Banco Áurea. Esse, por sua vez, e até onde é possível precisar, adquiriu a obra por meio de negociações com a Galeria *Collectio*¹⁰. A relação entre instituições bancárias e João Paulo Domingues da Silva, *marchand* e agente da *Collectio*, sempre foi de proximidade; uma vez que passou a ser prática da galeria fomentar o relacionamento entre clientes e bancos a fim de facilitar a aquisição de obras por particulares.



Detalhe em alto contraste da marca de papel B.F.K. Rives. Gravura referente ao Canto XXVIII do Purgatório. (Fotografia do acervo do pesquisador)

O volume do Museu de Valores é composto por apenas trinta e sete gravuras: uma de abertura, oito para o Purgatório, vinte e uma para o Inferno e outras sete para o Paraíso. Todas as folhas são assinadas a lápis, refletem a marca d'água da editora *Les Heures Claires* e da fábrica de papel *BFK Rives*¹¹. Essas marcas são coerentes com os exemplares originais que circulam no mercado, no entanto, a instituição reite-

9. Ver Referências Bibliográficas.

10. A Galeria *Collectio* foi inaugurada no ano de 1969 e especializou-se em leiloar gravuras de artistas modernistas brasileiros. Além do mais, existem registros que comprovam que, em algum momento, a Galeria colocou à venda uma parte da coleção da Divina Comédia de Salvador Dalí pelo preço de 3 mil cruzeiros.

11. A marca de papel *BFK Rives*, hoje incorporada à Canson, era utilizada por Salvador Dalí e pelos técnicos gravadores Raymond Jacquet e Jean Taricco na impressão das gravuras para a Divina Comédia da editora *Les Heures Claires*. Para mais, ver: WANCZURA, Dietro. *The Great Dalí Art Fraud* e

ra que se trata de uma “reimpressão da edição original em que se emprega o processo de litografia ofsete”.¹²

Desde 2014, a cidade de São Carlos, no interior de São Paulo, mantém exposta uma cópia das gravuras da Divina Comédia de Salvador Dalí. O exemplar é proveniente do acervo do colecionador Lover Ibaixe que, como forma de homenagear a cidade em que nasceu, decidiu presentear-la. De acordo com seu próprio relato, as gravuras foram trocadas após um encontro casual com Gala Dalí, esposa do artista catalão, por um punhado de moedas de ouro¹³.

Por cerca de vinte e seis anos, a coleção foi mantida fora de circulação, quando, no ano de 2002, o Museu da Câmara dos Deputados de Brasília organizou uma mostra intitulada “A Divina Comédia de Salvador Dalí”. Durante o processo de pesquisa, o Museu da Câmara submeteu as gravuras ao exame da Fundação Gala-Salvador Dalí e, pelo parecer técnico da perita Julliete Murphy, o exemplar da coleção Ibaixe é autêntico.

Além de contar com um certificado de autenticidade, todas as folhas são marcadas com a legenda E. A., do francês *Epreuve d'Artiste*, ou Prova de Artista. A legenda indica que o exemplar proveio de uma tiragem significativa, posto que, é a partir da prova de artista que se estabelecem os parâmetros para a impressão de todas as outras gravuras. Da mesma maneira identificamos que algumas gravuras trazem a marca d'água da editora *Les Heures Claires*, todavia a marca da fábrica de papel não pode ser encontrada.



Detalhe das iniciais E.A. ou *Epreuve d'Artiste*, na gravura referente ao Canto XVII – A Visão em Êxtase. (Fotografia do acervo do pesquisador)

Salvador Dalí Prints. Galeria Artelino. Disponível em: <<http://www.artelino.com/articles/salvador-dali-prints.asp>>. Acesso em: 12 jun. 2015.

12. Cf. TOMBINI, Alexandre (Pres.). *Museu de Valores, Coleção de Arte, Art Collection*. Brasília: Banco Central do Brasil, 2014.

13. De acordo com Hilário Domingues Neto, curador da mostra *A Divina Comédia: Dalí Rumo ao Paraíso de Dante*, na cidade de São Carlos: “As obras foram trocadas por moedas de ouro do Império Austríaco, que haviam fascinado a russa de nome Gala, esposa do catalão genial.” NETO, Hilário Domingues. *A Divina Comédia: Dalí Rumo ao Paraíso de Dante*. São Carlos: Gráfica Carnicelli, 2014. P. 03

A prefeitura de São Carlos, por meio da exposição *A Divina Comédia: Dalí Rumo ao Paraíso de Dante*, optou por expor as gravuras a partir de uma narrativa própria. Os critérios adotados para coordenar a sequência das ilustrações, juntamente com o nome que elas recebem, são iniciativas do discurso curatorial de Hilário Domingues Neto.¹⁴ Essa iniciativa é compreensível, visto que, não existem diretrizes confiáveis sobre a exata posição de cada uma.¹⁵

Por fim, recordamos que nos últimos anos o Brasil sediou diversas exposições que deram destaque à produção de Dalí enquanto gravurista, com ênfase para as exposições *Tauromaquia* (Museu de Arte Brasileira/FAAP/2014) e *Salvador Dalí* (Instituto Tomie Ohtake/2015).

REFERÊNCIAS

- BARRICELLI, Jean-Pierre. **Dante**: Inferno in the Visual Arts. Pensilvânia: Dante Society of America. N° 114, 1996.
- NETO, Hilário Domingues. **A Divina Comédia**: Dalí Rumo ao Paraíso de Dante. São Carlos: Gráfica Carnicelli, 2014.
- SCHIAFFINI, Ilaria. **La Divina Commedia di Salvador Dalí**: Una Storia Italiana. Roma. 2011. Disponível em: <<http://www.viella.it.schi-hub.org/toc/2696>>. Acesso em: 23 jun. 2015.
- TOMBINI, Alexandre (Pres.). **Museu de Valores, Coleção de Arte, Art Collection**. Brasília: Banco Central do Brasil, 2014.

14. A única referência confiável sobre a sequência das gravuras encontra-se no catálogo da exposição *Dalí – Cent Aquarelles Pour la Divine Comédie*, de 1960, no *Musée Galliera* em Paris. Essa teve a participação direta de Salvador Dalí. Não obstante, o catálogo reproduz somente uma parte das gravuras, mantendo, ainda assim, toda narrativa comprometida.

15. Para mais, ver a dissertação de mestrado *Salvador Dalí: Um ilustrador da Comédia*. (No prelo)

A VISÃO DE UM AMERICANO A RESPEITO DO SISTEMA DAS ARTES NO BRASIL NOS ANOS 1940: RELATOS DE LINCOLN KIRSTEIN A NELSON ROCKEFELLER E ALFRED BARR JR.

DANIELLE MISURA NASTARI¹
DAISY VALLE MACHADO PECCININI²

A década de 1940 foi uma época de grandes transformações internacionais. No ambiente artístico brasileiro não foi diferente; sob a ditadura do Estado Novo até 1945, período no qual o governo adotou o realismo social como linguagem artística oficial, o país viu florescer a abstração e testemunhou a fundação de dois museus de Arte Moderna no final do decênio. Ao longo da Segunda Guerra Mundial, principalmente durante os anos de 1940 a 1943, os Estados Unidos se aproximaram do Brasil por motivos estratégicos, visando a adesão do país ao bloco dos aliados. Era crucial o uso do território brasileiro mais a leste, sobre o Atlântico, como base para os *raids* aéreos no cenário da guerra ao norte da África. Nesse contexto, Lincoln Kirstein veio ao Brasil duas vezes, em 1941 e 1942; as viagens tiveram propósitos distintos, mas ambas seguiram as diretrizes da política da boa vizinhança.

Escritor, *connoisseur* de arte e produtor cultural, Kirstein era um homem extremamente culto e de olhar adestrado³. Em 1942, foi enviado à América do Sul por Nelson Rockefeller, na posição de consultor de latino-americana do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), para adquirir obras para a instituição. Entretanto, em junho de 1941, esteve no país dirigindo a turnê sul-americana da American Ballet Caravan. A itinerância da companhia de dança pelo Rio de Janeiro e São Paulo é mais um capítulo das ações da política da boa vizinhança, iniciada por Franklin Delano Roosevelt, em 1933. O mandatário americano atribuiu a Nelson Rockefeller o papel

-
1. **Danielle Misura Nastari**. Mestre e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).
 2. **Daisy Valle Machado Peccinini**. Professora livre-docente e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).
 3. Fundou a *Harvard Society for Contemporary Art*, primeira associação universitária dedicada à arte moderna nos Estados Unidos, frequentando os círculos de figuras como Dhiagilev, Roger Fry e T.S.Eliot.

central do desenvolvimento dessa política na América Latina. Nelson ocupava o cargo estratégico de Coordenador de Assuntos Inter-Americanos, estando também profundamente vinculado ao sistema das artes nos Estados Unidos, em razão de raízes familiares – sua mãe foi uma das fundadoras do MoMA, instituição que ele presidiu de maio de 1939 até assumir o cargo no governo federal, em agosto de 1940.

Em sua segunda vinda ao Brasil, em viagem de quatro semanas, Kirstein teve por objetivo garimpar obras que representassem a arte moderna no país; fora isso, deveria sondar o posicionamento político da elite brasileira em relação à Alemanha e os Estados Unidos. Visitou as cidades que formavam o eixo cultural e artístico do país: Rio de Janeiro e São Paulo. As cartas, quase diárias, são de extremo valor para o resgate do cenário histórico e artístico de ambas as cidades no início dos anos 1940. Depoimentos surpreendentes, elas compreendem descrições do ambiente artístico desses locais, bem como de ateliês e perfis psicológicos de artistas. Os relatos, vindos de um olhar forasteiro, são preciosos por explicitar linhas fortes, difíceis de serem percebidas por aqueles que estão inseridos no ambiente local.

A seguir, serão comentados trechos de cartas de Kirstein a Alfred Barr Jr., então diretor do MoMA, e Nelson Rockefeller, cujos conteúdos são ricos e expressivos em relação às artes visuais. Busca-se com isso oferecer elementos para a constituição de uma reflexão mais aprofundada desse momento histórico, já bastante investigado por diversos historiadores brasileiros de relevo e ao qual se agrega essa voz norte-americana. Destaca-se o interesse por essas fontes documentais porque os Estados Unidos eram geralmente excluídos das nossas relações culturais nesse período, em que o contato com a França era mais próximo. A hegemonia francesa é amenizada pela Segunda Guerra, que permite maior circulação da cultura americana no Brasil.

As cartas selecionadas foram organizadas cronologicamente, decisão tomada com o intuito de elaborar um roteiro, que evidenciasse as experiências e percepções de Kirstein no Brasil. Desde a viagem de 1941, esse olhar observador estava presente. Por conta disso, seus relatos em relação ao ambiente artístico do Brasil, em 1942, devem ser considerados como um desdobramento de sua primeira vinda ao país.

Kirstein tinha as credenciais de um olhar criterioso e adestrado, capaz de refletir criticamente sobre nossa produção artística. Proveniente da elite abastada e ilustrada da costa leste americana, repleta de colecionadores, patronesses e patronos de museus de arte, era muito culto e de repertório cultural extenso. Homem de ambições e práticas literárias, Kirstein utilizava palavras com muita sofisticação e perspicácia. Observa-se que o material analisado neste estudo é resultado de um olhar treinado, enviado ao Brasil para colher impressões do ambiente local. Deve-se também levar em consideração seu usual estilo sarcástico, de zombaria, empregado habitualmente com amigos – caso de ambos os destinatários das cartas aqui expostas.

Em relato a Nelson Rockefeller em junho de 1941, Kirstein narra um breve panorama do que havia visto até então durante sua estada no Rio de Janeiro:

Cá entre nós – esse não é um lugar muito esperançoso. Culpe o clima que é melhor (pior) do que o da Califórnia. Eles não têm energia nem engenhosidade e estão em um estado de esnobismo primitivo, colonial e provinciano que incapacita qualquer desenvolvimento social ou econômico rápido. Vargas é inquestionavelmente capacitado. Mas ele está rodeado de tal bando de burocratas medíocres, cômicos de prestígio, que é extraordinário para mim que as coisas sigam bem. Aqui vai um exemplo. Eu trouxe um caixote de discos de alumínio-acetato para gravar música popular, dados por Archie [Archibald MacLeish, diretor da Biblioteca do Congresso]. Bem – a entrada não foi permitida já que [os discos] não eram nem equipamento teatral nem bagagem pessoal. Nós não pudemos tirá-los do píer. Eu fui à nossa embaixada, que me enviou ao GIP⁴ [sic, DIP em português] (e fraude é a palavra) Departamento para Ingressos e Propaganda [sic]. Lá nós tínhamos cartas para o Dirigente do Rádio, do Turismo, da Boa Vontade e só o diabo sabe para quem mais. Finalmente, obtivemos uma ordem-mandato assinada pelo próprio Getúlio Vargas – para a liberação de 200 discos virgens. Acredite ou não. [...] Na verdade, se você quer realmente fazer algo pelo Brasil – em relação às artes – leve todo brasileiro talentoso para fora do país por um período tão longo quanto possível. Depois de algum tempo, deixe-os voltarem. Então eles podem fertilizar o país com o que tiverem visto. Mas agora o gosto e o talento são fracos e puramente derivados. O clima inclina ao relaxamento permanente e à apatia. Na maioria das vezes, à apatia. A censura é muito rígida. Há pouquíssima crítica, construtiva ou de qualquer outro tipo. Portinari está sendo arruinado por uma combinação de patronato excessivo e falta de conteúdo crítico – ele é o único pintor aqui. As pessoas verdadeiramente inteligentes, e eu conheci muitas – estão muito infelizes. Todas elas querem sair. Não se pode culpá-las.

A descrição da extrema burocracia encontrada por Kirstein já na chegada ao país explicita as estruturas atrasadas que dominavam a capital federal brasileira no início dos anos 1940. Essa análise é reforçada pelas observações sobre a influência do clima no comportamento da população e sobre a falta de referências artísticas estrangeiras que pudessem servir de

4. A palavra gyp significa, na língua inglesa, fraude, engano ou trapaça.

parâmetro comparativo para a produção nacional, definindo mais firmemente critérios de qualidade. O ambiente muito opressivo da ditadura também é percebido, e seus efeitos sociais negativos são claramente notados.⁵ (grifos do autor, tradução nossa)

Lincoln registrou em detalhes suas incursões para a aquisição de obras. Esses textos explicitam como Lincoln conduziu o contato com os artistas, algumas vezes não se comportando apenas como um comprador, mas envolvendo-se com eles. Além da aquisição de obras, Kirstein também recebeu a tarefa de escrever um texto sobre a história da arte latino-americana para o catálogo da mostra realizada pelo MoMA, em 1943, na qual seria exibido seu novo acervo. Em seus esforços para compreender o ambiente artístico brasileiro, ele teceu algumas considerações a Alfred Barr Jr.:

Estou agora preparado para escrever uma história da pintura no Rio, que eu conheço tão bem como costumava conhecer a escola sienesa entre 1150 e 1402 nos antigos cursos do [professor de Harvard George] Edgell. Porém não é tão interessante. Eu já sei como e porque. Aqui vão algumas opiniões [...] 1. Não há pintura de verdade, pois as autodenominadas classes instruídas são ainda compostas pelos filhos dos donos de terras, que sentem que trabalhar não é algo digno. Então se eles pintam (por acaso) eles também fazem outras quatro ou cinco coisas como paisagismo, transportar camarões ou voar. Eles creem no sistema inspiracional. Não é agradável fazer trabalhos manuais, por exemplo: carvão [para desenho] é horrível na pele bem cuidada. Portinari é um gênio, pois é filho de um camponês italiano e trabalha todos os dias. 2. Eles nunca viram nenhuma boa obra, não têm qualquer critério de gosto e qualquer indivíduo que pinte aqui tem grande talento – ou se ele teve uma exposição no lobby do Palace Hotel é um grande pintor ou um grande gênio brasileiro. O que há de bom aqui está sempre tendendo ao pior. A pintura tem o valor associado ao seu tema. Uma paisagem na qual fizemos um piquenique ou o rosto do pai. Naturezas-mortas são para se jantar cordeiros, mas via de regra não são assim tão comestíveis. 3. O bom trabalho enquadra-se somente em duas categorias: pessoas que tiveram contato com a Europa e os primitivos. Há quase nenhum trabalho nativo como o dos primitivos, exceto por temas locais serem a costumeira escola

5. KIRSTEIN, L. [Carta] 26 jun. 1941, Rio de Janeiro [para] ROCKEFELLER, N., Washington. 2f.

de Janis, do encanto da precisão e do frescor idiótico (no bom sentido), ou melhor, infantil. Sou totalmente a favor deles, mas gosto de brincar com adultos também. Os artistas conscientes não são apadrinhados. Eles ensinam boas crianças ou são burocratas menores. Creio que tudo é muito melhor em São Paulo.⁶ (grifos do autor, tradução nossa)

A organização da sociedade e a cultura da classe dominante brasileira de 1942 seriam certamente compreendidas como atrasadas e não produtivas por um americano membro da classe dominante estadunidense, erigida sobre a ética protestante do empreendedorismo e trabalho árduo. A percepção da falta de referências externas para a formação do gosto local, afetando a qualidade e a maturidade da produção artística nacional foi reforçada, e a preferência pela empreendedora São Paulo se faz clara.

A intensa temporada de Kirstein na capital paulista durou apenas uma semana. Tendo como anfitrião o vice-cônsul americano John Hubner, homem misterioso e informado, que mantinha polícia secreta própria, Lincoln foi posto a par das questões políticas enquanto explorou a cena artística local, auxiliado por Paulo Rossi Osir. A visita, entretanto, foi conflituosa. Kirstein envolveu-se em um confronto com Oswald de Andrade, que repercutiu no consulado americano e muito provavelmente impediu que tivesse acesso a todos os artistas paulistas:

Minha compra de obras me envolveu em uma disputa com Oswald de Andrade, um escritor bem conhecido, comunista e um líder da revolução de 1932. Seu filho é um pintor inferior. Eu não comprei nenhum dos trabalhos desse homem. Andrade procurou apresentar uma queixa contra mim no Consulado, para instigar uma petição assinada por outros artistas, e ameaçou atirar em mim de imediato. Expliquei a situação ao vice-cônsul, me desculpando pelo problema que causara. Ele não se importou muito, dizendo que Oswald de Andrade era bem conhecido como mau poeta e mau atirador. O incidente causou alguns comentários locais subseqüentes, mas terminou sem mais problemas.⁷ (tradução nossa)

Kirstein percebeu claramente as diferenças dos ambientes artísticos do Rio de Janeiro e de São Paulo. Após deixar o Rio de Janeiro e já em Buenos Aires, Kirstein envia a Alfred Barr Jr. um último relato a respeito da capital federal brasileira:

6. KIRSTEIN, L. [Carta] 1 jun. 1942, Rio de Janeiro [para] BARR, A., Nova York. 3f.

7. KIRSTEIN, L. Memorandum of Trips to Latin America Illustrating Previously Stated Political Conclusions, May-October. 1941-1942, RAC, Series III, 4L, Box 101, Folder 966, p. 8. Este documento difere dos outros apresentados por ser um relatório entregue ao governo americano, escrito em tom sóbrio e formal.

A academia no Rio é pior que a Escola de Bonn. Há pouco na tradição da cultura portuguesa que inspire as artes plásticas ou visuais. A exceção são, é claro, as magníficas igrejas barrocas na Bahia e a escultura de Minas Gerais. Mas isso não é nada local. O Palácio de Belas Artes [sic] é uma desgraça. Há algumas pequenas pinturas francesas documentais bem bonitas de um homem chamado Taunay, que veio em uma missão francesa em cerca de 1820. Mas elas estão em condição terrível e ninguém cuida delas. O resto do que está exposto, que todo mundo olha, são prêmios de salão, axilas marrons e partes íntimas femininas abandonadas. Me pergunto quem costumava comprar pinturas de salão. Brasileiros. Não sou uma boa pessoa para julgar pois odiei tudo, então – mas me parece que há de pouca a nenhuma esperança para o país. [...] Não há colecionadores particulares.⁸ (grifos do autor, tradução nossa)

A narrativa acima expõe a força que o academicismo e os salões de arte acadêmica ainda tinham no Rio de Janeiro, observando a falta de cuidado na conservação dos acervos museológicos. A inexistência de colecionadores denota a ausência de um mercado de arte e de um sistema das artes. Nesse período, o ambiente artístico brasileiro ainda estava em estruturação, sendo o primeiro grande museu de arte estrangeira, o Museu de Arte de São Paulo, fundado em 1947, e os primeiros museus de arte moderna, em São Paulo e no Rio de Janeiro, em 1948.

Portanto, os relatos de Lincoln Kirstein expõem o marasmo na sociedade local, evidenciando a origem oligárquica das classes instruídas e da elite socioeconômica, não havendo colecionadores e nem estímulo aos artistas; não se viam obras estrangeiras e a academia de arte ainda tinha papel importante. Esses relatos pragmáticos, pontuados de ironia, apresentam uma leitura crua, desconfortável, porém interessante e necessária, do Brasil e seu cenário artístico no início dos anos 1940.

REFERÊNCIAS

DUBERMANN, Martin. **The worlds of Lincoln Kirstein**. Nova York: Alfred A. Knopf, 2007.

KANTOR, Sybil Gordon. **Alfred H. Barr, Jr. and the intellectual origins of the Museum of Modern Art**. Cambridge: The MIT Press, 2002.

KIRSTEIN, L. [Carta] 26 jun. 1941, Rio de Janeiro [para] ROCKEFELLER, N., Washington. 2f. Folder 965, Box 100, Series III 4L, Kirstein, Lincoln 1932-1966, Nelson Rockefeller Personal Projects, Nelson A. Rockefeller Personal Papers, Rockefeller Archive Center. Descreve brevemente

8. KIRSTEIN, L. [Carta] 20 jul. 1942, Buenos Aires [para] BARR, A., Nova York. 3f.

o ambiente político no Rio de Janeiro e a ineficiência dos burocratas, tratando da situação das artes no país.

_____. [Carta] 01 jun. 1942, Rio de Janeiro [para] BARR, A., Nova York. 3f. Lincoln Kirstein Collection, Series I, Folder A, Museum of Modern Art Archives, New York. Descreve o que apreendeu sobre as dinâmicas do ambiente artístico brasileiro.

_____. [Carta] 20 jul. 1942, Buenos Aires [para] BARR, A., Nova York. 3f. AHB [AAA2169:851]. MoMA Archives - NY. Descreve parte da estrutura do sistema das artes brasileiro.

_____. Memorandum of Trips to Latin America Illustrating Previously Stated Political Conclusions. May-October 1941-1942, RAC, Series III, 4L, Box 101, Folder 966, p. 8-9. Longo relatório descrevendo os ambientes político e cultural no Brasil.

REICH, Cary. **The life of Nelson A. Rockefeller**: worlds to conquer, 1908-1958. Nova York: Doubleday, 1996.

TOTA, Antonio Pedro. **O amigo americano**: Nelson Rockefeller e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

DOCUMENTOS DE CULTURA E BARBÁRIE: A PRANCHA 79 DO ATLAS MNEMOSYNE DE WARBURG APROXIMADA À TESE VII DE BENJAMIN SOBRE O CONCEITO DE HISTÓRIA

JOSÉ BENTO FERREIRA¹

Indicada por Didi-Huberman (2012, p. 211), uma aproximação entre a prancha 79 do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg e a tese VII sobre o conceito de história de Walter Benjamin abre caminho para uma “abertura antropológica da história da arte” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 57). Benjamin propõe: “um documento de cultura nunca deixa de ser também um documento de barbárie” (BENJAMIN, 1977, p. 254); Warburg, por sua vez, na última prancha do *Atlas*, relaciona imagens artísticas e não artísticas para demonstrar a cumplicidade “entre as hóstias e as balas” (SAMAIN, 2012, p. 70). A prancha 79, confeccionada em outubro de 1929, reúne imagens de pinturas, recortes de jornais e fotografias relativas ao rito da eucaristia. Uma primeira seção da prancha seria composta pelas reproduções das pinturas *Missa de Bolsena* (Rafael, 1512), *Esperança* (Giotto, 1305) e *Última comunhão de São Gerônimo* (Botticelli, 1490). A pintura de Rafael mostra o papa Júlio II, patrono da reconstrução da Basílica de São Pedro e da decoração da Capela Sistina, presente ao milagre do sangramento da hóstia que teria ocorrido no século XIII. A pintura de Giotto personifica a virtude teológica da esperança como uma jovem alada e remete a prescrições paulinas (*TITO*, 2, p. 13) acerca da aspiração à ressurreição, representada pela coroação. A pintura de Botticelli mostra Gerônimo moribundo, porém lícido ao receber a hóstia. O santo foi responsável pela versão latina da Bíblia e a pintura foi encomendada por um seguidor do padre dominicano Girolamo (ou Gerônimo) Savonarola, polêmico pregador florentino que advertia contra a iniquidade do poder terreno.

Essa primeira constelação de Warburg propõe a transubstanciação como um problema relativo à imagem. Ainda que, ao contrário da eucaristia, o ícone seja des-

1. **José Bento Machado Ferreira.** Graduado em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP (FFLCH USP), mestrado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).

provido da “presença real e carnal” (MONDZAIN, 2013, p. 131), a crença na presença é tão imaginal quanto o poder de quem celebra. A comunhão constitui um corpo político e aquele que empunha a hóstia possui autoridade sobre os que comungam. Imagens legitimam relações de parentesco e propagam o poder político em diversas sociedades humanas. No cristianismo, a hóstia tornou-se um símbolo poderoso e um símbolo de poder. A prancha 79 de Warburg sugere que, se a hóstia é uma espécie de imagem, outras imagens podem exercer a função da hóstia, isto é, constituir um corpo político ao ser consumidas coletivamente. Apesar da “tradição anicônica do proto-cristianismo” (MONDZAIN, 2013, p. 107), a figura do líder da Igreja Católica talvez seja indissociável do culto às imagens. Não seria mera coincidência o fato de que a relíquia da *Cathedra Petri*, com imagens dos trabalhos de Hércules e constelações do zodíaco, apresentada na segunda seção da prancha, seja contemporânea do cisma entre as igrejas do oriente e do ocidente. Enquanto uma Igreja Católica Romana nega às imagens qualquer valor teológico e, portanto, aceita-as como ornamentos e recursos didáticos, a Igreja Ortodoxa Grega legitima os ícones como imagens sagradas e repele todas as outras.

A terceira seção confrontaria não apenas as imagens japonesas de punição corporal e haraquiri ao recorte com a notícia da assinatura do Tratado de Locarno (1925), mas também a série de imagens de procissões eucarísticas em celebração do Tratado do Latrão (1929), um entendimento entre a Itália de Mussolini e o papa Pio XI a respeito do Vaticano. Nelas, transparece certa semelhança entre os comportamentos da massa devota e de manifestações fascistas. A sequência seguinte seriam duas gravuras de “profanação da hóstia” produzidas no século XV e legitimadoras de campanhas antissemitas. Completam a prancha recortes de jornal com um panorama mundano supostamente em contraste com a espiritualidade das procissões e pinturas. Didi-Huberman trata a prancha como antevisão do nazismo “quinze anos antes da descoberta dos campos” devido às referências à cumplicidade entre o “pastor dos católicos” e um “ditador fascista” (2012, p. 212). Para o filósofo francês e contumaz exegeta da obra de Warburg, seria esse o teor da prancha 79 como um todo, p.

O caso desta reunião de imagens é tão emblemático quanto transtornante: uma simples montagem [...] produz a anamnese figurativa do laço entre um acontecimento político-religioso da modernidade (o acordo) e um dogma teológico-político de longa duração (a eucaristia); mas também entre um documento de cultura (Rafael ilustrando no Vaticano o dogma em questão) e um documento da barbárie (o Vaticano entrando complacientemente em relação com uma ditadura fascista).²

2. Didi-Huberman, 2012: 212.

Nesses termos, o exame da prancha 79 leva a uma conclusão semelhante à da tese VII de Walter Benjamin no texto *Sobre o conceito de história* (1940), de que a barbárie está documentada em cada documento da cultura. Talvez seja esta uma consideração necessária para o projeto de uma “história da arte aberta para os problemas antropológicos” (id., 2013, p. 69). A ideia de uma sobrevivência das imagens, na qual se assenta “um novo tipo de iconologia” (BELTING, 2006, p. 34), pressupõe a reciprocidade entre documentos de cultura e barbárie demonstrada pela tese VII de Walter Benjamin.

O autor aponta no “historiador do historicismo” um “procedimento de empatia” que seria o avesso do “materialismo histórico” (BENJAMIN, 1977, p. 254). A “identificação com os vencedores” nasceria da *acedia*, “indolência do coração, melancolia” (LÖWY, 2005, p. 71). Essa, por sua vez, está no coração de um dos aspectos da descrição de Bürger de um “outro conceito” (BÜRGER, 2008, p. 124) de obra de arte depois das vanguardas. A própria contradição entre cultura e barbárie remonta à leitura de Bürger sobre o conceito marxista de ideologia, que exige da crítica o reconhecimento do “momento de verdade” (id., p. 31) da religião e, por extensão, das imagens e obras de arte. Bürger encontra um procedimento vanguardista na figura da alegoria descrita em *Origem do drama trágico alemão* (1925), p. “Benjamin interpreta a atividade do alegorista como expressão da melancolia” (id., p. 141). Seria a melancolia do alegorista o momento de verdade da melancolia do historiador do historicismo?

Por causa da *acedia* ou melancolia, o historiador “desiste de se apoderar da verdadeira imagem histórica” (BENJAMIN, 1977, p. 254). O trabalho de arte alegórica não equivale necessariamente ao materialismo histórico, mas se reconhece na consciência de sua impossibilidade:

O que Benjamin designa aqui como melancolia é uma fixação no singular, que tem de permanecer insatisfatória porque não lhe corresponde nenhum dos conceitos gerais de conformação da realidade. O devotamento ao sempre singular é destituído de esperança porque está vinculado à consciência de que a realidade escapa ao indivíduo como realidade a ser conformada.³

A melancolia do historiador do historicismo deriva da identificação afetiva com os vencedores, enquanto a melancolia do alegorista nasce do desespero: “parece que o desespero não nasce da acídia... a acídia nasce do desespero” (AQUINO, 2004, p. 271), isto é, da consciência de que o fragmento extraído da totalidade da vida é apenas um material, de que a verdadeira imagem é apenas uma imagem. Para dialogar com a prancha 79 de Warburg, que expõe a *grisaille* de Giotto com a alegoria da esperança em meio às pinturas da *Missa de Bolsena* e da *Última comunhão de*

3. *Apud* Bürger, 2008, p. 144.

São Gerônimo, considerando aquele que comunga como pretense candidato ao Céu enquanto se legitima a violência contra todos os outros (conforme as gravuras com cenas de profanação da hóstia atribuída a judeus), o vício a ser confrontado com a virtude da esperança – *spes* – não seria apenas o desespero – *desperatio* – mas também a infidelidade – *infidelitas*, a falta de fé: “a esperança, a qual se opõe ao desespero, parece proceder da consideração dos benefícios divinos e principalmente da Encarnação” (AQUINO, 2004, p. 271).

Giotto representa a infidelidade como a adoração da falsa imagem (idolatria). A alegoria volta-se para o ídolo, uma imagem pagã, exposta às chamas do inferno em contato com as quais “a imagem arde” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208), apesar da verdade ofertada, à qual ela volta as costas. Por sua vez, a alegoria da esperança alça voo como uma Nice grega em direção à coroa, representação da recepção na Cidade de Deus, mas também, e por isso mesmo, representação de soberania e autoridade política. Na lógica de Warburg, a esperança representa a adesão a uma sociedade política potencialmente fascista. O equivalente teológico-político da falta de fé nos benefícios dessa comunhão seria a adoração de falsos deuses, o paganismo e o culto às imagens. Infiel não é o ateu, mas o adepto de outra religião e outro povo, seja ele judeu, estrangeiro, mouro, africano ou selvagem. Vício e virtude se alternam, tanto quanto cultura e barbárie.

Como falar sobre o valor de uma obra de arte se a barbárie está documentada nela? A resposta está no reconhecimento de que a imagem verdadeira é uma miragem, uma vez que as relações humanas são imaginais: “a verdade é imagem: não existe imagem da verdade” (MONDZAIN, 2013, p. 284). Nosso apreço pelos “bens culturais” (BENJAMIN, 1977, p. 254) é melancólico, uma vez que corresponde à nossa identificação afetiva com os vencedores. Há forte convergência entre a iconologia de Warburg como investigação acerca das “sobrevivências” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 135) e a formulação de Benjamin sobre a tarefa do materialismo histórico como “escovar a história a contrapelo” (1977, p. 254), p.

A reflexão de Benjamin trata também do outro lado (o bárbaro) da medalha brilhante e dourada da cultura, esse troféu que passa de vencedor para vencedor, como o candelabro de sete braços, o menorá do Templo de Jerusalém, no mesmo alto-relevo do Arco de Tito. Em vez de opor a cultura (ou a civilização) e a barbárie como dois polos que se excluem mutuamente, ou como etapas diferentes da evolução histórica – dois *leitmotive* clássicos da filosofia do Iluminismo – Benjamin os apresenta dialeticamente como uma unidade contraditória.⁴

4. *Apud* Löwy, 2005, p. 75.

Warburg não foi um pensador marxista, mas a perspectiva antropológica politizou seu olhar para a história da arte, de modo que, ao considerar imagens como sobrevivências, a iconologia reconstitui o “ponto de vista dos vencidos” (LÖWY, 2005, p. 79). Mais do que um produto individual do artista, a imagem é o resultado da experiência histórica compartilhada (assim como o mito): “não deve sua existência apenas aos esforços dos grandes gênios que os criaram, mas também à corveia anônima dos seus contemporâneos” (BENJAMIN, 1977, p. 254).

Embora Benjamin pareça ter pensado mais na atualização da barbárie por trás da suposta cultura do que no contrário, a exegese da iconologia promovida por Didi-Huberman provoca uma releitura da tese VII, p.

Isto é tão certo que inclusive a recíproca é certa, p. não deveríamos reconhecer em cada *documento da barbárie*, algo assim como um *documento da cultura* que mostra não a história propriamente dita, mas uma possibilidade de arqueologia crítica e dialética?⁵

Não apenas a consideração acerca de imagens não artísticas, mas também certas práticas artísticas de apropriação e ativismo podem ser associadas à inversão dialética da tese VII.

REFERÊNCIAS

- AQUINO, Tomás de. **Suma teológica**, v.5, Loyola, 2004.
- BENJAMIN, Walter. **Iluminationen**, Suhrkamp, 1977.
- BELTING, Hans. Imagem, mídia e corpo. In *GHREBH*, v.1, n.8, CISC, 2006.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**, Cosacnaify, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**, Contraponto, 2013.
- _____. Quando as imagens tocam o real. In, p. *Pós* v.2, n.4, UFMG, 2012.
- LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**, p. *aviso de incêndio*, Boitempo, 2005.
- MONDZAIN, Marie-José. **Imagem, ícone, economia**, Contraponto, 2013.
- SAMAIN, Étienne. **Como pensam as imagens**, Editora da Unicamp, 2012.

5. *Apud* Didi-Huberman, 2012, p. 211.

DANILO DI PRETE NO BRASIL: SOBRE RELATOS DE VIDA, A CRIAÇÃO DA BIENAL DE SÃO PAULO E O ARQUIVO DA FAMÍLIA

RENATA DIAS FERRARETTO MOURA ROCCO¹

O nome do artista italiano radicado em São Paulo Danilo Di Prete (Pisa, 1911- São Paulo, 1985) é atualmente pouco conhecido no Brasil. Geralmente são estudiosos da Bienal de São Paulo que se deparam com as diversas polêmicas que o envolveram, quando das suas sucessivas legitimações dentro da mostra e, sobretudo, quando conquistou o desejado prêmio de pintor nacional logo na primeira edição, em 1951. As críticas são inúmeras: o fato de um italiano pouco conhecido no meio conquistar um prêmio que deveria ser endereçado a um brasileiro já consagrado; a pintura vencedora, *Limões* (1951, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC USP), não ter nada que representasse as linguagens mais atuais naquele momento no Brasil; e a suspeita de que o fundador da mostra, Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, tivesse conversado com os membros brasileiros do júri para que esse prêmio fosse concedido a ele. Esse último ponto especificamente fica ainda mais problemático se são levados em consideração os testemunhos que Di Prete forneceu a partir dos anos 1970, afirmando que em dezembro de 1949, havia sugerido a Ciccillo a realização de uma mostra em São Paulo que poderia se chamar “Brasileira” ou “Bienal”, executada nos mesmos moldes daquelas que ele conhecia da sua vivência em território italiano. Com esses depoimentos, se tornaria mais latente no meio artístico, a opinião de que o artista havia sido apadrinhado por Ciccillo em decorrência de sua excepcional contribuição com a empreitada da Bienal de São Paulo, a qual projetou Ciccillo em uma esfera cultural e política ainda mais largas do que as que tinha conquistado até então com seus empreendimentos culturais.

À questão dos depoimentos de Di Prete, voltaremos adiante. O que interessa por ora é ressaltar que em 1948 o antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM

1. **Renata Dias Ferraretto Moura Rocco.** Mestre e doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).

SP), criado por Ciccillo, já tinha o plano de realizar um festival como o da Bienal de Veneza no ano de 1951 ou em 1954 – quando se comemoraria o IV Centenário da Cidade de São Paulo –, conforme divulgado pelo *Correio Paulistano* (MARTINS, 1948). Tal projeto, no entanto, não é consumado até 1950, muito provavelmente em decorrência das atividades empresariais de Ciccillo e de suas demais iniciativas culturais como a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1949, e do antigo MAM SP, em 1948. Assim, é somente no ano de 1950 que os planos de Ciccillo tomam corpo e ele consegue apoio institucional e prêmios em dinheiro para que a Bienal de São Paulo ocorresse em outubro do ano seguinte².

Com base no cotejamento entre os documentos encontrados no Arquivo Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo, no Arquivo da Bienal de Veneza e nas informações detalhadas relatadas por Di Prete, conclui-se que a ação do artista com relação à Bienal de São Paulo se deu efetivamente em duas frentes: a pressão que fez sob Ciccillo para que realizasse a mostra, valendo-se do argumento de que Pietro Maria Bardi do Museu de Arte de São Paulo (MASP), com quem Ciccillo tinha uma rixa declarada, também estava disposto a fazê-la, acelerando, dessa forma, o início de sua implantação; e na montagem e execução da mostra. Há ainda outros pontos certos de colaboração³, que perpassam essa segunda frente: a recepção da delegação italiana quando essa chegou ao Brasil; sua contribuição com a elaboração do regulamento da primeira edição, bem como do seu primeiro orçamento.

Levando-se esses aspectos em consideração, não é objetivo deste artigo encerrar em Ciccillo ou Di Prete como detentor primeiro da ideia de uma Bienal de São Paulo, haja vista a atuação conjunta não somente desses dois atores, mas de todos que deixaram seu nome marcado na primeira edição da mostra, como Arturo Profili, Yolanda Penteado, Lourival Gomes Machado, entre outros. A Bienal de São Paulo nasceu da soma desses esforços, mas, para cada um desses personagens, havia parte de planos e expectativas bem específicos e distintos: se no caso de Ciccillo, por exemplo, ela entrava na esteira de conquistar maior projeção e espaço político (basta que pensemos na sua presidência da Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo em 1954, além de maior prestígio em território norte-americano em função de sua relação com Nelson Rockefeller); no caso de Di Prete, ela fazia parte de sua efetiva integração ao meio artístico brasileiro, a qual não havia se concretizado desde sua imigração ao Brasil em 1946. Dessa forma, ao participar do processo de

-
2. É fundamental ressaltar que Ciccillo queria ter um apoio de caráter oficial da Bienal de Veneza para lançar sua Bienal de São Paulo, algo que não logra em obter, apesar de seus esforços. Sobre essa questão, veja-se artigo de minha autoria: “Considerações sobre a I Bienal de São Paulo: uma correspondência de Marco Valsecchi a Rodolfo Pallucchini”, *Revista de História da Arte e Arqueologia*, RHAA, N.25 [no prelo].
 3. Como atestam depoimentos de Di Prete e outros artistas como Maria Bonomi (feito à autora em 15-08-2015, São Paulo), Aldemir Martins (no Arquivo Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo e no Arquivo do Museu da Imagem e do Som), Hermelindo Fiaminghi e Maurício Nogueira Lima (ambos no Arquivo do Museu da Imagem e do Som).

criação de uma mostra que lhe era, de certa forma, familiar, mas totalmente inédita nas Américas, ele obteria notoriedade, além de ser um passaporte para sua inserção permanente no meio artístico. Com efeito, seu vínculo com a mostra seria sempre muito próximo já que contabilizou: participação em treze edições; conquista de dois prêmios de pintor nacional (1ª edição, 1951, e 8ª edição, 1965); duas salas individuais especiais (6ª edição, 1961, e 9ª, em 1967); fez a capa do catálogo da 2ª edição, 1953; ganhou o concurso do cartaz da 7ª edição, 1963; além de ter sido prêmio aquisição em algumas edições.

A questão é que, independentemente de tais legitimações, o artista se ressentia por não obter do meio artístico paulista um reconhecimento de caráter oficial a respeito de sua contribuição na criação da mostra, sobretudo por que Ciccillo e Yolanda nunca lhe deram crédito. A busca de Di Prete por tal reconhecimento começaria a ocorrer nos anos 1970, fundamentalmente a partir de quatro testemunhos: o primeiro fornecido em 1º. setembro de 1976 – e que se encontrava inicialmente na Fundação Matarazzo – hoje em posse da sua família e cuja transcrição encontra-se no Arquivo Wanda Svevo/Fundação Bienal de São Paulo; o segundo, de 1978, para a Lisbeth Rebollo Gonçalves – no Arquivo Multimeios Centro Cultural São Paulo; o terceiro, para Aracy Amaral, em 29 de janeiro de 1979 – cujos apontamentos estão na biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo; e o quarto – no Arquivo Multimeios Centro Cultural São Paulo –, prestado no âmbito do ciclo de conferências do 30º aniversário do MAM SP, em 09 de outubro de 1979. Salvo algumas exceções e o fato dos depoimentos se darem a partir de demandas distintas, tratam-se de testemunhos bastante homogêneos com relação às informações prestadas além de complementares no que concerne aos eventos relatados, que vão desde sua formação como pintor em Viareggio, participação em mostras de peso realizadas sob o organizado sistema expositivo do Regime Fascista, até sua imigração a São Paulo, suas atividades no campo da publicidade e, finalmente, a relação com Ciccillo e a ideia da criação da Bienal de São Paulo, além da sua intensa presença em sua execução.

Mais do que esmiuçá-los⁴, propomos que se reflita sobre os motivos que o impulsionaram buscar essa “certificação”, para além do já mencionado. Em primeiro lugar, deve-se ter presente o peso do ambiente artístico em que ele se formou, pois na Itália a prática de se deixar registrado o legado de um artista em formato de biografia, era importantíssimo e deitava raízes nas *Vidas*, de Giorgio Vasari. Impulsionados por essa tradição, alguns dos mais ilustres artistas modernos italianos fazem esse esforço de forma autobiográfica⁵, buscando esclarecer e marcar seus percursos artísticos. Nesse sentido, podemos citar algumas publicações: *La mia Vita*, 1943, de

4. Tarefa que foi detidamente realizada para a pesquisa de doutorado em andamento.

5. Assume-se o conceito de Philippe Lejeune, em que diz que a autobiografia é um gênero literário que, por seu próprio conteúdo, melhor marca a confusão entre autor e pessoa, confusão em que se funda toda a prática e a problemática da literatura ocidental desde o fim do século XVIII. Para o autor, o tema profundo da autobiografia é o nome próprio, e nela se busca não o “efeito do real”, mas a sua

Carlo Carrà; *Tutta la Vita di un Pittore*, 1946, e *Tempo de “L’Effort Moderne”*: La vita di un pittore, 1968, ambos de Gino Severini; *Memorie della mia vita*, de Giorgio de Chirico, 1945; entre várias outras.

Di Prete muito provavelmente tinha algum conhecimento dessas publicações e mais detidamente aquelas de Severini e de Carrà, uma vez que, do primeiro, contava com *Ragionamenti sulle arti figurative*, 1936, em sua biblioteca (conservada pela família), o qual não é um livro autobiográfico, mas uma coletânea de artigos; quanto ao segundo, certamente lhe era mais familiar, seja por que a partir de 1926 passou a viver entre Milão e Forti dei Marmi, cidade vizinha a Viareggio, seja porque Di Prete chega a montar salas suas em algumas mostras na região⁶. É fundamental lembrar ainda que Carrà gozava de enorme notoriedade na Itália, tendo sido nomeado Professor na Accademia di Brera, em 1941, e recebido uma vasta atenção da crítica. Chegando ao Brasil, portanto, Di Prete retinha na lembrança a ideia de artista moderno encarnada, sobretudo, por Carrà e de suas festejadas soluções plásticas, de modo que acaba por incorporá-las em suas próprias criações. O que ele não concretiza, tal como Carrà, é sua autobiografia, algo que faz apenas de forma oral, como um “relato de vida”, para usar um termo empregado por Lejeune (2014, p. 95). É possível que Di Prete não se sentisse à vontade em realizá-lo de modo formal, seguramente porque lhe seria dispendioso adentrar nesse tipo de produção, a qual mesmo parecendo ser um breve registro, era mais profunda do que isso. Basta que voltemos aos artistas italianos citados, os quais atuavam com amplo reconhecimento também nas funções de teóricos e críticos de arte. Contudo, ainda que Di Prete não tenha materializado sua autobiografia, não significa que não tivesse clareza de seus meandros. Pelo contrário, seus depoimentos sistemáticos nitidamente espelham o conhecimento que tinha dessa consolidada prática na Itália, a qual ele procura replicar de maneira oral.

Voltando às autobiografias dos italianos mencionadas, elas se mostram muito válidas em dois sentidos: como legado fundamental para entendimento de suas trajetórias e produções, além dos acontecimentos da época; e demonstram como eles buscaram “construir” uma imagem para a posterioridade. Não obstante, cada um tenha tido suas razões para fazê-lo. Pierre Bourdieu (1996, pp. 74-76) aponta que há uma preocupação subjacente a todos aqueles que fazem o esforço biográfico ou autobiográfico que é o de organizar a vida como uma história, em que os acontecimentos se sucedem de forma cronológica e lógica com o intuito de dar sentido e coerência à própria existência. Ainda que tal ideal seja inatingível, aqueles que fazem essa operação, acabam se tornando ideólogos da própria vida, selecionando os acontecimentos que consideram mais significativos para compor uma certa narrativa. Para Jerome Bruner (2001, p. 29), as autobiografias têm a função de nos apresentar aos outros (e a nós), sendo que nesse processo, para assegurar individualidade, foca-se no que é

imagem. LEJEUNE, Philippe: *O Pacto Autobiográfico*: de Rousseau à internet. Jovita Maria G. Noronha (org.). 2ª. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, pp. 39-40; 43.

6. Depoimento para Lisbeth Rebollo, 1978.

excepcional em nossas vidas, marcando uma “virada” [*turning point*], que é composta por aqueles episódios que o narrador/protagonista atribui uma mudança crucial em sua história. Micaela Maftai (2013, p. 03) afirma que cada vez que uma história real é recontada, uma camada é adicionada formando uma nova narrativa, sendo que geralmente a pessoa que escreve, procura ser verdadeira em relação a suas memórias, mas, ainda assim, escrever com “verdade” pode tomar diferentes formas dependendo das intenções e crenças. É justamente nesse ponto que devemos nos deter, dado que Di Prete procurava, ao longo de seus discursos, dar respaldo às suas “verdades”: ele mostrava catálogos de exposições em que participou na Itália; sugeria que se conversasse com os nomes que ele citava; e evocava os materiais “evidências” que guardava em sua casa. De fato, a consulta realizada aos materiais mencionados – atualmente conservados por sua filha, Giuliana Di Prete Campari em arquivo (ainda que não formalizado como tal) – é muito elucidativa, pois dá a medida do quanto suas afirmações podem ser corroboradas. Há catálogos de exposições que participou, certificados de prêmios, artigos de jornais comprobatórios, cartas e fotografias. Contudo, o que não se consegue atestar é a paternidade da ideia da Bienal de São Paulo, que seria, digamos, o *turning point* de seus testemunhos. Evidentemente, sua conversa sobre o assunto com Cicillo não foi registrada e os personagens envolvidos não deixaram nada em vida que a confirmasse.

Se conjeturarmos sobre os objetivos de Di Prete com seus depoimentos, fica patente que apesar do foco ser a questão da criação da Bienal de São Paulo, havia também o intuito de dar sentido e valor à sua história no Brasil – algo que até então não havia ocorrido de maneira consistente –, demarcando tudo o que considerava criação e contribuição suas. Em poucas palavras, procurava dar legitimidade a sua presença, atrelando-a a eventos seminais para arte no Brasil, que marcariam a história para sempre. Pode-se tranquilamente sobrepor aos objetivos dos testemunhos (ou relatos de vida) de Di Prete, as afirmações feitas pela estudiosa Teresa Mendes Flores (p. 03), de que a escrita autobiográfica é um gesto emancipatório, uma tentativa de resgate da própria vida e de não deixar que outros lhe venham impor um sentido definitivo ou que dela se apoderem. Ela completa explicando que se trata de um gesto de poder, às vezes de revolta, pois é um texto que mede forças como um ato performativo de afirmação de si, mas que, por outro lado, é algo marcado pela incompletude, porque, acima de tudo, a vida o excede sempre. De fato, a vida excede discursos que procurem delimitar certos eventos, uma vez que não há veredito que não possa ser contestado, ou melhor, ser lido por meio de outros pontos de vista. Di Prete provavelmente não previu isso e sua obra e atuação têm sido mal interpretadas e postas à prova, muito em função de seus depoimentos, análogos aos escritos autobiográficos. Todavia, revisitá-los à luz de seu arquivo, recolhido sistematicamente por ele ao longo de sua vida, somados aos produtos do contexto (catálogos, artigos, cartas e fotografias) é um convite a se despojar de verdades cristalizadas, incluindo figuras

que, por uma série de conjunturas explicáveis ou não, estão à margem da tradicional história da arte no Brasil.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. A Ilusão biográfica. In: **Razões práticas**: sobre a teoria da razão. Campinas: Papyrus, 1996.

BRUNER, Jerome. Self-making and world-making. In: BROCKMEIER, Jens; CARBAUGH, Donal (eds.). **Narrative and Identity Studies in Autobiography, Self and Culture**. Amsterdã & Filadélfia: John Benjamins Publishing Company, 2001.

FLORES, Teresa Mendes. A fixação da ficção: fotografia, autorretrato e autobiografia. Acesso disponível em: https://www.academia.edu/1504725/A_fixação_da_ficção_fotografia_auto-retrato_e_autobiografia.

LEJEUNE, Philippe: **O Pacto Autobiográfico**: de Rousseau à internet. Jovita Maria G. Noronha (org.). 2ª. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

MAFTEI, Micaela. Introduction. In: _____. **The fiction of autobiography**: reading and writing identity. Nova Iorque; Londres: Bloomsbury Publishing, 2013.

MARTINS, Ibiapaba. Duas entrevistas oportunas. In: **Correio Paulistano**. São Paulo, 14 de novembro de 1948.

REFLEXÕES SOBRE DESLOCAMENTOS E METAMORFOSES DO MOLEQUE CIPÓ NA OBRA DE MÁRIO GRUBER

PAULO MARCONDES TORRES FILHO¹
DAISY VALLE MACHADO PECCININI²

Pintor, desenhista, gravurista e muralista, Mário Gruber Correia (1927-2011) deixou um legado inestimável através da sua arte sensível e contundente, formada por trabalhos que foram, quase sempre, figurativos e focando a figura humana; e é nesse contexto que emerge a do moleque, um crioulo, com traços sensuais, na pintura, em 1947.

De fato, Gruber foi um talento precoce. Iniciou-se como autodidata na pintura em 1943, mudou para São Paulo em 1946, ganhando, no ano seguinte, o primeiro prêmio de pintura na histórica exposição do Grupo 19 Pintores. Estudou gravura com Poty Lazarotto (1924-1998) e trabalhou com os pintores Di Cavalcanti (1897-1976), em São Paulo, em 1948, e com Cândido Portinari (1903-1962), em Paris, em 1951, auxiliando na execução de murais.

Em 1949, recebeu bolsa de estudos do governo da França, estudando na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts como aluno do gravador Édouard Goerg (1893-1969) em técnica da gravura. Voltou para o Brasil em 1951, quando fundou em Santos, sua cidade natal, o Clube da Gravura, que mais tarde se chamaria Clube de Arte. Nos anos 1950, Gruber foi militante do Partido Comunista nas atividades sindicais ligadas ao porto santista. Isso fez com que ele percorresse a cidade e os arredores, mostrando, posteriormente, através de sua arte: locais de encontro, de moradia, de lazer dos trabalhadores; fazendo-o como que através dos olhos de um menino que interage ou flana entre eles.

O Moleque Cipó é um dos primeiros personagens criados, tendo sua origem nos garotos de praia que conviveram consigo na meninice. Eram de origem humilde, embora Gruber fosse de classe média, conviviam na praia, o espaço comum demo-

-
1. **Paulo Marcondes Torres Filho.** Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).
 2. **Daisy Valle Machado Peccinini.** Professora livre-docente e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).

crático, abolindo as diferenças sociais. Gruber percebia que alguns desses meninos tinham iniciativa e criatividade para buscar, na natureza, formas de atender a sobrevivência, usando de flexibilidade, resistência e resiliência típicas da fibra do cipó, daí o personagem *Moleque Cipó* (Figura 1). O carnaval, como festa popular, foi bastante estudado por Gruber e utilizado como razão para que a inventividade do Moleque Cipó permitisse alternativas de fantasia. Essas fantasias estarão ligadas à relação do moleque com o seu corpo, a iniciar pela cabeça onde usará chapéus: feitos com papel de jornal, elementos de lata como panelas, frigideiras e bules e ainda fibras de distintos materiais. Ao mesmo tempo, observamos que o menino tem os pés descalços. Cabe a observação feita por Burke, quando comenta:

[...] no século dezenove, no Brasil, a mistura entre razões climáticas e sociais faziam com que chapéus de palha fossem baratos enquanto que sapatos de couro fossem relativamente caros. Desta forma, sabia-se de que afro-brasileiros compravam sapatos como símbolo de status, mas preferiam não utilizá-los, andando nas ruas carregando os sapatos em suas mãos... (BURKE, 2001, p. 188)



Figura 1: Menino cipó, c.1952

Técnica mista s/tela, 30 x 20cm (cid e v) (coleção privada)

Gruber, através do personagem Moleque Cipó, procura estudar a psique do brasileiro e suas mutações pela transformação da política econômico-social no Brasil e no mundo. Desenvolve uma série de trabalhos mostrando o moleque se divertindo e brincando. A maioria das brincadeiras, ocorrendo a céu aberto, relacionam-se às manifestações populares típicas da vida brasileira. Através de seus retratos, o moleque mostra seus

estados de ânimo, na medida em que encontra dificuldades. Nestas situações, aparentará postura temerosa, desafiadora, triste, melancólica e oprimida, além de alegre e curiosa.

O Menino com carrinho de rolimã (1951) representa o Moleque segurando um carrinho de rolimã. Gruber trata o personagem com realismo, pela forma como o menino estuda o objeto, relacionando suas características físicas com o desempenho futuro. Usar o carrinho de rolimã era uma brincadeira, tanto quanto era o caminhar pela praia e outros lugares da misteriosa cidade de Santos, como um flâneur, como coloca Gruber relatando os próprios gostos pessoais, no filme documentário e que eu tive a oportunidade de testemunhar no processo de filmagem do curta, “Em volta do cavalete” (Sócrates, 2006/2014).

O carrinho de rolimã se protagoniza, relacionado ao Moleque Cipó, como meio de locomoção e divertimento, como em Rampa (c.1963 Gravura PA). Na percepção do artista, esta composição caracteriza o lado fácil da vida, através do mero uso da força da gravidade que faz o carrinho de rolimã com moleques despencar ladeira abaixo. Existe, entretanto, uma lógica implícita e sutil: a preocupação do esforço necessário para o retorno, subir a rampa, após estar no ponto mais baixo. Cipó nº3, de 1968, dá continuidade a esta questão, quando o moleque faz força para empurrar o carrinho de rolimã que carrega uma figura estranha, rampa acima. Trata-se da cabeça gigantesca de um boneco, com boca e olhos costurados e de aparência espinhuda, aparentando ser um fardo pesado. Há uma clara manifestação do fantástico envolvido na situação imaginada, representando o momento político do país, quando ressoa a perda das liberdades individuais e civis com o AI-5. Do inconsciente do moleque, Gruber está materializando a criação do personagem Astolfo, alter ego do Moleque Cipó.

Em Carnaval (1984), os típicos fantasiados gruberianos atuam para carregar estandartes ou formar pirâmide humana. O cenário é o da Areia Branca, local entre Santos e São Vicente, frequentado por Gruber quando militante político. O local era moradia de muitos estivadores do Porto de Santos. No primeiro plano, um elemento estranho se apresenta dotado de rodinhas, como um carrinho e empurrado por um Moleque. Trata-se de um pé de sapato gigante, de sola plataforma, moda nas décadas de 1970 e 1980. Calçado cobiçado pelos moleques desejosos de exibir sua ascensão de classe social, comparando com aqueles representados na década de 1950 e que, com frequência, tinham os pés descalços. É uma clássica manifestação do pós-modernismo, com a superposição de símbolos variados, criados pelo artista formando uma bricolage ou um pastiche cultural, de acordo com o pensamento de Jameson:

[...] o mundo hoje se transformou em uma mera imagem de si próprio, no qual “os produtores culturais não podem mais voltar a lugar algum a não ser o passado: a imitação de estilos mortos, a fala através de todas as máscaras estocadas no museu imaginário de uma cultura que agora se tornou global.” O pós-moderno faz de seu presente um pastiche cultural [...] (JAMESON, 1989, p. 45)



Figura 2: Multidão com Anjos, 1989
Óleo sobre tela colada/madeira, 21 x 28 cm (cie) (coleção privada)

Em *Multidão com Anjos* (Figura 2), de 1989, há o mesmo cenário do Bairro da Areia Branca, com vários dos personagens criados por Gruber. No céu, voam, com suas asas metálicas, Anjos da Renascença Brasileira, compartilhando-o com o astronauta, que é o Astolfo. Os Anjos da Renascença Brasileira, uma das metamorfoses do moleque, tiveram seu início em 1969, após o Ato institucional N°5 (AI-5). Não se trata de uma evocação mística ou religiosa do artista, mas uma ironia crítica aos que impunham com força de regime militar à época. Gruber começa a, gradativamente, substituir o carrinho que há anos serviu como elemento de movimentação do moleque. Quando o moleque vai se transformando em fantasiado ou Anjo da Renascença Brasileira, o carrinho está sendo substituído por tartarugas.

Gruber costumava lembrar o período em que morou em Paris, no pós-guerra, com poucos recursos, vivendo no bairro proletário de *Puteaux*, próximo ao atual centro financeiro de Paris, *La Défense*. Costumava de lá caminhar até o centro, onde estavam as principais avenidas e galerias da cidade, como um verdadeiro *flâneur*. Há grande apreciação de Gruber pelas ideias de Benjamin, principalmente com relação ao *flâneur*, quando cita personagem criado por Baudelaire descrevendo o pintor da vida moderna:

O pedestre sabia ostentar em certas condições sua ociosidade provocativamente. Por algum tempo [...] foi de bom-tom levar tartarugas e passear nas galerias. De bom grado, o *flâneur* deixava que elas lhes prescrevessem o ritmo de caminhar. (BENJAMIN, 1989, p.10/24)

Neste mesmo ano, desenha S/T (da série Os Noivas), 1990. Podemos verificar cinco personagens masculinos, todos usando véus de noiva, que é típico da série, sendo que um deles utiliza, também, gravata que foi introduzido, desde o início de sua atividade artística, em seus trabalhos, com significados variados. Há aqui um claro

momento de transição entre o realismo do carrinho de rolimã para o fantástico, caracterizado pela imagem da tartaruga. O flâneur está caracterizado em *Os Noivas*, que por sua vez, se abandona na multidão, como citava Baudelaire (1996) descrevendo sobre o pintor da vida moderna:

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se reencontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente... (BAUDELAIRE, 1996, p. 21)

Profeta dos anzóis III (1993) mostra um Moleque Fantasiado envelhecido e que no lugar das lantejoulas se reveste inteiramente com anzóis. É um elemento brilhante e vistoso, ao mesmo tempo, que pode com facilidade engancha em elementos desconhecidos. O anzol na obra de Gruber foi utilizado em diversas ocasiões desde o começo dos anos 70 e com duplo sentido: o de que permite pegar o peixe que alimenta o homem e o que serve para retenção e limitação de movimentos. Assunto que foi grande preocupação de Gruber, principalmente, durante os anos de chumbo na história da ditadura no país. No momento pós-Collor ficamos sem direção. O Fantasiado está montado sobre o casco de uma tartaruga, ambos confrontando o observador. Em uma visão retrospectiva da singeleza da uni direção que o moleque imprimia ao carrinho de rolimã, percebemos a complexidade que o homem contemporâneo pode enveredar no que tange aos rumos da vida.

Na Série Burro #1, Série Burro #2, 2006 (Figura 3), pendant em que Gruber procura representar brasileiros típicos do nordeste, sem grandes ilações políticas, a não ser o Brasil sendo liderado por nordestino ex-metalúrgico, juntando com elementos clássicos de sua longa obra, como Anjos da Renascença Brasileira; utilizando sobre a cabeça aves que fazem lembrar o Bloco das Galinhas; com tartarugas que servem como apoio uma vez mais das pirâmides misturando humanos e não humanos, ou caminham pelo solo, como temos visto aqui, e que surgem ao final dos anos 1980. O elemento diferenciador aqui é o burro, que certamente aguçou o interesse do artista, quando teve a inspiração de pintá-lo. Cabe o comentário que neste período da metade da década de 2000, Gruber privilegia as cores branco e preto, e a tinta acrílica pela rapidez da secagem.

As reflexões acima escritas resultam da pesquisa iconográfica sobre estes documentos visuais, aplicada à metodologia de G. C. Argan. Foram destacadas

algumas obras de Gruber, em torno da figura do Moleque Cipó, como documentos da complexidade e pujança de metamorfoses múltiplas deste personagem. Tornam-se evidentes as qualidades criativas, narrativas e sensíveis de um universo, um mundo criado que emerge desde a década de 1950, o menino de praia, equilibrando-se sobre um carrinho de rolimã. Ao passar pela década de 1960, o personagem junta-se aos blocos de carnaval, com bonecos inflados como astronautas, sobre carrinhos maiores.



Figura 3: **Série Burro #2**, 2006

Acrílica sobre tela, 55 x 55 cm (cie) (coleção privada)

Ao atingir a década de 1970, temos o moleque sentindo-se reprimido e procurando se fazer notado pelo modismo nos sapatos, gravatas e lantejoulas. Nos anos 1980, o moleque segue como um Anjo da Renascença Brasileira, já menos agressivo e, por vezes, sua fantasia volta para participar da *Commedia dell'Arte* como um Arlequim. Nos anos 1990, o moleque pode estar convertido em “O Noiva”, flanando pela multidão sobre uma tartaruga ou cavalcando aves pelo mundo afora. No novo milênio, todos os componentes estão juntos em festa geral. Ao findar a década de 2000, o moleque cansado, vai se vestir de amarelo, na fantasia e no estandarte que carrega, e pouco a pouco, se prepara para descansar, fechando os olhos.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a Modernidade**: O pintor da Vida Moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1996.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Editora Brasiliense. 1989.
- BURKE, Peter. **Eyewitnessing the usages of images as Historical Evidence**. London, GBR: Reaktion Books Ltd. 2001.
- JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo, a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ed. Ática. 1989.

GRUBER, Mário. **Pelas Diretas Já - Série nº2- América Latina**. FOLHA DE SÃO PAULO, São Paulo. 08/02/1984

SÓCRATES, Lessandro. Filme documental curta-metragem “**Em volta do cavalete**”. Produzido por Pacto Audiovisual. 2006/2014.

A INVISÍVEL LUZ QUE PROJETA A SOMBRA DO AGORA: A POÉTICA DA MEMÓRIA EM NAOMI GAKUNGA¹

JANAINA BARROS SILVA VIANA²

I.

A produção da artista Naomi Gakunga relaciona-se na intersecção entre experiência social individual e coletiva onde são aproximadas da história de articulação política feminina com o *Movimento de Mulheres Mabati*, no Quênia consolidado no início dos anos 60 do século XX.³ Este movimento consistia na busca de estratégias de subsistência que dinamizassem a vida comunitária numa reconfiguração após a independência dos domínios britânicos (1885-1963).

Durante o movimento de independência na década de 50, rebelião dos Mau-Mau⁴, ocorreu a prisão de muitos homens e, conseqüentemente, as mulheres tiveram que se ocupar com todas as responsabilidades econômicas de suas famílias.

1. A artista queniana Naomi Wanjiku Gakunga (1960) de origem étnica kikuyu estudou Artes Visuais inicialmente na Universidade de Nairóbi e, posteriormente deu continuidade a seus estudos na Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA). A artista vive e trabalha atualmente em San Antonio, Texas. Representada pela galeria londrina October participou de exposições individuais e coletivas em vários países: Brasil, Letônia, Reino Unido, Polônia, França, Suíça, Estados Unidos, Japão e Quênia. A última exposição da artista ocorreu numa coletiva no Museu Afro Brasil intitulada *Africa Africans* com curadoria do artista Emanuel Araújo no ano de 2015. A exposição tinha como objetivo apresentar uma pluralidade de produções visuais de eminentes artistas contemporâneos africanos (Gana, Benim, Nigéria, África do Sul, Angola, Madagascar, Quênia e Senegal) que transitam entre seus países de origem e circulam suas obras regularmente pela França, Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos. A exposição apresentava 22 artistas, entretanto haviam apenas três mulheres: Nnena Okore (Austrália/Nigéria), Naomi Wanjiku Gakunga (Quênia) e Edwige Aplogan (Benim).
2. **Janaina Barros Silva Viana.** Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).
3. A chapa de metal, chamada em língua suaíli *mabati*, encontra-se presente na arquitetura local, nas paredes e telhados das casas de onde Naomi viveu sua infância.
4. Movimento, iniciado em 1953, liderado por membros do grupo étnico kikuyu foi derrotado em 1956, contudo, surgiram daí as primeiras propostas de reorganização política. No ano de 1960 o governo

Na busca incessante de sobrevivência, as mulheres cavavam valas, coletavam água dos rios para suas casas, tornavam a água adequada para o consumo fervendo-a, cuidavam dos filhos e das tarefas domésticas. A captação da água acontecia num lugar distante, o que fez com que estas mulheres formassem grupos para discutir possíveis soluções para seus problemas. A saída encontrada era reconstruir as casas feitas anteriormente de sapé, então as mulheres começaram a utilizar o metal laminado que resolvia o problema de se fazer reparos constantes, além de coletar e armazenar a água da chuva, sendo desnecessário deslocar-se até os rios.

Naomi descreve logo a seguir a relação da arquitetura como sua referência poética, atrelada a ideia de experiência individual a partir de uma vivência coletiva que concebe um repertório visual e, portanto, um dado discurso visual formalizado numa obra:

Então elas trocaram o sapé pelo metal laminado corrugado. O que vi quando criança, crescendo no período pós-independência no Quênia, foi o que ocorreu com os telhados com o passar do tempo, e isso me fascinou. Eles começaram bem claros, telhados prateados, e quando eu já estava no ensino médio, os telhados eram marrom-escuros, o desgaste havia alterado o metal laminado, ele havia se degradado. Incidentalmente, a mesma coisa havia acontecido com as mulheres, elas também haviam envelhecido, seus corpos tinham se desgastado, elas estavam mais velhas, mais frágeis, mas ainda eram fundamentalmente seres muito fortes. Então, esses são os primórdios da minha arte, e minha educação formal sem contar a vocês essa experiência importante. (GAKUNGA, cit. por ARAÚJO, 2015, p.51)⁵

II.

A autoria torna-se um termo importante para discutir produções não hegemônicas no cenário de arte contemporânea internacional. Termo cunhado no século XIX relaciona-se a ideia de produção, elaboração, formação e instituição, reafirma um sentido de pertença em que sinaliza a atuação de diferentes atores dentro de um determinado projeto poético e político. ⁶Sobre o autor, do latim *auctor* –*óris*, define-

britânico propõe deslocar o poder político para os quenianos por meio de eleições. Jomo Kenyatta é eleito presidente no processo de democratização do país.

5. Excerto transcrito da fala de Naomi W. Gakunga a partir da programação cultural *Encontro dos Artistas* referente a exposição *Africa Africans* no Museu Afro Brasil. Os artistas Ablade Glover, Bright Ugochukwu Eke, Soly Cissé, Nnenna Okore, Bruce Clarke, Owusu-Ankomah, Dominique Zinkpè e Naomi Gakunga abordavam acerca de questões pertinentes à suas poéticas, processos de criação e trajetórias numa relação dialógica entre autoria(artista) e recepção (público).
6. <http://www.aulete.com.br/analogico/autoria/1/Produção/Acesso em: 01/12/15>.

-se etimologicamente como “[...] ‘causa principal, a origem de’ ‘inventor’ ‘escritor.’”⁷ E, ainda, a expressão *chamar a autoria* compreende o sentido de trazer alguém a responsabilidade de algo.⁸ Na mesma medida, trazer à cena diferentes atores e suas proposições em arte contemporânea enquanto formas de identidade cultural, de gênero e étnica nas construções de discursos que sistematizam e corporificam uma dada poética africana contemporânea. Essas questões traduzem os caminhos conceituais para a revisão e da pertinência de debate para a produção de discursos raciais por autores negros contemporâneos perpassados pelas relações entre diferentes identidades em formas de interculturalidades. Segundo Catherine Walsh, no artigo *Interculturalidade crítica e educação intercultural* (2010), o conceito de diversidade étnico-cultural atua como maneira de reconhecimento jurídico e das diferenças entre os atores sociais. Deve-se pensar uma *interculturalidade crítica*. Essa interculturalidade parte de um projeto político que se origina da necessidade de revisão do problema estrutural-colonial-racial, para que possa se desdobrar na construção de estratégias de negociações de um projeto político, social, ético e de saberes que interfira nos dispositivos de poder pautados numa estrutura de matriz colonial permeadas por relações raciais tensas e hierarquizantes.

No texto *Situando a arte contemporânea africana*⁹, segundo os autores Chika Okeke-Agulu e Okwui Enwezor (2015), a concepção de uma identidade africana encontra-se de modo fluído, pois se refere

[...] a situações culturais e geográficas, e aos modos de subjetivação, dimensões de identificação e estratégias éticas. [...] Uma identidade africana pode sugerir tanto em relações étnicas, nacionais e condições linguísticas, quanto estratégias éticas, ideológicas e políticas. Uma identidade africana pode ser entendida como parte de um repertório de práticas, estratégias e subjetividades que ligam tradições culturais e arquivos culturais, que se subtemem em espaços geoculturais e geopolíticos, em experiências transnacionais e de diáspora. (OKEKE-AGULU; ENWEZOR, 2015, p.23)¹⁰

A pesquisa visual refere-se a uma unidade, tornada síntese significativa a partir de uma gama de relações que concebe, sistematiza e formaliza uma obra, como

7. Ver em: CUNHA, Antônio Geral da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 85.

8. <http://www.aulete.com.br/autoria/>Acesso em: 01/12/15.

9. Este texto foi publicado inicialmente em ENWEZOR, O. & OKEKE, C. *Contemporary African Art Since 1980*. Grafiche Damiani, Bologna, 2009, p.10 e ss.

10. Texto publicado no catálogo da exposição *Africa Africans: arte contemporânea* com organização do curador e diretor do Museu Afro Brasil Emanuel Araujo em 2015.

por exemplo, o tema, a manipulação de materialidades, a autoria, o conceito vivido (experiências tornadas forma de conhecimento), as motivações que se arquitetam em operações específicas: produção (os atos de formulação de problema, solucionar, produzir e realizar) e a invenção (os atos de investigar, fazer associações, desvelar e os modos de executar algo). São operações que fundam uma linguagem poética a partir da transposição de um repertório constituído numa obra.

III.



Naomi Wanjiku Gakunga Miruri ya Utheri (*Rays of Light*), 2014
 Folha de metal e fio de aço inoxidável, 295 x 203 x 45 cm
 Coleção October Gallery

Na obra *Miruri ya Utheri* (*Rays of Light*), o título encontra-se em suaíli acompanhado de sua tradução em inglês para “ Raios de luz”, em que se estabelece pelo processo de oxidação aleatória da superfície uma natureza pictórica. Essa aproximação decorre no ato de saturar rolos de chapa de metal em água no qual, eventualmente, ela acrescenta diferentes corantes criando graduações de cores. São formas pictóricas que remetem a noções de temporalidade e durabilidade: a inconstância da matéria e o sentido de apropriação na arte contemporânea.

Naomi produz uma sintaxe visual que utiliza formas escultóricas feitas com metal laminado que remetem a formas arquitetônicas encontradas nas paredes e nos telhados, nas tiras de metal que ora ganham dimensão plana no espaço, ora por meio de dobras que ganham volume na base, num jogo entre aquilo que é maleável com aquilo que é rijo, tal com um tecido urdido pela costura com suas tramas surgidas pela oxidação e pela união das partes. Constitui-se, nesse procedimento de oxidação, o surgimento de padrões geométricos de estruturas irregulares denominados fractais. Esses podem ser descritos como figuras n-dimensionais com simetria de escala, em que qualquer parte ampliada compreende o todo. Definem-se como formas possíveis

de serem localizadas na natureza e na ciência. E aparecem também nos repertórios culturais africanos dentro de um campo cultural amplo, como, por exemplo, nos trançados dos cabelos, nos sistemas de contagem, na padronagem de tecidos, nos rituais religiosos e nas relações sociais. No caso de Gakunga, os padrões geométricos remontam a arquitetura do seu vilarejo de origem e a ação da natureza sobre a matéria.

O seu trabalho é urdido na relação entre tecnologia e artefato ao utilizar chapas de metal (*mabati*) e fio de aço construindo em formas escultóricas com técnicas pertencentes à tapeçaria. A escolha técnica dá-se numa aproximação com as práticas femininas ligadas ao movimento político local que compreendem a aspectos econômicos. A artista descreve no trecho a seguir o papel social destas mulheres: “[...] eram tecelãs, costuravam, faziam crochê, teciam cestas e, com o dinheiro da venda dessas cestas, elas compravam o mabati, o metal laminado. Uso estas técnicas pra trazer a minha arte para a contemporaneidade, para a fase contemporânea”. (GAKUNGA, cit. por ARAÚJO, 2015, p.127)

Retomando a frase presente no título deste artigo, *A invisível luz que projeta a sombra do agora*, sobremaneira se refere a definição de contemporâneo feita por Giorgio Agamben, no texto *O que é contemporâneo?* (2009), cujo entendimento sobre o lugar de um indivíduo pertencente ao seu tempo, não se distancia do passado e para tal, é necessário perceber [...]

o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está á altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma de seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse à sua sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (AGAMBEN, 2009, p.72)

Nesse sentido, a produção de Naomi Wanjiku Gakunga coloca em questão a pertinência acerca do debate de uma autoria negra numa reflexão contemporânea acerca de formas de atuação poética e política em Artes Visuais. Em outras palavras, os modos de representatividade acerca do outro cultural revisitado fora de uma construção de uma narrativa hegemônica e eurocêntrica que localiza uma autoria não branca dentro do campo da experiência, da subjetividade, da personalidade, da emoção e da imparcialidade. Por conseguinte, a cultura se insere num movimento de resistência, de apropriação e de expropriação num sistema que abarcam relações estruturais de poder e modos de negociações que se constituem em protagonismos e engendram modos de uma artista se posicionar no mundo tanto político quanto esteticamente.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?:** e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ARAÚJO, Emanuel (organizador). **Africa Africans:** arte contemporânea. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015.
- CUNHA JUNIOR, Henrique; MENEZES, Marizilda S. Formas geométricas e estruturas fractais na cultura africana e afrodescendente. São Carlos: Anais do 2º Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros, 2002.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 85.
- KILOMBA, Grada. **Descolonizando o conhecimento.** Uma Palestra-Performance de Grada Kilomba. Goethe-Institut São Paulo, na 3º Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, 2016. In: <http://www.goethe.de/mmo/priv/15259710-STANDARD.pdf>. Acesso: 08/05/2016.
- WALSH, Catherine. Interculturalidade crítica e educação intercultural. Ano 2010. Disponível em: <https://docs.google.com/document/d/1GLTsUp2CjT5zIj1v5PWtJtbU4PngWZ4H1UUkNc4LIdA/edit>, acesso em: 08/11/2015.

ARTE MODERNA BRASILEIRA NO ACERVO DO MAC USP: *A BOBA* e *A NEGRA*, CRIAÇÃO, RECEPÇÃO E CIRCULAÇÃO

RENATA GOMES CARDOSO¹

O Museu de Arte Contemporânea da USP abriga importantes obras do modernismo brasileiro. Dentre elas, as telas *A Boba* e *A Negra*, realizadas respectivamente por duas artistas que foram pilares desse movimento, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. Por sua relevância no contexto desse movimento, ambas receberam um grande número de pesquisas, com os mais distintos enfoques, desde o levantamento de suas biografias e catalogação do conjunto da obra a estudos críticos que avaliam suas relações com os modelos da arte moderna. Considerando que cada uma dessas telas carrega uma própria história, em uma trajetória específica, de sua criação ao momento de entrada no museu, o objetivo desse artigo é apresentar uma síntese da trajetória de cada uma dessas obras, observando sua presença em exposições e a recepção crítica do período, como forma de compreender sua projeção específica na história da arte brasileira, antes e depois de sua entrada na coleção do museu.²

Essas telas ingressaram no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1951, poucos anos após sua fundação e no mesmo ano em que foi organizada a I Bienal de São Paulo, exposição da qual participaram. *A Boba*, por exemplo, já aparece no catálogo como obra do acervo do Museu, enquanto *A Negra* consta ainda sem indicação de coleção. Como a Bienal foi realizada entre os meses de outubro e dezembro, é possível pensar que sua aquisição tenha se dado no mesmo contexto

-
1. **Renata Gomes Cardoso.** Mestre e Doutora em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas. Pós-doutoranda do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC USP) e bolsista PNPd-CAPES pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP (PGEHA USP).
 2. Essa síntese das trajetórias dessas obras só foi possível com a observação dos amplos trabalhos de catalogação e estudo da obra realizados, respectivamente, por Marta Rossetti Batista e Aracy Amaral, nos casos de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, que oferecem um levantamento detalhado de suas participações em exposições e a indicação dos sucessivos comentários da crítica de arte.

dessa importante exposição, momento em que outra obra de Tarsila, *E.F.C.B.*, foi prêmio-aquisição pela Universidade de São Paulo, ingressando por essa via no acervo do museu.

Pela catalogação do MAC USP, a entrada de *A Boba* foi em fevereiro daquele ano, meses antes da Bienal. Essa tela faz parte do famoso conjunto de pinturas realizado por Anita Malfatti entre 1915 e 1916, quando viveu e trabalhou nos Estados Unidos. Contudo, curiosamente, apenas foi exposta no ano de 1945 e, apesar de provavelmente ter sido vista pelos companheiros modernistas de Anita Malfatti – pois era muito comum a visita entre eles, nos ateliês –, ela jamais foi contemplada em qualquer dos textos críticos sobre a atuação e a importância da artista no cenário brasileiro, publicados ao longo das décadas de 1920 e 1930 ou ainda no início dos anos de 1940. Quando por fim Anita Malfatti decidiu incluí-la em uma exposição, o grande interlocutor de sua obra já havia falecido: a mostra foi aberta em novembro de 1945 e Mário de Andrade se fora em fevereiro. Há muito, antes dessa data, Anita Malfatti não apresentava obras de sua fase mais destacada pela crítica³, insistindo em mostrar ao público as produções sucessivas das décadas de 1930 e 1940, como forma de evidenciar sua produção mais recente e os diálogos que então buscava com algumas tendências da arte brasileira desses anos, em sintonia com as atuações de grupos como o *Santa Helena* e a *Família Artística Paulista*, por exemplo.

Nessa exposição de 1945, ela reservou um pequeno espaço para as obras do início de sua trajetória, então classificadas como “antigas”, inserindo apenas seis telas do longo arco que vai de 1915 a 1928, em uma exposição com vinte e nove pinturas e cinco desenhos. Do famoso período americano constaram apenas quatro telas, duas do conjunto das figuras e duas paisagens. Das figuras, a inédita *A Boba* e outra obra já amplamente conhecida do público, *A mulher de cabelos verdes*, por ter sido registrada por Mário de Andrade em várias críticas, normalmente destacada pelo autor ao lado do preferido *O Homem Amarelo*. De acordo com o catálogo da exposição, *A Boba* foi inserida como tela de n. 1, o que lhe dava maior destaque. Do conjunto de paisagens constavam *O Farol* e *A Ventania*. Ao contrário de *A Boba*, as outras obras do período “americano” apresentadas eram amplamente conhecidas, já que participaram tanto da histórica exposição de arte moderna realizada em 1917, quanto da posterior *Semana de Arte Moderna*.

Apesar de seu ineditismo e de sua forte presença plástica, os comentários publicados na imprensa sobre essa exposição não deram um destaque específico a *A Boba*. Por sua afinidade visual com as outras figuras desse importante conjunto, ela não foi vista isoladamente em suas características marcantes, mas apenas citada como parte do já famoso conjunto de figuras. O jornal *O Estado de S. Paulo*, por exemplo, apenas a citou dentre os “quadros modernistas” de Anita Malfatti, demar-

3. Cf. Levantamento de exposições e catálogo das obras apresentadas, disponibilizado por Marta Rossetti Batista em seu estudo sobre a trajetória da artista.

cando a importância da mostra pela presença dessas obras da fase então considerada como “modernista”. Uma crônica no jornal *Folha da Manhã*, assinada por “Helen”, reafirmava o pioneirismo da artista. Em outro texto, Osório Cesar retomou a relevância histórica de Anita Malfatti, destacando também seu pioneirismo. A referência para essa questão do pioneirismo é certamente Mário de Andrade, autor que se encontrava na memória de todos, por seu recente falecimento. Mário foi o responsável por situar Anita Malfatti nessa posição de pioneira e precursora, com dois textos fundamentais publicados já ao final de sua vida, em que revia as manifestações da década de 1920: o conhecido “O movimento modernista”, de 1942 e o artigo “Fazer História” de 1944, nos quais procurou colocar um fim à disputa entre críticos sobre o pioneirismo de Anita Malfatti ou de Lasar Segall, insistindo com seus companheiros intelectuais sobre o impacto da exposição de Anita para a geração modernista. Osório Cesar, por sua vez, seguiu a definição de Mário e enquadrou *A Boba* nessa pioneira “fase expressionista” da artista.

A segunda vez que essa tela participou de uma exposição foi com um destaque muito diferente, inserida em uma grande retrospectiva, no ano de 1949, no novo Museu de Arte de São Paulo, o MASP. Houve grande repercussão dessa exposição na imprensa, e há também uma ampla documentação da mostra em fotografias. Nessa ocasião *A Boba* foi colocada justamente ao lado de três dos mais comentados retratos do período de 1915-1916: além da já citada *A mulher de cabelos verdes*, constavam na mesma parede as figuras d’*O Homem Amarelo* e d’*O Japonês*, todas amplamente discutidas e destacadas nas críticas de Mário de Andrade, desde 1921. Essas duas últimas obras foram adquiridas pelo autor ainda no âmbito da exposição de 1917. Essa disposição ao lado das famosas figuras da exposição de 1917 e da *Semana* contribuiu para contextualizar *A Boba* definitivamente nesse famoso conjunto de telas, já de reconhecida importância histórica. Ao lado das figuras, na mesma parede, a artista incluiu ainda um retrato de Mário de Andrade, realizado, porém, anos depois, já em 1922. Essa atitude demonstra que essa parte da mostra foi pensada como uma homenagem ao amigo e crítico que sempre destacou a importância, para o modernismo, desse conjunto de figuras. O catálogo da exposição, por sua vez, contribuiu também para reafirmar esse “atestado” de pioneira, conferido por Mário, pois apresenta, como texto introdutório, “três comentários” do autor, que são especificamente as primeiras críticas de arte em que destacou a relevância de Anita Malfatti dentro do movimento, publicadas em diferentes jornais, nos anos de 1921, de 1926 e em 1931. Por ser uma exposição retrospectiva, os comentários na imprensa seguiram a linha da narrativa da trajetória da artista, desde o contato com a arte internacional no primeiro estágio realizado na Alemanha, à impressão causada por seus quadros no jovem Mário de Andrade, seguida pela “revolução modernista” que se instalaria então em São Paulo. Novamente, *A Boba* não obteve um lugar específico na crítica, principalmente se compararmos com as citações e comentários sobre *O Homem Amarelo* ou *A Mulher*

de *Cabelos Verdes*, obras sempre repetidas e destacadas, certamente como referência aos comentários de Mário de Andrade, publicados ali mesmo no catálogo.

Já em 1950, um artigo no jornal *O Estado de São Paulo* retomava a importância dessa retrospectiva, comentando uma pequena exposição recente que Anita Malfatti realizava em seu próprio ateliê. O artigo chamava a atenção dos museus para a relevância da obra de Anita Malfatti, ressaltando que “quadros de indiscutível importância artística e histórica” como “*No Balcão e A Boba*”, se encontravam ainda em poder da artista, esperando que algum colecionador ou museu finalmente os adquirissem, o que se daria em fevereiro de 1951 com a aquisição da tela pelo MAM de São Paulo. Não houve, porém, comentário crítico sobre a obra quando exposta na I Bienal. Com seu ingresso no museu nesse contexto pós-I Bienal, cujo caráter público tornava-a necessariamente mais acessível que outras obras desse conjunto, sua reprodução passou então a figurar com muita frequência na imprensa e em publicações especializadas, seja em preto e branco seja em cores, como uma obra que “ilustrava” perfeitamente o momento “Anita Malfatti” na história do modernismo. Mais do que isso, a presença da obra no acervo do museu contribuiu em grande medida para o começo de uma justa retomada de sua importância na análise da produção da artista, atentando finalmente para suas características essenciais. Essa maior divulgação via reprodução, em pleno momento de construção da narrativa modernista nas décadas de 1960 e 1970, fez com que a tela se tornasse um grande exemplar do início do modernismo, junto com o famoso *O Homem Amarelo*, apesar de não ter efetivamente participado de momentos marcantes do movimento, como da exposição pioneira de 1917-1918 e da Semana de Arte Moderna e não ter sido indicada pela crítica, até 1945, como obra fundamental do conjunto americano.

Outra obra modernista que apresenta uma trajetória muito intrigante até sua entrada no acervo do museu é *A Negra*, de Tarsila do Amaral. Figura icônica que revela o talento da artista iniciante para a síntese entre o nacional, a voga da arte negra no cenário europeu e as premissas cubistas, foi realizada no início do contato de Tarsila com os cubistas, em 1923, e participou de sua primeira exposição em Paris, no ano de 1926. Curiosamente, Tarsila não inseriu essa obra na primeira grande exposição que finalmente realizou no Brasil, em 1929, quando já era uma artista de grande destaque na questão modernista.

Comparada com a recepção de outras obras do período, *A Negra* timidamente apareceu nos comentários críticos sobre o progresso de Tarsila, na importante etapa entre 1923 e 1924, mesmo considerando a atividade crítica e literária de Oswald de Andrade, figura intimamente ligada a Tarsila, que não menciona a obra em qualquer de seus textos da época. No caso de Mário de Andrade, a produção de Tarsila do Amaral dos anos de 1923 foi comentada, em um primeiro momento, em uma carta por ele enviada a Anita Malfatti, no contexto do retorno de Tarsila ao Brasil, na qual se referiu ao grande “desenvolvimento” de sua pintura, no curto estágio de Paris. Na carta Mário afirma que ainda não havia visto os quadros que Tarsila trouxera da

França, mas apenas estudos e desenhos, suficientes para atestar sua ligação com o cubismo. Pouco tempo depois, Renato Almeida, um amigo de Mário de Andrade, musicólogo e folclorista, que colaboraria ao final de 1924 com a revista *Estética*, publicou um artigo em *O Jornal*, do Rio de Janeiro, comentando a visita que os dois fizeram ao ateliê de Tarsila, para enfim verem as obras realizadas em 1923. Na longa crítica que escreveu sobre a relação da artista com o cubismo, Renato Almeida citou, por exemplo, as obras *Veneza* e o *Retrato Azul* (*Sérgio Milliet*), dentre várias outras observadas no ateliê da artista, mas não houve qualquer menção à tela *A Negra*. Sua preocupação ao final do texto era indicar como em certas obras Tarsila já se afastava de um cubismo “puro” para reequilibrá-lo, de acordo com sua sensibilidade, com a questão brasileira.

No caso de Sérgio Milliet, há um número expressivo de textos sobre a atividade de Tarsila do Amaral daquele período. Um deles foi publicado na Revista do Brasil, em abril de 1924, e apresenta uma análise da “evolução” da artista, partindo dos trabalhos de tendência impressionista, como os primeiros retratos de Oswald de Andrade e de Mário de Andrade, para falar da transformação em suas obras após o contato com os cubistas Lhote, Léger e Gleizes. Sem mencionar precisamente qualquer trabalho dessa nova fase, Milliet falou de “vinte quadros, que vão desde as primeiras ousadias até as realizações mais perfeitas”, confirmando seu pertencimento à corrente do modernismo no Brasil porque Tarsila “sendo brasileira, fez pintura brasileira”, com uma expressão “de seu temperamento paulista, através da geometria e da síntese”.

A questão da referência à cultura negra do Brasil, ou à voga do primitivismo no cenário francês, seria colocada em análise por Assis Chateaubriand, em um texto publicado em *O Jornal*, já em 1925. Chateaubriand conheceu a artista na inauguração do salão de arte moderna de Olívia Guedes Penteado, sendo então convidado para visitar seu ateliê. Antes de abordar especificamente o vocabulário da arte moderna assimilado por Tarsila, Chateaubriand inaugurou sua crítica falando de uma “preocupação nacionalista” nas telas, identificada nas figuras da vida brasileira, características da nossa paisagem, que Tarsila soube expor: uma “humanidade raquítica, miserável, roída de vermes, a raça de Jeca Tatu, barriguda, papuda, macilenta, quase cretinizada, porque esmagadas de taras irresistíveis”. Nada disso, porém, se refere à *Negra*, uma figura monumental e icônica. Chateaubriand fala de obras como *Anjos*, *A família* ou *As meninas*, algumas detalhadamente descritas no texto, além da interpretação apresentada.

Apesar de não ter sido especialmente destacada pelos modernistas, a grande figura da composição de *A Negra* ganharia grande difusão por ter sido publicada, em desenho, na capa de *Feuilles de Route I – Le formose*, livro de poemas de Blaise Cendrars lançado em Paris após a visita que o escritor fez ao Brasil, ao final de 1924. A presença da figura na capa foi por fim observada pelos interlocutores modernistas Mário de Andrade e Sérgio Milliet. Mário de Andrade, por exemplo, conferiu-lhe

um breve comentário no início da crítica literária que dedicou ao texto de Cendrars. O trecho em que enfoca a figura passa, porém, uma verdadeira impressão de que ele não a conhecia, em vista da exclamação, em um tom de surpresa, sobre sua forma e composição, como se nunca a tivesse visto antes. Esses comentários acompanhados até aqui contribuem para questionar se Tarsila teria de fato trazido consigo essa grande tela, pois ela não foi destacada por nenhum dos autores, apesar dos textos serem publicados como resultado de visita ao ateliê de Tarsila.⁴

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy. **Tarsila: sua obra e seu tempo**. São Paulo: Edusp, Ed. 34, 2010 [1. Edição 1975].

_____. **Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral**. São Paulo: Edusp, 2001.

BATISTA, Marta Rossetti et alii. **Brasil: 1º tempo modernista 1917/25: documentação**. São Paulo: IEB, USP, 1972.

_____. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**. São Paulo: Ed. 34, 2006. [1. Edição 1985].

_____. (Org.). **Mário de Andrade, cartas a Anita Malfatti**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

_____. **Coleção Mário de Andrade – Artes Plásticas**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros-USP, 1998.

_____. **Os artistas brasileiros na Escola de Paris**. São Paulo: Ed. 34, 2012.

CARDOSO, Rafael. (2015). “The Problem of Race in Brazilian Painting, c. 1850–1920”. **Art History**, 38: 488–511. doi: 10.1111/1467-8365.12134.

CENDRARS, Blaise. **Feuilles de route: I. Le Formose**. Paris: Sans Pareil, 1924.

HERKENHOFF, Paulo. **Tarsila do Amaral: Peintre bresiliënne à Paris, 1923-1929**. Rio de Janeiro: Imago Escritório de Arte, 2005.

MACHADO, Lourival Gomes. **Retrato da arte moderna no Brasil**. São Paulo: Departamento de Cultura, 1948.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. **Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: arte e crítica de arte entre Itália e Brasil**. Tese de Livre Docência, MAC-USP, 2015.

MILLIET, Sérgio. **Pintores e Pinturas**. São Paulo: Liv. Martins, 1940.

NASCIMENTO, Ana Paula. **MAM: museu para a metrópole**. Dissertação (Mestrado). São Paulo: FAUUSP, 2003.

Tarsila: Catálogo Raisonné. São Paulo: Base 7, 2008. Versão impressa e digital.

4. A análise completa da trajetória dessa obra até sua entrada no MAC pode ser acompanhada no artigo “*A Negra* de Tarsila do Amaral: criação, recepção e circulação”, da mesma autora deste texto, recentemente publicado na revista acadêmica VIS, de junho/dezembro de 2016, disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/revistavis>

A FUNDAÇÃO¹ ANDRÉA E VIRGINIA MATARAZZO²

RENATO DE ANDRADE MAIA NETO³

A Fundação Andréa e Virginia Matarazzo (FAVM) constituiu-se em 16 de fevereiro de 1949, com sede na cidade de São Paulo, por intermédio de seu diretor-presidente, Francisco Matarazzo Sobrinho.⁴ Ela é a continuidade da Instituição Virgínia Matarazzo⁵ (IVM), uma sociedade civil sem fins lucrativos.⁶

Conforme é mencionado na escritura de instituição da FAVM, em reunião dos sócios fundadores da IVM, em 10 de julho de 1943, constitui-se esse instituto, com o intuito de “honrar e perpetuar o nome e a memória dos antepassados diretos dos sócios-fundadores, criando e mantendo, para esse objetivo, obras beneficentes, escolares e científicas”. Seus sócios fundadores são Francisco Matarazzo Sobrinho, Paulo Matarazzo, Constabile Matarazzo, Gianicola Matarazzo e Dona Maria Virgínia Matarazzo Ippolito e, por meio dessa instituição, irão procurar incentivar os estudos e pesquisas relacionadas à fisiopatologia celular e especialmente aos estudos do câncer e doenças afins. A fundação tem um capital declarado de Cr\$ 943.087,01 e conta com a doação de aparelhagem para laboratórios e ou centros de pesquisas científicas junto a Faculdade

-
1. Pode-se definir uma fundação como: “pessoa jurídica de direito privado, sem fins lucrativos, que se forma a partir da existência de um patrimônio extraído de seu instituidor e/ou instituidores, através de escritura pública ou testamento, para servir a um objetivo específico de interesse público”. Assim, uma fundação nasce mediante a destinação de um patrimônio para determinada finalidade social. O instituidor e/ou instituidores fará uma opção sobre a forma de caridade que melhor lhe agrade. Porém, a finalidade não pode ser genérica e sim a mais específica possível. Site da Associação Paulista de Fundações. Disponível em: <http://goo.gl/xMPH7D> Acesso em: 08 jun. 2015.
 2. Capítulo do Relatório 2 de pós-doutorado Bolsa FAPESP, Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. São Paulo, 10 de dezembro de 2015,
 3. Renato de Andrade Maia Neto. Pós-doutor pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAU-USP).
 4. Registrada no 3º de Registro de Títulos e Documentos da cidade de São Paulo.
 5. Registrada no 2º de Registro de Títulos e Documentos da cidade de São Paulo, sob o número 1.201.
 6. Editou a revista Folha Clínica e Biológica. <http://goo.gl/2tZi9m> Acesso 08 jun.2015.

de Medicina da USP. Propõe-se a organizar cursos especializados, palestras e conferências, sob a supervisão de profissional competente; estimular trabalhos de pesquisa científica, instituir bolsas de estudos, auxílios financeiros, prêmios de viagens; manter relações com instituições de ensino médico e instituições públicas e privadas do Brasil e do exterior, que se interessem pelos estudos e pesquisas realizadas pela Fundação.

A sua administração será formada pelo Conselho Diretor, composto pelos sócios fundadores ou não e por uma Diretoria Executiva eleita para um mandato de três anos. Os sócios fundadores são membros vitalícios. Em reunião ordinária, do Conselho da Fundação, seus descendentes poderão ser indicados para se tornar um membro vitalício. Os demais membros serão indicados em caráter temporário, por três anos, pelos membros vitalícios. Compete ao Conselho Diretor, estabelecer um plano de atuação da Fundação; indicar e nomear os membros vitalícios e os demais membros do seu corpo administrativo; nomear, dar posse ou demitir pessoas da Diretoria Executiva; decidir sobre a alienação de bens patrimoniais, observando as disposições legais e estatutárias a respeito; deliberar sobre a reforma ou alteração dos estatutos, e sobre todos os outros procedimentos aplicáveis ao bom funcionamento da Fundação.

Os membros vitalícios do Conselho Diretor indicaram para tomar parte deste mesmo Conselho os senhores: Dr. Andéa Ippolito, prof. Dr. Antonio de Almeida Prado, Dr. Antonio Jorge Marrano, prof. Dr. Archimede Bussaca, prof. Dr. Benedito Montenegro, Dr. Eurico Sodrê, Dr. Fábio da Silva Prado, prof. Dr. Luiz Manginelli, Mario Bandeira, Dr. Piero Manginelli e o prof. Dr. Renato Locchi. O Conselho Diretor, por sua vez, elege para a Diretoria Executiva; como presidente honorário, o senador Ângelo Andrea Matarazzo; como diretor presidente, Francisco Matarazzo Sobrinho; diretor vice-presidente, Paulo Matarazzo; diretor secretário, Giannicola Matarazzo; diretor científico, Dr. Piero Manginelli; diretor tesoureiro, Mario Bandeira.

A sua primeira iniciativa vai ser a compra um conjunto de equipamentos que serão alocados na Faculdade de Medicina da USP.⁷

7. Consta de: uma incubadora “Dove”, uma centrífuga refrigerada internacional Mod, PRI, site W-4.116; um quarto refrigerado “Air-flow” com compressor; uma centrífuga refrigerada Meyer para ultra-centrifugação; uma máquina para gelo seco C.L. Hill; um homogenizador “Waring Blendor”, com acessórios; um estroboscópio “General Radio Company”, marca Strobatac; uma autoclave marca “Fabbe”, com depósito para água esterilizada; um esterilizador elétrico úmido marca “Fami”; instrumental cirúrgico completo incluindo tambores para esterilização, mesas para ferros, armários, etc.; um compressor de 100 libras marca “Denver-Pariser” série 112.234; uma lâmpada quartzo “Spencer” mod.370 com filtros com lâmpadas acessórias “Spencer”; dos microscópicos com revólver para quatro objetivas e acessórios números 228.613 e 228.320; um condensador para campo escuro; um centrador para condensador; um microscópio eletrônico Mod. EMC-2 série: 1.032 marca RCA com acessórios “Vacuum Coating Unit Mod. LCA Distillations Products Inc.”; um microtono rotativo “Spencer” Mod. 820 nº 10.492, com acessórios; uma geladeira elétrica Isnard com quatro compartimentos; uma estufa “Fabbe”; material completo para cultura de tecidos; uma centrífuga “Adams” série: 25.770 com acessórios; dois marcadores de tempo “General Electric”; uma estufa de esterilização a seco “Folco” mod. 15 nº 55; duas escrivatinhas de metal e respectivas cadeiras; uma (1) capela; uma bomba, de vácuo “Gast A-14.318”; um incinerador “Temco”, série 6.006; uma centrífuga manual “Adams”; uma centrífuga “Fischer” com acessórios; um aparelho Warburg marca

A reforma dos seus estatutos vai ser proposta ao Curador de Resíduos da cidade de São Paulo, em 17 de dezembro de 1952, pelo advogado e procurador da Fundação, o Dr. Carlos Alberto Alves de Carvalho Pinto⁸, visando alargar sua atuação para além do campo da fisiopatologia celular, para abarcar outros objetivos culturais, estendido agora a todos os campos da ciência e das artes em geral. Essa alteração acarreta uma adequação nos seus estatutos. Propõe-se a:

1. criar e manter laboratórios ou centros de estudos e pesquisas ou de atividades em geral;
2. divulgar conhecimentos, estudos e realizações pela forma julgada mais conveniente, inclusive com a organização de exposições ou a constituição e manutenção de Museus de interesse cultural ou artístico;
3. organizar cursos especializados, sob a direção de profissionais competentes e patrocinar palestras e conferências sobre problemas científicos, técnicos, culturais, artísticos;
4. incentivar de qualquer forma, estudos pesquisas e realizações enquadradas na sua finalidade, podendo para tal efeito instituir ou promover bolsas de estudos, auxílios financeiros, viagens, prêmios de concessão única ou periódica, etc;
5. manter relações e promover intercâmbio com quaisquer instituições públicas ou privadas do Brasil e do exterior, que tenham interesse pelos estudos, pesquisas e atividades realizadas pela Fundação.

O artigo sexto do novo Estatuto, entre outras coisas, estabelece que o compete ao Conselho Diretor tem amplos poderes e é quem traça o plano geral de administração da Fundação; instituiu departamentos e comissões especializadas, definindo e disciplinando as respectivas atribuições.

A orientação das atividades científicas, técnicas, culturais e artísticas da Fundação caberá a comissões técnicas ou especializadas.

Na reunião extraordinária do conselho Diretor da Fundação Andréa e Virgínia Matarazzo, realizada no dia 10 de maio de 1955, presidida por Francisco Matarazzo

“Aminco” série D – 6.242, com 14 manômetros e acessórios; um microscópio polarizador “E. Leitz” nº 294.391, com acessórios; um espectrofotômetro “Beckman” mod. D O série 1.478, com acessórios e pertences para ultra violeta; um calorímetro foto elétrico “Lumetron” mod.402 E.F. serie 1795 com acessórios para fluorescência, completo; um potenciômetro “Gamma” mod. Nº 2.000, série nº 348 com acessórios; um agitador magnético “A. H. Thomaz”; um agitador de ar comprimido “Tisher”; uma balança analítica “Galileu Sartorius” nº 178.372; uma balança de torção “Roller” Smith nº 280.842; um agitador elétrico “Fultork”; um liofolizador completo; produtos químicos diversos; vidraria necessária às diversas seções do laboratório; um aparelho de eletro foresis “Frank Pearson”, completo com sistema de refrigeração e unidade elétrica; um aparelho “Altman- Gresh” completo com unidade refrigeradora Campos Sales e unidade de vácuo “Welsh Duoseal”, um micrótomo de congelação “Spencer” série nº 9.426 com acessórios; gaiolas diversas de biotério; mobiliário completo de laboratório e seções; uma máquina de escrever “Oliveti”.

8. Carlos Alberto Alves de Carvalho Pinto (1910-1987). Advogado formado na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, foi professor de Ciências das Finanças da Faculdade de direito da PUC de São Paulo e governador do Estado de São Paulo entre 1959 a 1963. Disponível em: <https://goo.gl/WWkkHD> Acesso em: 27 jul. 2015.

Sobrinho e secretariado por Carlos Alberto de Carvalho Pinto, deliberou-se sobre a alteração parcial dos Estatutos Sociais, no sentido de enfatizar que os membros do Conselho Diretor, quer sejam vitalícios ou temporários, exercerão suas funções gratuitamente, sem remuneração. Esclarece ainda que compete ao Diretor Presidente a nomeação para os Departamentos Técnicos, de pessoas de reconhecida capacidade científica e ilibada reputação.

O Dr. Carvalho Pinto, representante legal da Fundação Andréa e Virginia Matarazzo, procedem ao registro de nove Atas⁹ de reuniões do Conselho Diretor da Fundação, em 23 de Agosto de 1963.

Essas Atas são muito genéricas, deixando de fora as deliberações de seu Conselho Diretor, que concedeu o prêmio de Cr\$ 300.000,00 ao arquiteto Walter Gropius e uma bolsa de estudos na Europa para Walter Zanini, em meados dos anos 1950.

- Ata da Reunião Ordinária do Conselho Diretor realizada no dia 10 de março de 1956¹⁰.

Decidiu-se pela reeleição, por mais três anos para o Conselho Diretor, o Dr. Carlos Alberto de Carvalho Pinto e o Dr. Andréa Ippolito. Relata que o presidente da Fundação recebeu do embaixador do Brasil em Roma, a solicitação de uma bolsa de estudos para Dulce de Oliveira Werneck Aguiar, para que ela pudesse completar seus estudos no Instituto Centrale del Restauro, em Roma. O pintor Fernando Lemos solicita uma contribuição mensal para dedicar-se aos estudos da arte. O Presidente, Ciccillo Matarazzo, considera os dois merecedores de tal incentivo, para “favorecer a formação de elementos de grande interesse para o desenvolvimento das artes em nosso País”. Foi concedida por unanimidade uma bolsa de estudos de 50.000 Liras Italianas, a valer a partir de 1º de setembro de 1956 até 30 de junho de 1957, para Dulce de Oliveira Werneck Aguiar e um mesada de Cr\$ 5.000,00 (cinco mil cruzeiros) até dezembro de 1958 para Fernando Lemos.

- Ata da Reunião Extraordinária do Conselho Diretor, realizada em 27 de abril de 1959.

Foram reeleitos pelos membros do Conselho Diretor da Fundação, os seus membros temporários, Carlos Alverto de Carvalho Pinto e Andréa Ippolito, para continuarem a exercer seus cargos de membros do Conselho Diretor por mais três anos. Foi concedida uma complementação de bolsa de estudos de Cr\$ 5.000,00 (cinco mil cruzeiros) a cada um, durante o período de outubro 1959 a junho de 1960 aos estudantes Luiz Carlos Costa e Antônio Amilcar de Oliveira Lima, dada “as suas qualidades morais e intelectuais”. Tinha bolsa parcial do governo francês para o curso do Centre International de Formation Et de Recherche em Vue du Développement Harmonisé,

9. Requer ao Oficial Maior do Registro de Pessoas Jurídicas, o arquivamento das Atas junto à inscrição nº 1.716, livro A, nº 2.

10. Assinam a Ata: Francisco Matarazzo Sobrinho, Costabile Matarazzo, Giannicola Matarazzo, p.p. Maria Virginia Matarazzo Ippolito; Andréa Ippolito, Paulo Matarazzo e Carlos Alberto de Carvalho Pinto.

- Ata da Reunião Ordinária do Conselho Diretor, realizada em 18 de janeiro de 1960.

A reunião fora convocada para se decidir sobre o pedido de ajuda financeira, feita pela Fundação Anita Pastore D'Angelo, em favor do Instituto de Cardiologia Sabbado D'Angelo. Avaliou-se que os relevantes serviços que vem prestando à coletividade no setor assistencial, ensino e pesquisa médica especializada, justificam a contribuição de Cr\$ 30.000,00 (trinta mil cruzeiros) mensais durante todo o ano de 1960.

- Ata da Reunião Ordinária do Conselho Diretor, realizada em 11 de abril de 1960.

A reunião fora convocada para se deliberar sobre as contas referentes aos exercícios de 1º de janeiro de 1949 até 31 de dezembro de 1959, por não terem sido objeto de deliberação das reuniões anteriores. As contas e os balanços apresentados, foram aprovados por unanimidade, assim como foram ratificados, todos os atos administrativos praticados pela Fundação até 31 de dezembro de 1959. Foi solicitada pelo Centro Técnico da Aeronáutica (CTA) de São José dos Campos e concedida a bolsa de estudos de Cr\$ 3.000,00 (três mil cruzeiros) mensais, durante um ano, ao estudante Thomas Weigel. Observe-se que nessa reunião, apesar de não serem descritos, foram aprovados todos os atos da Fundação, relegados nestes autos ao esquecimento da História.

- Ata da Reunião Extraordinária do Conselho Diretor, realizada no dia 25 de agosto de 1960.

É aprovada a nomeação de mais dois membros temporários do Conselho Diretor da Fundação, até o fim do mandato dos outros diretores temporários, que expira em dezembro de 1961. Foram assim nomeados Pierpaolo Gembrini e Silviano Mario Atilio Raia. A Faculdade de Medicina da Universidade de São Paulo, através do prof. O. Machado de Souza solicitou e obteve uma subvenção de R\$ 25.000,00 (vinte e cinco mil reais) mensais a partir de agosto de 1960. O auxílio se destina a publicação da Revista Científica *Folia Clínica et Biológica*, destinada a divulgar as pesquisas de setores básicos da medicina, realizadas em laboratórios universitários brasileiros.

- Ata da Reunião Ordinária do Conselho Diretor, realizada em 12 de abril de 1961.

Foram aprovadas por unanimidade as contas referentes ao exercício de 1º de janeiro a 31 de dezembro de 1960.

- Ata da Reunião Extraordinária do Conselho Diretor, realizada no dia 16 de janeiro de 1962.

A reunião reelegeu por aclamação para um mandato de três anos, os conselheiros, Andrea Ippolito, Carlos Alberto Carvalho Pinto, Pierpaolo Gembrini e Silviano Mario Atilio Raia, cujos mandatos haviam vencido em 31 de dezembro de 1961.

- Ata da Reunião Ordinária do Conselho Diretor, realizada em 31 de abril de 1962.

Foram aprovadas por unanimidade as contas e o Balanço, referentes ao exercício de 1º de janeiro a 31 de janeiro de 1961.

- Ata da Reunião Ordinária do Conselho Diretor, realizada em 10 de abril de 1963.

Foram aprovadas por unanimidade as contas e o Balanço, referentes ao exercício de 1º de janeiro a 31 de janeiro de 1962.

- Ata da Reunião Extraordinária do Conselho Diretor, realizada no dia 30 de abril de 1965.

Aprova a alteração do nome da Fundação Andréa e Virgínia Matarazzo, para Fundação Metalma¹¹, já que todos os sócios fundadores e vitalícios são diretores e sócios do grupo Metalúrgica Metalma, empresa que abasteceu de recursos a Fundação para realizar suas atividades. Decidiu-se ainda que, nos impressos, abaixo do nome Fundação Metalma, conste “ex Fundação Andréa e Virgínia Matarazzo”.

* * * * *

Há que se pesquisar mais – suponho que foi por intermédio dessa fundação, com todos os benefícios e isenções de impostos que a esse tipo de entidade tem direito por lei, que Ciccillo e seus irmãos ajudaram financeiramente o Museu de Arte Moderna.

11. Tentei em julho de 2015, contato com o vereador paulista Andrea Matarazzo. Seu assessor me informou que o vereador nunca tinha ouvido falar na Fundação Andrea e Virginia Matarazzo. Perguntado sobre a Fundação Metalma, ficou de dar um retorno que até 12/09/2015 não ocorreu.

SEMELHANÇA E SOBREVIVÊNCIA NOS ACERVOS DE FOTOGRAFIA DO MAM-SP E DA COLEÇÃO MODERNA DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

GUILHERME TOSETTO¹

Este artigo se origina a partir da leitura do texto ‘Sobrevivência dos vaga-lumes’, de George Didi-Huberman. Em certa altura do livro, o autor relata uma experiência no campo com vaga-lumes, que aparecem e desaparecem em um intervalo indefinido de tempo. Então, Didi-Huberman questiona: “como os vaga-lumes desapareceram ou red desapareceram? É somente aos nossos olhos que eles desaparecem pura e simplesmente... Eles desaparecem de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é mais o melhor lugar para vê-los” (2011, p. 47).

Essa reflexão serve primeiramente para pensarmos a sobrevivência de obras de arte localizadas em acervos, neste caso, recolhidas em ‘habitats’ museológicos. Se por um lado as obras incorporadas pelos museus ficam escondidas, por não estarem visíveis ou expostas em grande parte do tempo, elas continuam a existir. Nesse sentido, encontram outros modos de reaparecer, como através de suas cópias de livre acesso para consulta nos sites institucionais, no caso da coleção Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian e do MAM-SP, que continuam bons lugares para acessá-las, não em sua completude, mas com suficiente informação para conhecê-las.

Assim como os vaga-lumes estão escondidos em seu habitat natural, essas obras estão abrigadas (mesmo que não se considere o museu como lugar natural destas imagens), a espera de brilhar novamente e atestar suas existências físicas. A escolha pelo excerto de obras em suporte fotográfico neste trabalho vai ao encontro da urgência em pensar o lugar destas imagens no atual panorama de profundas mudanças nos valores que fundamentam a fotografia, e superar questões fotográficas já debatidas no contexto da arte, como nos clássicos textos de Walter Benjamin (1936) e André Malraux (1947).

1. **Guilherme Marcondes Tosetto**. Doutorando em Multimídia/Fotografia pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal.

Após colocar esses questionamentos como pontos fundamentais do texto, buscaremos estabelecer bases para a aproximação destas obras ‘fotográficas’ em questão. A partir deste quadro, pretende-se um duplo movimento: perceber o lugar destes arquivos fotográficos enquanto ‘sobreviventes digitais’ e revelar algumas aproximações iniciais entre estas coleções.

ARQUIVOS FOTOGRÁFICOS

Na Coleção Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, o acervo está digitalizado e livre para a consulta em seu site desde 2010. Ao procurarmos pelas obras na categoria Fotografia, encontramos sessentas e oitenta e uma obras de oitenta e seis autores, todas elas tem sua imagem para a visualização online.

No Museu de Arte Moderna de São Paulo, o acervo digitalizado está disponível para consulta no site desde 1997, sendo que a última atualização aconteceu em 2013. A pesquisa pela categoria Fotografia indica mil cento e sessenta e sete obras de cento e setenta e quatro artistas, sendo que, dessas, mil e quarenta e quatro possuem imagem acessível para visualização.

Há, portanto, um grande afastamento entre as coleções em relação ao número de obras em suporte fotográfico. Porém, ao nos atermos a outros aspectos, nos deparamos com aproximações pontuais entre as duas instituições.

A Coleção Moderna começou a ser ‘pensada’ e construída desde o início da Fundação Calouste Gulbenkian em 1956, porém só tomou forma quando da inauguração do Centro de Arte Moderna, em 1983, bem próximo do período em que o MAM-SP (criado em 1948) deu início a sua coleção de fotografias, em 1980.

A distância histórica de quase quatro décadas entre o surgimento do MAM e a criação do CAM (atual Coleção Moderna) não se reflete na formação dos acervos fotográficos. O museu brasileiro realizou a primeira aquisição de fotografias somente na década de 80, por ocasião da I Trienal da Fotografia, no mesmo período em que surgia o CAM. O museu português por sua vez, possui desde os primórdios obras em suporte fotográfico.

Em um segundo momento, após navegar pelas cópias das obras nos sites dos museus, encontramos outras conexões entre as duas instituições como a presença de algumas fotografias iguais do artista português Fernando Lemos nos dois acervos.

A investigação a partir de arquivos é uma prática comum em outras áreas do conhecimento, como a história e as ciências sociais. E, ao trazer este conceito para o contexto das artes visuais, é necessário recuperar algumas reflexões já desenvolvidas, como as colocadas por Jacques Derrida em *Mal d’Archive*, importantes para a compreensão destes arquivos fotográficos.

Ao resgatar a origem etimológica e histórica do termo, o autor toca em dois pontos importantes, a noção de suporte e residência na origem dos arquivos, e o “princípio de consignação, isto é, de reunião” (2001, p. 14).

Dentro deste trabalho, as fotografias, impressas em diversos suportes, estão agrupadas em um espaço físico (o museu como residência) e foram reunidas ao longo do tempo sob algum tipo de lógica determinada pelas próprias instituições. Ainda para Derrida, os arquivos são criados para um futuro, assim como as coleções também se projetam para um futuro, “[...] se queremos saber o que isto (arquivo) teria querido dizer, nos o saberemos num tempo por vir” (2001, p. 51).

SEMELHANÇA E CONHECIMENTO

Como anteriormente detalhado, a força que primeiramente atraiu estas duas coleções foi a existência de algumas semelhanças. A partir disso, foi possível detectar outras aproximações como a presença de algumas fotografias do mesmo autor nos dois acervos. Estas zonas de contato, nada mais são do que resultados do movimento de colocar duas coisas concretas em relação. A noção de semelhança, segundo Foucault, desempenhou, até fins do século XVI, “um papel construtivo no saber da cultura ocidental. Foi ela que orientou em grande parte a exegese e a interpretação dos textos: foi ela que organizou o jogo dos símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte de as representar”. (1966, p. 34)

Para o autor, a semelhança diz “como o mundo se deve dobrar sobre si mesmo, duplicar-se, refletir-se ou encadear-se para que as coisas possam assemelhar-se, e dizem-nos o caminho da similitude e por onde eles passam; não onde ela está, nem como se vê” (1966, p. 45). Portanto, como aconteceu no primeiro momento desta investigação a semelhança apenas deu pistas de um caminho a ser seguido.

No trabalho dedicado ao historiador da arte Aby Warburg: ‘A imagem sobrevivente’ (2013), George Didi-Huberman também contribui com este raciocínio ao deixar claro a importância das aproximações e das conexões no campo de estudo das imagens. Para ele, além do viés histórico inerente de cada figura, é necessário examinar, com atenção, as conexões secretas que existem entre elas, elementos que, em um primeiro olhar, podem ser deixados de lado.

De certo modo o autor se aproxima do pensamento de Foucault: conhecer as diferenças e semelhanças para aproximar de suas identidades. “Trata-se de por o múltiplo em movimento, de não isolar nada, de fazer surgir os hiatos e as analogias, as indeterminações e as sobredeterminações em jogo nas imagens” (2013, p. 155).

SOBREVIVÊNCIA E SEMELHANÇA NAS FOTOGRAFIAS DE FERNANDO LEMOS

Ao nos aproximarmos de uma das conexões mais evidentes entre as coleções, as obras de Fernando Lemos presentes nos dois museus, identificamos sete fotografias em preto e branco que estão presentes tanto lá, quanto cá.

A única fotografia do MAM-SP que não encontra seu ‘idêntico’ no acervo português é a imagem intitulada *Andamento sem registro*, um retrato de Maria Helena Vieira da Silva. Se utilizarmos o raciocínio matemático para ilustrar este fato, é somente pela presença desta fotografia que não podemos dizer que A está contido em B, sendo A o trabalho fotográfico de Lemos no acervo paulista e B as fotografias do artista na Coleção Moderna da Fundação Gulbenkian.

Partindo para o campo da fotografia tradicional, até os menos familiarizados com a técnica sabem que ao revelar o negativo obtemos uma imagem ‘invertida’, que pode dar origem a outras tantas cópias fotográficas em papel, ou mesmo digital.

Este dado se torna importante na aproximação de um dos ‘pares’ originados de um mesmo original de Fernando Lemos e que se apresentam de maneiras distintas nas coleções. São duas ampliações semelhantes, mas com nomes diferentes e invertidas em sua orientação.



Janela. Fernando Lemos. 1949/52
Coleção Moderna Calouste
Gulbenkian



Aquecimento Global.
Fernando Lemos.
1949/52. Coleção MAM-SP

Na coleção portuguesa, uma das obras tem o título de *Janela* e no MAM-SP ela é nomeada como *Aquecimento Global*. Os títulos por si próprios indicam que a cópia no museu brasileiro é a mais recente, por se referir a um conceito discutido somente a partir do século XXI.

Ao verificarmos a procedência e data da incorporação da obra encontrada nos dados fornecidos pelo MAM-SP (Doação do artista em 24/06/2008), temos a certeza cronológica que esta é uma cópia mais recente do mesmo negativo que originou a obra que se encontra na Coleção Moderna da Fundação Gulbenkian. A confirmação desta situação se encontra em um texto descritivo da própria coleção portuguesa: ‘No entanto, em impressões mais recentes (2004/2005), a imagem encontra-se invertida horizontalmente, com a janela aberta para o lado direito, e com o título *Aquecimento Solar*, em vez do título original *Janela*’.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar deste simples exercício de aproximar e conhecer essas fotografias, acreditamos que o conceito de semelhança e sobrevivência dos arquivos são importantes no caminho a ser percorrido nos estudos da imagem contemporânea. Ao entendermos essas imagens como sobreviventes de uma história recente dos museus e da própria fotografia, os retiramos, mesmo que seja através de suas cópias, de uma possível inércia adquirida ao se transformarem em ‘obras’ e participarem desses acervos. A noção de semelhança também nos indica um percurso metodológico a ser seguido na aproximação dessas coleções e na continuação deste estudo. As zonas de contato identificadas a partir desses conceitos, funcionam como catalisadoras de novas leituras destes arquivos enquanto mídia e obras de arte.

REFERÊNCIAS

- CHIARELLI, Tadeu (Ed.). **O Museu de Arte Moderna de São Paulo**. São Paulo: Banco Safra, 1998.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, George. **A Imagem Sobrevivente - História da Arte e Tempo dos Fantasmas segundo Aby Warburg**. São Paulo: Editora Contraponto, 2013.
- _____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- FOUCALT, Michel. **As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas**. Portugalíia Editora, Lisboa, 1966.
- GRANDE, Nuno (coord). **30 Anos/years: Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian**. Lisboa: CAM - Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

