



Seminário Regional Sul 2014

**“Teoria E Crítica De Arte No Brasil:
Diálogos E Situações”**

Sandra Makowiecky e Cláudia Fazzolari
Organizadoras

SEMINÁRIO REGIONAL SUL 2014
“TEORIA E CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL:
DIÁLOGOS E SITUAÇÕES”

Museu da Escola Catarinense, UDESC
Florianópolis/SC
25 e 26 de setembro de 2014

SANDRA MAKOWIECKY E
CLÁUDIA FAZZOLARI
(organizadoras)

Ficha catalográfica elaborada por Iraci Borszcz – CRB14/372

Seminário Regional Sul (2014: Florianópolis, SC)

Anais [recurso eletrônico] do Seminário Regional Sul 2014: teoria e crítica de arte no Brasil: diálogos e situações, 25 e 26 de setembro de 2014 em Florianópolis (SC) / Sandra Makowiecky, Cláudia Fazzolari (organizadoras) – São Paulo : ABCA, 2017.

409 p.: il.; 14,5 x 20 cm

ISBN: 978-85-54241-00-1

Disponível em <http://abca.art.br>

1. Crítica de Arte. – 2. História da Arte. I. Makowiecky, Sandra. - II. Fazzolari, Cláudia. - III. Título

CDD:701.18 – 21.ed.

E-mail: abca@abca.art.br

Endereço eletrônico: <http://abca.art.br>

Printed in Brazil 2017

DIRETORIA DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE ARTE – ABCA

Presidente Maria Amélia Bulhões
1ª Vice-Presidente Claudia Fazzolari
2ª Vice-Presidente Isis Braga

1ª Secretária Leila Kiyomura
2ª Secretária Jacob Klintowitz

1º Tesoureiro Sylvia Werneck Quartim Barbosa
2ª Tesoureira Lalada Dalglish

Vice Presidências Regionais

Região Norte / Nordeste Raul Córdula
Região Centro-Oeste Maria Adelia Menegazzo
Região Sudeste Marília Andrés Ribeiro
Região Sul Sandra Makowiecky

Conselho Fiscal

Titulares Enoch Sacramento
Carlos Souliè do Amaral
Lisbeth Rebollo Gonçalves

Suplentes Maria José Justino
Leonor Amarante
Neide Marcondes

Comissão de Ética Almerinda da Silva Lopes
Icleia Cattani
Percival Tirapeli

Comissão de Credenciais Paula Ramos
Cesar Romero
Mariza Bertoli



sumário
interativo:
clique para ir
para a página

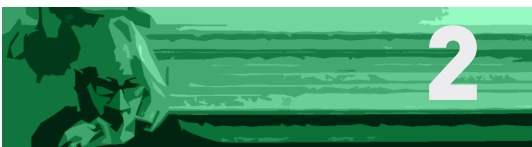
Sobre o evento	8
About event	10
Sobre os autores.....	11

1. Conferência 1: conferência de abertura

Exposições de arte com propostas temáticas por Lisbeth Rebollo Gonçalves.....	19
--	----

Mesa 1: “ Deslocal : Como o local é universal”

1.1. As idades do mar e Florianópolis: ”Mar... que falta”, “Cartas ao mar” - Sandra Makowiecky.....	33
1.2. O repertório cinematográfico nos desenhos - Jandira Lorenz: as ima- gens fantasmas de Vanessa Bortucan de Oliveira.....	56
1.3. Joaquim Margarida: Elementos caricaturais - Fabiana Didoné Machado.....	88



2. Conferência 2

Radhá Abramo: compromisso com o diálogo entre arte, cultura e educação por Cláudia Fazzolari.....	115
--	-----

Debatedora: Circuito de arte, jornalismo e cidadania cultural - Néri Pedroso.....	139
--	-----

Mesa 2: “ Montagem: Como pensar é montar”

2.1. Didi-Huberman e o discurso do conflito de Carl Einstein - Sandra Regina Ramalho de Oliveira	146
2.2. Museus de arte brasileiros: recorte de uma pesquisa - Maria Helena Rosa Barbosa.....	162
2.3. Uma vanguarda polivalente: Kazimir Malevich como artista, curador, administrador de museu, crítico e professor de arte - Luana M. Wedekin.....	185



sumário
interativo:
clique para ir
para a página

3. Conferência 3

Jorge Larco e o conceito de cena por Raúl Antelo.....205

Mesa 3: “Destempo : Como o passado volta no presente”

3.1. Javier Di Benedictis e as imagens bruxuleantes

- Rosângela Miranda Cherem.....259

3.2. Percursos de leitura do discurso pictórico de Eliseu

Visconti - Christian Fernandes.....274

3.3. Ferdinand Krumholz: Pintor viajante no Brasil

- Zuzana Trepkova Paternostro..... 298



4. Conferência 4

Hanna Levy Deinhard e os azulejos de Portinari: um pouco conhecido episódio da história da crítica de arte brasileira por Daniela Pinheiro Machado Kern.....322

Mesa 4: “Com – Posições: como pensar é se posicionar”

4.1. Godard: o cinema é nós - Luiz Felipe Soares.....353

4.2. O dispositivo cinematográfico e o espaço expositivo das artes visuais na produção Arthur Omar - Wagner Jonasson Costa Lima.....366

4.3. Newyorkaises: A enciclopédia portátil de Hélio Oiticica

- Carolina Votto Silva.....388

SUMÁRIO

S O B R E O E V E N T O

“Teoria e Crítica de arte no Brasil: diálogos e situações”

O evento ocorreu no Museu da Escola Catarinense da UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, em dois dias de programação no mês de setembro de 2014. A Seção Regional Sul promoveu o Seminário ABCA - Regional Sul, com o título: “Teoria e Crítica de arte no Brasil: diálogos e situações”, em que, entre outros objetivos, destacava-se o de reconhecer o que e de que modo está sendo construída a memória da história, crítica e teoria de arte no meio brasileiro, notadamente no sul do Brasil. Os textos que constam deste volume foram apresentados à ocasião, de acordo com a programação.

Além de quatro conferências, ministradas por Lisbeth Rebollo Goncalves, Cláudia Fazzolari, Raul Antelo e Daniela Kern, o seminário foi distribuído em quatro blocos, a saber:

- 1. MESA 1:** “Deslocal : Como o local é universal”
- 2. MESA 2:** “Montagem: Como pensar é montar”
- 3. “MESA 3:** Destempo : Como o passado volta no presente”
- 4. MESA 4:** “Com – Posições: como pensar é se posicionar”

O seminário teve por objetivos:

- Reunir pesquisadores no campo da Teoria, História e Crítica de Arte em um evento concentrado, onde suas pesquisas foram apresentadas de dois modos: na forma de conferencistas convidados e na forma de apresentação de pesquisas agrupadas em mesas e com temas vizinhos.

Destinou-se a:

- Iniciar uma rede de visibilidade e interlocução a partir de um percurso já realizado e de perspectivas a serem desdobradas conforme os cursos de Pós-graduação na área de artes.

- Divulgar pesquisas interessadas em problematizar e aprofundar os elos existentes entre a crítica de arte e a prática historiográfica.

- Reconhecer o que e de que modo está sendo construída a memória da história, teoria e crítica de arte no meio brasileiro, notadamente no sul do Brasil.

Público alvo:

- Membros da ABCA- Regional Sul, professores, estudantes de pós-graduação, de graduação, o público especializado e o público em geral.

ABOUT EVENT

South Regional 2014
Section Santa Catarina

“Theory And Critique Of Art In Brazil: Dialogue And Situations”

The event brought together researchers in the field of Art Theory, History and Critics and their researches will be presented in two ways: in the form of invited lecturers and the presentation of researches grouped in tables with similar themes.

It was intended to:

- Start a network of visibility and dialogue from a path already performed and from perspectives to be unfolded along the Postgraduate courses in the field of arts.
- Propagate researches interested in problematizing and deepening the existing links between the critics of art and the historiographical practice.
- Recognize what and how is being built the memory of art history, theory and critics in the Brazilian environment, notably in southern Brazil.

Target public:

- ABCA members - South Regional, professors, graduation and undergraduation students, specialized audience and the general public.

SOBRE OS AUTORES



Claudia Fazzolari

Possui Habilitação em Artes Plásticas pela Universidade Estadual Paulista UNESP (1989), mestrado em Artes pela Universidade Estadual Paulista UNESP (1995) e doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo USP (2000). Pós-doutora em Teoria e Crítica de Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Professora do Curso de Especialização em Gestão de Projetos Culturais do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, CELACC, ECA/USP. É Secretária Geral da ABCA, Associação Brasileira de Críticos de Arte e membro da AICA, Associação Internacional de Críticos de Arte. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teoria, Fundamentos e Crítica de Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea, crítica de arte, curadoria, poéticas visuais de mulheres artistas.



Raúl Antelo

Raúl Antelo leciona literatura na Universidade Federal de Santa Catarina. Pesquisador 1-A do CNPq, foi Guggenheim Fellow e professor visitante nas Universidades de Yale, Duke, Texas at Austin, Autônoma de Barcelona, Maryland e Leiden, na Holanda. Presidiu a Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) e recebeu o doutorado honoris causa pela Universidad Nacional de Cuyo. É autor de vários livros,

dentre os mais recentes, Maria com Marcel. Duchamp nos trópicos; Alfred Métraux: antropofagia y cultura; Imágenes de América; Archifilologías latinoamericanas e A ruinologia. Colaborou em obras coletivas como Literary Cultures of Latin America. A Comparative History; Arte e política no Brasil: modernidades; Comunidades sem fim e Imágenes y realismos en América Latina. Editou A alma encantadora das ruas de João do Rio; a Obra Completa de Oliverio Girondo; Ronda das Américas de Jorge Amado (traduzido ao italiano) e Antonio Candido y los estudios latinoamericanos.



Sandra Makowiecky

Professora de Estética e História da Arte do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, Santa Catarina, Brasil e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na linha de Teoria e História da Arte. É membro da Associação Internacional de Críticos de Arte – Seção Brasil (AICA/UNESCO). Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA). Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Membro do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina (IHGSC). Recebeu prêmio Gonzaga Duque em 2015 e indicação ao prêmio Sérgio Milliet pela obra “A representação da cidade de Florianópolis na visão dos artistas plásticos”, em 2012, ambos pela ABCA. Tem diversas publicações, sobretudo abordando a arte produzida em Santa Catarina.



Rosângela Cherem

Doutora em História pela USP (1998) e Doutora em Literatura pela UFSC (2006); Professora Associada de História e Teoria da Arte no Curso Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (CEART- -UDESC); coordenadora do Grupo de Estudos de Percepções e Sensibilidades e do Grupo Imagem-acontecimento; orienta, possui pesquisas e publicações sobre História das Sensibilidades e Percepções Modernas e Contemporâneas; atualmente desenvolve pesquisa intitulada Maneiras de arquivar, modos de experimentar, paradoxos e singularidades do gesto artístico na contemporaneidade.



Luiz Felipe G. Soares

Professor de teoria(s) da imagem no curso de graduação em Cinema e no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Ufsc. Doutorou-se em Literatura pela Ufsc (2001) e recentemente realizou dois estágios pós-doutorais, um no King's College de Londres, outro no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Udesc, propondo uma leitura warburgueana de Serguei Eisenstein.



Carolina Votto

Possui graduação em Filosofia Licenciatura pela Universidade Federal de Pelotas e mestrado em Artes Visuais, com ênfase em Teoria e História das Artes Visuais, pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Possui experiência na área

de Filosofia/teoria da arte, Estética e Educação. Ministrou disciplina e orientou pesquisas na especialização de educação de jovens e adultos com ênfase na diversidade - Instituto Federal de Santa Catarina; Professora-tutora da disciplina de Estética do curso de filosofia a distância - Universidade Federal de Santa Catarina; Docente de filosofia e Articuladora da área de ciências humanas do Centro Educacional Marista Lúcia Mayvorne.



Daniela Pinheiro Machado Kern

Professora Adjunta do PPGAV e do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, é mestre e doutora em Letras (PUCRS). É líder do grupo de pesquisa CNPq Arte e Historiografia, editora da Revista-Valise e autora de *Tradição em paralaxe: a novíssima arte contemporânea sul-brasileira* e as “velhas tecnologias” (EdJuc, 2012). Traduziu para o português, entre outras obras, *O sentido de ordem* (Bookman, 2012), de E. H. Gombrich. Atualmente conduz, junto ao PPGAV, o projeto de pesquisa Hanna Levy Deinhart: sua teoria, seus predecessores.



Sandra Regina Ramalho e Oliveira

Ministra aulas, orienta e coordena pesquisas no Centro de Artes da UDESC. É Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP (1998), e fez Pós-Doutorado em Semiótica Visual na França (2001). Foi Pró-Reitora de Ensino (1990-94) e de Extensão, Cultura e Comunidade (2003). Autora, coautora e organizadora de diversos livros e artigos, entre eles *Imagem também se lê* (2005; 2009), também publicado em Portugal. Presidiu a ANPAP de 2007 a 2008. É membro de entidades da área, com destaque para as

Associações Nacional e Internacional de Semiótica (ABES e AISV) e as Associações Nacional e Internacional de Críticos de Arte (ABCA e AICA). Presidiu bancas de doutorado na França e na Espanha. Presta consultoria a diversas entidades acadêmicas, como a CAPES.



Luana Maribele Wedekin

Professora assistente doutora na UNESP, no Departamento de Artes e Representação Gráfica da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação do Campus de Bauru. Pós-doutorado na linha de Teoria e História da Arte no Ceart-UDESC; doutora em Psicologia (UFSC, 2015); M.A. em História da Arte pelo The Courtauld Institute of Art (University of London, UK, 2013/2014); mestre em Antropologia Social (UFSC, 2000); Especialização em Estudos Culturais (UFSC, 1997); graduada em Educação Artística Habilitação em Artes Plásticas (UDESC, 1993). Membro da Anpap (Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas) e da ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte).



Wagner Jonasson da Costa Lima

Doutorando em Artes Visuais pelo Programa de Pós-graduação do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina; mestrado em Artes Visuais, na linha de teoria e História da Arte, pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2011) e graduação em Superior de Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (2003). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Visuais e História da Arte.



Vanessa Bortucan de Oliveira

Mestre em Teoria e História da Arte pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Licenciada em Artes Visuais pela mesma Universidade. Aceita para Doutorado em 2016 na Universidade de Edinburgo (Escócia). Experiência em Ensino de Artes, Inclusão e Produção de Arte. Desenvolve projetos, atua na área da pesquisa em Teoria e História da Arte e Crítica de Arte, escrevendo e publicando em periódicos nacionais e internacionais. Atua no ensino e pesquisa de desenho e como artista independente.



Fabiana Machado Didone

Mestre em Artes Visuais, na linha de Teoria e História da Arte, pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UDESC. Possui graduação em Artes Visuais pela UDESC e em Administração pela UFSC. Atualmente ministra cursos particulares de História da Arte, em Florianópolis.



Lisbeth Rebollo Gonçalves

Professora Titular da Universidade de São Paulo (Escola de Comunicações e Artes), Coordenadora da Pós-Graduação em Integração da América Latina-PROLAM. Professora da Pós-Graduação em Estética e História da Arte, membro da Abca e da AICA. Autora de diversos artigos sobre arte. Capítulos de livros e livros, entre os quais, Aldo Bonadei, Percursos Estéticos, Sergio Milliet, Crítico de Arte; “Entre Cenografias, o Museu e a Exposição de Arte no Século XX”. É presidente da Comissão de Finanças da AICA- Associação Internacional de Críticos de Arte e membro do

Conselho Administrativo da mesma Associação. É editora colaboradora e crítica colaboradora da Revista Artnexus, editada por Arte em Colombia (Bogotá/Miami).

Foi diretora do Museu de Arte Contemporânea da USP, de 1994 a 1998 e de 2006 a 2010. Foi presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, de 2000 a 2006 e de 2010 a 2016. Foi Vice presidente da Aica de 2006 a 2008 e de 2010 a 2012.



Maria Helena Rosa Barbosa

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH), na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em Artes Visuais (2009) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), Centro de Artes (CEART), Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Graduada em Educação Artística pela UDESC (1994). Atua, desde 2003, como arte-educadora no Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), desenvolvendo ações culturais e educativas, bem como mediação em exposições com diferentes públicos.



Zuzana Trepkova Paternostro

Curadora, até 1971, da coleção de design da Galeria Nacional da Eslováquia desde sua graduação em História da Arte (1967) pela Universidade Jan Amos Comenius, lá também se tornou mestre e doutora (1975) em Teoria e História das Artes Plásticas. Em 1972 ingressou no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro onde, de 1977 a 2011, chefiou a Seção de Pintura Estrangeira. Palestrante e curadora atuante, suas publicações sobre História e Crítica de Arte lhe renderam diversas indicações a prêmios, tanto no Brasil quanto no ex-

terior. Autora selecionada para a recente edição, em 2017, de *Hommage à Jozef Brimich* pela editora Arseos, da Eslováquia.



Christian Conceição Fernandes

Possui graduação em Licenciatura em Educação Artística - Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (1990). Atualmente é professor de ensino médio e superior do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina. Mestrado pelo PPGAV- Centro de artes UDESC, na linha de ensino. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História da arte e Semiótica visual.



Néri Pedroso

Jornalista, escreve a coluna “Mosaico” no jornal Notícias do Dia, uma página semanal que oferece uma pequena coleção de notas sobre a cultura de Santa Catarina, do país e do mundo, em especial sobre as artes visuais, auxiliando na difusão das artes visuais, na mídia. É autora do livro “Hassis” e “Coletiva de Artistas de Joinville: Construção Mínima de Memória”. Integra a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e a Academia Catarinense de Letras e Artes (Acla). No campo institucional é fundadora e vice-presidente do Instituto Luiz Henrique Schwanke, em Joinville.

CONFERÊNCIA DE ABERTURA

Exposição temática como modalidade de exposições de arte contemporânea Lisbeth Rebollo Gonçalves

A modalidade temática emerge no campo das exposições de arte praticamente em compasso com as transformações que acontecem na linguagem da arte, com a emergência da arte contemporânea.

Um evento que constitui referência fundamental para pensar a questão no cenário artístico contemporâneo é a Documenta de Kassel¹. Esta mostra quinquenal é reconhecida como uma das mais importantes exposições do século XX e XXI, como um significativo acontecimento mundial que põe

¹ A primeira Documenta acontece em 1955, ainda sob o impacto dos problemas sociais trazidos pela segunda grande guerra. Ela teve um perfil histórico e documental, mostrando ao público o desenvolvimento dos principais grupos e movimentos artísticos desde o início do século XX: Fauvismo, Expressionismo, Cubismo, Blauer Reiter, Futurismo, Pintura Metafísica, e assim por diante, até a abstração. Participaram 148 artistas com 570 obras. O foco se centrou na arte moderna europeia.

A mostra foi organizada pelo pintor e professor Arnold Bode, na ocasião da realização em Kassel de uma mostra de Horticultura (Bundesgartenschau)..

A Documenta 2, que teve lugar em 1959, já foi considerada um acontecimento de máxima significação pelos historiadores da arte. Seu diretor artístico (curador) foi Werner Haftmann, importante teórico do abstracionismo, e a sua premissa de trabalho foi a tese da “abstração como linguagem mundial”. Focalizava “A Arte depois de 1945”. Desta forma, seguia o curador a linha de reflexão que ele desenvolvera em seu livro *20th Century Painting* (Pintura do Século XX). Neste momento já se evidenciava a expansão da pintura em telas de grande dimensão (expressionismo abstrato). Arnold Bode é o responsável pela montagem da exposição. O MoMA de Nova Iorque colabora enviando 97 obras de artistas americanos que se inseriam nessa vertente da abstração.

A Documenta 3, em 1964, é ainda dirigida por Werner Haftmann. Seu mote é “Art is what major artists make” (arte é o que os artistas maiores fazem). Ela coloca a atenção ainda na produção moderna e relaciona com a que se faz naquele momento da vida artística internacional. A tese trabalhada por Haftmann é sempre a da abstração como linguagem internacional. Arnold Bode utiliza na montagem a concepção de espaços para experimentação artística, tentando criar um canal de compreensão da arte atual. Ele antecipava de certo modo a nova estratégia estrutural que a arte iria utilizar com instalações e ambientes.

em evidência o que de novo aparece no campo da arte.

Embora a Documenta se iniciasse como uma panorâmica do “estado da arte” atual e adotasse a prática de reconstruir historicamente os movimentos de vanguarda, apresentando o abstracionismo, como linguagem universal – tornou-se depois uma exposição que se construirá por propostas temáticas e centralizará o foco na dimensão da arte contemporânea. A Documenta inaugurou, assim, essa modalidade de comunicação artística com o público.

Em 1968, com a sua quarta edição, o foco passou a ser a arte contemporânea. A Documenta 4 foi organizada por um Conselho, mas uma personalidade tornou-se fundamental na nova orientação do evento -- Jean Leering, o jovem diretor do Stedelijk Van Abbenmuseum, de Eindhoven, na Holanda. A partir deste momento, emerge a figura de um curador e é posto em prática o entendimento da recepção da arte como um ato de experiência estética, onde deve haver um processo de construção de sentidos por parte do espectador².

A Documenta de 1972, dirigida por Harald Szeemann teve como questão central a pergunta: O que caracteriza a arte contemporânea e quais são os critérios que a norteiam? Com a proposta “Questionamento da realidade – Os mundos da imagem hoje”, Szeemann foi o primeiro a enfocar um tema ou problema específico nessa exposição internacional³.

² No contexto dos anos 1960, a obra contemporânea já exige a participação do receptor. A arte objetual, performática, conceitual em todas as modalidades que vão emergindo no período levam a uma necessária “vivência”, à experimentação estética.

³ Ele diz em texto escrito para o prefácio do catálogo da mostra que a D5, enquanto exposição panorâmica, reúne três enfoques principais: o da crítica, o da informação e o da documentação. Os mundos picturais paralelos, seu nascimento, seu funcionalismo são compreensíveis, segundo o curador, enquanto acesso à problemática do devenir, da criação e da diferenciação dos níveis da realidade; a arte conceitual e o hiperrealismo, são vistos segundo o ponto de vista formal; as mitologias individuais são pensadas, enquanto criação subjetiva de mitos. A D5, para ele, traz, ao mesmo tempo, informação sobre arte e é via de acesso à arte e, assim, diz esperar “a aurora de um período pós-mercado de arte”. In *Écrire les expositions – Harald Szeemann*. Bruxelas, La Lettre Vollée, 1996. Pp. 28-29.

A quinta mostra de Kassel confrontou os visitantes com o kitsch, a propaganda, a science fiction e incluiu a performance como parte significativa do seu programa. A arte apresentava-se como ação, situando-se conscientemente fora dos limites institucionais convencionais. O artista Joseph Beuys, durante 100 dias, discutiu, com os visitantes, sobre o tema “democracia direta”. E esta prática de ativação se tornará uma constante em todas as mostras posteriores.

Uma exposição com curadoria de Harald Szeemann, fora do contexto da Documenta, deve ser lembrada nesta reflexão. Trata-se da mostra *Quando as atitudes se tornam forma*⁴, realizada no Kunsthalle de Berna, na Suíça, em 1969. Ela indica com seu título não um tema ou afirmação, mas a estratégia da nova arte em exibição. Dá ao público as chaves para compreender as mudanças que se evidenciavam na linguagem da arte: entre outras, a importância da atitude, a transferência do interesse do produto final para o processo da criação do artista.

De meados dos anos de 1980 para cá, a modalidade temática também se fez presente nas bienais internacionais. Na década de 1990, já se tornava perceptível existir um novo modo de trabalhar a curadoria. Vale lembrar alguns exemplos das bienais de São Paulo, de Veneza e das bienais do MERCOSUL.

No contexto das Bienais de São Paulo, a dimensão temáti-

⁴ O título da mostra é: Quando as atitudes se tornam forma. Obras, conceitos, processo, situações, informação. Em passagem do texto de apresentação do catálogo, o curador diz: “Na atitude da jovem geração de artistas... a antiforma social infiltrou-se amplamente na nova arte, trazendo, além da necessidade ou desejo de contemplação, a glorificação da ação trazida pelo eu físico e criador”...

(Kunsthalle, Berna, março de 1969). Szeemann é, desde 1961, o diretor desta entidade, que se volta para a produção de exposições temporárias de arte contemporânea.

ca surgirá a partir da 14^a Bienal (1977) apresenta uma organização por núcleos temáticos. Houve, ainda, um momento precursor com a Bienal Latino-americana de 1978, que se organizou em torno do tema Mitos e Magia, apesar da dimensão da apresentação por países estar em pauta e teve como figura central em sua organização o crítico Juan Acha. Da década de 1980 em diante, os curadores se notabilizarão pela definição de temas e questões que orientam a organização da mostra e a disposição expográfica dos trabalhos. Aparecem igualmente algumas inovações museográficas, que põem ênfase no design do espaço como uma chave para a comunicação da exposição. Em 1985 e 1987, na 18^a e 19^a Bienal, a curadora é Sheila Leirner e os temas são, respectivamente, *O Homem e a Vida (A Grande Tela)* e *A Grande Coleção*⁵.

Tomando o exemplo de eventos da última década do século passado, podemos lembrar a XXIII edição, de 1996, que teve por tema A Desmaterialização da Arte, sendo a curadoria de Nelson Aguilar. A XXIV Bienal de São Paulo, de 1998, com a proposta Antropofagia, sob curadoria de Paulo Herkenhoff. E já neste século, podem ser mencionadas: a mostra de 2002 (XXV Bienal) cujo tema foi Iconografias Metropolitanas, com curadoria de Alfons Hug; a bienal de 2004, realizada pelo mesmo curador, propôs o mote a Arte como

⁵ Sheila Leirner, com o auxílio de arquitetos, apresenta novas soluções para a montagem da exposição. O princípio curatorial que norteia estes dois eventos é, como se disse temático e faz forte crítica à linguagem então predominante na arte, o expressionismo abstrato, que se valia de telas de grande dimensão. Na mostra *O Homem e a Vida*, que se fez conhecida como *A Grande Tela* – todas as obras enviadas dentro do expressionismo abstrato -- foram expostas em três vastos corredores, com 30 cm de distância entre cada uma delas; em *A Grande Coleção*, os trabalhos foram exibidos de forma vertical no grande hall do Pavilhão da Bienal. Marcava-se, assim, um novo conceito de curadoria. A dimensão crítica do discurso do curador se reforçava pelo modo de apresentação das obras ao público.

Território Livre. A Bienal de 2006, com o título Como viver junto teve a curadoria geral de Lisete Lagnado. A de 2008 anunciou-se com o tema “*Em Vivo Contato*”⁶, proposto pelo curador Ivo Mesquita, enquanto a de 2010, pensou a arte política, com curadoria de Moacyr dos Anjos. Muito embora este curador afirmasse que “A 29ª Bienal não terá um tema específico, mas será organizada como uma “plataforma discursiva”⁷; ele evidenciou a presença de um eixo central condutor proposto para o projeto de curadoria. A edição de 2012, com curadoria de Luis Pérez-Oramas, intitulou-se A Iminência das Poéticas, tendo como eixo curatorial “os temas da multiplicidade, transicionalidade, recorrência e constante mutabilidade das poéticas artísticas”. A próxima

⁶ A mostra de 2008 pretendeu articular estratégia de exposição, debate e difusão a partir da experiência da própria Bienal de São Paulo, como um estudo de caso, considerando as profundas mudanças ocorridas no contexto cultural específico em que ela se inscreve – Brasil e América Latina.

Disse o curador do evento à imprensa que buscava atender “às demandas das práticas artísticas, do debate político-cultural”, confrontando a voragem desordenada na produção de representações e interpretações que constituem o território da visualidade hoje”. Disse a curadoria que “em lugar de tentar produzir uma visão totalizante e representativa do fenômeno da arte da atualidade”, pretendia “delinear especificidades, produzir cartografias estruturais, pondo em marcha um processo de trabalho investigativo e crítico, regular e sistemático, que acompanhe e dê conta, de modo produtivo, dos movimentos e das transformações percebidos num circuito artístico determinado”. Pretendeu, portanto, dimensionar um diagnóstico do estado atual da arte contemporânea, observando o processo de interação na produção globalizada. Ficou conhecida como “A bienal do vazio”, porque deixou amplo espaço do edifício sem ocupação.

⁷ Segundo Moacyr dos Anjos “um tema costuma constranger as obras a um ponto específico e por seu tamanho.” Para ele, isso significa que “o aspecto central dessa plataforma será o reconhecimento do caráter ambíguo que a arte exhibe desde que se viu liberta de sua função de meramente representar o mundo”. Esta declaração foi apresentada ao jornal Folha de São Paulo, 14-07-2009, em entrevista a Fabio Cypriano. Mas até que ponto uma plataforma não pode ser vista como tema? A questão de se pensar a dimensão temática da mostra poderá ser mais bem trabalhada, com a observação do evento no próximo ano.

edição da Bienal de São Paulo já anunciou o seu curador, o crítico Charles Esche, diretor do Museu Van Abbe, da Holanda. Até o momento da escrita deste texto não anuncio título ou temática da mostra.

No contexto das Bienais de Veneza e, sempre a título de exemplificação, pode-se citar a 49^a. edição, que abriu o decênio dos anos 2000 e o novo século. Ela se fez com curadoria de Harald Szeemann e foi um dos seus últimos trabalhos, antes de falecer. O segmento principal desta mostra de 2001 se fez em torno do tema Platéia da Humanidade. O curador afirmava, entretanto, que, mais que um tema, pretendia colocar uma afirmação de “responsabilidade frente à história, aos eventos de nosso tempo”.

A 51^a. Bienal de Veneza (2005) teve Maria De Corral e Rosa Martinez, como curadoras. De Corral organizou uma seção com o tema “A Experiência da Arte” na qual incluiu 41 artistas, reunindo mestres consolidados e personalidades mais jovens. Rosa Martinez preparou a mostra do Arsenal com o lema “Sempre um Pouco a Frente”. Baseado no “mito do viajante romântico, este segmento contou com a presença de 49 artistas. Na Bienal de Veneza de 2009, o tema geral proposto foi Fazer Mundos e o curador, o sueco Daniel Birnbaum. Em 2011, o título foi Iluminações e a curadoria geral foi da crítica suíça Bice Curiger. A mostra de 2013, tem por título O Palácio Enciclopédico e por curador Massimiliano Gioni.

Nas Bienais do MERCOSUL, optou-se pela proposta de temas para as mostras, de modo direto, somente a partir da IV edição. Houve, entretanto, inserções temáticas em

segmentos, desde a primeira exposição⁸ (arte cartográfica; arte política, na primeira bienal, com curadoria de Frederico Moraes; arte tecnologia, na segunda, cuja curadoria foi de Fábio Magalhães). “O curador Nelson Aguilar, na IV Bienal, foi quem propôs diretamente um tema: Arqueologias Contemporâneas. Na V edição do evento, com curadoria de Paulo Sérgio Duarte, a proposta era Histórias da Arte e do Espaço. Em 2007, com curadoria de Gabriel Pérez-Barreiro, o tema geral foi a metáfora A Terceira Margem do Rio, havendo na estrutura da bienal três mostras monográficas⁹, além das coletivas que se instalaram nos segmentos intitulados Zona Franca, Conversas e Três Fronteiras. A VII edição, que se abriu em outubro de 2009, teve o tema Grito e Escuta e foi construída, igualmente, com um conjunto de segmentos temáticos: Biografias Coletivas, Ficções do Invisível; Absurdo, Texto Público, A Arvore Magnética e Projetáveis. A curadoria geral da VII Bienal foi da argentina Victoria Noorthoorn. Em 2011, a Bienal colocou o foco sobre o tema Ensaios Geopoéticos, ocupando territórios locais e explorando a relação das pessoas com espaços familiares ao seu cotidiano. A próxima edição terá por título “ Se o Clima for favorável” (em espanhol: Si el tiempo lo permite), convidando a refletir sobre” quando e como, por quem e por que certos trabalhos de arte e ideias ganham ou perdem visibilidade em um dado

⁸ Em 1997, o curador desta primeira mostra é Frederico Moraes e ele adota um enfoque voltado para o perfil do processo artístico latino-americano, produzindo, assim, um exercício de reconstrução histórica. Na estruturação da exposição, adotou 4 vertentes: a da tendência construtiva na arte latino-americana; as tendências contemporâneas colocando o foco na produção dos anos 1990 até a época da exposição (1997); a da arte cartográfica – esta já com ênfase temática e, com o mesmo foco, a vertente da “arte política”.

⁹ Mostras de Francisco Matto, Öyvind Fahlström e Jorge Macchi.

momento no tempo. A curadora é Sofia Hernández Chong Cuy.

A presença de um problema, afirmação ou “mote”, a existência de uma segmentação por núcleos é, neste exercício reflexivo, em lato senso, tomada como tema: isto é, todos são considerados como tema no sentido de dimensionar orientação de leitura da produção mostrada. Esta prática, com a qual se vem construindo as exposições de arte, tem propriedade de mediação e é um discurso que precisa ser analisado. Trata-se de um discurso crítico, estético, mas também de um discurso subjetivo, muito embora se produza em determinada conjuntura temporal, histórica e cultural. O discurso expositivo, no caso, aparece como um campo onde se opera a construção interpretativa. Seu perfil é ensaístico.

A exposição temática, privilegiando conteúdos, abre a possibilidade de uma abordagem em dimensão crítica, ética, de significados simbólicos, orienta de maneira intencional e direta a comunicação. Cria, assim, em função de sua duração temporária e dos “problemas, afirmações ou slogans” propostos, um espaço cultural transitório para o exercício de interpretação. Este espaço que é efêmero, transitório, apoiado em uma dinâmica lógica, se torna válido em função da temática orientadora. A mostra temática abre um espaço cultural fundamental para a experiência estética, mas se faz como uma narrativa circunscrita em uma plataforma escolhida.

Observando esta modalidade de exposição como discurso sobre arte pode-se afirmar que ela pode conjugar obras, sem conexão cronológica necessária, na linha do tempo histórico da arte, ou na trajetória do artista. O elo de associação ou aproximação dos trabalhos decorrerá do tema em si, sugeri-

do pela curadoria.

A mostra temática ressalta, em especial, estratégias de estruturação das obras de arte em exibição (muitas vezes construídas para o evento em específico). Explora os conteúdos narrativos, suas qualidades poéticas, os valores sócio-culturais (modos de ver) que norteiam o trabalho artístico. A aproximação das obras, na prática curatorial, as correspondências, analogias e relações se organizam, a partir da tese que a curadoria apresenta¹⁰, mas – vale sempre observar – serão reelaboradas livremente pelo artista e no processo de recepção do visitante, ainda que este também seja convidado a pensar e vivenciar a exposição, sob a orientação da proposta temática.

Na mostra temática, a curadoria aparece como um modo crítico que valoriza os dispositivos narrativos da arte. A prática crítica do curador põe em evidência as estratégias semânticas da linguagem artística, mas privilegia um determinado problema. Nunca se pode, porém, perder de vista que a obra é “aberta”. A intermediação do discurso curatorial se faz apenas de modo sugestivo.

É interessante observar como este modo crítico articula o discurso expositivo e o comunica, no campo específico da arte contemporânea.

É uma particularidade da arte contemporânea o fato de apresentar-se ao visitante como uma proposta aberta à múltipla interpretação.

¹⁰ Nas exposições temáticas acontece uma mudança da prática de organização e fundamentação do discurso expositivo; dá-se o abandono da primazia do estilo na abordagem da arte o que decorre, diretamente, da ruptura dos paradigmas teóricos que privilegiam as características formais da obra artística. Este fato se dá porque, na elaboração do discurso crítico, o fundamento historiográfico deixa de se basear na trajetória estética dos artistas e dos movimentos artísticos e no seu desenvolvimento cronológico.

tipla recepção. A arte contemporânea pressupõe a experiência, a vivência, a participação ativa, do receptor. Isto quer dizer que é o visitante, quando percorre a exposição, quem ativa a obra – produz um trabalho de elaboração de sentidos. Cada receptor, familiarizado ou não com a linguagem e a dinâmica desta arte deve, por si mesmo, construir sua interpretação. Cada receptor projeta na interpretação, de um modo ou de outro, “seu mundo pessoal”. E a exposição, como as obras individualmente, só se completam com a participação do receptor.

No contato com a arte contemporânea, a expectativa é que o público receptor se abra à interação, deixando que ela lhe “fale”. Espera-se que ele entre num processo de fabulação. A arte contemporânea, em exposição na mostra temática, apresenta-se como um laboratório de informações e campo de experimentação que põe o receptor em contato com o mundo, do qual ele faz parte. Provoca a sua imaginação social.

Ao trabalhar com a arte contemporânea, o curador lida com uma determinada qualidade de arte cujas características são importantes de se conhecer. A arte contemporânea se constrói com a realidade e prioriza uma comunicação interativa. Ela usa os dados da realidade como matéria-prima, cria situações onde a realidade da que se está vivendo aparece. É dado a observar o fato de esta arte revelar uma vontade transformadora, um desejo de desconstrução de significados, para reconstruí-los e resignificar. Lida com a memória tanto subjetiva, como coletiva. Transgride os limites do conhecido ou convencional. Há na arte contemporânea um componente gnosiológico, com ambigüidade expressiva e conotativa. O artista se posiciona como ator social de seu

tempo e se interessa pelo que interessa a seus contemporâneos, pressupondo um receptor ativo em interação comunicativa com seu projeto artístico.

O trabalho do artista coloca em evidência uma “atitude”, que não será apenas contemplativa. Sua atitude cria uma situação a ser experimentada pelo receptor – ele também tem que participar como um ator social. O mesmo raciocínio se estende à exposição em sua totalidade: a exposição põe em situação o público visitante como atores sociais.

Outro ponto a considerar é que, na construção e comunicação do produto artístico em exposição, ressalta-se a importância do processo. O artista trabalha com signos culturais, com objetos materiais, apropriados da natureza ou de uso cotidiano, com as novas tecnologias. Híbridam-se os meios de expressão e as disciplinas artísticas¹¹.

No estudo da mostra temática de arte contemporânea estamos em contato com uma determinada modalidade de arte que dimensiona um novo perfil de narratividade, com desafios que exigem continuado exercício crítico.

¹¹ A arte contemporânea é intermídia, interdisciplinar. Ela pode articular formas visuais, literárias, teatrais, musicais, coreográficas, de design, as novidades trazidas pelas novas tecnologias, como comunicação digital, a internet Ela transgride os usos tradicionais da linguagem artística.

*O presente texto foi apresentado originalmente no seminário Pesquisa na ABCA: balanço e perspectivas, em 2013 e a pedido da organização do evento realizado em setembro de 2014 pela ABCA, em Santa Catarina, intitulado Teoria e Crítica de arte no Brasil: diálogos e situações foi reapresentado com atualizações.

Referências Bibliográficas

Referencias

14^a. BIENAL DE SÃO PAULO. Catálogo. S.Paulo, FBSP, 1977.

18^a. BIENAL DE SÃO PAULO. Catálogo. S.Paulo. FBSP. 1985.

19^a. BIENAL DE SÃO PAULO: UTOPIA VERSUS REALIDADE. Catálogo. S.Paulo. FBSP, 1987.

23^a. BIENAL DE SÃO PAULO: A DESMATERIALIZAÇÃO DA ARTE NO FINAL DO MILÊNIO. Catálogo. S.Paulo, FBSP, 1996.

24^a. BIENAL DE SÃO PAULO: UM E/ENTRE OUTRO/S. Catálogo. S. Paulo. FBSP.1998.

25^a. BIENAL DE SÃO PAULO. Guia. S. Paulo, FBSP, 2002.

26^a. BIENAL DE SÃO PAULO.REPRESENTAÇÕES NACIONAIS. S.Paulo. FBSP, 2004.

27^a. BIENAL DE SÃO PAULO. GUIA. S.Paulo. Fundação Bienal de S.Paulo. 2006.

28^o. BIENAL DE SÃO PAULO. Guia. S. Paulo. FBSP. 2008.

29^a. BIENAL DE SÃO PAULO. Catálogo. S. Paulo. FBSP. 2010.

30^a.. BIENAL DE SÃO PAULO. Catálogo. S.Paulo. FBSP. 2012.

I BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. Catálogo. Porto Alegre, Ed. Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul. 1997.

II BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. Catálogo Geral. Porto Alegre. Ed. Fundação de Artes Visuais do Bienal do Mercosul, 1999.

III BIENAL DO MERCOSUL. Catálogo. Porto Alegre. Ed. Fundação de Artes Visuais do Mercosul. 2001.

IV BIENAL DO MERCOSUL. Catálogo. Porto Alegre. Ed. Fundação de Artes Visuais do Mercosul. 2003.

V BIENAL DO MERCOSUL. Catálogo. Porto Alegre. Ed. Fundação de Artes Visuais do Mercosul. 2005.

VI BIENAL DO MERCOSUL. Catálogo. Porto Alegre. Ed. Fundação de Artes Visuais do Mercosul. 2007.

VII BIENAL DO MERCOSUL. Catálogo. Porto Alegre. Ed. Fundação de Artes Visuais do Mercosul. 2009.

VIII BIENAL DO MERCOSUL. Catálogo. Porto Alegre. Ed. Fundação de Artes Visuais do Mercosul. 2011.

I BIENAL LATINO-AMERICANA DE SÃO PAULO. Catálogo. S. Paulo, FBSP, 1978.

DAVALLON, Jean. L' exposition à l' oeuvre. Paris./ Montreal, L' Harmattan, 1999.

DEOTE, J.L. e HUYGHE, P. D. Le Jeu de L' exposition. Paris. Harmattan, 1998.

DOCUMENTA. Catálogo. Ed. Prestel-Verlag. Munique. 1995 (reprint do catálogo. Documenta I).

DOCUMENTA II. Catálogo. Ed. M. DuMont Schauberg, Colonia, 1959.

DOCUMENTA III. Catálogo, M. DuMont Schauberg. Colonia. 1964.

DOCUMENTA IV. Catálogo. Druck + Verlag GmbH, Kassel, 1968.

DOCUMENTA V. Catálogo. Documenta GmbH / C. Bertelsmann Verlag, Kassel, 1972

DURINI, Lucrecia De Domizio. Harold Szeemann – Il Pensatore Selvaggio. Milão, 2005.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Entre Cenografias: O Museu e a Exposição de Arte no Século XX. São Paulo. EDUSP/ FAPESP, 2004.

GREENBERG, R. et al. Thinking about Exhibition. Londres/

Nova York. Routledge, 1996,
HAFTMANN, W. Painting in the Twentieth Century. Lon-
dres. Ed. Praeger Publishers Inc., 1965.
LA BIENNALE DI VENEZIA 49 Esposizione Internazionale
d'Arte .Catálogo. Platea dell' 'Umanità. Veneza, Ed. Mon-
dadori Electa, 2001.
LA BIENNALE DI VENEZIA 51 Esposizione Internazionale
d'Arte. L'EXPERIENZA DELL'ARTE. Veneza. Ed. Marsi-
lio, 2005.
LA BIENNALE DI VENEZIA 51 Esposizione Internazionale
d'Arte. SEMPRE UN PO' PIÙ LONTANO. Veneza. Ed. Mar-
silio, 2005.
LA BIENNALE DI VENEZIA 53 Esposizione Internaziona-
le d'Arte. FARE MONDI. Catálogo. Veneza. Ed. Marsilio,
2009.
LA BIENNALE DI VENEZIA 54 Esposizione Internazionale
d'Arte. ILLUMINAZIONI. Veneza. Ed. Marsilio, 2011.
SZEEMANN, Harold. Ècrire les Expositions. Bruxelles, La
Lettre Vollée, 1996.

MESA 1:

“ Deslocal : Como o local é universal”

**As idades do mar e Florianópolis: “ Mar ... que falta”,
“Cartas ao mar”¹.
Sandra Makowiecky**

A exposição “As idades do mar” teve seu projeto apoiado numa sondagem histórica centrada nas representações físicas e simbólicas do Mar ao longo de quatro séculos da pintura ocidental (séculos XVI-XX) e identificou os temas fundadores, fazendo-os corresponder a núcleos temáticos. Contou com uma centena de obras provenientes de 51 instituições nacionais e estrangeiras, nomeando 89 artistas e 108 obras e resultou em excelente catálogo². A pintura portuguesa esteve presente tendo o mar especial significado na sua história e cultura. Florianópolis é uma ilha, situada no Sul do Brasil, com herança açoriana, bem como de outras correntes imigratórias. O mar, com seu lamento, com sua beleza, com seu poder, com seus enigmas, é algo que mobiliza o ilhéu e é referência constante nas artes plásticas. Que conexões podemos estabelecer entre “As idades do mar” e Florianópolis: “ Mar ... que falta” e “Cartas ao mar”, nomes de exposições realizadas em Florianópolis fazendo uma espécie de continuidade da curadoria iniciada em Lisboa, inserindo Florianópolis e a arte contemporânea neste roteiro?

As idades do mar: A exposição contou com nomes como Van Goyen, Lorrain, Turner, Constable, Friedrich, Courbet,

¹ Uma versão reduzida deste artigo foi apresentada no XXXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte – Territórios da história da arte, Uberlândia, de 26 a 29 de agosto de 2014.

² Catálogo da exposição “As idades do mar”. Curadoria de Joao Castel-Branco-Peireira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. 278p. ISBN: 9789728848866.

Boudin, Manet, Monet, Signac, Fattori, Sorolla, Klee, De Chirico, Hopper, Ingres, Guardi, Bocklin, Klee, Dufy, De Chirico, entre outros. A relação do homem com o mar formou sociedades e civilizações, mecanismo de desenvolvimento material e de pensamento simbólico no Ocidente, desde a Idade Média. Contudo, mais do que explicar uma história das relações que as sociedades ocidentais estabeleceram com o mar ao longo destes séculos, procurou-se, na exposição, identificar as matrizes do seu imaginário através da pintura dos diferentes territórios e épocas. Reuniram-se representações deste ou a ele associadas e construiu-se o discurso da exposição em seis núcleos estruturados em diacronia e diversidade geográfica, segundo seis eixos temáticos: A Idade dos Mitos; A Idade do Poder; A Idade do Trabalho; A Idade das Tormentas; A Idade Efêmera e A Idade Infinita. A designação *idade*, constante em cada um dos núcleos, introduz o elemento temporal, de novo sem linearidade cronológica, mas identificando momentos metafóricos da vida do homem e do mundo. O que há em comum entre essas obras e outras realizadas em Florianópolis? Luiz Marques, em “*A Fábrica do antigo*”³, desenvolve um raciocínio para outras situações, que por analogia, pode ser aplicado a este trabalho: podemos dizer que há muita coisa, se entendermos que esses artistas e processos históricos não seriam inteligíveis se desligados de suas referências à Antiguidade, a partir da qual se movem. Tal é o significado da noção de tradição clássica, esse tecido de referências comemoradas que possibilitou à história da arte e das letras se constituir como um tenso diálogo entre passado e presente. Como diz Giulio Carlo Argan, é enquanto problema dotado de uma perspectiva histórica que a obra se oferece ao juízo contemporâneo. Talvez possamos aqui

³ Marques, Luiz (org). *A Fabrica do Antigo*. In: Apresentação. Campinas, Editora da Unicamp, 2008, p. 11 a 23

desenvolver uma ideia tão cara à Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, descrita por Agamben , em Ninfas:

A história da humanidade é sempre a história de fantasmas e imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética. As imagens são o resto, os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e removeram⁴.

O mar é um tema que me atrai, particularmente e é bom escrever sobre obras que nos chamam, como diz Thierry de Duve “[...] Nunca escrevo sobre obras que me deixam indiferente, posto que o fato mesmo de escrever sobre esta ou aquela obra é em si um sinal de que tenho uma forte relação com ela”⁵. A imagem do mar é poética e multifacetada. O mar gera atitudes de melancolia e desejo de viagem, que são mecanismos universais de comunicação. A imagem é a forma do que aparece, diz Blanchot, quer dizer, ela é, ambivalentemente, abertura da irrealidade e súbito torrente do exterior, estabelecendo assim uma ponte entre as possibilidades da imaginação e o impossível do real. A imagem é um enigma, mas desde que a fazemos surgir para colocá-la em evidência⁶.

A imagem criada pelo artista é algo completamente diferente de um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É

⁴ AGAMBEN, Giorgio. Ninfas. São Paulo: Hedra, 2012, p. 63.

⁵ DE DUVE, Thierry. Na Cama com Madonna. In: Revista Concinnitas n. 7. UERJ, 2004, p. 36.

⁶ BLANCHOT, Maurice - “Vaste comme la nuit” (1959), L’Entretien Infini, Paris, Gallimard, 1969, p. 476.

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges e JAAR, Alfredo apud ANTELO, Raul. Me arquivo. Boletim de Pesquisa NELIC. V.11, n 16, 2011-1, p. 14. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2011v11n16p04/18460>

*uma marca, um sulco, um vestígio visual do tempo que ela quis tocar, até mesmo daqueles tempos suplementares - fatalmente anacrônicos, heterogêneos - que ela não pode, enquanto arte da memória, deixar de aglutinar.*⁷

Vamos aos sulcos e vestígios, iniciando pelo prólogo da exposição, em que apenas uma obra foi selecionada: “*A Largada do Bucentauro*” (Fig. 1) de Francesco Guardi, que representa o ritual cumprido anualmente na cidade de Veneza - a travessia do doge desde o embarcadouro frente ao seu palácio até à proximidade da igreja de São Nicolau do Lido, onde lançava à água uma aliança de ouro, símbolo do casamento entre Veneza e o Mar. Esta obra apresenta e sintetiza a intencionalidade da exposição. A união entre a cidade e o mar, em ato ritual, ganha valor de mito e reporta-nos ao domínio dos espaços do Mediterrâneo desde a civilização cretense, torna pública a afirmação do poder marítimo de Veneza, constitui-se como ato triunfal do trabalho e da coragem no confronto com o mar e institui a imagem como símbolo eterno da Sereníssima, como é conhecida a cidade de Veneza.



Figura 1 - Francesco Guardi. *A Largada do Bucentauro*. Veneza (1765-1780). Óleo sobre tela, 61 x 92 cm. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.

1. A idade dos mitos: Ilustram-se algumas das narrativas matriciais do universo e da humanidade, fontes conservadas através de tradições transpostas para a escrita e suporte permanente do imaginário visual. A mitologia clássica divulgou o universo dos deuses e heróis eternizados nos textos gregos atribuídos a Homero e nos romanos de Virgílio e Ovídio – *a Odisseia, a Eneida e as Metamorfoses*. Os seus mares agitados são povoados por divindades de referência humana, como Vénus, Netuno e Anfitrite. Fantásticos seres, como nereidas, tritões e sereias. No século XIX, muitos dos imaginários perdem a função de alusão direta aos contextos nacionais e assume outra, a de devaneio poético que sugere uma atitude de evasão às realidades contemporâneas, como se pode perceber na obra: “*Sirenes*”⁸, de Arnold Böcklin, ou ainda, dele, “*A ilha dos mortos*”⁹ no qual é representado um remador e uma figura branca sobre um pequeno barco, cruzando uma ampla extensão de água em direção a uma ilha rochosa. O objeto que acompanha as figuras no barco se identificam geralmente como um ataúde, e a figura branca com Caronte, o barqueiro que na mitologia clássica conduzia as almas ao Hades.

2. A idade do poder: O mar foi cenário de jogos de poder determinados por ambições econômicas e políticas que obrigaram à formação de grandes esquadras confrontando-se para o seu domínio. Multiplica-se a representação de conjuntos poderosos de navios pertencentes às potências marítimas europeias, tanto em circulações comerciais como em batalhas. Tal figuração desenvolve-se sobretudo a partir

⁸ “Sirenes”, Arnold Böcklin, de 1875, tempera sobre tela, 46 x 31 cm (Nationalgalerie, de Berlim)

⁹ “A ilha dos mortos” Arnold Böcklin ,(terceira versão, 1883. Óleo sobre tela; 80 x 150 cm; Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlim)

da época das grandes navegações oceânicas, quando o conhecimento científico substitui as visões medievais geradas pela imaginação. Citamos a obra “*A batalha de Trafalgar*”, de William Turner¹⁰.

3. A idade do trabalho: Trabalhos relacionados com o mar apontam atividades continuadas de resposta à necessidades fundamentais, tanto as de sobrevivência material (a pesca como fonte de alimento) como as das comunicações com outras terras (os comércios que implicam o movimento dos portos como lugares de abrigo e trânsito de pessoas, bens, serviços e culturas). A pesca prolonga-se no comércio, feito nas periferias ou nos centros urbanos, onde chegam às populações os alimentos do mar. Citamos a obra “*Pescadores em terra Puxando a rede*”, de Julius Porcellis¹¹.

4. A idade das tormentas: A morfologia dos mares agitados e dos acontecimentos meteorológicos a eles associados, matéria de assombro e pavor que os pintores foram registando, relativiza a dimensão humana perante a sua violência destruidora. Num jogo entre objetivos documentais e representações cenicamente fantasiadas, estas pinturas centram-se tanto no motivo das tormentas como no dos naufrágios que delas resultam, numa luta entre a força monumental da Natureza e a audácia humana para nela navegar. O sentimento trágico é acentuado na representação dos naufrágios, com o desaparecimento das embarcações e das pessoas e bens. O barco em ruína de Carlos de Haes “*Barco naufragado*”¹² amplifica a ideia da morte como realidade inevitável da existência e o sentido trágico do mar como lu-

¹⁰ William Turner. *A batalha de Trafalgar*. 1822-1824. Oleo sobre tela, 261,5 x 386,5 cm. National Maritime Museum, Londres.

¹¹ Julius Porcellis .“ *Pescadores em terra Puxando a rede*”, c. 1640, óleo sobre tela, 39,5 x 54,6 cm. National Maritime Museum, Londres.

¹² Carlos de Haes “*Barco naufragado*”, 1883, óleo sobre tela, 59 x 101 cm, Museu do Prado

gar de morte também.

5. A idade efêmera: Desde finais do século XVII, as elites norte-europeias procuram, através do *Grand Tour pela Europa*, contactar tanto com a riqueza cultural e artística como com o pitoresco dos lugares. Também o olhar dos pintores vai ser influenciado pela procura destes valores, elegendo motivos curiosos em paisagens selvagens e registando o efêmero. A partir de finais do século XIX, o mar é pretexto para exploração pictórica autônoma, pelas matérias resultantes da pincelada que restituem realidades sensorialmente mais intensas. O mar como objeto preferencial de contemplação gera mimetismos entre os estados anímicos do espectador e o mar nos seus diferentes tempos, originando muitas vezes o impulso da partida e da viagem. Podemos ver em Edward Hooper, *Square Rock*¹³, a dramatização do espaço da terra em denso claro e escuro e colocando em fundo o silêncio dos azuis que separam o céu e o mar. Em Carl Nielsen em “*Paisagem com Fiorde, Barcos e figuras*”¹⁴, a procura por lugares mais castos, paisagens mais selvagens, mar dentro da terra sem limite visível entre céu e mar.

6. A idade infinita: As imagens do mar servem à desejos de evasão, procuram-se com melancolia as matrizes dos tempos primeiros e perfeitos, com regressos às referências das culturas clássicas mediterrânicas. Procuram-se também as dimensões simbólicas e místicas do mar, onde a presença humana parece não poder existir, sendo território de criação divina. Tanto apela à infinitude e transcendência, no seu esquematismo simbólico e grandeza física, tendente para uma

¹³ Edward Hooper. 1914, *Square Rock*, Ogunquit, óleo sobre tela, 61,6 x 74,3 cm, Whitney Museu, N.Y)

¹⁴ Carl Nielsen em “*Paisagem com Fiorde, Barcos e figuras*”, (1884, óleo sobre tela, 68,5 x 110 cm)

serenidade que se imagina inicial e convoca o sentimento da eternidade, como nos convulsiona em visões turbulentas, feitas de emoção, sentimento e vertigem. Os mares pintados por Caspar David Friederich “*Rochedo junto à praia*”¹⁵, nunca são espaços habitados embora sejam objetos de contemplação de personagens solitárias. O mar parece ser uma entidade onde a presença humana não pode existir, território que é da criação divina.

Devolver potência à imagem- “Mar... que falta” e “Cartas ao mar”: Como potência, a imagem diz, mas a obra não implica apenas o autor, precisa da relação com o espectador, assim como com seus significados. Obras são lidas e imagens são remontadas em um modo de ler seu tempo. É preciso devolver potências à imagem, devolver potência a uma imagem é dar-lhe uma história e uma crítica. Para tanto, podemos pensar a imagem como noção operatória, colocando-as em uma constelação de imagens atemporais, dizendo respeito a procedimentos que se metamorfoseiam e persistem na contemporaneidade.

“Mar ...que falta”. A exposição “Mar... Que Falta”, durou uma semana, de 17 a 21 de dezembro de 2012, em Florianópolis, no Largo Víctor Meirelles, Centro de Florianópolis. A rua foi tomada de obras de artes e, à noite, música, projeções de imagens e performances ocuparam o espaço (Fig. 6). Com curadoria de Fernando Boppré e Vanessa Schultz, a mostra-evento apresentou vários caminhos a serem trilhados e abordou temas como o espaço urbano, os navegadores, a cidade, as rotas, os jardins e também as viagens, inspirada na

¹⁵ Caspar David Friederich “*Rochedo junto à praia*” (c.1820-25, óleo sobre tela, 22 x 32 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe)

¹⁶ ANTELO, Raul. Potências da Imagem. Chapecó: Editora Argos, 2004

aventura francesa do Conde de Lapérouse, cujas fragatas passaram por Florianópolis, então Nossa Senhora do Desterro, em 1785. O mar, as viagens e o tempo foram elementos que agruparam todas as manifestações artísticas. Doze artistas participaram da mostra, além do coletivo Instagramapolis e do grupo Fora. Vamos nos centrar em dois deles: Clara Fernandes e Maurício Muniz. Já na chegada ao local, o Largo Victor Meirelles, centro de toda a mostra, o visitante se deparou com os fragmentos da embarcação fundeada na rua de paralelepípedos. É como se fosse a fragata de Lapérouse chegando a Florianópolis, em pleno século 21, registrando e vivenciando as mudanças. A obra, “*Inundação*”¹⁶ (Fig.2) , de autoria de Mauricio Muniz, foi criada à convite dos curadores. O trabalho foi o mote principal da exposição “Mar... Que Falta” e, em torno dele, estavam posicionados os demais trabalhos, num diálogo com todas as demais questões, incluindo as marítimas e das viagens.



Figura 2 - Maurício Muniz. “Mar...que falta – Inundação”. Rua Victor Meirelles.17 a 21 de Dezembro de 2012. Fonte: Museu Victor Meirelles.

Os fragmentos de uma fragata foram instalados no Largo Victor Meirelles. O mastro da embarcação continha velas onde foram projetados audiovisuais ao longo da programação noturna da exposição. No dia 19 de dezembro, aconteceu uma mistura de performance, vídeo, fotografia e música com a estreia de “Amorphobia”, trabalho de Clara Fernandes, seguida do vídeo homônimo, de Mauricio Muniz. Antes do vídeo e das fotografia aconteceu uma performance-procição pelo Centro Histórico da cidade (Fig. 3, 4, 5 e 6) . Parte do texto curatorial da exposição, merece registro. Viagem em torno do Museu – Exposição de longa duração.

Cenário marinho, desastre em terra

Uma fragata aproxima-se do Centro de Florianópolis e traz consigo navegador anacrônico (nacionalidade desconhecida, supostamente nascido no século XVIII) que ignora os seguintes fatos: a) a cidade não se chama mais Nossa Senhora do Desterro; b) os contornos da vila foram redesenhados pelos aterros viários: onde antes havia mar, agora terra dura, asfalto quente; c) conclusão: assim, desinformado, acaba invadindo o Centro Histórico com o imenso corpo de sua nau, encalhando-se, solenemente, aos pedaços, defronte à casa onde nasceu o artista Victor Meirelles (1832 - 1903), que abriga hoje Museu que leva seu nome. O epicentro desse “naufrágio-em-terra” é, portanto, o frágil tecido dessa cidade contemporânea chamada Florianópolis que se fechou para a navegação, continuandoilhada em relação à mobilidade urbana. Paradoxalmente, se quer aberta às viagens turísticas. Em meio aos fragmentos da embarcação desse navegador desavisado, o público poderá vivenciar trabalhos e programações artísticas especialmente arranjadas para essa exposição. O mar vem até o museu; o museu aproxima-se das bordas d’água. Aqueles

*que transitam apressados (ou não) pela cidade irã, certamente, deparar-se com outra paisagem, repleta de sentidos e sonhos, em pleno Largo Victor Meirelles. Basta decidir embarcar.*¹⁷



Figura 3 - Clara Fernandes. “Amorphobia”. 17 a 21 de Dezembro de 2012. Fonte: Museu Victor Meirelles.

¹⁷ Fernando Boppré e Vanessa Schultz – texto curatorial – Viagem em torno do Museu – Exposição de longa duração. 17 a 21 de dezembro de 2014. Disponível em < <http://www.museuvictormeirelles.gov.br/mar-que-falta/>>. Acesso em 22 jul.2014.



Figura 4 - Clara Fernandes.
"Amorphobia".
17 a 21 de Dezembro de 2012.
Fonte: Museu Victor Meirelles.



Figura 5 - Clara Fernandes. "Amorphobia". 17 a 21 de Dezembro de 2012. Fonte: Museu Victor Meirelles.



Figura 6 - Mar que Falta. Vista da rua. 17 a 21 de Dezembro de 2012. Fonte: Museu Victor Meirelles.

A curadoria da exposição “Viagem em torno do Museu”, concebida e inspirada na viagem do Conde de Lapérouse, que atracou em 1785, de passagem, na Ilha de Santa Catarina, dizia que para se empreender uma viagem em torno do mundo, no século XVIII, era necessário, primeiro, um *Plano de Viagem* (Módulo 1) que incluísse paradas estratégicas para o abastecimento das navas por meio de *Trocas, Escambos e Afins* (Módulo 3). A cada expedição cabia recolher informações científicas sendo que, muitas delas, acabaram constituindo um incrível imaginário em torno das *Visões do Novo Mundo* (Módulo 2), tal era a riqueza de detalhes transmitida pelos escritos e desenhos dos *Diários de Bordo* (Módulo 4). Dizia ainda:

Você poderá, se desejar, inventar outros caminhos ao subir a bordo desta embarcação chamada Museu Victor Meirelles. Aqui você encontrará neblina, bestiários, retratos, milagres, batalhas, naufrágios na companhia de artistas acadêmicos, modernos e contemporâneos¹⁸.

No blog da exposição¹⁹, consta um texto de Victor da Rosa que diz que “Maurício Muniz, com a obra ‘Inundação’, acertou em cheio como poucos foram capazes de fazer na história da arte em Santa Catarina”. A realização da escultura foi complicada e impecável, a sua relação com a paisagem urbana é surpreendente e natural e parece que a fragata sempre esteve e ficará para sempre naquela posição, como se pausasse o tempo — e os efeitos, além de perturbadores, são leves como o vento que lhe fez chegar até ali. A descrição da obra é pertinente. Escreveu que uma pequena fragata de madeira, antigo navio de guerra, afundou no coração do Centro de Florianópolis, na rua Victor Meirelles, arrancando as lajotas do chão. Ao olhar da esquina, na Praça XV, com certo susto, já era possível avistar um poste inclinado, que na verdade era o mastro da embarcação, enquanto as cordas se confundiam com os fios de luz, anunciando uma improvável catástrofe. A escultura pública permaneceu durante uma semana encailhada, imóvel e enigmática. Completa com: “*Desterro não é apenas a ausência de terra. Desterro seria, mesmo hoje, a permanência do mar*”. Temos que concordar que a obra, impactante mesmo, por muito tempo mudou minha percep-

¹⁸ Idem.

¹⁹ Blog - disponível em < <http://marquefalta.wordpress.com/>>. Acesso em 04 ago. 2014, consta também uma crítica de Victor da Rosa, “Mar que sobra”, crônica originalmente publicada no jornal Diário Catarinense de 24 de dezembro de 2012), disponível em < <http://marquefalta.wordpress.com/2012/12/24/mar-que-sobra/>>. Acesso em 04 ago. 2014.

ção daquela rua, que jamais será a mesma. Outro trabalho desta exposição, foi a estréia da obra *Amorphobia*, trabalho de Clara Fernandes, seguida do vídeo de mesmo nome, de Mauricio Muniz. *Amorphobia* propõe a exibição do vídeo realizado em diversos locais da ilha de Santa Catarina, com direção geral de Mauricio Muniz, e a projeção de imagens, fotos de Bruno Ropelato. Antes do vídeo e das fotografias, uma “companhia de teatro”, ou seja, as personagens do filme fizeram uma performance-procissão, a partir das 19h, pelo Centro Histórico da cidade. Músicos acompanharam o percurso: flauta, violino, contrabaixo, voz. O ambiente foi de uma companhia de teatro do século XVIII-XIX, que chega a cidade após uma longa viagem, por mar, aos nossos dias e convida os moradores para a estreia do filme. Durante a exibição das fotos de Bruno Ropelato, aconteceu a apresentação do músico Ledgroove, com o seu *Senóides Oceânicas*, que foi convidado pela curadoria para criar uma trilha sonora para a exposição. Guiado pelos sons das marés em gravações randomizadas de algumas praias de Florianópolis, Ledgroove propõe uma audição que traduziu as primeiras grandes navegações na história e que chegaram até Desterro através de colagens de músicas e rituais que já existiam na ilha antes dos europeus, e que por sua vez sobrepõem composições próprias manipuladas por instrumentos eletrônicos. Uma ritualização oceânica dialogando com linguagens tribais, sob camadas de texturas e melodias sintéticas, manipuladas por sequenciadores digitais.

“Cartas ao mar”²⁰: A exposição, realizada no Museu de

²⁰ **Artista Clara Fernandes abre exposição “Cartas ao Mar”, onde trama o caos contemporâneo.** Disponível em < <http://ndonline.com.br/florianopolis/plural/54535-artista-clara-fernandes-abre-exposicao-lidquo-cartas-ao-mar-rdquo-onde-trama-o-caos-contemporaneo.html>>. Publicado em 06/02/2013 e < <http://www.fcc.sc.gov.br/patrimoniocultural/?mod=pagina&id=14446>>. Acesso em 20 jul.2014.

Arte de Santa Catarina, em março de 2013 (fig.3), apresentou o acervo de obras criadas através de uma ficção. Protagonizada por um navegador naufragado há centenas de anos, este ser imaginário trafega no tempo e no espaço e alimenta seus contos por meio de cartas e sonhos, trazendo personagens mitológicos que contracenam no fluxo da cidade atual.



Figura 7 - Clara Fernandes. Cartas ao mar. Museu de Arte de Santa Catarina. 2013. Fonte: MASC.

Explora o caos, no seu sentido mais primordial, o espaço que existe entre o etéreo e o terreno. Com tramas em metal e linho, Cartas ao Mar, da artista Clara Fernandes, nos faz penetrar num universo atemporal onde podemos nos reconhecer como navegantes do tempo e da memória.

A despeito de toda fantasia ou mitologia envolvida, essa produção encontra ressonância e identificação com os habitantes da Ilha de Santa Catarina, principalmente com os

pensadores, artistas, escritores e pesquisadores que demandam uma itinerância para poder refletir suas criações e as diferenças fundamentais da vida cotidiana em relação ao mundo atual.

Eram 72 obras (tramas em metal, linho, vidro ou materiais orgânicos) a maioria produzida entre 2010 e 2012, período que marca o encontro do Navegador com *Amorphobia*, um ente feminino que amplia o acervo de seus objetos, criados entre 2000 e 2007. Em seu trabalho, representado por esculturas criadas especialmente por cobre, fios, metais, sementes, livro-arte ou video-arte, Clara trama. Seus fios de percepções vivem no espaço que ela chama de Caos, um mundo entre o terreno e universal, despido de qualquer definição e repleto de essências. Entre as obras de destaque da mostra, a homônima “Cartas ao mar”, um livro-arte que Clara começou a fazer após de dedicar por quase dez anos à instalações urbanas. Ele surgiu a partir de um manuscrito que a artista fez ainda no colégio, aos 17 anos, no qual ela reunia textos sobre amor.

As cartas são organizadas sem um tempo, sem um espaço. “*Se as obras de arte produzem sentido por relações, o destino delas é ser constelar, isto é, quando alguém entra em contato com a obra, imediatamente pensa em outra. Ninguém olha para ela sem criar relações*”²¹.

A contemporaneidade tem a ver com a densidade histórica e como diz Agamben (2012)²², a contemporaneidade é uma “*revenant*”, você projeta uma luz sobre o passado que faz que ele volte, hoje, diferentemente. O entendimento, a

²¹ Entrevista com curador da Bienal de São Paulo 2012 - disponível em < <http://casa.abril.com.br/materia/30-bienal-de-sp-uma-entrevista-com-o-curador-luis-perez-oramas>>. Acesso em 29 jul.2013.

²² AGAMBEN, G. Ninfas. Coleção Bienal. S.P.: Hedra, 2012.

partir da produção contemporânea, da pertinência de uma produção passada imediata, é o que o curador da Bienal de São Paulo de 2012, Luis Peres Oramas chama de arqueologia imediata, dizendo que o contemporâneo se constrói, mas não apenas na chave da emergência absoluta. Ele se constrói também pela projeção e dessa espécie de retroprojeção, já que se entende melhor a pertinência de certas obras do passado com o olhar do presente. A imagem não é a imitação das coisas, mas um intervalo traduzido de forma visível, a linha de fratura entre as coisas²³. O que a leitura do intervalo de fato almeja é a apreensão dos significados pela via de sua tradução através da própria obra. Em *O vestígio da arte*, Jean-Luc Nancy²⁴ lança a pergunta se o que é próprio da arte não corresponde ao que resta e persiste, sendo que ela manifesta melhor sua natureza quando se converte em vestígio de si mesma, tornando-se presença que permanece quando tudo está passado.

O que permanece, o que o presente nos faz ver no passado: Percebemos nas exposições do presente, “Cartas ao Mar” e “Mar... que falta”, várias questões como a união entre a cidade e o mar bem como a afirmação do poder marítimo de Florianópolis, que constitui-se no confronto com o mar, permanência do mar e institui a imagem do mar como um dos símbolos da Ilha. Em “Cartas ao mar”, algumas das narrativas matriciais do universo e da humanidade, fontes conservadas através de tradições transpostas para a escrita e suporte permanente do imaginário visual, aparecem, mos-

²³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Argentina: Adriana Hidalgo editora S. A., 2006.

²⁴ NANCY, Jean- Luc. *O vestígio da arte*. In: HUCHET, Stéphane (org). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 289- 306.

trando a idade dos mitos, onde as mitologias nos fazem penetrar num universo atemporal e podemos nos reconhecer como navegantes do tempo e da memória.

A despeito de toda fantasia ou mitologia envolvida, essa produção encontra ressonância e identificação com os habitantes da Ilha de Santa Catarina. Em “Mar...que falta”- *Amorphobia* e em “Cartas ao mar”, percebemos a idade infinita, em que as imagens do mar servem à desejos de evasão, procuram-se com melancolia as matrizes dos tempos primeiros e perfeitos, com regressos às referências das culturas clássicas mediterrânicas. Procuram-se também as dimensões simbólicas e místicas do mar, apelando à infinitude e transcendência no seu esquematismo simbólico e grandeza física, tendente para uma serenidade que se imagina inicial e convoca o sentimento da eternidade, como nos convulsiona em visões turbulentas, feitas de emoção, sentimento e vertigem.

O homem, em posição exterior, interroga esta imensidão e os mistérios dos seus silêncios. A idade do trabalho também comparece onde as obras apontam atividades continuadas de resposta à necessidades fundamentais, tanto as de sobrevivência material (as tramas) como as das comunicações com outras terras (as cartas). Por fim, a idade efêmera também é forte em “Mar... que falta”- *Amorphobia*: onde o mar é pretexto para exploração dos sentidos que restituem realidades sensorialmente mais intensas.

O mar como objeto preferencial de contemplação gera mimetismos entre os estados anímicos do espectador e o mar nos seus diferentes tempos e em diferentes locais da ilha: vídeo realizado em diversos locais da ilha de Santa Catarina, a projeção de imagens, fotos, uma “companhia de teatro”, performance-procissão, com músicos que acompanham o

percurso com flauta, violino, contrabaixo, voz. O ambiente foi de uma companhia de teatro do século XVIII-XIX, uma trilha sonora criada pelos sons das marés em gravações randomizadas de algumas praias de Florianópolis, propondo uma audição que traduziu as primeiras grandes navegações na história e que chegaram até Desterro através de colagens de músicas e rituais que já existiam na ilha antes dos europeus. Uma ritualização oceânica dialogando com linguagens tribais, sob camadas de texturas e melodias sintéticas, manipuladas por sequenciadores digitais.

Em “Mar ...que falta”, a obra “Inundação”, nos mostra a idade das tormentas, em que a morfologia dos mares agitados e dos acontecimentos meteorológicos a eles associados, matéria de assombro e pavor que os pintores foram registrando, relativiza a dimensão humana perante a sua violência destruidora. Num jogo entre objetivos documentais e representações cenicamente fantasiadas, estas obras centram-se tanto no motivo das tormentas como no dos naufrágios que delas resultam, numa luta entre a força monumental da Natureza e a audácia humana para nela navegar.

O sentimento trágico é acentuado na representação dos naufrágios, com o desaparecimento das embarcações e das pessoas e bens. Estas obras amplificam a ideia da morte como realidade inevitável da existência e o sentido trágico do mar como lugar de morte também. Nesta obra também percebemos a Idade do poder, quando revimos a ideia do mar como cenário de jogos de poder com representação de conjuntos poderosos de navios. Com estas imagens, constituímos em certa medida, um atlas.

“O atlas é uma espécie de estação de despolarização e repolarização [...] na qual as imagens do passado, que perderam seu sig-

nificado e sobrevivem como pesadelos ou espectros, são mantidas em suspenso na penumbra na qual o sujeito histórico, entre o sono e a vigília, se confronta com elas para restituir-lhes a vida, mas também para eventualmente despertar delas.”²⁵

Talvez todo estudo de imagens mostre que no confronto com as imagens para restituir-lhes a vida, mas também para eventualmente despertar delas, conclua, mesmo que por alguns instantes que “Desterro não é apenas a ausência de terra. Desterro seria, mesmo hoje, a permanência do mar”, em todas as suas idades, cujo vocabulário estético-crítico amplia-se agora para além das já reconhecidas expressões: regional, local, tardio, popular, tradicional. Como se da imagem cinzenta da obra de Mauricio Muniz, em “Mar...que falta”, confirmássemos que:

“a imagem queima pela memória, isto é, queima mesmo que não seja nada além de cinza: é um modo de declarar sua essencial vocação pela sobrevivência, por aquilo apesar de tudo. [...] Como se da imagem cinzenta se elevasse uma voz: “você não vê, por acaso, que estou ardendo?”²⁶

²⁵ AGAMBEN, Giorgio. Ninfas. S.P.: Hedra, 2012.

²⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges e JAAR, Alfredo — La política de las imágenes. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008, p.51-2

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. Ninfas. S.P.: Hedra, 2012.

ANTELO, Raul. Potências da Imagem. Chapecó: Editora Argos, 2004.

BLANCHOT, Maurice - “Vaste comme la nuit” (1959), L’Entretien Infini, Paris, Gallimard, 1969.

CATÁLOGO da exposição “As idades do mar”. Curadoria de Joao Castel-Branco-Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012. 278p. ISBN: 9789728848866.

DE DUVE, Thierry. Na Cama com Madonna. In: Revista Concinnitas n. 7. UERJ, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges e JAAR, Alfredo -- La política de las imágenes. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges e JAAR, Alfredo apud ANTELO, Raul. Me arquivo. Boletim de Pesquisa NELIC. V.11, n 16, 2011-1, p. 14. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2011v11n16p04/18460>

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el tiempo. Argentina: Adriana Hidalgo editora S. A., 2006.

MARQUES, Luiz (org). A Fabrica do Antigo. In: Apresentação. Campinas, Editora da Unicamp, 2008

NANCY, Jean- Luc. O vestígio da arte. In: HUCHET, Stéphane (org). Fragmentos de uma teoria da arte. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

O Repertório Cinematográfico nos Desenhos de Jandira Lorenz: As Imagens Fantasmas

Vanessa Bortucan de Oliveira

Jandira Lorenz nasceu em 05 de março de 1947, numa pequena cidade de imigrantes poloneses, localizada no interior do Rio Grande do Sul denominada Dom Feliciano. O ambiente artístico, cultural e intelectual presente em sua casa desde a infância despertou-lhe um grande fascínio pela literatura, música, cinema e artes visuais, influenciando sua visão de vida, orientando seus interesses à sensibilidade criativa, que conseqüentemente repercutiu em seu fazer. No princípio foram as ilustrações de grandes artistas contidas nos livros infantis, responsáveis pelo seu fascínio e interesse em representá-las, de modo a ter para si aquilo que a arrebatava. Conta que passou da leitura para as ilustrações e das ilustrações para o desenho e, assim adquiriu habilidade para com o ato de desenhar¹. Com o passar dos anos, o desenho se tornou, portanto, o meio pelo qual a artista apresenta sua forma de compor um universo transbordante em referências, uma elaboração de culturas diversas que lhe serve como material de criação.

A influência dos filmes em seu repertório poético, tanto como a literatura, as ilustrações, as imagens guardadas em sua caixinha² e tudo aquilo que seu olhar captou ao longo dos anos que lhe serviu de inspiração para criar, fez possível a relação entre tais imagens sobressalentes (imagens

¹ “Passei da leitura para as ilustrações e das ilustrações para o desenho, foi assim que me peguei desenhando”. Conversa com Jandira Lorenz. Novembro de 2011. Florianópolis.

² Caixinha onde Jandira guarda recortes de revistas, jornais e imagens que lhe atraí.

fantasmas) na memória de Jandira e o desenrolar destas no processo criativo, contribuindo e culminando em seus desenhos. Por meio das imagens encontradas em filmes destacados pela artista, foi possível estabelecer conexões entre memória e tempo, trazendo a reflexão sobre a sobrevivência das imagens, e entre processo criativo e montagem, ressaltando como a reelaboração inerente à criação recai na estrutura compositiva de montagem, característica presente no processo e na fatura de Jandira Lorenz.

De modo geral, a literatura e o cinema sempre foram alimentos para a criatividade da artista. Principalmente por meio das imagens cinematográficas se ilustra, neste texto, o transcorrer da criação. Há nas imagens o vestígio da lembrança que foi criada juntamente à percepção.

No filme “*O Incrível Exército de Brancaleone*”, em destaque no frame da figura 01 e a pesquisa da obra de Francisco Stockinger na figura 02, foram citadas por Jandira como recordações de motivações relacionadas a criação da figura 03, revelando que as intenções se constroem junto à memória, como também a forma e conteúdo são/estão, se combinam e se adequam a um determinado resultado compositivo-criativo. Porém, o que não significa serem sempre conhecidas as intenções da artista no curso de suas ações, às vezes ela descobre somente mais tarde.

As recordações de Jandira surgiram no decorrer das conversas e questionamentos. Ao apresentar elementos motivadores de algumas de suas obras, a artista revela a participação da pesquisa para encontrar meios, ferramentas ou exemplos inspiradores, no princípio, como agregativo à expressão, o que depois veio a se tornar uma conduta

automática correlacionada aos seus arquivos de memória³. Quanto à obra “A Corte de Ravena” (Figura 03), a artista durante a entrevista, diz:

“São desenhos antigos, quando fiz o do Brancaleone (A Corte de Ravena) era estudante na escola de artes da URGs, tinha visto o filme e gostado muito. Na verdade, a figura maior e com lança é ligeiramente inspirada nas esculturas de Francisco Stockinger (escultor gaúcho) e o tratamento de transparência na cor reflete, um pouco da abstração lírica que dominava, antes da triunfal chegada da Op e da Pop Art. Tanto este desenho como os “Astronautas”⁴ eram apenas desenhos de estudante de arte querendo achar alguma forma de se “expressar” (agora a preocupação era de se “expressar”). Era um período onde a ideia de pesquisa, criação, expressão era muito marcante entre os alunos, talvez porque os professores também vinham de um ensino mais apoiado na tradição expressiva”. (Informação verbal)⁵.

³ Quando me refiro a arquivos de memória é somente o modo como podemos pensar todas as referências que se conservam por si no espírito, de modo automático, no intuito de entender com Bergson, como memória que está sempre presente, de modo virtualizado, a partir da noção de tempo passado como um gesto de abolição do tempo como puro movimento e mudança contínua, ininterrupta. O cérebro, para o autor, “funciona como mediador entre as lembranças que se atualizam e a totalidade da memória, que persiste por inteiro, mas suspensa no plano virtual. Longe de ser (o cérebro) local de armazenamento ou arquivo de lembranças (...)” (FERRAZ, 2007, p. 52).

OLIVEIRA, Vanessa Bortucan de. A Sobrevivência das Imagens em Jandira Lorenz: uma Poética da Montagem. 2014. 240f. Mestrado em Teoria e História das Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis. Apêndice 02 - Desenhos e Pinturas, Figura 116, p. 150.

⁵ Informação retirada da Entrevista concedida por LORENZ, Jandira. [mar. 2014]. Entrevistador: Vanessa Bortucan. Florianópolis, 2014. Arquivo documento por escrito.



Figura 1 - Frame do filme O Incrível Exército de Brancaleone. Fonte: Reprodução do filme.



Figura 2
Francisco Stockinger,
Guerreiro, década 60.
Escultura em ferro,
madeira e bronze, 119 x 20 cm⁶.

Fonte:
Reprodução do Site Catalogo das Artes.

⁶ Catálogo das Artes. Francisco Stockinger, Guerreiro. Disponível em <<http://www.catalogodasartes.com.br/>>. Acesso em: 15 mai. 2014.



Figura 3
Jandira Lorenz.
A Corte de Ravena,
1966-67,
nanquim e guache sobre papel,
Triptico,
61 x 25 cm.

Fonte: Reprodução do acervo pessoal
de Tales Umberto Bieszczad.

São Paulo - SP.

A interlocução constante com Jandira, permite-nos dizer que nem sempre é possível relembrar o caráter das intenções que surgiram no momento da criação, e também, não necessariamente elas se equacionam com objetivos imediatos e diretos, fato que recai ao pensamento de Bergson⁷ quando diz ele haver duas memórias profundamente distintas e, ao mesmo tempo complementares, sendo uma fixada no organismo, que nos faz nos adaptar à situação presente; recupera nossa experiência passada, mas não evoca sua imagem, movendo-se num presente que recomeça a todo instante. E a outra, a memória verdadeira, coextensiva à consciência,

⁷ BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

datada no tempo, dando a cada fato um lugar, movendo-se efetivamente no passado definitivo.

Essas duas prestam-se apoio mútuo, por um lado, a memória do passado apresenta aos mecanismos sensório-motores todas as lembranças capazes de orientá-los em sua tarefa e de dirigir a reação motora no sentido sugerido pelas lições da experiência: nisto consistem precisamente as associações por contiguidade e por similitude. Mas, por outro lado, os aparelhos sensório-motores fornecem às lembranças impotentes (inconscientes) o meio de se incorporarem, de se materializarem-se, enfim, de se tornarem presentes. Para que uma lembrança reapareça à consciência, é do presente que parte o apelo ao qual essa lembrança responde, e é dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança retira o calor que lhe confere vida⁸.

Os estados de consciência têm afinidades uns com os outros. Entre duas ideias quaisquer, escolhidas ao acaso, há sempre semelhança e sempre, se quiserem, contiguidade, o que não explica em absoluto o por que uma evoca a outra. Como as lembranças se associam em função de uma contiguidade ou de uma semelhança, em uma dada situação tendem a extrair o que ela tem de útil, e de armazenar a reação sob forma de hábito motor e servir a situações do mesmo tipo.

Por mais que, duas imagens sejam profundamente diferentes, encontraremos um gênero comum ao qual elas pertencem e conseqüentemente, uma semelhança que lhes serve de ponto de união. No que diz respeito à contiguidade, uma imagem não evoca por contiguidade uma antiga imagem a não ser que ela se lembre primeiro de uma imagem que se

⁸ BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 178-179

lhe assemelha, pois é uma lembrança e não uma percepção de uma antiga imagem que toca a memória.

Como tudo se assemelha, tudo pode se associar. Uma vez ligada a lembrança à percepção, uma quantidade de acontecimentos contíguos à lembrança se associaria ao mesmo tempo à percepção. A vida psicológica oscila entre estado sensório-motor e vida imaginativa. O estado sensório-motor orienta a memória, e a memória com a totalidade de nosso passado, exerce uma pressão a fim de inserir na ação presente maior parte possível de si mesma⁹. A memória, conseqüentemente, vai ao encontro da experiência em vista da ação e age sobre si mesma, orientando o momento presente a fim de apresentar-lhe a face mais útil.

Tais reflexões de Bergson, reunidos à fala de Jandira e suas obras, aqui apresentadas, tornam possível identificar o diálogo entre processo o criativo e memória. Há uma realidade que apreendemos de dentro, onde a continuidade escoo de maneira diferente como uma *“sucessão de estados em que cada um anuncia àquele que o segue e contém o que precedeu, onde todos se prolongam uns nos outros”* e, é assim, que experimentamos as percepções que advém do mundo material¹⁰.

Se lembramos do passado é porque nosso corpo de alguma forma conserva sua marca, sua imagem. Em função dos interesses e situações presentes, o cérebro funciona como mediador entre as lembranças que se atualizam e a totalidade da memória suspensa (em estado de virtualidade). E se há uma consciência, é ela que percebe essas marcas do passado e interpreta-as à luz do que rememora. *“É a consciência que retém esse passado; enrola-o sobre si mesmo à medida que*

⁹ Ibid., p. 197.

¹⁰ BERGSON, Henri. **Cartas, Conferências e outros escritos**. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 15-16.

*o tempo vai se desenrolando e usa-o para preparar um futuro que ela contribuirá para criar*¹¹.

A fala de Jandira expressa a certeza de que não faltam convites e estímulos para o artista criar em consonância à sua poética e enfatiza a naturalidade do movimento da ação de fazer, consoante ao pensamento bergsoniano. Escreve a artista ao responder a entrevista:

*“Inventar, figurar (mentalmente) e realizar ou produzir são processos interconectados, uma sequência natural. O mesmo com o termo “descobrir”, pois é fazendo que se antevê novas possibilidade, novos enfoques. Assim, também no que faço isso ocorre naturalmente, uma ideia leva a outra, uma forma desdobra-se em novas possibilidades, com deslocamentos espaciais buscando interesse visual, tratamento gráfico muitas vezes partindo de uma textura sugestiva, ideias colhidas aqui e ali, reinventando a partir de um pedaço de desenho anterior. Tudo se junta, se agrega quase espontaneamente (passando pelo “crivo” da escolha consciente final) no desenho, estão os elementos mais básicos para a expressão em arte. Ali estão as texturas, as formas, o recurso do claro-escuro, os ritmos, os grafismos, e isso o artista pode encontrar sugestivamente nas folhas dos coqueiros, no tronco rugoso das árvores, na cestaria, no rendado das folhas, etc. Tudo é convite para o uso no desenho(...)”. (Informação verbal)*¹².

Nos desenhos de Jandira podemos encontrar exemplos de arquivos da memória, como as imagens dos filmes de Fellini¹³. E apesar da artista não enxergá-los como motivação ou ponto de partida, são motivações “*silenciosas*”, que fun-

¹¹ Id. **A Energia Espiritual**. Tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 30.

¹² Informação retirada da Entrevista concedida por LORENZ, Jandira. [mar. 2014]. Entrevistador: Vanessa Bortucan. Florianópolis, 2014. Arquivo documento por escrito.

¹³ Cineasta italiano que atua na produção de filmes com cenários plásticos que fazem parte da inspiração da artista.

cionam como lembranças atualizadas pelo presente e embrenham-se no desenrolar da obra preenchendo novos futuros (por estarem imbricados ao mecanismo da memória, e independe da consciência que o artista tem ou não, durante ou após a realização da obra). Por isso, ao ser indagada se as leituras e filmes serviam de motivação para o trabalho, a artista responde: “*Não tenho certeza da resposta a esta pergunta, pois há muito tempo que venho acumulando ‘memórias’, lembranças e referências*”. (Informação escrita, 2014)¹⁴.

Ao longo das conversas, Jandira mencionou cenas dos filmes do cineasta italiano Federico Fellini que a marcaram. Como são filmes repletos de cenas que expiram arte, cenários de intensa plasticidade, fascinavam e enriqueciam o imaginário de Jandira. A artista reconhece que a figura 04 como é um exemplo dessas imagens que a alimentou por muito tempo, estando constantemente presente em muitos de seus desenhos, como se a cena do filme *8 1/2* reverberasse e sobrevivesse pela beleza que o olhar de Jandira contemplou.



Figura 4 - Frame do filme *8 1/2*. Fonte: Filme de Federico Fellini. Fonte: Reprodução do filme.

¹⁴ Informação retirada da Entrevista concedida por LORENZ, Jandira. [mar. 2014]. Entrevistador: Vanessa Bortucan. Florianópolis, 2014. Arquivo documento por escrito.



Figura 5 - Jandira Lorenz. Sem título, 1994, nanquim sobre papel, 39,5 x 63 cm. Fonte: Reprodução do acervo pessoal de Maria Helena Petry Makowiecky. Florianópolis - SC.

As figuras 04 e 05 insinuam a semelhança que a sua lembrança, ao acionar a consciência atenta, deixou passar em proveito da ação presente. São exemplos de como as formas subsistem em outras, deixando o vestígio das sensações aglomeradas que colorem a percepção (lembranças-imagem) de imagens do passado, pois o tempo ao desenrolar o passado, usa-o para criar o futuro e é neste devir que se interpreta o que se rememora. A imagem (da lembrança-pura), portanto, sobrevive e se prolonga no presente. Embora as influências que alavancam ou permeiam o processo criativo de Jandira passem muitas vezes despercebidas em sua produção, de modo geral, e com o desenrolar da pesquisa, Jandira percebe as marcas do universo de Fellini em suas obras. Portanto, afirma:

“Vários filmes de Fellini (Armacord, Roma, 8 ½, E la Nave Va, Cidade das Mulheres, Julieta dos Espíritos) vinham carregadas de imagens oníricas, memórias (Julieta olha para o muro e vê

uma procissão de freiras...) uma mistura de real e sonho (onde tudo pode acontecer). Fellini deixou uma marca indelével de tal modo que podemos designar algo como “felliniano”. Fellini estava criando alguns de seus grandes filmes na época em que eu começava a trilhar um caminho individual no desenho. Era impossível não me fascinar pelo universo delirantemente barroco de suas obras pelo clima, como já disse, em que a imaginação, o delírio, o maravilhoso, o grotesco, estavam lado a lado com imagens da realidade cotidiana. Mas só quando revi, nos DVDs, há pouco tempo atrás, alguns de seus filmes, é que me dei conta de quanto devo àquele seu “olhar”, sua visão, para criar meu próprio “fabulário” com sua bagagem de memórias e sonhos”. (Informação verbal) ¹⁵.



Figura 6
Jandira Lorenz.
Sem título, s/d,
nanquim e aguada sobre papel,
62 x 42 cm.

Fonte: Museu de Arte de Santa Catarina – MASC. Florianópolis.

¹⁵ Informação retirada da Entrevista concedida por LORENZ, Jandira. [mar. 2014]. Entrevistador: Vanessa Bortucan. Florianópolis, 2014. Arquivo documento por escrito.



Figura 7 - Jandira Lorenz. Sem título, 1979, bico-de-pena e nanquim sobre papel, 46 x 38,5 cm. Acervo Tales Umberto Bieszczad. Fonte: Acervo da artista.

As imagens das moças nas figuras 06 e 07 podem ser outros desdobramentos da cena do filme, pois as imagens parecem dizer como a experiência de criar é aprender a transformar em formas aquilo que o olhar dominou da realidade (seu instrumento poético), unindo o mundo visível ao mundo sensível, fazendo com que, neste instante, se estabeleçam relações entre a experiência por meio dos sentidos.

O processo criativo é uma ressurreição constante daquilo que o olhar capta. Para Jandira “*a arte inevitavelmente fala*

do que conhecemos, mas nos faz ver com um novo olhar. O modo de fazer isso, projetar no trabalho vai depender de cada um, da sua sensibilidade particular”. (Informação verbal)¹⁶.

A figura 10, produzida em 1982 pela artista, constrói uma relação com as referências filmicas (Figuras 08 e 09) acumuladas pela artista que com o tempo foram sendo impressas pela experiência, convocando todas as lembranças relacionadas ao tema, para enfim, se materializarem em algo novo que sua imaginação criativa gerou a partir da percepção e, por fim, teceu.



Figura 8 - Frame do filme: Julieta dos Espíritos, de Frederico Fellini. Fonte: Reprodução do filme.

¹⁶ Informação retirada da Entrevista concedida por LORENZ, Jandira. [mar. 2014]. Entrevistador: Vanessa Bortucan. Florianópolis, 2014. Arquivo documento por escrito



Figura 9 - Frame do filme: E La Nave Va, de Frederico Fellini. Fonte: Reprodução do filme.



Figura 10 - Jandira Lorenz. Sem título, 1982, nanquim e bico-de-pena s/ papel, 43 x 62 cm.
Fonte: Acervo pessoal da artista.

As imagens da memória quando se tornam lembranças contribuem para a ação presente. Embora muitas outras se insinuem, são as mais vigorosas que se enlaçam na ação presente. A ação compila lembranças que são metamorfoseadas,

e adquirem forma mais pessoal quanto mais a memória se amplia, podendo gerar uma quantidade ilimitada de sistematizações diferentes. Cabe ao artista (com sua peculiaridade) “*dar forma ao seu pensar*”. (Informação verbal)¹⁷.

Se o estado contemplativo de Jandira, desde menina, expandiu suas percepções evocando lembranças diferentes, é porque houve uma dilatação de sua consciência, expandindo-se numa superfície vasta de imagens, que é capaz de levar mais longe o inventário detalhado da riqueza dos olhares da humanidade, convertendo-se em um número crescente de criações (obras de arte), como estrelas brilhantes em um céu nebuloso.

Ao olharmos a imagem 10 poderíamos dizer com as palavras de Henri Bergson, que devemos estender essa sobrevivência independente e integral do passado aos estados psicológicos (abarca as sensações e as imagens), considerando-o (estado psicológico ou vida mental) o local de armazenamento da lembrança e continuidade de sua existência, fazendo do passado uma realidade que sobrevive e se prolonga no presente¹⁸. A lembrança no presente traz a síntese atual de todos os nossos estados passados de modo contingente. Estes estados contemplam a totalidade da experiência vivida (em resumo), e nós percebemos somente uma pequena parte, porém a utilizamos em sua totalidade. Por possuímos essas experiências resumidamente, temos impressões de desaparecimento das percepções antigas ou de ressurreição caprichosa das mesmas. É através dessas duas sensações que Jandira se dá conta de como estas influências aparecem em

¹⁷ Informação retirada da Entrevista concedida por LORENZ, Jandira. [mar. 2014]. Entrevistador: Vanessa Bortucan. Florianópolis, 2014. Arquivo documento por escrito

¹⁸ Para Bergson (2011), o passado e a memória encontram-se sempre em uma relação de simultaneidade com o “presente” e o vivido.

seus desenhos¹⁹.

Jandira mantém seu olhar atento ao passado, e ao olharmos seus desenhos é perceptível a leitura da artista (resposta) ao processo de apreensão de imagens que a percepção selecionou que seguiram e seguem como marcas presentes em suas criações. A lembrança, ao mesmo tempo que é um estado presente, se destaca do presente. Ela se transforma à medida que se atualiza e tende a viver numa imagem, por isso a memória não é possível sem uma imagem²⁰.

Neste movimento de vaivém nasceu sua poética, fortalecida pela prática de desenhar desde menina, fazendo exercícios com as formas, no intuito de dominar a técnica do desenho. Jandira soube utilizar os poucos recursos e materiais à sua disposição, principalmente em sua infância e adolescência, para com tempo e treino conseguir transfigurar o que aprendeu com a bagagem da tradição.

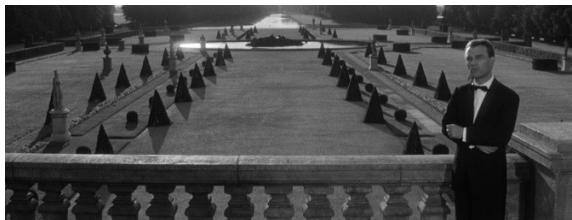


Figura 11 - Frame da cena do filme O ano passado em Marienbad (1961). Fonte: Reprodução do Filme.

¹⁹ Informação retirada da Entrevista concedida por LORENZ, Jandira. [mar. 2014]. Entrevistador: Vanessa Bortucan. Florianópolis, 2014. Arquivo documento por escrito.

²⁰ BERGSON, Henri. Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2011.



Figura 12 - Jandira Lorenz. Marienbad, s/d, nanquim sobre papel, 52,3 x 46,5 cm. Fonte: Acervo pessoal de Selma Evangelista. Florianópolis- SC.

A figura 12, é mais um exemplo de um desenho diretamente inspirado numa cena de filme “*O Ano Passado em Marienbad*”²¹ - figura 11, conforme relato verbal da artista, mostrando como o arquivo de imagens do passado de Jandira Lorenz sobrevivem em suas imagens no presente. A memória é o conector dessa relação entre imagens. É ela que está nos vestígios que atualiza a escavação arqueológica, “está no presente mesmo da arqueologia, em seu olhar, em seus gestos metódicos ou de investigação, em sua capacidade para ler o passado do objeto no solo atual”²². As imagens constituem a partida e o recomeço do que é ser imagem, dentro do fundamento da sobrevivência onde a espectralidade do tempo aponta a necessidade de uma atitude arqueológica

²¹ Informação retirada da Entrevista concedida por LORENZ, Jandira. [mar. 2014]. Entrevistador: Vanessa Bortucan. Florianópolis, 2014. Arquivo documento por escrito.

²² Tradução livre da autora do original: “La memoria está, ciertamente, en los vestigios que actualiza la excavación arqueológica; pero ella está también en la sustancia misma del suelo, en los sedimentos revueltos por el rastrillo del excavador; en fin, está en el presente mismo de la arqueología, en su mirada, en sus gestos metódicos o de tanteo, en su capacidad para leer el pasado del objeto en el suelo actual”. (DI-DI-HUBERMAN, 2011a, p. 163).

material e psíquica.

Ao partimos de um caminho de investigação que vai dos desenhos às imagens fantasmas, o que guardam e o que ressoam, e acompanhando a leitura em Didi-Huberman²³ a partir dos debates trazidos por ele sobre a história da arte e o anacronismo das imagens, encontramos o sentido de iluminarmos os estratos das sobrevivências das imagens de Jandira, constituindo a noção de anacronismo, onde imagem e memória se conectam. Essas imagens se apresentam como fantasmas e a memória é o elo do processo criativo que faz resultar nessa montagem de elementos passados.

A atitude arqueológica e genealógica diante da imagem, semelhante a condição colocada por Didi-Huberman²⁴ ao abrir a história presente pelo viés do atlas de Aby Warburg, revela sintomas, seus movimentos inconscientes, e faz, portanto, surgir fantasmas, seres ou coisas anacrônicas, por via da fantasia em movimento à razão, criando um ritmo condutor de sobrevivências²⁵.

Com o conhecimento dos arquivos de imagens dos filmes vistos e rememorados por Jandira, podemos também pensar essas imagens do “*passado*” como fantasmas que assombram-na e, em seu processo criativo, se tornam leitmotivos imagéticos em potência, que conseqüentemente, se conservarão em latência, trabalhando em favor da diferença com repetição (ou as durações heterogêneas). O fato do desconhecimento dos arquivos não inviabilizaria as analogias, pois as

²³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011a.

²⁴ Id.

²⁵ JORGE, Eduardo. Histórias de fantasmas para adultos: as imagens segundo Georges Didi-Huberman. In: *Revista Artefilosofia*, n.12, Ouro Preto, 2012, p. 117-139. Disponível em: < <http://www.raf.ifac.ufop.br/sumarios-n12.html>.> Acesso em 05/06/2014.

imagens trazem com elas inúmeras possibilidades, para que o observador relacione aquilo que vê à bagagem histórica e cultural da humanidade, experimentando “*a metamorfose constante e o deslocamento azimutal das imagens. São como borboletas, nos rodeiam com sua dança incessante, com seus movimentos brownianos, com seu contagiante pulular*”²⁶.

Os exemplos servem de base para a compreensão desse fenômeno (do destempo) fascinante que a imagem carrega em si. A figura 13, (tal como as figuras 05, 06 e 07) é mais um desenho de Jandira onde a menina com a lanterna é recorrente, sendo a figura 13 mais uma variação ou subsistência de uma forma, a da imagem do filme *8 1/2* de Frederico Fellini, em outra.



Figura 13 - Jandira Lorenz. Sem título, 1986, bico-de-pena sobre papel, 47 x 35 cm. Fonte: Reprodução do Catálogo da Exposição “Jandira Lorenz – 10 anos de arte”. Museu de Arte de Santa Catarina e Studio de Artes, Abril de 1986.

²⁶ Tradução livre da autora do original: “Para experimentar la metamorfosis constante y el desplazamiento acimutal de las imágenes. Estas, como las mariposas, nos rodean con su danza incesante, con sus movimientos brownianos, con su contagioso pulular.” (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 63).

²⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: UFMG, 2011b, p. 61-62.

Ao olharmos para a imagem de Fellini (Figura 04) e as imagens de Jandira que trazem a menina iluminando um caminho, refletimos sobre a imaginação como um instrumento da inteligência que ao elaborar a realidade, responde aos estímulos visuais produzindo imagens nas quais o “*Outrora encontra o Agora*”, compondo constelações ricas de Futuro, como afirma Didi-Huberman²⁷:

Se a imaginação – esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento – nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado reminiscente.

Algumas imagens são recorrentes nos desenhos de Jandira, as figuras 14 a 19 são exemplos de como durante o seu percurso como artista, alguns elementos aparecem e reaparecem, já misturados ao seu mundo imaginário, onde estão incubadas as imagens que compreendem todas as referências absorvidas nos livros infantis ilustrados, nos clássicos da literatura, filmes, livros de História da Arte, livros de ballet, catálogos, da relação que mantinha com a tradição clássica e sua formação erudita, enfim, todas as formas que lhe tocam as sensações e emoções, que passarão pela obscuridade primeiro da memória, para então, dar luz às suas criações.



Figura 14
Jandira Lorenz.
Sem título, 1985-86, bico-de-pena
sobre papel, 56 x 45 cm.
Fonte: Reprodução do Catálogo da
Exposição “Jandira Lorenz – 10 anos de
arte”. Museu de Arte de Santa Catarina
e Studio de Artes, Abril de 1986.



Figura 15
Jandira Lorenz.
Detalhe da obra Sem título,
bico-de-pena sobre papel, 57 x 50 cm.

Fonte: Reprodução do Catálogo da
Exposição “Jandira Lorenz – 10 anos de
arte”. Museu de Arte de Santa Catarina
e Studio de Artes, Abril de 1986.



Figura 16 - Frame do filme O incrível exército
de Brancaleone. Fonte: Reprodução do filme.



Figura 17
Jandira Lorenz.
O pássaro, 1988, xilogravura sobre papel.
P/A 27 x 26,5 cm.

Fonte: Acervo pessoal de Zilton
Luiz Macedo, São Paulo- SP.



Figura 18
Jandira Lorenz.
Sem título, 1986,
bico-de-pena sobre papel,
21 x 21 cm.

Fonte: Acervo pessoal de Tales Umberto
Bieszczad, São Paulo - SP.



Figura 19
Leonardo da Vinci, Tête de Léda,
1505-1510,
Windson Castle, Royal Library.

Fonte: Reprodução do livro Léonard de
Vinci. L'ouvre graphique. V.II. p. 295

²⁸ Tradução livre da autora do original: “La imaginación, la montadora por excelencias, desmonta la continuidad de las cosas con el objeto de hacer surgir las “afinidades electivas” estructurales. La imagen actualiza un orden de conocimiento esencial al aspecto histórico de las cosas.” (DIDI-HUBERMAN, 2011a, p.178).

A palavra imaginação do latim *imaginatio* significa criação de imagens. É na imaginação que está o poder de criar e de avistar fantasmas. A imaginação opera com a sustentação da memória. Devido ao poder de assombração da imagem da moça de Fellini, esta sobrevive na memória da artista como fantasma, desencadeando metamorfoses perpétuas, pois é a imaginação de Jandira que reconstrói a experiência do passado, sendo portanto, “*a imaginação, montadora por excelência [...], atualiza uma ordem de conhecimento essencial ao aspecto histórico das coisas*”²⁸. A imaginação enxerga as relações íntimas entre as coisas, e nessa constelação saturada de tensões aparece a imagem dialética, caracterizando o eterno retorno (das sobrevivências e metamorfoses).

Aby Warburg mostrou o papel das sobrevivências na dinâmica da imaginação do Ocidente, e de como os trabalhos memorialísticos se revelam portadores. Ele propôs uma arqueologia teórica centrada nas formas e símbolos. “*Substituiu o modelo ideal dos ‘renascimentos’, das ‘boas imitações’ e das ‘serenas belezas’ antigas por um modelo fantasmal da história em que os tempos (...) se expressavam por obsessões, sobrevivências, remanências, reaparições das formas*”²⁹.

A história não é um simples processo contínuo, nem fixo, mas de bifurcações onde se chocam uma história anterior a uma posterior. Não podemos produzir uma noção

²⁹ Tradução livre da autora do original: “Substituía el modelo ideal de los “renascimientos”, de las “buenas imitaciones”, y de la historia en que los tempos no se calcaban ya sobre la transmisión académica sino que se expresaban por obsesiones, “supervivencias”, remanencias, reapariciones de las formas”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25).

³⁰ Domenico de Piacenza no século XV compôs o tratado De la arte di ballare et danzare (sobre a arte de bailar e dançar). “Domenico chama de fantasma uma parada repentina entre dois movimentos, capaz de concentrar virtualmente na própria tensão interna a medida e a memória de toda a série coreográfica”. (AGAMBEN, 2012, p. 24).

coerente da imagem sem uma noção de tempo, entendendo de que maneira o passado chega ao historiador, e como chega a encontrá-lo em seu presente, entendido como presente reminescente. Dentro do caos das imagens, pensar a arte é pensar a heurística dos eternos recomeços. É assim que nos aproximaremos à poética de Jandira Lorenz, articulando as possibilidades e hipóteses, sem ignorar a voz da artista e os vínculos (através de imagens fantasmas do repertório cinematográfico da artista) com o processo criativo.

Giorgio Agamben ao relacionar o tratado de Domenico Piacenza³⁰ com a teoria aristotélica compreendida em um breve tratado sobre memória e a reminiscência, liga memória, tempo e imaginação, afirmando que os seres que percebem o tempo, percebem-no pelo fato de se relembra-rem (de serem dotados de memória), com a imaginação. Agamben³¹ diz que “*a memória não é possível sem uma imagem (phantasma), que é uma afecção, um pathos da sensação ou do pensamento*”. Sendo assim, a imagem é fantasma por resguardar uma memória carregada de energia, que pode se transformar sempre já que é potência imaginativa.

Para Agamben “nada se assemelha mais à visão da imagem como *Pathosformel*³² do que *fantasmata*³³, que contrai em si, em uma brusca parada, a energia do movimento e da memória”³⁴. A memória é uma composição de fantasmas (das imagens). Se a imagem é feita de tempo e de memória, então são *fantasmatas*.

A memória reúne elementos heterogêneos que conservam

³⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012, p. 25.

³² *Pathosformel* quer dizer fórmula de pathos, vida póstuma. A fórmula de pathos, é um modo heurístico de articular detalhes, de ler as permanências de gestos, de pensar morfológicamente a imagem (JORGE, 2012, p. 124).

³³ Termo usado por Domenico Piacenza que quer dizer: uma composição dos fantasmas (das imagens). Operação conduzida sobre a memória.

³⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. São Paulo: Hedra, 2012, p. 24.

sua força e se desenvolvem, como fantasmas que surgem no momento em que o olho é atraído por detalhes, e, é a partir do detalhe que se escava e se descobre os intrincamentos de campos, de sentidos, de tempos, de modo a evidenciar o poder dos intervalos para estruturar a vida póstuma de um passado que existe de forma diferente (como um eco), que une momentos disjuntos do tempo e faz de um tempo a memória do outro. Continuidade (sobre camadas de descontinuidades) de um vestígio que será sempre vestígio ou fantasma.

Ao pensarmos em memória e tempo, é possível construir uma analogia entre processo criador e imagem ao pensar que as imagens do passado rememoradas no presente sofrem deslocamentos de sentido e como reminiscência do pensamento é sempre sombra quando apanhada. É nas relações que a potência está em germe na possibilidade³⁵. A potência do ato criador capta a energia impressa nas coisas, tanto quanto a energia armazenada na imagem criada (potência) do presente que guarda em si um passado que é sempre transformado.

É neste movimento da possibilidade que sobrevive a imagem. Nele se baseia o modo como elas sobrevivem e retornam num mesmo movimento - o tempo dialético - do sintoma. Na imagem 20, a menina que contempla aparece em diversos desenhos de Jandira (figuras 21, 22 e 23 por exemplo), em cada um com uma força e expressividade.



Figura 20
Frame do filme *Julietta dos Espíritos*
de Federico Fellini.

Fonte: Reprodução do filme.



Figura 21
Jandira Lorenz. Sem título,
1987,
nanquim e pincel
sobre papel.

Fonte: Reprodução do acervo pessoal da artista.



Figura 22
Jandira Lorenz.
Sem título, 1987,
acrílico sobre tela,
1,70 x 1,00 m.

Fonte: Acervo Sandra
Makowiecky. Florianópolis.

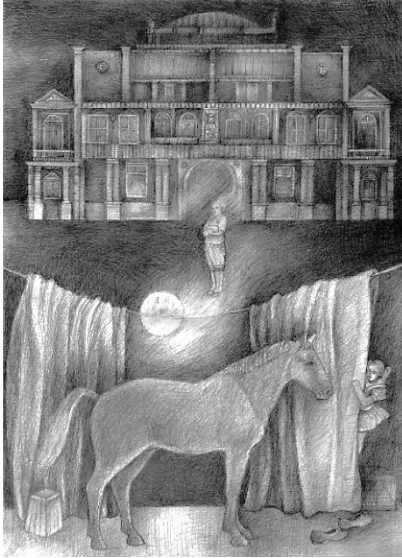


Figura 23
Jandira Lorenz.
Sem título,
2011,
nanquim
sobre papel,
62,1 x 45,5 cm.

Fonte: Acervo da artista.

No processo criativo de Jandira, o gesto criador é o resultado de uma ação de continuidade de uma construção em que a memória participa e emaranha-se com o presente no ato do pensamento na medida em que é construída. Portanto, a memória é sempre uma montagem de acontecimentos, de *pathos* que se juntam no ato da criação, onde as imagens se encontram (neste *entre lugar*³⁶ onde lhe é restituída a vida – vida das formas). Caracterizam um sintoma por franquear significados. Neste entre lugar está a noção de dialética, pois é onde oscila a imagem entre o estranhamento e uma nova ocorrência de sentido³⁷. É neste espaço onde o sentido se interrompe (porque imagem mnemônica é imagem fantasma, sempre outra³⁸, por colocar um instante do passado em re-

³⁶ Como penso este espaço.

³⁷ Porque é sempre outra no presente, como memória histórica transmitida.

³⁸ A memória coleciona imagens, elas estão em nós e não cessam de transformar e crescer.

lação com o presente) que a imagem sobrevive e se refaz no presente. O resultado deste trabalho criativo é essa imagem dialética: lugar de passagem entre imobilidade e o movimento, carregada de tensão, de energia, que abriga fantasmas. A imagem é o trabalho de gestos (interpretativos e constitutivos) sempre em movimento, que se inicia com seu nascimento e persevera como fenômeno inerente à sua sobrevivência (como potência que é).

É preciso compreendermos as imagens, com as semelhanças que elas proliferam, como modificação da temporalidade. Uma experiência interior por mais íntima que seja, pode aparecer como um lampejo para outra pessoa. As imagens 24 e 25, exemplificam como isso pode ser possível, pois postas em relação, as imagens mostram como o olhar pode ser tornar interminável diante de um lampejo. A pintura de Arnold Böcklin (figura 24) na qual Caronte, o barqueiro do Hades, aparece conduzindo uma alma em direção ao mundo dos mortos (no caso da imagem, à Ilha dos Mortos), pode também representar um lampejo de um conhecimento que a humanidade acumulou, por representar. A imagem de Jandira – figura 25 – é talvez outra revelação sintomal deste lampejo, que a arte carrega. Afirma Jandira:

O desenho - ainda que frágil - tem por natureza ser o receptáculo desse olhar que vem carregado de lampejos da alma, permitindo ao artista configurar, pela primeira vez aquilo de que sua consciência até então não tomara posse. Tem espírito de desenhista aquele que acompanhou infinitas vezes com o olho as formas

³⁹ LORENZ, Jandira. Desenho - Essa densa viagem do olhar. Jornal Diário Catarinense. Edição de 7 de janeiro de 1995, p. 06.

⁴⁰ Tradução livre da autora do original: “Porque en la imagen se condensan también todos los estratos de la “memoria involuntaria de la humanidad”. (DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 96).

*da natureza e soube canalizar, por meio da mão, esse poder de penetração na realidade vital das coisas, concretizando a possibilidade de elas se revelarem ao homem e enriquecendo assim o patrimônio do olhar, dos possíveis olhares que a humanidade acumulou através dos milênios.*³⁹

O mundo das semelhanças é tão vasto como o infinito, pois nunca se conseguirá acabar com uma semelhança, porque ela remete sempre, pelo menos, para uma outra e assim segue enriquecendo esse patrimônio da história e da arte, se fazendo e desfazendo incessantemente, esse inelutável devir característico da imagem.

Vemos nas imagens 24 e 25 que “*não é mais o universal que se realiza no particular e sim o particular que se dissemina por todas as partes.*”⁴⁰. E, complementa-se: “[...] *na imagem se condensam todos os estratos da memória involuntária da humanidade*”⁴¹.



Figura 24. Arnold Böcklin. Die Toteninsel, Isle of the Dead: Third version, 1883. Fonte: Reprodução Web.

⁴¹ Tradução livre da autora do original: “No es más lo universal que se realiza en lo particular sino lo particular que se disemina por todas partes”. (DIDI-HUBERMAN, 2011a, p. 172).

⁴² DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: UFMG, 2011b, p. 86-87.

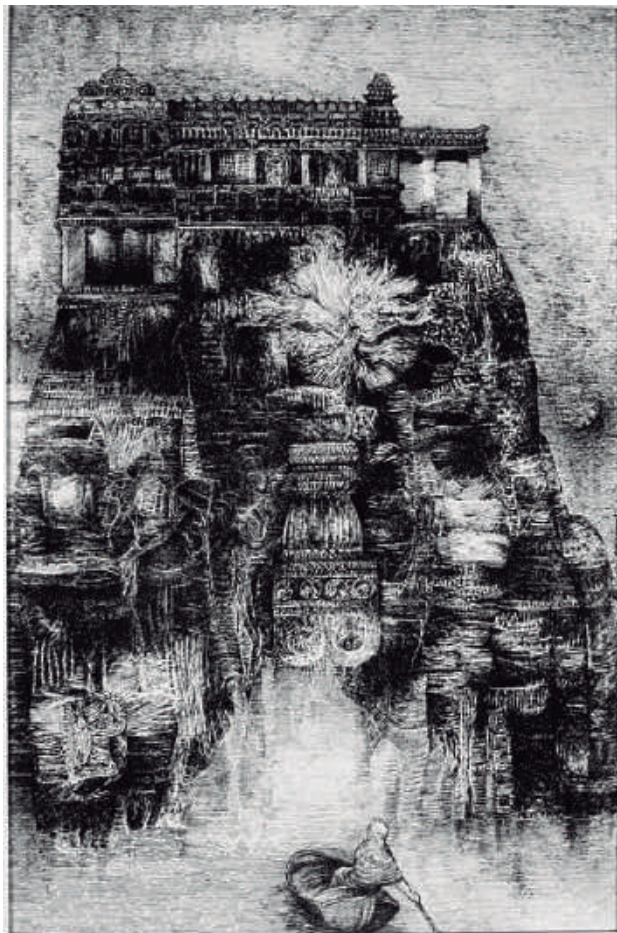


Figura 25. Jandira Lorenz. Sem título, 1995, bico-de-pena, 41 x 60 cm.
Fonte: Reprodução do acervo de Tânia Piacentini. Florianópolis- SC.

As imagens deste texto denotam como o local também é universal e atemporal, *“concretizando a possibilidade de elas se revelarem ao homem e enriquecendo assim o patrimônio do olhar, dos possíveis olhares que a humanidade*

acumulou através dos milênios”, como disse Jandira Lorenz.

Em consonância às experiências vividas que se destacam, a percepção e as lembranças provenientes desta via sensível agem constituindo o movimento contínuo da memória, que, no momento oportuno, se une à ação do fazer, engendrando novas formas. A particularidade da poética de Jandira é, justamente esta atmosfera, no qual há constância de certas imagens construídas pelo imaginário humano inseridas no desenho a partir de uma preferência formal. São as imagens que abrem as portas e se constituem elas mesmas em portas para conhecer a poética de Jandira Lorenz, e para adentrarmos um universo repleto de mistérios subentendidos uns nos outros.

*“A imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e red desaparecimentos incessantes [...] A imagem é pouca coisa: resto ou fissura”*⁴². Se para o autor, a imagem é uma mariposa, para obtê-la e fixá-la seria preciso matá-la. Mesmo matando-a ela persistirá como espectro do que é naquilo que foi, pois porta vestígios de experiência, ao mesmo tempo que propicia experiências em si. Como as imagens pulsam energia, gestos e movimentos, sempre renascerão em outra forma como rastros pertencente a um passado, revivido no presente e metamorfoseado, portanto, será sempre fantasma.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. Ninfas. São Paulo: Hedra, 2012.
- BERGSON, Henri. Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. A Energia Espiritual. Tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. Cartas, Conferências e outros escritos. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BLANCHOT, Maurice. A Conversa Infinita. A Palavra Plural. São Paulo: Escuta, 2001.
- BORTUCAN, Vanessa. Jandira Lorenz: o mundo como desenho. 2012, 86f. Trabalho de conclusão do curso de licenciatura em artes visuais. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis. 2012.
- DELEUZE, Gilles. Diferença e repetição. 2a edição. Revista e atualizada. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda., 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011a.
- _____. Sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: UFMG, 2011b.
- _____. La Imagen Mariposa. Traducción Juan José Lahuerta. Barcelona: Mudito & Co, 2007.
- _____. La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg. Madrid: Abada Editores, 2013.
- E LA NAVE VA. Direção: Federico Fellini. Vídeo. Disponível em: <<http://makingoff.org/forum/index.php>>. Acesso 07 jun. 2013.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Bergson Hoje: virtualidade, corpo, memória. In: LECERT, Eric et al (org). Imagens da Imanência: escritos em memória de H. Bergson, Belo Horizonte: Autêntica, 2007, p. 39-58.

JORGE, Eduardo. Histórias de fantasmas para adultos: as imagens segundo Georges Didi-Huberman. In: Revista Artefilosofia, n.12, Ouro Preto, 2012. p 117-139. Disponível em: < <http://www.raf.ifac.ufop.br/sumarios-n12.html>.> Acesso em 05/06/2014.

JULIETA DOS ESPÍRITOS. Direção: Federico Fellini. Vídeo. Disponível em:<<http://makingoff.org/forum/index.php>>. Acesso 07 jun. 2013.

LORENZ, Jandira. Videoteca Arte na escola. [s/n] Disponível em < http://www.artenaescola.org.br/dvdteca/pdf/arq_pdf_125.pdf>. Acesso em 28 jun. 2011.

LORENZ, Jandira. Desenho - Essa densa viagem do olhar. Jornal Diário Catarinense. Edição de 7 de janeiro de 1995. p. 6 e 7.

LORENZ, Jandira. Entrevista concedida por LORENZ, Jandira. [mar. 2014]. Entrevistador: Vanessa BORTUCAN. Florianópolis. Arquivo documento por escrito.

O ANO PASSADO EM MARIENBAD. Direção: Alain Resnais. Vídeo. Disponível em:<<http://makingoff.org/forum/index.php>>. Acesso 10 jan. 2014.

O INCRÍVEL EXÉRCITO DE BRANCALEONE. Direção: Mario Monicelli. Vídeo. Disponível em:<<http://makingoff.org/forum/index.php>>. Acesso 10 jan. 2014.

8 1/2. Direção: Federico Fellini. Vídeo. Disponível em:<<http://makingoff.org/forum/index.php>>. Acesso 07 ago. 2013.

ZÖLLNER, Frank, NATHAN, Johannes. Léonard de Vinci. L'ouvre graphique. V.II. Taschen: Köln, 2011.

**Joaquim Margarida: Elementos caricaturais
em linguagem universal**
Fabiana Machado Didoné

Na cidade de Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis) circulou semanalmente, entre os anos de 1881 a 1886, *O Periódico Crítico Matraca* que registrava, por meio de textos e de caricaturas, os acontecimentos políticos, sociais e culturais, como também as peculiaridades da vida da cidade, sempre em tom crítico e irônico. O periódico era editado pela *Officina de Lithographia e Typhographia* de Alexandre Francisco das Oliveiras Margarida (1838-1916), estabelecida em Desterro no ano de 1870. Nessa mesma oficina, eram editados outros jornais, periódicos, semanários, partituras musicais e documentos diversos, sendo que grande parte das publicações estava envolvidas com causas sociais e políticas, como o semanário *Artista* em 1882, que propagava ideias republicanas e o jornal *Regeneração* que, na década de 1870, participou ativamente a favor da abolição. O filho de Alexandre Margarida, Joaquim Antônio das Oliveiras Margarida (1865-1955) era o ilustrador e caricaturista do *Periódico Crítico Matraca*, posteriormente também ilustrou os periódicos críticos e humorísticos *O Mosquito e Distração*. Assim como o pai, foi professor do extinto Liceu de Artes e Ofícios nos cursos de desenho, caligrafia, geometria e artes gráficas. Ao pesquisar as inúmeras caricaturas produzidas por Joaquim Margarida publicadas no Periódico Crítico Matraca, foi possível perceber a riqueza e diversidade desse material, possibilitando formar um arquivo de imagens que merece estudo e aproximações.

Segundo o historiador Ernst Gombrich, o surgimento da caricatura como técnica pictórica, aconteceu no final do sé-

culo XVI, com os irmãos Agostino e Annibale Carracci que cunharam o termo *ritratti carichi*, ou retratos carregados, usado para definir desenhos da figura humana nos quais “as deficiências e fraquezas da vítima são exageradas e divulgadas”¹, incorporando elementos do risível e do satírico, fixando então o sentido da palavra caricatura. Os irmãos Carracci usavam modelos reais, e seus desenhos cômicos buscavam revelar o caráter do modelo mediante suas fraquezas, seguindo o “princípio estético central da caricatura moderna: o exagero”². Para Gombrich e Kris, a caricatura era um tipo de descanso pelo fato de não estar sujeita aos rígidos padrões da arte acadêmica³.

*A tarefa do retratista era revelar o caráter do indivíduo, a essência do homem no sentido heroico; enquanto a tarefa do caricaturista era a de revelar o verdadeiro homem atrás da máscara aparente, trazendo à tona sua pequenez e feiura ‘essencial’. O artista tradicional, segundo o padrão acadêmico, criava a beleza ao liberar a forma perfeita que a Natureza procurava expressar através de uma matéria resistente. O caricaturista, por seu lado, buscava a perfeita deformidade, revelava como a alma do homem se expressaria no seu corpo caso a matéria fosse bastante dócil às intenções da Natureza.*⁴

No entanto, a caricatura, como estudo estilístico de fisionomias na época dos irmãos Carracci, vai avançar muito

¹ KRIS, Ernst; GOMBRICH, E.H. Os princípios da caricatura. In: KRIS, Ernst. *Psicanalise da arte*. Trad. Marcelo Corção. São Paulo: Brasiliense, 1968, p.142.

² NERY, Laura Moutinho. *A Caricatura: microcosmo da questão da arte na modernidade*. Orientador: Luiz de França Costa Lima Filho. 2006. 233 f. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2006, p. 28.

³ KRIS; GOMBRICH, 1968, op. cit., p.155.

em direção à crítica da sociedade do seu tempo, tornando-se uma poderosa forma de representação. No século XIX, surgiram os primeiros periódicos críticos e satíricos ilustrados e o apelo à caricatura tornou-se ainda mais constante como forma de representar, com humor e crítica, pessoas e acontecimentos da época. Para tanto, utilizava diversos meios plásticos de expressão como o desenho, a pintura, a gravura e até mesmo a escultura⁵. Para o poeta e escritor francês Charles Baudelaire, a caricatura merecia a atenção tanto do historiador como também do arqueólogo e do filósofo, e deveria integrar os arquivos nacionais e os registros biográficos do pensamento humano, já que o estudo da caricatura poderia ser compreendido como “*uma história de fatos, uma imensa galeria anedótica*”⁶. Baudelaire destacava a importância de uma história geral da caricatura e de suas relações com os fatos políticos, religiosos, nacionais e cotidianos que agitaram a humanidade.

Ao longo da história, a caricatura produziu um extenso número de imagens e ao observar esses arquivos de imagens de humor realizados nas mais variadas épocas e locais, é possível perceber que existem correspondências entre elas, no que se refere aos aspectos formais. O arquivo, nesse caso o arquivo de imagens de humor, compõe uma massa inicialmente inorganizada, que se vai tornar significativa após ser pacientemente elaborado pelo pesquisador. Para Didi-Huberman⁷, o arquivo é sempre “*uma história em construção*”,

⁵ O destacado caricaturista francês Honore Daumier, na década de 1830, trabalhou seus personagens em três dimensões, acentuando traços da fisionomia do retratado e fundando um novo gênero: a caricatura esculpida. Algumas dessas esculturas fazem parte do acervo do Musée d'Orsay, em Paris e podem ser acessadas no site <http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1>.

⁶ BAUDELAIRE, Charles. Escritos sobre arte. Organização e tradução de Plínio A. Coelho. São Paulo: Hedra, 2008, p. 33.

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. Imagens apesar de tudo. Trad. Vanessa Brito e Joao Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012, p. 130.

pois, a cada nova descoberta, aparece nele, como uma “brecha na história concebida”, uma singularidade, que o investigador vai unir com tudo o que já sabe para, possivelmente, “*produzir uma história repensada do acontecimento em questão*”. O autor afirma também que “*o arquivo não é nem o reflexo puro e simples do acontecimento, nem a sua pura e simples prova. Pois ele deve ser sempre elaborado mediante recortes incessantes, mediante uma montagem cruzada com outros arquivos*”⁸.

Desse modo, ao aproximar o arquivo de imagens de caricaturas produzidas por Joaquim Margarida para o Periódico Crítico Matraca ao extenso arquivo de imagens de caricaturas produzidas por outros artistas nacionais e estrangeiros, pretende-se elaborar uma montagem cruzada desses arquivos e produzir, a partir de uma “*mesa de trabalho especulativa*”⁹, uma espécie de “*mesa de montagem imaginativa*”¹⁰, pois a imaginação é trabalho, segundo Didi-Huberman, “*esse tempo de trabalho das imagens agindo incessantemente umas sobre as outras por colisões ou fusões, por rupturas ou metamorfoses...*”¹¹. Logo, uma imagem sem imaginação nada mais é do que uma imagem que ainda não foi trabalhada, ou seja, um mero objeto sobre o qual ainda não foi estabelecida a relação “*imaginativa e especulativa*”¹² entre o que se vê e o que já se sabe.

Ao aproximar os arquivos de imagens de caricaturas em uma *mesa de trabalho especulativa*, é possível perceber que, independentemente do contexto histórico, do período ou da intenção, os artistas, muitas vezes, recorrem a repertórios

⁸ DIDI-HUBERMAN, 2012, op. cit., p. 131.

⁹ DIDI-HUBERMAN, 2012, op. cit., p. 154.

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, 2012, op. cit., p. 154.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, 2012, op. cit., p. 154.

¹² DIDI-HUBERMAN, 2012, op. cit., p. 146.

formais de composição no momento de compor os elementos caricaturais nas ilustrações de humor. Dentre esses repertórios, os que mais se destacam são o exagero e a distorção na representação da figura humana, como também a composição de figuras híbridas, formadas ora por pessoa-animal, ora por pessoa-objeto. Algumas dessas imagens foram selecionadas e agrupadas conforme suas correspondências formais, compondo uma *mesa de montagem imaginativa*, mediante as quais se torna viável explorar um pouco esses repertórios de composição, sendo esse o objetivo a que agora se propõe este estudo.

A distorção de elementos físicos, como a desproporção entre cabeça e tronco, membros alongados ou curtos demais, saliência e exagero de características faciais, entre outros, formam o repertório mais utilizado para compor uma caricatura. No século XV, Leonardo Da Vinci tinha grande propensão ao estudo das ciências naturais, em particular aos estudos anatômicos, humanos e animais. Realizou inúmeros desenhos de pequeno formato de cabeças grotescas de pessoas que encontrava na rua (figura 01), como estudos de fisionomias. De acordo com Giorgio Vasari¹³, Leonardo tinha grande interesse pela ciência e também por tudo o que fosse estranho, atitude esta que muitas vezes era considerada extravagante pelos seus contemporâneos. Essas cabeças grotescas ou faces bizarras, como também são chamadas, surgem como elementos caricaturais constantes e aparecem tanto nas gravuras do artista alemão Wenceslaus Hollar no século XVII (figura 02), o qual pesquisava os estudos de Leonardo Da Vinci, como também nos desenhos caricatos de artistas do século XIX. Como na caricatura de Joaquim Mar-

¹³ VASARI, Giorgio. Vidas dos artistas. Edição de Lorenzo Torrentino. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011, p. 450.

garida (figura 03), extraída do Periódico Matraca, e na litografia do artista francês Louis-Leopold Boilly, de 1823, da Coleção Les Grimaces (figura 04).



Figura 1 - DA VINCI, Leonardo.

The Head of a Grotesque Men, d. 1500

Desenho – 9,2 x 5,4 cm. Acervo do The Metropolitan Museum of Art

Fonte: Disponível em: <<http://www.metmuseum.org>>. Acesso em: 15 fev. 2013.



Figura 2 - HOLLAR, Wenceslaus.

Five Grotesque Heads, 1646

Litografia – 24,6 x18,7cm

Acervo The Metropolitan Museum of Art

Fonte: Disponível em: <<http://www.metmuseum.org>>. Acesso em: 29/08/2012.



Figura 3 - BOILLY, Louis-Leopold. Les Grimaces, 1823
Litografia-33x25cm

Acervo The Metropolitan Museum of Art

Fonte: Disponível em: <<http://www.metmuseum.org>>. Acesso em: 29/08/2012.



Figura 4 -MARGARIDA, Joaquim, 1885
Litografia publicada no Periódico Crítico Matraca, ano 5, n. 52
Fonte: Acervo da Biblioteca Pública do Estado de
SC – Fotografia de Fabiana Didoné.

As deformidades e desproporções no desenho da figura humana também são recorrentes nos desenhos caricatos durante vários séculos, apresentando-se das mais diversas formas. Um exemplo do século XVIII é o desenho a carvão do artista francês François-André Vincent, que durante sua estada na Academia francesa realizou inúmeras caricaturas de artistas e amigos. Na obra *Caricature of the painter Pierre-Charles Jombert* (figura 05), ele reduziu o tamanho da cabeça e ampliou o tamanho das mãos do pintor. No Periódico *Matraca*, encontram-se diversas figuras com deformidades e exageros físicos, como a ilustração do homem com nariz extremamente alongado (figura 06), retirada da edição de número 47, ano V. O artista britânico Roland Searle, que durante o século XX produziu caricaturas para diversos jornais e revistas da Inglaterra e Estados Unidos, realizou a série *Heroes of Our Time*, na década de 1950, em que caricaturava figuras ilustres, como na obra *The Marquis of Salisbury* (figura 07), que faz parte dessa série.



Figura 5
VINCENT, Francois-Andre. Caricature of the painter Pierre-Charles Jombert, ca. 1773-75 - Desenho a carvão - 106 x 42 cm
Acervo The Metropolitan Museum of Art
Fonte: Disponível em:
<<http://www.metmuseum.org>>.
Acesso em: 29/08/2012.

Figura 6
MARGARIDA, Joaquim, 1885
Litografia publicada no Periódico Crítico *Matraca*, ano 5, n. 47
Fonte: Acervo da Biblioteca Pública do Estado de SC - Fotografia de Fabiana Didoné.





Figura 7 - SEARLE, Ronald.
The Marquis of Salisbury, 1957
Série Heroes of Our Time - Litografia a cores - 44 x 28 cm
Acervo The Metropolitan Museum of Art
Fonte: Disponível em: <<http://www.metmuseum.org>>. Acesso em: 30/08/2012.

Outro repertório muito utilizado nas caricaturas são as criaturas híbridas compostas de pessoas-animais e pessoas-objetos. O artista francês François Desprez, no século XVI, criou um pequeno livro com 120 ilustrações de figuras híbridas de pessoas-animais com o título *Les songes drolatiques de Pantagruel* (figura 08). Esse livro inspirou numerosos artistas no século XIX, principalmente caricaturistas franceses ativos durante a Revolução, os quais frequentemente retratavam figuras políticas com o corpo de animal e cabeça de homem. Na grande maioria das vezes, esses híbridos compunham sátiras políticas, usados para representar governantes e políticos da época, como será visto a seguir.

O britânico Thomas Rowlandson criou elaboradas composições satirizando políticos e membros ilustres da sociedade. Na imagem da figura 09, Rowlandson apresenta uma figura híbrida (homem-aranha) representando Napoleão no centro da teia. O imperador-aranha prepara-se para atacar os outros insetos que estão presos em sua teia, como os representantes dos seguintes países, Áustria, Holanda, Prússia, entre outros. Essa mesma imagem de teia aparece também em uma caricatura de Joaquim Margarida publicada no Periódico Matraca em 1885, em que a aranha representa a política e em sua teia estão presos os políticos da época, prestes a serem atacados por ela; essa caricatura traz como título *Actualidade: Enigma Pitoresco e Politico*, conforme pode ser observado na figura 10.



Figura 8

DESPREZ, François. Les Songes Drolatiques de Pantagruel, 1565
Xilogravuras (livro) – 15 x 19 cm

Acervo The Metropolitan Museum of Art, NY

Fonte: Disponível em: <<http://www.metmuseum.org>>. Acesso em: 30/08/2012.

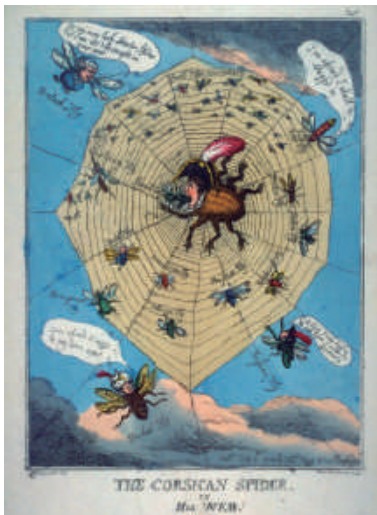


Figura 9

ROWLANDSON, Thomas. The
Corsican Spider in His Web!, 1808

Gravura colorida à mão - 35.5 x 25.3 cm
Acervo The Metropolitan Museum of Art

Fonte: Disponível em: <<http://www.metmuseum.org>>.

Acesso em: 03/05/2013.



Figura 10
MARGARIDA, Joaquim, 1885
Actualidade: Enigma Pitoresco e Político
Periódico Crítico Matraca, ano V, n. 48
Fonte: Acervo da Biblioteca Pública do Estado de
SC – Fotografia de Fabiana Didoné.

O francês J. J. Grandville alcançou grande sucesso com o álbum chamado *Metamorfose do dia*, no qual aparecem figuras híbridas diversas e, muitas delas, vestidas como humanos. A imagem da figura 11 faz parte de um grupo de três grandes placas que foram criadas para o jornal satírico francês *La Caricature*, em 1833. Ela foi acompanhada de um texto no qual se explica o nome pseudocientífico das figuras híbridas, compostas por homens-animais, nesse caso políticos e governantes da época. Na caricatura do *Periódico Matraca* apresentada na figura 12, o cenário é a câmara dos deputados, onde um dos deputados que foi representado com cabeça de pássaro defende os interesses da província, como a construção de uma estrada de ferro e de um farol.



Figura 11

GRANDVILLE, J.J. *Cabinet D'Histoire Naturelle*, 1833

Litografia a cores – 28,5 x 36,6 cm

Acervo The Metropolitan Museum of Art

Fonte: Disponível em: <<http://www.metmuseum.org>>. Acesso em: 03/05/2013.



Figura 12
MARGARIDA, Joaquim, 1885
Periódico Crítico Matraca, ano V, n. 36
Fonte: Acervo da Biblioteca Pública do Estado de
SC – Fotografia de Fabiana Didoné.

O artista americano Henry Louis Stephens executou, na década de 1850, um conjunto de 40 litografias coloridas com o título *The Comic Natural History of the Humam Race*. Nessa série, o artista criou figuras híbridas acrescentando cabeças de pessoas conhecidas em corpos de pássaros, insetos, peixes e outros animais. Dentre as pessoas escolhidas pelo artista para serem retratadas como híbridos, estavam incluídos políticos, autoridades e celebridades. Na imagem da figura 13, o artista caricaturou-se em corpo de galinha e usou a ilustração como capa da sua série de litografias. O híbrido ave-homem também aparece na capa da edição de número 50, ano V, do periódico Matraca (figura 14), em que duas personalidades políticas de partidos diferentes são representadas em corpos de aves, compondo figuras híbridas de homem-animal. O título da sátira é *Os dois chefes políti-*

cos, e nos cartazes pendurados na parede, o da esquerda diz: “Atenção: amanhã às 10 horas grande briga no rinheideiro municipal”, e no da direita, “Só terão ingresso os que apresentarem o devido cartão”.



Figura 13

STEPHENS, Henry.

The Man that hatched this egg, 1851

Série The Comic Natural History of the Human Race

Litografia a cores – 28,6 x 18,4 cm

Acervo The Metropolitan Museum of Art

Fonte: Disponível em: <<http://www.metmuseum.org>>. Acesso em: 31/08/2012.



Figura 14
MARGARIDA, Joaquim, 1885
Periódico Crítico Matraca - Ano V - n. 50
Fonte: Acervo da Biblioteca Pública do Estado de
SC - Fotografia de Fabiana Didoné.

Na ilustração de última página do periódico *Matraca* de número 8, ano VIII (figura 15), figuras públicas são representadas em corpos humanos e cabeças de animal, mais especificamente de asno. O texto que acompanha a ilustração diz que as figuras públicas não gostaram do quadro alegórico publicado na edição anterior do periódico e foram até o escritório da litografia para reclamar. Na caricatura de Angelo Agostini, de 1881 (figura 16), as mesmas figuras híbridas compostas de corpo de homem e cabeça de asno são usadas para representar aqueles que lutavam contra o crescimento e progresso do país. Outros inúmeros híbridos são encontrados nas ilustrações de humor, como mostra a imagem da figura 17 do Periódico *Matraca*, em que as autoridades da época festejam a política que estava sendo praticada, sendo a figura central



Figura 15 - MARGARIDA, Joaquim, 1888
Litografia publicada no Periódico Crítico *Matraca*, ano 7, n. 8
Fonte: Acervo da Biblioteca Pública do Estado de
SC – Fotografia de Fabiana Didoné.

representada com a cabeça de um felino. A ilustração do por-

tuguês Rafael Bordallo Pinheiro para o Periódico O Antonio Maria (figura 18), de Lisboa, no ano de 1881, apresenta uma figura homem-bovino. E, ainda, o jovem Claude Monet desenhava caricaturas de pessoas ilustres na cidade francesa de Le Harvre, como mostra a figura 19, uma caricatura de Jules Didier representado em uma figura híbrida de homem-inseto



Figura 16

AGOSTINI, ngelo, 1881

Publicado na Revista Ilustrada, 1881

Fonte: Disponível em: <http://ferroviasdobrasil.blogspot.com.br/2011_03_01_archive.html>. Acesso: 07/05/13



Figura 17

MARGARIDA, Joaquim, 1885; Periódico Crítico Matraca, ano V, n. 47

Fonte: Acervo da Biblioteca Pública do Estado de SC
Fotografia de Fabiana Didoné.



Figura 18

BORDALLO PINHEIRO, Rafael, 1881

Periódico O Antonio Maria – Lisboa / Portugal

Fonte: Disponível em: <http://www.semiramis.etc.pt/semiramis.weblog.com.pt/arquivo/bordalo_pinheiro/>. Acesso em: 07/05/2013.



Figura 19
MONET, Claude. Caricature of Jules Didier, c. 1860
Lápis e carvão sobre papel - 61,6 x 43,6 cm
Acervo The Art Institute of Chicago
Fonte: Disponível em: <<http://www.artic.edu/aic/collections>>. Acesso em: 18/02/2013.

Os híbridos homem-objeto também vêm de uma longa tradição nos desenhos de humor. Pieter Van der Heyden, em

1570, realizou a incrível gravura *The Battle about Money*, em que híbridos de homens e objetos, como cofres, sacos de dinheiro, barris de moedas e caixas-fortes travam uma violenta batalha entre si. O artista francês Clement Pruche, na litografia *Fameux Jury de Peinture*, Salon de 1841 (figura 20), representa estranhas figuras com corpos humanos e cabeças com os mais variados tipos de objetos, como jarros, ossos, potes e verduras. Essa gravura faz uma crítica ao júri do Salão de 1841 e foi publicada no jornal satírico *Le Charivari*. Já no século XX, Ronald Searle realiza um desenho de um homem degustando uma taça de vinho, porém sua cabeça é de madeira, e seu bigode, de vegetal; o título da obra é *A discernible toach of oak* (figura 21).



Figura 20
PRUCHE, Clement. Fameux jury de peinture. Salon de 1841, 1841
Publicado no jornal satírico *Le Charivari* - Litografia - 30 x 36 cm
Acervo The Metropolitan Museum of Art

Fonte: Disponível em: <<http://www.metmuseum.org>>. Acesso em: 30/08/2012.



Figura 21
SEARLE, Ronald. A discernible toach of oak, 1950
Aquarela e lápis – 32,40 x 22,20 cm
Fonte: Disponível em: <<http://www.ronaldsearle.co.uk/oak.htm>>. Acesso em: 15/07/2013.

Como foi possível perceber mediante essa aproximação e montagem de imagens, os repertórios formais de composição buscados pelos artistas aparecem e reaparecem em épocas e locais diversos, ou seja, essas imagens sobrevivem ao tempo. E a sobrevivência dessas formas atesta que as mesmas matrizes discursivas replicavam em locais distintos, mesmo em países afastados geograficamente e culturalmente, como, por exemplo, Brasil e França. Quando essas imagens são colocadas lado a lado, como nessa montagem imaginativa, só reforçam seu poder de expressão e comprovam a linguagem universal dos elementos caricaturais. Além disso, atestam que as caricaturas que eram produzidas em Nossa Senhora do Desterro no final do século XIX, nesse caso por Joaquim

Margarida para o *Periódico Crítico Matraca*, compartilhavam dessa mesma linguagem universal e em muito aproximavam-se das caricaturas produzidas nos principais centros do mundo, como Rio de Janeiro, Lisboa, Paris, entre outros.

Referências Bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles. Escritos sobre arte. Organização e tradução de Plínio A. Coelho. São Paulo: Hedra, 2008

DIDI-HUBERMAN, Georges. Imagens apesar de tudo. Trad. Vanessa Brito e Joao Pedro Cachopo. Lisboa: KKYM, 2012

KRIS, Ernst; GOMBRICH, E.H. Os princípios da caricatura. In: KRIS, Ernst. Psicanálise da arte. Trad. Marcelo Corção. São Paulo: Brasiliense, 1968

VASARI, Giorgio. Vidas dos artistas. Edição de Lorenzo Torrentino. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011

NERY, Laura Moutinho. A Caricatura: microcosmo da questão da arte na modernidade. Orientador: Luiz de França Costa Lima Filho. 2006. 233 f. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2006

CONFERÊNCIA 2

Radhá Abramo: compromisso com o diálogo entre arte, cultura e educação*

Cláudia Fazzolari

Inicialmente agradeço à comissão organizadora do seminário *Teoria e Crítica de Arte no Brasil: diálogos e situações*, pelo convite encaminhado pela profa. Sandra Makowiecky para apresentar uma conferência junto aos trabalhos destes dois dias de encontros e, cumprimento todos os participantes desta nossa jornada de reflexão.

O presente trabalho expõe breve parcela introdutória de um estudo em processo, dedicado à recuperação de marcos históricos da trajetória profissional de uma mulher comprometida com a vitalidade de projetos culturais emancipatórios para o país.

Tratamos aqui da trajetória de Radha Abramo, profissional lúcida que com grande capacidade fez a leitura crítica de seu tempo, das idiossincrasias de sua própria participação nos acontecimentos e nas realidades constituídas, em décadas de trabalho.

Radha Abramo, em sua itinerância profissional, procurou reunir condições singulares para a formulação de um debate atuante, engajado e vivo sobre as diversas realidades da cena artística brasileira, em constante movimento e atualização criadora.

Destacar a relevância das ações de Radha Abramo revela o compasso de um importante trânsito desta gestora de projetos culturais, entre os riscos assumidos, para a efetiva consolidação dos lugares da criação contemporânea.

De fato, a jornalista, museóloga e crítica de arte atuante manteve-se sempre presente nos ambientes em que o diálogo entre arte, cultura e educação fosse pautado pela ética¹.

Sem dúvida, todos conhecemos seu trabalho; ainda que

não tenhamos conhecido Radha Abramo, somos confrontados com o legado de suas ações no cotidiano, quando caminhamos pelo centro da cidade de São Paulo.

Conhecemos, por exemplo, o conjunto de esculturas situado na Praça da Sé, no marco zero da cidade, palco de importantes momentos de decisão política no país, desde o comício do movimento Diretas Já, em 1984, até a concentração de manifestantes, organizada pelo movimento Passe Livre, em junho de 2013.

Citar, entre outros marcos, o projeto deste conjunto de obras de arte em plena praça pública, pensado como um museu aberto pela Comissão de Artes Plásticas da Secretaria Municipal de Cultura, composta pelo rigor investigativo de Maria Eugênia Franco e de Radha Abramo, é, de fato, acompanhar os passos da formação crítica desta gestora diante da urgência de projetos culturais vitais para a existência na cidade.

Dentre as muitas participações fundamentais de Radha Abramo na cena artística brasileira, conhecemos também sua combativa presença junto ao Conselho de Arte e Cultura da Bienal de São Paulo. Radha Abramo integrava o conselho da instituição em momento complexo quando em meio a conflitos de interesses na gestão, ingerência e desvios de conduta profissional, a situação da IX Bienal se acentuava, em grave crise.

¹ Destacamos breve parcela de um depoimento de Radha Abramo para a Fundação Perseu Abramo que revela a personalidade de uma mulher combativa, incansável em todas as suas lutas. “Sem surpresas o AI-5 do 13 de dezembro de 1968. Pois a turbulência política reflete sempre o avanço das transformações sociais.(...) Talvez a irremediável vocação de mãe tenha me ajudado a tecer a utopia da derrubada da ditadura, simplesmente para apaziguar jovens, idealistas e desesperados, ainda vivos e outros encarcerados.” Link para acesso direto ao depoimento pode ser encontrado em <http://novo.fpabramo.org.br/content/radha-abramo>.

À época, secretária-geral da Bienal de São Paulo, apresentaria publicamente carta de demissão ao Presidente do Conselho da Bienal, Geraldo Quartim Barbosa, e um texto de protesto contra a censura, parcialmente publicado por Walmir Ayala, no *Jornal do Brasil*, em março de 1968².

Já como comissária adjunta para a representação brasileira na 42^a. Bienal de Veneza, em 1986, destaca-se a presença de Radha Abramo como participante ativa na composição da seletiva de artistas convidados para integrar a edição da mostra italiana. Juntamente com Sarkis Karmiriam, à época primeiro-secretário na embaixada de Roma, hoje membro aposentado do corpo diplomático brasileiro, sabemos que caberiam tão somente à crítica de arte as decisões referentes à participação nacional no evento. Entre os artistas convidados estiveram Geraldo de Barros, Renina Katz, Washington Novaes e Gastão Manoel Henrique, sendo grande o destaque dado à vida das comunidades indígenas brasileiras, em documentário de Novaes, para compor a representação, em um recorte inédito de curadoria na citada edição.

Destacada em sua trajetória, também a presença à frente do Acervo Artístico Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo, entre os anos de 1985 e 1998, onde desenvolveu importantes ações de gestão cultural, nos permite acompanhar o lúcido viés de seus atos administrativos consolidados para implementação de políticas públicas destinadas ao desenvolvimento de numerosos projetos culturais.

Definitivamente, entre as fundamentais iniciativas de Radha Abramo para a cena artística iluminamos uma, em um esforço de recuperação histórica (e analítica!) na presente pesquisa, o projeto intitulado “O Espaço da Sé como Suporte

² Ayala, Walmir. “Bienal de São Paulo: 18 anos de crise”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1968.

Plástico”, iniciativa proposta para uso de obras de arte na Praça-Estação-Sé do Metrô, de São Paulo, em 1977.

Projeto ímpar nascido da iniciativa de diálogo entre um estudo elaborado pela EMURB (Empresa Municipal de Urbanização de São Paulo), destinado à concepção de um novo espaço de convivência, constituído na fusão da antiga Praça da Sé com a Praça Clóvis Bevilacqua, “em consequência da demolição da quadra edificada que as separava, para a construção da grande Estação Central do Metropolitano de S. Paulo, a Estação Sé.”. Conforme registro em ata da primeira reunião da equipe³, a proposta teria sua coerência conceitual construída pelo compromisso da representação da Secretaria Municipal de Cultura na empreitada, composta pela dupla Maria Eugênia Franco e Radha Abramo.

Entre diversas reuniões, realizadas nos meses de agosto e outubro de 1977, tanto nas dependências da Empresa Municipal de Urbanização de São Paulo como na Secretaria Municipal de Cultura, as comissões da EMURB e da Secretaria de Cultura constituídas para debater o planejamento da empreitada definiram os rumos de um projeto entregue ao Prefeito Olavo Setúbal, em documento oficial de outubro de 1977.

O citado anteprojeito apresentava o resultado dos esforços dos membros da Secretaria Municipal de Cultura e da EMURB para a efetivação de uma proposta de museu aberto, na Sé.

Cabe ressaltar que a comissão da área de Artes Plásticas designada pelo Secretário Municipal de Cultura, Sábato Magaldi, reunia Maria Eugênia Franco, então Diretora do

³ De acordo com documentação da Secretaria Municipal de Cultura. Centro Cultural São Paulo. Divisão de Pesquisas. Arquivo Multimeios: “O Espaço da Sé como Suporte Plástico. Comissão Especial para as Obras de Arte a serem implantadas na Praça da Sé, em São Paulo, constituída pela Portaria n. 90 de 17 de agosto de 1977”.

Departamento de Informação e Documentação Artística, IDART, e Radha Abramo à época Diretora do Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, não apenas como representantes para interlocução com autoridades da EMURB, mas como responsáveis pelo estudo que fundamentou todo o projeto do ‘espaço da Sé como suporte plástico’.

Caso em nossa lembrança não tenhamos imediata consciência da importância do Departamento de Informação e Documentação Artística, IDART, devemos realçar sua criação em 1975, pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Como espaço de circulação de ideias em inovadora proposta de preservação e estudo de “manifestações artísticas brasileiras produzidas ou veiculadas na cidade de São Paulo”, o IDART acomodava nove áreas de pesquisa: arquitetura, artes cênicas (teatro e dança), artes gráficas, artes plásticas, cinema, comunicação de massa (publicidade, rádio e televisão) fotografia, literatura e música, e reunia dedicados pesquisadores.

Somente em 1982 o IDART seria incorporado ao Centro Cultural São Paulo e o Centro de Pesquisa então denominado como Divisão de Pesquisa preservaria o acervo em segurança para estudos futuros sobre projetos desenvolvidos na cidade de São Paulo.

Diante deste cenário renovamos nossa atenção sobre o importante legado de uma das ações profissionais de Radha Abramo em sua atuação junto à Secretaria Municipal de Cultura, no exercício público de suas funções no Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, junto ao IDART, entre os anos de 1977 e 1979.

O projeto “O Espaço da Sé como Suporte Plástico”: o estudo e o documento final

Como vimos, Radha Abramo compunha a Comissão Especial para as Obras de Arte a serem implantadas na Praça da Sé, constituída pela Portaria n. 90 de 17 de agosto de 1977, que debateu o projeto sobre monumentos e grupos escultóricos a serem locados na Praça. Sua presença e suas intervenções estão registradas em todas as atas das reuniões realizadas, entre agosto e outubro de 1977.

Para que fosse construída uma apresentação daquele que seria o anteprojeto “O Espaço da Sé como Suporte Plástico”, Radha Abramo havia sido interlocutora ativa nos debates constituídos nas reuniões registradas em atas de agosto e de setembro de 1977.

Entre as preocupações de Radha Abramo, conforme registro em ata de 14 de setembro de 1977, temos importante consideração sobre a necessidade de arquitetos da EMURB — especialmente do arquiteto Murillo Marx, à época Diretor do Departamento de Patrimônio Histórico — colaborarem ativamente nas decisões sobre a lista de artistas convidados para a empreitada, dada a grande e grave responsabilidade do projeto.

Neste momento é fundamental ressaltar que tanto Radha quanto Maria Eugênia se manifestaram sobre a responsabilidade da seleção, expressando também a necessidade de maior diálogo com especialistas, o que não foi permitido. Radha Abramo exporia então, a pedido expresso de Maria Eugênia Franco, conforme registros, os resultados de um estudo conjunto que daria origem à lista de sugestões de artistas e, principalmente, à lista de critérios adotados para a

seleção dos projetos.

Na exposição de critérios estabelecidos, desde sua primeira consideração, a intervenção de Radha Abramo traduzia o protagonismo do trabalho da dupla ao compreender o projeto da nova Praça da Sé como uma concepção destacada em “termos poéticos, da criação de um espaço, no qual a escultura teria uma importância de signos que seriam montados nesse espaço (...)”⁴. Explicando também como ambas consideraram melhor estabelecer uma série de critérios para a organização do documento, sua redação passava em seguida à indicação das condições fundamentais para a criação deste texto poético:

a primeira condição seria que o escultor tivesse um trabalho no qual a monumentalidade fosse uma característica;

em segundo lugar, essas peças deveriam ter uma característica de contemporaneidade, do contrário o texto poético não poderia ser lido, causando uma ruptura da leitura desse texto;

outra característica seria que houvesse uma relação da linguagem conceitual de conjunto;

outra condição seria a qualidade técnica;

em quinto lugar, que essa peça escolhida fosse de, principalmente, um escultor;

que o tipo de trabalho do escultor fosse de forma a facilitar essa leitura em termos de sensorialidade tátil, porque uma condição da escultura é o tato e não o estímulo da visão propriamente

⁴ Pesquisa denominada O Espaço da Sé como Suporte Plástico. Registro PO697/AP. A Praça da Sé: dos primórdios à atualidade. Prefeitura do Município de São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura. Centro Cultural São Paulo. Divisão de Pesquisas. Arquivo Multimeios. Documento assinado pela Comissão Especial para as Obras de Arte a serem implantadas na Praça da Sé, São Paulo. Ata da 3^a. reunião realizada no dia 14 de setembro de 1977.

*dito. A visão leva a perceber a tatilidade da obra; [e]
uma última condição seria que essas peças todas deveriam ter
uma relação afetiva⁵.*

De acordo com a ata, diante do exposto, os presentes passaram ao debate que culminou com interpelação do arquiteto Antonio Sergio Bergamin, à época Chefe do Departamento de Projetos da EMURB, solicitando esclarecimentos quanto ao significado de ‘monumentalidade da obra escultórica’, condição levantada por Radha Abramo em sua exposição. Conforme consta em ata, “foi por ela informado que se referia ao sentido mais amplo de monumentalidade, tendo sido afastada toda uma sorte de pesquisas a que se dá o nome de objeto.”

Maria Eugênia Franco recordava então que a questão do objeto havia sido por ela lembrada e amplamente discutida alertando que, pela sua fragilidade, obras desta categoria não poderiam ser colocadas ao nível da praça, podendo ser integradas no espaço inferior.

Finalmente concluído o estudo e formalmente assinado pelos membros da comissão seria enviado para avaliação do prefeito Olavo Setúbal. Dentre os elementos de importância na estrutura conceitual do projeto encaminhado, o segmento destacado como Estrutura do Texto Poético muito revelava sobre as intencionalidades desta potência de ‘museu’ aberto que merecem ser conhecidas em detalhes,

Concebido como um todo estético, pelo uso artístico do solo e subsolo, a Praça-Estação Sé do Metrô de S. Paulo será transformada numa experiência talvez única no gênero: a criação de

⁵ Ibid.

um Museu Aberto, permanentemente exposto à população. Museu dinâmico, anticonvencional, pela concepção do espaço físico, em vários níveis, para colocação das obras. Museu estático, sem dúvida, quanto à exposição de caráter permanente, mas que resultará em amostragem sintética da arte atual do Brasil. (...) Os elementos culturais urbanos – passado histórico, atualidade tecnológica (representada pelo Metrô), água e verde controlados, presença artística e mobilidade humana – podem ser considerados signos representativos de uma época e expressão semântica de um povo. Acoplados num suporte único, permitem estabelecer critérios fundamentais, que a Comissão designa de “estrutura de texto poético”. Como signos ordenados dentro de um mesmo espaço, formam um texto poético, ou seja, assemelham-se às palavras de uma frase, oferecendo uma leitura, em profundidade, do sistema de relações socioculturais do País. A Comissão acredita dever aceitar esses signos como traços constituintes do texto poético da Praça⁶.

Como se pode perceber pelo teor do documento havia uma evidente compreensão, por parte da dupla da Secretaria Municipal de Cultura, da complexidade do projeto, de sua visão socializante apoiada pelo compromisso com o sentido de integração promovida pela arte. Ao excluir “um papel meramente de decoração simplista do novo espaço” a comissão buscava a instalação do texto poético compreendido por todos aqueles que desfrutassem do exercício e da potencialidade do prazer estético-visual-sensorial.

De fato, a responsabilidade que coube às representantes

⁶ Documento da Secretaria Municipal de Cultura. Centro Cultural São Paulo. Divisão de Pesquisas. Arquivo Multimeios. O Espaço da Sé como Suporte Plástico. Relatório sobre os trabalhos da Comissão Especial encaminhado ao prefeito de São Paulo, Olavo Egydio Setúbal. Proposta para uso de obras de arte na Praça-Estação-Sé do Metrô, setembro-outubro de 1977.

da Secretaria na preparação do documento também esteve presente na definição de conceitos para a seleção dos artistas escultores. Para uma amostragem significativa da escultura brasileira, a comissão propunha cinco critérios para a seleção de obras representativas do projeto, conforme o estudo elaborado pela equipe:

a. *“Atualidade”, ou característica da obra de artistas atuantes hoje, desenvolvendo um trabalho específico e sistemático, que expresse as tendências artísticas contemporâneas em linguagens novas ou atualizadas;*

b. *“Monumentalidade”, não necessariamente grandes dimensões, numa obra de arte, mas a relação de proporção espacial intrínseca a uma forma e sua relação com a amplitude do espaço que a envolve:*

c. *“Harmonia estética”, qualidade de correlação dialética que existe entre a parte e o todo de uma obra de arte – ou do conjunto do qual participa – cristalizando-se num princípio de unidade;*

d. *“Qualidade tecnológica nacional”, critério derivado da consciência de que a tecnologia se apresenta como traço cultural determinante na criatividade de um povo, leva a Comissão a propor peças executadas com meios e materiais em disponibilidade no país, em termos do melhor índice de qualidade técnica; [e]*

e. *“Durabilidade e resistência dos materiais utilizados”, impondo-se em função de tecnologia correta, lembra preocupações indispensáveis a obras que devem resistir à ação do tempo e de outras interferências não controláveis.”⁷*

Para concluir o documento, a comissão apresentava os nomes selecionados, observando o surgimento de seus tra-

⁷ Ibid.

balhos entre meados da década de trinta e final da década de setenta do então corrente século, indicando o intervalo entre 1935 e 1977 para a composição da lista de artistas, conforme registrado no documento. Os indicados foram:

Franz Weissmann
Amilcar de Castro
Francisco Stockinger
Mário Cravo Junior
Felícia Leirner
Caciporé Torres
Sergio Carmargo
Rubem Valentim
Domenico Calabrone
Nicolas Vlavianos
Yutaka Toyota
José Resende
Marcelo Nitsche
Ascânio Maria Martins Monteiro

De fato, o projeto seria acatado em sua totalidade pelo prefeito e os recursos financeiros aprovados, destinados à concretização dos trabalhos na nova Praça da Sé.

O controle dos recursos públicos destinados à proposta e sua consequente aplicação para a materialização do projeto coube à equipe da EMURB e o acompanhamento dos trabalhos e a gestão do processo junto aos artistas coube à dupla Maria Eugênia Franco e Radha Abramo, com a colaboração dos pesquisadores do IDART.

À época, dentre os escultores selecionados, o baiano Rubem Valentim recebia sua indicação como uma espécie de reconhecimento nacional. Embora em sua trajetória já tives-

se recebido o Prêmio Viagem, no Salão Nacional de Arte Moderna de 1962, consagrado no exterior, inclusive contando com apoio do crítico de arte Giulio Carlo Argan, para Valentim a seleção representava um marco de ampla repercussão de sua obra, de sua chamada “riscadura brasileira”. Conforme depoimento do artista, em entrevista concedida ao Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, na sala de som do IDART, em 22 de maio de 1979, Rubem Valentim relatava o impacto e a emoção que a indicação lhe causara e insistia em registrar seu respeito pela conduta profissional de Radha Abramo à frente do projeto da Sé, ressaltando a sólida formação da Diretora do Centro de Pesquisa de Arte Brasileira na área de Antropologia Cultural e seus estudos avançados em Sociologia da Arte.

Também cabe aqui um destaque para a entrevista com o escultor Francisco Stockinger, realizada em 19 de janeiro de 1979, pelo nível de reflexão crítica apresentado sobre o projeto. Realizada na própria Praça da Sé, pela pesquisadora Maria Olimpia Vassão, a entrevista trazia um roteiro de questões que muito permitiu ao escultor expor suas ideias sobre o convite e sobre a materialização da empreitada. Pela conversa, que se pode acompanhar pelo registro do encontro, documento pertencente ao acervo do Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, a pesquisadora indagava o escultor sobre a instalação de uma escultura de sua autoria na Praça da Sé, como possibilidade de um público maior para sua obra, ao que Stockinger reagia, (cito)

Não exatamente uma possibilidade de um público maior, porque a gente nem sabe se vai ter um público maior. As pessoas passam, olham, observam a coisa, mas possivelmente nem ligam o nome do artista com a obra. Apenas uma coisa que eles prestem

atenção ao passar. Para mim a maior vantagem disto é a possibilidade de fazer um outro tipo de escultura. Eu não concebo hoje em dia uma escultura ao ar livre figurativa. Para ficar entranhada, entrosada dentro do ambiente urbano (...) A escultura que eu faço para a rua, eu tenho lá uma três ou quatro em Porto Alegre e esta agora aqui, são todas em granito e aço inoxidável. (...) Lá no Rio Grande as encomendas são de bancos, mecenas particulares. Aqui a prefeitura está pagando, mas a prefeitura não está sendo mecenas coisa nenhuma, porque o que ela paga mal cobre o que se gasta. Nós estamos fazendo, eu pessoalmente estou fazendo a escultura, pela oportunidade que se tem de entrar em contato mais direto com o meu público e ao mesmo tempo cooperar com esta iniciativa pioneira, com este grupo aí, (...) que conseguiu convencer a colocar catorze esculturas diferentes. É por isto que eu fiz. O dinheiro, se eu trabalhasse em casa fazendo a minha escultura comum, eu ganharia muito mais, não teria que vir aqui toda hora. Eu pago a passagem, a gente faz isto tudo pelo carinho pela profissão e não pelo dinheiro.

Pode-se perceber, pela reação do escultor, a consciência de que o projeto da Praça da Sé decididamente representava uma iniciativa pioneira, sendo que no decorrer da entrevista novamente Maria Olímpia insistindo sobre a implantação da obra Satélite, em granito e aço inoxidável, como parte de um processo de democratização da escultura solicitava ao artista prolongada reflexão crítica sobre o próprio sistema de arte. Xico afirmava,

Eu não sei. Esta democracia é um termo assim meio por fora, mas é sempre uma maneira do público passante ver alguma coisa, porque o povo de uma maneira geral se sente constrangido de entrar numa galeria de arte, porque o ambiente é sofisticado

e todo mundo está tomando umas e outras e o povo não é convidado a tomar umas e outras. (...) Não há a necessidade de se ficar bêbado para gostar de uma pintura ou de uma escultura. (...) De qualquer maneira é uma espécie de democratização da escultura.

Havia nos comentários de Stockinger uma profunda compreensão dos processos que nortearam a postura de Radha Abramo quando a gestora do projeto identificava a instalação do texto poético como eixo fundamental *à todos aqueles que desfrutassem do exercício e da potencialidade do prazer estético-visual-sensorial*. Para o escultor a oportunidade de novamente instalar uma obra no espaço urbano – fato vivido por ele diversas vezes, especialmente, em Porto Alegre – significava reafirmar sua posição também como protagonista consciente de sua atuação social.

Uma das questões destacadas pela pesquisadora Maria Olímpia Vassão solicitava um olhar apurado, à época, sobre a mercantilização da criação artística. Indagado sobre a implantação pelo poder público de uma escultura no espaço urbano como alternativa para escapar aos mecanismos do sistema de arte, Stockinger comentava, em tom sereno,

(...) é uma alternativa, porque me apresenta problemas totalmente diferentes. Aquelas esculturas comuns que eu faço, eu opino. Eu faço a minha escultura comum, a que eu chamo de cavalete, para interior de casa, é uma escultura que opina. Ela é de fundo social. Na escultura que eu coloco na rua, é simplesmente uma escultura para ficar integrada dentro do ambiente da praça ou do ambiente urbano. Então não tem nada de opinar, são pedras, aços, formas, que eu acho, que eu penso, que ficam mais ou menos integradas na coisa. Agora tem a vantagem de me fazer sair (...) da coisa comum, e me apresentar novos problemas e os

novos problemas novas soluções e seria o ideal que nós todos somente fizéssemos esculturas de porte maior para o exterior.

Para encerrar a entrevista a pesquisadora solicitava ao escultor um relato sobre a parte formal da obra selecionada para integrar o conjunto da Praça da Sé e, Stockinger detalhava seu projeto e a intencionalidade da escultura, que ao artista, sempre conduziu sua prática profissional,

São quatro formas de granito preto, separadas entre si, e no meio sai uma estrutura, quer dizer, no meio entra uma estrutura de aço inoxidável que sai pelas beiradas. Agora eu fui infeliz, eu estou com um poste me atrapalhando. Agora tudo o que se faz, toda vez que há a possibilidade de alguém botar uma escultura em praça pública, se deve aprovar, se deve louvar. A sacanagem que um ou outro pode fazer, são aquelas coisas desagradáveis que a gente digere tomando um sal de fruta. Nós todos somos artistas simples, que não sentimos em nós nenhum borbulhar de gênio. Que o Castro Alves me perdoe, porque se eu sentir algum borbulhar de gênio em mim, eu vou tomar um laxativo.

À luz das considerações de Valentim e de Stockinger, percebemos as evidências e os desdobramentos significativos de um projeto de matriz conceitual estruturada, especialmente pelo rigor da condução operacional organizada pela dupla Maria Eugênia Franco e Radha Abramo.

Entre as razões de um projeto crítico que norteava a vida profissional de Radha Abramo, recuperamos em entrevista também para o acervo do IDART, concedida à pesquisadora Maria Olimpia Vassão, em 28 de junho de 1979, a dimensão ética que modulava sua prática profissional e suas ações enquanto gestora pública que sabia agir lucidamente diante

dos fatos . Radha Abramo, à altura Diretora do Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, da Secretaria Municipal de Cultura, concedia a entrevista sobre o projeto da Sé como interlocutora atenta aos contornos de um fato já materializado e lido, no tempo de sua implementação, como elemento vivo para a cidade de São Paulo.

Desde a primeira questão apresentada pela pesquisadora Maria Olimpia Vassão acompanhamos na resposta imediata, em voz bem modulada, o raciocínio de uma mulher movida pela investigação de temas da atualidade, demonstrando facilidade e completo domínio de um vocabulário conceitual que promovia a compreensão dos lugares da arte contemporânea.

Questionada na entrevista sobre o contexto do ‘programa da Praça da Sé’, e sobre qual o seu conceito de escultura e o seu conceito de monumento, logo revelaria a consciência de gestora de um projeto cultural, compromissada com sólidos argumentos para a existência de um museu aberto, concebido como espaço de participação cidadã,

É complicada esta pergunta, mas acredito que não haja, grosso modo, uma distinção entre escultura e monumento, porque eu conceituo a escultura, o monumento ou qualquer tipo de obra que tenha as características espaciais tridimensionais, como um objeto tridimensional. A partir deste princípio, segundo o objetivo e as características que entram na formação desse objeto, é que poderia haver uma pequena distinção entre o que seria uma escultura e o que seria um monumento. Mas de modo geral, não vejo uma distinção maior, a não ser a função pela qual ele é criado. O monumento sempre tem um função imediatista, utilitária, que vem toda carregada de uma série de símbolos, de homenagens, de preito, enfim todos os níveis de homenagem que a gente possa

imaginar. Agora a escultura, também um objeto tridimensional como o monumento, mas que não vem carregada desse imediatismo utilitário que ilustra uma ideia, ela é livre. A escultura é um objeto tridimensional que carrega toda sua própria simbologia. Ela se contém, se organiza, se plasma, segundo a própria natureza do trabalho, em função da criação do artista⁸. Eu poderia ver essa pequena distinção, a partir do primeiro princípio, princípio único, que ambos são objetos tridimensionais que requerem um espaço para existir.

Na sequência da entrevista Maria Olímpia sugere que Radha comente o conceito de monumento como usado pelo patrimônio histórico, no sentido de monumento da cidade. Imediatamente Radha Abramo interrompe a pesquisadora solicitando que coloque melhor o problema, dada a especulação que cercava a questão, desde o lançamento da proposta para uso de obras de arte na Praça-Estação-Sé do Metrô. Neste momento Radha se comporta como entrevistada consciente de seu papel ao solicitar que a pesquisadora sinalize mais detidamente o ponto abordado para discussão.

Como gestora, sabia que o documento comporia acervo de pesquisa, devendo ser categórica para esclarecer qualquer tipo de dúvida sobre o teor da conversa ou sobre o encaminhamento de questões. A resposta novamente sinalizava o olhar humanista que acompanhava seu pensamento, suas decisões, sempre pautado pela interação com o outro, com a sociedade,

Se a gente parte do princípio que o monumento é uma reverência que se faz diante da coisa, do fato, da ideia que existiu em

⁸ Grifo da autora em parcela do depoimento de Radha Abramo à pesquisadora Maria Olímpia Vassão.

determinado tempo e que teve uma implicação social profunda; se a gente concebe como significado de monumento todas essas divagações que acabei de fazer, poder-se-ia considerar a praça da Sé, como um monumento da história, do trabalho⁹, em vários níveis. O trabalho do arquiteto, do engenheiro, dos trabalhadores menores, do trabalho religioso, trabalho dos artistas, e também uma atividade lúdica, de lazer, que a própria praça encerra, embora tenha sido esquartejada quando da realização desse novo espaço da Sé. Acho que ela poderia ser um monumento de trabalho, um reconhecimento desse trabalho¹⁰, se a gente imaginar que nesse conceito de monumento – Sé – estejam implícitos todos esses tipos de trabalho, inclusive as obras dos artistas que estão lá.

Quando Radha constata em sua fala a evidência de um “monumento de trabalho”, “um reconhecimento desse trabalho”, de fato, resume todas as implicações que o projeto da Sé como suporte plástico poderia assumir em um contexto de transformações do ambiente urbano, como articulação de um plano que integrasse a cidade e o modo de vida de cerca de quatro milhões de habitantes, à época em ritmo acelerado.

O protagonismo do espaço da Sé como suporte plástico surge no conjunto da fala de Radha Abramo como uma espécie de zona de trânsito de pensamentos e sensações tantas vezes reiteradas pela memória, pelo confronto com o próprio passado da cidade:

(...) A Sé para mim está carregada de vários símbolos, todos eles muito tensos. Talvez seja por isso que eu diria que a Sé poderia ser um monumento, do trabalho, das lutas e agora da arte¹¹

⁹ Grifo da autora em trecho do depoimento de Radha Abramo à pesquisadora Maria Olímpia Vassão.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

também, com essas esculturas que foram colocadas lá. Monumento como reconhecimento do trabalho do homem, não da glorificação, mas do reconhecimento desse trabalho. É isso.

A sequência da entrevista descortina pouco a pouco toda lucidez de uma gestora cultural comprometida com as consequências de seus atos administrativos e muito consciente de sua responsabilidade com o Outro, esse desconhecido que ainda hoje circula pela obra coletiva constituída na Praça da Sé, em São Paulo.

O depoimento conduzido pela pesquisadora Maria Olímpia Vassão resulta em um registro único que, podemos afirmar, configura uma aula magistral de Radha Abramo: produto do raciocínio de uma intelectual que assumia seus desafios de forma íntegra e pensada, responsável pelos seus atos.

Para encerrar esta breve aproximação com os registros da entrevista e encaminhar algumas considerações finais sobre as circunstâncias políticas da ação profissional de Radha Abramo, iluminamos sua ampla compreensão sobre gestão de projeto cultural quando questionada a respeito de sua posição como membro da comissão de escolha dos 14 escultores da Sé. De início, Radha logo ressaltaria que, em primeiro lugar, não houve uma escolha. Explicando a formação da citada comissão, como consequência de uma espécie de consulta para a indicação técnica de uma, entre duas obras de Bruno Giorgi, já encomendadas diretamente pelo prefeito ao escultor para colocação na Praça da Sé, exatamente no espelho d'água.

De fato, revelaria também que, por decisão do prefeito, optou-se pela colocação de algumas outras esculturas, três ou quatro, também na praça, enfatizando que somente após

muitas reuniões os membros da comissão concluíram que, em primeiro lugar, deveriam aceitar o convite e a tarefa e, em segundo lugar, deveriam propor um anteprojeto cultural para a Praça da Sé.

Neste exato momento encontramos a razão do projeto crítico que sempre norteou a prática profissional de Radha Abramo, ou seja, a dimensão ética revelada pela necessidade da formalização de um anteprojeto, pensado de forma integrada para a promoção do diálogo entre arte, cultura e educação. Em todas as vezes que Radha se manifesta, seja nas reuniões da comissão, seja em depoimento ao arquivo do Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, do IDART ou ainda em entrevistas concedidas à época, a consciência de seu renovado compromisso com a cidadania é reafirmada na atenção dedicada à dimensão social do projeto.

Para finalizar, destaco a última parcela da entrevista concedida, no momento em que Radha Abramo é abordada sobre o impacto vivenciado pelo cidadão com a colocação de obras de arte contemporânea no espaço da nova Praça da Sé. Radha Abramo, ao ser questionada sobre as reações da população, quando para esse público a possibilidade de se “colocar coisas tão modernas, tão contemporâneas” poderia ser lida como uma violência, rapidamente se apressa e afirma com segurança:

Acontece o seguinte, eu não concordo em primeiro lugar com o (...) que no fundo quer dizer: para gente humilde, devemos dar o produto equivalente. No fundo quer dizer isso, mas eu não concordo, acho que os produtos culturais devem ser consumidos por toda a população econômica. Acho que não tem produto cultural de nível A, B ou C. O que tende a níveis diferentes são as culturas.

Uma sociedade é composta de várias culturas, que são as culturas de classes.

Podemos reconhecer pelo raciocínio exposto que seu compromisso com ações afirmativas para a cidadania, associadas principalmente ao acesso de toda a população aos produtos culturais, como ela própria cita, resultantes de projetos constituídos por definições governamentais são preocupações constantes no decorrer de toda sua vida. Encerrada a entrevista, Radha Abramo permite que saibamos como suas decisões, sempre pautadas pela ética e pela efetiva compreensão de um legado para a cidade, para seus habitantes e para a gestão pública, foram determinadas pelas circunstâncias de um debate interno que norteava suas práticas profissionais,

Quando eu fui nomeada para a comissão, tentei sair dela (...) mas depois fui informada que eu não poderia sair porque eu estava aqui no Centro e isso seria um desacato ao prefeito (...) Mesmo porque a comissão não recebeu um tostão, absolutamente nada pelo que fez durante esse tempo todo, e ainda não acabou o trabalho (...) A gente sabia que não ia receber mesmo e que não era para receber (...).

Atualmente a trajetória profissional de Radha Abramo mantém vivos os ecos de suas ações entre décadas de trabalho, dada a força de sua marca na gestão de projetos culturais que deve ser percebida como modelo de integridade e compreensão da coisa pública, que no caso do projeto da Sé, não significava uma simples encomenda, mas a contribuição para a construção desse monumento para a cidade de São Paulo.

Dada a importância de toda sua atuação profissional

como pensadora crítica sempre comprometida com as causas da democratização de acesso aos bens culturais, em todas as suas formas e expressões, principalmente em sua luta pela viabilidade de processos de formação nas mais diversas áreas de invenção da arte brasileira, Radha Abramo merece que os núcleos de sua ação profissional sejam amplamente estudados, debatidos e divulgados por meio de investigação criteriosa e, constante.

Referências Bibliográficas

ABRAMO, R. “O Espaço da Sé como Suporte Plástico: depoimento”. [28 de junho, 1979]. São Paulo. Entrevista concedida à Maria Olímpia Vassão, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, IDART, Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo.

AYALA, Walmir. “Bienal de São Paulo: 18 anos de crise”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1968.

Prefeitura do Município de São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura. Centro Cultural São Paulo. Divisão de Pesquisas. Arquivo Multimeios. O Espaço da Sé como Suporte Plástico. Comissão Especial para as Obras de Arte a serem implantadas na Praça da Sé, em São Paulo. Portaria n. 90 de 17 de agosto de 1977. Ata da 1ª reunião realizada no dia 26 de agosto de 1977.

Prefeitura do Município de São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura. Centro Cultural São Paulo. Divisão de Pesquisas. Arquivo Multimeios. O Espaço da Sé como Suporte Plástico. Ata da 2ª reunião realizada no dia 30 de agosto de 1977.

Prefeitura do Município de São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura. Centro Cultural São Paulo. Divisão de Pesquisas. Arquivo Multimeios. O Espaço da Sé como Suporte Plástico. Ata da 3ª reunião realizada no dia 14 de setembro de 1977.

Prefeitura do Município de São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura. Centro Cultural São Paulo. Divisão de Pesquisas. Arquivo Multimeios. O Espaço da Sé como Suporte Plástico. Ata da 5ª reunião realizada no dia 20 de setembro de 1977.

Prefeitura do Município de São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura. Centro Cultural São Paulo. Divisão de Pes-

quisas. Arquivo Multimeios. O Espaço da Sé como Suporte Plástico. Ata da 6ª reunião realizada no dia 21 de setembro de 1977.

Prefeitura do Município de São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura. Centro Cultural São Paulo. Divisão de Pesquisas. Arquivo Multimeios. O Espaço da Sé como Suporte Plástico. Ata da 7ª reunião realizada no dia 20 de outubro de 1977.

Prefeitura do Município de São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura. Centro Cultural São Paulo. Divisão de Pesquisas. Arquivo Multimeios. O Espaço da Sé como Suporte Plástico. Relatório sobre os trabalhos da Comissão Especial encaminhado ao prefeito de São Paulo, Olavo Egydio Setúbal. Proposta para uso de obras de arte na Praça-Estação-Sé do Metrô, setembro-outubro de 1977.

Stockinger, F. “O Espaço da Sé como Suporte Plástico: depoimento”. [19 de janeiro, 1979]. São Paulo. Entrevista concedida à Maria Olímpia Vassão, Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, IDART, Secretaria Municipal de Cultura, São Paulo.

* O presente texto foi apresentado originalmente no seminário Pesquisa na ABCA: balanço e perspectivas, em 2013 e a pedido da organização do evento realizado em setembro de 2014 pela ABCA, em Santa Catarina, intitulado Teoria e Crítica de arte no Brasil: diálogos e situações foi reapresentado com atualizações.

Circuito de arte, jornalismo e cidadania cultural

Néri Pedroso

A pesquisa da Cláudia Fazzolari faz uma bela abordagem em torno de Radhá Abramo. Para montar algumas provocações, busco uma fala objetiva em torno de um pensamento fragmentado. Inicialmente, destaco alguns aspectos mencionados na fala que recupera os marcos históricos da trajetória desta profissional autora de projetos relevantes, sua itinerância, as condições em que embasou *“a formulação de um debate atuante, engajado e vivo sobre a cena artística brasileira, em constante movimento e atualização criadora”*.

Destaco quatro aspas de sua criteriosa pesquisa: 1) *“a prática profissional com uma dimensão ética, ações pensadas de forma integrada para a promoção do diálogo entre arte, cultura e educação”*; 2) *“renovado compromisso com a cidadania e reafirmação constante da dimensão social”*; 3) *“pautada pela ética e pela efetiva compreensão de um legado para a cidade, para seus habitantes, para a gestão pública, preocupada com a democratização de acesso aos bens culturais”* e 4) *“o olhar humanista que acompanhava seus pensamentos, suas decisões, sempre pautada pela interação com o outro, com a sociedade”*.

A pesquisa de Cláudia se deu, entre outros recursos, por meio de análise de atas, documentos, entrevistas e páginas de jornais, justo os jornais, campo de minha atuação que justifica a presença neste encontro. Minhas anotações aqui se dão em três eixos: o sistema de arte ou circuito, o jornalismo cultural e a cidadania cultural

O sistema de arte sustenta-se numa engenharia especulativa que envolve fenômenos moventes, questões criativas,

territoriais e políticas. Uma exposição envolve conceitos, os artistas no seu eixo histórico e contemporâneo, a construção de novos significados. Exige sempre uma rede de interlocutores interessados no debate, na produção de conhecimento e de reflexão. Pede cidadãos conscientes e zelosos no trabalho de constituição de um espaço museal público, institucionalizado ou não.

Uma exposição (ou um projeto cultural) dispara mecanismos e provocações, produz atravessamentos no mercado cultural e econômico. A história da arte passa pela história da cidade onde se referenciam as experiências humanas, tramas de vida. No jogo das relações de poder, das transformações urbanas e da cena artística, uma exposição engendra uma rede de saber, inclusive de afetos e desafetos, capaz de, ao fim de tudo, legitimar investigações poéticas, um campo de reverberação imagética que capacita o imaginário e alarga o repertório simbólico.

Uma exposição instaura novos posicionamentos, promove a circulação dos profissionais da área e estimula a formação de plateia. Com dimensão incontrolável, não mensurável, ela produz efeitos que resultam em outras conformações decorrentes do artista, da geografia, da obra, do público que experimenta e observa. Uma exposição expande a consciência humana.

A construção de um sistema de arte depende de conexões que resultam em permanentes mudanças no que já está estabelecido. O sistema está alicerçado pela produção, pelos artistas, produtores culturais, autoridades, curadores, público, galerias, a crítica, a academia, as instituições, os colecionadores. O circuito depende do fluxo de informações hoje em alta velocidade nas redes sociais.

Sobre o jornalismo cultural: tempos sombrios para quem

ficou com um ideário de textos inteligentes, reportagens e matérias bem escritas, assuntos palpitantes. Não é o jornalismo que está em crise, mas sim os jornais impressos. Mundo em crise, empresas de comunicação em crise. O industrial no comando do ritmo e do fluxo das empresas jornalísticas, altos custos, redações enxutas e racionalizadas. O jornalismo cultural não está dissociado da realidade, ao contrário vive dela e dela se contamina. Se antes havia fronteiras e eternidade, agora estamos no fluxo, no sem certezas, na fragmentação e no descontínuo. Com o virtual no lugar do real, há rupturas no comportamento, no olhar, nos afetos, no conjunto das dinâmicas sociais que se articulam na multiplicidade, no nômade, na fluidez.

O jornalismo integra o universo da cultura, pressupõe a administração de um espaço que se situa entre as fronteiras dos interesses privados (a empresa) e públicos (os leitores). Jornalismo é processo. Quando sério, é linguagem de interpretação e socialização de discursos conflitantes. Serviço e oportunidade que permite agir sobre o mundo e no mundo. No meu caso, com a crença de que é uma ferramenta de transformação. Com esperança, sigo desempenhando o papel de alguém que administra múltiplos desejos e interesses.

Ao fazer uma grande reportagem “*O Longo Caminho da Arte*”, publicada em “Construtores das Artes Visuais – 30 Artistas de Santa Catarina em 160 Anos de Expressão” (ed. Tempo Editorial, Florianópolis, 2005), vi o próprio trabalho editorial de modo distinto. Mergulhei no material jornalístico como pesquisadora, recuperei a memória sobre produtos artísticos, exposições, brigas, denúncias, entrevistas, fotografias, cartas, críticas, notinhas e afins. Jornalismo também pressupõe o prazer e as agruras do viver-juntos, do fazer-juntos, também é fonte de pesquisa sobre a vida de uma pessoa,

de um evento, de um fato. A pesquisa dentro do próprio trabalho ajudou a reconhecer o jornalismo cultural como um dos elos dentro do sistema de arte.

Como já disse, o circuito depende da constituição de uma rede de conexões e do fluxo de informações. Um jornalista especializado em cultura deve se colocar no papel de alguém que ajuda a desenvolver o sensível, o campo da cultura. Tem, portanto, enorme responsabilidade com a educação, como formador.

A especialização em torno de um determinado saber pode resultar numa atuação singular, mas ainda assim o tempo todo jornalismo. Atuo entre a produção de textos curtos ou aqueles voltados para publicação de um livro ou catálogo. O Mosaico é um desafio semanal, feito de breves notas e design/montagem diferenciados do jornal Notícias do Dia no caderno Plural. Circula em Joinville e Florianópolis. Trata-se de uma micro coleção de notas micro sobre a cultura de Santa Catarina, do país e do mundo, com temas como cidade, gente, cinema, vídeo, artes visuais, literatura, música, teatro, política cultural, arquitetura, história, moda e comportamento. Mural de afagos e venenos. Com fragmentos e sobreposição de tempos e imagens, o foco está na questão da memória e do contemporâneo. Entre os limites do jornalismo e da crítica, mexe com autoestimas, sensibilidades e a história cultural do Estado

Apesar da crise, acredito no jornalista como um cidadão construtor de cidadania. O que é um cidadão? Um ser que luta pela liberdade, pela justiça, pela dignidade. De certo modo, um militante, alguém capaz de olhar o outro, o lugar, a cidade, o país, o mundo.

A análise da crise no setor cultural em Florianópolis pede reflexões e o levantamento de causas em diferentes aspectos.

O mais curioso no campo das artes visuais e muito circunscrito à Geração 2000 é a composição de panelinhas, ao ponto de ocorrer uma lastimável redução no público das exposições, porque uma panela não se mistura com outra, tem panela dentro da panela, uma segmentação que só empobrece o panorama.

Os contemporâneos não prestigiam o passado, os modernistas. Os históricos desconhecem o frescor da nova produção, muitos não são capazes de prestigiar a mostra de um artista curador estruturante na formação deste circuito. O cara fica quase jogado às moscas quando abre a sua exposição. A grande maioria daqueles que orienta e ajudou não o prestigiam.

Quantos dos jovens estiveram na exposição do centenário de Martinho de Haro, realizada no Masc em 2007? Não vi nenhum. Quantos foram se manifestar pelo fechamento do Museu de Arte de Santa Catarina, quando o CIC ficou fechado por três anos? Vi poucos, dava para contar nas mãos.

Quem repudiou a destruição das obras de Fritz Alt em Joinville no início dos anos 2000? Ninguém.

Sei da importância sobretudo da Udesc (Universidade do Estado de Santa Catarina) na renovação da cena artística, na constituição daquilo que denomino como Geração 2000. Tenho argumentos e elogios nesta perspectiva. Mas, parece-me, poderia haver, no plano curricular, uma disciplina para, quem sabe, sair um pouco do plano teórico e entrar na realidade para ampliar a sensibilidade em torno destas dinâmicas, percepções e compromissos.

Penso que boa parcela dos artistas não compreende o sistema de arte e suas responsabilidades diante deste universo. Cada vez temos menos falas e atuações capazes de associar arte e ética ou, como fazia Radhá, assumir o compromisso

com o diálogo entre arte, cultura e educação. Alguns jovens artistas não aprendem sequer a organizar e divulgar o próprio trabalho. Muitos, arrogantes, ignoram o que representa a divulgação em termos de capital simbólico, de construção de memória e de necessidade nas atuais relações com os editais de estímulo à cultura. A Funarte, por exemplo, tornou obrigatória a presença de um assessor de imprensa nas equipes técnicas dos projetos aprovados e acompanha com atenção o resultado deste trabalho.

Alguns artistas são inábeis. Pensam que seja viável construir um release como se fosse um texto acadêmico (linguagem especializada). Cito mais dois exemplos, por pura provocação: há o convidado para constar no livro X, mas quer porque quer ser fotografado com o rosto dentro de um saco de embrulho fugindo do padrão de toda a publicação. Tem o caso do coletivo que ignora o assessor de imprensa que consegue um espaço na televisão, caríssimo, mas sequer responde sobre a possibilidade de atendimento. Desconsidera o fato de que paga alguém para se empenhar em busca de inserções espontâneas. Ou seja, boicota o próprio trabalho. Paga para buscar resultados, mas não se empenha, abandona o assessor, desrespeita o profissional contratado.

Enfim, faltam noções de compromisso social, cidadania, respeito e humildade. Com excelente bagagem de teóricos, o que é muito importante, falta, no entanto, conhecimento como se articula o sistema, o que é necessário para melhor compreender e transitar na hipermodernidade, tempo sem contrapartidas ou garantias, que impõe agendas massacrantes, insuportáveis, e exige disciplina para quem quer resultados no seu campo de atuação. Tudo muda o tempo todo, temos de nos adaptar constantemente em relação a dinâmicas complexas, quer seja a jornalística, a acadêmica, as institu-

cionais, todas interessadas em convergências entre comunicação, informação, formação, educação.

Sem desmerecer ou hierarquizar atuações, o certo é que devemos avançar nas noções e no exemplo de Radhá. Precisamos descer do pedestal, só assim é possível enxergar o outro e perceber o papel de um cidadão capaz de transformar o mundo com arte.

Sem mitificar, vejo o jornalismo cultural apenas como uma ferramenta disponível, sem custo para quem deseja publicar projetos artísticos ou se interesse pelo debate, reflexões e construção de memória em torno de uma trajetória. Se hoje o jornalismo cultural está mais empobrecido, isso também se deve a uma questão de ausência de cidadania cultural, uma lacuna entre os produtores que não se engajam, nem com o próprio circuito. Não se manifestam, nem para o bem e nem para o mal, não participam das editorias de opinião: ao contrário do padre, do delegado, do mecânico, da dona Maricota que denuncia o buraco na rua, dos empresários e de outras representações sociais que “usam” a imprensa, busca ajuda, dão sugestões, reclamam, agradecem, participam em defesa de interesses públicos e privados.

Para finalizar, vejo o jornalismo cultural próximo das aspas destacadas nesta fala sobre a atuação de Radhá, sobretudo aquela que fala em “renovado compromisso com a cidadania e reafirmação constante da dimensão social”.

MESA 2:

“Montagem: Como pensar é montar”

Didi-Huberman e o discurso do conflito
de Carl Einstein

Sandra Regina Ramalho e Oliveira

As editoras universitárias costumam lançar o que há de mais atualizado em todas as áreas do saber acadêmico. Mas a disseminação desse acervo inesgotável, ao menos em nosso país, nem sempre cumpre seu papel científico e social por conta de não haver um sistema adequado de distribuição, pois malgrado haver a praxe de distribuí-lo por meio de esquemas direcionados, nem sempre chega às mãos de quem realmente poderia usufruir.

É neste sentido que hoje trago para partilhar com os participantes deste encontro da ABCA-SC um artigo que considerei profícuo. Intitula-se “*O anacronismo fabrica a história: sob a inatualidade de Carl Einstein*”, é de autoria de Georges Didi-Huberman, traduzido por Maria Ozomar Ramos Squeff, foi publicado pela Editora da UFRGS em 2003, em uma coletânea denominada “*Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*”, organizada por Mônica Zielinsky, e me caiu nas mãos pelo zelo de um orientando, Airton Jordani, que foi aluno de Mônica.

Além das limitações na distribuição, que acabam restringindo o acesso a ideias instigantes, um outro fator determinou minha escolha. E é Mônica Zielinsky que anuncia, já na introdução, quando, ao apresentar o texto em questão (págs. 12-13), diz que Carl Einstein foi um revolucionário e que Didi-Huberman, ao trazê-lo à luz, propõe um modo “*inovador para compreendermos a história da arte*”, já que Einstein é “*ainda pouco conhecido na Europa e desconhecido em língua portuguesa*”¹.

¹ ZIELINSKY, Mônica. “Introdução”. In: ZIELINSKY, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

Algum tempo já se passou desde que esta afirmativa foi proferida (2003), mas acredito que as ideias de Einstein ainda sejam pouco conhecidas entre nós, malgrado a publicação da obra *Negerplastik* pela UFSC, em 2011, pelas razões anteriormente expostas.

Assim, primeiro é preciso esclarecer que, além do sobrenome, Carl Einstein tem em comum com o cientista Albert Einstein apenas o fato de ambos serem judeus alemães e de terem vivido na mesma época (de 1885 a 1940 e de 1879 a 1955, respectivamente), e de terem sido os dois objeto de perseguição nazista. Mas Albert asilou-se nos Estados Unidos da América e Carl, na França. Albert dedicou-se à Física e Carl, à História e Crítica da Arte; Albert é conhecido e reconhecido no mundo inteiro e Carl é um desconhecido, sequer um “*ilustre desconhecido*”.

Mas por quê? Porque Carl Einstein, apesar da importância que Didi-Huberman lhe atribui, permaneceu no ostracismo? O filósofo, crítico e historiador da arte francês explica, dizendo que as razões são epistemológicas e institucionais, sendo que a última eu denominaria de razões políticas. Mas se as examinarmos, veremos que o fundamento é o mesmo. O fato é que Carl Einstein quebrou os paradigmas vigentes no início do século XX acerca da história da arte, ao se tornar um crítico radical – o adjetivo aqui usado no sentido de derivado de raiz – com uma postura que ninguém, até então, ousara ter. Ele se colocou em contraposição às crenças e proposições de Heinrich Wölfflin, Alois Riegl e Wilhelm Worringer, os grandes “*papas*” da sua época, no que se refere à teoria, crítica e história da arte. Ou, como afirma Didi-Huberman, Einstein era um pesquisador mais próximo do então inovador artista Georges Braque do que de Bernard Berenson, o clássico crítico e historiador da arte. Didi-Huberman (p. 26)

diz que Carl Einstein não entendia a história da arte como “*evolução das experiências óticas*”, ou “*o desenvolvimento de seu estilo*”, nem como “*gramática de seu simbolismo*”, e nem mesmo “*sistema de sua função social*”, como se considerava na época e como “*se ouve ainda hoje*”²; daí um dos aspectos para que seja considerado anacrônico ou inatual: seus escritos ainda permanecem atuais.

Anacrônico é um adjetivo que tem como mais conhecida a acepção que nos remete à ideia de antiquado, ultrapassado, retrógrado, ou seja, diz respeito ao passado. Porém, é pouco usado no sentido que Didi-Huberman aqui se apropria, qual seja, o de fora de seu contexto cronológico, que é um sentido mais abrangente, pois fora do seu tempo pode ser tanto por retardo quanto por antecipação. Ou seja, Carl Einstein estava no tempo futuro. Sobre esta anacronia, Didi-Huberman (p. 20) relata que quando da primeira publicação de Einstein, em 1912, o escritor alemão Franz Blei previu que ele ficaria estocado na editora, pois pelo fato de estar “*adiante de seu tempo*”, talvez encontrasse “*verdadeiros leitores após um prazo de trinta anos*”³.

Mas há outro aspecto a respeito do qual se aplica o conceito de anacronia na obra de Carl Einstein, e este não se refere à coerência das suas ideias com o espírito da época na qual viveu. Refere-se mais diretamente à relação entre cronologia e produção artística, tradicionalmente abordada na linha do tempo, ou seja, como se a História da Arte fosse um eterno evoluir, de modo que mesmo o capítulo reservado à Idade

² DIDI-HUBERMANN. Georges. “O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein”. In: ZIELINKY, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

³ DIDI-HUBERMANN. Georges. “O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein”. In: ZIELINKY, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

Média pode sugerir que se trata da produção de um período entre a Idade Antiga e a Idade Moderna, isto é, posterior ao período histórico que o precede e anterior a o que lhe sucede no tempo. Segundo Zielinsky (p. 12),

*as ideias desse autor alemão, ao revisar as noções de arte e de história, levam-nos a processar um pensamento dialético em relação ao tempo; rompem com a concepção de linearidade e de diacronia e convocam uma visão anacrônica e multifocal para tratar a arte.*⁴

Qual era, então, o conceito proposto por Carl Einstein para a disciplina? Usando suas próprias palavras (p. 26): “*a História da Arte é a luta de todas as experiências óticas, nos espaços e nas figurações*”. E nas palavras de Didi-Huberman (p. 27), referindo-se a como Einstein pensava seu campo de saber, afirma que ele o via como “[...] *uma luta, um conflito, de formas, contra formas, de experiências óticas, de ‘espaços inventados’ e de figurações sempre reconfiguradas. ‘Toda forma precisa é um assassinato de outras versões [...]’*”⁵. Mas ele não apenas apresentou alternativas para o posicionamento da disciplina. Suas críticas foram contundentes, eram críticas no sentido de que hoje o senso comum chama de “destrutivas”, ou seja, nada polidas, nada diplomáticas, e tinham uma potência tal que levou Didi-Huberman a classificar seu pensamento como, ao mesmo tempo, fulgurante e sufocante. Fulgurante por sua originalidade e veemência; e sufocante pelo ritmo que imprime ao texto,

⁴ ZIELINSKY, Mônica. “Introdução”. In: ZIELINSKY, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

⁵ DIDI-HUBERMANN, Georges. “O anacronismo fabrica a história: sobre a inaturalidade de Carl Einstein”. In: ZIELINSKY, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

do qual decorre a agressividade, ritmo que compara a golpes, pois “*a escrita torna-se sufocante, nos prende pela garganta, nos sufoca*”. Einstein tinha muito a dizer, e o fez em pelo menos 32 títulos entre livros e artigos (págs. 48-53), número que consta do levantamento feito por Didi-Huberman para a escrita do ensaio a que estou me referindo.

Aqui então já se pode depreender o porquê de Carl Einstein ter sido primeiramente inadmissível, na sua época e, logo após, ignorado, como se nunca tivesse existido. Ele travou uma verdadeira luta, a luta para tentar destituir o pensamento vigente acerca da História da Arte, propondo uma outra concepção para a disciplina, a História da Arte que ele imaginava, que era prenhe de crítica social.

Ele atacava seus colegas e criticava não a arte, mas o status quo da História da Arte, usando afirmações de confronto, caracterizadas como oposições binárias, que se não eram explícitas, ao menos pressupunham oposições de sentido, oposições semânticas. É o caso de uma afirmação recorrente, como a expressão “*covardia intelectual*”, atribuída aos que professavam os paradigmas vigentes. Ora, se é possível haver covardia, uma expressão disfórica ou negativa, é porque também pode existir heroísmo, uma noção eufórica, ou positiva. E, no conceito de História da Arte, o uso do termo “*luta*” pressupõe a existência de sentidos de rendição, entrega ou conformismo nos posicionamentos dos historiadores da arte de então.

Mas o insucesso de sua cruzada deveu-se mais à sua postura, a este caráter beligerante o que como que revestia o conteúdo dos seus discursos. Sua escrita era violenta, às vezes grosseira mesmo, como quando afirma (p. 30) que “*não*

basta apenas escrever a história descritiva ou ainda se prestar, como pontífices demagógicos, a apreciações estéticas e a censuras"; ou quando caracteriza a história da arte de então como “*em suma, uma estética envelhecida, esvaziada de toda força viva, reflexo tardio e pálida da defunta metafísica [...], domínio dos covardes*”⁶ (p. 30). Assim, o fato de estar na contramão do que era professado como conhecimento da matéria foi não apenas o motivo epistemológico que o condenou ao esquecimento, mas igualmente a razão que Didi-Huberman denomina de institucional e eu prefiro chamar de política. Política no sentido de ocupação de espaço de conhecimento como espaço de poder. O espaço ocupado pelo *status quo* era mais poderoso e assim, aniquilou o inimigo não por meio da contestação, do debate pois, de algum modo, isto iria promovê-lo; o mais eficiente, hoje se constata, foi ignorá-lo.

Didi-Huberman dedica o centro de seu artigo analisando uma obra específica de Carl Einstein, qual seja, *Negerplastik*, traduzido para o português pela Editora da UFSC, Universidade Federal de Santa Catarina, a qual manteve o mesmo título do original em alemão, que significa *Escultura Negra* e data de 1915, tendo sido escrita no ano anterior, quando Einstein tinha apenas 29 anos. Esta é uma obra emblemática, pois trata da arte africana, à qual Einstein iria dedicar outros de seus escritos. Isto porque ele utilizou-se da relação entre arte africana e o cubismo, hoje tão difundida, mas na sua época não; ou, de modo mais abrangente, utilizou-se da relação espacial entre a cultura africana e a europeia, para

⁶ DIDI-HUBERMANN. Georges. “O anacronismo fabrica a história: sobre a inaturalidade de Carl Einstein”. In: ZIELINKY, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

expor suas ideias, em especial, sua concepção genealógica de arte.

Na apresentação da versão em português da obra, sua autora, Liliane Meffre, da Universidade de Bourgogne, França, diz que Einstein foi o primeiro teórico ocidental a analisar a arte africana “*no plano formal com um olhar livre de todo preconceito, de todo etnocentrismo e a lhe conferir, através de seus escritos, um estatuto de arte de pleno direito*”⁷ (p. 7). Daí sua importância para a apropriação da arte africana por todos, com a dignidade que merece, sendo precursor neste resgate do respeito à essa produção, que redundou em transformações diversas, desde o fato que parece simples – mas não é -, qual seja, a mudança de denominação de arte primitivas para artes primeiras, culminando com a criação do Musée du Quai Branly em Paris, no ano de 2006. A autora remonta à questão do anacronismo afirmando: “*as ligações entre o primitivismo e a modernidade não cessam de ser exploradas e a obra de Carl Einstein permanece mais atual do que nunca*”⁸ (p. 24).

Voltando ao texto de Didi-Huberman, ele resgata uma das falas de Einstein sobre o cubismo (págs. 23-24), a que afirma que este movimento “*não nos teria apaixonado como o fez se não fosse mais que um afazer puramente ótico*”⁹. Para ele, o cubismo, ao transformar as formas plásticas, transforma a visão e, ao transformando a visão, transforma o pensamento. Isto tem implicações que merecem mais atenção e renovados estudos.

⁷ MAFFRE, Liliane. “Apresentação”. In: EINSTEIN, Carl. Negerplastik. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

⁸ MAFFRE, Liliane. “Apresentação”. In: EINSTEIN, Carl. Negerplastik. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

⁹ DIDI-HUBERMANN, Georges. “O anacronismo fabrica a história: sobre a inaturalidade de Carl Einstein”. In: ZIELINKY, Mônica (org.). Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

E sobre a concepção genealógica de arte, afirma Zielinsky (p. 13):

*a ideia de leitura da arte desde o nível genealógico, posta em execução por Carl Einstein, e revisitada por Didi-Huberman, mostra-se de validade indiscutível para a produção artística em condições culturais como as da América Latina e do Brasil; estas veem-se constantemente ameaçadas a esquecer as sus próprias origens constitutivas. Ao contrário, tendem a deter-se eternamente em um “novo” privado de retrospectão, sem o importante movimento das analogias temporais, as que propiciam a descoberta de concepções sobre arte não redutíveis a um saber fechado e absoluto.*¹⁰

Aí se observa, implicitamente, mesmo uma proposta metodológica para o ensino de História da Arte, qual seja, o estudos das analogias, as quais, acrescentamos, podem ser não apenas temporais, mas espaciais, temáticas, estilísticas ou analogias geradas a partir de uma motivação outra que seja oportuna e prolifera. Esta abordagem traria – ou traz, já que se sabe de experiências isoladas – inscrita em si mesma a prática da crítica pautada na observação, na comparação, na remissão a conhecimentos anteriores e no estímulo à pesquisa, a busca.

Por outro lado, nas palavras de Zielinsky também se encontra uma situação de arrogância não das “*condições culturais da América Latina do Brasil*” de um modo genérico, mas de determinados segmentos que se colocam *contra* a História da Arte, como se possível fosse, como se arte não tivesse História; ou decretando mesmo a morte da História da Arte e dos Museus. Como diz Mônica Zielinsky (p. 13), ameaçam o passado para que esqueçamos nossas “*origens constitutivas*”,

¹⁰ ZIELINSKY, Mônica. “Introdução”. In: ZIELINSKY, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

detendo-se “*eternamente em um ‘novo’ privado de retrospecto*”¹¹ e, enquanto tal, acrítico, sem data, órfão ou objeto de geração espontânea. Dizendo-se politizados, esses segmentos arrogantes, com esse seu “*novo*” bastardo não se dão conta de que são apolíticos. Pregam o contrário da concepção genealógica de Carl Einstein. Enquanto Einstein é anacrônico, inatual, por estar na frente do seu tempo, hoje encontramos segmentos que são anacrônicos ou inatuais por estarem atrás, ou por simplesmente não estarem em lugar algum, pois se não veem a arte como tendo uma gênese, provavelmente não a imaginam tendo um porvir. Em outras palavras, em um dos recortes escolhidos por Didi-Huberman, ao separar as obras de arte de sua genealogia, elas são des-historizadas, rebaixando o nível da visão a uma “*estúpida especialidade*”, “*destinada a alimentar ‘sublimações’ na aposentadoria*”¹² (p. 31).

Que não se confunda o conceito genealógico de Einstein com uma afirmação do pensamento linear. Ao contrário, estão explícitas ou implícitas nas suas proposições o estudo comparativo, as analogias temporais, a crítica social e política. Outra questão recorrente na obra de Einstein é o problema do entendimento de estético como belo, tema sobejamente discutido e superado entre os iniciados, mas ainda presente no meio social. Para ele, o belo anestesia, descaracteriza os fenômenos artísticos; diz ele (p. 29): “*o ponto de vista estritamente estético isola a obra tanto do ‘conjunto da história’ (fator extrínseco) quanto de seus procedimen-*

¹¹ ZIELINSKY, Mônica. “Introdução”. In: ZIELINSKY, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

¹² DIDI-HUBERMANN, Georges. “O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein”. In: ZIELINSKY, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

tos próprios (fator intrínseco)”¹³.

Em determinado momento (págs. 28-29) Einstein é bastante incisivo, qualificando os críticos da arte como “*burocratas da emoção*”, denominando-os, em uma carta a seu amigo Kahnweiler, de “*críticos d’Arsch*”, recorrendo assim à sua língua natal, o alemão, para agredir com uma palavra polissêmica mas nada edificante, sendo que no texto ora em análise Didi-Huberman optou traduzi-la por uma palavra indigna de ser aqui repetida. Ele, ao fazê-lo, conceitua como aqueles cujo fazer consiste em “*concursos de beleza*”, com critérios de belo equivalentes a uma “*idolatria simplória*”, “*metafísica podre*”, “*jogo de fetichistas em falência*”, entre uma série de impropérios que Didi-Huberman conclui com outra frase lapidar do próprio Einstein: “*desprezamos a apreciação das obras de arte como bibelôs raros e precisos*”¹⁴.

Carl Einstein, além de anacrônico, inatual, como pode ser observado, pecou por excesso, não por escassez, afrontando estruturas estabelecidas que até hoje, por suas ideias, podem sentir-se desconfortáveis. É outro aspecto destacado por Georges Didi-Huberman, quando afirma (p, 21):

inatual, essa obra o havia sido por excesso - por excesso de conhecimentos que não haviam circulado suficientemente - , mas ela o é hoje por falta, ou antes por obvido de um estilo de conhecimento com o qual a história da arte, há alguns decênios, parece

¹³ DIDI-HUBERMANN. Georges. “O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein”. In: ZIELINKY, Mônica (org.). Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

¹⁴ DIDI-HUBERMANN. Georges. “O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein”. In: ZIELINKY, Mônica (org.). Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

*não saber mais o que fazer.*¹⁵

Daí o valor dos esforços de Didi-Huberman no sentido de dar à luz essa obra que, por se omitida ou esquecida, é desconhecida e vale ser trazida para debate. Excluído do panteão da História da Arte, dada à sua propalada anacronia, nunca será tarde demais de para se conhecer as ideias desse historiador no seu tempo inadmissível, dado o seu caráter intempestivo. E seguem as palavras de Didi-Huberman, nesse sentido, talvez já incorporando de certo modo o caráter incisivo do pensador objeto de análise (p. 22):

*relê-lo hoje é reencontrar, para além de toda pacificação acadêmica, algo como um contato direto com uma parte maldita da história da arte, esta parte na qual o exercício do historiador libera seus próprios questionamentos, suas próprias exposições ao perigo*¹⁶.

Mas falamos acerca de Einstein, falo eu sobre o que Didi-Huberman e Mônica Zielinsky disseram a seu respeito, parafraseamos, interpretamos; é necessário ouvi-lo, deixando-o diretamente. Vejamos algo a mais que ele diz sobre seus colegas historiadores da arte (p. 30):

É, ao mesmo tempo, penoso e humilhante ver os historiadores da arte considerarem fatos da história da arte como fenômenos isolados: tratamento que faz da arte um mundo monstruoso, ado-

¹⁵ DIDI-HUBERMANN. Georges. “O anacronismo fabrica a história: sobre a inaturalidade de Carl Einstein”. In: ZIELINKY, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

¹⁶ DIDI-HUBERMANN. Georges. “O anacronismo fabrica a história: sobre a inaturalidade de Carl Einstein”. In: ZIELINKY, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

*rado como um milagre divino. Dever-se-ia, de uma vez por todas, incorporar-se ao conjunto da história.*¹⁷

Aí ele critica nominalmente a classe, como já o tinha feito antes, apresentando um paradoxo para outrem, mas coerente para ele, qual seja, considerar monstruoso um milagre divino. Essa dualidade, essa espécie de maniqueísmo continua presente em outro momento, no qual, consciente e conscientizador da potência revolucionária da sua disciplina, expõe seu pensamento do seguinte modo (p. 30):

*as obras de arte nos ocupam unicamente na medida em que contêm meios suscetíveis de modificar a realidade, a estrutura do homem e o aspecto do mundo. Em outras palavras, o problema essencial reside para nós nisso: como a obra de arte deixa-se integrar em uma dada concepção de mundo e em que medida ela a destrói ou ultrapassa.*¹⁸

Ora, aí estão pressupostos comungados, e de modos e com posturas distintas, de dois momentos da história da arte: a contestação, a destruição de conceitos arraigados, a transformação da sociedade, a proposição de cenários que ultrapassem a concepção de mundo vigente. Ou seja, tratam-se dos pressupostos comungados pelos primeiros modernistas, que caíram por terra quando o modernismo foi assimilado pela própria sociedade que a contestava, e os artistas são engolidos por ela. Eles voltariam, esses princípios, Einstein não estava mais aqui, mas sua validade permanece e aí se caracteriza, novamente, o caráter anacrônico da sua obra.

¹⁷ DIDI-HUBERMANN, Georges. “O anacronismo fabrica a história: sobre a inaturalidade de Carl Einstein”. In: ZIELINKY, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

¹⁸ EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

Outro conceito sobre o qual vale a pena nos debruçar é o de magia, o qual se diferencia de um conceito tradicional, até porque ele considera a metafísica como “*decrépita*”. Diz Einstein (p. 30):

*importa [...] uma sociologia, [...] uma etnologia da arte onde a obra não fosse mais considerada como um fim em si, mas como uma força viva e mágica. Somente sob esta condição é que as imagens podem recuperar sua importância de energias ativas e vitais.*¹⁹

A ação ou força que Einstein chamou de magia é, na verdade, a eficácia antropológica da arte; portanto, o conceito de magia não se trata de “*sentimentalismo literário, mas de uma referência direta ao ponto de vista etnológico que lhe parecia o único propício para deslocar, para re-situar a própria experiência estética*”²⁰, conforme Didi-Huberman (p. 29).

Enfim, o que podemos observar é que durante muito tempo ficou no esquecimento, usemos este eufemismo, um grande pensador, revolucionário, nem sempre simpático, mas simpatia não é mesmo o papel dos revolucionários. E neste modesto texto, que de certo modo terceirizo e até, de certo modo, simplifico a complexidade que é o pensamento de Carl Einstein, temendo não tê-lo banalizado, tenho apenas um objetivo: o de trazer à luz aos que porventura não conhecem suas ideias, estimulando estudiosos de assuntos correlacionados, como a concepção genealógica de arte, a sociologia da arte, a etnologia da arte, a arte africana, o cubismo, a episte-

¹⁹ EINSTEIN, Carl. Negerplastik. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

²⁰ DIDI-HUBERMANN, Georges. “O anacronismo fabrica a história: sobre a inaturalidade de Carl Einstein”. In: ZIELINKY, Mônica (org.). Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

mologia a partir das formulações de movimentos artísticos, o ensino de arte, a semiótica da arte e até – por que não? – a ética na crítica de arte, a incluir Carl Einstein em suas referências bibliográficas e iconográficas.

O texto de Didi-Huberman na coletânea *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*, organizada por Mônica Zielinsky, publicada pela Editora da UFRGS, é extenso e rico e creio ter dialogado com nem a metade dos muitos aspectos por ele trazidos, restando, portanto, muito ainda a ser explorado. Quem me ouve ou me lê fica convocado a ir à fonte primária e beber diretamente da sedutora abordagem do filósofo, crítico e historiador da arte francês, em mais esta sua importante contribuição.

Por outro lado, a publicação em português de *Negerplastik* pela Editora da UFSC é primorosa, desde o seu projeto gráfico, que consegue apresentar e sugerir, desde a capa, o conteúdo que abriga, até a narrativa contida na ampla documentação fotográfica, com dados preciosos acerca de cada imagem mostrada. Claro, tudo isto sem competir, mas em diálogo, com o mais importante, a verve de Carl Einstein, um alemão que, vivendo na França, resgatou o valor e o respeito pela arte africana, mostrando nela nossas próprias raízes.

Por último, após ter me penitenciado por ter simplificado e até, quem sabe, desacelerado o ritmo ao mesmo tempo *fulgurante e sufocante*, como Didi-Huberman classificou sua escrita, venho também fazer um mea culpa acerca do recorte escolhido. Ora, se meu objetivo era estimular mais pessoas a conhecer Carl Einstein, acabei usando como estratégia selecionar os aspectos mais contundentes, mais passíveis de “escândalos” mesmo, mas a razão é uma só: mostrar quantas questões polêmicas existem para ser debatidas, ou seja, o manancial de temas e, o mais importante, as concepções de

arte, de história da arte e de crítica de arte que estão presentes na sua ampla produção intelectual.

Uma estranha e até hoje não esclarecida coincidência marca o fim de grandes pensadores, potenciais reformadores do mundo, de nomes que foram inscritos na história da humanidade por suas contribuições e que muito ainda teriam a contribuir: o suicídio, lento, quando a vida é desafiada gradativamente por autoagressões como o álcool, o fumo ou outras drogas, ou o suicídio agudo, com imediato desenlace. Carl Einstein colocou fim a sua vida no dia 5 de julho de 1940, aos 55 anos de idade, saltando de uma ponte em uma pequena cidade dos Pirineus franceses.

Referências Bibliográficas

DIDI-HUBERMANN, Georges. “O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein”. In: ZIELINKY, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

MAFFRE, Liliane. “Apresentação”. In: EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

ZIELINSKY, Mônica. “Introdução”. In: ZIELINSKY, Mônica (org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

Museus De Arte Brasileiros: Recorte De Uma Pesquisa

Maria Helena Rosa Barbosa¹

O museu está além das salas de exposição e para entendê-lo há necessidade de adentrar nos bastidores, recuperar as novas perguntas, que passa a responder, e certos nexos, operando entre constituição e reconstituição. O que o museu apresenta ao público é parcela de uma complexa rede, que repete as práticas de poder e mando vigentes em nossa sociedade (LOURENÇO, 1999, p.16).

Com o lançamento da Política Nacional de Museus (PNM), no Brasil, em 2003, e do Sistema Brasileiro de Museus (SBM), em 2004, bem como com a realização bienal do “*Fórum Nacional de Museus*”, desde o ano de 2004, vem-se tentando não só esclarecer a que realmente se destina um museu e qual deve ser o seu verdadeiro papel a ser exercido perante a sociedade brasileira, mas também estabelecer diretrizes para a gestão dessa instituição.

Assim, muitas iniciativas têm-se consolidado a fim de garantir a construção de uma política pública na área museológica. Segundo José do Nascimento Junior (2009)², com a aprovação da Lei (nº 11.906/2009) de criação do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e da instituição do

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH/ UFSC). Mestre em Artes Visuais (PPGAV/ UDESC). Educadora no Museu de Arte de Santa Catarina (MASC). Coordenadora da Rede de Educadores em Museus de Santa Catarina (REM/SC).

² Foi diretor do Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DEMU/IPHAN) e, no dia 11 de maio de 2009, foi empossado como presidente do recém-criado IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2009/05/12/cerimonia-de-posse-2/>>. Acesso em: 18 jun. 2009.

Estatuto de Museus (Lei nº 11.904/2009) acontece “[...] a maior reestruturação na área dos museus [...] no Brasil”, pois “[...] estruturam o setor museológico brasileiro e colocam o Brasil no mesmo patamar dos países de grande expressão na área museológica”³.

No decorrer desses anos de implantação da Política Nacional de Museus (PNM)⁴, o que realmente vem sendo cumprido, ou seja, qual a verdadeira “*inserção*” dos acervos dos museus de arte “*na vida social contemporânea*” por meio de “*ações de caráter educativo-cultural*”?

Museu: exposições, curadoria e acervo

Para Cury (2006, p.110), “[...] um museu só atinge a sua finalidade social inquestionável por meio da comunicação do patrimônio cultural musealizado, via exposições essencialmente”. A concepção da autora leva a perceber que, embora o museu, hoje, seja um espaço aberto para outras exposições itinerantes patrocinadas via lei de incentivo, como também da produção artística local ou nacional emergente, ele tem um compromisso social em promover a comunicação do seu acervo por meio de exposições.

Lygia Costa (2002, p.70) afirma que “*O programa de exposições de um museu há de ser desenvolvido criterio-*

³ A citação pode ser acessada no site do Ministério da Cultura – MinC. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/site/2009/01/21/presidente-lula-sanciona-criacao-do-instituto-brasileiro-de-museus-ibram/>>. Acesso em: 18 jun. 2009.

⁴ A PNM “[...] possibilitou novas formas de fomento para o setor, bem como a criação do Sistema Brasileiro de Museus (SBM), do Cadastro Nacional de Museus (CNM), do Estatuto de Museus e do próprio Ibram [...]”, e culminou com a publicação, em 2010, do Plano Nacional Setorial de Museus (PNSM), uma construção “coletiva da comunidade museológica” para os próximos 10 anos – 2010 a 2020 –, elaborada em consonância com a estruturação do Plano Nacional de Cultura (PNC). Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2012/03/PSNM-Ver-sao-Web.pdf>>. Acesso em: 05 ago. 2014.

samente e em tempo hábil, sem pressa”, pois “[...] acervo é material a ser trabalhado” (p.71). Por sua vez, Chiarelli (2008, p.141) salienta que “[...] uma exposição é fruto de uma reflexão, de uma discussão que pode se desenvolver por anos e não, um produto”. A afirmação de ambos possibilita entender que os museus precisam ter um maior comprometimento com a pesquisa para produzirem as exposições do seu acervo.

Tanto Cury (2006) quanto Fausto Santos (2000), ao explanarem sobre a concepção e montagem de exposições, deixam claro que é necessário um planejamento no qual as diversas etapas a serem seguidas devem ser estruturadas de forma que haja um registro desse processo. Para se iniciar um projeto expositivo, é necessário, primeiramente, definir o tema e a sua relevância para os públicos-alvo, bem como os objetivos. Cury também afirma que “[...] a melhoria da qualidade das exposições não depende somente de dinheiro ou pessoal, mas também de metodologias apropriadas” (p.58), porque “[...] montar exposição significa criar possibilidades de experiências para o público” (p.67).

Gonçalves (2004), em *Entre cenografias: o museu e a exposição no século XX*, discute a questão do espaço neutro, ou seja, o modelo cubo branco e o uso do recurso cenográfico para a concepção de exposições. Sobre esse assunto ela assegura que “[...] sempre há cenografia na exposição, seja quando se opta pela ausência de interferências contextuais, com o uso de espaços brancos, seja quando se opta pela utilização de cores e outros recursos de teatralização” (p.124). A autora também apresenta a proposta da exposição *Arte e Paisagem: A Estética de Roberto Burle Marx*, de sua curadoria, por meio do registro dos objetivos e os recursos cenográficos utilizados em sua produção, bem como o re-

sultado da pesquisa com os diferentes públicos visitantes, a fim de investigar a recepção estética deles quanto à cenografia e sua interação com a exposição. Quanto aos resultados, Gonçalves constatou que a cenografia utilizada de forma criteriosa, buscando contextualizar a exposição, contribui para a ativação do visitante, pois “[...] a pretensão de neutralidade, como qualidade de uma cenografia de exposição, está em conflito direto com a idéia de ativação, isto é, com a idéia da exposição como práxis estética, lugar de experiência simbólica” (p.151). Nesse sentido, importa destacar, ainda, que

Toda visita a uma exposição de arte é um encontro com objetos, seja qual for a qualidade do produto exibido. Uma visita a uma exposição é sempre um percurso corporal e não somente visual. Toda visita é como uma “viagem” em que o visitante, deslocando-se no espaço, experimenta vivências, participando ativamente de um processo de produção de sentido. O espaço, em si mesmo, torna-se produtor de efeitos de sentido (GONÇALVES, 2004, p.148, grifo da autora).

Desse modo, ao se planejar uma exposição, deve-se levar em conta as possibilidades de ativação para que os diferentes públicos possam experimentar vivências de produção de sentido por meio da interação com o espaço expositivo, assim como com os objetos artísticos e com os objetos estéticos adicionados para contextualizar a exposição.

Conforme Gadamer (1985, p.43), “[...] a visita a um museu [...] é uma tarefa de alta atividade mental”, pois “[...] quando se passou por um museu, não se sai dele com o mesmo sentimento com que se entrou; quando se experimentou realmente uma experiência de arte, o mundo ficou mais claro e mais leve”. Nesse sentido, pensa-se que a forma de se

conceber as exposições pode contribuir para que pessoas que detêm poucas informações em arte também tenham uma experiência de alta atividade mental nos espaços museais.

Cury (2006, p.37) afirma que, com o caráter comunicativo atribuído ao museu na contemporaneidade, as exposições são concebidas por equipes interdisciplinares, formadas por pesquisadores, museólogos, educadores e designers, com o objetivo de provocar uma atitude ativa do visitante. Além disso, ressalta que a equipe formada por esses profissionais procura responder às seguintes “[...] *indagações: como as pessoas aprendem, o quê e como estamos ensinando e, ainda quais são as melhores estratégias expográficas de comunicação*” (p.37, grifos da autora). Enfatiza ainda que exposições pensadas a partir dessas questões procuram “[...] *oferecer ao público a oportunidade para um comportamento ativo cognitivo (intelectual e emotivo), interagindo com a exposição [...]*” de forma a permitir “[...] *uma experiência de apropriação de conhecimento*” (p.38). Nessa perspectiva, questiona-se: será que exposições ainda concebidas a partir do olhar de uma única pessoa, ou seja, de um único curador, estão atentas às questões apontadas por Cury? Será que a concepção de exposições do acervo por um único curador interno ou externo, sem diálogo com outros profissionais da instituição, não está subjacente a um regime, ainda, autocrático dentro dos museus de arte?

Sobre a curadoria de exposições, Chiarelli (2008, p.13) afirma que, embora o curador seja

[...] responsável pelo conceito da mostra [...] é fundamental o diálogo intenso com outros profissionais que atuem na instituição onde ocorrerá a mostra, sempre no sentido de tornar possível, na realidade do espaço disponível, os conceitos que aquele profissio-

nal tem por objetivo apresentar.

A observação do autor é fundamental, principalmente sobre o que diz respeito ao diálogo que os curadores responsáveis por algum museu específico ou curadores independentes devem ter com os outros profissionais das instituições.

Durante o período (1996-2000) em que foi curador do MAM-SP, Chiarelli formou o Grupo de Estudos de Curadoria com seis profissionais de diferentes formações que funcionou como um laboratório, a fim de “[...] *lançar novos olhares sobre a coleção [...]*” e redimensionar suas potencialidades (2008, p.61), bem como aprofundar o estudo sobre as obras e, por sua vez, afirmar a valorização da coleção do Museu.

Segundo Chaimovich (2008, p.10), “*A consistência da atuação do Grupo deu credibilidade para a política de acervo do MAM*” e, embora a proposta deles tenha se encerrado, deixaram sementes que se frutificaram, pois

O Departamento de Curadoria do Museu passou a conviver mais intimamente com o Setor Educativo, que, ao captar a percepção do público, ajuda os curadores a conceber estratégias de envolvimento dos visitantes com a arte contemporânea. (CHAIMOVICH, 2008, p.10).

O reconhecimento por parte dos curadores, tanto dos museus como independentes, sobre a importância do diálogo com os educadores, que são os profissionais que mais têm contato com os diferentes públicos para pensar as exposições, é essencial no planejamento delas.

Sobre o diálogo do curador com os outros profissionais do museu, principalmente com os do setor educativo, Tojal (2007, p.83) assim destaca:

[...] o papel do curador também deveria ser redimensionado, substituindo sua posição de autoridade definitiva para a de um papel mais flexível permitindo a participação e contribuição de profissionais de outras áreas do museu, principalmente no que diz respeito às preocupações pedagógicas de mediação e acessibilidade dos diversos tipos de públicos, para as quais a parceria compartilhada com educadores dessas instituições torna-se fundamental (grifos da autora).

Desse modo, uma atitude flexível por parte dos curadores em estabelecer um diálogo com outros profissionais do museu, especificamente com os educadores, contribuiria para a troca de saberes entre eles, pois o curador detém o conceito da exposição e o educador outros conhecimentos que também são essenciais para o planejamento das exposições. Além do mais, o educador precisa compreender os conceitos que sustentam a mostra, para poder desenvolver um plano de ação educativa.

Para Cury (2006, p.114), além dos outros profissionais que devem compor a equipe interdisciplinar para a concepção de exposições no museu, o educador é um elemento fundamental no grupo, pois é ele quem “[...] se relaciona cotidianamente [...]” com os diferentes públicos visitantes da instituição. Além disso, salienta que

O educador conhece as melhores estratégias e conhece bem as reações do visitante diante de determinadas situações expográficas. Ainda, por trabalhar muitas vezes com o público organizado, o educador tem uma relação com o espaço expositivo e sabe como o espaço pode interferir na interação do grupo e deste com a exposição.

A atuação do educador na equipe de concepção das expo-

sições é de extrema relevância porque esse profissional, além de ter o contato direto com os públicos visitantes, constituídos por diferentes faixas etárias e distintos níveis de compreensão, está constantemente desenvolvendo propostas educativas e estratégias de mediação que contribuam para uma melhor interação deles com as exposições.

Se não há uma colaboração entre curadores, educadores e outros profissionais do museu no planejamento das exposições, elas continuarão a ser pensadas para os pares, ou seja, precisamente para públicos iniciados em arte. Nesse sentido, questiona-se, afinal o objetivo das exposições nos museus é ou não, o de aproximar outros públicos não iniciados em arte aos seus espaços e, por sua vez, à compreensão da arte?

Comprometido com a ampliação do repertório sobre a arte, assim como com a apropriação das exposições pelos diferentes públicos dos museus, Vergara (1996) não só introduziu o conceito de Curadoria Educativa como fez dele a marca de seu trabalho como arte-educador e curador. Para ele, “*Uma Curadoria Educativa tem como objetivo explorar a potência da arte como veículo de ação cultural*”, pois “*Tornar arte acessível a um público diversificado é torná-la ativa culturalmente*” (p.243).

O MAC-Niterói, no qual Vergara atuou como arte-educador e diretor/curador, apresenta-se como um paradigma no que diz respeito à concepção de exposições que têm como princípio a Curadoria Educativa, na qual profissionais de diversos setores do museu envolviam-se com o processo. Exemplos de algumas propostas podem ser conferidas em uma publicação, do ano de 2009⁵, que apresenta as experiências educativas do MAC-Niterói.

⁵ VERGARA, Luiz Guilherme et. al. Experiências educativas: Museu de Arte Contemporânea de Niterói – Divisão de Arte Educação. Caderno 2. Niterói: MAC de Niterói, 2009.

Assim, enfatiza-se a importância de os museus repensarem a forma de conceber as exposições. Elas podem ser pensadas por equipes interdisciplinares, segundo Cury (2006); ou, a partir de grupos de estudos de curadoria, como proposto por Chiarelli (2008) no decorrer de sua gestão no MAM-SP; ou terem como foco as Curadorias Educativas, conforme propostas realizadas por Vergara (2009) no MAC-Niterói.

Com efeito, uma curadoria realizada por um grupo de pessoas e não somente a partir de apenas um olhar contribuiria para dizimar com o regime autocrático, no qual ainda são realizadas algumas exposições nos museus de arte e, por sua vez, para uma maior apropriação da arte por uma parcela mais expressiva dos cidadãos não iniciados em arte. Nesse sentido, os museus necessitam definir políticas claras em relação ao que envolve as exposições do acervo e outras propostas temporárias para que os diversos públicos, com diferentes níveis de compreensão possam ter experiências significativas em seus espaços.

Políticas de museus de arte brasileiros: recorte de uma pesquisa

Para quem trabalha em qualquer instituição, de um modo geral, entende que, para o desenvolvimento de suas atividades, é necessária uma organização, ou seja, uma série de diretrizes que contribuem para o desempenho seguro de suas ações e, conseqüentemente, para sua consolidação. Tratando-se de instituições como os museus, no caso especificamente os museus de arte brasileiros, cada um, dentro de seu contexto histórico, social e geográfico, define suas diretrizes. Desse modo, ao se indagar alguns museus de arte brasileiros sobre suas práticas e ações, é possível perceber

como eles se organizam e até que ponto eles têm diretrizes bem definidas em relação aos seus diversos segmentos.

Com o propósito de investigar como as políticas dos museus de arte interferem nas suas ações educativas, realizou-se pesquisa de natureza qualitativa e de caráter documental com oito museus de arte brasileiros, de diferentes regiões do país. Importa destacar que o estudo originou-se de inquietações nascidas no exercício profissional dentro de um espaço museal da arte. Assim, foram elaborados questionários que foram enviados por meio do correio eletrônico – *e-mail* – para os setores administrativo e educativo de quinze museus de arte brasileiros. (ROSA BARBOSA, 2009).

Apresenta-se, portanto, a análise de algumas questões referentes às respostas do setor administrativo de cinco museus de arte brasileiros, pois dos oito museus participantes da pesquisa apenas cinco responderam ao questionário enviado para setor administrativo. Informa-se, ainda, que as instituições museais são, por questões éticas, apresentadas por letras do sistema alfabético como Museu: F, H, K, L, G.

Das perguntas que correspondem à análise sobre as políticas dos museus de arte brasileiros, selecionou-se para este recorte apenas as seguintes: Quais são as políticas e/ ou metas do Museu? Qual a política do Museu em relação a seu acervo? Como se dão as exposições temporárias (critérios; curadoria; duração; financiamento)?

Museus de arte brasileiros: políticas de acervo

Percebe-se, nas respostas dos Museus sobre as suas políticas ou metas, que o Museu F tem como meta “*fomentar a produção artística local*”, principalmente em relação à produção contemporânea. Já o Museu H é a de “*coleccionar,*

estudar, incentivar e difundir a arte do Estado [...] e brasileira”, de modo a torná-la amplamente acessível. O Museu K justifica que, por ser um museu público, “suas políticas e metas acompanham a política cultural do Estado”, mas que “*em geral, o Museu tem o objetivo de difundir, preservar e orientar instituições e assuntos ligados às artes visuais.*” O Museu L destaca sua missão que é a de “*preservar, estudar, pesquisar, e divulgar [...] [o acervo], bem como difundir, promover e preservar a memória nacional e os valores históricos, artísticos e culturais da sociedade [...]*”. Além disso, também apresenta suas metas. Entre elas, destacam-se:

“Preservar, conservar e promover o Museu [...]; Qualificar e valorizar o Museu [...]; Executar o Projeto de Ampliação e Reabilitação do Museu [...]; Desenvolver o Programa de Ação Educativa, Ação Cultural, Conservação Preventiva, Documentação, Inventário e Pesquisa do acervo [...]; Ampliar as atividades e a visitação [...]; Contribuir na construção e difusão de conhecimento [...]; Oferecer maior acessibilidade [...]. Realizar o projeto de pesquisa [...] Memória e Documentação”, visando a organização de um banco de dados e imagens [...].”

Em relação às políticas e/ou metas, o Museu G responde que são as de “*promover, apoiar e incentivar novos talentos de vanguarda da Arte Contemporânea, através de exposições, salões e outras atividades voltadas para as diferentes manifestações artísticas culturais [...]*”.

Nas respostas dos museus, constata-se que o Museu L é o que apresenta uma resposta mais consistente, ou seja, que determina quais são realmente suas metas que, por sua vez, possibilitam entender quais são suas políticas em relação ao acervo, pesquisa, comunicação e educação. No caso específi-

co da resposta do Museu K, uma questão vem à tona, isto é, como um museu que justifica suas políticas como algo atrelado à política cultural do Estado e que não apresenta nem mesmo suas metas se diz ter como objetivo “*difundir, preservar e orientar instituições e assuntos ligados às artes visuais*”? Um paradoxo se coloca, portanto, quando uma instituição não sabe falar sobre si mesma, mas tem como objetivo orientar outras instituições. Em vista disso, pensa-se que os museus devem primeiro estruturar um documento que determine suas diretrizes quanto às suas ações e práticas para depois orientarem outras instituições.

No que se refere à política da instituição em relação ao acervo, o Museu F destaca que a sua coleção “*tem como foco principal a produção artística [estadual] [...] dos últimos quarenta anos [...]*”. O Museu H, diz que são as “*doações*” porque “*Não há política de compras de obras*”. O Museu K não diz qual é, pois apenas destaca, em sua resposta, o que é da competência e responsabilidade da equipe do acervo, como “*catalogação, preservação, conservação e exposição*” da coleção do museu em “*mostras periódicas*”. O Museu L responde que o acervo “*é formado por três diferentes coleções*”, sendo que duas são constituídas a partir de doações, permutas, cessões ou aquisição/compra e outra apenas a partir de doações de artistas participantes de exposições temporárias. O Museu G apenas destaca que “*controla, organiza, orienta e supervisiona os procedimentos técnicos dos objetos de valor Cultural (Acervo) [...]*”, assim como “*cumprir todas as normas*” necessárias quando há necessidade de “*deslocamento*” das obras.

Com essas respostas, verifica-se que os museus pesquisados não apresentam, de forma clara, as suas políticas em relação ao acervo, pois o que eles registram diz respeito ao que

é o seu respectivo acervo, mas não as diretrizes que orientam até mesmo as doações, exposições, pesquisa e educação em relação à coleção do museu. No entanto, ao comparar as respostas do Museu L em relação às duas perguntas – Quais são as políticas e/ ou metas do Museu? Qual a política do Museu em relação a seu acervo? –, percebe-se que ele deixa registrado, na resposta da primeira pergunta, as metas em relação ao acervo, indicando assim suas possíveis políticas em relação a ele como a de “*Conservação Preventiva, Documentação, Inventário e Pesquisa*”.

Quanto ao acervo, importa destacar que, segundo Lourenço (1999, p.13), “*O acervo implica no processo cotidiano de reconhecimento e de formulação de sentidos. Pressupõe o debate e a eleição de critérios, o estabelecimento de plano de metas, dentro de padrões especialmente formulados segundo a realidade existente.*” Nesse sentido, entende-se que é necessário o diálogo entre os profissionais do museu para a definição de políticas pertinentes ao acervo, como as de aquisição por meio de compra ou de doação, e a sua conservação, estudo, pesquisa e comunicação.

Museus de arte brasileiros: políticas de exposições e curadoria

No que diz respeito às respostas do setor Administrativo dos Museus F, H, K, L e G à pergunta sobre como se dão as exposições temporárias (critérios; curadoria; duração; financiamento), constatou-se o seguinte: o Museu F responde que “*a programação de exposições*” temporárias é pensada “*com pelo menos seis meses de antecedência*” e que elas acontecem por meio de “*seleção de projetos enviados*” ao Museu ou a partir da “*proposição de exposição a um artista ou grupo pela curadoria*” da instituição. Além disso, diz que

a duração das exposições é de “60 a 90 dias” e que o museu se responsabiliza pela “*maioria das despesas de montagem e produção de recursos expográficos*”, embora alguns projetos contem com patrocínio para a cobertura de despesas.

O Museu H registra que, para a realização de exposições temporárias, é “*aberto um edital todo mês de dezembro*”, sendo que a “*seleção é feita em fevereiro e a curadoria é composta pela coordenadora do museu, um professor da universidade ligado às artes e um curador independente*”. Ainda relata que, “*quanto ao financiamento*” delas, é “*feita uma dotação⁶ orçamentária da Fundação de Cultura*”. Já o Museu K afirma que as exposições são organizadas “*através de propostas encaminhadas pelos artistas, submetidas à aprovação do Conselho Consultivo do Museu*”. Por sua vez, o Museu L registra que, além da exposição de longa duração com obras do acervo, promove exposições temporárias com “*duração de quatro meses*” que dialogam com o acervo e são realizadas por “*artistas e curadores convidados*”, bem como de “*duração de dois meses*” com “*artistas selecionados através de edital público*”. Quanto aos recursos para a realização delas, diz que são “*oriundos do orçamento do Museu [...] ou de patrocinadores via leis de incentivo cultural*”. Sobre as exposições temporárias, o Museu G registra que elas são executadas a partir de “*um planejamento prévio coordenado pela direção do Museu*”.

Percebe-se que o Museu F, H e L têm um planejamento para a realização das exposições, assim como recursos financeiros para sua execução. Na resposta do Museu K, só é visível a forma como são aprovadas as propostas dos artistas, ou seja, pela Comissão Consultiva do Museu. Quanto ao período de duração das exposições temporárias, o Museu H e K não

⁵ No caso específico de museus públicos, dotação é uma verba proveniente do orçamento do Estado que se destina à manutenção da instituição e de suas atividades.

registram nada a respeito. No entanto, o Museu F determina um prazo de “60 a 90 dias” para as exposições e o Museu L de “dois meses” para as exposições temporárias de artistas selecionados por meio de edital e de quatro meses para as exposições com propostas de artistas e curadores convidados que dialogam com o acervo. Tratando-se de exposições temporárias, acredita-se ser um período de duração adequado, levando-se em conta a proposta, a realidade regional, local e social de cada Museu.

Quanto aos critérios adotados por alguns museus de arte para a seleção de propostas para exposições temporárias, importa ressaltar que a adoção de editais torna evidente a transparência desse processo, no sentido de haver um maior comprometimento dos museus em divulgarem abertamente as propostas selecionadas no próprio site da instituição ou em outros meios de comunicação.

Em relação à curadoria das exposições temporárias, verifica-se que, no Museu F, a instituição propõe exposição a um artista ou grupo. Desse modo, há evidências de que as exposições podem partir do interesse da curadoria, em determinadas proposições poéticas, para realizar as exposições no Museu. A questão é bem visível no Museu L que afirma convidar artistas e curadores para realizarem exposições que dialoguem com o acervo. No Museu H, a curadoria das exposições é realizada pela coordenadora do museu juntamente com dois convidados externos à instituição. Ainda, sobre a curadoria de exposições, percebe-se que o Museu L é o que deixa totalmente explícita a sua preocupação em realizar outras exposições que dialoguem com seu acervo. Sendo assim, quanto às exposições temporárias, constata-se que o Museu L é o que parece ter uma política melhor definida a esse respeito.

As exposições temporárias do próprio acervo do museu, assim como com proposições artísticas de convidados que dialoguem com acervo ou outras propostas por meio de editais, são fundamentais para oxigenar os museus, mas desde que sejam realizadas de forma relacionada com as necessidades locais, assim como com a pesquisa, educação e produção de conhecimento.

Como já abordado, a concepção de exposições contextualizadas, formadas por equipes interdisciplinares e com propostas educativas a partir de uma curadoria colaborativa, muito contribui para ampliar o repertório cultural dos diferentes públicos com pouco conhecimento em arte.

Considerações finais

Para Serra (2007, p.197), os princípios de uma gestão adequada nas instituições museológicas devem estar pautados pelo prosseguimento da missão do museu, a partir de uma política bem definida, de interesse público e cultural. Desse modo, é pertinente questionar se os problemas de gestão nos museus brasileiros também não se devem à falta de definição de sua missão, assim como de políticas claras em relação às suas ações.

Um dos problemas mais graves que atingem os museus do país, conforme afirma Herkenhoff⁷ (2006, não paginado), é que eles “[...] estão tomados por farsas intelectuais e pelo colunismo social com champagne”. Sendo assim, provavelmente um dos fatores determinantes nas políticas dos museus de arte brasileiros passa por uma questão de ordem ética refletida na prática da política de eventos.

⁷ Um país de cegos, entrevista de Paulo Herkenhoff a Ana Paula Sousa, Revista Carta Capital [outubro 23, 2006]. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/2006_10.html>. Acesso: 19 fev. 2009.

Tendo em conta a falta de políticas claras em alguns museus de arte brasileiros, pensa-se que eles necessitam adotar uma postura ética e urgentemente repensar toda a estrutura organizacional na qual se encontram. Assim, como afirma Vergara (2007, p.69), “[...] devemos ter a discussão de questões éticas dentro de cada instituição, principalmente se é uma instituição com recursos públicos, ou de impostos públicos”, pois “*Nosso compromisso, [...] é com a sociedade*”.

Ainda sobre a mudança de postura dos diferentes atores nos espaços museais brasileiros, principalmente, na maioria das instituições pertencentes à administração pública, Fausto Santos afirma (2000) que, para os museus estarem “*comprometidos com estratégias de melhoramento*”, é necessário se instituir uma “*consciência museológica*”, com “[...] *dirigentes que tenham visão de grandiosidade e vontade de vencer essa “ferrugem crônica” da administração direta [...]*”, por meio da definição de metas e melhoramento na qualidade dos serviços prestados, bem como com a realização de pesquisas para conhecer melhor os interesses dos diferentes públicos (SANTOS, 2000, p.129, grifos do autor).

Ao inserir o pensamento do referido autor especificamente no universo dos museus de arte, percebe-se que é urgente, nessas instituições, além do aumento de recursos financeiros e de mais profissionais qualificados no quadro de pessoal, conforme consta nos Relatórios do Primeiro (2004) e Segundo Fórum (2006) Nacional de Museus, uma mudança de práticas de gestão. Somente a partir da adoção de políticas claras e de uma gestão com maior transparência, os museus de arte poderão cumprir seu papel de compromisso social e ético para com a maioria dos cidadãos.

Conforme consta no Capítulo II, Subseção II que dispõe “*Do Estudo, da Pesquisa e da Ação Educativa*”, do Estatuto

de Museus – Lei nº 11.904/2009, o estudo e a pesquisa fundamentam as ações dos museus, assim como norteiam as suas políticas quanto ao acervo e atividades. No entanto, a partir do recorte desta pesquisa, percebe-se que os museus de arte brasileiros ainda precisam avançar muito nessa questão.

O Estatuto de Museus instituído pela Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009⁸, garante oficialmente que os museus brasileiros, daqui para frente, venham a trabalhar dentro de uma regularidade e transparência na qual todas as suas ações e práticas sejam realizadas de acordo com sua missão e objetivos contidos em um documento que determine suas diretrizes – o Plano Museológico. Com o Estatuto de Museus, tem-se uma garantia no papel, mas, para que ele seja praticado, é necessária uma mudança atitudinal, pois quem faz um museu ser o que é são as pessoas que nele atuam e que por ele passam. Certamente, a estruturação de um Plano Museológico é fundamental e urgente para os museus definirem suas políticas em relação aos vários segmentos que abrangem as práticas e ações da instituição.

Assim, pensa-se na infinidade de ações que os museus de arte brasileiros ainda têm a realizar, a fim de oportunizar muitas experiências vividas com a arte. Como diz Cury (2006, p.30), *“Museu não coleta coisas, Museu coleta a poesia que está nas coisas”*, pois *“[...] é na exposição que o público tem a oportunidade de acesso à poesia das coisas”* (p.34). Nesse sentido, pensa-se que aos museus de arte compete o comprometimento com a pesquisa e a exposição do

⁷ O DECRETO Nº 8.124, de 17 de outubro de 2013, regulamenta dispositivos da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, e da Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009, que cria o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/decreto-8-12413/>>. Acesso em: 27 jul. 2014.

seu acervo, assim como o diálogo com a produção emergente a fim de explorar a dimensão poética dos objetos artísticos, as potencialidades educativas e as relações das pessoas com a arte e esse espaço museal.

Para que o museu de arte seja, de fato, um espaço praticado e um espaço que tenha significado para um número maior de cidadãos, ele necessita ter, entre as suas políticas, como a de preservação, conservação, pesquisa, comunicação e educação, outras que priorizem pensar o museu como espaço para diferentes públicos. Esse pensar refere-se a adotar uma política multicultural, assim como de inclusão social, de acessibilidade e de concepção de exposições contextualizadas por equipes interdisciplinares que tenham como princípio o acesso cultural e intelectual da maioria dos cidadãos aos museus de arte

Referências Bibliográficas

BRASIL. Decreto nº 5.264, de 5 de novembro de 2004 - Institui o Sistema Brasileiro de Museus e dá outras providências. In: MINISTÉRIO DA CULTURA. Política Nacional de Museus: relatório de gestão 2003-2006. [Brasília]: MinC/IPHAN/ DEMU, 2006.

_____. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Disponível em:

<http://planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acesso em: 01 abr. 2009.

_____. Lei nº 11.906/2009, de 20 de janeiro de 2009. Cria o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, cria 425 (quatrocentos e vinte e cinco) cargos efetivos do Plano Especial de Cargos da Cultura, cria Cargos em Comissão do Grupo-

Direção e Assessoramento Superiores - DAS e Funções Gratificadas, no âmbito do Poder Executivo Federal, e dá outras providências. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11906.htm>. Acesso em: 18 jun. 2009.

_____. Ministério da Cultura. 1º Fórum Nacional de Museus (2004: Salvador, BA). A imaginação museal: os caminhos da democracia – relatório. Brasília: MinC/ IPHAN/ DEMU, 2006.

_____. Ministério da Cultura. 2º Fórum Nacional de Museus (2006: Ouro Preto, MG). O futuro se constrói hoje: relatório. Brasília: MinC/ IPHAN/ DEMU, 2008.

_____. Ministério da Cultura. Política Nacional de Museus: memória e cidadania. [Brasília]: MinC, 2003. Disponível em:

<http://www.museus.gov.br/downloads/Política_Nacional_de_%20Museus.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2008.

CHAIMOVICH, Felipe. O grupo de estudos de curadoria e o MAM. In: CHAIMOVICH, Felipe. (Org.). Grupo de estudos de curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2.ed. revista e ampliada. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

CHIARELLI, Tadeu. As funções do curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o grupo de estudos de curadoria do MAM. In: CHAIMOVICH, Felipe. (Org.). Grupo de estudos de curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2.ed. revista e ampliada. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

_____. Grupo de estudos de curadoria. In: CHAIMOVICH, Felipe. (Org.). Grupo de estudos de curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2.ed. revista e ampliada. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo,

2008.

_____. MAM entrevista curadores. In: CHAIMOVICH, Felipe. (Org.). Grupo de estudos de curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo. 2.ed. revista e ampliada. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

COSTA, Lygia Martins. Flashes conceituais: o museu (1991). In: _____. De museologia, arte e política de patrimônio. Rio de Janeiro: IPHAN, 2002.

CURY, Marília Xavier. Exposição: concepção, montagem e avaliação. São Paulo: Annablume, 2005.

GADAMER, Hans-Georg. A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2004.

HERKENHOFF, Paulo (2006). Um país de cegos, entrevista de Paulo Herkenhoff a Ana Paula Sousa, Revista Carta Capital. In: CANAL Contemporâneo – Como atizar a brasa. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000957.html>>. Acesso em: 05 abr. 2009.

LOURENÇO, Maria Cecília França. Museus acolhem o moderno. São Paulo: Edusp, 1999.

ROSA BARBOSA, Maria Helena. Museus de Arte: desafios contemporâneos para a adoção de políticas educacionais. 2009. 256p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

SANTOS, Fausto Henrique dos. Metodologia aplicada a museus. São Paulo: Mackenzie, 2000.

SERRA, Filipe Mascarenhas. Práticas de gestão nos museus portugueses. Lisboa: Universidade Católica, 2007.

TOJAL, Amanda Pinto da Fonseca. Políticas públicas de inclusão de públicos especiais em museus. Tese (Doutorado – Ciência da Informação, Área de concentração: Cultura e Informação) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Disponível em:

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-19032008-183924/>>. Acesso em: 02 abr. 2009.

VERGARA, Luiz Guilherme. Curadorias Educativas. A Consciência do Olhar: Percepção Imaginativa. Perspectiva Fenomenológica aplicadas à Experiência Estética. In: Anais da ANPAP. Congresso Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: ANPAP 10 anos. São Paulo, ECA/USP, 1996. v.3.

_____. Curadoria Educativa. Seminário – Conversação 3 – Entre a potência da arte e sua ativação cultural: a curadoria educativa. FARIAS, Agnaldo [problematizador]; VERGARA, Luiz Guilherme; DESGRANGES, Flávio; SCARASSATTI. In: MARTINS, Mirian Celeste; SCHULTZE, Ana Maria; EGAS, Olga. (Orgs.). Mediando [con]tatos com arte e cultura. Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes, Pós-Graduação. São Paulo, v.1, n.1, novembro 2007.

_____ et. al. Experiências educativas: Museu de Arte Contemporânea de Niterói – Divisão de Arte Educação. Caderno 2, ano 2009.

**Uma vanguarda polivalente:
Kazimir Malevich como artista, curador,
administrador de museu,
teórico e professor de arte**
Luana M. Wedekin

O nome do grande expoente da vanguarda russa Kazimir Malevich é frequentemente associado ao Suprematismo e à icônica obra “Quadrado preto” (1915). Entretanto, para além da criação de um dos principais marcos da arte abstrata na história da arte moderna ocidental, Malevich representou um exemplo de figura polivalente na vanguarda russa, atuando não só como artista, mas igualmente como curador, administrador de museu, teórico e professor de arte. Essa comunicação visa apresentar os vários papéis desempenhados por Malevich durante o período de 1890 a 1930, configurando um estudo de caso para refletir sobre como o fato de ser um artista no contexto específico da vanguarda russa criou condições particulares para a atuação de Malevich na curadoria de exposições, na criação e administração de museus, na elaboração de suas teorias e na docência. Tema ainda pouco explorado na historiografia brasileira, o artigo apresenta como evidência alguns trechos de escritos de Malevich, material não disponível em língua portuguesa, e cujas edições em língua inglesa estão há muito esgotadas¹.

Os estudos sobre Kazimir Malevich receberam novo fôlego após o fim da União Soviética. Relegado ao ostracismo na historiografia soviética desde sua morte em 1935, acusado de ser um “artista burguês”², formalista e místico; a última

¹ Em português, o leitor pode encontrar trechos de dois escritos de Malevich “Introdução à teoria do elemento adicional na pintura” (Apud CHIPP, 1996, p. 341-345) e “Suprematismo” (Apud CHIPP, 1996, p. 345-351). Ambas as traduções baseadas na edição da Bauhaus de 1927, “Die Gegenstandslose Welt.” Ver referências dos escritos de Malevich editados por Troels Andersen (1968, 1969, 1976, 1978). E edição mais recente em francês, organizada por Gérard Conio (MALÉVITCH, 2011).

² LODDER, 2007, p. ix.

exibição de suas obras em sua terra natal aconteceu em 1934. Desde 1932 com a instituição do decreto governamental “Da reforma das organizações literárias e artísticas,” o Partido Comunista passou a exercer controle sobre a vida artística do país, impondo a doutrina do Realismo Socialista a todos os campos da produção artística nacional. As obras de Malevich foram retiradas de circulação em 1936 e apenas em 1962 voltaram a ser exibidas na URSS³. O contexto da Guerra Fria dificultava o acesso dos pesquisadores ocidentais à obra e dados sobre sua vida, assim como a condenação ideológica de sua poética impediram por muito tempo uma avaliação precisa da amplitude da participação do artista na vanguarda russa.

As próprias circunstâncias de sua incorporação na linha do tempo da arte moderna ocidental são peculiares. Um fator fundamental para a propagação da obra plástica e teórica de Malevich no ocidente foi a viagem feita pelo artista à Polônia e Alemanha em 1927, com o objetivo de participar de uma exposição individual em Berlim. De caráter retrospectivo, a exposição contava com setenta pinturas (um terço delas suprematistas), desenhos, modelos arquitetônicos, manuscritos e vinte e dois diagramas pedagógicos para ilustrar suas palestras⁴. Convocado a retornar à URSS antes do término de sua exposição e receoso de seu próprio destino e de seu legado artístico, Malevich confiou todas as obras trazidas para a Alemanha aos cuidados de seu amigo pessoal, o arquiteto Hugo Häring. Parte desse acervo foi adquirido pelo museu de Hannover, através de seu diretor Alexander Dorner. Em 1935, o diretor do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) Alfred Barr comprou duas pinturas dessa coleção

³ Ibid, p. x.

⁴ ANDERSEN, 1970, p. 57.

e pegou emprestadas vinte e uma pinturas para a exposição “Cubismo e Arte Abstrata.” Nesse período na Alemanha, as manifestações artísticas de vanguarda sofriam já as agruras da perseguição nazista, sendo expostas em 1937 sob a pecha de “Arte Degenerada.” Para garantir o trânsito do material emprestado ao MoMA, Dorner marcou as obras de Malevich como “desenhos técnicos” e Barr cruzou a fronteira em 1935 com duas pinturas do artista enroladas em seu guarda-chuva⁵. Desde 1936 “Branco sobre Branco” (1918) ocupa um lugar de destaque no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, garantindo o nome de Malevich no panteão dos artistas modernos.

Inícios

Nascido em 1879, Malevich iniciou a pintar de forma autodidata em 1890, e expôs pela primeira vez com a Sociedade de Artistas de Kursk em 1901⁶. Inicialmente influenciado pelo simbolismo russo, Malevich foi inspirado também por obras de Paul Gauguin reproduzidas no periódico “O mundo da arte” (Mir Iskusstva). O rico comerciante Sergei Shchukin vinha adquirindo sistematicamente obras de Gauguin, tornando-as acessíveis ao público russo⁷. Obras desse artista francês também estavam presentes em 1908 no salão “Velocino de Ouro” (Zolotoe Runo) promovido por Nikolai Ryabushinsky. John Milner (2014) distingue uma série de influências nas primeiras produções de Malevich além de Gauguin, como Van Gogh, Matisse, Maurice Denis, Cézanne e, na Rússia, Natalia Goncharova. Malevich fez experimentos nos quais se identificam características da poética desses

⁵ ANDERSEN, 1970, p. 57.

⁶ MILNER, 2014, p. 34.

⁷ A partir de 1909 Shchukin abria sua casa e coleção de arte para visitação pública.

artistas e de movimentos como Impressionismo, Futurismo e Cubismo.

Posteriormente, na apreciação da história da arte expressa em seus escritos “Do Cubismo e Futurismo ao Suprematismo” (1916)⁸, “Dos novos sistemas em arte” (1919)⁹, “O mundo não objetivo” (1923-1926)¹⁰ e em seus diagramas pedagógicos, seu foco vai residir exatamente nesses movimentos que o influenciaram como artista. Apesar de sua rejeição à Academia, há registros de pelo menos três tentativas de Malevich em ser admitido na Escola de Pintura, Escultura e Arquitetura de Moscou (1905, 1906 e 1907)¹¹. No período de 1906 a 1910 frequentou o Instituto de Arte do pintor Fedor Rerberg¹². De seu processo criativo individual Malevich depreendeu um método que depois utilizou em sua prática como professor, a ser mencionada adiante. Porém, antes de ensinar, Malevich realizou experimentos em várias poéticas e juntou-se aos grupos mais vanguardistas do período.

Malevich e a vanguarda antes da revolução

Das inúmeras exposições das quais Malevich participou, são dignas de nota algumas exposições que marcaram a atuação da vanguarda russa, como a do grupo “Valete de Diamantes,” (1910) em conjunto com Goncharova e Mikhail Larionov. Posteriormente, o casal de artistas formou o “Rabo

⁸ MALEVICH, From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting, 1969. p. 19-41. Originalmente publicado em 1916.

⁹ MALEVICH, On New Systems in Art, 1969. p. 83-119. Originalmente publicado em 1919.

¹⁰ MALEVICH, The Non-Objective World, 1959. Originalmente publicado em 1923-26.

¹¹ VAKAR, 1990.

¹² Rerberg era graduado na Academia de Artes de São Petersburgo, membro do grupo dos “Itinerantes”, autor de histórias de fadas e de oito livros sobre história da arte, pintura e perspectiva. (BOWLT, 2007)

de Asno,” (1911) um grupo mais radical quanto ao interesse na Rússia como tema principal da arte¹³, com quem Malevich expôs em 1912. Fez parte também de exposições do grupo “União da Juventude” (1912, 1913).

Em colaboração com o poeta Alexei Kruchenykh e com o pintor e compositor Mikhail Matiushin, Malevich criou cenários e figurinos para a ópera “Vitória sobre o sol” (1913). Entrou em contato então com a poesia *Zaum*, termo cunhado em 1913 por Kruchenykh para se referir à “linguagem poética experimental caracterizada pela indeterminação de sentido¹⁴.” *Zaum* é um neologismo criado pela justaposição das palavras *za* (além) e *um* (mente/inteligência). Malevich realizou alguns experimentos com essa “linguagem transracional” (“além do sentido”), como a epígrafe de seu escrito “Dos novos sistemas em arte” (1919): “Eu sigo/*u-el-el-ul-el-te-ka/* meu novo caminho”¹⁵. O artista referia-se a esse novo caminho também como “alogismo,” expresso em algumas de suas pinturas e desenhos do período, caracterizados pela justaposição de imagens incongruentes, especialmente em “Vaca e violino” (1913/1915)¹⁶ e “Um inglês em Moscou” (1914).

Tais experimentos radicais de liberação da “associação automática de qualquer sentido dado¹⁷,” um dos princípios do Futurismo russo, permitiram a Malevich um percurso rumo à “ausência do objeto,” formulada sistematicamente no movimento liderado pelo artista, o Suprematismo. Nos

¹³ Esses artistas vão explorar elementos da arte popular e artesanatos nativos dos camponeses russos e ucranianos: os brinquedos, o ícone, o lubok (gravuras populares), o folclore urbano.

¹⁴ JANECEK, 1996, p. 1.

¹⁵ MALEVICH, 1969, p. 83. Originalmente publicado em 1919.

¹⁶ Embora Malevich tenha datado “Vaca e violino” de 1913, essa obra, assim como “Quadrado Preto,” foram produzidas em 1915, mas o próprio artista atribuiu datas anteriores como parte de sua biografia conceitual. Shatskikh (2012) problematiza a questão das datas atribuídas por Malevich a essas obras fundamentais.

¹⁷ CHLENOVA, 2014, p. 66.

panos de fundo da ópera “Vitória sobre o sol” Malevich dispôs “elementos geométricos desarticulados que rompiam a coerência espacial,”¹⁸ e a origem do emblemático “Quadrado preto” se deu no decurso da criação desse cenário. Malevich descreveu o processo:

Quando no ano de 1913, tentando desesperadamente libertar a arte do peso morto da objetividade, eu me refugiei na forma do quadrado, e criei um quadro que nada mais era senão um quadrado preto sobre um fundo branco, a crítica, e com ela toda a sociedade, assim se lamentou: ‘Tudo o que amávamos desapareceu. Estamos em um deserto... temos diante de nós um quadrado preto sobre um fundo branco!’¹⁹

O quadrado é um “manifesto visual” do novo caminho descoberto por Malevich. Em “Do Cubismo e Futurismo ao Suprematismo” (1916), o artista afirmou a relevância do quadrado em sua criação teórica e artística:

O quadrado não é uma forma subconsciente. É uma criação da razão intuitiva.

É a face da nova arte.

O quadrado é um infante vivo, real.

É o primeiro passo da pura criação em arte. Antes dele, haviam deformidades ingênuas e cópias da natureza.²⁰

Do quadrado, elemento básico do Suprematismo, emergiram as outras composições “monoformas” do Suprematismo,

¹⁸ CHLENOVA, 2014, p. 66.

¹⁹ MALEVICH, K. Suprematismo. In: CHIPP, 1996. p. 346. (Publicado originalmente em 1927).

²⁰ MALEVICH, From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting, 1969, p. 38. Originalmente publicado em 1916.

sendo o círculo e a cruz os outros elementos do tríptico das formas suprematistas básicas. Entre 1915 e 1918, Malevich produziu séries de composições de formas únicas “projetadas em infinito não-objetivo”²¹. O artista afirmava a autonomia das formas e via-as como organismos vivos. Na obra gráfica “Suprematismo. 34 Desenhos” (1920)²², do quadrado preto inicial seguem-se as formas suprematistas básicas e, em seguida, florescem em série suas combinações²³. Porém, Malevich atuou em outros papéis no campo da arte, além da pintura e artes gráficas.

Malevich curador

Estando, de certa forma, à margem das instâncias oficiais de exibição, Malevich expôs em diversas mostras amadoras até a primeira exposição em contexto profissional em 1905, ano que marcou também sua opção profissional pela pintura²⁴. Um evento importante de sua trajetória foi a exposição “0.10: A última exposição Futurista,” em 1915, em Petrogrado²⁵. Foi nessa ocasião que exibiu pela primeira vez suas pinturas suprematistas, cuja produção vinha mantendo absoluto segredo. Além das pinturas suprematistas de Malevich, Vladimir Tatlin apresentou pela primeira vez seus “contra-re-

²¹ NAKOV, Malevich: Painting of the Absolute, Vol. II, 2010, p. 72.

²² MALEVICH, Suprematism. 34 Drawings, 1969. Originalmente publicado em 1920.

²³ O Suprematismo compreende uma fase da produção criativa de Malevich que se desenvolveu no período de 1917 a 1919. Não é objetivo desse artigo analisar todo o conjunto da obra do artista. Para tal apreciação, ver o catalogue raisonné organizado por Nakov (2010), e, mais recentemente, o catálogo da exposição na Tate Gallery em Londres, organizado por Borchardt-Hume (2014).

²⁴ Até então, Malevich conjugava suas atividades de pintura com um emprego administrativo na sociedade dos caminhos de ferro Moscou-Voronej. (NAKOV, 2003, p. 14)

²⁵ A cidade de São Petersburgo, foi fundada em 1703 por Pedro, o Grande; mudou de nome para Petrogrado de 1914 a 1924; passou a ser chamada de Leningrado de 1924 até 1991, quando voltou a receber o nome de São Petersburgo.

levos,” e a exibição contou ainda com mais de 150 trabalhos de 14 artistas²⁶. A “última exposição futurista,” demarcou o esgotamento dos experimentos futuristas na Rússia, para os quais Malevich apresentava o Suprematismo como alternativa. Porém, não havia uniformidade no estilo da produção dos artistas que participaram da mostra, alguns dos quais levantaram resistências contra o novo estilo, como Malevich desabafou em carta para Matiushin em novembro de 1915²⁷:

Tudo começou a inverter. Todo o grupo de nosso círculo de exposição apresentou um protesto contra o fato de que estou deixando o Futurismo e que desejo escrever umas poucas palavras no catálogo e chamar minhas coisas de Suprematismo. Essa é a razão: ‘Nós não somos mais Futuristas, mas ainda não sabemos como definir a nós mesmos, e temos pouco tempo para pensar a respeito.’

Apesar disso, Malevich prosseguiu com sua determinação de divulgar o Suprematismo. Por ocasião da exposição, deu palestras e publicou seu tratado “Do Cubismo e Futurismo ao Suprematismo: O novo realismo pictórico” (1916), no qual lançava as bases teóricas – e filosóficas – para o movimento.

O início do Suprematismo assinala uma ampliação das atividades realizadas por Malevich no campo das artes, atuando não só como artista, mas também como teórico e curador. Uma análise da sala onde expôs suas obras suprematistas na “0.10” dá uma ideia de sua concepção inovadora também em

²⁶ Os artistas participantes da mostra foram: Nathan Altman, S. Boguslavskaja, V. Kamensky, A. Kirilova, I. Kliun, K. Malevich, M. Menkov, V. Pestel, L. Popova, Ivan Puni, Olga Rozanova, V. Tatlin, N. Udaltsova, M. Vasileva. A mostra foi financiada por Shana Boguslavskaja e Ivan Puni.

²⁷ Malevich, 22 de novembro de 1915, carta a Matiushin, como citado em Douglas (1980, p. 35).

termos de organização das pinturas no espaço. As pinturas, muitas das quais sem moldura, apenas esticadas no chassi, foram ordenadas de modo a configurarem uma espécie de instalação suprematista. Algumas obras foram dispostas inclinadas, outras planas na parede, conferindo sensação de movimento e também irregularidade ao conjunto. O espectador, ao adentrar nessa sala era circundado pelas telas, experimentando um “espaço completamente suprematista”²⁸.

O emblemático “Quadrado Preto” (1915) foi posicionado no canto superior da sala. Para os olhos ocidentais, a posição pareceria apenas inovadora, além de criar a impressão de que o “Quadrado Preto” teria um papel de certa forma dominante no conjunto. Christina Lodder (2014) afirma também que essa posição do “Quadrado Preto” “anularia a noção da perspectiva de três pontos ao cortar o ponto de fuga, denotado nesse contexto pelo vértice do canto.”²⁹ Além da característica “não-objetiva” da obra, sua posição reforçava a ideia do rompimento com a perspectiva científica, parte do cânone da representação do espaço tridimensional na pintura ocidental. Para um espectador russo, porém, o canto da sala é o lugar da casa ocupado tradicionalmente pelos ícones da Igreja Ortodoxa Russa, o que amplificava o caráter iconoclasta da pintura³⁰. Ao pendurar “Quadrado Preto” no canto

²⁸LODDER, 2014, p. 94.

²⁹ Ibid, p. 95.

³⁰ O artista russo Aleksandr Benois, que fez parte do grupo “O Mundo da Arte,” de forte influência simbolista, publicou desagravo diante da “blasfêmia” de Malevich. Este replicou através de carta pessoal, já que a imprensa não lhe abriu espaço. A carta de Malevich é, em linhas gerais, uma expressão de ruptura com a arte do passado e afirmação de sua arte como uma arte do futuro: “Eu não ouvi meus pais, e não me pareço com eles. Eu também estou em estágio de desenvolvimento. Eu entendo vocês: vocês, pais, querem que seus filhos pareçam com vocês. E vocês os dirigem para o pasto do que é velho e marcam suas almas jovens com carimbos de confiabilidade, como numa seção de passaportes.” (MALEVICH, A Letter from Malevich to Benois, 1969, p. 44. Originalmente publicado em 1916).

da sala, Malevich criou um manifesto visual que, ao mesmo tempo, rompia com as referências conhecidas da arte, e substituíu uma representação metafísica (o ícone) por outra (a forma geométrica).

A identificação das pinturas também foi arrojada: o artista pendurou cartazes escritos à mão indicando a organização da exposição em três grupos; as pinturas foram designadas por números, que correspondiam a títulos e palavras. Os títulos estavam longe de oferecerem uma explicação sobre as obras: o “Quadrado Preto” recebeu o título de “Quadrilátero,” outras telas apresentavam títulos como “Realismo pictórico de um jogador de futebol – massas de cor em quarta dimensão,” “Senhora – massas de cor em segunda e quarta dimensões,” numa franca negação de sentido.

A exposição “0.10” foi bem sucedida como estratégia de lançar o Suprematismo. Promoveu uma nova concepção de arte entrelaçada a um novo conceito de exposição, cujo princípio a historiadora de arte Aleksandra Shatskikh descreveu: “suas conexões composicionais e hierarquia de colocação transformaram os retângulos das paredes em colagens não-objetivas únicas organizadas de acordo com um princípio plástico-visual”³¹. Em 1919, Malevich afirmou a grande importância da disposição das obras nos espaços de exposição, compreendendo paredes e superfícies como planos nos quais as obras deveriam ser colocadas “na mesma ordem que a composição de formas na superfície de uma pintura”³². Para Shatskikh, o conceito de exposição em “0.10” era um “conceito independente, não a soma das pinturas apresentadas”³³. A experiência de Malevich como curador inovador

³¹ SHATSKIKH, 2012, p. 106.

³² MALEVICH Apud LODDER, 2014, p. 94

³³ SHATSKIKH, 2012, p. 107-8.

assumiu novas e amplas proporções com a eclosão da revolução russa.

Nova arte no pós-revolução: Malevich teórico e administrador de museu

A revolução de outubro de 1917 promoveu uma total reestruturação em todos os campos da vida, incluindo o aparato institucional das artes. Já em 1917 instituiu-se o Comissariado do Povo para Iluminação (Narkompros)³⁴, responsável pela educação e cultura, com um departamento específico para as artes (IZO). O comissário Anatolii Lunacharski cercou-se de artistas “esquerdistas” para a tarefa de reorganizar as instâncias de arte-educação e museus sob a perspectiva bolchevique, qual seja, utilizar a arte como instrumento de propaganda ideológica. Nesse contexto, “artistas de vanguarda deixaram de ser outsiders e se transformaram no *establishment*³⁵.” Uma comissão formada por artistas como Malevich, Tatlin, Wassily Kandinsky, Varvara Stepanova, Aleksandr Rodchenko, David Shterenberg e os críticos Ossip Brik e Nikolai Punin foram participantes ativos nesse processo. A revolução abriu espaço para efetivar os sonhos utópicos dos artistas de vanguarda, e criou uma arena de debate para concepções inovadoras quanto à organização, aquisição, conservação e democratização dos espaços de exposição.

A história dos museus soviéticos liga-se igualmente a diversos decretos assinados pelos Bolcheviques, como “Da abolição do direito à propriedade privada de propriedades em cidades,” “*Do confisco da propriedade do deposto impe-*

³⁴ Criado por decreto do Segundo Congresso Pan-Russo dos Soviéticos, em 26/10/1917.

³⁵ LODDER, 2014, p. 96.

rador russo e membros da casa imperial,” “*Da liberdade de consciência, Igreja Ortodoxa e sociedades religiosas*” (este último nacionalizando as propriedades móveis e imóveis da Igreja Ortodoxa Russa). Como consequência desses decretos, uma vasta coleção de objetos artísticos passou para as mãos do Estado, e é no gerenciamento dessas coleções particulares nacionalizadas e no estabelecimento das novas políticas curatoriais/museológicas que muitos artistas de vanguarda vão contribuir.

Malevich teorizou a respeito do tipo de museu a ser constituído nesse novo contexto. Em “Sobre o museu,” escrito em 1919, o artista lançou uma série de questionamentos sobre quais tipos de objetos deveriam ser conservados nos museus, afirmando que “o estabelecimento de um museu contemporâneo é uma coleção de projetos de contemporâneos e nada mais”³⁶. Em 1918 Malevich já demandara a criação de museus de arte moderna no país inteiro “em todas as províncias, regiões e distritos, apresentando o maior número de representantes do movimento das artes em todas as direções existentes para cada personalidade individual”³⁷. A reivindicação incluía a compra pelo Estado de obras de arte Cubistas, Futuristas, “interpretações modernas” do mundo contemporâneo, afirmando que “o proletariado deve demandar a construção de museus nos quais todos os movimentos artísticos estejam representados”³⁸.

Uma série de conferências aconteceu por ocasião da criação do Museu da Cultura Pictórica (mais tarde chamado Museu da Cultura Artística), inaugurado em 1920. Proeminentes expoentes da vanguarda participaram das discussões:

³⁶ MALEVICH, *On the Museum*, 1969, p. 71. Originalmente publicado em 1919.

³⁷ MALEVICH Apud KARASIK, 2001, p. 13.

³⁸ *Ibid.*

Malevich, Tatlin, Ivan Puni, Alexei Karev, Pavel Kuznetsov, Mikhail Matiushin e Nathan Altman. O próprio conceito de “Cultura Pictórica/Artística” foi objeto de muita controvérsia, pois estava em debate justamente quais os tipos de manifestações artísticas seriam compreendidos no conceito, e, por consequência, no museu. A inclusão de obras Impressionistas era unânime, porém discutia-se, por exemplo, a inclusão de objetos de arte bizantina e egípcia. Essa tensão entre a incorporação ou a rejeição da arte do passado é visível nas declarações de Malevich:

Não podemos permitir que nossas costas sejam plataformas para os velhos tempos.

Nosso trabalho é movermo-nos sempre em direção ao que é novo, não vivermos em museus. Nosso caminho está no espaço, a não numa mala do obsoleto.

E se não tivermos coleções será mais fácil voar no redemoinho da vida.

Nosso trabalho não é fotografar resquícios – é para isso que a fotografia serve.

Em lugar de colecionar todo o tipo de coisas velhas, precisamos formar laboratórios de um aparelho de construção criativa em todo mundo e de seus eixos sairão artistas de formas vivas, em vez de representações mortas de objetividade.³⁹

Um dos objetivos do Narkompros era transformar os museus em instrumentos pedagógicos. Em 1923 Malevich assumiu a direção do Museu de Cultura Pictórica no lugar de Kandinsky, e levou a cabo a tarefa de redirecionar seu caráter para fins educacionais, transformando-o em 1924 no Instituto Estatal de Cultura Artística (GINKhUK) em Leningra-

³⁴ MALEVICH, On the Museum, 1969, p. 72. Originalmente publicado em 1919.

do. O instituto tornou-se um importante centro de pesquisa teórica em arte.

Malevich professor: pedagogia forjada na criação artística

Muitos artistas russos do período desempenharam também funções pedagógicas, nas instituições de ensino de arte surgidas após a revolução⁴⁰. A antigas instituições de ensino de arte foram reorganizadas: a Academia de Arte de Petrogrado e a Escola Stroganov de Arte Aplicada foram abolidas e a Escola de Pintura de Moscou foi reformada em 1918 para o Primeiro e Segundo Estúdios Livres (SVOMAS), transformados em 1920 nos Workshops Estatais Superiores Técnicos e Artísticos (VKhUTEMAS), mesmo ano de criação do Instituto Estatal de Cultura Artística (INKhUK) de Moscou.

Malevich foi professor no Estúdio de Arte Livre (SVO-MAS) de Petrogrado em 1918, de onde seguiu para intensa experiência como professor na Escola de Arte Popular de Vitebsk, lá permanecendo de 1919 a 1921, criando uma fiel rede de seguidores, os “Campeões da Nova Arte” (UNOVIS)⁴¹. Os UNOVIS eram um coletivo de arte, cujo objetivo era “a completa renovação do mundo artístico nas bases do Suprematismo e a transformação, através de novas formas, dos aspectos utilitários da vida”⁴². Seus membros adotaram o “Quadrado Preto” como seu símbolo, usando-o pregado em suas roupas e à guisa de assinatura das produções do grupo.

⁴⁰ Artistas como Rodchenko, Kandinsky, Stepanova, Liubov Popova, Pavel Filonov, El Lissitzky, dentre outros.

⁴¹ Dentre os expoentes mais importantes do UNOVIS estavam Ilya Chasnik, Vera Ermolaeva, Lazar Khidekel, Nina Kogan, El Lissitzky, Nikolai Suetin e Lev Yudin.

⁴² KOVTUN; DOUGLAS, 1981, p. 237

Receberem muitas encomendas locais e cobriram muros, fachadas, bondes elétricos com motivos suprematistas, além de disseminarem banners e pôsteres pela cidade. Para além da agenda bolchevique da arte como agitação e propaganda, Malevich curador estendia seu espaço de exposição para a cidade inteira. O cineasta russo Sergei Eisenstein relatou sua impressão ao chegar em Vitebsk em 1920:

Como muitas cidades de fronteira da Rússia ocidental, é feita de tijolo vermelho. Mas essa cidade é especialmente estranha. Aqui as ruas de tijolos vermelhos são cobertas com tinta branca, e círculos verdes são espalhados nesse fundo branco. Há quadrados laranjas. Retângulos azuis. Isso é Vitebsk em 1920. Seus muros de tijolos encontraram o pincel de Kazimir Malevich. E desses muros você pode ouvir: “As ruas são suas paletas!”⁴³

Vitebsk foi a primeira província onde a arte fundiu-se à vida cotidiana através da linguagem suprematista, mas Malevich desejava levar seu movimento ainda mais longe, ampliá-lo para o mundo novo prometido pela utopia comunista. Em seu escrito de 1916, “Do Cubismo e Futurismo ao Suprematismo: O Novo Realismo Pictórico,” Malevich declarava que o Suprematismo não pretendia representar ou refletir a realidade, mas fazer uma arte viva, criar um novo mundo, uma nova realidade. O Suprematismo seria “um estágio de desenvolvimento para uma arte universal”⁴⁴.

O exercício da docência possibilitou o desenvolvimento de um método de ensino próprio e, provavelmente, a necessidade de propagar seus ensinamentos e torná-los acessíveis, impulsionou ainda mais seu desempenho como teórico das

⁴³ EISENSTEIN Apud CANDELA, 2014, p. 150-152.

⁴⁴ KOVTUN, DOUGLAS, 1981, p. 238.

artes. No período de 1919 a 1927 Malevich pintou pouco, mas produziu alguns de seus escritos mais representativos: “Dos novos sistemas de arte” (1919), “De Cézanne ao Suprematismo” (1920), “Suprematismo. 34 Desenhos” (1920), “Da questão da arte imitativa” (1920), “Deus não está derubado” (1922)⁴⁵, “Uma introdução à Teoria do Elemento Adicional em Pintura” (1925)⁴⁶, “O mundo Não-Objetivo” (1923-1926)⁴⁷.

A sistematização de seu método de ensino deu-se em seus escritos, mas também em seus diagramas pedagógicos. Os vinte e dois diagramas que Malevich deixou na Alemanha e que foram adquiridos pelos museus Stedelijk de Amsterdam e MoMa de Nova Iorque demonstram o caráter inovador da apresentação das ideias de Malevich em forma visual, numa verdadeira síntese entre arte e ciência⁴⁸.

O fim de um projeto artístico múltiplo no cenário de um regime monológico

O ano de 1930 marcou o fim das diversas possibilidades de atuação para Malevich na União Soviética. Preso por dois meses, acusado de espionagem devido a sua viagem à Alemanha em 1927, Malevich relatou para Pavel Filonov o teor dos interrogatórios aos quais foi submetido: “Que tipo de Cézannismo você está falando? Que tipo de Cubismo você prega?”⁴⁹ Malevich deixou a docência em 1930 e sua última produção artística caracterizou-se por um retorno à figura-

⁴⁵ Ver a coletânea Malevich (1969).

⁴⁶ MALEVICH, Introdução à teoria do elemento adicional na pintura, 1996. (Publicado originalmente em 1927).

⁴⁷ MALEVICH, *The Non-Objective World*, 1959.

⁴⁸ Esse tema está mais desenvolvido em Wedekin (2014).

⁴⁹ Pavel N. Filonov: *Diary*, November 4, 1932, *The Russian Museum*, MS Section, f. 156, op. 30, I.51. Apud DOUGLAS, 1990, p.24.

ção⁵⁰. Seus últimos escritos datam de 1933.

A efervescente e criativa cena da vanguarda russa antes e logo após a revolução, na qual Malevich foi um ator polivalente, deu lugar a um palco no qual se desenrolava um enredo de intolerância e terror. As poéticas não objetivas foram rejeitadas pelas instituições de arte oficiais, instâncias únicas de reconhecimento e patronagem, as quais estabeleceram um roteiro único: o realismo socialista. Em 1933 Malevich foi diagnosticado de câncer, mas permaneceu pintando até 1934. Morto em 1935, seu funeral em Leningrado foi seguido por amigos e colegas portando pequenas bandeiras com quadrados pretos, uma bela performance indicando a persistência de sua obra.

⁵⁰ Para uma apreciação dessa produção, ver Kovtun (1981) e Petrova (2014).

Referências Bibliográficas

ANDERSEN, Troels. Malevich: Catalogue Raisonné of the Berlin Exhibition 1927. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1970.

BORCHARDT-HUME, Achim (ed.). Malevich. London: Tate Publishing, 2014.

BOWLT, John. Kazimir Malevich and Fedor Rerberg. In: DOUGLAS, Charlotte; LODDER, Christina (eds.) Rethinking Malevich: Proceedings of a Conference in Celebration of the 125th Anniversary of Kazimir Malevich's Birth. London: The Pindar Press, 2007. p. 1-26.

CANDELA, Iria. Suprematism in the Street: Malevich in Vitebsk. In: BORCHARDT-HUME, Achim (ed.). Malevich. London: Tate Publishing, 2014. p 148-157.

CHLENOVA, Masha. Language, Space and Abstraction. In: BORCHARDT-HUME, Achim (ed.). Malevich. London: Tate Publishing, 2014. p. 66-89.

DOUGLAS, Charlotte. 0-10 Exhibition. In: BARRON, S.; TUCHMAN, M. (eds.) The Avant-Garde in Russia 1910-1930. Los Angeles: The MIT Press, 1980. p. 34-41.

DOUGLAS, Charlotte. Biographical Outline. In: DEMOSFENOVA, G.L.; PETROVA, Y.; DOUGLAS, C.; VAKAR, I.; MACKEE, S. Malevich: Artist and Theoretician. Paris: Flammarion, 1990. p. 8-27.

JANECEK, Gerald. Zaum: the Transrational Poetry of Russian Futurism. San Diego: San Diego State University Press, 1996.

KARASIK, I. The Museum of Artistic Culture: the Evolution of the Idea. In: KARASIK, I. (Ed.) The Russian Avant-Garde: Representation and Interpretation. St. Petersburg: State Russian Museum/Palace Editions, 2001. p. 13-22.

KOVTUN, E.F.; DOUGLAS, C. Kazimir Malevich. *Art Journal*, v. 41, n. 3, p. 234-241, Autumn, 1981.

LODDER, Christina. Malevich Scholarship: A Brief Introduction. In: LODDER, Christina; DOUGLAS, Charlotte (eds). *Rethinking Malevich*. London: The Pindar Press, 2007. p. ix- xxii.

LODDER, Christina. Malevich as Exhibition Maker. In: BORCHARDT-HUME, Achim (ed.). *Malevich*. London: Tate Publishing, 2014. p. 94-113.

MALEVICH, K. 'From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting' (Ot kubizma i futurizma do suprematizma. *Novy zhivopisny realism.*) (Third Edition. Moscow, 1916). In: MALEVICH, K.S. *Essays on Art: 1915-1933*. Vol. I. London: Rapp & Whiting, 1969. p. 19-41.

MALEVICH, K. 'A Letter from Malevich to Benois.' (1916). In: MALEVICH, K.S. *Essays on Art: 1915-1933*. Vol. I. London: Rapp & Whiting, 1969. p. 43-48.

MALEVICH, K. 'On New Systems in Art' (O Novykh sistemakh v iskusstve) (Vitebsk, 1919). In: MALEVICH, K.S. *Essays on Art: 1915-1933*. Vol. I. London: Rapp & Whiting, 1969. p. 83-119.

MALEVICH, K. 'On the Museum' (O muzeye) (*Iskusstvo Kommuny*, no. 12, February 23, 1919). In: MALEVICH, K. *Essays on Art: 1915-1933*. Vol. I. London: Rapp & Whiting, 1969. p. 68-72.

MALEVICH, K. 'Non-Objective Creation and Suprematism,' (*Bespredmetnoye tvorchestvo i suprematizm*) (Moscow, 1919). In: MALEVICH, K.S. *Essays on Art: 1915-1933*. Vol. I. London: Rapp & Whiting, 1969. p. 120-121.

MALEVICH, K. 'Suprematism. 34 Drawings' (*Suprematizm. 34 risunka*) (Vitebsk, 1920). In: MALEVICH, K.S. *Essays on Art: 1915-1933*. Vol. I. London: Rapp & Whiting,

1969. p. 123-164.

MALEVICH, K. 'God is not Cast Down. Art, Factory and Church,' (Bog ne skinut. Iskusstvo, tserkov'. Fabrika.) (Vitebsk, 1922). In: MALEVICH, K.S. *Essays on Art: 1915-1933*. Vol. I. London: Rapp & Whiting, 1969. p. 188-223.

MALEVICH, K. 'An Introduction to the Theory of the Additional Element in Painting' (1925) Proofs, pp. 1-38. 80. The von Riesen collection, now Stedelijk Museum Amsterdam. In: MALEVICH, K. *The World as Non-Objectivity: Unpublished Writings 1922-25*. Vol. III. Edited By Troels Andersen. Copenhagen: Borgens Forlag/Stedelijk Museum, 1976. p. 147-194.

MALEWITSCH, K. *Die Gegentandlose Welt*. München: Albert Langen Verlag, 1927.

MALEVICH, K. *The Non-Objective World*. Chicago: Paul Theobald and Company, 1959.

MALEVICH, K.S. *Essays on Art: 1915-1933*. Vol. II. London: Rapp & Whiting, 1968.

MALEVICH, K.S. *Essays on Art: 1915-1933*. Vol. I. London: Rapp & Whiting, 1969.

MALEVICH, K. *The World as Non-Objectivity: Unpublished Writings 1922-25*. Vol. III. Edited By Troels Andersen. Copenhagen: Borgens Forlag/Stedelijk Museum, 1976.

MALEVICH, K. S. *The Artist, Infinity, Suprematism: Unpublished writings 1913-1933*. Vol. IV Edited By Troels Andersen. Copenhagen: Borgens Forlag/Stedelijk Museum, 1978.

MALEVICH, K. *Introdução à teoria do elemento adicional na pintura*. In: CHIPPI, H.B. (ed.) *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 341-345. (Publicado originalmente em 1927).

MALEVICH, K. *Suprematismo*. In: CHIPPI, H.B. (ed.) *Te-*

orias da Arte Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 345-351. (Publicado originalmente em 1927).

MALÉVITCH, Kazimir. *Le Suprématisme. Le Monde Sans-Objet ou le Repos Éternel*. Gollion: Infolio Éditions, 2011.

MILNER, John. Malevich: Becoming Russian. In: BORCHARDT-HUME, Achim (ed.). *Malevich*. London: Tate Publishing, 2014. p. 34-61.

NAKOV, Andréi. *Malévitch aux avant-gardes de l'art moderne*. Paris: Gallimard, 2003.

NAKOV, Andrei. *Malevich: Painting of the Absolute*. 4 vols. Farnham: Lund Humphries, 2010.

PETROVA, E. From Suprematism to Supranaturalism: Malevich's Late Works. In: BORCHARDT-HUME, Achim (ed.). *Malevich*. London: Tate Publishing, 2014. p 200-203.

SHATSKIKH, Aleksandra. *Black Square Malevich and the Origin of Suprematism*. New Haven and London: Yale University Press, 2012.

VAKAR, Irina. Malevich's Student Years in Moscow: facts and Fiction. In: DEMOSFENOVA, G.L.; PETROVA, Y.; DOUGLAS, C.; VAKAR, I.; MACKEE, S. *Malevich: Artist and Theoretician*. Paris: Flammarion, 1990. p. 28-30.

WEDEKIN, Luana. *Kazimir Malevich's Charts: 'Image-Thinking' as a Pedagogical Tool of an Artist-Teacher*. M.A. Dissertation, M.A. History of Art, The Courtauld Institute of Art, London, UK, 2014.

CONFERÊNCIA 3

Jorge Larco e o Conceito de Cena
Raúl Antelo

Em seu livro *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*, Jacques Rancière define a cena como

une petite machine optique qui nous montre la pensée occupée à tisser les liens unissant des perceptions, des affects, des noms et des idées, à constituer la communauté sensible que ces liens tissent et la communauté intellectuelle qui rend le tissage pensable. La scène saisit les concepts à l'oeuvre, dans leur rapport avec les objets nouveaux qu'ils cherchent à s'approprier, les objets anciens qu'ils tentent de penser à neuf et les schèmes qu'ils construisent ou transforment à cette fin. Car la pensée est toujours d'abord une pensée du pensable, une pensée qui modifie le pensable en accueillant ce qui était impensable. Les scènes de pensée ici rassemblées montrent comment une statue mutilée peut devenir une oeuvre parfaite (...) Ces métamorphoses ne sont pas des fantaisies individuelles mais la logique de ce régime de perception, d'affection et de pensée que j'ai proposé d'appeler «régime esthétique de l'art».¹

Mas para Rancière poder chegar a esse conceito, que vai muito além da tradicional *mimesis*, e consequentemente da própria história como *epos*, a arte percorreu contudo um longo caminho. Sabemos, por exemplo, que já em 1921 Marcel Duchamp abandona uma outra máquina ótica, seu *Grandes vidros*, e que Man Ray fotografa a passagem do tempo, através dessa desistência, assim obtendo *Criação de poeira*. Pouco antes, porém, Fernando Pessoa criara a figura de um amanuense hoje centenário, Bernardo Soares, que, em seu *Livro do desassossego*, anota: “*Escrevo nos vidros, no pó do necessário, o meu nome em letras grandes, assinatura*

*quotidiana da minha escritura com a morte. Com a morte? Não, nem com a morte. Quem vive como eu não morre: acaba, murcha, desvegeta-se*². Enquanto Duchamp e Man Ray criavam poeira e lidavam com o Real, o crítico alemão Carl Einstein adaptava sua teoria tátil-quadrimensional para o verbete sobre arte absoluta e política absoluta, da *Grande Enciclopédia Soviética*, texto nunca publicado, mas cujas idéias básicas defendem uma arte que visa destruir a convenção pictórica em favor da criação do espaço como “estrutura imaginativa”, o que para Einstein não era outra senão a da arte cubista³. Decorrem desse princípio metodológico que, por exemplo, sustenta sua análise de André Masson⁴, duas representações antagônicas da morte. A leitura naturalista, marcada pelo medo da morte, tenta eternizar o precursor e manter a sobrevivência da família em sua própria endogenia. Volta-se ao passado e ao elemento épico dele. Já a vertente metafísica, ativa na arte primitiva e arcaica, busca, pelo contrário, uma interpretação tectônica da arte, mais interessada talvez na ação visando o futuro. Ambas, porém, compartilham uma definição da imagem como memória fixada, vale dizer, que nelas a memória deixa de estar sujeita à morte e a imagem passa a ser mais poderosa do que os próprios vivos. Embora hermética, a teoria de Einstein abominava qualquer exotismo que, a seu ver, não passava de romantismo improdutivo ou bizantinismo⁵ geográfico. Por isso, em sua apreciação sobre a escultura africana, para o segundo número de *Documents* (1930), Einstein diz que as estátuas não passam de um corpo astral, um cadáver vivente⁶, com o qual o julgamento artístico equivale-se ao esquecimento da própria arte. Para o crítico, a arte elabora-se, com efeito, como o impossível de representar. O crítico alemão Herbert Molderings interpretaria nesse sentido a “Pequena história da fotografia” de Walter Benjamin como um autêntico *tor-*

so, um esboço⁷. Em 1950, Chris Marker e Alain Resnais também começariam a trabalhar com ideias muito semelhantes às de Einstein ou Benjamin, no filme *Les statues meurent aussi* (1953), que por sinal se abre com um peculiar desafio: “quand les hommes sont morts, ils entrent dans l’histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l’art. Cette botanique de la mort, c’est ce que nous appelons la culture”. Para poderem elaborar um novo conceito de história, Marker e Resnais apelam então ao conceito de *morte própria*, de Jens Peter Jacobsen, que marcaria não só a poesia de Rainer Maria Rilke, quanto a filosofia de Heidegger ou de seu discípulo latino-americano, Carlos Astrada.

Com efeito, em “Rilke y la muerte propia”(1940), Astrada argumenta, como Einstein, que a literatura, prática absolutamente contingente e imanente, proviria do impossível de representar, daquilo que não tem sentido⁸. Se “Rilke preconiza la muerte propia como maduración y remate de una vida auténtica”, ele defende, na verdade, a morte como *différance* ou diferimento, como essa vida autêntica que, simultaneamente, Oswald de Andrade reivindicava aqui em sua reescritura da antropofagia após o fim da guerra⁹. Quase preparando o terreno para a passagem da biopolítica à tanatopolítica, Astrada completa: “Es que vida propia y muerte propia se postulan recíprocamente, integrándose en unidad; son, como dijimos, los dos perfiles de un mismo rostro, que es el de nuestro destino humano, asomado a la Tierra y saturado de sus esencias”¹⁰.

Da mesma forma, o questionamento de Marker e Resnais, partindo da morte própria como resposta à indagatória da revista *Présence africaine*, acerca do motivo pelo qual a arte negra vai para o Museu do Homem, ao passo que a arte grega ou egípcia vai ao Louvre, é por sinal idêntico ao que Resnais

ensaiara em filmes anteriores, como *Guernica*¹¹ ou *Visita a Oscar Dominguez* (1947), e mesmo nos filmes que ainda co-dirigiria com Marker, como *Noite e neblina* (1955) ou *Toda a memória do mundo* (1956). Mas é o mesmo problema também que seria abordado pelo primeiro Agamben¹², isto é, a ideia de que o museu é um aparelho universal¹³, em que morte e linguagem pautam uma nova maneira de ler¹⁴.

Muito antes, porém, de Agamben, Jean-Louis Déotte ou Didi-Huberman que, cada um a seu modo, sustentam, atualmente, essa mesma questão, Edgardo Cozarinsky já associava, em 1969, a escritura e o cinema como duas instâncias igualmente anacrônicas. Embora a palavra conote e a imagem denote,

*Como la paradoja de Zenón, será imposible agotar verbalmente las precisiones que la imagen denota, porque cada una estalla sucesivamente, inagotablemente, en otras nuevas. La imagen las incluye, casi con desenvoltura, en un solo cuadro, donde, si bien la atención del espectador no las descifra exhaustivamente, sabe captar un todo sintético en el que cualquier variación, aun indiscernible, modifica las relaciones del conjunto (...) La imagen cinematográfica puede intentar la abstracción por medio de una depuración de los elementos visuales, pero no alcanzará el plano del razonamiento discursivo puro, en el que la palabra se mueve con naturalidad; ésta, a su vez, puede apelar a la metáfora y a la descripción, instancias de 'imagen' verbal, pero en ambos casos la eficacia de estos recursos de poesía o precisión dependerá más de lo que mantienen tácito que de lo que nombran de lo que se concluye que los límites del relato son necesarios mientras la lógica de la imagen es contingente.*¹⁵

É em função dessa contingência que o próprio Cozarinsky testa o procedimento ao pensar as relações entre um escritor como Borges e o cinema¹⁶. Mas para essa conceituação da lei-

tura como ficção não podemos prescindir de Freud. De certa forma, é Freud quem desbrava o caminho, quando interpreta a memória como *Darstellung* (representação, figuração visual, resistência e, nesse sentido, abertura ao vestígio, que a rompe). Por isso a cena da memória, como mais tarde a cena da escritura, é sinopse e não quadro ou panorama. A leitura que dessa descoberta nos fornece por sua vez Derrida insiste, precisamente, em afastar o conceito de cena da matriz antropológica e reitera sua postulação, no entanto, no horizonte ontológico, como a história dessa cena¹⁷. Assim sendo, Freud teria sido o primeiro a nos mostrar a cena da escritura, que nunca é singular porque o próprio dessa cena é ressoar, desdobrar-se, repetir-se e denunciar-se a si própria, em cena. A partir dessa noção, Walter Benjamin também veria a cidade, Paris em particular, como uma cena de escritura, a grande sala de leitura de uma imensa biblioteca atravessada pelo Sena, em cujo limo se deposita a pós-vida¹⁸ e, da mesma forma, ainda, em *Toda a memória do mundo*, Resnais pretenderia, mais uma vez, mostrar um tempo em que todos os enigmas estivessem já resolvidos, um tempo pós-histórico, como o de *O globo da morte de tudo* (2012) de Nuno Ramos, em que montando os fragmentos dessa memória universal, se pudessem acoplar os fragmentos de um segredo que tanto afeta a estética quanto a constituição do próprio Ocidente.

Ora, um filósofo antenado com essas mesmas questões, Michel Foucault, identificaria, num precursor como Giorgio Vasari, uma idêntica decisão de *rappeler l'immémorial*, uma vez que as *Vidas* obedeciam a *une ordonnance statutaire et rituelle*¹⁹. De fato, Foucault pensava, tanto a emergência da Europa moderna quanto a da própria história da arte, como meros reflexos da ontologia, fim da história da arte concebida como narrativa soterológica, abismalização do humano no impossível, dinâmica espectrográfica e, em suma, luto.

Por sua vez, Jean-Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe associariam a cena à dimensão háptica, aquilo que o próprio Nancy chamará o *toucher*. Porém, mais do que uma presença, essa cena é paradoxalmente uma ausência,

*une dissolution ou un escamotage de “présence réel” sous les simulacres, le trompe-l’œil et le spectaculaire, ou bien à l’inverse comme une dissipation de toute supposée présence au profit d’une présentation [...] en droit interminable puisqu’elle serait présentation de rien, d’un « rien » (presque rien, le « peu profond ruisseau » de Mallarmé, peut-être) que formerait le peu de réel de notre réalité même (de notre existence).*²⁰

Nessa mesma linha de análise, outro discípulo de Heidegger, Luis Juan Guerrero²¹, nos propõe o conceito de *estética operatoria*. Em suas pioneiras “Escenas de la vida estética” (1949), buscava Guerrero afastar-se “de los procedimientos usuales del discurso demostrativo y el ensayo inquisidor”, preferindo “el ritmo de un film de aventuras, como el más adecuado para exponer, precisamente, nuestra perspectiva de la vida humana como una aventura de la imaginación”. A imagem, portanto, era pensada por Guerrero a partir da montagem de tempos dissímeis e o trabalho crítico consistiria, precisamente, em construir

una serie de escenas de las actividades estéticas del hombre. No se trata, por consiguiente, de demostrar nada. Ni siquiera habría tiempo para mostrar algo, de una manera debida y acabada. Se trata solamente de provocar sugerencias. Indicar un planteo filosófico, por medio de la mayor o menor intensidad latente en estos sketches de la vida estética. Avivar el recuerdo, es decir, la resonancia cordial de algo que hemos cavilado muchas veces, pero sin llegarlo a captar en su constelación propia de ideas. Y, al mismo tiempo, indicar una dirección, para que el esfuerzo mental

*elabore, más tarde, el tema propuesto*²².

Duplo movimento, portanto. para trás (“avivar el recuerdo”, ou seja a ressonância do sensível ou *cordial*), sem deixar por isso de aticar a utopia (“indicar una dirección”). Para tanto, impõe-se gradativamente o conceito de cena, sistema de conexões articuladas que com ela surge e com ela se esgotam, que é uma forma, então, de designar o arquivo em detrimento da biblioteca. A cena é, portanto, o elemento originário da existência sensível, ou antes, ela configura mesmo, segundo Rancière, a partilha do sensível²³. Mas um precursor como Guerrero já estava empenhado, decididamente, nos anos 40, numa perspectiva anautônômica e pós-histórica, que fosse além do factualismo historicista e assentasse numa dobra ou *in-between*²⁴. Nessa sutil pervivência do arcaico no presente²⁵,

*el texto de una obra pretérita no puede ser nunca el objeto de una intuición que capte su “esencia” para siempre, sino más bien un lenguaje cifrado, que revela aspectos muy diferentes a los hombres de distintas épocas que, gozándola, la re-crean, es decir que, penetrando en sus pliegues secretos, la re-interpretan en su escondido mensaje.*²⁶

Contudo, em sua obra definitiva, *Estética operatoria. Revelación y acogimiento de la obra de arte* (1956), Guerrero iria além da simples hermenêutica e argumentaria, apoiado em Blanchot, que a arte foi, inicialmente, linguagem dos deuses e que, ao desaparecerem seus guias, como índices do absoluto, ela tornou-se um mero princípio de saudade. Dessa situação, outro agudo leitor de Heidegger e Blanchot,

Giorgio Agamben, extrairia um paradoxo produtivo que ele mesmo expôs em “Pascoli e il pensiero della voce” (1982), segundo o qual “la poesia—dice Pascoli—parla in una lingua morta, ma la lingua morta è ciò che dà vita al pensiero. Il pensiero vive della morte delle parole”²⁷.

A cena de Jorge Larco

Se a poesia, portanto, fala numa língua morta, mas é dessa morte que vive o pensamento, a cena póstuma da memória visual consiste num dom infinito. Com esse título, precisamente, “The unending gift”, Jorge Luis Borges dedica um poema ao pintor Jorge Larco (Buenos Aires, 1897-1967), texto incluído em *Elogio da sombra* (1969). Todo pensamento (mesmo o visual, principalmente o visual) é um elogio da sombra.²⁸

THE UNENDING GIFT

Un pintor nos prometió un cuadro.

Ahora, en New England, sé que ha muerto. Sentí, como otras veces, la tristeza de comprender que somos como un sueño.

Pensé en el hombre y en el cuadro perdidos.

(Sólo los dioses pueden prometer, porque son inmortales.)

Pensé en un lugar prefijado que la tela no ocupará.

Pensé después: si estuviera ahí, sería con el tiempo una cosa más, una cosa, una de las vanidades o hábitos de la casa; ahora es ilimitada, incesante, capaz de cualquier forma y cualquier color y no atada a ninguno.

Existe de algún modo. Vivirá y crecerá como una música y estará

conmigo hasta el fin. Gracias, Jorge Larco.

*(También los hombres pueden prometer, porque en la promesa hay algo inmortal.)*²⁹

De Jorge Larco, além dos auto-retratos, que nos mostram

uma figura ascética, temos aquele que o pintor britânico Ernest Fairhurst (1911-2002) fez em 1955 ou aquele outro, do acadêmico espanhol Alvaro Delgado Ramos (1922-), quem concebia o retrato como polêmica³⁰. Não nos dizem muito mais do que o poema de Borges. Talvez valha a pena então esboçar a figura do artista através de outras redes simbólicas e imaginárias. Filho de Atilio Larco, comerciante e político ligado ao radicalismo de Hipólito Yrigoyen, e de Teresa Millanes (1867-1933) atriz espanhola, uma das representantes do “género chico” peninsular, Jorge Larco criou-se entre a coleção de quadros paternos, uma das melhores do país naquela época, e o ambiente teatral da mãe. Mudou-se, aos seis anos de idade, em 1903, a Madri, o que não interrompeu, porém, sua identificação com tradições nacionais de origem. Descobre o desenho na adolescência, em 1911, e dá seus primeiros passos na cenografia, campo em que mais tarde realizaria uma das suas obras mais celebradas, a ambientação de *Bodas de sangue* (1934), de Federico García Lorca para a companhia de Lola Membrives. De sua intensa relação com García Lorca conservamos fotografias, desenhos, dedicatórias. Além do mais, no teatro, Larco realizaria cenografias para *La noche iluminada de Jacinto Benavente*, *El arenal de Sevilla de Lope de Vega*, *Doña Clorinda*, *la descontenta*³¹ de Tulio Carella, e o balé *Amazonas* da dançarina Ekatherina de Galantha.

Em 1913, Larco vai ao México, onde trava amizade com o pintor Roberto Montenegro, discípulo de Fêlix Bernardelli, irmão dos mais conhecidos Rodolfo e Henrique Bernardelli, e muito ligado, mestre Fêlix, ao poeta Tablada, pelo viés orientalista que muito o influenciou, enquanto ilustrador da *Revista Moderna*. Larco tem aí as suas primeiras aulas com Montenegro quem, em 1922, seria responsável pela decora-

ção do pavilhão mexicano na Exposição do Centenário, no Rio de Janeiro.

Em 1915, Larco retorna a Madri, onde o próprio diretor do Museu de Arte Moderna, o pintor catalão Alejandro Ferrant, ao descobri-lo por acaso, oferece-lhe formação, que até então era praticamente de autodidata. Torna-se aluno de Ferrant entre 1914 e 15. Mais tarde estuda com o pintor Julio Romero de Torres, cujo estilo se pautava por certo primitivismo não muito distante da estilização pre-rafaelita, até se estereotipar em certo folclorismo melodramático e verista. Só parcialmente, e mesmo assim, apenas na primeira época, toma Larco elementos da poética de Romero de Torres. Frequentando, a seguir, a Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1916-7), em Madri, Larco conhece José Francés, que lhe abre as portas da revista *La esfera*, onde se desempenha como ilustrador³². Mas logo regressa à Argentina, como noticia a revista *Caras y caretas*, ainda em 1917:

El señor Jorge Larco, es un joven que aún no tiene los diez y ocho años, y ya se muestra un excelente artista, y si no ha continuado en Europa sus estudios, como hubieran sido sus deseos, en porque quiere cumplir los deberes de argentino, haciendo el servicio militar, y quedar después libre para dedicarse en cuerpo y alma a su arte. ³³

Larco expõe, logo em seguida, maio de 1917, no terceiro salão anual da Sociedade de Aquarelistas. Ali exhibe retratos de famosas *femmes fatales*, Cleópatra, Maria Antonieta, Salomé, o que seria tema recorrente em suas *gouaches*. Era, sem dúvida, um mestre aquarelista. No entanto, “La cenicienta” (1917), versão melancólica das irresistíveis históricas que apelavam à sua sensibilidade, logo suscitou a reação do crítico “Rojo de Saturno”³⁴, que lhe recomendou que pintas-

se menos e melhor, por considerá-lo ainda jovem e muito deslumbrado pelos espanhóis, mas também, de modo especial, por Aubrey Beardsley. Um dos melhores exemplos desse amor pelas figuras vitorianas de Beardsley é “Atalanta”, seu desenho para um poema de Ramón Cordeiro (Caras y caretas, nº 997, 10 nov. 1917, p.44). No caso de outro seu trabalho da época, “Sonatina”, Julio H. Urien louva a “entonación suave y armónica dentro del tinte azulado”³⁵ predominante nessa aquarela. É sintomático pensar que, muito depois, o poeta Rafael Alberti, dedica-lhe, em nome de sua incontestável maestria nessa técnica, um soneto, “A la acuarela”:

*A ti, límpida, inmaculada, expandida,
jubilosa, mojada, transparente.
Para el papel, su abrevadora fuente,
agua primavera, lluvia florida.
A ti, instantánea rosa sumergida,
líquido espejo de mirar corriente.
Para el pincel, su caballera ardiente,
fresca y mitigadora luz bebida.
A ti, ninfa de acequias y atanores,
alivio de la sed de los colores,
alma ligera, cuerpo de de premura.
Llorada de tus ojos, corres, creces,
feliz te agotas, cantas, amaneces.
A ti, río hacia el mar de la Pintura.*³⁶

Talvez essa transparência da aquarela leve Larco a ensaiar com vitrais, projeto apresentado, em 1918, no Salão de Arte Decorativa de Buenos Aires, convocado, entre outros, por Alfredo González Garaño, figura ímpar no colecionismo do Prata, e pelo arqueólogo Clemente Onelli. Cabe dizer que,

daí em diante, Jorge Larco teve uma destacada atuação nas revistas mundanas de Buenos Aires. Podemos, na *Caras y caretas*, que era uma revista de massas (1898-1941), criada por Eustáquio Pellicer (pioneiro cinematográfico) e dirigida, no início, pelo popular escritor Fray Mocho, destacar trabalhos dele tais como “Tapiz” (nº 986, 25 nov 1917, p.35); “El gobelino” (nº 988, 8 set 1917, p.48); “De verbena”, (nº 993, 6 out.1917, p.35); “Los apaches” (nº 994, 20 out 1917); “En los montes” (nº 995, 27 out 1917, p.52); “La cursi soledad” (nº 996, 27 out.1917, p.62); “Del dicho”, que ilustra aliás um poema do escritor nacionalista Enrique Richard Lavalle, futuro integrante de *Camuati*, uma associação de artistas que, em 1928, buscava estreitar laços com o Brasil (nº 997, 10 nov 1917, p.52); “La mano del destino”, uma estilizada figuração de *vanitas* para o poema de José Maria Braña (nº 999, 24 nov. 1917, p.58), que receberá tratamento mais maduro no seu óleo “Fraile franciscano” (1948); “Alumbramiento”, acompanhando o texto do poeta argentino Martín Cires Iriyoyen, futuro colaborador de Cosmópolis, a revista madrilenha de Gomez Carrillo (nº 1000, 1 dez 1917, p.49), ou os perfis que Larco traça de Ortega y Gasset e Pio Baroja, escritores analisados por José Maria Monner Sans (¿”En qué quedamos?”, nº 1002, 15 dez 1917, p.30). Afiança-se nele, portanto, um imaginário hispano-atlântico.

A rápida consagração de Larco, em *Caras y caretas*, abre-lhe o acesso à revista elegante dos anos 20, *Plus Ultra*³⁷. Inicia, com efeito, sua colaboração para esse periódico em chave orientalista, hegemônica no decorativismo burguês da época, em sintonia com um trabalho como “Mme Butterfly” (La Nación, 13 maio 1917) e entre os quais poderíamos destacar “Mi prima Julia” (Plus Ultra, nº 72, abr. 1922) ou “Lo que contó

Scherazada” (nº 105, jan. 1925). Por essa mesma época, começa a assinar seus trabalhos com uma estilizada assinatura em forma de ideograma oriental ou carimbo de autenticação, muito esclarecedora da mudança de estatuto da arte em fase de expansão técnica. Já em 1918, com 21 anos portanto, Jorge Larco assina vários trabalhos na *Plus Ultra*: “Un centenario” (nº 25); “Sombras del pasado” (nº29), ilustrando colaboração de Eduardo Miranda; “Cuando pasa el ángel” (nº30), que acompanha um texto de Manuel Aznar e que nos interessa particularmente porque constitui a proto-imagem de várias telas emblemáticas de Larco, nos anos 30, dedicadas aos lutadores de box; “Con la niebla”, ilustrando texto da poetisa italiana Ada Negri (nº32) e “El árbol de Navidad (Colocando la cosecha)”, nesse mesmo número. Ainda em 1918, Larco desenha a capa de um livro de poemas de Baldomero Fernández Moreno, *Por el amor y por ella* (Buenos Aires, Rossi, 1918) e, no ano seguinte, o pintor ensaia, nas páginas da *Plus Ultra*, uma série de poses, que prefiguram as cinematográficas melindrosas de Manuel Puig, em “Las toilettes de Pichula en Mar del Plata” (nº34) e “Apuntes de un aficionado al cine (nº 41). Registram-se, ainda, “No tengo ropa que ponerme” (nº 42); “¿Se visten o se desnudan?” (nº 43); “La dulce elegía” (nº44) e “Haz de tu mano un vaso” (nº 44). Em janeiro de 1920, Larco ilustra “Avatar”, um texto de Manuel M. Podestá, colaborador de uma revista progressista da época, *Clarín*, dirigida pelo já citado Monner Sans (*Plus Ultra*, a. IV, nº 45) e temos também “Otoño” (nº 46); “El público de la temporada” (nº 48); “Bailes rusos: Scherazada” (nº 49); “Canción de la rosa de otoño” (nº50); “Poetas y profetas” (nº 51); “Bulerías” (nº53); “Frivolina” e “La tristeza del coro”. No ano 1922, Larco continua sistematicamente animando as páginas de *Plus Ultra*: um poema do Vizconde de Lazcano

Tegui, “Judas, el sugestionado” (nº 72, abr. 1922) e mais dois trabalhos nesse mesmo número, “Griselidis” e “Baile ruso”. Em “No queda nada” (nº 73); “Melodía áurea” (nº 74) ou “La muerte de Vatel” (nº 76) é indisfarçável a marca do estilo Secessão vienense. Mas temos também “El monólogo de don Juan” (nº 76); “¿De dónde ha venido este picaflor?” (nº 77); “La muerte de la huérfana” (nº 78); “¿Para nada?” (nº 79); “El hombre que sorbía su sopa” (nº 80). Há, em 1924, uma ilustração para um poema de Alfredo Bufano, “Los siete monjes” (nº 94, fev. 1924) e uma das aquarelas mais sofisticadas para a revista, ilustrando um texto de Amelian Lafinv, “Odissea” (Plus Ultra, a. IX, nº 99, jul. 1924). Por trás desse nome, devemos entender o de Álvaro Melián Lafinur, primo de Borges, por ele ficcionalizado em “O Aleph”, como o escritor que prefaciaria “A terra”, o poema de Carlos Argentino Daneri. Seja “A terra”, seja “Odisseia”, veja-se que a mimese do Todo impera. Larco ilustraria também “Las mil y una noches”, do poeta uruguaio Montiel Ballesteros. que teria sua obra reseñada por Alcântara Machado, na *Revista de Antropofagia*, e por Borges, na *Síntesis*. Não seriam poucos, naquela época, os trabalhos editoriais de Larco, ilustrando as portadas de *Místicas* de Raquel Adler (BA, Tor, 1923); *La carcajada del sol* de Marcos Leibovich (BA, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1927), *Elegías de ayer*, de Arturo Vázquez Cey (BA, Agencia General de Librería y Publicaciones 1928), *Cuentistas rioplatenses de hoy* (BA. Vértice, 1939) ou as vinhetas e aquarelas para a *Salomé* de Oscar Wilde³⁸. Em 1927, Larco ainda participa do XIII salão de aquarelistas³⁹ e, em 1928, retorna à Espanha para mostrar seus trabalhos⁴⁰.

Abrem-se-lhe então, conseqüentemente, as portas de muitas outras revistas, como *El Hogar* e *Mundo Argentino*, onde se desempenharia como ilustrador de sucesso, mas abrem-se

também para Larco as da Academia Nacional, sob a direção então de Pio Collivadino⁴¹, e em 1919, as da escola do escultor Hernán Cullen, iniciando daí em diante uma sólida carreira docente, que leva Larco a lecionar desenho, história universal e mitologia na Escola Nacional de Artes Plásticas Manuel Belgrano e história da arte na Academia Nacional de Belas Artes, até 1951. Dava aula, inclusive, de uma matéria curiosa, “Atribuições”, em que se exibia uma tela e os alunos eram convidados, a partir da análise, a atribuí-la a um artista.

Em 1923, Jorge Larco dividiu, com um futuro aluno de André Lothe e Siqueiros, o muralista Lino E. Spilimbergo, o terceiro prêmio no Salão nacional, com “Venus porteña”, o que lhe permitiu realizar uma viagem à França, que o vincularia definitivamente com a escola de Paris, em particular com a linguagem de Foujita, artista que peregrinaria pouco depois por Rio e Buenos Aires. Relembremos que, inicialmente, Pettoruti (1893-1971), em 1924; Norah Borges (1901-1998), em 1926; Alfredo Guttero (1882-1932), em 1927 e, depois deles, Aquiles Badi (1894-1976); Héctor Basaldúa (1895-1976), que foi cenógrafo do Teatro Colón entre 1932 e 1950; Antonio Berni (1905-1981), talvez o de trajetória artística mais ampla e variada; Alfredo Bigatti (1898- 1964); Horacio Butler (1897-1983), cenógrafo não só do Colón mas também da Scala de Milão; Domingo Candia (1896-1976); o escultor Pablo Curatella Manes (1891-1962); Juan Del Prete (1897-1987); Pedro Domínguez Neira (1894-1970); Raquel Forner (1902-1988), a mais influenciada pela temática existencial da violência da guerra; o pintor e músico Victor Pissarro (1891-1937); o escultor Sesostris Vitullo (1899-1953) e o já citado Lino E. Spilimbergo (1896-1964), marcam a decisiva ruptura dos jovens artistas argentinos com o aca-

demicismo tradicional e orientam-se, no entanto, por uma releitura urbano-regionalista do impressionismo. Larco exhibe então a sua primeira individual, em 1932, nas salas da mítica associação “Amigos del Arte”, à qual ainda retornaria em 1936⁴², 37, 38 e 41. Sucedem-se os reconhecimentos, já que foi premiado, em 1935, no salão do IV Centenário de Buenos Aires; no Salão de Outono da mesma cidade, em 1936⁴³; na Exposição Internacional de Paris, em 1937, no Salão de Viña del Mar, no Chile, em 1938 e, nesse mesmo ano, no salão de um grupo anti-fascista, a “Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores” (AIAPE)⁴⁴, efêmera aliança que se quebraria no imediato após-guerra⁴⁵; também em 1938, no XXV salão da Sociedade de Aquarelistas⁴⁶ e, por último, no VIII salão de outono, em 1941⁴⁷.

Nessa época, por mediação de Federico García Lorca, conhece quem seria sua mulher, a escritora chilena Maria Luisa Bombal, de quem por sinal ilustra *La última niebla*⁴⁸, um texto que, mais do que contestar, reforça a idealização amorosa da sociedade tradicional⁴⁹. A edição, financiada por Oliverio Gironde e Norah Lange e prefaciada por esta última, foi feita nas oficinas tipográficas de Colombo. Em um exemplar, Bombal dedica o romance a Norah “para recordarle siempre el gran cariño que nos une”⁵⁰. O casal Larco morava na rua Juncal, na altura do 2100, não muito distantes da casa dos Gironde, na rua Suipacha, mas depois de se separarem, em 1937, Dodo Larco muda-se a um atelier-apartamento, no sexto andar da rua Tres Sargentos, encostado na rua Florida, onde conservava telas como um estranhíssimo “Trompeteiro” de Giorgio de Chirico, e outras de Modigliani, Chagall, Grigoriev, Klee, Sironi, além de muita pintura espanhola, como uma Virgem do século XVII, coleção finalmente doada

ao Museu Nacional de Belas Artes.

Em meados dos anos 40, separado de Bombal, residente nos Estados Unidos a essas alturas, Jorge Larco empreende uma viagem ao Brasil, país que já conhecia porque, em 1939, realizara uma exposição no Rio de Janeiro e que seus amigos, os Gironde, devem ter lhe elogiado porque aqui residiram seis meses em 1943. É hóspede então de Antonio Zacarias Muniz Barreto e Jovita Bunge de Barreto, por então proprietários da Ilha do Francês, situada na altura da ponta de São Francisco, ao sul de Canasvieiras. Como chegaram os Muniz Barreto a serem donos da ilhota catarinense? Cabe lembrar que após o primeiro proprietário, em 1824, Manoel V. Vieira, repassá-la a vários outros, a ilha do Francês é adquirida, em 1916, pelos engenheiros ingleses Edward Simons e John Williamson, contratados pelo governador Gustavo Richard para instalarem o sistema elétrico em Florianópolis, até que, em 1938, Williamson passa, por sua vez, a propriedade a Antonio Zacarias Muniz Barreto (1882-1969), brasileiro, filho de Jarbas Muniz Barreto (1837-1899), e de Damásia Sáenz Valiente (1845-1936), argentina, casado com Jacoba (Jovita) Delia Bunge (1901-1968), integrante da família de maior destaque na produção agrária dos pampas. Um dos netos do casal, Emilio Vicente Muniz Barreto, é casado com Maria Soledad Constantini, que atualmente dirige a seção de Literatura do Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires (MALBA). Colecionadores de arte igualmente, os velhos Muniz Barreto hospedaram Larco em sua permanência na Ilha do Francês, experiência da qual resulta, em 1945, uma exposição no incipiente Museu de Arte de Santa Catarina. Mas, logo a seguir, a exposição Larco de paisagens catarinenses foi exibida, em outubro de 1945, na galeria Peuser de Buenos Aires, simultaneamente portanto à exposição de mo-

derna pintura brasileira organizada por Marques Rebelo⁵¹, sob o patrocínio de Emilio Pettoruti, exibição que gerou um livro clássico e pioneiro, *La pintura brasileña contemporánea* (Buenos Aires, Poseidón, 1945) de Jorge Romero Brest, de imediata repercussão no Brasil⁵². É curioso assinalar que Brest, junto a Pettoruti, Raúl Soldi, Aldo Rossi, Lucio Fontana e o próprio Jorge Larco, graças ao suporte financeiro de Gonzalo Losada (editor de Lorca, Neruda e Alberti, entre outros) tinham criado, pouco antes, a academia de arte Altamira. A exposição Larco também gerou, ainda que bem mais modesto, seu respectivo catálogo, reunindo 86 paisagens, entre óleos, aquarelas e desenhos⁵³, pertencentes, entre outros, às coleções do empresário têxtil Enrique Roveda⁵⁴, à de Alberto Sánchez Cires, de Buenos Aires, à coleção Roettcher de São Paulo, à coleção portenha de Juan Antonio Fernández e à do próprio anfitrião, Antonio Barreto.

Mas como ler a exposição Larco para além do MASC, ou antes, no interior da galeria Peuser? Como transformar esse acontecimento, as paisagens ilhoas na Peuser, numa máquina ótica capaz de, como nos dizia Rancière, tecer os vínculos que unem percepções, afetos, nomes e ideias constitutivos da comunidade sensível e que, por sua vez, enlaçam uma comunidade intelectual que os torna conceitos? Digamos, para tanto, que Gilberto Knaak Peuser, editor das famosas guias urbanas e livreiro como Losada, tarefas às quais se acrescenta, desde junho de 1944, a de *marchand d'art*, como Rebelo, inaugurou sua galeria para concorrer com salões mais tradicionais, como Witcomb ou Van Riel, e mesmo com as galerias mais recentes, como Wildenstein ou Bonino, na rua Florida 750. Começou expondo pintura argentina moderna, porém, com chancela oficial. A primeira exposição antológica, *La pintura argentina desde el Centenario 1911-1943*,

reunia os primeiros prêmios no salão nacional. A ela seguiu, imediatamente, Escultura argentina desde el Centenario. È sintomático que, na inauguração do salão Peuser, tenha discursado Martín S. Noel, teórico do neo-colonial e, no momento, presidente da Academia Nacional de Belas Artes. Houve, além do mais, uma palestra sobre arte (“Discurso a los artistas plásticos expositores”) do crítico Julio Rinaldini, destacando a meditação da arte como uma forma de expurgar a contingência e aspirar a uma contemporaneidade fora do tempo; e uma outra, literária (“El hombre y los libros”), de Ezequiel Martínez Estrada, o famoso autor de *Radiografía do pampa*, tantas vezes assimilada a *Casa grande e senzala* e, no momento, presidente da Sociedade Argentina de Escritores⁵⁵. Ou seja, Peuser buscava, sob todos os aspectos, a sagração institucional. Mas fechou a noitada inaugural um concerto de alaúde por Paco Aguilar (quem pouco antes, em 1936, compusera a trilha de um filme maldito e perdido, *Tararira*, do poeta romeno Benjamin Fondane), em cujo repertório se equilibrava o barroco espanhol com a inspiração telúrica latino-americana. A síntese é sintomática. Não nos esqueçamos que, além de retratar o músico Carlos Guastavino, Larco ilustrou a partitura de uma canção emblemática, “Se equivocó la paloma” (1941), texto de Rafael Alberti e melodia de Guastavino, por sinal, um dos discípulos mais próximos de Manuel de Falla. Forma-se assim, gradativamente, a aliança euro-atlântica que estiliza a transculturação sensível do moderno.

Antes de mais nada, deveríamos dizer também que o interesse de Larco pela paisagem de Santa Catarina, além de estar marcada pela impossibilidade de os artistas latino-americanos viajarem a uma Europa em guerra, sintoniza com telas como Jujuy (1937) de Berni ou Cholas bolivianas (s.d.)

de Spilimbergo e que é significativo que, antes de Larco, tenham exposto, na mesma galeria Peuser, Spilimbergo e Miguel Carlos Victorica, sobre quem o próprio Larco escreveria aliás uma monografia⁵⁶. Deparamo-nos, portanto, com uma comunidade entendida como espaço de confronto entre forma e força, de externo e interno, de *bios* e *zoé*, onde é possível, em última instância, captar a não-pessoa inscrita na própria pessoa.

Para a exposição Larco, em outubro de 1945, Peuser edita então, como dissemos, um catálogo com textos de dois escritores brasileiros, Marques Rebelo e Newton Freitas, e dois argentinos, Jorge Romero Brest e José Luis Lanuza⁵⁷, que pretendiam dar conta desse amplo processo. Freitas augura que a paisagem catarinense seria daí em diante forçosamente associada ao nome de Larco, no que se enganava redondamente. Romero Brest, no entanto, era mais feliz ao ponderar que

“Larco insinua, sugiere, casi no dice, con su pincelada suelta, aérea, con sus tonos diluidos de acuarela, siempre diferentes en el matiz o en el valor. Nada más alejado, pues, del discurso retórico o de la exaltación sentimental o de la pedantería racionalista que su pintura, hecha tan solo de la neutralizada emoción ante las cosas. Las formas aparecen, se dan la mano, danzan, merced a ritmos muy sutiles de trazo y color, a armonias quintaesenciadas, en las que el espíritu a veces se pierde, a un juego aéreo e incorpóreo” – he escrito en otra ocasión. Más que por virtuosismo, del que alguna vez se le ha acusado, sospecho que era la ausencia del tema o de los temas auténticamente suyos la que le llevaba a rozar apenas la naturaleza, como si hubiese temido profundizarla. El paisaje brasileño le ha obligado a renunciar en cierto modo a su método habitual y a penetrar en la esencia misma de las cosas naturales para crear formas que, sin perder nada de sus encantos exteriores de elegancia y de refinamiento sensible, poseen raíces profundamente humanas. Porque – no hay que olvidarlo – el pai-

saje es la expresión antropomorfizada de la naturaleza, cuando no se resuelve en puros valores de ritmo y de color, siendo aquella, precisamente, la que ha logrado Jorge Larco con la más alta dignidad estética, en estas acuarelas que ahora expone.⁵⁸

Não obstante, pouco depois da decorativa exposição Larco, Peuser daria uma guinada estética decisiva e optaria por uma linha mais agressiva e experimental, acolhendo a *Primera exposición de la Asociación Arte Concreto-Invención*, em março de 1946, com obras, entre outros, de Edgar Bayley, Claudio Girola, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Rafael Lozza, Raúl Lozza, Tomás Maldonado, Lidy Prati e Jorge Souza. A galeria, como explica Talia Bermejo, inclinava-se, como era de se prever, no fim da guerra, por

*Firmas destacadas de la escena francesa como Matisse; de la italiana como De Chirico; o el campo del grabado alemán o suizo, dentro del que se destacó Max Bill,[que] definieron mojonos en un derrotero expositivo que buscó establecer puntos de contacto con los principales centros europeos. Entre los momentos más sobresalientes por el éxito de público y la repercusión en los medios, estuvo la selección de dibujos de Matisse montada bajo el título *La exactitud no es la verdad durante los últimos meses de 1947*. Con prólogo del maestro, la exhibición se realizó conjuntamente con la *Alianza Francesa de Buenos Aires* y la *Galería Maeght de París*. Las elecciones de Chiavetti recayeron también sobre algunos artistas latinoamericanos de renombre internacional como Cándido Portinari (1903-1962), quien realizaba su primera exposición individual en el país, y Pedro Figari (1861-1938), una firma recurrente en salones y colecciones locales. La muestra del brasileño Portinari fue acompañada por un catálogo inusualmente extenso, compuesto por poco menos de 150 páginas, numerosos artículos y reproducciones, superando los requerimientos básicos de una muestra temporal⁵⁹. La nómina estuvo compuesta por 91 piezas entre óleos, dibujos, litografías, aguafuertes y monotipias. Algu-*

*nas de ellas se reprodujeron y también piezas de colecciones privadas y públicas con lo que se buscaba ampliar la difusión de la obra producida no sólo en Brasil, sino también en Estados Unidos y Europa, a la vez que se proporcionaba un respaldo contundente a la elección del artista. (...) Con un pie en la tradición modernista y otro en las poéticas de avanzada, Peuser se posicionó frente a las producciones contemporáneas. En el fragor del montaje, con muestras renovadas cada quince días, el diálogo con artistas, la impresión de catálogos, el trabajo en equipo con entidades del exterior y colegas locales, Peuser sostuvo una dinámica muy activa hasta fines de la década del 60. Durante esos años, a medida que afianzaba viejos contactos o establecía nuevos, delineó un perfil que apostaba fuerte a la promoción del arte local al mismo tiempo que afianzaba los puentes tendidos con la escena artística europea.*⁶⁰

Pouco antes da exposição no salão Peuser, Jorge Larco seleccionara as imagens para o livro de Amaury Duval, *O atelier de Ingres* (Buenos Aires, El Ateneo, 1944) e, após a exposição Peuser, insistindo em sua linguagem de retratos e paisagens, talvez sua aventura mais ambiciosa seja uma amostra no Museu Nacional de Arte Moderna de Madri, cujo catálogo foi prefaciado por Enrique Azcoaga⁶¹, participando, ainda, em 1951, de uma exposição na Sociedade Argentina de Artistas Plásticos⁶² e, em 1957, da 4ª Bienal de São Paulo, com o óleo “Riscas de abóbora”.

Após sua morte, porém, conheceríamos uma obra não menos relevante, a ilustração para a *plaque* com os *Sete poemas* de Jorge Luis Borges, que se nos revela sintomática daquilo que o próprio Borges dizia no soneto, “somos como un sueño”. Estamos no cerne da cena. Na aquarela de Larco, um anjo transparente abduz o corpo terreno de um rapaz que, embora em posição vertical, mantém o braço flexiona-

do, como no repouso de uma sesta lasciva, imagem tantas vezes abordada pelo pintor⁶³. Curiosamente, a composição em diagonal assemelha-se à busca do sublime em “Scherazade” e à composição da portada de “Se equivocó la paloma”. A pomba torna-se, neste caso, um anjo e o corpo de cores terrosas substitui as raízes aéreas da partitura. Mas não há dúvida, a aquarela de Larco lê, de fato, “El sueño” de Borges:

Si el sueño fuera, (como dicen) una
Tregua, un puro reposo de la mente,
¿Por qué, si te despiertan bruscamente,
Sientes que te han robado una fortuna?
¿Por qué es tan triste madrugar? La hora
Nos despoja de un don inconcebible,
Tan íntimo que sólo es traducible
En un sopor que la vigilia dora
De sueños, que bien pueden ser reflejos
Truncos de los tesoros de la sombra,
De un orbe intemporal que no se nombra
Y que el día deforma en sus espejos.
¿Quién serás esta noche en el oscuro
Sueño, del otro lado de su muro? ⁶⁴

A poesia, com efeito, fala numa língua morta, a língua do outro lado do muro, mas é dessa morte, precisamente, que vive o pensamento e a cena póstuma da memória visual consiste, portanto, num dom infinito, a montagem de inúmeras conexões que o presente nem sempre está preparado para receber adequadamente.

O corpo fora da cena

Le corps est le point zéro du monde, là où les chemins et les espaces viennent se croiser le corps n'est nulle part: il est au coeur du monde ce petit noyau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois les choses en leur place et je les nie aussi par le pouvoir indéfini des utopies que j'imagine.

Michel Foucault - Le corps utopique (1966)

Ora, Julio Rinaldini, o animador do salão Peuser, tinha sido duríssimo com Jorge Larco, vinte anos antes, quando o pintor apresentara sua “Venus porteña”, no salão nacional de 1923: “es evidentemente una mujer sin importancia y coja por añadidura. No hay tal Venus y el señor Larco padece de un error de información”⁶⁵. E mesmo mais tardiamente, em 1948, Damián Carlos Bayón, embora em sintonia *queer*, também achou os seus nus femininos inconvincentes⁶⁶. Mas se consideramos, entretanto, que Rinaldini ou Bayón viram algo a mais, algo além da representação, nesses nus de Larco, notadamente na Vênus, em parte geminada com “El chal negro” (1919) de Gregorio López Naguil ou com a beleza cusquenha de “La Chola” (1924) de Alfredo Guido⁶⁷, podemos aventar que se trata, a rigor, do desejo na academia⁶⁸. Com efeito, em muitas figuras de Larco, esse *plus* de gozo, para adequar-se à convenção, traveste o corpo másculo, espiado a socapa, em acadêmica Vênus. Mas, mesmo assim, a crítica não pode aceitá-lo como arte e nem sequer como gesto moderno, denunciando nele a fraude. E nesse ponto, o grupo *Sul* coincidiria com o pacato Rinaldini⁶⁹. Mas esse valor permanece nas obras, na sua *linguagem*. È o que podemos ver nas aquarelas “Boxeur” (1930), “A sexta. Delta” (1936), e “A

sesta. Canasvieiras” (1945)⁷⁰, o desenho “Knock out”, o nu do escultor José Alonso, “Fumando um cigarro” ou “Escala” (1945), que pertencem ao ciclo catarinense, o óleo “Leñadores isleños” (1943), “Torero en rojo”, “Torero” (1947) ou “Torero yacente” (1948), onde retorna certa figuração à Ferrant. Nesse eterno retorno há uma reflexão sobre a reproduzibilidade e há, de fato “un sueño”, o das utopias da técnica, mesmo que esta viesse, finalmente, obliterar o próprio Larco da história da arte. Ao tornar o objeto histórico um objeto de consumo de massas, o eterno retorno nos persuade acerca da repetição infinita do tempo. Todo instante que passa é, simultaneamente, passado, presente e futuro e Larco se torna Carella, Puig ou Perlongher. Nunca retorna o mesmo mas o retorno é daquilo que nunca, de fato, é idêntico a si próprio. Larco, em suma, não pinta o que vê, mas um arquivo do que viu. E não há sequer certeza sobre o valor de suas imagens: essas figuras, “¿Se visten o se desnudan?”. Não vemos exatamente os objetos da visão de Larco, mas sua psique e, como nos relembra Derrida, a propósito das análises de Jean-Luc Nancy sobre o corpo, a psique é extensa. Freud a denominara *ausgedehnt* e Derrida, por sua vez, *étendue*, conceito ambíguo que tanto pode ser o nome (*extensio*), quanto o atributo (estendida)⁷¹; mas se pensamos, especificamente, nas imagens de Larco, essa *psique*, esse *corpus* nos remetem a uma situação que ele chama *yacente* (termo indiferente ao gênero) e que, por sua vez, filia-se à própria linguagem de Larco, a aquarela. Lembremos que, para Alberti, ela era “expandida, / jubilosa, mojada, transparente”, atributos facilmente assimiláveis ao gozo. Nesse sentido, se observamos, particularmente, “Marinheiro” ou “Escala”, essas cenas também conduzem a um ambivalente imaginário de festa e transgressão, semelhante, por exemplo ao que captamos,

em 1933, por ocasião do lançamento do romance de Norah Lange, *45 días y 30 marineros*. Na festa que se seguiu, e em excursões ao Tigre, à casa de Norah e Oliverio Girondo, vemos que Garcia Lorca, Pablo Neruda, Raúl González Tuñón e, obviamente, Jorge Larco não hesitaram em se fantasiarem de marinheiros. Caberia ainda inserir essas imagens numa série brasileira, que estaria integrada, certamente, por “Derrubador brasileiro” (1871) de Almeida Júnior, o “Nu” de Rodolfo Bernardelli, que se conserva na Pinacoteca do Estado, em São Paulo, as “Academias masculinas” (1854-6) de Vitor Meirelles ou os nus (1893-7) de Eliseu Visconti. Há, nesses casos, e de forma sutilmente sintomática, como em Larco, uma linha muito tênue unindo mas, ao mesmo tempo, diferenciando, convenção de transgressão.

Como Heloísa, os nus acadêmicos procuram aplacar o erotismo. Mas apesar dos artifícios moralizantes, esse erotismo a custo domado às vezes eclode – e forte. É o que ocorre em certas obras e, curioso, em algumas que abordam um tema ainda tabu na época: o nu masculino. O melhor exemplo talvez seja o Derrubador Brasileiro, de Almeida Júnior (1879, MNBA, Rio de Janeiro). O homem sentado, sem camisa, pés descalços, é um tipo rústico, caboclo de olhos achinesados. Numa das mãos, o cigarro de palha, a outra segurando o machado com que abatera as árvores (ao fundo). A posição é de quem descansa, recostado na pedra que lhe serve de assento e apoio. Mas a musculatura meticulosamente delineada, que o suor faz rebrilhar, sedosa, as veias intumescidas sob a pele dos braços fortes, o olhar ensimesmado de quem relembra – ou espera? – e, sobretudo, o realce dado ao sexo, criam uma atmosfera de lassidão e tépida sensualidade. Certamente não se trata de um derrubador apenas de árvores.

A tentativa de moralizar a nudez, estetizando-a, leva à con-

cepção do nu artístico. Esse nu resultaria de um tipo especial de olhar: o olhar assexuado do artista que, ao contrário do olhar comum, vê qualquer objeto – mesmo um corpo nu de homem ou mulher – apenas enquanto referencial ou modelo para a obra de arte. Esse olhar supostamente sem malícia, angelizado – apesar de tantos romances entre artistas e seus modelos – é aquele que o artista lança, ou deveria lançar, sobre o corpo de quem posa para o nu artístico. O mesmo tipo de olhar que se espera daquele que contempla o nu pintado ou esculpido: olhar destituído de conotação erótica, mobilizado tão-somente pela “sensibilidade estética”. Sincera ou hipócrita, não importa, o fato é que essa pretensa deserotização do olhar é um pressuposto da distinção entre olhar artístico e olhar vulgar; expressando-se nos diversos quadros que focalizam cenas de ateliê e a relação pintor/modelo.⁷²

Numa entrevista sobre loucura, literatura e sociedade, para a revista japonesa Bungei, cujo título significa ficção. Michel Foucault assinalava que, ao longo dos últimos séculos, o nu feminino perdera, na Europa, qualquer valor subversivo:

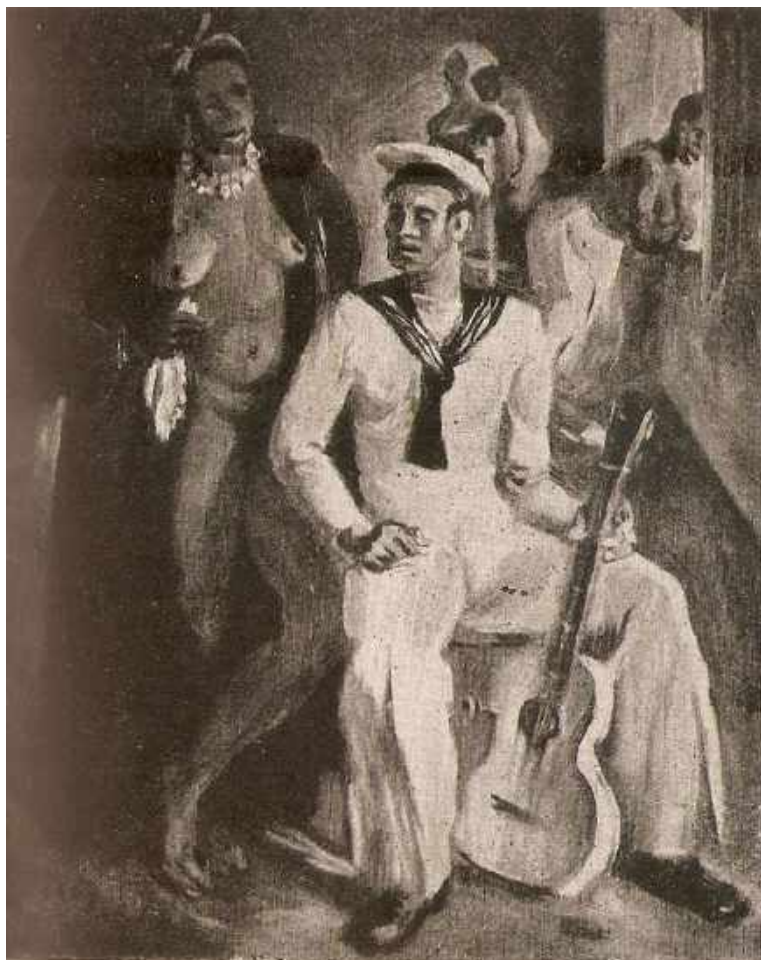
On déshabillait les femmes pour les peindre et on les mettait nues sur scène. En revanche, le nu masculin constitue une véritable transgression. Quand, comme chez Genet, la littérature a dénudé réellement les hommes et a décrit des amours entre hommes, elle avait une force destructrice.⁷³

Mas já não é o caso hoje, diagnosticava Foucault em 1970. No entanto, uma das lições que nos fornece colocar Jorge Larco em cena é que talvez ainda seja tempo de avaliar mais corretamente essa transgressão, costumeiramente obliterada. Reconstruindo o sistema de conexões que com ela surgem e, certamente, com ela se esgotaram, designamos o ar-

quivo do moderno local, num duplo movimento, voltado ao passado, para avivar a lembrança, sem por isso abandonar a utopia de um sentido novo para a história. Nele nos deparamos, como em um sonho, com o espaçotempo, uma decidida negação da cronologia e da evolução. Reconstruir a cena espaçotemporal é o que pede uma crítica arqueográfica.



Figura 1
Borges-Siete-Poemas



ESCALA. (Florianópolis), óleo, 1945.

Colección Juan Antonio Fernández, Buenos Aires.

Figura 2
Escala. Florianópolis, pintura à oleo (1945)



ESPAÑOLA (óleo), 1948.

Figura 3
Espanhola, pintura óleo (1948)



Figura 4
larco marinho, pintura a óleo Museu Rawson San Juan

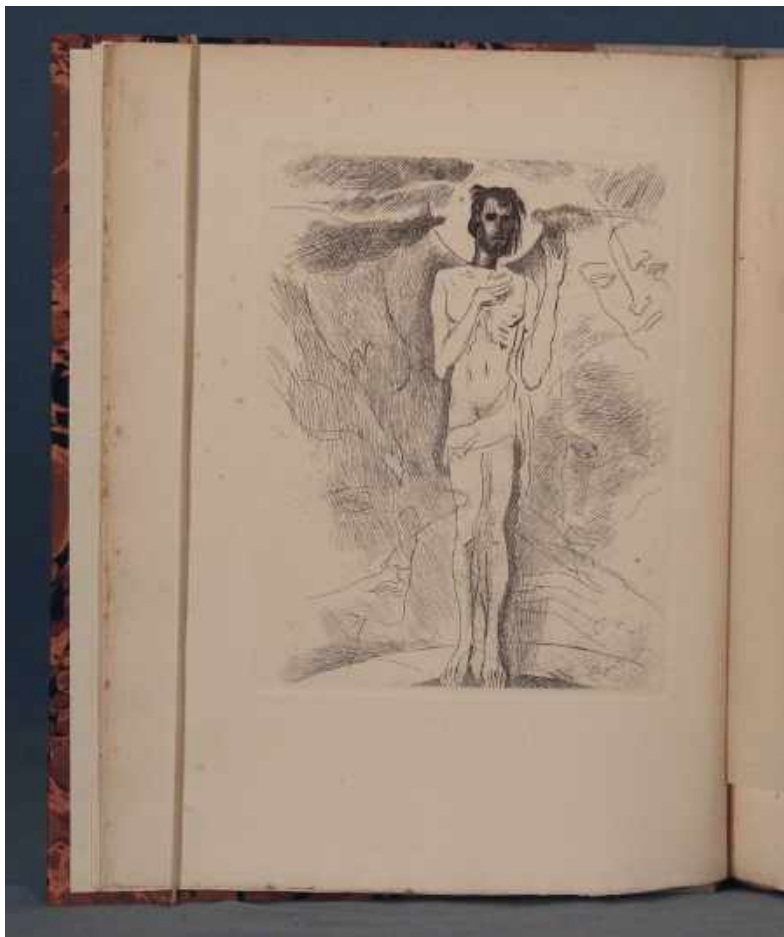


Figura 5
Larco sacomé(1937)

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Categorie italiani: studi di poetica*. Veneza: Marsilio, 1996.

_____. *L'uomo senza contenuto*. Milán: Rizzoli, 1970.

AGOSÍN, M. et al. (Ed.). *María Luisa Bombal: apreciaciones críticas*. Tempe: Bilingual Press, 1987.

ALBERTI, Rafael. *A la pintura: Poemas del color y la línea (1915-1932)*. 4ª ed. Buenos Aires: Losada, 1976.

ANDRADE, Oswald de. *Estética e Política*. Ed. Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992.

ANTELO, Raul. *Coleccionismo y modernidad. Marques Rebelo marchand d'art*. In: VARIOS AUTORES. *Epílogos y prólogos para un fin de siglo*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, CAIA, 1999, p. 125-136.

_____. *O tempo do arquivo não é o tempo da história*. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011, p. 155-175.

_____. *Uma (outra) pequena historia da fotografia: Sylvio da Cunha. História, Questões e Debates: Dossier As imagens no tempo e os tempos da imagem*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, nº 55, 2014.

ARIZA, Julia. *Bellezas argentinas y femmes de lettres. Representaciones de la mujer en la revista ilustrada Plus Ultra (1916-1930)*. In: MALOSETTI, Laura; GENE, Marcela (Ed.). *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2009, p. 81-106.

ARMES, Roy. *The cinema of Alain Resnais*. London: A. Zwemmer Limited; New York: A. S. Barnes & CO., 1968.

ARTUNDO, P.; LEBRERO, C. (Ed.). *Escritos sobre arte, cultura y política*. Buenos Aires: Espigas, 2007.

ASTRADA, Carlos. *La muerte propia*. La Nación, Buenos

Aires, 14 abr. 1940.

BAYON, Damián Carlos. Jorge Larco. Ver y estimar. Cuadernos de Crítica Artística, Buenos Aires, Vol. II, n^o. 7 y 8, p. 114-118, out.-nov. 1948.

BERMEJO, Talia. El salón Peuser: entre la apuesta comercial y el afianzamiento de un mercado para el arte en Buenos Aires. Arte y Sociedad. Revista de Investigación. Málaga: Universidad de Málaga, n^o 0, p. 1-12, 2011.

BIANCO, José. Ficción y reflexión: Una antología de sus textos. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

BOMBAL, Maria Luisa. La última niebla. Pref. Norah Lange. Ilustraciones Jorge Larco. Buenos Aires: Colombo, 1934.

_____. La última niebla. 7^a ed. Pref. Amado Alonso. Buenos Aires: Andina, 1971.

BORBA FILHO, Hermilo. Deus no Pasto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

BORGES, Jorge Luis. Obra Completa. Buenos Aires: Emecé, 1974.

_____. Palabras preliminares. In: BOMBAL, M. L. Obras completas. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996.

_____. Siete poemas. Buenos Aires: Francisco A. Colombo, 1967.

BROCA, Brito. Martínez Estrada, no Rio. Letras e Artes, Rio de Janeiro, p. 4, 28 set. 1947. Suplemento do Jornal A Manhã.

CADAVA, Eduardo. Words of Light: Theses on the Photography of History. Princeton: Princeton University Press, 1998.

CAPRARA, Susana; FERRANDINI, Luis. Las revistas y las artes gráficas: Plus Ultra. Boletín del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes,

UNLP, v. 10, n° 8, p. 53-61, 1988.

CARAS y caretas, n° 992, p. 38, 6 out. 1917.

CARBONETTI, Maria. Distinción y periferia en el discurso de la prensa ilustrada: Plus Ultra (1916-1930). Tese de Doutoramento, University of British Columbia, 2004.

CARELLA, Tulio. Orgia. Trad. Hermilo Borba Filho. Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1968; 2ª ed. São Paulo: Opera Prima, 2011.

_____. Roteiro recifense. Recife: Imprensa Universitária, 1965.

CASAL, Antonio Mendez. En la Sociedad Española de Amigos del Arte. El primer salón universitario de La Plata. ABC, Madrid, 26 abr. 1926.

CHIABRA ACOSTA, Alfredo. XIII Salón de Acuarelistas. La Campana de Palo. Periódico mensual de Bellas Artes y Polémica, Buenos Aires, n°. 16, jun. 1927.

COZARINSKY, Edgardo. Borges y el cine. Buenos Aires: Sur, 1974.

_____. Cinematógrafos. Buenos Aires: Ministerio de Cultura, 2010.

_____. Escritura y cine: dos tiempos verbales. Los libros, n° 2, p. 13, ago. 1969.

CUNNINGHAM, Lucía Guerra. Naturalizaciones del deseo y el saber en los textos de María Luisa Bombal. Anales de Literatura Chilena. a. 13, n° 17, p. 133-146, jun. 2012.

DELGADO, Alvaro. El retrato como aventura polémica: discurso del académico numerario Alvaro Delgado leído en el acto de su recepción pública el día 16 de junio de 1974, y contestación de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1974.

DEOTTE, Jean-Louis. Le musée, l'origine de l'esthétique. Paris: L'Harmattan, 1993.

_____. Le musée, un appareil universel. Revue Appa-

reil. Disponible em: <<http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=302>>.

_____. L'Homme de verre: Esthétiques benjaminien-nes. Paris: L'Harmattan, 1998

_____. Oubliez! Les ruines, l'Europe, le musée. Paris: L'Harmattan, 1995.

DERRIDA, Jacques. A escritura e a diferença. Trad. Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. El tocar, Jean-Luc Nancy. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.

DEVÉS, Magali Andrea. El papel de los artistas en la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE). Representaciones, debates estético-políticos y prácticas de militancia en el antifascismo argentino. A contra corriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina. Raleigh: North Carolina State University, vol. 10, n° 2, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris: Minuit, 2002.

D'IORIO, Gabriel. El rugoso ser de lo común. Astrada, Perón y el Primer Congreso Nacional de Filosofía. In: VIÑAS, David. El peronismo clásico (1945-1955): Descamisados, gorilas y contreras. Literatura argentina siglo XX. Buenos Aires: Paradiso, 2007, p. 144-157.

DORIVAL, Geo. Jorge Larco. Buenos Aires: Poseidón, 1945.

EINSTEIN, Carl. André Masson, étude ethnologique. Documents: Doctrines. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Paris, n. 2, p. 93-114, 1929.

_____. La escultura negra y otros escritos. Ed. Liliane Meffre. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

FERNÁNDEZ, M. Martín. La nota argentina en el am-

biente artístico hispano se hace sentir. Los dibujantes Petrone, Centurión y Larco recibidos afectuosamente en España. La Prensa, Buenos Aires, 25 fev. 1928.

FOUCAULT, Michel. Dits et écrits. Paris: Gallimard, vol. I, 1994.

_____. Dits et écrits. Paris: Gallimard, vol. II, 1994.

FRANCES, José. El Museo del Ampurdá. La Vanguardia, Barcelona, 2 set. 1947.

GIUNTA, Andrea (Ed.). Candido Portinari y el sentido social del arte. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

GUERRERO, Luis Juan. Escenas de la vida estética. In: PRIMER CONGRESO NACIONAL DE FILOSOFÍA, Mendoza, 1949. Actas... Buenos Aires: Universidad Nacional de Cuyo, 1950, tomo I, p. 221.

_____. Estética Operatoria en sus tres direcciones: Revelación y acogimiento de la obra de arte. 2 ed. Ed. Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Las 40; Biblioteca Nacional, 2008.

_____. Torso de la vida estética actual. In: PRIMER CONGRESO NACIONAL DE FILOSOFÍA, Mendoza, 1949. Actas... Buenos Aires: Universidad Nacional de Cuyo, 1950, tomo III, p. 1470-1472.

HEGEL, Friedrich. Fenomenología del Espíritu. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

HOY SERÁ INAUGURADO en Amigos del Arte el VIII Salón de Otoño. Comprende ciento cuarenta y cinco obras y consta de cuatro secciones. La Nación, Buenos Aires, 5 maio 1941.

LACOUÉ-LABARTHE, Ph.; NANCY, Jean-Luc. Scène. Paris: Christian Bourgois, 2013.

LANUZA, José Luís. Larco. Buenos Aires: Editorial Pampa 1954.

LARCO, Jorge. La pintura en España: Siglos XIX y XX. Buenos Aires: Editorial Futuro, 1947.

- _____. Miguel C. Victorica. Buenos Aires: Losada. 1954.
- _____. Piero della Francesca. Buenos Aires: Poseidón, 1943.
- LLANOS, Bernardita. *Passionate Subjects/Split Subjects in Twentieth-Century Literature in Chile*: Brunet, Bombal and Eltit. Lewisburgh: Bucknell University Press, 2009.
- MALOSETTI COSTA, Laura. *Collivadino*. Buenos Aires: El Ateneo, 2006.
- _____. Los desnudos de Prilidiano Pueyrredón como punto de tensión entre lo público y lo privado. In: CAIA. *El arte entre lo público y lo privado: VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: CAIA, 1995.
- _____. *Los Primeros Modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- MANGONE, Carlos. Plus Ultra: entre el pastel y la gouache. In: MONTALDO, Graciela (Ed.). *Literatura argentina del siglo XX: Yrigoyen entre Borges y Arlt*. Buenos Aires: Paradiso-Fundación Crónica General, 2006 [1989], p. 90-91.
- MARTINS, Luis. A verdade antes de tudo. O Estado de São Paulo, São Paulo, 8 mar. 1946.
- _____. La pintura brasileña contemporánea. O Estado de São Paulo, São Paulo, 4 mar. 1946.
- _____. Uma história das artes plásticas. Diário de São Paulo, 27 out. 1946.
- MEFFRE, Liliane (Ed.). *Correspondencia Carl Einstein – Daniel-Henry Kahnweiler 1921-1939*. Trad. Juan de Sola; Raúl Martínez. Barcelona: Ediciones de la Central; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008.
- MERTEHIKIAN, Lucas. Imágenes del yo y escritura en Tulio Carella. Landa, Florianópolis, vol. 2, n° 2, 2014.
- MIGUEL, Salim. *Achegas para a História do MASC*. Disponível em: <<http://www.masc.sc.gov.br/index>

php?mod=pagina&id=10852>.

MOLDERINGS, Herbert. *Fotogeschichte aus dem Geist des Konstruktivismus – Gedanken zu Walter Benjamin's 'Kleine Geschichte der Photographie'*. Die Moderne der Fotografie, Hamburgo, Philo Fine Arts, p.155-79, 2008.

NAVARRA, Rubem. Um livro sobre a pintura brasileira. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, s.d.

ORLANDO, Diego A. Plus Ultra: entre la obnubilación aristocrática y la arrogancia despótica. *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina*. Buenos Aires: Corregidor, segunda época, n° 4, p. 29-54, mar. 2006.

PESSANHA, José Américo Motta. *Despir os nus*. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *O Desejo na Academia 1847-1916*, São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1991, p. 47-48.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Por Bernardo Soares. Ed. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *O desejo na Academia: 1847-1916*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1991.

PINTORES argentinos agraviados por una tierna paloma. *Por la Paz*, Buenos Aires, 15 feb. 1952.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: Scènes di régime esthétique de l'art*. Paris: Galilée, 2011.

REBELO, Marques et al. *Exposición Jorge Larco*. Buenos Aires: Salón Peuser, out. 1945.

RINALDINI, Julio. *Artes plásticas. El salón de Otoño*. El Mundo, Buenos Aires. 9 jun. 1936.

_____. *El salón nacional*. *Nosotros*, Buenos Aires, a. 17, n° 173, p. 242-248, out. 1923.

SANTA ROSA, Tomás. *Pintura brasileira na Argentina*.

Letras e Artes, Rio de Janeiro, 16 jun. 1946. Suplemento do Jornal A Manhã.

SPREGELBURD, Rafael. Apátrida. Buenos Aires: Atuel, 2011.

SUPERVIELLE, Jules. La desconocida del Sena. Trad. María Luisa Bombal. Ilustrações Norah Borges. Buenos Aires: Losada, 1941.

UNA PALOMA que no es como las otras y cuatro pintores que descuelgan. Propósitos, Buenos Aires, n° 4, p. 3, 25 ene. 1952.

UN ARTISTA argentino. Caras y caretas, Buenos Aires, a. XX, n° 960, p. 40, 24 fev. 1917.

UN SALÓN de gran interés artístico es el de la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores. Crítica, Buenos Aires, 8 oct. 1938.

URIEN, Julio H. Salón Nacional. Plus Ultra, Buenos Aires, jun. 1918.

VEDIA Y MITRE, Mariano de. Las Alegorias de Salome: Con 13 aguafuertes y siete viñetas de Jorge Larco. Buenos Aires: El Bibliófilo, Domingo Viau, editor, 1937.

VIDAL, Hernán. María Luisa Bombal: la feminidad enajenada. Barcelona: Bosch, 1976.

WECHSLER, Diana B. Revista Plus Ultra: un catálogo del gusto artístico de los años veinte en Buenos Aires. Estudio e Investigaciones. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia de las Artes "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, n° 4, p. 199-209, 1991.

Jorge Larco e o Conceito de Cena - Notas de fim

Raúl Antelo

¹ RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: Scènes di régime esthétique de l'art*. Paris: Galilée, 2011, p. 12.

² PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Por Bernardo Soares. Ed. Leyla Perro-ne Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 87.

³ Em junho de 1923, numa carta ao marchand Daniel-Henry Kahnweiler, Carl Einstein o questiona se: “¿Somos incapaces de representar los ‘objetos’ y las ‘situaciones’ sentidas de modo que sean lo que son, a saber, sensaciones y funciones, en lugar de conformarnos y dejar la asociación de los objetos y las situaciones en manos del lector, y que sea él quien en cierto modo relacione estos fragmentos y les dé una forma? Hay que elegir: o bien la poesía es la expresión del lenguaje o la expresión de una “realidad” (en un sentido artístico, claro está), o bien este lenguaje, para poder ser arte de verdad, está subordinado a un proceso inmediato. Y en ese caso, el proceso no transcurre en absoluto a la manera del tiempo bergsonian, concebido de un modo tan ingenuamente positivo como para absorber el espacio, moralmente inferior, de Bergson. No hablo del tiempo, sino de las sensaciones y los procesos psíquicos que son siempre cualitativos; no hablo de un tiempo metafísico (un no-tiempo) como el de Bergson, sino de un tiempo que se vive de tal modo que se siente simultáneamente en distintas dimensiones, cuyos contenidos superan en lo esencial la imagen dada por la palabra. No porque los contenidos estén concebidos dinámicamente, sino porque en efecto son sentidos con más propiedades que las descritas hasta ahora. Por eso los poetas corren tras el epíteto y la metáfora: no porque sea poético – es justo lo contrario –, sino porque sienten que a estos objetos les falta algo decisivo que ellos, en su fingida desesperación, pretenden restituir. Evidentemente, logran lo contrario. De la misma manera que es mérito de los cuadros cubistas haber hecho posible un complejo más rico”. MEFFRE, Liliane (Ed.). *Correspondencia Carl Einstein – Daniel-Henry Kahnweiler 1921-1939*. Trad. Juan de Sola; Raúl Martínez. Barcelona: Ediciones de la Central; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2008, p. 52-53.

⁴ EINSTEIN, Carl. André Masson, étude ethnologique. *Documents: Doctrines. Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie*, Paris, n. 2, p. 93-114, 1929.

⁵ IDEM. *La escultura africana*. In: _____. *La escultura negra y otros escritos*. Ed. Liliane Meffre. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 97

⁶ IDEM. *A propósito de la exposición de la galería Pigalle*. *Ibidem*, p. 118. Para Hegel, as esculturas são cadáveres cuja alma vivificadora desapareceu. HEGEL, Friedrich. *Fenomenología del Espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 435.

⁷ MOLDERINGS, Herbert. *Fotogeschichte aus dem Geist des Konstruktivismus –*

Gedanken zu Walter Benjamin's 'Kleine Geschichte der Photographie'. Die Moderne der Fotografie, Hamburg, Philo Fine Arts, p.155-79, 2008.

⁸ “La idea de la muerte propia entraña, para Rilke, la necesidad de oponer a la generalidad abstracta de la muerte, como algo trascendente y externo a la vida, la muerte individual. Es decir, que cada cual ha de tener una muerte de acuerdo con lo que se es o se hubiera llegado a ser. En Malte Laurids Brigge, Rilke ha expresado con admirable plasticidad y vigor esta exigencia de la muerte individual, implicada en la idea de la muerte propia, idea, esta última, que tiene un significado mucho más hondo, puesto que supone en el ser existente una tensión, un esfuerzo, un dinamismo peculiar”. ASTRADA, Carlos. La muerte propia. La Nación, Buenos Aires, 14 abr. 1940.

⁹ ANDRADE, Oswald de. *Estética e Política*. Ed. Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992, notadamente, “Mensagem ao antropófago desconhecido da França antártica”, “O antropófago”, “Do órfico e mais cogitações”, “Novas dimensões da poesia” e “Elogio da pintura infeliz”.

¹⁰ Rilke nega a universalidade da morte “Tal muerte, su vivencia plena, recoge nuestra existencia de su posible dispersión, y la unifica y totaliza. Este ser, al plegarse a la exigencia de la muerte propia, existe, como si cada instante fuese el último, condición indispensable para que nuestra existencia sea, en cada instante, unidad y totalidad conclusa: mónada incólume, lanzada sobre la ruta de la nada, obediente a su propio impulso, finito y solitario”. ASTRADA, Carlos. *Idem*.

¹¹ GUERNICA. Dirección: Alain Resnais e Robert Hessens. Roteiro: Robert Hessens. Texto: Paul Eluard [na voz de Maria Casarès e Jacques Pruvost]. Fotografia: Henri Ferrand. [S.l.]: [S. estúdio], 1950 (11 min) apud ARMES, Roy. *The cinema of Alain Resnais*. London: A. Zwemmer Limited; New York: A. S. Barnes & CO., 1968, p. 161.

¹² Para Agamben, “lo spazio che sostiene il Museo è questa incessante e assoluta negazione di se stesso e dell'altro, nella quale la lacerazione trova per un attimo la sua conciliazione e, negandosi, lo spettatore si accetta per tornare a immergersi, l'istante successivo, in una nuova negazione. In questo abisso inquietante prende il suo fondamento la nostra apprensione estetica dell'arte: il suo valore positivo nella nostra società e la sua consistenza metafisica nel cielo dell'esteticità riposano sul travaglio di negazione di questo nulla che faticosamente gira intorno al proprio annientamento; e solo in questo passo indietro che le facciamo compiere verso la sua ombra, l'opera d'arte riacquista per noi una dimensione familiare e razionalmente indagabile. Se è dunque vero che il critico conduce l'arte alla sua negazione, è però soltanto in quest'ombra e in questa morte che l'arte (la nostra idea estetica dell'arte) si sostiene e trova la sua realtà. E il critico finisce così con l'assomigliare al Grande Inquisitore del poemetto composto da Ivan Karamazov, che, per rendere possibile un mondo cristiano, deve negare Cristo quando se lo trova davanti agli occhi”. AGAMBEN, Giorgio. *L'uomo senza contenuto*. Milán: Rizzoli, 1970, p. 72-73.

¹³ “Le musée est donc cet appareil qui invente l’art au sens moderne de l’esthétique”, dirá Deotte. DEOTTE, Jean-Louis. Le musée, un appareil universel. Revue Appareil. Disponível em: <<http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=302>>; IDEM. Le musée, l’origine de l’esthétique. Paris: L’Harmattan, 1993; IDEM. L’Homme de verre: Esthétiques benjaminienes. Paris: L’Harmattan, 1998; IDEM. Oubliez! Les ruines, l’Europe, le musée. Paris: L’Harmattan, 1995.

¹⁴ O escritor e cineasta Edgardo Cozarinsky, analisando os filmes de Chris Marker, aponta que sua linguagem traduz um olhar enciclopédico ao modo do século XVIII, “no el de un conocimiento adquirido, formalizado y transmitido sino el de un instrumento para modificar nuestra percepción del mundo. Marker posa esa mirada sobre hechos e ideas, primero para catalogarlos, luego, sacudiendo un principio de orden, para modificar todo efecto de reconocimiento, para deslizarse hacia un descubrimiento. Esta forma de proceder recuerda la propuesta de Borges en Tlón, Uqbar, Orbis Tertius: un orden, aun incomprendible, alivia la angustia ante la falta de sentido del universo. Toda operación formal, ya sea intelectual, plástica o ficcional, deriva de una hipótesis mayor: la de un orden, la de un cosmos que conjure el caos. Y es en Borges precisamente en quien la ficción se insinúa en los pliegues y fisuras de la enciclopedia, hipótesis al estado puro que tienden una red inesperada entre el saber y los huecos del conocimiento. Estos espacios de no-saber serían los territorios predilectos del cine de Marker. Una pregunta se plantea y replantea incesantemente: esta imagen ¿dice una verdad? ¿Y qué verdad? El sonido que la acompaña y que pretende darle un sentido, ¿no lo desvía? O si no: ¿no pone en evidencia la posibilidad de innumerables ficciones en estado embrionario, hipótesis que la superstición documental querría expulsar, haciendo creer que esa misma imagen permanecería incontaminada de toda sospecha?” COZARINSKY, Edgardo. Cinematógrafos. Buenos Aires: Ministerio de Cultura, 2010, p. 32-33.

¹⁵ IDEM. Escritura y cine: dos tiempos verbales. Los libros, n° 2, p. 13, ago. 1969.

¹⁶ Lembra, por exemplo, que Robbe-Grillet considerava La invención de Morel não só un livre étonnant, mas, coincidindo com o prólogo de Borges à obra, adotara a ideia de un passé modifiable. Alain Resnais destacara o rapport...frappant que uniria Mariembad e o Morel de Bioy. Claude Ollier sustentava que o “Tema del traidor y del héroe” é um modelo de appropriation de l’Histoire par la Littérature e Jean-Luc Godard, por sua vez, re-citaria a “Nueva refutación del tiempo” em Alphaville. Los ejemplos son detectados por el mismo Cozarinsky en su libro Borges y el cine (Buenos Aires: Sur, 1974).

¹⁷ DERRIDA, Jacques. Freud e a cena da escritura. In: _____. A escritura e a diferença. Trad. Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971.

¹⁸ Pensemos em La desconocida del Sena, de Jules Supervielle, traduzida pela ex-esposa de Larco, Maria Luisa Bombal, e ilustrada por Norah Borges (Buenos Aires: Losada, 1941).

¹⁹ «La Renaissance a eu de l'individualité de l'artiste une perception épique où sont venus se confondre les figures archaïsantes du héros médiéval et les thèmes grecs du cycle initiatique; à cette frontière apparaissent les structures ambiguës et surchargées du secret et de la découverte, de la force enivrante de l'illusion, du retour à une nature qui, au fond est autre, et de l'accès à une nouvelle terre qui se révèle la même. L'artiste n'est sorti de l'anonymat où étaient demeurés pendant des siècles ceux qui avaient chanté les épopées qu'en reprenant à son compte les forces et le sens de ces valorisations épiques. La dimension de l'héroïque est passée du héros à celui qui le représente, au moment où la culture occidentale est devenue elle-même un monde de représentations. L'oeuvre ne tire plus son seul sens d'être un monument qui figure comme une mémoire de pierre à travers le temps; elle appartient à cette légende que naguère elle chantait; elle est «geste» puisque c'est elle qui donne leur éternelle vérité aux hommes et à leurs périssables actions, mais aussi parce qu'elle renvoie, comme à son lieu naturel de naissance, à l'ordre merveilleux de la vie des artistes. Le peintre est la première flexion subjective du héros. L'autoportrait, ce n'est plus, au coin du tableau, une participation furtive de l'artiste à la scène qu'il représente; c'est, au coeur de l'ouvrage, l'oeuvre de l'oeuvre, la rencontre, au terme de son parcours, de l'origine et de l'achèvement, l'héroïsation absolue de celui par qui les héros apparaissent et demeurent. Ainsi s'est noué pour l'artiste, à l'intérieur de son geste, un rapport de soi à soi que le héros n'avait pas pu connaître. L'héroïsme y est enveloppé comme mode premier de manifestation, à la frontière de ce qui apparaît et de ce qui se représente, comme une manière de ne faire, pour soi et pour les autres, qu'une seule et même chose avec la vérité de l'oeuvre. Précaire et pourtant ineffaçable unité. Elle ouvre, du fond d'elle-même, la possibilité de toutes les dissociations; elle autorise le «héros égaré», que sa vie ou ses passions contestent sans cesse à son oeuvre (c'est Filippo Lippi travaillé par la chair et qui peignait une femme quand, pour n'avoir pu la posséder, il lui fallait «éteindre son ardeur»); le «héros aliéné» dans son oeuvre, s'oubliant en elle et l'oubliant elle-même (tel Uccello qui «aurait été le peintre le plus élégant et le plus original depuis Giotto s'il avait consacré aux figures d'hommes et aux animaux le temps qu'il perdit dans ses recherches sur la perspective»); le «héros méconnu» et rejeté par ses pairs (comme le Tintoret chassé par Titien et repoussé tout au long de sa vie par les peintres de Venise). Dans ces avatars qui font peu à peu le partage entre le geste de l'artiste et le geste du héros s'ouvre la possibilité d'une prise ambiguë où il est question à la fois, et dans un vocabulaire mixte, de l'oeuvre et de ce qui n'est pas elle. Entre le thème héroïque et les traverses où il se perd, un espace s'ouvre que le XVII^e siècle commença à soupçonner et que le nôtre parcourt dans l'allégresse des oublis fondamentaux: c'est celui où vient prendre place la «folie» de l'artiste; elle l'identifie à son oeuvre en le rendant étranger aux autres -à tous ceux qui se taisent -, et elle le situe à l'extérieur de cette même oeuvre en le rendant aveugle et sourd aux choses qu'il voit et aux paroles que lui-même pourtant prononce. Il ne s'agit plus de cette ivresse platonicienne qui rendait l'homme insensible à la réalité illusoire pour le placer dans la pleine lumière des dieux, mais d'un rapport souterrain où l'oeuvre et ce qui n'est pas elle forment leur extériorité dans le langage d'une intériorité sombre.

Alors devient possible cette étrange entreprise qu'est une «psychologie de l'artiste», que la folie hante toujours, même lorsque le thème pathologique n'y apparaît pas. Elle s'inscrit sur fond de la belle unité héroïque qui donna leur nom aux premiers peintres, mais elle en mesure le déchirement, la négation et l'oubli. La dimension du psychologique, c'est dans notre culture le négatif des perceptions épiques. Et nous sommes voués maintenant, pour interroger ce que fut un artiste, à cette voie diagonale et allusive où s'aperçoit et se perd la vieille alliance muette de l'oeuvre et de «l'autre que l'oeuvre» dont Vasari nous a raconté autrefois le rituel héroïsme et les cycles immuables". FOUCAULT, Michel. *Le non du père*. In: _____. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, vol. I, 1994, p. 192-95.

²⁰ LACOUÉ-LABARTHE, Ph.; NANCY, Jean-Luc. *Scène*. Paris: Christian Bourgois, 2013, p. 68.

²¹ Ver ANTELO, Raul. O tempo do arquivo não é o tempo da história. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011, p. 155-175.

²² GUERRERO, Luis Juan. Escenas de la vida estética. In: PRIMER CONGRESO NACIONAL DE FILOSOFÍA, Mendoza, 1949. *Actas...* Buenos Aires: Universidad Nacional de Cuyo, 1950, tomo I, p. 221.

²³ IDEM. *Estética Operatoria en sus tres direcciones: Revelación y acogimiento de la obra de arte*. 2 ed. Ed. Ricardo Ibarlucía. Buenos Aires: Las 40; Biblioteca Nacional, 2008, p. 194-195. O conceito de cena provém, entre outros, de Jakob von Uexküll, o fundador da moderna ecologia, um dos participantes do congresso de filosofia de Mendoza, organizado por Guerrero, e cujas ideias influiriam também em Lacan. Sobre o congresso de Mendoza como cena, ver D' IORIO, Gabriel. El rugoso ser de lo común. Astrada, Perón y el Primer Congreso Nacional de Filosofía. In: VIÑAS, David. *El peronismo clásico (1945-1955): Descamisados, gorilas y contreras*. Literatura argentina siglo XX. Buenos Aires: Paradiso, 2007, p. 144-157.

²⁴ “Entre la necesidad y la satisfacción, entre las demandas de la existencia humana y las posibilidades de cualquier mundo real o posible, entre el vacío menesteroso y el menester cumplido, entre una nada amenazadora de la vida y la plenitud inagotable del Ser, la vida humana se hace, se cumple y se extingue como un “esfuerzo de ser”, como una tensión hacia el Ser”. GUERRERO, Luis Juan. *Op.cit.*, p. 222.

²⁵ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *L' image survivante: Histoire de l' art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.

²⁶ GUERRERO, Luis Juan. *Torso de la vida estética actual*. *Op. cit.* tomo III, p. 1470. Guerrero afirma que “en una época de integridad no existe el ‘torso’ o ‘fragmento’ como fenómeno estético, porque cualquier aspecto aislado apunta simbólicamente hacia el complejo total. De esa manera el arte hace visible el sentido úl-

timo de las cosas, aun a través de sus pedazos rotos. En cambio, en una época de desintegración, esos trozos mutilados penetran en la experiencia estética por obra de la arbitrariedad del artista. Son ‘pre-textos’ para exponer los méritos de un texto artístico. Pero también, en una dimensión oculta, son ‘símbolos’ de un mundo de sentimientos privados, es decir, de fragmentos sueltos de una coexistencia en disolución”. IDEM. *Ibidem*, p. 1472.

²⁷ AGAMBEN, Giorgio. Pascoli e il pensiero della voce. In: _____. *Categorie italiani: studi di poetica*. Venezia: Marsilio, 1996, p. 67-78.

²⁸ CADAVA, Eduardo. *Words of Light: Theses on the Photography of History*. Princeton: Princeton University Press, 1998; ANTELO, Raul. Uma (outra) pequena historia da fotografia: Sylvio da Cunha. *História, Questões e Debates: Dossier As imagens no tempo e os tempos da imagem*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, nº 55, 2014.

²⁹ BORGES, Jorge Luis. *Obra Completa*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 984.

³⁰ DELGADO, Alvaro. El retrato como aventura polémica: discurso del académico numerario Alvaro Delgado leído en el acto de su recepción pública el día 16 de junio de 1974, y contestación de Enrique Lafuente Ferrari. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1974.

³¹ Tulio Carella (1912-1979) é autor de *Orgia*, uma ficcionalização de suas aventuras gay no Recife, que terminam com prisão, tortura e deportação, romance inédito em espanhol mas traduzido ao português (Rio de Janeiro: José Alvaro Editor, 1968; 2ª ed. São Paulo: Opera Prima, 2011) por Hermilo Borba Filho, amigo pernambucano a quem Carella dedica, aliás, o *Roteiro recifense* (Recife: Imprensa Universitária, 1965). Borba Filho, especialista na arte dos mamulengos, narrou, em *Deus no Pasto* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972), as peripécias de Carella nos trópicos, quase uma vida paralela, porém muito mais radical, do que a de Jorge Larco em Santa Catarina. Ver MERTEHIKIAN, Lucas. *Imágenes del yo y escritura en Tulio Carella*. Landa, Florianópolis, vol. 2, nº 2, 2014.

³² Muitos anos mais tarde, Francés ainda saudaria a inclusão da obra de Larco no museu de Figueras, destacando “la plural ufanía de los actuales: Olivé, Lleó Arnau, Roig Enseñat, Risques, Sabaté, Reig, los Bonaterra, Payol, Vidal, Farré, el argentino Jorge Larco y el alemán Poppelreutt”. Cf. FRANCES, José. *El Museo del Ampurdá*. La Vanguardia, Barcelona, 2 set. 1947.

³³ UN ARTISTA argentino. *Caras y caretas*, Buenos Aires, a. XX, nº 960, p. 40, 24 fev. 1917.

³⁴ O pseudônimo, não identificado, retoma dois outros famosos pseudônimos, A.Zul de Prusia e Blanco de Plomo, usados pelo crítico espanhol Eugenio Auzón, que debateu com Eduardo Schiaffino sobre a existência de uma arte nacional. Laura Malo-

setti Costa detalla a questão em *Los Primeros Modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001) e Rafael Spregelburd ficcionalizou o duelo em *Apátrida* (Buenos Aires: Atuel, 2011).

³⁵ URIEN, Julio H. *Salón Nacional. Plus Ultra*, Buenos Aires, jun. 1918.

³⁶ ALBERTI, Rafael. *A la pintura: Poemas del color y la línea (1915-1932)*. 4ª ed. Buenos Aires: Losada, 1976, p. 137.

³⁷ Aparelho auto-referente das elites ilustradas, mero catálogo de objetos que operam no sentido da distinção, segundo Maria Carbonetti, *Plus Ultra (1916-1930)*, foi assemelhada por David Viñas ao espírito ensimesmado da República de Weimar, em plena eclosão vanguardista. Ver CAPRARA, Susana; FERRANDINI, Luis. *Las revistas y las artes gráficas: Plus Ultra. Boletín del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*. La Plata: Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano, Facultad de Bellas Artes, UNLP, v. 10, nº 8, p. 53-61, 1988; WECHSLER, Diana B. *Revista Plus Ultra: un catálogo del gusto artístico de los años veinte en Buenos Aires. Estudio e Investigaciones*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia de las Artes “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, nº 4, p. 199-209, 1991; CARBONETTI, Maria. *Distinción y periferia en el discurso de la prensa ilustrada. Plus Ultra (1916-1930)*. Tese de Doutorado, University of British Columbia, 2004; MANGONE, Carlos. *Plus Ultra: entre el pastel y la gouache*. In: MONTALDO, Graciela (Ed.). *Literatura argentina del siglo XX: Yrigoyen entre Borges y Arlt*. Buenos Aires: Paradiso-Fundación Crónica General, 2006 [1989], p. 90-91; ORLANDO, Diego A. *Plus Ultra: entre la obnubilación aristocrática y la arrogancia despótica. El Matadero. Revista crítica de literatura argentina*. Buenos Aires: Corregidor, segunda época, nº 4, p. 29-54, mar. 2006; ARIZA, Julia. *Bellezas argentinas y femmes de lettres. Representaciones de la mujer en la revista ilustrada Plus Ultra (1916-1930)*. In: MALOSETTI, Laura; GENE, Marcela (Ed.). *Impresiones porteñas: imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2009, p. 81-106.

³⁸ VEDIA Y MITRE, Mariano de. *Las Alegorias de Salome: Con 13 aguafuertes y siete viñetas de Jorge Larco*. Buenos Aires: El Bibliófilo, Domingo Viau, editor, 1937.

³⁹ CHIABRA ACOSTA, Alfredo. *XIII Salón de Acuarelistas. La Campana de Palo*. Periódico mensual de Bellas Artes y Polémica, Buenos Aires, nº. 16, jun. 1927.

⁴⁰ FERNÁNDEZ, M. Martín. *La nota argentina en el ambiente artístico hispano se hace sentir. Los dibujantes Petrone, Centurión y Larco recibidos afectuosamente en España*. La Prensa, Buenos Aires, 25 fev. 1928.

⁴¹ MALOSETTI COSTA, Laura. *Collivadino*. Buenos Aires: El Ateneo, 2006.

⁴² *Salón de pintores argentinos. Amigos del Arte*. Buenos Aires. Set 1936. Além de

Larco, expuseram Héctor Basaldúa, Aquiles Badi, Antonio Berni, Horacio Butler, Pedro Domínguez Neira, Juan del Prete, Raquel Forner, Ramón Gómez Cornet, Ignacio Pirovano, Víctor Pissarro, Lino Spilimbrego, Raúl Soldi, Ernesto Scotti, Miguel Victorica, Xul Solar.

⁴³ RINALDINI, Julio. Artes plásticas. El salón de Otoño. El Mundo, Buenos Aires. 9 jun. 1936. Exposição coletiva: Del Prete, Antonio Berni, Jorge Larco, Juan Carlos Castagnino et al.

⁴⁴ DEVÉS, Magali Andrea. El papel de los artistas en la Asociación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores (AIAPE). Representaciones, debates estético-políticos y prácticas de militancia en el antifascismo argentino. A contra corriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina. Raleigh: North Carolina State University, vol. 10, n° 2, 2013.

⁴⁵ UNA PALOMA que no es como las otras y cuatro pintores que descuelgan. Propósitos, Buenos Aires, n° 4, p. 3, 25 ene. 1952, e PINTORES argentinos agraviados por una tierna paloma. Por la Paz, Buenos Aires, 15 feb. 1952. Numa exposição coletiva, na Sociedade de Artistas Plásticos, os pintores Larco, Butler, Basaldúa e Lumerman retiraram suas obras por discordarem de um comunista como Berni. A pomba picasiana da paz guardava não poucos equívocos.

⁴⁶ UN SALÓN de gran interés artístico es el de la Sociedad de Acuarelistas y Grabadores. Crítica, Buenos Aires, 8 oct. 1938. Exposição coletiva: Antonio Berni, Raquel Forner, Larco e outros.

⁴⁷ HOY SERÁ INAUGURADO en Amigos del Arte el VIII Salón de Otoño. Comprende ciento cuarenta y cinco obras y consta de cuatro secciones. La Nación, Buenos Aires, 5 maio 1941. Exposição coletiva em que, além de Larco, figuravam Zonza Briano, Aída Vaisman, Antonio Berni, Iván Vasileff, Enrique Policastro, Héctor Basaldúa, Enrique de Larrañaga, Domínguez Neira, Rodrigo Bonome, Norah Borges, Juan Carlos Castagnino, Alfredo Bigatti, Orlando Stagnaro, Alfredo Sturla, Juan Del Prete, Horacio March, Juan Batlle Planas, Orlando Pierri, Alberto Trabuco, Marcos Tiglio, Luis Gowland Moreno e Fernando López Anaya.

⁴⁸ BOMBAL, Maria Luisa. La última niebla. Pref. Norah Lange. Ilustraciones Jorge Larco. Buenos Aires: Colombo, 1934. No romance, a narradora casa-se, aparentemente sem motivo, com um primo e a revelação desse frio relacionamento se faz logo no início do romance, de maneira lacônica, quando o fazendeiro comunica: “Mi prima y yo, nos casamos esta mañana”. A narradora acrescenta: “Tuve dos segundos de perplejidad. Por muy poca importancia que se haya dado a nuestro repentino enlace, Daniel debió haber advertido a su gente - pensé, escandalizada. A la verdad, desde que el coche franqueó los límites de la hacienda, mi marido se había mostrado nervioso, casi agresivo. Y era natural”. Enviuvara recentemente. (BOMBAL, Maria Luisa. La última niebla. 7ª ed. Pref. Amado Alonso. Buenos Aires: Andina, 1971, p. 37-38). O romance de Bombal foi escrito no apartamento que Pablo

Neruda ocupava em Buenos Aires, enquanto cônsul do Chile. Na época ele escrevia, paralelamente Residência na terra e, para alguns leitores, como Jorge Edwards, há uma impregnação da linguagem de Residência em La última niebla. Transferida aos Estados Unidos, após o divórcio, Bombal consegue sensibilizar a Paramount Pictures que, no entanto, solicita-lhe uma reescritura do romance. María Luisa Bombal redige então, porém, diretamente em inglês, *House of Mist*, obra completamente diferente, porque fusiona lendas com melodrama e novela gótica, muito embora com a mesma temática. Em 1947, Bombal assina o contrato cinematográfico de *House of Mist*, que deveria ter sido filmado por John Huston com Lauren Bacall e Humphrey Bogart, nos papéis principais, mas o maccartismo imperante frustrou os planos. Mesmo assim, o livro aparece pouco depois em edição de Farrar, Strauss & Co. As edições chilenas retiram os desenhos de Larco e só a sétima edição aproveita um desenho para capa de Nicolás García Uriburu, famoso já, a essas alturas, por ter tingido os canais de Venezuela na Bienal de 1968, performance ecológica a que se seguiriam outras, por exemplo, tingindo o Reno, em 1981, com Joseph Beuys. Ver BIANCO, José. Sobre María Luisa Bombal. In: _____. Ficción y reflexión: Una antología de sus textos. México: Fondo de Cultura Económica, 1988; BORGES, Jorge Luis. Palabras preliminares. In: BOMBAL, M. L. Obras completas. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1996; VIDAL, Hernán. María Luisa Bombal: la feminidad enajenada. Barcelona: Bosch, 1976.

⁴⁹ A crítica chilena Lucía Guerra diz que o romance é atravessado por “una insatisfacción que remite al amor ideal, a aquel amor elaborado por el discurso sentimental de canciones, folletines y novelas románticas en el siglo XIX, a las que se agrega el cine y el radioteatro durante la primera mitad del siglo XX. Se produce, así, una contradicción fundamental entre la situación contingente del matrimonio y el amor en una fabricación cultural que las mujeres internalizaban como una aspiración propia, hecho que remite a ese trazo consensual del subalterno bajo una cultura de carácter hegemónico. Este desfase entre realidad histórica y textos sentimentales de amplia difusión cancelaba, a diferencia de la utopía, toda posibilidad de un ideario que propusiera cambios en la estructura patriarcal. Por el contrario, lo reforzaba, y la aspiración a un amor idealizado constituía una claudicación que era también carencia de herramientas políticas”. CUNNINGHAM, Lucía Guerra. Naturalizaciones del deseo y el saber en los textos de María Luisa Bombal. *Anales de Literatura Chilena*. a. 13, n° 17, p. 133-146, jun. 2012. Ver também AGOSÍN, M. et al. (Ed.). *María Luisa Bombal: apreciaciones críticas*. Tempe: Bilingual Press, 1987 e LLANOS, Bernardita. *Passionate Subjects/Split Subjects in Twentieth-Century Literature in Chile*: Brunet, Bombal and Eltit. Lewisburgh: Bucknell University Press, 2009. Llanos interpreta a frieza de *La última niebla* como sintoma da cena sadomasoquista.

⁵⁰ BOMBAL, María Luisa. Dedicatória. In: _____. Op.cit. Exemplar pertencente a Susana Lange de Maggi.

⁵¹ ANTELO, Raul. *Coleccionismo y modernidad*. Marques Rebelo marchand d’art.

In: VARIOS AUTORES. Epílogos y prólogos para un fin de siglo. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, CAIA, 1999, p. 125-136.

⁵² MARTINS, Luis. La pintura brasileña contemporánea. O Estado de São Paulo, São Paulo, 4 mar. 1946; IDEM. A verdade antes de tudo. *Ibidem*, 8 mar. 1946; IDEM. Uma história das artes plásticas. *Diário de São Paulo*, 27 out. 1946; SANTA ROSA, Tomás. Pintura brasileira na Argentina. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1946. Suplemento do *Jornal A Manhã*; NAVARRA, Rubem. Um livro sobre a pintura brasileira. *Diário de notícias*, Rio de Janeiro, s.d.

⁵³ São eles: 5 óleos: *Figura* (Santa Catarina); *Maternidad* (Santa Catarina); *Remeros* (Ilha do Francês); *Casa* (Ponta Grossa); *Escala* (Florianópolis); 64 aquarelas: *Barrio* (Florianópolis); *Lluvia* (Florianópolis); *Café "Gato Preto"* (Florianópolis); *La Catedral* (Florianópolis); *Barcos Cargueros* (Canasvieiras); *Las provisiones* (Canasvieiras); *Las piedras* (Canasvieiras); *Paisaje* (Canasvieiras); *Playa* (Canasvieiras); *El huerto* (Canasvieiras); *Los ananás* (Canasvieiras); *Las orquídeas* (Canasvieiras); *Jazmín Manga* (Ilha do Francês); *Ibiscus* (Ilha do Francês); *Las pedras d'ouro* (Ilha do Francês); *Atardecer* (Ilha do Francês); *Las piedras* (Ilha do Francês); *Vegetación* (Ilha do Francês); *Las pedras d'ouro* (Ilha do Francês); *Cae la noche* (Ilha do Francês); *El huerto* (Ilha do Francês); *Mediodía* (Ilha do Francês); *Las piedras* (Ilha do Francês); *Bananeros* (Ilha do Francês); *Puesta de sol* (Ilha do Francês); *Playa* (Ilha do Francês); *Paisaje* (Ilha do Francês); *El galpón* (Ilha do Francês); *Marina* (Ilha do Francês); *Café y rabo de rato* (Ilha do Francês – Col. Antonio Barreto); *La siesta*; *El camino* (Canasvieiras); *La iglesia* (Canasvieiras – Col. Enrique Roveda); *El lavadero* (Canasvieiras); *Los novios* (Canasvieiras); *La carreta* (Canasvieiras); *Mujeres hacia la fuente* (Canasvieiras); *La casa de Sergio* (Canasvieiras); *La madre* (Canasvieiras – Col. Enrique Roveda); *La madre* (Canasvieiras); *El boliche* (Canasvieiras); *Casas*; *Lavanderas* (Canasvieiras); *Hombre pobre* (Canasvieiras); *Casa pobre* (Canasvieiras); *Binoco, peón* (Canasvieiras); *Martín* (Canasvieiras); *Negrito* (Canasvieiras); *Aldo* (Canasvieiras); *Adebaldo* (Canasvieiras); *Saturnino, pescador* (Canasvieiras); *Lidio, pescador* (Canasvieiras); *John Smith, pescador* (Canasvieiras); *Sergio, pescador* (Canasvieiras); *Yuca el marino* (Canasvieiras); *El patrón de la red* (Canasvieiras); *El cementerio* (Canasvieiras); *Playa de pescadores* (Ponta Grossa); *Casa* (Ponta Grossa); *Los ratones* (Ponta Grossa); *Tormenta* (Ponta das Canas); *Paisaje* (Fazenda); *Negro* (Santo Antônio); *Familia negra* (Cachoeira); e mais 16 desenhos.

⁵⁴ A igreja, Canasvieiras ecoa a remota imagem de "Vespertina" (Caras y caretas, nº 992, p. 38, 6 out. 1917).

⁵⁵ Martinez Estrada visitaria o Brasil em 1947. Ver BROCA, Brito. Martínez Estrada, no Rio. *Letras e Artes*, Rio de Janeiro, p. 4, 28 set. 1947. Suplemento do *Jornal A Manhã*.

⁵⁶ LARCO, Jorge. Miguel C. Victorica. Buenos Aires: Losada. 1954. Ele é autor também de Piero della Francesca. Buenos Aires: Poseidón, 1943 e *La pintura en Es-*

paña: Siglos XIX y XX. Buenos Aires: Editorial Futuro, 1947.

⁵⁷ REBELO, Marques et al. Exposición Jorge Larco. Buenos Aires: Salón Peuser, out. 1945. Independentemente da galeria, publica-se também o ensaio de Geo Dorrival, Jorge Larco (Buenos Aires: Poseidón, 1945) e, mais adiante, LANUZA, José Luís. Larco. Buenos Aires: Editorial Pampa 1954.

⁵⁸ Exposición Jorge Larco. Buenos Aires: Peuser, 1945, p. 9-10.

⁵⁹ Ver GIUNTA, Andrea (Ed.). Candido Portinari y el sentido social del arte. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

⁶⁰ BERMEJO, Talia. El salón Peuser: entre la apuesta comercial y el afianzamiento de un mercado para el arte en Buenos Aires. *Arte y Sociedad. Revista de Investigación*. Málaga: Universidad de Málaga, nº 0, p. 1-12, 2011.

⁶¹ Nele destaca: “en las acuarelas de Jorge Larco, de una jugosidad tan madura, de una luminosidad abrasante, de un grávido y como carnosos encendimientos, el trozo vivo de que se trata, abandona el orden fluyente de la realidad concreta, para ser conducido y remansado en la íntima armonía de estas unidades, donde se aclara definitivamente lo vivo por cierta temperatura personal”. Intelectual republicano, Enrique Azcoaga recebeu, em 1933, o Prêmio Nacional de Literatura por seu livro *Línea y acento*, e participou ativamente em muitas iniciativas de vanguarda, tais como o “Patronato de Misiones Pedagógicas”, criado pela República. Colaborador dos jornais *El Sol e Luz*, animou, junto a Arturo Serrano Plaia e Antonio Sánchez Barbudo, a revista *Hoja Literaria*. Sob a inspiração de Eugenio d’Ors, funda a Academia Breve de Crítica de Arte, bem como as revistas *Cartel de las Artes e Mairena*. Morou, durante mais de uma década, em Buenos Aires, onde dirigiu a revista *Atlántida*. Ao retornar à Espanha, chegou a presidir a “Asociación Española de Crítica de Arte”. Como crítico, foi autor de muitos livros, dentre os quais, *El cubismo*, *Goya*, *La escultura de Cristino Mayo*, além de um volume de memórias, *Diario de un ex muerto*.

⁶² 8 PINTORES argentinos. Galería de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). Buenos Aires, 18 dez. 1951. Exposição coletiva: Héctor Basaldúa, Horacio Butler, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Nelly Dobranich, Jorge Larco, Juana Lumerman, Enrique Policastro.

⁶³ BORGES, Jorge Luis. *Siete poemas*. Buenos Aires: Francisco A. Colombo, 1967. Os poemas são “El sueño”, “El mar”, “Junín”, “Una mañana de 1649”, “Un soldado de Lee (1862)”, “El laberinto” e “Laberinto”, ou seja, uma seleção de poemas de *El otro*, el mismo (1964) e de *El elogio de la sombra* (1969).

⁶⁴ BORGES, Jorge Luis. *El sueño*. In: _____. *Obras Completas*, op.cit., p. 940.

⁶⁵ RINALDINI, Julio. El salón nacional. Nosotros, Buenos Aires, a. 17, nº 173, p. 242-8, out. 1923, reproduzido em ARTUNDO, P.; LEBRERO, C. (Ed.). Escritos sobre arte, cultura y política. Buenos Aires: Espigas, 2007, p. 131. Um acadêmico espanhol, conservador, Antonio Méndez Casal, teve, no entanto, dessa mesma obra opinião bastante favorável: “Una Venus porteña, de Jorge Larco, es obra de bastante solidez. Este artista sabe modelar, moviendo bien las masas de color. Esta técnica clásica del modelado ya no es cosa de todos sabida. Más bien es ignorada por la mayoría de los artistas actuales. Y aún temo mucho que en plazo no lejano pase a ocupar un lugar entre los secretos raros perdidos...” CASAL, Antonio Mendez. En la Sociedad Española de Amigos del Arte. El primer salón universitario de La Plata. ABC, Madrid, 26 abr. 1926.

⁶⁶ Escreve em Ver y estimar: “Jorge Larco de mirada rápida, incisiva y penetrante. Una sensibilidad muy despierta lo lleva a poder sentir los menores accidentes del paisaje, los más mínimos repliegues del carácter en un retrato, instantáneamente y a dejarlos reflejados como color y como forma. De su pincel a su sentir hay un camino ininterrumpido: la emoción que ha penetrado por sus sentidos todos, se transmite como una descarga eléctrica a lo largo del brazo y de la mano y su vibración llega íntegra y con toda su fuerza inicial hasta la punta misma del pincel teñida con el color preciso. Y esta punta – como la de un sismógrafo – deja registrada sobre el papel o la tela la conmoción interior que ha sentido el artista frente a las cosas. Cuando así ocurre – como en la última manera – Jorge Larco es un gran pintor. Su riqueza interior se lleva bien con su saber pictórico. Hay muchos artistas frustrados por esa falta trágica de adecuación entre lo que se siente y lo que se expresa. A algunos les sobra sensibilidad, a otros técnica. En él ambas fuerzas se dan equilibradas. La sensibilidad inicial ha perseguido la obtención de medios que le permitieran florecer plenamente. Creemos que Larco la descubrió primero en la acuarela. En los óleos trataba de obtener una construcción más sólida que lo encarcelaba. Ahora, sin perder el obstinado rigore que impone siempre el óleo ha logrado una soltura que antes no tenía. Esa libertad del canon fue la que logró Soutine, es la que ha logrado también, para su fortuna, Jorge Larco. Sus desnudos femeninos de hace pocos años nos parecen fríos frente a esta nueva expresión. En cada caso tiene la capacidad de invención de la pincelada o el empaste que va a utilizar. Y no llega a amanerarse en un descubrimiento feliz, sino que sigue renovándose incesantemente. Con esa tendencia instintiva que tenemos todos a echarnos de bruces sobre los cuadros y que los soi-dissant entendidos censuran (sin saber que en la pintura como en el amor los rostros se deben mirar de lejos y de muy cerca), con esa buena mala costumbre descubrimos en los óleos de Jorge Larco un verdadero cosmos con sus distintos sistemas solares, sus estrellas errantes, sus cometas. De pronto el empaste llega a aplastarse no queriendo ser más que un color anegado, un extraño malva, un gris, un rosa. Sólo un color, casi sin brillo y sin materia. Y de pronto unas pinceladas se erizan como víboras cargadas de sustancia cromática plena y hermosa: el carmín del traje de un torero, un violeta en sombras dinámicas entreveradas de otras pinceladas menores – ramas del mismo árbol – divergentes, aparentemente contradictorias, que en el conjunto forman un todo armónico y de una tremenda lucidez.

Esto con respecto al óleo. En la acuarela no hay tanto goce de la materia como materia en sí, el vehículo expresivo es más aéreo pero queda la forma siempre triunfalmente libre, queda el color, modulado en todas las gamas desde lo triste de un nublado a un sol detenido en un cenit azul. Además en la acuarela, Larco sabe como nadie utilizar los secretos del papel mojado y seco. Primero mancha con unas amplias difusiones que parecen casuales y son de gran sabiduría, y, luego, con pinceles finos y ya seco el papel, dibuja y construye. Superpone arabescos que ligan perfectamente con las otras manchas más dulces. Da arquitectura a lo que era sensibilidad, ablanda y humaniza lo que podría ser demasiado construido o riguroso. En el justo medio de lo firme y lo sugerido puede pintar acuarelas como las vistas del Golf de Madrid, de colores secos: verdes y grises; o sierras peludas de piquillines, con sus arbustos espinosos bajo un azul vacío, con sus remansos de un poquito de agua entre las piedras. Hay sierras cuyo reborde se pasa al cielo, con esa cualidad que solo puede dar la acuarela, hay sombras cortantes como un filo, el quicio oscuro de una puerta, el ángulo de una casa. Y hay otras formas – unas gallinas blancas en un corralito – que son y no son. Fantasmas de flores y pájaros que ya se mueven de tan sugeridos. Miramos con avidez unos admirables girasoles, tememos que al darnos vuelta ya hayan desaparecido, tan ciertos eran en su irrealidad. Pero las acuarelas que más admiramos aquí son las que nos recuerdan los dibujos a la aguada de los chinos. Larco nos asombra con unas difíciles y abstractas manchas de unos pajonales, unos pajonales casi informes, plenos de color agrisado, de masa vegetal confusa en que todo está casi dicho rehuyendo facilidades espectaculares. Con agua, color y unos pocos trazos construye su realidad individual, la sostiene y le da coherencia. Óleos y acuarelas de España y de aquí. Decir que unos y otros se reconocen a simple vista es su mejor elogio. Porque aquí no hay folklorismos fáciles ni recetas. Hay interpretación psicológica de un paisaje, de una luz. Ni la española en la que nunca podría caer Larco que es casi tan español como argentino, ni el cordobesismo de affiche al que desgraciadamente estamos acostumbrados en otros pintores de las Sierras. Desnudos, retratos, toreros, paisajes. Cada uno en su órbita propia. Con su técnica adecuándose al tema, con su nerviosidad, con su sazón justa en el color.” BAYON, Damián Carlos. Jorge Larco. Ver y estimar. Cuadernos de Crítica Artística, Buenos Aires, Vol. II, n^o. 7 y 8, p. 114-118, out.-nov. 1948.

⁶⁷ No Museu Municipal de Belas Artes Juan B. Castagnino de Rosário. Foi a peça pivô da exposição A hora americana, curada por Roberto Amigo e pelo arquiteto Alberto Petrina, no Museu Nacional de Belas Artes (jun.-ago. 2014).

⁶⁸ PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. O desejo na Academia: 1847-1916. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1991. Apresentação de Adilson Monteiro Alves e Maria Alice Milliet. Introdução de Ivo Mesquita. Textos de José Américo Motta Peçanha, Mauro Meiches e Maria Alice Milliet de Oliveira.

⁶⁹ Salim Miguel, traçando a arqueologia do museu de arte catarinense, evoca a vin-
da de Marques Rebelo a Florianópolis e diz que “no mesmo número 6 da Sul, junto à
reportagem da Exposição, aparece um texto de Rebelo, com várias reproduções, sob

o título 'Um grande artista argentino e a paisagem catarinense'. O artista chama-se Jorge Larco, eram todas aquarelas sobre Canasvieiras (a igreja, o cemitério, a Ilha do Francês, a horta, os abacaxis). Seria premonição do escritor? Naquela época, raríssimos os turistas de qualquer nacionalidade – mesmo argentinos, que décadas depois invadiriam e se extasiariam com a Ilha já não tão ilhada. Em certo trecho diz Rebelo: 'Ser artista é identificar-se. E Jorge Larco identificou-se com a paisagem brasileira.' Mais adiante: 'Em suas aquarelas de mestre, está gravado esse essencial que caracteriza a costa catarinense...' Para assim concluir: 'Nada escapou ao seu olhar penetrante; e ali está também o homem resignado, anestesiado, ínfimo e abandonado, sofrendo sua paisagem de desoladora beleza.' “ Miguel reproduz, de fato, o texto de Rebelo para o salão Peuser e a chave de leitura, claramente, é a tensão vanguarda / regionalismo, em sintonia com as ideias dos escritores de Sul, que postulavam um moderno sem corpo, só projeto e sentimento de identidade, o que implica predominância do simbólico sobre a imaginação. Apesar dos pesares, sem contar seu decorativismo e academicismo, Larco era bem mais complexo do que isso. MIGUEL, Salim. Achegas para a História do MASC. Disponível em: <<http://www.masc.sc.gov.br/index.php?mod=pagina&id=10852>>. A imaginação catarinense de Larco dialoga entretanto com o paisagismo de Martinho de Haro, retornado, havia pouco, de Paris e poderíamos até pensar que o infante Rodrigo de Haro, seis anos à época, de algum modo captou e desenvolveu a atmosfera orientalista do primeiro Larco ou da comum paixão por Fra Angélico. Numa entrevista concedida ao Diário Catarinense, em 2009, Rodrigo confessa sua paixão “por Fra Angelico e por Goya. Eu ia do paraíso de Fra Angelico à fase escura de Goya, os desastres da guerra, as gravuras, los caprichos”.

⁷⁰ Poderíamos nelas ver uma paródia da emblemática sesta de um pintor “nacional”. Consultar COSTA, Laura Malosetti. Los desnudos de Prilidiano Pueyrredón como punto de tensión entre lo público y lo privado. In: CAIA. El arte entre lo público y lo privado: VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. Buenos Aires: CAIA, 1995.

⁷¹ DERRIDA, Jacques. El tocar, Jean-Luc Nancy. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2011, p. 32-33.

⁷² PESSANHA, José Américo Motta. Despir os nus. In: PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. O Desejo na Academia 1847-1916, op.cit., p. 47-48.

⁷³ FOUCAULT, Michel. Folie, littérature, société. In : _____. Dits et écrits. Paris: Gallimard, vol. II, 1994, p. 120

MESA 3:

“ Destempo : Como o passado volta no presente”

Javier Di Benedictis
e as imagens bruxuleantes
Rosângela Miranda Cherm

Os trabalhos de Javier Di Benedictis (BUENOS AIRES, 1985) constituem-se num dispositivo que, ao mesmo tempo, instiga a percepção, demanda a memória e aciona a imaginação. Contemplando uma mesma noção operatória, podem ser reconhecidos sob dois aspectos: de um lado, através de vídeos e, de outro, através de fotogramas que, como pequenas unidades fílmicas, são organizadas em folhas para impressão e sofrem uma série de intervenções plásticas, para logo em seguida serem digitalizadas e recompostas em novas sequências de vídeo, num processo de reconstrução semelhante ao *foundfootage*¹.



Figura 1 - Fotogramas da série “Bosque, Praia, Dança” de Javier Di Benedictis, 2014.

Consideremos alguns vídeos apresentados na exposição itinerante selecionada através de edital do SESC – SC-, que

¹ Conforme a tradução literal, em espanhol o termo quer dizer material encontrado e em português, filme perdido, porém, ambos permitem considerar algo que foi extraviado e em seguida alterado e profanado, sobrevivendo através de algum tipo de metamorfose.

ao longo de 2014 percorre as cidades de Chapecó, Jaraguá do Sul, Joinville e Florianópolis (Estado de Santa Catarina, Brasil). Em termos de fatura, os vídeos remetem à fotografia analógica, sendo que a luz das imagens capturadas e congeladas não cobre e nem descobre, resultando num efeito de veladura que perturba a realidade, potencializado pelas cores fluorescentes do rosa, verde e amarelo, obtidas com pigmentos e solventes. Do mesmo modo, os fotogramas remetem à pintura através de um processo de intervenção manual, causando um tipo de ofuscamento ou miragem produzida pelo excesso colorante que emerge numa dança de luzes. Recusando aquilo que se poderia chamar de *cromofobia*², sensibilidade que se ampara na brancura e no asséptico, o artista reivindica a atualidade multicolorida dos neons e das tonalidades digitais, porém, autonomizando a cor em relação às formas. Vejamos como isso acontece através de três exemplos.

O primeiro vídeo é *Salers* (Buenos Aires, 2014, com duração de 9 minutos), onde surge um narrador que fala sobre a experiência de uma cidade no tempo da Segunda Guerra. Trata-se de um filme com direção de Fernando Dominguez que ganhou o prêmio Fundo Metropolitano de Cultura, Artes e Ciências de Buenos Aires em 2014, cujos fotogramas sofrem intervenções de Javier Di Benedictis. Através dos efeitos de amassado e enrugado, riscado e rasgado, o movimento de proximidade- distância da memória do inapreensível pulsa e cintila nas paisagens e cenas.

² BACHELOR, David. *Cromofobia*. São Paulo: SENAC, 2007.



Figura 2 - Fotograma do curta-metragem “Salers”
intervindo por Javier Di Benedictis, 2014.

Num texto onde alarga a ideia foucaultiana, *Giorgio Agamben*³ reconhece o dispositivo como um conjunto de práticas e mecanismos destinados a produzir efeitos, uma rede que articula os elementos numa relação de forças e saberes, e, ainda, a parte que dispõe e produz subjetividades. Pensar os dispositivos imagéticos seria, então, um modo de interrogar as subjetivações produzidas, restituindo outras potencialidades anuladas, anestesiadas e esquecidas, reencontrando sua dimensão transgressiva. No caso de Javier Di Benedictis, as imagens remetem a cenas que possuem sentidos coletivos diversos, relacionados tanto aos ambientes de pequenas e antigas cidades, como cenários atingidos pelas guerras e, particularmente, vistos através de cenas fílmicas. Igualmente fazem reaparecer o problema da autoria, posto que as imagens dos fotogramas são apropriações de filmes e fotografias antigas e praticamente perdidas. Assim, através de recursos tecnológicos mais recentes e disponíveis, o artista faz voltar não apenas os resíduos mnemônicos de uma

³ AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: O que é o contemporâneo e outros ensaios. Chapecó, Argos, 2010.

tecnologia já superada como também o que ela foi capaz de acolher e contemplar, trazendo questões sobre a história da própria produção imagética no começo do século XX.

Ao encarar a tarefa de pensar ao mesmo tempo as imagens e os lugares em que elas se situam, torna-se conveniente considerar a concepção de arquivo relacionado às faltas e desvios, cujas sombras e silêncios nada têm de neutro ou ingênuo. A este respeito, em *Torre de Babel*, Jacques Derrida assinala uma biblioteca incongruente, cujos fragmentos cintilantes potencializam os acontecimentos mundanos sabotando a história monumental, reembaralhando o próprio arsenal da modernidade e fissurando seus empilhamentos ordenadores. Tal entendimento reafirma-se em *Mal de Arquivo*⁴, ultrapassando sua condição de lugar fundador da memória dos nomes próprios e dos eventos singulares para remeter a uma alteridade infinita, posto que os conceitos, como as imagens, jamais se encontram consigo mesmo, vivendo apenas como verdade espectral. Então, face à ordem catalográfica já dada, o que conta são menos os significados fechados e mais os lapsos, dilemas e irresoluções contidos nas imagens através de certos rasgos que ultrapassam o manuseio documental, desfazendo hierarquias e embaralhando incessantemente certas verdades legitimadas através de uma estrutura móvel obtida pela rearticulação de códigos.

É neste sentido que para *Ana Maria Guasch*⁵ o arquivo é pensado segundo diferentes concepções, tais como atlas para Warburg, coleção fragmentária para Benjamin, álbum para Hannah Hoch ou para Annette Messager, registro para Mallevich, acumulação para Andy Warhol, campo de verda-

⁴ DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

_____. *Mal de Arquivo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: 2002.

⁵ GUASCH, Anna Maria. *Arte y archivo. 1920-2010. Genealogías, tipologías y descontinuidades*. Madrid: Ed. Akal, SA, 2011.

des discursivas em Foucault e assim por diante. No caso de Javier Di Benedictis, o que se considera arquivo tem a ver com um repertório visual que remete a outras temporalidades, mas é obtido por meio tecnológico recente, fazendo com que compareçam o fascínio pelas luzes e sombras ancestrais, bem como uma sensação familiar e nostálgica trazida pela fotografia e pelo cinema moderno. Referências e noções operatórias obtidas pelos procedimentos de desenho, pintura, gravura e projeção sustentam as soluções matéria e de fatura, configurando a singularidade de suas construções poéticas.



Figura 3 - Fotogramas do curta-metragem “Salers”
intervindo por Javier Di Benedictis, 2014.

Em entrevista concedida a Pedro Romero em 2007, o historiador da arte *Georges Didi Huberman*⁶ coloca dois importantes problemas epistemológicos sobre a imagem. Através do primeiro observa que, assim como Michel Foucault pensou os discursos numa situação de arquivo de saberes e poderes, sempre em situação de disputas e tensões, sujeitos a deslocamentos e desvios, seria também preciso pensar o arquivo de imagens em clave de montagem interpretativa. Não sendo o arquivo um simples manancial edênico ou campo neutro, trata-se de colocar o arsenal discursivo sob suspeita e pensar as imagens como ferramenta a serviço de um uso crítico e clínico. Daí decorre o fato de que as imagens,

⁶ ROMERO, Pedro: Um conocimiento por El montaje. Entrevista com Georges Didi-Huberman. Madrid, 2007. In: http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minerva-LeerMinervaCompleto.php?art=141&pag=5#leer.

muito antes de serem portadoras de história, foram e continuam sendo portadoras de memória. Interrogando a ideia de que elas cabem apenas nos enquadramentos cronológicos, reconhece seu poder de ultrapassar as clausuras de uma época, reconfigurando-se e permitindo novas proximidades empáticas. Mas, estas filhas do tempo, também se constituem como escapatória deste mesmo tempo. Afastando-se do que considera uma iconologia empobrecida do signo, indo de referências como Warburg e Benjamin, Eisenstein e Brecht até Freud e Godard, Didi Huberman⁷ reivindica uma antropologia da imagem capaz de alcançar cintilações e sintomas que chegam de outras temporalidades, situadas numa espécie de inconsciente da visão, o qual incide na obra como avaria que retorna e persiste como fruto de uma incongruente obstinação.

O segundo vídeo é *Bosque: Praia: Dança* (Buenos Aires, 2010, apresentado na capital argentina no Cine Gaumont em 2011, em São Paulo e Rio de Janeiro no Animamundi no ano de 2012 e em Roma no Festival Analógico em 2013, com duração de 5 minutos) onde a floresta, o mar e os corpos se conectam através do movimento e do ritmo. Formas verticais se assemelham aos troncos numa floresta que incendeia, pessoas que correm parecem tangenciar as visões oníricas e as imprecisões mnemônicas para as quais nem recuperamos a nitidez, nem alcançamos uma compreensão racional, restando apenas percepções indiscerníveis e sensações quase impossíveis de definir.

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante El tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.



Figura 4 - Fotograma de “Bosque, Praia, Dança” intervindo por Javier Di Benedictis, 2010.

Em particular neste vídeo, o artista faz retornar um dos mais antigos fascínios humanos relacionado aos efeitos luminosos como questão própria à história da pintura e ao uso das cores. Assim, na fugacidade ampliada das paisagens e no estranhamento das cenas, suas projeções remetem ao fascínio pelo trepidar da fogueira e de sua compleição movente, considerando que desde um tempo imemorial, os olhos humanos parecem reconhecer nas formas bruxuleantes algo enigmático, sempre sujeitas ao fluxo de desaparecimento e reaparecimento, descompassadas no tempo e sobrepostas no espaço. É então que a imagem segue sendo relacionada à perda das coisas, experiências e sensações que sobrevivem apenas impressas na imaginação humana, constituindo-se sempre como forma fora de lugar⁸.

⁸ COCCHIA, Emanuele. A vida sensível. Forianópolis: Cultura e Barbárie, 2010, p.43 e segs.

A este propósito, há um pequeno texto em que *Giorgio Agamben*⁹ reconhece as ninfas como uma metáfora da difícil relação dos homens com a imagem e também como paradigma da própria vida das imagens, composto de singularidade e repetição. Em sua interlocução warburguiana, aponta-as como uma sorte de *deusa pagã no exílio*, frequentadora da zona intermediária entre imobilidade e aceleração. Daí que as ninfas não seriam um dado, mas uma operação através da qual se tenta apreender a energia dinâmica da imagem, sua carga afetiva e força mnemônica. De sua parte, pensando a figura da musa como sendo a própria arte, *Jean-Luc Nancy*¹⁰ observa que não existe a Musa e sim as Musas. Do mesmo modo, não se pode falar da arte, mas das artes, embora estas não possam ser classificadas conforme uma natureza ou ordem técnica, mas como heterogeneidades sensíveis, ao mesmo tempo múltiplas e únicas, sem origem nem fim. Neste pensamento que faz pensar o pensável e neste pensamento sensível que se faz sentir, Nancy teoriza sobre aquilo que em Javier Di Benedictis se materializa. Refutando como simplista a ideia de que a arte é produção de sentido, ambos parecem compreendê-la como ressonância de um registro sensível. Desdobrando este raciocínio, pensar os vídeos como ninfa seria um modo de tangenciar o significante da arte, pois como musa ela é plural singular, sua tarefa é fazer aparecer o inaparente e a patência do mundo.



Figura 5 - Fotogramas de “Bosque, Praia, Dança” intervindo por Javier Di Benedictis, 2010.

⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. S.P.: Hedra, 2012.

¹⁰ NANCY, Jean-Luc. *Las Musas*. Buenos Aires, Amorrotu, 2008.

Considerando que o trabalho de Javier Di Benedictis relaciona-se a um modo de fazer o passado sobreviver de modo metamorfoseado, há que lembrar o texto de um conterrâneo seu, intitulado *A Invenção de Morel*, onde Bioy Casares narra os registros de um fugitivo político em meio às lides para sobreviver numa ilha do Pacífico¹¹. Ocorre que, inadvertidamente, ele aciona, entre as ruínas daquele local, uma máquina que projeta espectros de pessoas, apaixonando-se por uma mulher que, como ele, todas as tardes contempla o crepúsculo. Estranhando seu silêncio e indiferença, descobre seu nome e que ela faz parte de um grupo de turistas, de quem também ouve os nomes, escuta as conversas e segue os movimentos. Depois de muitos desconcertos, compreende que estas formas humanas são produzidas por um dispositivo imagético destinado a reter, gravar e projetar imagens, sendo as mesmas capturadas e transmitidas como ondas e vibrações. Assim, reconhece cenas do vivido destinadas a se reproduzir postumamente e se repetir infinitamente, contemplando o desejo de vencer a morte e reverter o tempo.

Testemunha e testamento para alcançar a imortalidade, o escritor do suposto diário identifica-se com Morel, o inventor da máquina, ao produzir formas truncadas para fixar visões, mas ainda assim dotadas de alma, ou seja, portadoras de uma parte que ultrapassa a materialidade dos corpos e alcança uma espécie de sobrevivência póstuma através daqueles que com elas se deparam. Todavia, apenas um testemunha tudo, enquanto ao outro cabem somente os vestígios, ou seja, constatar uma consumação, um resto do que se passou e que sobrevive como redemoinho desorientador de *imaginerias*. Em sua segurança desassossegada, ambos, o inventor da máquina e o escritor do diário, deslindam a perfeição

¹¹ CASARES, Adolfo Bioy. *A invenção de Morel*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.31.

de uma engrenagem, cujo paradoxo consiste num paraíso infernal, capaz de guardar todos os sentimentos e sensações, percepções e pensamentos, enquanto a vida se torna um *depósito da morte*¹². E não seria esta, afinal, a matéria da qual são feitos os trabalhos do artista que aqui se apresenta?

Por fim, no terceiro vídeo, *Introspección: Extrospección* (Buenos Aires, 2011, série de sete vídeos, disponíveis on-line no site do artista com duração de 17 minutos ao todo), diferentes cenas com animais e formas inorgânicas, além de cenários humanos, destacam o caráter fantasmático e bruxuleante da imagem. Os poemas surgem não como equivalente ou complemento das imagens, mas como um tipo perturbador de legenda que apenas aumenta a condição de lapso figurativo e amplia o abismo da linguagem, uma vez que dizer não é ver, pois ver não é saber mas esquecer de falar, sendo que a palavra sempre toma a coisa por onde ela não está¹³.



Figura 6 - Fotogramas de “Introspección:Sin darte cuenta” intervindo por Javier Di Benedictis, 2011.

Considerando todo arquivo imagético como um dispositivo onde incidem inumeráveis problemas e cujo horizonte só se deslinda ao contornar a generalidade em proveito da singularidade, destaca-se o gesto artístico como um feito

¹² Idem, *ibidem*, p.98.

¹³ Blanchot, Maurice. *A conversa infinita*. São Paulo: Escuta, 2001, cap. III.

que, diferente do hábito consciente ou impremeditado, do movimento ordinário ou extraordinário, da intenção ou do estilo, consiste no ato de produzir uma alteração e suspender o estabelecido. Próximo deste entendimento, Deleuze¹⁴ problematizou o diagrama como uma potência onírica em que o artista luta contra os clichês e uma instância operatória que faz surgir uma presença, enquanto repetição com diferença. Mais recentemente, tomando de Foucault a questão da autoria como um dispositivo capaz de abrir um novo campo na linguagem, Giorgio Agamben¹⁵ aborda o gesto como um lance individual e singular, cujo processo de subjetivação trata da construção de um desvio que põe a vida em jogo pela desmesura.

Bem verdade que algumas décadas antes, *Roger Caillois*¹⁶ apresentou cinco diferentes tipos de jogo, os quais não só podem ser pensados num universo cultural mas também através dos próprios gestos dentro de diferentes repertórios artísticos. O *agon* busca o desempate e o êxito, através da competição, enquanto a *Alea* busca, através da sorte, gerar uma situação perfeita produzindo uma alteração desviante como recurso de transformação do mundo. *Amimicry* consiste numa empreitada de simulação, no prazer de ser outro, tal como as brincadeiras infantis, enquanto a *paidia* não pede competição nem habilidade, pois enfrenta-se face a um obstáculo e não face a um adversário. Por fim, há o gesto do *ilinx* que suspende a estabilidade e o equilíbrio em busca

¹⁴ DELEUZE, Gilles. *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007.
DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Diferença e Repetição*. R.J.: Graal, 1988.

¹⁵ AGAMBEN, Giorgio. *O autor como gesto*. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2002.

_____. *O que é um dispositivo? In: O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, Argos, 2010.

¹⁶ CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens*. Lisboa: Cotovia, 1990.

de sensações inesperadas e surpreendentes, vertiginosas e bruscas.

Se formos considerar o gesto de Javier Di Benedictis dentro neste quadro explicativo sobre o jogo, não será difícil atribuir-lhe ao menos três lances: a *mimicry*, a *paidia* e o *ilinx*. Nas rasuras e borrados dos seus vídeos identificamos o gesto das brincadeiras infantis, nos desafios onde o movimento de superação de conceitos e procedimentos para chegar a outros, reconhecemos a *paidia*, mas não é difícil estabelecer aproximações com imagens bruscas e selváticas, situadas no oposto das garantias conhecidas. Assim, este jovem artista argentino parece filiar-se a uma linhagem de artistas que, ao longo do século XX foram capazes de fazer surgir uma diferença para além dos limites convencionados e estabelecidos, sendo que, cada um a sua maneira, buscou estabelecer regras e limites para lançar-se num território situado fora da vida corrente e das zonas de conforto.



Figura 7 - Fotogramas de “Introspección:Ya no importa”
intervindo por Javier Di Benedictis, 2011.

Considerando o gesto como tarefa imperiosa e intransferível, observamos que obstinação e liberdade de ação parecem ser as pontas de uma equação para a qual os artistas foram delineando questões e formulando respostas ainda que refutadas como fixas ou definitivas. Relacionado ao caráter indômito do gesto artístico, convém lembrar uma con-

ferência na qual *Jacques Derrida*¹⁷ situa seus esforços de pensamento para fora do campo filosófico, descredenciando os limites disciplinares e da competência, emancipando-se da autoridade do discurso hegemônico e prescrevendo um procedimento que não conhece a ordem, empenhado em perturbar o existente e chegar ao indecível. Assim, propõe uma reflexão sobre as artes espaciais, não como sendo mais um dado classificatório, mas como uma operação que assume a movência disciplinar e seu constante deslocamento. Sendo o espaçamento um efeito, o cinema, a fotografia, o desenho, o vídeo, o teatro, a música, a poesia e assim por diante, podem ser concebidos como possibilidades rítmicas, sejam visuais ou literárias, incluindo sonoridades e acústicas. Estas mesmas possibilidades também portam diferentes temporalidades, cuja matéria inclui rastros e devires. Conforme este raciocínio, as artes espaciais, seriam ao mesmo tempo silenciosas, posto que há nelas algo que não é possível abarcar e cujas palavras não funcionam de modo discursivo, interrompendo a ordem e as regras, remetendo ao irredutível; como também conteriam algo reverberante, sendo uma sorte de organismo vital, sobre o qual sempre resta algo a dizer, fazendo com que a acumulação tranquila daquilo que se conhece ceda seu lugar ao infinito e ao proliferante.

Ao considerar o conjunto dos três vídeos de Javier Di Benedictis em relação ao arquivo como dispositivo relacionado à imaginação mnemônica e onírica e ao gesto como singularidade, cabe ainda relacioná-los ao caráter sobrevivente da imagem, associado às considerações André Malraux¹⁸, para quem a reprodutibilidade técnica resultou em complexas

¹⁷ DERRIDA, Jacques. As artes espaciais: uma entrevista com Jacques Derrida. In: *Pensar em não ver, escritos sobre as artes do visível*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2012.

¹⁸ MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Ed. 70, 2000.

metamorfoses, no que diz respeito aos sentidos e destinos da obra de arte. Se com a modernidade a obra de arte encontra-se definida através do museu, sendo assim que atravessa e persiste para além do contexto em que nasceu, deslocada do ambiente da religião ou da corte para o teatro mundano, pois o museu ampliou a capacidade de destacar, ressuscitar ou apagar obras, produzindo e alimentando um arsenal constante de imagens que multiplicaram de modo incalculável seu poder de projeção sobre a imaginação.

Ocorre que a reprodutibilidade resultante do advento da imprensa e ampliada pela fotografia permitiu conhecer mais obras que qualquer museu pode conter e possibilitou que cada interessado pudesse constituir seu próprio acervo ou museu imaginário, dotando-as de força de álbum e metamorfoseando-as. Se o museu foi um dia o local onde as obras puderam sobreviver, apesar de quase todas que ali se encontram terem sido arrancadas de seu destino original, o museu imaginário, alimentado pela ampliação da reprodutibilidade técnica, permite que as obras sobrevivam esvaziando o antagonismo entre criação artística e ficção, ao mesmo tempo em que esta última reduplica infinitamente a própria obra. Neste sentido, a noção de museu imaginário encontra-se muito próxima da noção de arsenal, enquanto lugar para onde confluem os saques e pilhagens constantemente reaproveitados e destinados aos mais diferentes fins. Formado pelas sensibilidades e percepções mais singulares e individuais, não dependendo de um local, o museu imaginário pertence a todos, pois sua reprodução não rivaliza com as obras, mas evoca-as. Num mundo de esquecimento, é assim que ressuscitam e sobrevivem. Dai, podemos compreender que os vídeos de Javier Di Benedictis permitem percorrer as inumeráveis e

inextensas galerias de um museu imaginário, dirigindo-se ao espectador contemporâneo pelas ressonâncias do primitivo e do moderno.

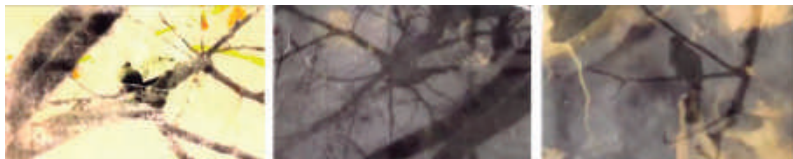


Figura 8 - Fotogramas de “Introspección:Extrospección”
intervindo por Javier Di Benedictis, 2011.

Percursos de leitura do discurso pictórico de Eliseu Visconti: breve diálogo entre a semiótica e a historiografia da arte

Christian Fernandes

Um fenômeno em evidência

Nos últimos anos, o mercado editorial de periódicos sofreu uma expansão significativa, tanto em número, quanto em diversidade de gêneros de publicação. O campo da cultura e da educação foi expressivamente beneficiado com tal ampliação e viu multiplicarem-se as edições destinadas a educadores principalmente. Neste âmbito as revistas sobre ensino tornaram-se mais populares do que nunca, a preço compatível com a realidade dos professores de educação básica e, em edições explorando em linguagem mais palatável ao público, temáticas variadas sobre concepções pedagógicas e práticas docentes experimentadas em salas de aula.

A revista *Nova escola*, em sua edição bimestral junho/julho de 2013, no segmento Sala de Aula, destinado a propostas de planos de ensino a partir das experiências relatadas por docentes ativos em classe, ofereceu como exemplo-proposta de plano de aula aos professores de arte do Ensino Fundamental a matéria “Homens e tintas de Giotto e Michelangelo: mestres da pintura inspiram a preparar a paleta de cores com elementos da natureza”¹. Nela, o relato da experiência docente de uma professora com uma classe de 9º ano do EF do interior de São Paulo, sobre os valores cromáticos das obras da renascença, é explorado como tema gerador do estudo da produção e uso expressivo de pigmentos no pro-

¹ A matéria também pode ser lida on line na versão eletrônica da revista no endereço <http://revistaescola.abril.com.br/fundamental-2/homens-tintas-giotto-michelangelo-751254.shtml#ad-image-0>

cesso pictórico. Após contextualizar a aula com informações sobre a prática artística nos séculos XV e XVI, surpreendendo os alunos com a ‘descoberta’ de que nessa época os próprios artistas produziam as tintas que empregavam, a professora organizou uma atividade de estudo em grupos, que receberam reproduções impressas, para apreciação comparativa, de dois segmentos dos afrescos de Giotto di Bondone (c.1267-1337) na capela Scrovegni (também conhecida como capela Arena), em Padova: “Joaquim expulso do templo” e “Procissão de casamento”; e de dois segmentos dos afrescos de Michelangelo Buonarroti (1475-1564) na capela Sistina: “A criação do homem”, terceiro painel que compõe o ciclo do Genesis no teto, e “Cristo Juiz”, detalhe do “Juízo final” da parede do altar.



Figura 1 - Página da revista Nova Escola

Entre o relato das reações dos alunos ao contato com as obras destaca-se a ênfase do quão impressionante consideraram a compleição das figuras femininas dotadas de atributos, a saber, uma massa muscular hipertrófica, surpreendentes para a anatomia do gênero naquele contexto: “Alguns notaram que Michelangelo exagerava na representação dos músculos. *‘De tão fortes, até parece que as mulheres tomavam anabolizantes’*, disseram” (grifo nosso). Destaca-se ainda, na abordagem da professora, a ênfase, reexplorando em projeção posterior uma obra de Giotto, ao fenômeno da recorrência da configuração formal dos tipos físicos das personagens, em especial de suas feições: “Em *Joaquim Expulso do Templo*, (a professora) chamou a atenção para os rostos, que parecem iguais” (p. 59).



Figura 2 - detalhe do afresco de Giotto

Embora a imagem reproduzida na matéria não seja a do afresco mencionado no texto e sim a do que retrata a cena da procissão do casamento da Virgem, fica evidente que o fenômeno da recorrência pela similitude de formas, não passa despercebido aos olhos da professora. Contudo, ele é apenas mencionado, da mesma forma que não fica indiferente ao olhar atento e admirado dos estudantes o tratamento anatómico dado às figuras humanas por Michelangelo, androginizando-as, ou seja, homogeneizando seus corpos, como se os gêneros da espécie humana ali presentificados fossem menos distintos do que são, na realidade, no que se refere a

seus atributos físicos.

A tal fenômeno observado em Giotto e Michelângelo da repetição de unidades expressivas - aqui vistas como padrões formais que, mesmo tornando figuras distintas semelhantes, não permite confundi-las - e da homogeneização do tratamento das figuras, enfatizando em meio à diversidade a unidade, dá-se o nome em semiótica discursiva de iteração ou iteratividade, recorrência que resulta, como pensou o semioticista Algirdas Julien Greimas, numa estratégia enunciativa que ele denominou Isotopia. Mas o fenômeno isotópico pode ser pensado também no âmbito do Plano do Conteúdo. Quando, a partir de propriedades expressivas, um percurso de leitura é construído pela reiteração de figuras que convergem para a construção de valores temáticos, tem-se isotopias do conteúdo.

Isotopias Visuais

Em sua palestra “O tempo nas artes plásticas”², o historiador da arte Jorge Coli contextualiza e exemplifica a questão das concepções sobre a representação das temporalidades na pintura. Tomando como referência a transição da arte do chamado ‘antigo regime’ para a do ‘novo regime’, no último quartel do século XVIII, Coli analisa a produção de dois de seus mais conhecidos artistas. Ao caracterizar a arte do ‘antigo regime’ compara as obras de Thomas Gainsborough (1727-1788) e Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) para de-

² “O tempo nas artes plásticas”. Conferência da série “Experiências no tempo” com curadoria da filósofa e professora Olgária Matos (USP), que compõe o projeto cultural “A invenção do cotidiano”, criado e produzido pelo Espaço Cultural CPFL, em Campinas, e, em parceria com a Fundação Padre Anchieta, exibido pela TV Cultura de São Paulo, entre abril e junho de 2009. Disponível em DVD, produzido e distribuído pela editora Logon Multimídia, na série ‘Cultura marcas’. Transcrição nossa

monstrar uma similitude de discursos plásticos em que a forma semantiza a dimensão temporal em seu transcurso. Ou seja, trata-se de um artifício para a pintura retratar o tempo passando, o que, em tese, é improvável, posto que o plano pictórico é uma superfície matéria fixa e, em sua condição primeira incapaz, portanto, de mostrar a temporalidade em ação, propriedade dos textos sincréticos da animação, obras cinéticas, filmes e vídeos. Apresentando o conhecido retrato de Gainsborough do casal Hallett (1785) Coli nos afirma:

A ideia é, vejam, um retrato inserido numa paisagem, onde se cria um efeito atmosférico, um clima de efeitos luminosos em que as folhas vibram e os personagens estão se deslocando. Vejam como o vestido do personagem feminino é feito de transparências, de movimentos, como no detalhe da manga. Temos a impressão de que o casal foi captado num instante, e que esse instante é um instante efêmero, é um instante que está passando como a brisa está passando nas árvores, nas folhas. Isto é possível por que o pintor emprega uma técnica bastante desenvolvida da pincelada, emprega vernizes transparentes para criar essa impressão de jogos, de fusões atmosféricas, de passagens de luz. É um instante, e somos tomados por esse instante.

Coli nos chama a atenção para a problematização da pintura em suas instâncias morfológicas e semânticas propondo uma construção da historicidade das obras a partir de sua dimensão textual-enunciativa. Apresenta as relações sintáticas da pictoricidade como capazes de gerar sentidos, até mesmo sentidos que extrapolam os limites das dimensões físicas do suporte, como a passagem do tempo. E ao fazê-lo, estabelece relações intra e intertextuais. Ele compara o tratamento atmosférico do quadro de Gainsborough com o da

obra *As Banhistas* (1765) do “mais célebre pintor da corte de Luis XV”, Fragonard.



Figura 3 - Thomas Gainsboroug, Mr. and Mrs William Hallett (The Morning Walk), 1785



Figura 4 - Jean-Honoré Fragonard, As banhistas, 1765

Retomando a observação das propriedades semânticas da matéria textual pictórica, Coli afirma:

é uma pintura feita com a pincelada. Vejam, por exemplo, a região dos tecidos: são largas pinceladas brancas que o pintor coloca na tela com uma rapidez muito grande (...). Tudo é feito muito rápido e nós percebemos que este tecido é, ao mesmo tempo tecido, e é também pincelada evidente. Há um jogo nessas pinceladas aparentes, elas deixam um traço do movimento do gesto do artista. O impulso que o artista colocou na tela fica marcado ali. E essa pincelada, que é ao mesmo tempo, que significa ao mesmo tempo, um tecido, é uma pincelada que não quer se disfarçar.

A dinâmica desses quadros está associada à dinâmica do gesto, que rapidamente consegue construir e que deixa sua marca, deixa seus traços

No recorte de sua fala, dentro de um discurso que inicialmente busca problematizar a pintura de Gainsborough e Fragonard historicizando-as, Coli semiotiza suas obras desconstruindo-as e tendo por referência o sistema visual no qual são concebidas e os fundamentos sintático-semânticos peculiares à sua natureza. E ao fazê-lo estabelece uma aproximação entre ambas ao dizer que “o tipo de tratamento da vegetação é muito parecido com aquele de Gainsborough. É um tratamento de atmosfera, nas folhas.” Coli evidencia no plano da expressão a *praxis* que consagra os autores pelo estilo em seu tempo e, simultaneamente, constrói os efeitos de sentido que semantizam valores do espírito da época, constantes das obras. Vemos aqui um diálogo fecundo entre História da Arte e semiótica.

Se observar-se, contudo, de forma mais ampla, a composição pictórica *d’As Banhistas*, constatar-se-á que o detalhe evidenciado por Coli redundava em sua configuração formal mínima, a pincelada, reaparecendo sob a forma de outros elementos formantes, figurativos e icônicos, além dos tecidos, em toda a extensão do plano pictórico. As nuvens, a copa das árvores e a folhagem dos arbustos, todas estas figuras tem em sua formatividade uma forte semelhança conferida pela pincelada de Fragonard. Trata-se de uma pincelada que, para além de formante matérico, simultânea e consequentemente adquire funções cromáticas e eidéticas; lembre-se a multiplicidade de valores plásticos que Coli lhes atribui. Temos então um evidente caso de iteratividade formal, uma isotopia do plano da expressão.

A forma curvilínea das pinceladas lançadas em movimentos rápidos, ondulatórios, adquire, pelo mimetismo que rege a pintura figurativa naturalista, a propriedade icônica de se tornarem folhas, pregas de tecido, e florações gasosas cumuliformes se condensando na atmosfera. Mas, na mesma medida em que se assemelham na sua dimensão morfológica, essas simulações figurativo-iconizadas da semiótica do mundo natural intercambiam suas propriedades matéricas justamente pela forma mimética como emprestam, uns aos outros, seus efeitos de sentido. As folhagens das copas arbóreas são assim desmaterializadas, como vaporizações vegetais, da mesma forma como as condensações das nuvens as conformam como massas gélidas quase palpáveis, quase sólidas. É essa capacidade de homogeneização da aparência das superfícies das substâncias - em texturizações que oscilam entre evanescentes, quase incorpóreas, e condensantes - que lhes conferem a distinção e, simultaneamente, a harmonização, que constitui uma isotopia da expressão plástica na poética pictórica de Fragonard. Isto porque permanecem em sua dimensão mais sintética e fundamental como elementos constitutivos do texto pictórico, pinceladas, traços, marcas, manchas de cor - formantes matéricos-cromático-eidéticos que iteragem. Assim reiteram, a cada fragmento do espaço do plano pictórico, a garantia dada por seu enunciador de uma coerência de sentido, que percorre toda a variedade sintagmática do texto plástico e que pode, no jogo de leitura, ser identificada pelo enunciatário.

Tais propriedades são as forças de geração de efeitos de sentido que provêm o texto plástico de coerência sintagmática pela iteração de unidades expressivas manipuladas pelo enunciador: marcas, manchas, formas, pinceladas - isotopias pictóricas. E é a partir destas unidades que se pode,

na leitura do texto plástico de Fragonard, pensar em isotopias no plano do conteúdo. A isotopia figurativa do plano do conteúdo já é dada tanto pelo título da obra quanto pela sua iconização: mulheres tomando banho. A iconização corresponde à recriação mimética da semiótica do mundo natural, em maior ou menor grau de similitude, conforme o arranjo das simulações empregadas pelo enunciador. Em outros termos, conforme sua habilidade em emular, de forma mais ou menos convincente, o modelo que tenta recriar. Sobre esse reconhecimento imediato, associação de figuras a “imagens do mundo” como chamou Fiorin³, convém lembrar que se dá no primeiro momento de contato do leitor com o texto-enunciado, na instância da percepção. Da mesma forma que ao ver-se a imagem reconhece-se as figuras humanas do sexo feminino em meio às águas numa paisagem silvestre, ao ler-se o título *Banhistas* formula-se mentalmente uma imagem, embora nunca exatamente a mesma que possa ser imaginada por outros, pois a indefinição de gênero da expressão ‘banhistas’ já é motivo para tal. Recorde-se, então, que a iconicidade corresponde à recriação mimética do mundo natural, em maior ou menor grau de similitude, conforme o arranjo das simulações empregadas pelo enunciador.

Além das figuras semânticas pode-se conceber também dois temas que isotopizam o plano do conteúdo: o primeiro é suscitado pela própria figuratividade iconizada da imagem no efeito de sentido que subjaz à situação das personagens presentificadas à sua condição, a saber, como objeto de contemplação e deleite - a isotopia da temática prazer. Coli em sua leitura da obra enfatiza tal idéia:

é um quadro que corresponde muito ao clima da pintura do

³ FIORIN, 2005, p.112.

Antigo Regime, que é um clima erótico. (...) E esse tipo de pintura no fundo permite que se constate que de fato há nessa arte do Antigo Regime uma certa cultura do prazer. Vejam essas banhistas, são moças muito bonitas que o pintor dispõe, vejam as duas principais: uma de frente, outra de costas, de maneira que o espectador tenha uma visão de todos os encantos possíveis que uma mulher bonita possa oferecer.

Uma segunda isotopia temática que se pode perceber nesta obra é a isotopia do tempo fugaz. Dotada de forte dinamicidade, vibração, movimento, pela sua composição eidética curvilínea, como já foi demonstrado, gera o efeito de sentido de passagem de tempo. E essa passagem é breve, fugidia, como afirma Coli:

Essas moças tomando banho, com alguns tecidos as envolvendo, estão em posição muito instável. Não conseguimos imaginar que elas fiquem nessa posição por mais de um segundo, elas estão escorregando. É como se o pintor captasse o efêmero, o instante, uma passagem, o que é interessante por que além de captar os efeitos de atmosfera, os efeitos luminosos, a movimentação da natureza, ela nos sugere de uma maneira muito clara que o tempo está passando.

Um novo Sebastião

A imagem de São Sebastião, sobretudo nas últimas décadas, foi fortemente associada a uma cultura visual homoerótica. Apropriada pelos ativistas dos direitos civis dos grupos de orientação sexual diversa, tornou-se verdadeiro ícone *gay*. Isto por que desde o final da Idade Média sua iconografia explorou com forte ênfase seu desnudamento e conse-

quente sensualização.

Estudiosos do imaginário sebastianino concordam que “a iconografia cristã conhece inúmeras figuras de mártires, mas que nenhuma tornou-se assunto de tal popularidade como a de São Sebastião” como afirma Elisabeth Voggeneder (2005, p. 39). Sua opinião é corroborada por Francesco Danieli quando assevera:

*“Talvez não haja tema em toda a história da pintura cristã, exceto a Virgem Maria, que tenha uma fortuna iconográfica igual à de São Sebastião. Os grandes artistas que nunca o representaram podem-se contar nos dedos de uma mão. (...) Entre estes, o caso mais notável é certamente o de Michelangelo Merisi (1571-1610), conhecido como Caravaggio. Deste, de fato, não há nenhuma pintura conhecida retratando São Sebastião.”*⁴

Ao século XIII, afirma Danieli⁵ remontam as primeiras imagens em que São Sebastião é retratado com semblante jovial. A imagem de um jovem de corpo desnudado em martírio progressivamente suplanta a do homem maduro de rosto severo, barbado e de cabelos brancos que predomina na iconografia sebastianina desde a mais antiga representação do santo de que se tem notícia, do século V. Esta nova modalidade representativa marcará a primeira etapa de uma paulatina revolução iconográfica que vai afetar sua figura: do varão romano já maduro ao jovem e gracioso cavaleiro medieval. Tal renovação estilística responde certamente, consoante Danieli, ao despertar da atenção estética pelos artistas da baixa Idade Média para a beleza da juventude, que é encontrada na maioria das obras de arte da época. A partir

⁴ DANIELI, 2007, p.47

⁵ DANIELI, 2007, p. 49

de então a exploração dessa beleza que aos poucos se desnuda, notadamente a partir da Renascença, vai se tornando a tônica da iconografia sebastianina enfatizando a conotação homoerótica da qual se impregnou a representação desta personagem. Na composição viscontiana de 1898, contudo, a nudez masculina revela-se em diálogo com a semi-nudez feminina, que é sutil e delicadamente apresentada, gerando-se um novo ponto de vista sobre o corpo nu sensualizado e o olhar a que este corpo se expõe.

Em 1898, Eliseu Visconti, à época ex-bolsista da Escola Nacional de Belas Artes em Paris, realiza a pintura em óleo sobre tela *Recompensa de São Sebastião*, atualmente no acervo do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.



Figura 5
Eliseu Visconti, *Recompensa de São Sebastião*, 1898

À primeira vista Visconti mostra a figura de São Sebastião em uma das representações mais recorrentes de sua iconografia: atado a uma árvore, desnudado e transpassado por flechas, clímax da narrativa do martírio imposto a este soldado que se recusa a renegar sua fé em Cristo e insiste em promover a evangelização dos cidadãos do Império⁶. Sebastião está atado à árvore apenas pelos tornozelos, em contrapposto, com o joelho esquerdo ligeiramente flexionado e a perna direita ereta. Seu quadril é parcialmente envolto pelo lado esquerdo por um tênue panejamento translúcido e esvoaçante que, surgindo em bifurcação por trás do tronco da árvore, envolve-o pairando no ar como uma espira de fumaça que termina repousando sobre a região pubiana. Seu corpo é transpassado por quatro flechas: ligeiramente abaixo e à esquerda do centro do abdômen, no flanco direito, no antebraço direito e no alto do peito, pouco abaixo da clavícula esquerda. Nenhum filete de sangue escorre de seu corpo dardejado. As setas o ferem como se as chagas por elas abertas já tivessem cicatrizado.

⁶ A hagiografia deste santo mártir baseada na documentação existente sobre seu culto faz crer que viveu no final do século III e início do IV depois de Cristo. Conta-se nela que Sebastião se tornara tribuno da primeira coorte (subdivisão de uma legião, que era formada por dez coortes) pretoriana de Maximiano, que co-imperava junto a Diocleciano. Todavia, o destacado soldado era cristão, sendo a dado momento denunciado, condenado e flechado até “quase parecer um ouriço”. Deixado como morto, foi recolhido por Irene, viúva de Castulo, outro cristão. Esta tratou os ferimentos de Sebastião, que restabeleceu a saúde (ao contrário do que podem sugerir suas imagens, o santo não teria perecido por ocasião das flechadas) e se apresentou ao imperador, que desta vez, ordenou seu espancamento a bastonadas no Hipódromo do monte Palatino. Seu corpo teria sido então lançado na Cloaca Massima, o esgoto romano. Entretanto, Sebastião apareceria em sonho a uma senhora cristã chamada Lucina (Santa Lúcia, ou Luciana), indicando a localização do corpo e orientando-a a enterrá-lo numa das catacumbas, em cripta adjacente ao vestígio Apostolorum, isto é, no lugar onde repousavam os restos de Pedro, Príncipe dos Apóstolos, e Paulo, Apóstolo dos gentios. (CARDOSO, 2008, pág. 12).

A figura do supliciado aqui é retratada como um adolescente glabro, de pele clara, compleição delgada e musculatura definida. Os cabelos, de comprimento mediano num corte juvenil, dividido ao meio, enfatizam essa efebização. Suas pálpebras estão cerradas, e os lábios fechados esboçam o princípio de um sutil sorriso. Suas feições e o relaxamento da musculatura facial conferem a seu semblante um aspecto sereno e meditativo e mais sugerem que esteja adormecido, ou mesmo em estado de transe, do que agonizante, como a narrativa hagiográfica desta cena demandaria. Da mesma forma as mãos, num curioso e original gesto dentro da tradição iconográfica do tema, estão espalmadas e cruzadas sobre o peito, unidas na altura dos pulsos. Os dedos mínimo e polegar estão angulados em abertura máxima e os três demais unidos.

De tronco de curvatura suave, a árvore lança a maior parte de sua ramagem seca em direção ao lado esquerdo da imagem. Seus galhos recortam a composição, especialmente em suas porções terminais, como nesgas rasgando a tela, rugas talhando a superfície, num grande efeito craquelê, e se lançam ao céu como raízes que se espraiam, matizadas em suas extremidades num progressivo rebaixamento dos tons, escurecendo-se e com isso mortificando-se. O tronco exhibe dois cepos, que como membros amputados de um corpo sem vida, enfatizam essa mortificação.

Recompensa traz também três personagens femininas que, se alternando entre a ação e a contemplação na narrativa do martírio, enriquecem a composição e igualmente a problematizam: no centro e ao alto, uma figura humana alada paira no ar, em ligeira diagonal, surgindo por trás do tronco da árvore. De carnação ebúrnea, a figura tem uma ca-

beleira em mechas castanho-claras que flamulam como se fora uma labareda insuflada por uma rajada de vento. As mechas são acentuadas em sua forma por linhas ondulantes do mesmo pigmento dourado que estampa sua veste, recobrin-do-as das raízes às pontas. Com suas asas abertas exibindo a envergadura máxima, a figura alada coroa o santo com uma auréola formada por um simples anel dourado sem ornatos. Ela traça uma longa túnica branca, de tecido translúcido, ricamente ornamentado por padrão floral dourado e com rufos esvoaçantes próximos à sua extremidade inferior. O traje é atado ao ombro esquerdo por uma alça que se afunila e é arrematada por uma fita de tom róseo escuro, que flutua no espaço, descrevendo uma trajetória serpenteante, muito semelhante a dos cabelos da figura. Da mesma forma a túnica é acinturada por uma estreita faixa do mesmo tom dourado que pigmenta a padronagem que ornamenta o tecido. A figura porta também uma faixa de tecido fino e leve que pousa sobre seu pulso esquerdo e se desfralda flutuante como uma flâmula, espreado-se ao lado do braço esquerdo e por trás de sua asa direita. Na extremidade inferior, marcando a diagonalização de sua posição no espaço, vê-se seu pé direito, descalço. Este é retratado de ângulo superior, saindo de baixo de uma das extremidades do vestido, que sobreposto revela, sob o tecido translúcido, o perfil da perna até a altura da panturrilha. Seu semblante fita com os olhos baixos o rosto de Sebastião. À direita, num plano recuado e rebaixado, veem-se duas mulheres vestidas com túnicas longas de matizes mais escuros e sóbrios.

A figura alada pareceria numa primeira impressão, dado o gênero da pintura - a cena hagiográfica, categoria pertencente às chamadas temáticas nobres que compõem a pintura

histórica - um anjo que consagra o mártir com o símbolo de sua santidade laureando-o com uma auréola. As duas mulheres, em condição contemplativa e distante, seriam as duas participantes da narrativa lendária da vida do mártir: Santa Irene e Santa Lucina (ou Lúcia ou Luciana, como também é conhecida).

Ao se concluir essa primeira exploração efrástica, entretanto, dúvidas surgem: seria a figura feminina alada realmente uma presentificação angélica? Em caso negativo, seria ela a própria alegoria da *Recompensa* expressa no título? E nesse caso, Visconti estaria, num exercício de licença poética, transgredindo o princípio do purismo temático e enriquecendo a complexidade semiótica da obra, mesclando figuras das iconografias sacra e profana? Quais seriam então as possibilidades de apreensão dos sentidos de tal figura?

Anjo ou Alegoria?

As hipóteses anteriormente formuladas surgiram da observação primeira da presentificação do gênero feminino na figura alada. As feições femininas não constituem por si só uma descaracterização do ente angélico aos padrões iconográficos cristãos ocidentais, mas o detalhe revelador, entretanto, é o corpo: o lado direito do tórax deixa entrever um seio cujo mamilo quase se confunde com as madeixas de São Sebastião, pois a longa veste, a túnica semelhante a um quíton, possui apenas uma alça sobreposta ao ombro esquerdo. Ora, considerando-se a validade dessa identificação de gênero pode-se concluir que a figura em questão não é uma personificação angélica. Dentro da iconografia dos chamados seres angélicos, ainda que se observe certa androginia de fei-

ções e mesmo ambiguidade gestual, pela delicadeza algumas vezes demonstrada, o anjo é sempre representado com um corpo masculinizado, porém assexuado⁷, não evidenciando, nem mesmo sugerindo, sob suas vestes, a forma ou volume de genitália ou busto, afinal, os anjos não têm sexo. Assim, não cabendo a esta figura a condição de ente angélico segundo a iconografia cristã, considerando-se a condição que ocupa na composição, só lhe resta o papel de alegoria. A figura é ela própria a alegoria, presentificação, ou personificação, da *Recompensa*, tal qual a Vitória de Ingres, coroando Homero ou a *Liberdade de Delacroix*, conduzindo o povo nas barricadas.

Isotopias sebastianinas

A leitura dessas duas dimensões da obra, a temática sacra que pretexta a composição e a própria composição que utilizando-se de recursos figurativos transgredindo valores que a ensinam, geram dois percursos interpretativos, duas isotopias temáticas: O encontro de Sebastião com sua Recompensa é, além da coroação de um mártir com a santidade concedida pelo seu sacrifício em causa da fé, um encontro entre um homem e uma mulher. Mas não um encontro qualquer.

Observa-se uma integração que entrelaça sutilmente a figura da árvore e a figura da Recompensa. O grande tecido que a figura da Recompensa traz consigo surge por entre os galhos mais finos e altos da ramagem, assim como a asa direita se deixa encobrir por dois deles, enquanto seu corpo estende-se por trás do tronco. Tem-se desse modo trama de

⁷ Poderia objetar-se aqui a afirmação sob a alegação de que os putti são recorrentemente representados com sexo masculino, embora nunca feminino. Na representação de anjos de corpo adulto, entretanto, o mesmo não se dá, sem exceções.

formas em que a copa escura, seca e morta se entrecruza com as grandes e claras asas. A composição é de tal forma intrincada que a figura da Recompensa, que a princípio pode parecer estar pairando com se tivesse descido das alturas, na verdade sugere com mais vigor estar ascendendo por detrás da árvore com a qual se entrelaça num movimento quase reptiliano. Deste modo, como duas polaridades de um mesmo elemento, a ramagem seca e esquelética e as asas fartas de plumagem configuram duas facetas da experiência mística que Sebastião vivencia: paixão e recompensa. E uma parece brotar da outra. Enquanto o tronco e a ramagem constroem movimentos ascensionais com suas linhas tortuosas a figura da Recompensa eclode numa explosão etérea por trás de si. A figura da árvore morta, com sua ramagem se assemelhando a uma rede vascular necrosada se espalhando, remete diretamente ao suplício, mas a ‘copa frondosa’ de penas brancas, bem como a ‘espira’ de tecido esvoaçante acolhem-no num abraço balsamizador desse sofrimento. Como duas ramificações de uma mesma planta, uma que morre e outra que floresce estas duas polaridades eidéticas se traduziriam no plano do conteúdo por polaridades antitéticas, que geram as isotopias temáticas da paixão x recompensa, mas também, como se verá adiante uma isotopia do encontro amoroso. Da mesma forma as plantas que circundam o palco do suplício têm posições muito claras. À esquerda, surgindo de dentro do abismo, observam-se ramagens de cardos espinhosos delineados em silhuetas escuras traçadas com pinceladas rápidas e nervosas e, em oposição a estes, do lado direito e atrás da árvore, delicadas campânulas florescem e pendem dos caules. Enquanto isso, entre os dois extremos, veem-se duas variações de folhagens claramente estilizadas - uma de folhas minúsculas e outra de folhas maiores - como ramagens

de louro em silhueta.

Sebastião se entrega num ato de submissão a algo que ao mesmo tempo o acolhe e o domina, impregnado de sensualidade. Seu corpo desnudado é presentificado com um elemento de pudor, o véu, que ao mesmo tempo oculta e exhibe, envolvendo-o e repousando sobre seu púbis com a delicadeza de uma carícia. O sexo, entretanto, não é visível e se observar-se com a devida atenção se constatará que ele não existe. Sob a translucidez do tecido que quase se confunde com a pele do efebo não há genitália. Nem mesmo a sugestão de sua forma ou volume. Visconti androginiza-o na mesma medida em que sexualiza o anjo. Um homem sem pênis, em ato de resignada, porém ativa submissão, se entrega à coroação do martírio por um anjo que possui seios e que conduz sua história a um novo destino, a elevação espiritual. Ao observar pela ótica da estética simbolista, vemos que o que ocorre é um fenômeno de ressignificação do sagrado, do numinoso como chamariam os junguianos, através do erótico, na representação do ato do encontro e da entrega do mártir à sua recompensa. O encontro de São Sebastião, em estado de êxtase e abandono com a figura ascendente da Recompensa, com suas asas abertas acolhendo-o, é marcado pela coroação com a auréola da santificação. Curiosamente este atributo é visto em sua forma mais simples: em perspectiva, como uma delicada elipse metálica, semelhante a uma aliança, um anel, símbolo do compromisso firmado no ritual dos esposais. Uma metáfora visual.

Pode ser considerado outro percurso interpretativo, outra isotopia do conteúdo: o aspecto de união mística com o sagrado pelo sacrifício, como pensa Luciano Migliaccio sobre a pintura quando afirma: “As flechas que transpassam a carne do santo transfiguram-se num símbolo do amor di-

vino, e a dor física vira o prazer da união espiritual com o transcendente.”⁸ Migliaccio faz lembrar aqui o pensamento de Marianne Roland Michel em *L’art et La sexualité*, mais especificamente quando aborda o que chama de ‘sadismo hagiográfico’:

*Outro capítulo, e não menos importante, da arte cristã, a hagiografia aparece, tão logo se quer ir além das aparências formais e tradicionais, toda carregada de sensualidade, de erotismo e mesmo de sadismo. Muito tem sido escrito sobre a psicologia dos mártires, menos porém sobre sua iconografia, ou, mais precisamente, sobre o emprego e significação profunda dos objetos simbólicos que caracterizam a execução de cada santo. E, portanto, toda essa edificante, exemplar, inspiradora pintura é marcada com uma espécie de deleite de representar e contemplar (exibicionismo e voyeurismo), esses corpos, jovens em geral, como presas para as torturas mais terríveis ou mais requintadas. Então assiste-se a São Lourenço deitado sobre sua grelha, a Santa Catarina desmembrada por uma espada enquanto gira em sua roda, a São Sebastião em sua nudez transpassado de setas.*⁹

Migliaccio lê a pintura de Visconti numa percepção do poético que traduz o deleite estetizado do sadismo hagiográfico da iconografia do martírio, isto obviamente a partir de marcas enunciativas muito explícitas, de clara influência simbolista na concepção plástica de Visconti. Mas, em contrapartida, quando se observa o aspecto numinoso do qual se revestem as figuras, no ato de entrega passional com as mãos cruzadas, asas abertas em acolhimento e coroação podemos perceber que é justamente esse o viés que vai nos re-

⁸ MIGLIACCIO, 2012, p110.

⁹ MICHEL, 1973, p.28

aproximar de uma nova noção do ‘sagrado’, pela comunhão entre masculino e feminino. Ana Cavalcanti explora a sensação suscitada pela interação dessas figuras na narrativa construída:

A relação entre o santo e o anjo, a imagem religiosa, é aqui a expressão do amor passionnal do homem, feliz prisioneiro de seus sentimentos, que se entrega à mulher amada, adorada como um anjo benevolente que alivia todo sofrimento. (CAVALCANTI, 1999, p.159)

Recompensa de São Sebastião se torna assim um manifesto poético de consagração da comunhão dos gêneros. Corroborando com forma reverente e encantada, repleta de erotismo, com a qual o homem Eliseu Visconti ao longo de sua vasta e diversificada obra pictórica homenageou o que para ele talvez fosse o mistério mais sublime a se poetizar plasticamente: a mulher. Essa seria a isotopia do conteúdo concluída aqui - a isotopia temática da comunhão de gêneros, da entrega masculina à recompensa feminina.

Referências Bibliográficas

CARDOSO, Vinicius Miranda. *Emblema Sagitado: os Jesuítas e o Patrocinium de São Sebastião no Rio de Janeiro, sécs. XVI-XVII*. Dissertação (mestrado em História) Seropédica: UFRRJ, 2010.

DANIELI, Francesco. *La freccia e La palma. San Sebastiano tra storia e pittura com 100 capolavori dell'arte*. Roma: Universitarie Romane, 2007.

FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.

MICHEL, Marianne Roland. *L'art et la sexualité*. Paris: Casterman, 1973.

MIGLIACCIO, Luciano. *Visconti e o simbolismo*. In: VISCONTI, Tobias Stourdzé (org.) *Eliseu Visconti: a arte em movimento*. Rio de Janeiro: Hólos, 2012.

Estilos e Tempos na obra de Ferdinand Krumholz: Pintor viajante no Brasil

Zuzana Trepkova Paternostro

No retorno da conferência do Icom (International Council of Museums) organizada em Xangai (China) em 2010, planejei interromper minha viagem de volta ao Brasil realizando uma excursão à Índia. Não era exatamente o caminho mais direto ao Rio de Janeiro, onde moro há muitos anos. No entanto, esta seria talvez a única oportunidade de visitar as cidades de Calcutá e Bombaim, onde – segundo todos os dicionários – o artista Ferdinand Krumholz passou alguns anos pintando paisagens.

Objeto de minha pesquisa como historiadora da arte e conservadora responsável pela pintura estrangeira do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (MNBA), encontrei nesta coleção quatro de suas obras que deram início a uma longa pesquisa e a diferentes publicações parciais. A razão deste interesse encontra-se tanto na qualidade de sua obra quanto na ausência de uma monografia que – reunindo ao máximo sua dispersa produção – dedicaria merecida atenção à análise e apreciação da obra deste artista.¹

Natural da Europa Central, Krumholz nasceu no início do século XIX em Dvorce (Hof), município situado na Silésia (Schliesen), junto à região da Morávia (Mähren)². Trata-se

¹ A importância da obra de Ferdinand Krumholz no acervo da pintura estrangeira do MNBA, foi assinalada por nós no livro *O Museu Nacional de Belas Artes*. Edit. Alcídio Mafra de Souza, São Paulo, Banco Safra, 1985. Essa publicação possui breves informações sobre o artista e sua origem, que obtivemos nos últimos tempos. Por questões técnicas não foi possível completar o comentário citando as respectivas fontes e a bibliografia.

² O município de Dvorce (Hof) foi classificado no recenseamento publicado por G. Wolny, em 1839, como *munizipalstadt* com 304 casas e 2.457 habitantes (1.275 homens e 1.182 mulheres), dentre os quais 2.430 de religião católica.

de uma localidade do território da atual República Tcheca e que, ao longo da história, pertenceu – por razões políticas – a vários países. Durante o Império Austro-Húngaro, a localidade usava a denominação alemã de *Hof*, tradução exata da palavra tcheca *Dvorce*. Após a divisão política ocorrida no início do século XX (1918), voltou-se a utilizar apenas a denominação *Dvorce*³. Como, atualmente, a única cidade chamada Hof situa-se na Alemanha (Baviera), a nossa historiografia da arte a ela atribui a condição de terra natal de Krumholz. A Europa Central, que foi sempre um espaço coabitado por diferentes nacionalidades, explica o fato da prática comum do uso de duas ou mais línguas na comunicação.

Parece-nos que Krumholz foi um desses indivíduos de temperamento curioso e aventureiro; ao menos, sua trajetória pessoal indica o gosto pelo exótico e um passado cosmopolita. Nasceu no dia 7 de maio de 1810⁴, numa família de boa posição econômica, sendo seu pai funcionário do Governo austríaco como diretor da agência dos Correios de Dvorce e exercendo ainda a função de administrador de uma propriedade local. O jovem Krumholz, que chegou a estudar no ginásio em Olomouc, desde cedo demonstrou tendências artísticas. Foi no início aluno de seu tio Stanislau Michael Krumholz, pintor de igrejas – dentre elas, a capela de São João Nepomuceno em Senozaty, na Boêmia (1817-1822).

A partir de 1826, F. Krumholz prosseguiu seus estudos na Academia de Belas Artes de Viena com os professores An-

³ Para facilitar a identificação das respectivas localidades mencionadas neste artigo, relacionamos aqui algumas delas em tcheco e alemão: Brno (Brünn); Nový Jičín (Neutitschein); Krnov (Jägenndorf), e Olomouc (Olmütz).

⁴ O registro de nascimento de Ferdinand Krumholz encontra-se em documento chamado *Matrika Krstov*, VII A, str. 46 – Julia Krumholz, ver Arquivo de Olomouc (ex-Tchecoslováquia), segundo pesquisa realizada in loco pelo Dr. Bohumír Indra e informação que nos foi gentilmente enviada pela Dra. Irena Stanislavová em março de 1985.

ton Petter, J. Redl e Johann Ender, sendo aluno também do escultor J. N. Schaller. Mais uma vez acreditamos que, se Krumholz fosse oriundo da Baviera, o caminho natural seria estudar – ao menos no início – em Munique, que era a capital daquele reino desde 1806. Pelo contrário, o artista seguiu em direção oposta para Trieste, onde por algum tempo (1829) foi professor de desenho da família do Conde Czernín. Depois, estudou durante dois anos na Academia de Veneza e, posteriormente, em Roma, visitando ainda Nápoles. Em 1832, passou uma curta temporada em Dvorce.

Desde 1834, encontrava-se em Paris frequentando o Ateliê de Retratos Femininos e Infantis, participando de exposições do *Salon* onde, em 1841, ganhou uma medalha de ouro. Esta condecoração somada a outra concedida no ano anterior pelo rei Luís Felipe, vieram a confirmar o seu prestígio crescente entre a aristocracia, durante a época chamada *vormärzlicher Euopen* – ou seja, os anos da década de 1840 que antecederam a março (*märz*) de 1848, marcado pelas revoluções burguesas de cunho liberal.

Krumholz dedicou-se à pintura de gênero, de paisagem e, sobretudo, de retrato. Serviu a diversas Cortes como as de Coburgo, de Nemours e a de Portugal. Em 1843, retratou, em Bad Ischl, a viúva de Napoleão I Maria Luiza e suas damas de companhia, bem como um dos membros da família do Príncipe Metternich. De 1844 a 1847, viveu em Lisboa como pintor da Corte. Retratou, dentre outros, a rainha Dona Maria II, Dom Fernando, Dom Miguel, e o Duque de Palmela junto à sua família num quadro de qualidade excepcional retratando dez personagens. Foi nomeado membro da Academia e condecorado como Cavaleiro da Ordem de Cristo.

Em 1847 visitou sua cidade natal – Dvorce, onde foi recebido com honras e agraciado com o título de Cidadão Honorário. No ano seguinte, encontrava-se de novo em Trieste, de onde embarcou no dia 13 de junho rumo ao Brasil, numa viagem que durou três meses. Aportou no Rio de Janeiro

com a fama de seu êxito profissional e uma disposição muito grande de trabalhar.

Da mesma forma que muitos outros artistas europeus – sobretudo os franceses, italianos e alemães – foi bem recebido pela Corte e pela sociedade local⁵. Ao público, que encontrou aqui, interessava particularmente a pintura de retrato acadêmico. Especializado neste gênero, Ferdinand Krumholz agradou e foi elogiado tanto pelos eruditos quanto pelos leigos em arte. Sua pintura, calcada num aprendizado sólido e forjada nas principais academias de arte da Europa, teve potencial para alcançar o reconhecimento, expresso em depoimentos por diversos de seus contemporâneos. Dentre eles, Félix-Émile Taunay, pintor e diretor da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro e o artista, escritor e diplomata Manuel de Araújo Porto Alegre⁶.

Krumholz foi nomeado pintor da Corte e dignitário da Ordem Imperial da Rosa. Participou regularmente de exposições da Academia Imperial de Belas Artes e recebeu encomendas de retratos da família do Imperador Pedro II, e de

⁵ Numa longa carta do Rio de Janeiro, datada de 22 de maio de 1850 e endereçada a seus parentes na Morávia, Krumholz narra sua estada no Brasil. Dentre outros, refere-se à atenção da Imperatriz Dona Tereza Cristina em relação à sua saúde, devido à epidemia de febre amarela que assolava o Rio de Janeiro na época. Ele próprio – menciona – ficou doente por duas vezes. Apesar do sofrimento causado pela moléstia, continuou a ser um admirador, como relata: “(...) da natureza exuberante, paisagem sempre verde, presença de animais exóticos como ‘tigre’, pássaros de todas as cores chamados ‘kolobri’ e borboletas grandes ‘do tamanho de uma carta’(...)”; e termina: “(...) esta terra é belíssima e é um eterno jardim.”

⁶ Félix-Émile Taunay, ao redigir seu relatório sobre a Exposição Geral de 1848, observou que os retratos de Krumholz são “recomendáveis pela firmeza das formas, força do colorido” como também “mui boa parecença” e propõe, ainda, que seja outorgada uma distinção honorífica ao pintor. Manuel de Araújo Porto Alegre, apesar de ter divergências profissionais com Félix-Émile Taunay, compartilhou de sua opinião favorável sobre os trabalhos de Krumholz. Por ocasião da Exposição Geral de 1849, Porto Alegre qualificou o quadro de Dom Pedro II como, incontestavelmente, o melhor dos retratos do soberano feito até então e publicou sua observação numa das revistas que fundou e dirigiu – a Guanabara, de 1851.

muitas outras. Alguns desses trabalhos se encontram atualmente no Museu Nacional de Belas Artes, aliás quatro obras de sua autoria. São pinturas a óleo sobre tela, retratos assinados e datados: “Manuel Araújo Porto Alegre”, em 1848; “Comendador Manuel Correia de Aguiar”, em 1850; “D^a Jerônima Mesquita de Aguiar”, em 1851; e “Condessa de Iguaçu”, em 1852. Visualizam figuras da aristocracia e sociedade burguesa da época com uma evidente segurança técnica de quem domina os segredos da composição, anatomia humana e do desenho. Todos apresentam um colorido agradável e uma patente aproximação ao chamado “retrato psicológico”. Coincidentemente, encontra-se exemplificado nessas obras – exceto o ano de 1849 – a época em que Krumholz trabalhou no Brasil.

Em 1853, Krumholz voltou à Europa visitando a Inglaterra e a França. Demorou um tempo maior na Espanha trabalhando na Corte de Madri – retratando a Família Real – a fim do qual recebeu a medalha da Ordem do Rei Carlos III.

Seu temperamento irrequieto levou-o, a seguir, a Trieste, onde embarcou, em dezembro de 1854, para Alexandria, com destino à Índia. Desta temporada surgiram pinturas retratando cenas das ruas de Calcutá e de Bombaim. Insatisfeito, porém, com o clima e o ambiente que encontrou⁷, voltou à Europa, estabelecendo-se na França. Viveu em Paris até 1875, quando visitou pela última vez sua cidade natal – Dvorce, na Morávia.

Em 1876, radicou-se em Berna, na Suíça. Com idade já avançada, casou-se e teve um filho. Sua felicidade conjugal durou pouco, tendo-lhe morrido a mulher pouco depois de dar à luz. O próprio Krumholz faleceu no dia 12 de janeiro

⁷ Suas experiências da Índia foram relatadas aos seus parentes na Morávia em carta escrita, em Paris, no dia 12 de julho de 1858.

de 1878, em Berna. Sua irmã, de nome Júlia, mandou buscar o pequeno sobrinho e os pertences do artista. Criou seu filho na Morávia, em Krnov, cidadezinha próxima a Dvorce, e doou alguns de seus quadros ao museu local⁸. Dentre eles, o quadro com que o artista ganhou a medalha no Salão de Paris em 1841 e que, ao que tudo indica, acompanhou Krumholz durante toda a sua vida.

A vida deste artista foi extremamente movimentada e cheia de experiências incomuns para a sua época. Sua obra, apesar do tempo que gastou durante as viagens, parece-nos rica e numerosa⁹. Somente nos anos em que viveu no Brasil, produziu algumas dezenas de quadros cujo paradeiro, em sua maioria, desconhecemos. Portanto, concordamos com um dos nossos historiadores – Guilherme Auler: “(...) o assunto permanece em aberto. Os quatro anos da vida brasileira de Ferdinand Krumholz podem proporcionar, ainda, muitas pesquisas e trabalho.”

Krumholz foi um pintor viajante que viveu a maior parte de sua vida fora de seu país. Procurando a parcela brasileira da sua produção artística, correspondente ao período de 1848 a 1852, obtivemos informações de interesse documental significativo e passamos a conhecer muito mais do que pretendíamos no início sobre um impressionante conjunto da sua obra. Apesar da localização dessas obras não se ater, substancialmente, ao desígnio do nosso propósito original – levantamento das obras ligadas à sua permanência no Brasil

⁸ Encontram-se no acervo de “Slezské Museu”, em Opava (República Tcheca), os seguintes quadros de Krumholz: “Paisagem de Dvorce”, “Retrato de moça” e o quadro exposto no Salão de Paris – o “Limpador de chaminés nos telhados de Paris”, pintado em 1837.

⁹ Guilherme Auler dedicou-se à pesquisa da obra de Krumholz e publicou os resultados no artigo “Retratos Imperiais de Krumholz” (Jornal do Brasil, 2/11/1958), transcrito em Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes, vol. 10, de 1964.

– elas nos aproximam de outros exemplos significativos da sua criação, tornando o conjunto do seu trabalho mais nítido e completo.

Por supormos que a maior parte das obras criadas durante a permanência do artista no Brasil se encontrem hoje fora do país, procuramos consultar vários museus e galerias no exterior. Em função de um elogiado e sempre citado retrato do Imperador Dom Pedro II, iniciamos a busca na pinacoteca da Galeria Belvedere em Viena, que desmente a existência de um suposto retrato de D. Pedro II em seu acervo. Informação, assim como outra, referente ao Museu do Louvre, que vem sendo tradicionalmente citada no Brasil e no Exterior.¹⁰ De alguns museus, entretanto, recebemos confirmações, reproduções, cópias de documentos e informações diversas que gostaríamos de assinalar.

O Museu de Toulon confirmou a presença de uma obra de Krumholz em seu acervo¹¹. Trata-se do *Retrato de Marius Grandjean*, de 1842. Representa o quadro uma figura local de certo destaque – Luiz Marius Eugène Grandjean (1811-1889) – pintor, homem de letras e fundador da Escola de Belas Artes de Toulon. Esta obra, sem alguma atenção ao cenário no fundo impõe-se mais pela maneira com que realça o semblante compenetrado do retratado, visto de meio corpo

¹⁰ S O registro mais antigo de que temos notícia a respeito da presença do retrato de D. Pedro II na coleção de Belvedere é de Brünner Kronik de Neuigkeiten, de 9 de fevereiro de 1878, o qual foi repetido, com toda a certeza, no *Jahrbericht dem Berner Kantonal Kunstverein für 1878* (H. Türner), de 1879, do qual se originaram, provavelmente, todos os demais. Segundo carta do Dr. Gerbert Frodl, da Österreichische Galerie de Viena, datada de 14 de agosto de 1986, não há nenhuma obra de Krumholz no acervo daquela galeria. Outra obra no Museu do Louvre, “Retrato de Mlle de Lavalette”, foi noticiada no artigo do Dr. Schukowitz publicado em *Grazer Volksblatt*, de 22 de novembro de 1922. Segundo pesquisa realizada in loco pela Sra. Claudine Lebrun em meados de 1987, esta obra nunca teve registro no mencionado Museu.

¹¹ Cartas da Sra. Brigitte Gaillard (chargée de mission) do Musée de Toulon, datadas de 24 de fevereiro e de 22 de julho de 1987.

e lembra-nos, em muito, o retrato brasileiro de Araújo Porto Alegre. Nota-se em ambos aquele mesmo cuidado com que foi inserido, no quadro, o exemplar de um livro, com intenção visível de caracterizar o tipo intelectual do personagem, bem como o mesmo olhar expressivo, dirigido não ao espectador (como na maioria de retratos do Krumholz), mas concentrado em algo mais distante, fora da nossa vida.¹²

No *KunstMuseum* de Berna, onde estivemos em 1994 fomos fraternalmente recebidos pelo seu diretor Dr. Sandor Kuthy, que (assim como eu, nascido na Hungria) me recebeu com muita atenção. Ali, encontram-se quatro obras do artista, das quais três são retratos. Dois deles teriam sido pintados, provavelmente, por volta de 1830. São bustos de um homem e de uma mulher, italianos, tipos populares regionais. O terceiro quadro, datado de 1870, intitula-se *A napolitana*. Este tem em comum com os retratos anteriores a fixação de aspecto folclórico, destacando-se pela sua maior sofisticação técnica na caracterização do personagem, bem como pela maior economia de recursos evidenciada na composição.

A última obra da coleção deste museu é a mais interessante. Trata-se da *Paisagem de Meiringen* de 1876, registrando uma localidade próxima de Berna, onde se denotam claramente as mudanças ocorridas na pintura, influenciada agora pelo Impressionismo¹³.

¹² Conforme Charles Ginoux, Notice des tableaux, sculptures et autres objets d'art exposés dans les galleries, Toulon, 1900, p. 89, o retratado, Marius Grandjean, legou ainda, por testamento, uma grande parte de sua fortuna à cidade de Toulon para que o lucro da mesma fosse revertido em benefício das artes e da literatura.

¹³ Segundo opinião do Dr. Sandor Kuthy (publicada em Gemälde des 19. Jahrhunderts, KunstMuseum, Bern, 1983, p. 94), as obras Busto de um Italiano com casaco de pele de carneiro e Busto de uma Italiana com lenço de cabeça branco revelam, pela importância dada ao detalhe, tratar-se de pinturas tipo “acadêmicas” realizadas, provavelmente, durante a primeira visita de Krumholz à Itália. Enquanto a Paisagem de Meiringen apresenta, conforme opinião acima, influência do Impressionismo.

Nem mesmo um artista de formação acadêmica¹⁴, como Krumholz, escapou à influência da nova voga. Neste contexto, achamos interessante reproduzir observações sobre o paisagismo de Krumholz citadas no artigo *Vida artística em Brünn* a propósito de exposição póstuma realizada na Morávia, em 1886: “As paisagens de Krumholz denotam um imediatismo que dá a impressão de as mesmas terem sido pintadas diretamente do natural”. E ainda: “A maneira de pintar do artista é extraordinariamente desembaraçada e ligeira. Krumholz usa um pincel espirituoso, aplicando aqui largas pinceladas descontraídas, colocando ali luzes atrevidas (...)”¹⁵.

Estas observações anônimas sobre a exposição de 33 obras de Krumholz no *Franzens-Museum* não se referem, especialmente, a nenhuma das paisagens expostas mas, com certeza, a várias outras, semelhantes àquela pertencente ao Museu de Berna.

Se a presença da paisagem da coleção suíça na exposição é incerta, este não é o caso da obra *Limpador de chaminé nos*

¹⁴ Conforme a documentação do arquivo da Akademie der Bildende Künste, fornecida em 17 de junho de 1987 pela Sra. Angelika Reichel, e que nos foi gentilmente enviada pela Dra. Renate Trnek de Viena, podemos constatar que Krumholz foi aluno durante os anos de 1825 a 1829 da referida escola – a famosa Academia de Santa Anna de Viena. Matriculado em 17 de novembro de 1825, frequentou o curso de Gravura (1825), o de Pintura histórica (1825-1829) com “Classification 1” (nota máxima) e, ainda, o de Pintura de Paisagem, este sem registro de data.

¹⁵ Ver BRÜNNER KUNSTLEBEN (Die Krumholz Ausstellung in Franzens-Museum), MORGENBLATT (Die Mährische-Schlesische Korrespondent, Brünn, 28 de junho de 1886). Neste artigo, encontram-se anotadas algumas obras segundo suas técnicas, tais como: oito óleos sobre tela, duas litografias, uma xilogravura, sete estudos a carvão, duas litografias executadas segundo obras de Krumholz e outras obras não especificadas, sendo três autorretratos, num dos quais “reluzindo uma condecoração portuguesa”.

*telhados de Paris*¹⁶. Este quadro, premiado no Salão de Paris e mencionado na maioria das biografias do artista, representou – ao menos durante o século passado – uma espécie de obra-prima do pintor, deu início ao seu sucesso e incorporou a nobreza à sua clientela permanente. Mereceu ainda uma descrição que fazemos questão de reproduzir:

“Este quadro representa um jovem limpa-chaminés que acaba de sair de uma chaminé e, encontrando-se no meio de um oceano de ar azul, acena com seu boné e solta um grito de júbilo ao ver aos seus pés a cidade de Paris coberta de tênues brumas matinais das quais sobressai, à direita, a Catedral dos Inválidos e, à esquerda, a Igreja de Notre Dame. A caracterização do moço é de um efeito imediato; sua alegria é de tal modo contagiante que desperta a vontade de nos reunirmos a ele”.

Segundo estas frases, das mais eloquentes proferidas a respeito da obra exposta podemos deduzir, em parte, o grau do seu êxito na época¹⁷.

Por acaso, cento e cinquenta anos mais tarde, em 1986, quando iniciei minhas viagens procurando quadros da fase

¹⁶ A conservadora KunstMuseum de Berna, Sra. Judith Durrer, enviou-nos, dentre outras, uma preciosa cópia do referido leilão das obras de Krumholz. Escrito em alemão gótico, foi gentilmente traduzido para esta matéria pela Sra. Anita Hansen, a quem fica aqui a nossa gratidão. Neste documento, estão relacionados mais de duzentos trabalhos: “Pinturas a óleo, na maioria do próprio Ferdinand Krumholz”. Dentre as obras mencionadas, uma das que podemos identificar com boa margem de segurança é aquela exposta, atualmente, no museu de Opava. Pelas medidas, pela observação “quadro premiado” e pelo título cujas variantes conhecemos (Kaminfeger, Kaminfegerjunge, Der singende Schornsteinfeger ou Ramoneur), achamos que se trata da obra do Slezské Muzeum.

¹⁷ Esta descrição foi quase inalteradamente reimpressa numa outra matéria sobre a mesma exposição, Die Krumholz Ausstellung im Franzens-Museum em NEUIGKETTEN (Tagesbote), no dia 9 de julho de 1886. Nesta matéria, ainda, foi enfatizada a participação decisiva, na realização da mostra, de um sobrinho do artista: Conval Spatzier, farmacêutico de Jagerndorf (hoje Krnov).

brasileira, encontrei-me com ela na Morávia, num corredor do museu regional *Slezské Muzeum* na cidade de Opava, na ex-Tchecoslováquia. Lá estava o quadro, bem no alto, com uma maciça moldura dourada, em perfeito estado de conservação, ostentando, em cores nítidas, a famosa composição que conquistou para o autor a cobiçada distinção num dos Salões de Paris. Apesar de seu tamanho grande (excepcional dentre as obras do pintor), Krumholz conservou-o em seu poder até a sua morte. Por ocasião de um leilão realizado em Berna, em maio de 1870¹⁸, esta obra veio para sua terra natal via Áustria, tendo registro em crônica datada de 1880 de Jagerndorf, hoje Krnov, como um dos quadros de Krumholz adquiridos por seu cunhado Jan Spatzier, passando mais tarde à coleção do acervo de Slezské Muzeum em Opava¹⁹.

Outro quadro que deve ter sido pintado antes de sua viagem ao Brasil – *Retrato de moça*, que também pude examinar in loco – traz na moldura a inscrição “Angelique Von Goedel 1848” e me impressionou pela delicada fatura e pela concepção bem ao gosto sentimental do estilo Biedermeier²⁰. Este estilo, surgido durante a primeira metade do século pas-

¹⁸ Agradecemos pela confirmação e documentação das obras e pelas respectivas fotografias ao sr. Diretor Dr. Vilém Placek e à conservadora Dra. Marie Schenková de Slezské Muzeum, Opava, que permitiram reproduzir o canal cedido em carta do dia 30 de março de 1987.

¹⁹ Conforme Dr. Bohumir Indra (Krnovští Malíři od Konce 18. století do 80 let 19. století) e o Wenzelides (Heimatgeschichte), o farmacêutico Jan Spatzier (1806-1883), casado com a irmã mais velha de Krumholz, Júlia, foi cronista local, colecionador de quadros e curiosidades históricas, possuindo retratos de sua família da autoria de diferentes artistas, inclusive de Ferdinand Krumholz, cuja localização desconhecemos.

²⁰ Segundo a opinião do Dr. Karol Vaculik, diretor e chefe do Departamento e Arte Antiga da Slovenská Národná Galéria de Bratislava, a quem mostramos as reproduções das obras Krumholz, dentre as quais as do acervo do MNBA, trata-se de um típico representante do estilo Biedermeier. Este estilo procurou, na pintura, realizar trabalhos de proporções diminutas, conforme este Retrato de moça de Opava, e recorreu muito à pintura em porcelana ou sobre marfim pela transparência que estes suportes ofereciam.

sado, floresceu, sobretudo, na Alemanha e na Áustria, e inspirou-se formalmente no neoclássico assimilando, em parte, o Romantismo, contudo evitando a força emocional deste último. Realizou-se materializando uma visão burguesa da arte, tendo como seu representante maior o austríaco Moritz Michael Daffinger (1790-1840) e viu surgir, ainda, diversos artistas de talento. Dentre eles, os irmãos Theer e o próprio Ferdinand Krumholz²¹.

O terceiro e último quadro da coleção do museu é a *Paisagem de Hof* (Dvorce). Pintura executada em 1861, focaliza a cidade natal do artista com a preocupação visível da fidelidade topográfica. No centro, um tanto distante, destaca-se a igreja matriz de São Ilija, cercada de casas nobres de vários pavimentos, pertencentes a cidadãos eminentes. Numa delas, teria nascido o próprio artista. Na extremidade direita, veem-se a capela de Santa Catarina, ainda existente, e, ao fundo, a perder de vista, as elevações de terreno de origem vulcânica Nizky Jeseník²².

Se conhecermos de perto as obras de Krumholz da coleção de *Slezské Muzeum*, mais ainda interessante do ponto de vista emocional foi a viagem que fizemos a Dvorce. Distantemente cerca de 20 minutos de automóvel de Opava, no extremo norte da Morávia, e próximo já da fronteira com a Polônia, este pequeno município situa-se no meio de uma colina circundada por uma paisagem bucólica. Por entre os bosques, avistamos de longe o campanário da igreja de São Ilija. Chegando em boa hora – antes da missa das seis – pudemos en-

²¹ A semelhança com as obras de Robert Theer (1808-1863) e Adolf Theer (1811-1868) foi apontada pelo Dr. Ladislav Saucin, vice-diretor do Instituto de História e Teoria da Arte da Slovenská Akademia Vied de Bratislava, consultado a este respeito durante a nossa visita à ex-Tchecoslováquia em setembro de 1986.

²² A identificação topográfica é do arquivista de Dvorce Sr. K. Tuma e sua esposa Marie Tumová, que nos forneceram diversas informações a respeito do antigo Hof.

trar para ver ali a única obra do artista existente na cidade.

Trata-se de uma *Madona*, que tivemos a possibilidade de examinar e fotografar, exposta no templo no lado da Epístola. Óleo sobre uma tela de fabricação francesa, assinado e datado de 1864, que levou longos anos para ser concluído, pois a sobrinha do pintor – Anna Herzmanski – que lhe serviu de modelo, já havia falecido em 1850. Possivelmente por esta razão, as feições distanciam-se bastante daquelas conhecidas de um retrato de Anna, também de sua autoria, e assemelham-se ao tipo idealizado das Madonas de J. A. D. Ingres (1780-1867), cuja obra Krumholz admirou.

Da antiga Hof que o artista conheceu no século passado, a única edificação que resistiu ao tempo é a velha igreja paroquial. Nem mesmo a casa familiar do pintor permaneceu, cedendo lugar após a última guerra a prédios novos e a um amplo parque. Com sorte, obtivemos uma fotografia de 1935, na qual se vê essa casa por ocasião de uma festividade local²³.

Dessa forma a obra de Ferdinand Krumholz, que vem despertando crescente atenção²⁴, está sendo lentamente recuperada com muita propriedade. Devido a seu valor estético e universal, vem superando as dificuldades iniciais impostas pelo limitado número de obras de que dispomos já que – tanto os óleos que pintou no Brasil quanto aqueles que realizou na Europa – se acham dispersas, fora de seu país, onde o artista viajante, embora ilustre, foi em vida apenas mais um visitante.

²³ Obtivemos a fotografia e a indicação da casa onde nasceu Ferdinand Krumholz do arquivo particular do antigo morador Sr. A. Pitsch, como prova de confiança.

²⁴ Uma das mais detalhadas pesquisas que encontramos sobre a vida e a obra de Ferdinand Krumholz foi realizada por Kurt Landwehr de Regensburgo, na Alemanha, e publicada no periódico *Informationen für sudetendeutsche Heimatsammlungen*, Archive HeimatstubenMuseen, München, 1987 (pp. 25-48).

Antes de partir à Índia, encontrou-me uma carta vinda da Europa. Nela, fui informada que um belo quadro representando paisagem de Calcutá encontra-se numa instituição de arte chamada *Moravská Galérie* em Brno, na República Tcheca. Assim, mudei de rumo e parti para bem mais perto do que ao Brasil, com a finalidade de ver uma obra da fase “indiana” do pintor Krumholz.

Ferdinand Krumholz foi um daqueles pintores conhecidos na história da arte brasileira como “viajantes”. A própria vida levou-o a exercer a sua arte de pintar em diversos países e diferentes Cortes. Em acervos públicos brasileiros encontram-se quatro pinturas pertencentes ao Museu Nacional de Belas Artes. Suas outras obras estão no Museu Histórico (Retrato de Marquesa de Abrantes) e no Museu Naval do Rio de Janeiro (Retrato de Visconde de Cabo Frio) havendo um quadro, também em São Paulo na Fundação Maria Luiza e Oscar Americano (Retrato de Princesa Leopoldina) e ainda, mais uma (Retrato do Comendador Duarte e Silva) em Florianópolis (SC). Recentemente, apareceu mais uma obra sua num leilão (Rio de Janeiro) onde foi adquirida por certa instituição financeira já que retrata o Visconde de Itaboraí em 1851, na época presidente do Banco do Brasil.

Krumholz – pressupõe-se – retratou inúmeras personalidades importantes da política, economia e indústria bem como intelectuais e outros integrantes da sociedade brasileira, obras atualmente pertencentes a diversas e desconhecidas coleções particulares. Dedicou-se pouco a outros gêneros, mas ainda assim conhecem-se algumas paisagens suas, sendo uma delas produzida na fase brasileira – *Paisagem de Cabo Frio*, existente num acervo privado em Regensburg (Alemanha) que, até o presente, não foi possível localizar com maior precisão.

Procurando conhecer toda a sua produção artística de forma concisa e monográfica, bem além da sua fase brasileira, reunimos informações sobre muitas das obras de sua autoria, além de alguns retratos, paisagens e de pinturas de outros gêneros: cenas religiosas, vistas urbanas, cenas do cotidiano e, finalmente, natureza-morta. Estas foram publicadas parcialmente nos boletins e em outros impressos do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, sendo mencionadas em diversas edições nacionais e estrangeiras.

O período de quatro anos da permanência do artista no Brasil, no Rio de Janeiro e em Petrópolis, foi extremamente produtivo. Certamente, além da amizade e a introdução à Corte realizada pelo amigo Araújo Porto Alegre, contribuiu para a afirmação da sua competência artística, sincera admiração pela sofisticação técnica adquirida durante a execução de inúmeros retratos nos círculos da nobreza europeia. Dessa forma, é explicável a grande procura de encomendas de portrait, decorrentes da sua capacidade de realizações, resultando ainda em outras formas de aprovações traduzidas em medalhas, condecorações e distinções as mais diversas.

O último encontro que tivemos com uma obra de Krumholz ocorreu no *Moravské Múzeum* em Brno (República Tcheca) em dezembro de 2010, justamente para ver um quadro que pertence à clássica referência citada a partir da sua biografia em Thieme&Becker, onde foi mencionada sua atividade de paisagista na Índia. Encontrando finalmente ao menos uma paisagem da Índia, único quadro ao tema que descobrimos foi este em Brno: *Vista de Calcutá* em 1856, conforme etiqueta no verso provavelmente de punho do artista. Examinando a pintura na reserva técnica em companhia da curadora tcheca Dra. Katerina Svobodová – autora, dentre outros, de referências sobre o autor em um dos últimos catálogos publi-

cados. Trata-se de uma pintura a óleo sobre tela de pequenas dimensões. Comprada em 1940 pela galeria já citada de Ernst Stelze, morador de Viena, retrata de longe um aspecto de Calcutá pouco identificável em suas construções a perder de vista. Em primeiro plano, encontra-se uma figura feminina em vestimenta europeia dirigindo-se a um rio, onde desliza um pequeno barco a vela – serve mais como referência para a extensão do cenário, em relação a um horizonte distante. O rio, com certeza o Ganges, flui placidamente em seu curso sem acidente natural e o primeiro plano é bastante largo, repleto de vegetação rasteira que não é exatamente tropical. De longe, no topo do horizonte avistam-se tores lembrando um palacete de grandes proporções. O cenário resulta em uma paisagem luminosa e ensolarada. A obra não é assinada, ao contrário dos hábitos desse artista, o que nos dá a impressão de que não considerou sua pintura como concluída. Fato que, felizmente, deixou um trabalho de qualidades apreciáveis ao excluir esta composição dos exemplos de obras por encomenda mas que não chegou a oferecer espaço nem tempo para inserir e de acompanhar as tendências de seus contemporâneos de vanguarda – os impressionistas.

Ao vivenciar tudo isso, pude constatar apenas que, para mim, as viagens não significaram um grande deslocamento, extenso em distâncias e cheio de obstáculos. Foi a minha melhor oportunidade surgida nesta última década para realizar uma viagem que encarei com disposição e que me proporcionou um extraordinário retorno: seja pela sua programação, pelo aproveitamento do tempo e pelos seus destinos alcançados – enfim, uma amplitude geográfica e de vivências proporcionalmente gratificantes. Da mesma forma, a participação no Seminário em Florianópolis foi uma oportunidade de ter acesso a um quadro que se encontra no Brasil e que há

mais de duas décadas venho com o desejo de apreciá-lo (a obra Retrato do *Comendador Duarte Silva*), que se encontra sob cuidados no Acervo Museu Histórico de Santa Catarina.



Figura 1 - Autorretrato de Ferdinand Krumholz. Reprodução publicada e “Das Kuhlandchen”; 1919. Localização desconhecida.



Figura 2 - Teresa Cristina com seus três filhos no Palácio de São Cristóvão; 1848. Leilão de Sotheby's em Mônaco; 1993. Localização desconhecida.



Figura 3 - Retrato do Imperador D. Pedro II. Reprodução fornecida e autorizada por Dr. Karl Schutz; 1988. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Figura 4 - Ferdinand Krumholz, Retrato do Comendador Duarte e Silva.
Acervo do Museu Histórico de Santa Catarina. Florianópolis.



Figura 5 - Retrato do pintor Ferdinand Krumholz. Fotografia realizada em Paris, cerca de 1860. Localização desconhecida.



Figura 6
Autora do artigo olhando o quadro no museu

Referências bibliográficas brasileiras

AULER, Guilherme. Retratos Imperiais. *Jornal do Brasil*, 2 de novembro de 1958.

CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira do Século XIX* (Pinakothek, 1983).

PATERNOSTRO, Zuzana. Ferdinand Krumholz e suas pinturas no MNBA. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*, Rio de Janeiro, 4 (11-2):13-0.mai-dez.1985, il.

PATERNOSTRO, Zuzana. Novas achegas sobre obras de Ferdinand Krumholz. *Boletim do Museu Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro, 6 (16-8):11-8, jan-dez., 1987, il.

PEIXOTO, Maria Elizabete Santos. *Pintores Alemães no Brasil*. Siemens do Brasil. Rio de Janeiro. 1990.

PONTUAL, Roberto. *Dicionário de artistas plásticos no Brasil*. Pinakothek. Rio de Janeiro, 1989.

Referências bibliográficas estrangeiras

BENEZIT, Edouard. Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs. Paris, Libraire Grund, 1976. v. 6, p. 323.

BUSSE, Joachim. Internationales Handbuch aller Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden, Busse Verzeichnis, Verlag Busse Dokumentation, s.d. il.

FUCHS, Heinrich. Die Österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts. Wien, H. Fuchs Selbsterlag, 1973, v. 2, p. 143.

INDRA, Bohumír. Krnovští Malíři od konce 18. století do Osmdesátých let 19. století. Casopis Slezského Musea. Opava, 31:40, 1982.

KLIMA, Jan. Dejiny Brazílie. Lidové Noviny. Praha. 1998.

KLIMESOVÁ & ORLÍK. (...) Casopis Slezského Musea, Opava, (7):114, 1959. Polozka 22, p. 296.

KLUMPNER, Karl. Ausdem Leben des Malers Ferdinand Krumholz. Das Kühlandchen, Nový Jicín, out. 1919. p. 1-4, 17-20, il.

LANDWEHR VON PRAGENAU, Kurt. Archive Heimats-tuben Museen. Sudetendeutsches Archiv F.27/28. Munchen, 1987 pp. 24-48. il.

OBERMAYER-MARNOCH, E. Osterreichisches Biografisches Lexikon 1815-1950. Wien, 1969. v.4, p.3

RACZYNSKI, A. Dictionnaire Historique et Artistique du Portugal. Paris, 1847.

RILLE, A. Zwei Mährische Maler: Franz Richter und Ferdinand Krumholz. Zeitschrift des Mährischen Landesmuseum, Brünn, 16, 1915.

SCHENKOVÁ, M.K. Dejinám Malířství 19. století ve Slezsku. Casopis Slezského Musea, Opava, (29): 125-26, 1980.

STEPANEK, Pavel: Afinidades históricas e culturais entre o Brasil e a

República Tcheca. Brno, L.Marek 2008. 301p.

SVOBODOVA, Katerina et alli. Rakouske malířství 19. století v rakouských sbírkách. Moravské galérie v Brne. Brno 2001.n^o360.

SVOBODOVA, Katerina et alli. Rakouske malířství 19. století v rakouských sbírkách. Moravské galérie v Brne. Brno 2001.n^o360.

THIEME, U. & BECKER, F. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Leipzig, Verlag von E.A. Seemann, 1928. v. 22, p. 9-10.

WENZELIDES, O. Heimatgeschichte, Opava, 3: 199-299, 223-24, 1922.

WOLNY, Gregor. Die Markgraffschaft Mähren Topographisch Statistisch und Historisch Geschildert. Brünn, Olmützer Kreis, 1839. v. 5, p. 487-88.

WÜRZBACH, C.V. Biografisches Lexikon der Kaiserthums Österreich. Wien, 1865. v. 13, p. 280.

— Ferdinand Krumholz. In: NOTIZENBLATT Histor. – Statist. Sektion der Mährische-Schlesische Gesellschaft vom Jahr 1870 bis 1878. Brünn, 1878. p. 95-7.

Notícias contemporâneas à vida do artista na imprensa estrangeira

BRÜNNER ZEITUNG. Brünn, 24 sept. 1861.

MÄHRISCHE-SCHLESISCHE KORRESPONDENT. Brünn, 28 jun. 1886.

MÄHRISCHE-SCHLESISCHE KUNSTBLATT. Brünn, 1847. p. 28; 1848, p. 84.

MORÁVIA. Brünn, 26 nov. / 10 dez. 1844; 16 out. 1845; 23 jan. 1847 e 11 mar. 1848.

MORGENBLATT DES MÄHRISCHE-SCHLESISCHE KORRESPONDENT. Brünn, 15 jan. 1886.

NEUIGKEITEN, 25 sept. 1861; 9 fev. 1878; 9 jul. 1886.

WIENER ILLUSTR. ZEITUNG. Wien, (1): 287, 1878.

CONFERÊNCIA 4

Hanna Levy Deinhard
e os azulejos de Portinari:
um pouco conhecido episódio
da história da crítica de arte brasileira
Daniela Pinheiro Machado Kern

Hanna Deinhard publica na revista *Craft Horizons*, em 1950, o artigo *Modern Tile-Murals in Brazil*. A revista é então uma das principais publicações sobre artes aplicadas nos Estados Unidos¹, e nesse artigo Hanna Deinhard procura mostrar aos americanos todo o potencial dos azulejos para a ornamentação de interiores e exteriores, através da apresentação e análise da azulejaria moderna que está saindo do ateliê Osir-Arte no Brasil. Hanna Deinhard, conhecida entre nós pelo nome de solteira, Hanna Levy, notabilizou-se, durante sua estadia no Brasil, pela atuação como pesquisadora do SPHAN e pelos seminiais artigos sobre arte colonial brasileira. O breve artigo *Modern Tile-Murals in Brazil*, no entanto, lança luz sobre o interesse da historiadora da arte pela arte moderna brasileira e, em especial, sobre sua relação de amizade com o pintor Candido Portinari. É justamente essa relação que irei usar aqui como moldura para a apresentação e análise das ideias contidas no artigo recém-mencionado, muitas delas recorrentes em obras anteriores e mesmo posteriores de Hanna.

Hanna Levy chega ao Brasil com seu companheiro Fritz Deinhard em 1937. Defendera há pouco sua tese de doutorado em Paris, mas, sendo judia e marxista, realmente se tor-

¹ A revista *Craft Horizon* começou a ser publicada em maio de 1942, com tiragem de 3500 exemplares. A partir de 1979 a revista bimensal passa a se chamar *American Craft*. Cf.: <http://digital.craftcouncil.org/cdm/landingpage/collection/p15785coll2>.

nara perigoso permanecer na Europa. Não demora a conseguir atuar como pesquisadora junto ao SPHAN. Conta com a simpatia de Rodrigo Melo Franco de Andrade e, mesmo sem conhecer arte brasileira quando chega ao país, a crer no depoimento de uma ex-funcionária do SPHAN, Judith Martins², já em 1938 pede a Rodrigo para ser apresentada a Portinari. Os motivos são bem explicitados por Rodrigo na carta que Hanna entrega ao pintor na primeira vez em que se encontram, carta que aqui reproduzo na íntegra:

Rio, 25 de junho 1938

Meu caro Portinari,

Tenho o prazer de apresentar a v. a portadora desta, Dra. Hanna Levy, a cujo respeito já lhe falei.

Ella têm o desejo de escrever a seu respeito para revistas de arte na Europa e, por isso mesmo, v. precisa mostrar-lhe os seus trabalhos e conversar com ella.

Trata-se de uma jovem de talento e de uma especialista de excelente cultura.

Abraço do seu Rodrigo (ANDRADE, 1938, p. 1).

Por que Hanna Levy, que entre nós, conforme já foi dito, ficou conhecida como especialista em arte colonial brasileira, iria manifestar tamanho interesse em estudar um artista moderno brasileiro? Antes de prosseguirmos, na tentativa de responder preliminarmente a essa questão, é preciso abrir um parêntese relativo à natureza das pesquisas de Hanna Levy empreendidas na Europa, no período imediatamente anterior ao exílio no Brasil. Atualmente já é bem sabido que Hanna Levy trabalhava com historiografia e teoria da arte,

² Segundo Judith Martins, em entrevista realizada em 1982, quando chegou ao Brasil Hanna Levy “não sabia nada de arte brasileira”. Cf. THOMPSON, 2010, p. 40.

primeiro em Munique, depois na Sorbonne, em Paris, onde defendeu a tese *Henri Wölfflin: Sa théorie. Ses prédécesseurs*, orientada por Henri Focillon e Charles Lalo³. Quanto à sua orientação teórica, basta consultar a tese de Hanna Levy para constatar a importância do pensamento marxista na formulação dos argumentos críticos aos quais recorre para apontar fragilidades conceituais nos *Conceitos fundamentais de História da Arte* de Heinrich Wölfflin. O maior pecado de Wölfflin teria sido o de dar as costas, em sua teoria da evolução interna das formas, às condições materiais, sociais e históricas relacionadas ao desenvolvimento artístico nos diferentes períodos e em diferentes regiões do mundo. Hanna em diversos trechos de sua tese critica tal indiferença à história, como neste:

Pudemos ver igualmente que os conceitos filosóficos e psicológicos que ele utiliza são em parte deformados arbitrariamente, em parte definidos muito imperfeitamente, em função precisamente da falta fundamental de uma concepção satisfatória de história (LEVY, 1936, p. 207).⁴

E na conclusão de seu trabalho, Hanna reforça o ataque ao desinteresse teórico de Wölfflin pela ordem social subjacente à elaboração dos diversos estilos artísticos:

³ Sabemos mais hoje sobre a biografia de Hanna Levy Deinhard devido ao cuidadoso trabalho de coleta de fontes empreendido pela historiadora da arte alemã Irene Below. Cf. BELOW (2000) e BELOW (2005). Os dados levantados por Below foram divulgados no Brasil principalmente por BAUMGARTEN (2008 e 2013) e NAKAMUTA (2009 e 2010). Dados biográficos abreviados de Hanna Levy Deinhard também podem ser encontrados em KAPSNER (2011) e WENDLAND (1998).

⁴ Todas as traduções de trechos de textos que, no original, encontram-se em língua estrangeira (alemão, francês ou inglês), são de minha autoria.

... o fracasso de Wölfflin se deveu a uma incapacidade pessoal, ou reflete antes o embaraço geral da ciência burguesa de seu tempo? É evidente que a primeira questão não poderia ser sustentada. Sublinhamos, com efeito, o quão preciosas são as contribuições trazidas por Wölfflin ao problema da história dos estilos. Uma vez que, apesar de toda a sua clarividência e erudição profunda, Wölfflin não conseguiu resolver o problema, as razões desse fracasso podem ser buscadas apenas na própria ordem social que determina o enquadramento e os métodos da ciência (LEVY, 1936. p. 231).

Um autor importante na fundamentação teórica de sua tese é seu mentor e amigo Max Raphael, historiador da arte de orientação marxista, que assistiu a defesa do trabalho e colaborou com sua elaboração. Max Raphael vivia modestamente em Paris, onde conduzia suas pesquisas com a ajuda financeira de amigos, e não possuía vinculação acadêmica. Em 1913 Wölfflin não aceitou como dissertação *De Monet a Picasso*, primeiro livro de Max Raphael, que acabou então afastado da carreira acadêmica, optando pelo trabalho com educação de adultos e pela pesquisa independente⁵. Wölfflin não tinha interesse pelos artistas modernos, especialmente Picasso. Um episódio ocorrido em 1932 exemplifica bem essa aversão. Em setembro daquele ano a Kunsthaus, em Zurique, expunha uma retrospectiva de Picasso. Em 13 de novembro Carl Jung publica em um jornal local o artigo Picasso, em que diagnostica o pintor como esquizofrênico. Max Raphael rebate com outro artigo, dessa vez publicado em um periódico de esquerda, *Information*, em que defende Picasso e sua obra⁶.

⁵ Belting apresenta uma versão resumida desse incidente. Cf. BELTING, 2006. p. 42.

⁶ Max Raphael insistiria na contestação do diagnóstico também em outro texto, Picasso, parte de seu livro Proudhon, Marx, Picasso: “Seria absolutamente falso considerar o fenômeno de divisão interior como algo pessoal (e daí concluir que Picasso era louco, como ocorreu)” (RAPHAEL, 1933, p. 219).

Wölfflin não tomou parte nesse debate público, mas em correspondência privada do início de 1933 afirmou concordar com o diagnóstico apresentado por Jung⁷.

Entre as visões incompatíveis que Max Raphael, um dos principais críticos de arte vinculados ao expressionismo alemão, e sobretudo ao grupo *Der Blaue Reiter*, e Wölfflin (2008), autor dos famosos cinco pares de critérios formais que distinguem a arte renascentista da barroca, apresentam da História da Arte, Hanna Levy sem dúvida se alinha com a de Raphael, como acabei de mencionar. Os breves trechos que citei de sua tese estabelecem um diálogo com argumentos apresentados por Max Raphael em *Proudhon, Marx, Picasso*, como este, que podemos ler agora:

Mas essa diferença relativa é tornada absoluta pela consciência desde que a completa autonomia da arte é proclamada, isto é, sua independência total e original, tanto da produção material quanto das formas de organização da sociedade. É de grande importância para o marxista dissipar essa presunção, pois ela constitui um dos mais fortes pilares da filosofia idealista (RAPHAEL, 1933, p. 204).

Max Raphael dedica particular atenção ao fato de a obra de Picasso ser considerada “revolucionária”, mesmo que acabe por ver Picasso, no período do chamado retorno à ordem, antes como um representante do que como um contestador de seu meio social. No Brasil Hanna Levy talvez tenha identificado em Portinari um perfil potencialmente correspondente ao de Picasso, um artista capaz de experimentar formalmente e ainda assim de não abandonar a preocupação

⁷ Uma descrição mais detalhada dessa polêmica pode ser encontrada em HOHL, 1983.

com a história e com as questões sociais. Uma carta de Danilo Bastos, então um dos editores da revista carioca *Dom Casmurro*, enviada a Portinari provavelmente ainda no segundo semestre de 1938, aponta para um primeiro fruto do encontro entre o pintor e Hanna Levy:

Portinari:

Não me foi possível levar o artigo da Anne Levy, hontem, como lhe prometi, mas vae agora pelo nosso contínuo. O artigo escolhido foi o de Mário de Andrade. Eu queria lhe pedir um obséquo: para janeiro, nós queríamos publicar o artigo da Anne Levy. Você até lá não o vae publicar? Quer guardá-lo para nós? Esperamos mais essa fineza de você. Está certo? Você guarda ele, que na época oportuna nós lhe procuraremos.

*Mais uma vez grato, e aceite o abraço do admirador e amigo
Danilo Bastos (BASTOS, 1938, p. 1).*

O texto de “Anne Levy” devolvido a Portinari por Danilo não chegou a ser publicado em janeiro de 1939, e o original ainda está por ser localizado. Naquele ano Portinari seria alvo de críticas em alguns artigos publicados em *Dom Casmurro*, como *Carlos Drummond de Andrade, Portinari e o touro Ferdinando*, de Luis Martins (1939), *As pinturas do Coronel*, de Oswald de Andrade (1939) e *Fracassou a Exposição Portinari?*, de Samuel da Costa (1939)⁸.

Os primeiros anos da década de 1940 são movimentados para Hanna Levy, que além de atuar como professora, publica os resultados de suas pesquisas na revista do SPHAN. São dessa época artigos que mais tarde receberiam amplo reconhecimento, como *Valor artístico e valor histórico: importante problema da História da Arte* (1940); *A propósito de três teorias sobre o barroco* (1941) e *Modelos europeus*

⁸ Uma visão geral sobre a polêmica pode ser encontrada em FABRIS, 1990, p. 26-27.

na *pintura colonial* (1944). Ao mesmo tempo Hanna Levy se envolve cada vez mais com artistas brasileiros modernos, publicando artigos sobre eles em jornais e catálogos de exposição.

Portinari, na mesma época, entre outros projetos, dedica-se a desenhar os azulejos que serão produzidos pela oficina de Paulo Rossi, primeiro para as fachadas externas do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, em 1943, depois para o exterior da capela da Pampulha, em Belo Horizonte, a partir de 1944 (FABRIS, 1990, p. 2).

Com o final da Segunda Guerra, em 1945, novas perspectivas se abrem tanto para Portinari, agora filiado ao Partido Comunista, como para Hanna Levy que, junto ao marido, já faz planos de deixar o Brasil. Ela se ressentia, como deixa claro no pequeno texto *Brazilian Art: General Statement*, que escreve para o *Handbook of Latin American Studies*, do incipiente sistema das artes no Brasil, e sobretudo do pouco espaço dado à arte moderna:

Um estrangeiro que chegasse ao Rio de Janeiro ou São Paulo e não conhecesse os endereços dos ateliês iria achar extremamente difícil, se não impossível, ver as obras de qualquer artista brasileiro moderno, com exceção dos murais de Portinari no prédio da Rádio Tupi e no Ministério da Educação. As lojas de arte estão cheias sobretudo de objetos coloniais ou arte inteiramente acadêmica. Como tampouco existem quaisquer periódicos sobre arte moderna, o contato entre o público e os artistas é essencialmente baseado nos suplementos de domingo dos jornais que reservam uma seção para notícias sobre arte (DEINHARD, 1949, p. 64).

É desse período que se sucede à Segunda Guerra que data

o próximo registro de contato entre Hanna Levy e Portinari, um telegrama enviado por ela ao artista, em 1946: “Melhores votos de boa viagem plena êxito e feliz volta – Hanna Levy” (LEVY, 1946). Portinari irá inaugurar, em Paris, uma exposição muito bem-sucedida na Galeria Charpentier. Além disso, recebe a Legião de Honra do governo francês. E há ainda outra missão a cumprir, a pedido de Luís Carlos Prestes: trazer de volta ao Brasil o militante comunista Apolonio de Carvalho, por longo tempo exilado na Europa (GIRON, 2010).



Figura 1

Apolonio de Carvalho com Candido Portinari e seu
filho no Luna Park, em Paris, 1946.

Não é improvável que Hanna Levy estivesse ciente da atividade política de seu amigo. A maior parte de seus amigos no Brasil no meio artístico, aliás, era constituída por comunistas. No entanto, não sendo conhecida, por enquanto, documentação que explicita as preferências político-partidárias de Hanna Levy durante sua estadia no Brasil, com relação a

esse assunto ainda não é possível ir além das conjecturas⁹.

Já a atividade política de Portinari está bastante bem documentada, uma vez que ele foi espionado por muitos anos pela polícia política no Brasil¹⁰. Em fevereiro de 1949 Portinari, que no ano anterior, com a dissolução do Partido Comunista no Brasil, tivera de se refugiar no Uruguai, foi convidado a participar da Cultural and Scientific Conference for World Peace em Nova York, a ser realizada em março. Portinari, tão bem recebido nos Estados Unidos no final dos anos 30 e início dos anos 40, dessa vez não pôde, contudo, comparecer, pois teve o visto negado pelo governo americano. A visão positiva e algo apolítica que Robert Smith, no catálogo que acompanhava a exposição de Portinari no MOMA, *Portinari of Brazil*, em 1940, parece não atravessar incólume o período da Guerra Fria:

Diferentemente de Rivera e dos Mexicanos ele não tem mensagem social didática a expor. Mas o que ele observou é afirmado com simpatia e dignidade, intocado pela propaganda. Sobre tal base firme, a pintura brasileira deveria continuar a crescer em importância e a desempenhar um papel cada vez mais significativo na arte futura da Pan-América¹¹.

⁹ Baumgarten havia alertado que “ainda não foram realizadas pesquisas acerca da relação de Hanna Levy com a política brasileira da época de Vargas [...]” (2008, p. 49), assim como chamou a atenção para a vinculação entre pensamento de esquerda e história da arte em seus primórdios no Brasil: “Também é importante mencionar, que a fundação da história da arte no Brasil é conectada aos críticos de arte e artistas que por sua vez foram vinculados aos partidos socialistas e comunistas desenvolvendo um projeto nacional de uma arte específica da arte brasileira (sic), por exemplo, Candido Portinari, Tarsila de Amaral, Di Cavalcanti, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer” (BAUMGARTEN, 2008, p. 61, nota 21).

¹⁰ Cf. GIRON, 2013.

¹¹ Trecho do texto de Robert Smith no catálogo *Portinari of Brazil*, MOMA, 1940. Citado em: For release Wednesday, October 9, 1940.

Alguns meses após esse incidente Hanna Deinhard envia uma carta a Portinari e à esposa, Maria, datada de 17 de outubro, carta que se inicia assim:

Amigos Maria e Candinho,

Como vão todos em sua casa? Espero que muito bem, e também espero que ainda não se esqueceram completamente de mim. Tive grande alegria quando Lisota Byington me mandou as fotografias do “Tiradentes”. Gostei imensamente e achei particularmente interessante pelo fato de ser ao mesmo tempo verdadeiro painel histórico e moderno. Isto é tão raro hoje em dia. Quase sempre as pinturas históricas ficam umas drogas do ponto de vista artístico, ou, se estão bem resolvidas artisticamente: cadê o caráter histórico? (LEVY, 1949, p. 1)

Em meio à ascensão da abstração na arte, como continuar a tratar a realidade histórica na pintura moderna? O Realismo Socialista de orientação stalinista tampouco é uma alternativa válida tanto para Hanna Deinhard quanto para Max Raphael, o amigo, ao que consta, mais inclinado ao trotskismo, por se mostrar mais aberto à experimentação artística, e que desde o final da Segunda Guerra vive em Nova York. A pintura histórica de Portinari, sobretudo esse trabalho então recém-realizado, o mural Tiradentes localizado no colégio de Cataguases, parece a Hanna uma combinação promissora entre uma certa abertura à experimentação formal e um interesse vivo pela realidade social. Hanna Deinhard retornaria a essa questão bem mais tarde, com o artigo *Zur modernen Geschichtsmalerei (Sobre a pintura histórica moderna)*, publicado em 1967. Mesmo passados quase vinte anos desde a carta enviada aos Portinari, Hanna Deinhard continua defendendo a importância da pintura histórica, como podemos

ler no parágrafo com que arremata o artigo:

Talvez isso explique, deste modo, por que essas obras de artistas que emanam da realidade única têm uma expressão muito mais ampla do que as suas próprias imagens alegóricas da história; também torna bastante compreensível a razão pela qual a busca de uma nova definição do conceito de realismo se tornou um problema central da moderna pintura histórica. “Quanto mais nos apegamos hoje a utopias, e da existência, do presente, procuramos escapar, tanto mais próximo o perigo dos falsos resultados de um sistema óptico que ignora o realismo” (Kokoschka) (DEINHARD, 1967, p. 306).

Retomando a carta, motivo oficial para o seu envio é explicitado logo a seguir: a possibilidade de Hanna Deinhard publicar uma matéria na The ART News sobre o *Tiradentes* de Portinari, ainda em 1949. O principal obstáculo ao projeto, que ela tenta solucionar através dessa carta, é a falta de imagens da obra. Carente de recursos para obter imagens de obras de artistas brasileiros, agora que morava em Nova York, Hanna Deinhard ainda tentará por alguns abordar esse tema, até abandoná-lo completamente, como veremos adiante. Hanna Deinhard, na carta, pede que Portinari interceda junto a Oscar Niemeyer para conseguir essas reproduções, e reafirma que gostaria de mencionar a ambos em sua matéria:

Mas uma coisa ele pediu: ter um ou 2 fotos do edifício do Oscar, onde o Tiradentes será colocado. Eu prometi a ele indagar se era possível. Pois eu gostaria muito que sejam publicados juntos os seus nomes – os mais conhecidos (praticamente os únicos conhecidos) artistas do Brasil (LEVY, 1949, p. 1).

Depois de tratar dessa questão profissional, Hanna Deinhard, que se mudara com o marido, Fritz Deinhard, para Nova York no segundo semestre de 1948, escreve aos Portinari sobre suas impressões da cidade e sobre os cursos que está ministrando na New School for Social Research, instituição que abriga na época um grande contingente de intelectuais europeus refugiados de guerra:

Como nós não vínhamos com a ideia de encontrar aqui um paraíso terrestre, mas sim com a ideia de encontrar museus, bibliotecas, escolas, etc., estamos muito contentes aqui. Achei em muito pouco tempo um lugar para ensinar história da arte, e os alunos estão gostando de mim. Um dos meus cursos do ano passado tinha por título Art of Our Time. Começou com Courbet e tinha marcado no programa que a última aula seria sobre os mexicanos e Portinari. Infelizmente não deu tempo bastante, mas este ano já mostrei 3 coisas de Candido. Na primavera um curso meu terá o nome: “Revolutionary” art from David to Picasso. Procurarei mostrar como o termo “revolucionário” em arte pode ter significações as mais diversas. Que, por exemplo, Portinari pintando negros não é necessariamente por isso um artista “revolucionário”, só em certos ambientes, etc. (LEVY, 1949, p. 1).

Sobre essa passagem da carta, gostaria de fazer pelo menos duas observações. A primeira delas é que ainda está por ser realizado um cotejamento mais aprofundado entre os pressupostos teóricos desenvolvidos respectivamente por Hanna Deinhard e Max Raphael em suas concepções de uma história da arte materialista. Mesmo assim é possível identificar no trecho citado um tema comum, o da revolução nas artes, com todas as potenciais nuances que pode envolver. Retomando o texto de Max Raphael sobre Picasso, parte de

Proudhon, Marx, Picasso, nas últimas páginas surge com força exatamente esse tema, o da “arte revolucionária” e o da má aplicação da expressão:

Ainda demasiado frágeis para desenhar diretamente na realidade histórica, os ideólogos terminaram, entre golpes de argumentos metafísicos, por empurrar a arte para fora do mundo e por colocá-la no centro do universo (romantismo, Schopenhauer). Eles a transformaram assim naquilo que o mundo do espírito tinha de mais constante, isto é, o refúgio da reação espiritual. O que, na própria arte, se manifesta pela estagnação das academias tornadas todo-poderosas. E de tal modo que todos os artistas que se voltavam para a vida concreta como sendo a fonte de sua criação artística, viram-se enredados, apesar de si mesmos, em uma perspectiva ‘revolucionária’, apenas sendo os representantes da classe social dirigente de sua época. [...]. Nada demonstra melhor a que ponto a palavra ‘revolucionário’ se tornou uma expressão pronta nas coisas do espírito quanto a constatação seguinte: não se tentou uma única vez procurar distinguir como tais todos esses revolucionários tão diferentes uns dos outros (RAPHAEL, 1933, p. 234-235).

A segunda observação que gostaria de fazer é sobre os cursos ministrados na *New School for Social Research*, descritos por Hanna Deinhart em sua carta. O primeiro deles, intitulado *Introdução à compreensão das obras de arte*, dividia-se em dois módulos, *Problemas de história, teoria e crítica*, ministrado no segundo semestre de 1948, e o segundo, *A arte de nosso tempo (New School Bulletin 1948-1949...)* ministrado no primeiro semestre de 1949. É este segundo módulo que Hanna menciona na carta, lamentando o fato de não ter tido tempo de atender a parte final do programa,

e indicando ter encaixado a análise de obras de Portinari em aulas ministradas provavelmente no segundo semestre de 1949. Outro curso anunciado por Hanna Deinhard é justamente “*Arte revolucionária*”: *de J. L. David a Picasso (New School Bulletin 1949...)* previsto para o primeiro semestre de 1950. Os programas bem detalhados que Hanna Deinhard publicava no *New School Bulletin*, mesmo que, como acabamos de ver, nem sempre tenham sido seguidos à risca, nos permitem ter uma boa ideia dos principais tópicos de suas aulas. No quadro na página seguir estão os programas completos dos dois cursos que Hanna comenta na carta aos Portinari:

1948/1949	
<p>INTRODUÇÃO À COMPREENSÃO DAS OBRAS DE ARTE</p>	<p>PROBLEMAS DE HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA (início em 28 de setembro de 1948) Ilustrado por slides de obras-primas de todas as épocas. Como todas as obras de arte contêm elementos variáveis e constantes, cada uma coloca problemas de história da arte e teoria da arte; como variam em valor, cada uma coloca problemas de crítica de arte: Elementos constantes e variáveis na obra de arte. Sua inter-relação e fatores determinantes. A diferença entre estilos históricos e estilo artístico. Diferentes tipos de artistas. Fatores que determinam a atitude do público em relação a obras de arte. Mudança de gosto e padrões de valor. Diferença entre gostar e compreender uma obra de arte.</p> <p>A ARTE DE NOSSO TEMPO (início em 8 de fevereiro de 1949) Ilustrado por slides. Quando começa a arte moderna? O artista moderno e seu público. A predominância da pintura. O revival de estilos na arte moderna. Diferenças essenciais entre primitivos antigos e modernos, expressionistas, surrealistas.</p> <p>8 fev. Courbet. Daumier 15 fev. Impressionistas franceses. Manet 1 mar. Degas e Toulouse-Lautrec 8 mar. Impressionistas alemães 15 mar. Escultores: Rodin, Maillol, Barlach 22 mar. Pontilhismo 29 mar. Cézanne e sua importância fundamental 5 abr. Munch, Van Gogh 12 abr. Expressionismo alemão 19 abr. Gauguin. Hodler 26 abr. Matisse 3 mai. Rouault. Chagall 10 mai. Modigliani. H. Rousseau. Klee 17 mai. Picasso 24 mai. O movimento mexicano. Portinari</p>

1950	
<p style="text-align: center;">“ARTE REVOLUCIONÁRIA”: DE J. L. DAVID A PICASSO</p> <p>(15 semanas, a partir de 10 de fevereiro de 1950)</p>	<p>A dificuldade de definir arte “revolucionária”: arte produzida durante a época de uma revolução não é necessariamente arte revolucionária; obras que não são revolucionárias no período de sua produção podem parecer sê-lo em outro período, e vice-versa. A diferença entre revolução artística e arte revolucionária; revoluções artísticas como um reflexo da instabilidade social. Arte como um meio de propaganda, e arte revolucionária. A questão relativa ao caráter revolucionário de uma obra de arte não pode ser resolvida por meio de uma análise puramente formal.</p> <p style="text-align: center;">Entre os artistas a discutir: J. L. David; Goya; Géricault; Delacroix; Daumier; Millet; Courbet; Kollwitz; Grosz; Dix; Shan; Masereel; Rivera;</p>

Cursos de Hanna Deinhard na New School for Social Research (1948-1950)

Ainda não foi possível verificar se de fato Hanna Deinhard conseguiu publicar a prometida matéria no The ART News. De todo modo, passam-se mais alguns meses e um artigo seu, em que aparecem lado a lado, como ela desejava, os nomes de Niemeyer e Portinari, é publicado na Craft Horizons, Modern Tile-Murals in Brazil, mencionado logo nas primeiras linhas desse texto. O que faremos agora é acompanhar a estrutura e os principais argumentos desse texto curto, tendo em mente as informações já apresentadas sobre posições teóricas de Hanna Levy Deinhard e sobre seus laços de amizade com Portinari.

Hanna Deinhard has a Ph.D. from the Sorbonne, Paris. She taught in Brazil, in the Ministry of Education in Rio de Janeiro, and now is Assistant in Theory of Art at the New School for Social Research in New York.

Modern Tile-Murals in Brazil

BY HANNA DEINHARD



Figura 2
Primeira página do artigo de Hanna Deinhard, com
reprodução de parte dos azulejos da
Capela da Pampulha, em Belo Horizonte. *Craft Magazine*, 1950.

Hanna Deinhard inicia o artigo com uma ideia que irá desenvolver mais adiante, a de que são os arquitetos e artistas modernistas que realmente lidam de modo original, criativo,

com o legado colonial brasileiro. Exemplo disso é o revival dos azulejos que estão promovendo no Brasil:

Arquitetos modernos no Brasil adaptaram e restauraram um antigo ofício, o uso dos azulejos [...], que constituem um dos mais característicos e encantadores traços da arquitetura colonial brasileira, cobrindo fachadas inteiras, contornando a abertura de portas, decorando as [...] naves das igrejas, em pátios abertos, em claustros ou nas salas e varandas das casas grandes (DEINHARD, 1950, p. 7).

Essa verdadeira “revolução” dos azulejos começa, segundo Deinhard, com a decoração das paredes externas do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, pois “através da decoração de azulejos desse prédio os azulejos voltaram outra vez à vida, agora tendendo a se tornar, como nos dias da Colônia, uma típica característica da arquitetura brasileira” (DEINHARD, 1950, p. 7). Hanna Deinhard em seguida reforça que esses artistas e arquitetos modernos (como Niemeyer, Portinari, Paulo Rossi), em suma, “não imitam servilmente os azulejos coloniais” (DEINHARD, 1950, p. 7). Tal afirmação, tendo em vista alguns dos artigos anteriores de Hanna, como os já citados *Valor artístico e valor histórico: importante problema da História da Arte e Modelos europeus na pintura colonial*, ganha outra dimensão. Em ambos os textos Hanna se ocupa da discussão acerca dos critérios de valoração artística e histórica das obras de arte, no primeiro através de uma análise teórica, no segundo através de estudos de caso. Para ela, em suma, nem sempre valor histórico e valor artístico coincidem. Antigas obras decorativas do Brasil Colônia podem apresentar diferentes graus de valor histórico, mas apenas algumas delas,

as que se libertam da “imitação servil” dos modelos europeus, poderiam ser consideradas como reais portadoras de valor artístico. Rubem Navarra, em uma resenha do artigo Modelos europeus na pintura colonial, publicada em 1947 no Diário de Notícias, considera o julgamento de Hanna severo em excesso, e procura mostrar-se bem mais disposto do que ela a reconhecer valor artístico em obras do período colonial (NAVARRA, 1947, p. 4). Hanna Levy, ao indicar as fontes europeias consultadas por artistas coloniais no Brasil coloca em discussão o problema da originalidade e da cópia, perturbando, em certa medida, uma tendência forte na historiografia da arte a valorizar o máximo possível a originalidade da produção artística colonial. Sob esse aspecto, é possível entender Modern Tile-Murals in Brazil como uma espécie de desdobramento de alguns argumentos avançados nesses artigos anteriores. Se poucas vezes era possível encontrar originalidade e brilhantismo técnico na arte do Brasil Colônia, o mesmo não se pode dizer do que está sendo feito naquele momento por um grupo de artistas modernos. Em outras palavras, a “arte” estaria realmente sendo feita no Brasil agora, pelos artistas modernos.

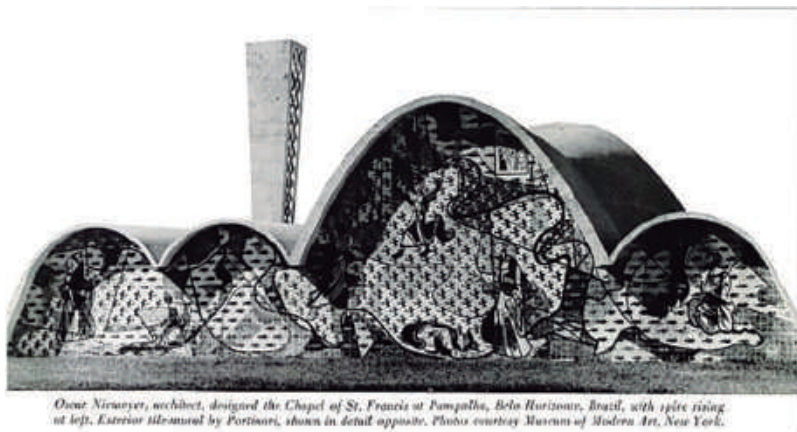


Figura 3

Reprodução do mural de azulejos da Capela da Pampulha no artigo de Hanna Deinhard. Tradução da legenda original: “Oscar Niemeyer, arquiteto, desenhou a Capela de São Francisco na Pampulha, Belo Horizonte, Brasil, com uma torre erguida à esquerda. Murais exteriores em azulejo por Portinari, mostrados em detalhe. Fotos: cortesia do Museum of Modern Art, Nova York”.

Depois de apresentar sua tese da originalidade dos artistas modernos brasileiros, Hanna Deinhard passa a detalhar o exemplo do mural de azulejos do Ministério da Educação no Rio de Janeiro, uma experiência pioneira: os azulejos foram desenhados por Portinari, e cuidadosamente fabricados por Paulo Rossi, dono da Osir-Arte, em São Paulo. O resultado é bastante elogiado por Hanna: “o efeito da superfície vitrificada em azul e branco em contraste com a textura do granito, do vidro, do aço e do mármore também usados no prédio é agradavelmente fresco, vivaz e harmonioso” (DEINHARD, 1950, p. 7). O experimento com azulejos é levado adiante agora por Niemeyer, que planeja um mural externo de azulejos para a Capela da Pampulha. Na igreja dedicada a São Francisco de Assis, os azulejos, representando cenas da vida do santo, são desenhados por Portinari e fabricados, mais

uma vez, pela Osir-Arte de Paulo Rossi. Quando Hanna publica esse artigo a igreja ainda estava longe de ser consagrada, o que só aconteceria em 1959 (TEIXEIRA, 2008, p. 7). Muitos não aceitaram seu arrojo formal, e viam claramente no desenho de sua fachada uma alusão ao símbolo comunista da foice e do martelo (CARSALADE, 2007, p. 43). Hanna Deinhard, claramente ciente dessa rejeição, não deixa dúvidas sobre sua posição a respeito dessa polêmica:

Tanto Niemeyer como Portinari foram – e ainda são – duramente atacados por não terem respeitado nenhuma forma “tradicional”, seja na estrutura da igreja ou na representação das cenas da vida de São Francisco. No entanto, os passionais críticos tradicionalistas parecem não se dar conta do fato de que, sem os ousados experimentos do arquiteto e do pintor modernos, a tradição da decoração em azulejos teria sido completamente perdida no Brasil. (DEINHARD, 1950, p. 7).

Feita essa observação, Hanna Deinhard irá se deter em questões históricas, técnicas e mesmo tipológicas relacionadas ao emprego de azulejos no Brasil. Trazidos pelos portugueses, que os adotaram em função do contato com a Espanha arabizada e com povos orientais, a fabricação de azulejos se baseia em uma técnica milenar e relativamente estável. Sabe-se que os azulejos usados no Brasil Colônia eram importados de Portugal, com notada preferência por aqueles em azul e branco, preferência compartilhada pelos arquitetos brasileiros modernos.

Hanna Deinhard identifica então dois grupos de azulejos coloniais brasileiros: os azulejos decorados individualmente (uma flor, uma estrela), mais usados na decoração de paredes externas (fachadas ou molduras para portas e janelas).

Desses restariam poucos exemplos coloniais intactos. E os azulejos como parte da composição de uma cena, encontrados em profusão nos painéis de igrejas e mosteiros brasileiros (em especial nordestinos), principalmente de meados do séc. XVIII. Tais painéis são variados nos tamanhos e nos temas, podendo ser compostos por 60, 132, e mesmo 336 azulejos. Predominam as cenas do Velho Testamento, da vida de Cristo e as lendas de santos. Eventualmente são encontradas também figuras alegóricas ou mitológicas e cenas profanas, separadas por molduras de azulejos que simulam elementos de arquitetura, para Hanna muitas vezes mais interessantes e belas do que os próprios temas representados. A justificativa para o maior valor artístico é, outra vez, a originalidade: “A razão para isso é simples: a moldura era ou especialmente criada para cada painel pelos azulejeiros ou era tomada de desenhos de volutas ornamentais. As composições figurativas, pelo contrário, eram com frequência criadas originalmente para painéis de azulejos” (DEINHARD, 1950, p. 10).

Hanna se pergunta em seguida por que razão a história dos azulejos no Brasil ainda não foi escrita, por que tantos exemplos de azulejaria ainda não foram fotografados ou analisados e identificados. Ela mesma especula sobre os motivos:

Essa aparente falta de interesse se torna mais compreensível se lembramos que por muito tempo, podemos com segurança dizer todo o século XIX e até os anos 40 do século XX, esses belos e tradicionais meios de decoração arquitetônica foram praticamente ignorados pelos arquitetos brasileiros (DEINHARD, 1950, p. 10).

Hanna irá retomar mais uma vez a defesa da iniciativa

dos artistas e arquitetos modernos: eles não empreendem apenas um revival de uma técnica antiga: “Através da iniciativa deles, a fabricação artística de azulejos se tornou, pela primeira vez na história, um ofício brasileiro nativo pois, como já mencionado, os azulejos coloniais sempre haviam sido importados” (DEINHARD, 1950, p. 10). A importância do Osir-Arte, estúdio de Paulo Rossi, para o desenvolvimento dos azulejos brasileiros modernos é inegável, sobretudo quando se considera que ele teve de lidar com uma série de problemas técnicos, como a mistura ideal de argila, a combinação de cores e a temperatura de cozimento dos azulejos. Hoje são bem conhecidos e comprados por turistas os azulejos de Osir-Arte – em sua maioria policromos (verde, azul, marrom, amarelo, laranja e branco) e assinados por artistas como Volpi, Zannini, etc. Os temas representados são cenas típicas populares brasileiras como pessoas no trabalho ou descansando, colheita de algodão, corte de cana, condução de gado, engenhos de açúcar, briga de galos, casamento do interior, mulheres com jarro de água na cabeça, baianas vendendo doces, bandeiras de São João. Às vezes há uma cena inteira representada em um único azulejo, às vezes são produzidos painéis com 4, 10, 20, 26 ou mais azulejos. Os azulejos modernos são empregados com mais frequência como tampos de mesa, e se revelam úteis em vários ambientes domésticos, internos ou externos, em função de suas cores indestrutíveis. Lembrando-se de que escrevia para o público norte-americano, no último parágrafo de seu artigo Hanna destaca as possibilidades de uso desses azulejos mesmo em países frios, do norte – especialmente na decoração monumental.

As legendas que acompanham as ilustrações do artigo mostram, de resto, que Hanna Deinhard precisou recorrer

a várias fontes para obter as imagens que precisava, sempre um assunto complexo para uma pesquisadora que morasse, na época, longe do Brasil. As fotos da igreja da Pampulha e das paredes exteriores do Ministério da Educação e Saúde foram fornecidas pelo MoMA, e as de igrejas coloniais brasileiras, por fotógrafos em geral vinculados em algum momento ao SPHAN, como Erich Joachim Hess.

Esta não seria a última vez que Hanna escreveria sobre Portinari. Em 1956 ela e Fritz decidiram se mudar para Israel. A vida nos Estados Unidos na época não era exatamente fácil, ainda mais para quem mantinha posições esquerdistas. Max Raphael se matou em Nova York, poucos anos antes, em 1952. Leo Balet, comunista militante e amigo tanto de Hanna quanto de Raphael, iria morrer na miséria na mesma cidade, em 1965. Já em Israel, Hanna fica sabendo que Portinari iria expor no país, e lhe envia esta carta:

Hanna Deinhard

5 Ranak Str.

Haifa-Achusa

Haifa, 11 de junho

Saudações! Caros Portinaris, ainda se lembram de mim depois de tanto tempo? Talvez que a Fayga ou o Roberto ou algum dos outros que foram nos visitar em Nova York, transmitiram lembranças. Chegamos aqui 13 de abril. Mas desde este tempo, a minha vida mudou inteiramente, pois chegamos juntos e agora estou só. Eu teria ido a Jerusalém ver o vernissage da exposição, mas Fritz morreu em Jerusalém e ainda não posso ver os lugares onde estive com ele.

Mas gostaria tanto dar-lhes um abraço. Ovi dizer pelo Dr. Schiff, diretor do pequeno museu daqui, que vocês talvez irão a Haifa. Então seria fácil. Eu tenho telephonme: 81936, mas tenho

de sahir cada dia, com exceção de Sabbado, as 7 horas da manhã, e não volto antes de duas e meia. Vejam se dá tempo para nos encontrar, ainda que seja por pouco tempo.

Desde que saímos do Brazil não usei mais o meu nom de jeune fille Levy, mas somente o do Fritz, de modo que não sou mais Hanna Levy como vocês me conheceram. Mas a affecção é a mesma de sua velha amiga e admiradora

Hanna (DEINHARD, 1956, p. 1).

Hanna Deinhard escreveu aos Portinari menos de dois meses após a morte de Fritz, em 30 de abril. Ele contraiu uma gripe na viagem de navio até Israel e, já com 75 anos, não conseguiu se recuperar. Foi enterrado em Jerusalém, em um cemitério para estrangeiros, o Alliance Church International Cemetery. Mesmo abalada com a perda, Hanna Deinhard, que dava aulas de história da arte no Technion, um instituto de tecnologia sediado em Haifa, publicou em 1956 mais um texto sobre Portinari, *Guerra e Paz: exposição de Picasso e Portinari C. no Museu de Arte Moderna*, Haifa, no Haaretz, um jornal israelense de esquerda (BELLOW, 2000)¹². Deinhard ainda haveria de enviar, poucos anos depois, um telegrama a Maria Portinari, dessa vez com condolências pela morte de Candido.

Hanna Levy Deinhard, da década de sessenta em diante, seria cada vez mais conhecida nos Estados Unidos e na Europa como historiadora da arte marxista, preocupada com a constituição da sociologia da arte (Cf. WALLACH, 1984, p. 35, e HADJINICOLAOU, 1989, p. 182). Mesmo com esse reconhecimento, e mesmo tendo escrito muito, fato é que parte significativa de sua obra encontra-se ainda espalhada nos arquivos de jornais e revistas nos países pelos quais passou, em várias línguas, inglês, português, hebraico, francês,

alemão. Nessa carreira fragmentada em função da vida de refugiada de guerra em constante peregrinação, a relação de amizade com os Portinari, alimentada por tantos pontos comuns, como a compatibilidade política, a visão de arte, a vivência internacional e a experiência da perseguição e do exílio, mesmo com interrupções, é um dos fios que podemos acompanhar na tentativa de conhecer um pouco melhor dessa historiadora de arte que tanto impacto causou em sua breve passagem pelo Brasil.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. As pinturas do Coronel. Dom Casmurro, 127, p. 6, 2 dez. 1939.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. [Carta] 25 jun. 1938, Rio de Janeiro [para] Candido Portinari. 1 p. Apresenta Hanna Levy, que deseja escrever sobre Portinari, em revistas da Europa. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/15056/detalhes>. Acesso em 11 jul. 2014.

BASTOS, Danilo. [Carta] 1938, Rio de Janeiro [para] Candido Portinari. 1 p. Desculpa-se por não ter publicado artigo de Anne Levy, tendo preferido um artigo de Mário de Andrade. Pede que Portinari guarde esse artigo para ser publicado, por seu periódico, em janeiro (?).

Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/8039/detalhes>. Acesso em 11 jul. 2014.

BAUMGARTEN, Jens. A historiadora da arte Hanna Levy: o barroco, o exílio e uma história da arte mundial. Revista Tempo Brasileiro, n. 174, p. 47-61, jul.-set. 2008.

BAUMGARTEN, Jens; TAVARES, André. Le baroque colonisateur: principales orientations théoriques dans la production historiographique. Perspective: La revue de l'INHA. Le Brésil, n. 2013-2, p. 288-307, Décembre 2013.

BELOW, Irene. „Jene widersinnige Leichtigkeit der Innovation“ Hanna Deinhard's Wissenschaftskritik, Kunstsoziologie und Kunstvermittlung. Vortrag auf der Tagung „Künstlerinnen und Kunstwissenschaftlerinnen im Exil“, Staatliche Galerie Moritzburg Halle, 27. – 29. 10. 2000 (X. Tagung der Reihe Frauen im Exil).

BELOW, Irene. „Jene widersinnige Leichtigkeit der Innovation“ Hanna Deinhard's Wissenschaftskritik, Kunstsoziologie und Kunstvermittlung. In : HUDSON-

WIEDENMANN, Ursula; SCHMEICHEL-FALKENBERG, Beate. *Grenzen Überschreiten. Frauen, Kunst und Exil.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. p. 151-180.

BELTING, Hans. *O fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois.* São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CARSALADE, Flávio. *Pampulha.* Belo Horizonte: Conceito, 2007.

COSTA, Samuel da. *Fracassou a Exposição Portinari? Dom Casmurro*, 131, p. 11, 30 dez. 1939.

DEINHARD, Hanna. *Brazilian Art: General Statement.* *Handbook of Latin American Studies* 12, 1949. Disponível em: http://lcweb2.loc.gov/cgi-bin/query/D?porthlasretro:5:./temp/~hlas_rXAv::@@@@mdb=hlasbib,hlasretro. Acesso em: 01 jun. 2014.

DEINHARD, Hanna; DEINHARD, Fritz [Carta] 17 out. 1949, Nova York [para] Candido e Maria Portinari. 2 p. Diz ter recebido fotos do “Tiradentes”, gostado muito e ter conversado com o diretor da “Art News”, que pretende publicá-las. Pede a ajuda do casal para conseguir que Oscar Niemeyer lhe envie fotos do prédio onde será colocado o painel. Comenta aspectos de sua vida profissional, como professora de arte. Pergunta por Leskoschek. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/8713/detalhes>. Acesso em 11 jul. 2014.

DEINHARD, Hanna [Carta] 11 jun. 1956, Haifa, Israel [para] Candido e Maria Portinari, Jerusalém, Israel. 1 p. Lamenta não ter ido ao vernissage da exposição, em Jerusalém, justificando-se. Pergunta se os Portinaris irão a Haifa, desejosa de encontrá-los. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/15448/detalhes>.

DEINHARD, Hanna. *Modern Tile-Murals in Brazil.* *Craft Horizons*, v. 10, n. 1, p. 6-10, Spring 1950.

DEINHARD, Hanna. Zur modernen Geschichtsmalerei. *Neue Rundschau*, 78. Jahrgang 1967, Zeites Heft, p. 298-306.

FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

For release Wednesday, October 9, 1940. Museum of Modern Art opens exhibition of Brazilian Painter's works. Disponível em: http://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/638/releases/MOMA_1940_0069_1940-10-03_401003-60.pdf?2010. Acesso em: 01 jul. 2014.

GIRON, Luís Antônio. *Portinari, o pintor vigiado*. No centenário do artista, documentos inéditos mostram como ele foi perseguido pela polícia política. 2013. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/o,,EDR54802-6011,00.html>. Acesso em: 01 jul. 2014.

HADJINICOLAOU, Nicos. *História da arte e movimentos sociais*. Lisboa: Edições 70, 1989.

HOHL, Reinhold. C. G. Jung on Picasso (and Joyce). *Notes in the History of Art* v. 3, n. 1, p. 10-18, Fall 1983.

KAPSNER, Claudia. *Hanna Deinhard*. 2011. *Einblicke – Ausblicke, Jüdische Kunsthistoriker in München (2010/11)*. Ludwig-Maximilians-Universität München. Disponível em: http://www.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/forschung/ausstellungsprojekte/einblicke_ausblicke/biografien/deinhard/index.html. Acesso em: 20 jul. 2012.

LEVY, Hanna. A propósito de três teorias sobre o barroco. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* n. 5. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, p. 259-284, 1941.

LEVY, Hanna. *Henri Wölfflin. Sa théorie. Sés prédécesseurs*. Rottweil: Rothschild, 1936.

LEVY, Hanna. Modelos europeus na pintura colonial. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional n. 8. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, p. 7-66, 1944.

LEVY, Hanna. [Telegrama] 1946, Rio de Janeiro [para] Candido Portinari. 1 p. Deseja boa viagem, pleno êxito e feliz regresso. Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/documento/17279/detalhes>. Acesso em 11 jul. 2014.

LEVY, Hanna. Valor artístico e valor histórico: importante problema da História da Arte. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional n. 4. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, p. 181-192, 1940.

MARTINS, Luís. Carlos Drummond de Andrade, Portinari e o touro Ferdinando. Dom Casmurro, 115, p. 7-11, 26 ago. 1939.

NAKAMUTA, Adriana Sanajotti. Hanna Levy no SPHAN. 2009. Nos Arquivos do IPHAN. Revista eletrônica de Pesquisa e Documentação. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1541>. Acesso em: 20 abr. 2013.

NAKAMUTA, Adriana Sanajotti (org.). Hanna Levy no SPHAN: história da arte e patrimônio. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2010. (Série Pesquisa e Documentação do IPHAN, 5)

NAVARRA, Ruben. O n. 8 da Revista do "S.P.H.A.N". Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 17 ago. 1947, p. 4.

New School Bulletin 1948 - 1949 Vol. 6 No. 1. 6 Sept 1948. General; Public Engagement; New School course catalogs. New School Archives and Special Collections Digital Archive. Web. 30 Jul 2014.

New School Bulletin 1949 Fall Vol. 7 No. 1. 5 Sept 1949. General; Public Engagement; New School course catalogs.

New School Archives and Special Collections Digital Archive.
Web. 30 Jul 2014.

RAPHAEL, Max. Picasso. In: _____. Proudhon, Marx, Picasso. *Trois études sur la sociologie de l'art*. Paris: Éditions Excelsior, 1933. p. 187-237.

REMICK, David. The Dissenters: Haaretz prides itself on being the conscience of Israel. Does it have a future? *The New Yorker*, February 28, 2011. Disponível em: <http://www.newyorker.com/magazine/2011/02/28/the-dissenters>. Acesso em: 11 jul. 2014.

TEIXEIRA, Luiz Gonzaga. *Igreja de São Francisco de Assis. Pampulha: guia do visitante*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2008.

THOMPSON, Analucia (org.). *Entrevista com Judith Martins*. Rio de Janeiro: IPHAN/DAF/Copedoc, 2010

WALLACH, Alan. Marxism and Art History. In: OLLMAN, Bertell; VERNOFF, Edward. *The Left Academy: Marxist Scholarship on American Campuses*, v. II. New York: Praeger Publishers, 1984. p. 23-47.

WENDLAND, Ulrike. Deinhard, Hanna. In: _____. *Biografisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil*, Bd 1. München: K. G. Saur Verlag GmbH & Co., 1999. p. 112.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MESA 4:

“Com-posições : como pensar é se posicionar”

Godard: o cinema é nós

Luiz Felipe Soares

*Se fosse possível dizer: eu viram subir a lua, ou:
em mim nos dói o fundo dos olhos,
e principalmente assim:
tu mulher loura eram as nuvens que con-
tinuam correndo diante
de meus teus seus nossos vossos seus rostos.
Que diabo.
Cortázar¹*

Todas as mulheres das telas de Manet parecem dizer a Godard: “je sais à quoi tu penses” (IIIa 48). No rosto de Olympia isso fica muito evidente. Godard poderia ter se restringido a ela, mas não: ele diz todas. Não seria viável verificá-lo, é claro, mas não seixa de ser um exercício delicioso. A garçonete do Folies-Bergère, por exemplo. Ela não olha diretamente para nossos olhos, seu olhar fica um pouco abaixo, vago. Tenho minhas dúvidas se ela está olhando nos olhos do homem a sua frente, de bigode e cartola, que vemos apenas no reflexo improvável atrás dela. Aquele ou aquela que o olhar encontraria não está ali, ela já sabe; não está mais, ou nunca esteve. Seu olhar vago e desolado acontece, certamente, após um leve suspiro de desânimo. É a própria melancolia que ali se instala. A jovem parece saber que olhamos para ela e já nem liga mais se sentimos pena dela ou não; já superou

¹ Cortázar, Julio. As babas do diabo. Tradução de Eric Nepomuceno. In: As armas secretas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, p. 60.

Godard, Jean-Luc. Histoire(s) du cinéma, v. IIIa. Paris: Gallimard-Gaumont, 1998, p. 48-55.

o estágio de se importar com nossa piedade. Mas sabe o que estamos pensando, embora não ligue pra nós.

A tela realmente ajuda a inventar o cinema, mais especificamente o cinema de alta definição. Há ali vários cortes, vários planos de detalhe muito nítidos reunidos naquela geometria ótica impossível. Sincronicamente, há toda uma sequência em que a câmera nos faz passear pelas sensações do Folies Bergère; não supostas sensações objetivas, coletivas, comunicativas, que provavelmente o cinema aqui antecipado sabe não existirem: falo de sensações que nos atingem no momento em que forjam a subjetividade dela, da jovem. Vamos, por exemplo, no espelho, suas costas, o que já sabemos ser impossível naquele ângulo. De algum modo ela sabe que olhamos suas costas. Sabe. Não liga. Sabe que a olhamos de frente, e também não liga. Ela sabe o que pensamos porque sabe que o mundo a sua volta, que se nos oferece ao olhar, é todo feito por ela.

A tarefa da garota nua do Almoço na relva, assim como a de Olympia, é mais fácil: sabe o que estamos pensando porque está nua, há no olhar dela, ainda que menos intenso do que no de Olympia, algo como um “qual é? nunca viu?” Berthe Morisot, sob seu chapéu preto, por sua vez, me deixa culpado: com um ar de Penélope Cruz, ela parece saber de algo não muito correto que eu fiz e que não estou conseguindo esconder. Ainda Berthe, agora reclinada, certamente já sabe do que me deixa culpado, e está pronta para me repreender. A cantora de rua, ao contrário, é que foi surpreendida com seu violão e as frutas que tenta comer, apressada, e olha para mim surpresa, meio sem jeito: é o meu olhar que a intimida. A garota de chapeuzinho no café está me confirmando que não há mais espaço para mim em sua vida, ou seja, que a conversa de anteontem foi mesmo séria. Ela não esconde o

prazer ao me ver frustrado do outro lado do balcão – até se pega cantando, sem mais nem por quê. E assim por diante, as mulheres das telas de Manet nos olham com intensidade no movimento de suas vidas, rompendo violentamente nossa privacidade, nosso isolamento, nossa paralisia.

Mas acima de tudo, para além do trabalho de atriz em várias dessas telas, Victorine Meurent, quando se faz retrato, explode em intimidação. A atriz entra em cena no papel de si mesma, e o que enxergamos naquele olhar firme é como o recurso anatômico-cultural da atriz que acabou construindo o olhar de Olympia, ou seja, um desapego às convenções absolutamente jovem, desafiador, e mesmo assim sereno. “Sim, você está pensando sobre minha relação com Manet e sobre como poderia ser a *minha* relação com você; mas saiba que eu não estou nem aí para o que você está pensando.”

Com a construção desses olhares que intimidam, Manet teria, segundo Godard, inaugurado “a pintura moderna, ou seja, o cinema”. O próprio do cinema seria, então, para Godard, meramente o lugar onde esses olhares se constroem? Bastariam olhares assim, ricos, insolentes ou invasivos para haver cinema? O cinema seria apenas o lugar que, só por isso, uniria Victorine Meurent a Marlene Dietrich, Suzon (a do Folies Bergère) a Monica Vitti, a garota do café a Greta Garbo, Berthe Morisot a Penélope Cruz? Evidentemente não. Considerados assim, isoladamente, esses olhares não são suficientes para caracterizar toda a complexidade do cinema ou da pintura moderna.

Em primeiro lugar há o problema ontológico. A proposição de Godard, Manet: um inventor do cinema, só seria surpreendente ou estranha dentro da tradição ontológica prevalente. Mas ele não a enuncia de dentro dessa tradição. Desde o início, ou seja, desde a época de sua participação no

primeiro corpo editorial dos *Cahiers du cinéma*, nos anos 50, Godard já vem problematizando e politizando a imagem de vários modos diferentes, porém sempre fugindo da prevalência da representação. Começa por negar peremptoriamente o próprio conceito de cinema como produto comercial normatizado, optando necessariamente por politizá-lo. Já em 1950, antes dos *Cahiers*, aos 19 anos de idade, escreve na Gazette du cinéma, entre outros, um texto intitulado “Pour un cinéma politique”. Ali ele declara logo que, fora do cinema soviético, àquela altura, “il est peu de films ayant une expérience aussi profonde de la politique”².

Diante de um plano de Молодая гвардия (A guarda jovem), de Sergei Gerassimov (1948), ele sugere: “La notion de plan (que n’est sans doute pas sans rapports avec les plans de l’économie soviétique) prend ici sa véritable fonction de signe, qui est d’annoncer quelque chose dont il prend la place”³. Identificar o plano, não diretamente a uma figura, a algo ali representado, mas, antes de tudo, ao signo, entendendo-o simplesmente no sentido mais amplo possível de metáfora, já por si só é uma atitude contrária à maré da submissão mimética. Mas é preciso prestarmos atenção à outra identificação, feita através do substantivo *plano*, entre o plano cinematográfico e os planos econômicos do governo soviético. Claro, no sentido de projeto, de instrumento de planejamento, um plano é, de qualquer modo, assim como o signo, ou o mapa, ou a planta da casa, algo que substitui outra coisa, a coisa planejada, imaginada. Assim também o plano em cinema, que a tradição define como intervalo entre dois cortes (ou pedaço de película colado entre outros), está ali no lugar

² Godard, Jean-Luc. Les années Cahiers (1950 à 1959) (org. Alain Bergala). Paris: Flammarion, 1989, p. 47.

³ Idem

de outra coisa, indicando portanto, mais uma vez, um caminho para o que está sendo representado. Godard valoriza não aquilo que seria o objetivo desse caminho, mas o próprio traçado como tal, a própria capacidade do plano de indicar caminhos em geral.

É desse modo que esse Godard de 19 anos reaparece, entre outras ocasiões, naquele de 73 anos, em *Notre musique*, seu 104º filme (hoje, aos 83, faz seu 117º). Ali ele aparece em Sarajevo, oferecendo uma palestra, ou aula, a um grupo de jovens, na qual desenvolve uma teoria heterodoxa da imagem – não só cinematográfica –, que culmina quando ele mostra, em close, para nós, alguns pares de fotos e refaz os conceitos de plano e contraplano. Primeiro mostra duas fotos de um filme de Howard Hawks, um homem e uma mulher quase em close: diz que apesar das aparências, são a mesma imagem, porque o diretor não sabe distinguir homem de mulher. Diz então que a distinção é ainda mais difícil no caso de quadros semelhantes de dois momentos históricos parecidos:

On voit alors qu'en vérité la vérité a deux visages. (...) Par exemple en 1948 les israélites marchent dans l'eau, par la terre promise; les palestiniennes marchent dans l'eau par la noyade. [Alternando as fotos nas mãos] Champ et contre-champ, champ et contre-champ. Le peuple juif rejoint la fiction, le peuple palestinien le documentaire.

Esse par de opostos, plano e contraplano, é entendido, nos estudos de cinema em geral, como a estrutura do diálogo: um interlocutor aparece num plano, o outro no outro, e os dois vão se alternando. Aqui porém, tanto quanto na associação com os planos russos, plano e contraplano são a própria estrutura da história, estrutura necessariamente po-

lítica. Hoje, dez anos depois de *Notre musique*, vemos mais uma vez nos telejornais essa mesma tensão entre plano e contraplano, e a teoria de Godard nos estimula a perceber a catastrófica prevalência na mídia de plano um sobre outro – basta lembrar o placar de mortos.

Entre tantos momentos do desenvolvimento da teoria da imagem – e da história, e do cinema – de Godard, o mais importante, obviamente, é o longo poema *Histoire(s) du cinéma*, que aparece em oito filmes e livros, feitos de 1988 a 1998. É no quinto volume que aparece a referência a Manet que comento aqui. Jogando na tela, às vezes freneticamente, imagens as mais variadas, não só do cinema, não só de Manet, e também letras e sons, numa mistura que impossibilita qualquer leitura linear ou causal, Godard produz um abalo irreversível ao pressuposto historicista que pretendeu por muito tempo sustentar a chamada “História do Cinema” – e hoje é triste e risível a permanência do modelo tradicional de ensino dessa disciplina na maioria dos cursos de cinema.

A loucura sem aleatoriedade que substitui a lógica em *Histoire(s) du cinéma*, conforme aponta Adrian Cangi, faz aparecer relações novas nos interstícios, no entre-imagens tão valorizado por Godard. A(s) história(s) intersticial(is) de Godard faz(em) ver que a paixão do século 20 não foi a do imaginário, nem a ideológica, saídas na verdade do 19: “La pasión del siglo XX fue la de lo real que enfrentó el profetismo del siglo XIX” (58). Na(s) *Histoire(s)*, a História se torna um meio de pensar e sentir “la copertenencia de las experiencias en conflicto pasional e la interexpresividad de las formas” (58). Em resumo, propõe ainda Cangi, a(s) *Histoire(s)* de Godard revela(m) “las ruinas del siglo XX entre la historia y el acontecimiento mediante un modo de composición, una interrogación arqueológica, y una ética de la

mirada” (16)

Ao mesmo tempo, Agamben indica *a(s) Histoire(s)* como exemplo de uma circunstância em que as condições de possibilidade do cinema aparecem em sua nudez, tanto quanto no cinema de Guy Debord. Tais condições são a repetição e o corte⁴. O caráter revolucionário desse modo de montar e remontar imagens já feitas, valorizando ao extremo o interstício, a própria montagem, a repetição e o corte, aparece na relação que esse procedimento especialmente faz aparecer entre imagem e história. Trata-se, diz Agamben, de uma história messiânica, tal que cada imagem, parodiando Benjamin, se torna uma pequena porta por onde entra o messias. Cada imagem, vista de novo, em nova posição entre outras, faz brilhar sua potência num passado carregado de ruínas, de tormentos fantasmiais que não param de nos assombrar nesse tempo messiânico – num passado que não passa.

Cada imagem torna-se imagem da própria mudança absoluta, da possibilidade de que tudo, absolutamente tudo, poderá diferente de repente ser diferente. Cada imagem, assim, é benjaminianamente politizada no sentido de responder ao apelo por salvação que o passado insiste em nos dirigir, mas também no sentido de nos estimular a nos livrar do peso insuportável desse passado. Essa(s) história(s) reverte(m) aquele fluxo costumeiro, medíocre, de imagens, que nos ensinou a ver o passado como desfile triunfal.

O título de Godard nos convida a encarar a complexidade ontológica dessa reversão. O “s” entre parênteses chicoteia, junto com os detritos acumulados desse passado, toda uma concepção (mimética, lógica, platônica) de mundo que, esta sim, se nos mostra a grande responsável pelo próprio acú-

⁴ Agamben, Giorgio. *Le cinéma de Guy Debord*. In: _____. *Image et mémoire*. Paris: Hoëbeke, 1998.

mulo de horrores. O “s” se torna chicote ontológico porque imprime ao título a concepção que Godard nos convida a assumir do próprio ser como singular plural. Essa desontologia, a do ser singular plural, é de Jean-Luc Nancy, escrita em 1995, pouco antes de Godard retomar o projeto *da(s) Histoire(s)*, mesmo ano da conferência de Agamben sobre Debord (e Godard).

Nancy sugere o próprio Ser como singular plural. Uma singularidade só aparece numa pluralidade, em meio ao plural – e vice-versa. Nem haveria como pressupor o Ser simplesmente como o ser daquilo que existe, sem uma existência outra, subjacente, imaginada como condição da própria existência. “‘Being’ cannot even be assumed to be the simple singular that the name seems to indicate. Its being singular is plural in its very Being”⁵. *A(s) Histoire(s)* assume(m) o próprio Ser como singular plural – recusa(m)-se a pressupor o Ser. O mosaico dinâmico de Godard assume que, se há Ser, se qualquer ser é, só pode ser na relação, no interstício, no espaço de distribuição: qualquer ser só é (e só é história) com outro, entre outros.

O sentido, ou sua mera possibilidade, não é exatamente um *milieu* (entre-lugar) em que mergulhamos, mas uma tensão entre um e outro, de um a outro, de um com outro. “Being, between, and with say the same thing; they say exactly what can only be said (...) Being says nothing else” (86). O Ser, sendo singular plural, nada mais é do que o próprio *com*, o ser-com, o co-ser. Sua essência é co-essência. Qualquer coisa que existe existe com outras, mesmo quando supostamente isolada: o próprio isolamento depende da existência das outras coisas. Nancy troca o *ego sum* pelo *ego cum* (31). Sendo

⁵ Nancy, Jean-Luc. *Being singular plural*. Stanford: Stanford University Press, 2000, p. 56.

o singular algo plural em si (portanto com), ele se distingue radicalmente do *indivíduo*: não há como usar tranquilamente o “isto é” ou o “eu sou”; a verdade do *ego sum* é transferida para o *nos sumus*. Todo o sentido possível passa a carregar consigo um *nós*.

O próprio pensar-com, ou o pensar-nos, não supõe representação, não é um pensamento representacional (nem um conceito, nem uma idéia); trata-se da práxis e do ethos correspondentes à montagem da peça teatral de nossa co-aparição, aquela em que o “nós” aparecerá desidentificado de qualquer tipo de pronome que já se arrogou sujeito de sua própria representação (71). Em outras palavras, o com é irrepresentável (62); a co-presença do Ser é inapresentável, “not because it occupies the most withdrawn and mysterious region of Being, the region of nothingness, but quite simply because it is not subject to a logic of presentation” (40). E de fato a imagem godardiana é exemplo desse esvaziamento ontológico.

*oui, l'image
est bonheur
mais près d'elle
le néant séjourne
et toute la puissance
de l'image
ne peut s'exprimer
qu'en lui faisant appel (IV, 299)*

Esse nada, esse *néant*, em oposição mesmo ao Ser, mas não no sentido existencialista sartreano, corresponde à potência, no sentido de que, só mesmo esvaziada da alucinação do Ser, livre desse peso, a imagem pode dar espaço a... tudo

o que vier. Só assim a história se torna mesmo messiânica, história enquanto imagem, portanto enquanto transformação radical de tudo. Em resumo, *o próprio do cinema em Godard é fazer aparecer o irrepresentável*. Ou seja, não se trata apenas de um cinema que se recusa a representar alguma coisa, mas também de um cinema, de uma história, que se esforça sempre, incansavelmente para fazer aparecer aquilo que, por si mesmo, insiste em não se deixar representar. Dentro disso é possível observar, como caso particular, o alerta crucial de Godard, também dentro da(s) *Histoire(s)*:

*...l'oubli
de l'extermination
fait partie
de l'extermination (Ia, 109)*

Buscar rigorosamente o absurdo do irrepresentável na tensão dinâmica das imagens corresponde a pressupor o ser-como única possibilidade, como único modo politicamente corajoso de trabalhar com elas, de lidar com a história. Corresponde também a descartar, junto com o *ego sum*, a cisão cartesiana entre corpo e pensamento, para pensar com imagens – pensar com a mão:

*...l'essentiel n'est pas
ce qu'un dictateur pense
n'est pas l'urgence matérielle
mais une vérité plus haute
qui est la vérité
à hauteur d'homme
et j'ajouterai
à portée de main (IVa, 41)*

(...)
les uns pensent, dit-on
les autres agissent
mais la vraie condition de l'homme
c'est de penser avec ses mains (IVa, 45)

O cinema, a história, a imagem, se faz e se pensa, sem distinção, com a mão, com o pincel, com os dedos, com os dígitos. E se trata sempre de história cinema imagem singular plural. Sendo assim, Godard se alinha, por exemplo, a Cozarinsky e descarta também, em sua desontologia, a distinção entre história individual e história coletiva, entre uma suposta história minha e uma suposta história do mundo – o mesmo acontece com a memória em Bergson, fundamento temporal do passado godardiano, ainda que possivelmente à revelia de Godard. (Arrisco-me prazerosamente a propor que Godard já sabia disso pelo menos desde *Passion*, já que nesse filme sua recusa à autonomia se torna exuberante. Aqui, e nitidamente a partir daí, ele recusa, com rigor e fascínio, qualquer fronteira entre cinema e pintura, poesia, história, teatro indústria etc. Se bem que essa recusa já se ensaia no seminário de Montreal que geraria sua *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Mas a exuberância está em *Passion*.)

Essa recusa equivale à disposição de enfrentar mesmo a platônica separação entre o cosmos e a ficção normativa do espaço individual. Essa separação funda a autonomia e se submete solenemente à dinastia da representação – pensemos por exemplo na louca epistemologia tradicional, baseada em imagens que a mente supostamente produz e armazena, cada uma correspondentes a uma coisa no mundo. Ao contrário, as imagens esvaziadas e proliferantes de Godard

assumem a junção entre o cosmos e a tal “realidade interior”, assumem a dissolução da fronteira entre o fora e o dentro que delirantemente quis fundar o indivíduo. Curiosamente, é nesse aspecto que Godard escolhe se fazer herdeiro de Manet. E a escolha é atribuída justamente às mulheres em Manet, aquelas que criam um mundo em torno de si, tendo por instrumento, além das mãos de Manet, seus próprios olhos, solertes e desafiadores. Ao mostrar que sabem o que pensamos, elas provam que qualquer mundo só pode ser singular plural:

*toutes les femmes de Manet
ont l'air de dire
je sais à quoi tu penses
sans doute parce que
jusqu'à ce peintre
et je savais par Malraux
la réalité intérieure
restait plus subtile
que le cosmos
(...)
parce que le monde enfin
le monde intérieur
a rejoint le cosmos
et qu'avec Edouard Manet
commence
la peinture moderne
c'est-à-dire
le cinématographe (IIIa, 48-55)*

Eu e cosmos reintegrados: os olhos nos intimidam, nos impõem a troca do *ego sum* (notadamente o masculino,

apoiado na bengala do falo) pelo ego cum, e portanto pelo nos sumus. Equivalem à reciprocidade do olhar, tanto quanto ao redobramento do olhar do nós para o eu como ficção: só enquanto nós eu posso me ver, ou vê-las, me vendo, me examinando, me desmentindo enquanto eu: “em mim nos doi o fundo dos olhos.” O olhar do retrato esvaziado, moderno, instantâneo e insolente de Victorine Meurent promove uma diabólica dança de pronomes. O eu morre, matando a verdade ontológica; a história triunfal afunda junto. Victorine é retratada com seu nome, mostrando que todo retrato vitorioso é impossível, desmanchando a verdade do retrato para si e para suas próprias personagens: elles meurent, Victorine Meurent, em seu lugar aparece nós. O fascínio do cinema é o do singular plural da vida cotidiana, detonado por esse Manet que Meurent e oferecem essa estranha equivalência entre imagem e história; e não havendo história de eu, o cinema é nós.

O Dispositivo Cinematográfico e o Espaço Expositivo das Artes Visuais na Produção de Arthur Omar

Wagner Jonasson da Costa Lima
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Atualmente, o espectador defronta-se com uma tendência nos modos de exibição de trabalhos de arte onde o chamado “cubo branco” tradicional transforma-se em “caixa preta” e o espaço de exposição torna-se espaço de projeção. Artistas contemporâneos apresentam em suas produções procedimentos que remetem aos da linguagem cinematográfica e aos seus modos de exibição; assim como, cineastas se interessaram cada vez mais pela ideia de exibir variantes de seus filmes em espaços destinados à apresentação de trabalhos de artes visuais. Ao se debruçar sobre essas práticas, Philippe Dubois cunhou a noção de *efeito cinema*¹, referindo-se às relações que se têm estabelecido entre o cinema e a arte contemporânea nos campos institucional, artístico e teórico.

Esse fenômeno de “exposição” do cinema ocorre sobre um fundo de variações do dispositivo cinematográfico. Definido pela projeção em uma sala escura e durante uma determinada sessão, o cinema faz convergir três dimensões em seu dispositivo: a arquitetura, herdada do teatro italiano, a tecnologia de captação/projeção, cujo formato padrão foi inventado no final do século XIX, e, finalmente, a forma narrativa. Autores como Dubois e Jacques Aumont descobrem, por trás das alianças que o cinema estabelece com outros meios de produção imagética, um processo de deslocamento em relação às suas formas dominantes e institucionalizadas. Convém observar, de acordo com Aumont, que a questão do

¹ DUBOIS, Philippe. Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

dispositivo talvez seja o terreno em que as diferentes tradições teóricas e críticas no estudo das imagens podem juntar-se com maior facilidade².

Dentro deste panorama e no contexto da arte brasileira, destaca-se a presença de Arthur Omar e suas propostas que visam a problematizar as lógicas convencionais de funcionamento de dispositivos como a fotografia, o vídeo e o cinema. O início de sua trajetória é marcado pelo movimento de ruptura com o cinema documentário tradicional, período em que o artista vai introduzir a noção de *antidocumentário* no contexto da produção cinematográfica brasileira. A partir desse momento realiza um percurso que vai do cinema às artes plásticas, passando pelo vídeo, fotografia e instalações de vídeo. Realiza ainda, em 2006, a exposição *Zooprismas: Ciência Cognitiva dos Corpos Gloriosos*, constituída por imagens videográficas e fotográficas em variadas possibilidades de exposição e projeção. Nesse processo os dispositivos são colocados em evidência, permitindo uma reflexão sobre a experiência artística na atualidade, marcada pela reestruturação das relações entre observadores e imagens.

A Instalação de Vídeo e a Imagem Posta em Situação

A transposição do trabalho audiovisual de Arthur Omar rumo à instalação ocorreu de maneira gradual. Em 1983, apresentou *Tristão e Isolda*, na Galeria Sérgio Millet na FUNARTE no Rio de Janeiro. Nessa instalação via-se a simulação de um cinema pornô montado atrás de cortinas negras. Diante das cadeiras, duas grandes telas de projeção, com 8 metros de largura cada uma. A velocidade diferente dos dois projetores de *slides* provocava combinações sempre novas

² AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papyrus, 2008

entre duas imagens justapostas. Sua primeira instalação de vídeo, *Inferno*, foi realizada em 1994. Em seguida, apresenta *Máquina Zero*, em 1995, para o Fórum BHZ Vídeo, Muybridge/Beethoven, em 1997, no Paço das Artes, e *Atos de Diamante*, em 1998, no Itaú Cultural, entre outras. Nessa trajetória, verifica-se uma proximidade cada vez maior de Arthur Omar com o vídeo realizado por artistas.

O vídeo de artistas começa com o *Fluxus*, empreendimento de alguns alunos de John Cage (1912-1992) no começo da década de 1960. Música, artes plásticas, dança e poesia encontram-se estreitamente ligadas. Nesse período, a obra de arte é posta em causa em seus fundamentos tradicionais, como objeto único, acabado e autônomo. Desenvolvem-se, assim, modalidades como a *performance* e a instalação, que dominarão também a produção de vídeo. A partir da década de 1980, as fitas de realizadores que trabalhavam com o vídeo deixaram de ser exibidas exclusivamente em festivais de vídeo. Esses trabalhos ganharam cada vez mais terreno junto a espaços expositivos como museus e galerias. Além disso, os artistas começaram a pensar plasticamente os modos de apresentação das imagens de vídeo. Inventavam-se verdadeiras composições no espaço, feitas de monitores dispostos de modos variados³.

Tanto a relação com o espectador quanto os modos de apresentação da imagem vídeográfica parecem permear a primeira instalação de vídeo de Arthur Omar. O trabalho foi realizado no Matadouro Municipal da cidade de São Paulo dentro do projeto *Arte/Cidade*⁴. Realizado em três fases dis-

³ DUBOIS, Philippe. Um “efeito cinema” na arte contemporânea. In: COSTA, Luiz Claudio da (Org.). Dispositivos de registro na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FAPERJ, 2009. p. 179-216.

⁴ PEIXOTO, Nelson Brissac (Org.). Intervenções urbanas: *Arte/Cidade*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

tintas, o *Arte/Cidade* resultou de uma iniciativa do curador Nelson Brissac Peixoto, que havia sido convidado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo a conceber um evento cultural e midiático. As três edições foram organizadas no ambiente físico da cidade: um matadouro desativado (1994), três edifícios em torno do centro histórico de São Paulo (1994) e um complexo industrial abandonado (1997). O objetivo mais evidente do *Arte/Cidade* consistiu em possibilitar aos artistas um espaço menos limitado e artificial do que a galeria de arte e convidá-los a comprometer-se com o espaço urbano.

A primeira etapa do projeto começou no dia 11 de março de 1994 no antigo Matadouro Municipal da Vila Mariana. Na época, o espaço criado em meados do século XIX estava vazio e deteriorado. Cerca de quinze artistas e arquitetos criaram obras especialmente concebidas para a situação, depois de vários encontros preparatórios no local, em que se discutiram as linhas gerais e o projeto específico de cada convidado. Segundo Agnaldo Farias⁵, co-curador da mostra, foi oferecida a cada um dos convidados uma lista de palavras⁶ que abarcavam o universo que o projeto se dispunha a tratar, sabendo que cada artista se aproximaria mais de um ou outro termo. A reunião de vídeos, esculturas, *performances*

⁵ FARIAS, Agnaldo. *Arte/Cidade*. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/artecidade/novo/ac1/20.htm>>. Acesso em: 9 jun. 2011.

⁶ A seguir, apresento a lista de palavras: prédios, empenas, fachadas, becos, vielas, sky line, impotência, solidão, clausura, angústia, opacidade, saturação, acúmulo, artérias, detritos, ruínas, sobras, escombros, concreto, lama, pedra, metal, solo mineral, arqueológico, porosidade, espessura, massa, peso, gravidade, cheio, fechado, duro, cinza, amorfo, inerte, descascado, sujo, usado, volume, sobreposição, entrelaçamento, articulação, ruído, indistinção, amontoado, aglomerado, acoplamento, engate, expansão, superfície, plano, epiderme, aridez, secura. FARIAS, Agnaldo. *Arte/Cidade*. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/artecidade/novo/ac1/20.htm>>. Acesso em: 9 jun. 2011.

e instalações dos quinze participantes⁷ deu origem à mostra Cidade Sem Janelas.

Arthur Omar realizou então uma instalação de vídeo composta por 21 monitores⁸, descrita pelo artista da seguinte maneira:

*Imagens de fogo, violência e carnaval. Uma linha horizontal com 17 monitores mostra imagens de fogo e o que se queima dentro dele: bois, família, carnaval. Os visitantes são iluminados pelas chamas. Os bois são esquetejados. O fogo queima imagens violentas. As imagens evaporam e sobem até os céus. Lá se transformam em nuvens, girando através de 4 monitores dispostos em formato de cruz. Os olhos baixam novamente até o fogo. Nasce e morre o cinema. De muito longe, na escuridão, o conjunto formado pela linha horizontal e a cruz acima dela tem o formato de uma coroa.*⁹

Intitulada *Inferno*, a instalação de Omar distingue-se pela nítida referência à história do cinema, particularmente às formulações do cineasta Sergei Eisenstein (1898-1948). Esta alusão pode ser localizada na entrevista concedida pelo artista aos críticos de cinema Carlos Alberto de Mattos, José Carlos Avellar e Ivana Bentes, onde Omar faz questão de ressaltar que na realização de seu trabalho o espectador “é a

⁷ André Klotzel, Annemarie Sumner, Antonio Saggese, Arnaldo Antunes, Arthur Omar, Carlos Fajardo, Carmela Gross, Cássio Vasconcellos, Éder Santos, Enrique Dias, Jorge Furtado, José Resende, Livio Tragtenberg, Marco Giannotti, Susana Yamauchi.

⁸ Arthur Omar, *Inferno*, instalação de vídeo com 21 monitores, 1994. Imagem disponível em: <<http://www.pucsp.br/artecidade/novo/ac1/27.htm>>. Acesso em: 19 set. 2010.

⁹ OMAR, Arthur. *A lógica do êxtase*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2000. p. 202.

meta fundamental”¹⁰. E assim complementa: “Nesse sentido eu diria que sou soviético, no sentido de que eu quero criar atrações que coloquem esse espectador num permanente turbilhão sensorial e emocional”. Logo, o artista cita como exemplo a instalação *Inferno*: “esse elemento da sala obscura pulsando sobre o espectador, ali, na instalação, era fundamental. E o cinema pra mim tem que ser hipnótico, ou não ser”.

Cabe aqui destacar o termo atração, utilizado por Eisenstein no período de suas atividades no *Primeiro Teatro do Proletkult* e posteriormente na elaboração de suas teorias da montagem cinematográfica. Conforme François Albera¹¹, o jovem Eisenstein, durante a sua atuação como cenógrafo e diretor, inovou ao mostrar no espetáculo *O Mexicano* (1921) uma luta de boxe que se dava em pleno proscênio, rompendo com a separação entre a cena e o público. No fim da peça, fogos de artifício estouravam debaixo das poltronas, acompanhados de ações burlescas e de uma cacofonia musical. Ao montar *O Sábio* (1923), utilizou elementos do circo, da acrobacia e introduziria um fragmento filmado. No manifesto *Montagem de Atrações* (1923), Eisenstein chama tais elementos de “atrações”¹².

Em 1924, Eisenstein realiza o projeto de “produzir uma peça sobre uma fábrica de gás – numa verdadeira fábrica de gás.”¹³. Em *Máscaras de Gás* não haveria nenhum problema de construção de um cenário, já que a peça era encenada em

¹⁰ OMAR, Arthur. O exibicionismo do fotógrafo e o pânico sutil do cineasta. Entrevista a Revista Cinemais. Disponível em: <<http://www.museuvirtual.com.br>>. Acesso em: 25 set. 2009.

¹¹ ALBERA, François. Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia da forma em “Stuttgart”. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

¹² EISENSTEIN, Sergei. Montagem de atrações. In: XAVIER, Ismail (Org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008. p. 187-198.

¹³ Id., A forma do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. p. 18.

uma fábrica de gás da cidade de Moscou. Assim, o lugar da representação confundia-se com o lugar figurado: a importância do material atingia aqui seu ápice, de maneira semelhante às construções de Vladimir Tatlin (1885-1953) e sua nova cultura dos materiais. Como no Construtivismo, principal interlocutor de Eisenstein no período, em Máscaras de Gás predominam diretivas que dissolvem as distinções tradicionais entre arte e vida, entre contemplação e produção, entre os domínios da arte pura e da arte aplicada, culminando na atribuição para os artistas da tarefa de revolucionar a percepção e a consciência da maioria.¹⁴

Na instalação de vídeo *Inferno*, Arthur Omar alinha uma série de monitores na horizontal e, mais ao alto, quatro monitores em cruz promovendo a justaposição de configurações geométricas tão reveladoras quanto o conteúdo das imagens videográficas. A atenção à textura dos materiais traz o dispositivo para o primeiro plano, afirmando assim a sua opacidade. Na fatura da instalação de vídeo é possível detectar o encontro com a arquitetura em ruínas do Matadouro desativado, como na encenação de Eisenstein promovida em uma fábrica de gás em Moscou. Cabe salientar igualmente o caráter alegórico da instalação de vídeo de Arthur Omar, seu aspecto cenográfico figurando outra imagem. Certas instalações na arte contemporânea, de acordo com Stéphane Huchet¹⁵, funcionam como cenário e uma teatralização de uma determinada proposta. A instalação é como um método cenográfico da proposta artística.

Outro dado importante na instalação *Inferno* é a mobilidade dos elementos que a constituem. Para Anne-Marie Duguet¹⁶, foi por meio das experimentações concernentes

¹⁴ ALBERA, François, op. cit.

¹⁵ HUCHET, Stéphane. A instalação em situação. In: FRANCA, Patrícia. Concepções contemporâneas da arte. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 17-45.

aos dispositivos que o vídeo contribuiu de maneira mais viva para o desenvolvimento de novas concepções da obra de arte contemporânea, em que a percepção da obra e sua experiência pelo espectador constituem a questão dominante. O dispositivo eletrônico oferece aos artistas grande liberdade no agenciamento dos diferentes elementos que o constituem: a autonomia da câmara e do monitor, assim como o objeto-imagem que pode ser deslocado e colocado em qualquer lugar. Também disponibiliza uma gama ampla de modalidades de difusão como, por exemplo, os projetores de vídeo que reproduzem as condições do cinema e monitores cuja imagem é independente da luz ambiente.

Verifica-se esse agenciamento, mais notadamente relacionado à autonomia do monitor, também na instalação de vídeo de Omar intitulada *Fluxus*¹⁷. Realizada em duas edições, a primeira no Rio de Janeiro e a segunda em São Paulo, a instalação fazia parte da retrospectiva da produção de Arthur Omar, patrocinada pelo Centro Cultural Banco do Brasil e agendada para montagem em ambas as cidades. Quando exposta no Rio de Janeiro, *Fluxus* tinha a forma de uma linha reta, com trinta metros de comprimento. Em São Paulo, a instalação adquiriu a configuração semicircular. Aqui a imagem videográfica é apresentada em uma escala ambiental, tanto na configuração linear apresentada no Rio de Janeiro como na semicircular exibida em São Paulo. Nessa última, o espectador vê-se cercado pelas imagens que tomam quase todo o seu campo de visão. O monitor, multiplicado e empilhado, permite a composição de duas grandes telas no espaço do centro cultural.

¹⁶ DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Katia. (Org.). *Transcineas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009. p. 49-70.

¹⁷ Arthur Omar, *Fluxus*, instalação de vídeo com 80 monitores, 2001. Imagem disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/psmotta>>. Acesso em: 19 set. 2010.

No caso das instalações de vídeo *Fluxus*, o espectador confronta-se com o dispositivo eletrônico e, ao mesmo tempo, com um espaço determinado. A imagem, dessa forma, não passa de um termo numa relação que põe em jogo a máquina eletrônica, o espaço ambiente ou uma arquitetura específica e o corpo do espectador. Nota-se, ainda, como a instalação de Omar procura explorar a arquitetura do lugar da exposição. Nesse sentido, opera principalmente pela *mise-en-scène*, ao dramatizar o dispositivo, ao considerá-lo por meio de diversos papéis. Aqui a arquitetura desempenha papel essencial, exigindo a elaboração de um espaço específico e engajando determinada experiência de imagem e de som. Na produção de Arthur Omar, o vídeo e a instalação tornaram-se o instrumento de exposição das imagens nos espaços da arte contemporânea.

O Pré-Cinema e o Pós-Cinema em *Zooprismas*

A exposição *Zooprismas: Ciência Cognitiva dos Corpos Gloriosos* – realizada entre os dias 19 de setembro e 29 de outubro de 2006 - ocupou três andares e a fachada do prédio do *Centro Cultural Telemar*, hoje *Oi Futuro*, no Rio de Janeiro. Descrita por Arthur Omar como “uma homenagem aos dez mil anos do cinema”¹⁸, reuniu 14 trabalhos que articulavam o vídeo e músicas compostas pelo próprio artista em instalações audiovisuais; além de séries fotográficas expostas em caixas de luz. Em seu conjunto, a exposição foi constituída por imagens videográficas e fotográficas em variadas possibilidades de exposição e projeção, determinando assim formas particulares de convergência entre elementos

¹⁸ OMAR, Arthur. *Zooprismas de Arthur Omar*. Disponível em: <<http://www.arthuromar.com.br>>. Acesso em: 25 set. 2009

do dispositivo cinematográfico e o espaço expositivo das artes visuais.

O primeiro andar do Centro Cultural foi ocupado por quatro trabalhos: as instalações de vídeo *Zootrópio*, *Madona do Raio e Esferas Em Fuga* e pela instalação fotográfica *La Verité*. O segundo, por sete obras: a instalação fotográfica *Balada para os Sete Sins*; as instalações de vídeo *Bastilha*, *Ballet n.º 2* e *Menina do Brinco de Pérola* e pela instalação fotográfica *A Pele Mecânica*. O terceiro, por duas obras: as instalações de vídeo *O Porto* e *Luz e Lumière, Light: A Origem do Cinema*. Na fachada do prédio estava disposta a instalação gráfica *Mola Cósmica*. Nas instalações que compõem a exposição, Arthur Omar parte “do pré-cinema, as experiências dos pioneiros Muybridge e Marey e vai até o pós-cinema”, com o objetivo de produzir e revelar “a violência do e no ato de ver”¹⁹. O que se pode entender aqui como “pré-cinema” e “pós-cinema”? E como essas noções permeiam os conceitos da exposição?

Em um primeiro momento, a exposição *Zooprismas* parece ter como ponto de partida e tema “as alterações na percepção”²⁰, remetendo às descobertas sobre a fisiologia da visão e aos aparelhos óticos que prenunciaram o cinema. Não por acaso, a instalação de vídeo exposta no primeiro andar do Centro Cultural recebe o título de *Zootrópio*²¹. A imagem disponível no site da exposição exhibe os espectadores imersos na escuridão diante de projeções de grande escala, em que se observam configurações abstratas muito semelhantes às análises fotográficas do fisiologista Étienne-Jules Marey (1830-1904). É possível ainda notar, em um curto vídeo que

¹⁹ Id., Ibid.

²⁰ Id., Ibid.

²¹ Arthur Omar, *Zootrópio*, instalação de vídeo, 2006. Imagem disponível em: <<http://www.arthuromar.com.br/zootropio.html>>. Acesso em: 25 set. 2009.

registra o trabalho²², imagens que pulsam incessantemente acompanhadas de uma sorte de disparos sucessivos.

As configurações exibidas nas imagens remetem igualmente ao caleidoscópio, aparelho ótico inventado em 1817, patenteado por Alphonse Giroux em 1818 e constituído de uma lente, tubo polido e pequenos espelhos. Tem-se igualmente uma alusão ao aparelho no texto que acompanha as imagens da instalação *Zootrópio*:

*Projeções em que a idéia de Cinema e Guerra se confundem formando um grande caleidoscópio. As experiências dos pioneiros do cinema, Muybridge e Marey retomadas em um estudo da percepção e dos efeitos da persistência retiniana. Diferença e repetição de padrões de imagens com fragmentos de figuração. Do lirismo dos pássaros de Marey a violência dos novos fuzis cronofotográficos ferindo diariamente o olho do espectador. 'Ver é um ato violento', diz Arthur Omar e essa é a base de muitos de seus filmes, como 'Vocês' todo filmado em strobo.*²³

Identifica-se, logo na primeira linha, o que parece ser uma referência ao ensaio *Guerra e Cinema: logística da percepção*, do teórico Paul Virilio. O ensaio de Virilio versa sobre a utilização sistemática das técnicas cinematográficas nos conflitos do século XX. Depois das necessidades estratégicas e táticas da cartografia, a Primeira Guerra Mundial viu crescer o uso de sequências filmadas no reconhecimento aéreo. Imediatamente assistimos à “desregulação da percepção”²⁴, em um ambiente no qual as tecnologias de guerra iriam sub-

²² Zootrópio. Registro em sombra, de Arthur Omar. Novembro, 2006. Disponível em: <<http://www.arthuromar.com.br/video3.html>>. Acesso em: 25 set. 2009.

²³ OMAR, Arthur. Zooprismas de Arthur Omar. Disponível em: <<http://www.arthuromar.com.br>>. Acesso em: 25 set. 2009.

²⁴ VIRILIO, Paul. Guerra e cinema: logística da percepção. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 173.

verter o terreno, a matéria, mas principalmente a dimensão espaço-temporal da visão. Testemunha-se um violento rompimento cinemático do *continuum* espacial, explodindo a visão homogênea do espaço e produzindo a heterogeneidade dos campos da percepção.

Em *Zooprismas*, Arthur Omar também experimenta, nas instalações fotográficas *La Verité*²⁵ e *Balada para os Sete Sims*²⁶, um dispositivo da imagem em sequência: caixas de luz onde fotografias serializadas transitam entre o papel fotográfico e a tela translúcida. O que é possível observar resulta de uma projeção luminosa detrás da imagem, procedimento muito semelhante à imagem de vídeo. No caso das caixas de luz, a fotografia, imagem impressa feita para ser vista por reflexão, perde sua opacidade para tornar-se imagem-luz. Algumas das fotografias estão em sintonia com o seu trabalho *Antropologia da Face Gloriosa* (1997), como certas sequências de rostos. Em outras imagens, em que vemos paisagens de nuvens volumosas, em azul e branco, identifica-se o universo sensorial presente nas fotografias da série *O Esplendor dos contrários* (2002).

A instalação fotográfica, de acordo com Dubois²⁷, define-se de maneira geral pelo fato de que a imagem fotográfica só tem sentido encenada num espaço e num tempo determinado, ou seja, integrada num dispositivo. Assim, determinados trabalhos tentam organizar espacialmente e às vezes temporalmente um conjunto de imagens e, desse modo, produzir no espectador efeitos mais ou menos calculados de relacio-

²⁵ Arthur Omar, *La verité*, caixas de luz, 2006. Imagem disponível em: <<http://www.arthuromar.com.br/laverite.html>>. Acesso em: 25 set. 2009.

²⁶ Arthur Omar, *Balada para os Sete Sims*, caixas de luz, 2006. Imagem disponível em: <<http://www.arthuromar.com.br/balada.html>>. Acesso em: 25 set. 2009.

²⁷ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

namento no ato de fruição. Ainda de acordo com o autor, em presença de uma obra exposta numa parede de galeria, o espectador encontra-se de certa forma interpelado pelo dispositivo e, ao mesmo tempo, permanece fisicamente exterior à obra. Às vezes, dadas as eventuais grandes dimensões da obra, essa leitura determina o deslocamento do espectador, que descobre no decorrer de seu percurso visões variadas e articuladas da obra.

Em *La Verité e Balada para os Sete Sims*, o desafio é o trabalho sobre o tempo e sobre o movimento. Trata-se de justapor tomadas de um mesmo objeto em movimento. O objeto móvel deixará um traço luminoso que indicará o traçado do movimento. Cada foto é vista ao mesmo tempo como um elemento do conjunto e como uma imagem autônoma. A relação entre a imagem global e as imagens fragmentárias não é, no entanto, de simples justaposição. A variação de cada imagem, ao introduzir uma pluralidade de ações no trabalho, introduz igualmente o tempo no dispositivo. A instalação posiciona o espectador de tal maneira que ele não pode mais apreender a obra de maneira unitária. Trata-se de confrontar o espectador da instalação a uma visão dupla: uma visão de cada fotografia em particular e uma visão es-cultural, a do dispositivo.

O trabalho de Omar evoca igualmente um ramo de ancestrais do cinema, incluindo o *Diorama*, de Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) e Charles Marie Bouton (1781-1853). Segundo Raymond Bellour²⁸, não foi por acaso que o desenvolvimento das instalações baseadas na imagem em movimento ocorreu de forma paralela ao aumento da pes-

²⁸ BELLOUR, Raymond. Cineinstalações. In: MACIEL, Katia (Org.). Cinema Sim: narrativas e projeções: exposição/núcleo de audiovisual. São Paulo: Itaú cultural, 2008. p. 9-25

quisa sobre as condições do cinema dos primeiros tempos. Em certo sentido, significa uma retomada que abrange todos os dispositivos destinados a mostrar imagens anteriores à concepção do cinema. Trata-se, conforme o autor, de questionar novamente a variedade inumerável de cinemas possíveis em relação ao próprio cinema, ao mesmo tempo em que se procura reincorporar sua potência para metamorfoseá-la.

O desenvolvimento das instalações de vídeo e cinema, afirma ainda Bellour, leva a repensar o próprio cinema como uma instalação na longa história dos dispositivos de imagem e som. Definido pela projeção em uma sala escura e durante uma determinada sessão, o cinema pode ser visto como uma instalação bem sucedida, a ponto de coincidir com a invenção de uma arte. Desde então muitas forças conjugaram-se para variar a fórmula única desse dispositivo, como o cinema experimental e a chamada videoarte, seguidos pelas novas imagens possibilitadas pelo computador e as novas técnicas de difusão e projeção. Verifica-se, nesse sentido, que as noções de “pré-cinema” e “pós-cinema” funcionam como noções operatórias na concepção de *Zooprismas*. Visam a promover variações do dispositivo cinematográfico, desmontando seus elementos e expondo seus interstícios.

O Dispositivo Cinematográfico e o Espaço Expositivo

A exposição *Zooprismas* é descrita como “um conceito móvel, que unifica diferentes instalações, distribuídas em espaços contíguos” e “a cada nova apresentação, a combinação dos elementos se transforma e o percurso do espectador se torna mais complexo”²⁹. Trata-se também de um deslo-

camento das funções do dispositivo cinematográfico, agora atravessado pela imagem eletrônica e numérica, permitindo um deslizamento para dentro dos museus e galerias. O poeta e crítico Adolfo Montejo Navas³⁰ aponta, em texto disponível no site da exposição, para a diversidade caleidoscópica da poética da imagem de Arthur Omar em *Zooprismas*. Seus três andares funcionam como diferentes estágios, planos de como a imagem é tratada. As diferentes estratégias da imagem, do tempo e do movimento se espacializam em diversas dicções.

No entanto, não é difícil constatar, ao longo da história do cinema, inúmeras experiências que produziram diferentes modalidades de deslocamento do dispositivo cinematográfico em relação ao seu modelo estabelecido por volta da década de 1910. Um exemplo é a célebre exposição *Film and Foto* (FIFO), realizada em Stuttgart entre os dias 18 de maio e 7 de julho de 1929. O artista e *designer* El Lissitzky (1890-1941) foi colaborador na comissão de organização, representando a Sociedade para as Relações Culturais entre a URSS e o Exterior (VOKS). Participaram também artistas como Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) e Hans Richter (1888-1976). A exposição privilegiou as teses mais inovadoras no que se refere à fotografia e sua interação com as artes plásticas. Abordou igualmente as diversas tendências do cinema de vanguarda.³¹

A parte cinematográfica consistia em projeções de um vasto panorama do cinema de vanguarda e conferências de

²⁹ OMAR, Arthur. *Zooprismas de Arthur Omar*. Disponível em: <<http://www.arthuromar.com.br>>. Acesso em: 25 set. 2009.

³⁰ NAVAS, Adolfo Montejo. *Zooprismas ou o caleidoscópio de Arthur Omar*. Disponível em: <<http://www.arthuromar.com.br/textos-txt1.html>>. Acesso em: 25 mar. 2009.

³¹ ALBERA, François, op. cit.

cineastas. A concepção de Lissitzky para a seção soviética da FIFO conferia ao cinema um lugar particular. O espaço soviético exibia fotogramas ampliados de filmes de cineastas como Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin (1893-1953) e Dziga Vertov (1896-1954). Os fotogramas ampliados do filme *A Linha geral* (1929), de Eisenstein, revelavam o modo de junção dos quadros, sua organização em séries como sequências, montagens e repetições. A exposição incluía também outros dispositivos, como caixas fechadas contendo projetores de cinema que possibilitavam a visão de trechos de filmes sobre um vidro polido.³²

Pode-se aqui sugerir que o legado das vanguardas artísticas e suas estratégias têm amplas repercussões nas pesquisas desenvolvidas por Arthur Omar e, particularmente, na concepção da exposição *Zooprismas*. Artistas como El Lissitzky e Laszlo Moholy-Nagy foram pioneiros na elaboração de projetos expositivos utilizando-se de novas mídias tecnológicas, como fotografia, filme e sons gravados. Atentos à necessidade de mudanças radicais no conceito de arte e de seu papel, viam o projeto expositivo como um novo meio - comparável às novas mídias - radicalizando a noção de espaço expositivo e a relação entre obra e espectador. Verifica-se, portanto, um grande número de artistas que realizou o trabalho de ajuste do cinema, das artes visuais e das novas tecnologias.

Mais recentemente, verifica-se a atuação de cineastas que se interessarem cada vez mais pela ideia de exhibir, eles mesmos, seus filmes, ou versões de seus filmes, em dispositivos espacializados de exposição. Para o teórico Dominique Pâini³³, esse êxodo do cinema para galerias e museus foi sub-

³² El Lissitzky, *International Film and Photo Exhibition*, 1929. Imagem disponível em: <http://www.getty.edu/research/tools/guides_bibliographies/lissitzky/10_film/index.html>. Acesso em: 17 jun. 2011.

sequente à progressiva utilização pelos artistas das imagens em movimento que, em certa medida, expandiram o cinema. Ainda de acordo com o autor, a palavra “expansão” aqui é fundamental, pois, durante a década de 1960, falava-se muito de “cinema expandido”. O artista e cineasta americano Stan van der Breek (1927-1984) inventou os termos *expanded cinema*, *movie murals*, *fresque mouvante*, *actualités oniriques*. Colocava vários projetores lado a lado e formava verdadeiros afrescos. O artista também assentava projetores sobre placas giratórias e projetava esculpindo, remodelando o espaço.

Esses artistas estão na fronteira de diferentes disciplinas e igualmente na fronteira de diferentes suportes. Convidam igualmente a uma indagação sobre a exposição do tempo. Questões dessa ordem também são trabalhadas na exposição *Zooprismas*, em que é possível notar a tentativa de transpor para o espaço expositivo as temporalidades do cinema. No *site* da exposição³⁴, o artista apresenta diferentes níveis ou estágios da luz, como em um “roteiro”, no qual estabelece o percurso pela arquitetura da exposição. Assim o 1.º Nível tem como conceitos “A luz intensa, a estimulação radical da retina, frações de rostos, o cinema puro, a desmaterialização dos objetos. O movimento vertiginoso. Dispersão da luz”. O 2.º Nível estabelece como conceitos “O corpo Humano e suas engrenagens, o brinco de pérola de Vermeer, o retrato suspenso no êxtase, o pós-documentário, o mecanismo dos objetos. A monstruosidade da carne”. Já o 3.º Nível explora “O documentário-cinético. A retenção da Luz. Aceleração

³³ PAÏNI, Dominique. Reflexões sobre o “cinema exposto”. In: MACIEL, Katia (Org.). Cinema Sim: narrativas e projeções: exposição/núcleo de audiovisual. São Paulo: Itaú cultural, 2008. p. 26-35.

³⁴ OMAR, Arthur. Zooprismas de Arthur Omar. Disponível em: <<http://www.arthuromar.com.br>>. Acesso em: 25 set. 2009.

e distensão do tempo e do espaço. Homenagem aos 10 mil anos de Cinema”.

Para Dubois³⁵, a transposição das formas temporais do cinema, em particular sua dinâmica ligada à montagem, para uma disposição espacial na exposição é um dos princípios recorrentes do *efeito cinema* na arte contemporânea. Isto transforma o ambiente expositivo numa espécie de equivalente espacial do filme ou de uma sequência. A exposição, portanto, desenrola-se no espaço como um filme que o espectador segue passo a passo. Cada trabalho pendurado pode ser visto como um plano, cada sala como uma sequência e a exposição como um filme. A organização geral dos elementos forma um todo que é pensado à luz da construção e recepção fílmica. Trata-se, portanto, do conjunto da exposição em seu desenrolar espacial, de imagem em imagem, de tela em tela, integrando a postura imersiva do espectador.

É possível notar também na exposição *Zooprismas* o rompimento com os limites territoriais de cada arte e seus variados suportes. Não seriam mais as oposições, portanto, que estruturam a nossa relação com as imagens na exposição, mas ao contrário, seus pontos de convergência. Um exemplo é a instalação fotográfica *A Pele Mecânica*³⁶, que utiliza cinco projetores controlados por computador. Segundo Omar, as imagens que a compõe são cromatizações de fotografias originariamente em preto e branco, extraídas de série fotográfica *Antropologia da Face Gloriosa* do próprio artista. Parte-se de um pequeno número de imagens da antiga série para

³⁵ DUBOIS, Philippe. Um “efeito cinema” na arte contemporânea. In: COSTA, Luiz Claudio da (Org.). Dispositivos de registro na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FAPERJ, 2009. p. 179-216.

³⁶ Arthur Omar, *Pele Mecânica*, 4 a 8 projetores com Watchout, 2006. Imagem disponível em: <<http://www.arthuromar.com.br/pelemecanica.html>>. Acesso em: 25 set. 2009.

dar origem a um grande número de variações cromáticas. As imagens migraram de um suporte para outro e se apresentam aqui inteiramente novas.

Algumas instalações contemporâneas, segundo Katia Maciel, operam com “narrativas mínimas”³⁷, em que uma variedade de dispositivos foi pensada por artistas como forma de ativar uma imagem fixa. Ver o movimento entre uma imagem e outra ou projetar arquivos em superfícies improváveis, assim como construir ambientes com imagens por todos os lados. Nesses trabalhos, a fotografia, como projeção em movimento, se multiplica. Partindo de um elemento mínimo, apenas uma imagem, artistas constroem uma “situação-filme”. Artistas brasileiros, como Hélio Oiticica (1937-1980) e Rosângela Rennó (1962-), experimentaram variações mínimas entre a fotografia e o cinema. Nesses casos, apresentam-se formas de trabalhar de maneira sutil com o dispositivo cinematográfico em operações quase estruturais em sua decomposição da maquinação do cinema.

Também na exposição de Arthur Omar nota-se a imbricação entre formas e matérias, os deslizamentos quase permanentes entre dispositivos, a capacidade de transcodificação e de retomada. O trabalho sobre os limites e as passagens de fronteiras tornou-se um modo de funcionamento dos trabalhos. É sobre esse pano de fundo que é possível analisar as exposições. De acordo com Dubois³⁸, é preciso repensar a categoria de “fotográfico” como algo que excede o domínio das fotos-objetos e das obras-imagens para se engajar no ca-

³⁷ MACIEL, Katia. O cinema “fora da moldura” e as narrativas mínimas. In: _____. Cinema Sim: narrativas e projeções: exposição/núcleo de audiovisual. São Paulo: Itaú cultural, 2008. p. 78.

³⁸ DUBOIS, Philippe. Sobre o “efeito cinema” nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo. In: Maciel, Katia (Org.). Transcineamas. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2009b. p. 85-91.

minho dos processos e das modalidades. O fotográfico, assim como o videográfico, é um “estado da imagem”³⁹. Como sintoma dessa situação, as obras tentam ser, cada vez mais, não imagens singulares ou objetos isolados, e sim conjuntos articulados, multiplicados, agenciados, organizados no espaço e no tempo, isto é, finalmente, “exposições”.

Na produção de Arthur Omar, o vídeo e a instalação tornaram-se o instrumento de exposição das imagens nos espaços da arte contemporânea. Verifica-se, dessa maneira, que os trabalhos não se apresentam mais necessariamente sob a forma de objetos, uma vez que se dispersam em articulações conceituais e interativas. No contexto das instalações, muitas são as propostas que visam a problematizar as lógicas convencionais de funcionamento de dispositivos como a fotografia, o vídeo e o cinema. De diferentes maneiras, os dispositivos são colocados em evidência e passam a funcionar como ativadores de novas experiências. Seja multiplicando ou utilizando formas pouco convencionais de telas, seja imprimindo velocidades muito lentas ou muito rápidas às imagens, ou criando novas temporalidades. Desse modo, o lugar do espectador na constituição da imagem é um dos pontos de investigação, produzindo outras circunstâncias de visibilidade.

³⁹ Id., *Ibid.*, p. 89

Referências Bibliográficas

ALBERA, François. Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia da forma em “Stuttgart”. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BELLOUR, Raymond. Cineinstalações. In: MACIEL, Katia (Org.). Cinema Sim: narrativas e projeções: exposição/núcleo de audiovisual. São Paulo: Itaú cultural, 2008. p. 9-25.

DUBOIS, Philippe. Um “efeito cinema” na arte contemporânea. In: COSTA, Luiz Claudio da (Org.). Dispositivos de registro na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FAPERJ, 2009. p. 179-216.

_____. Sobre o “efeito cinema” nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo. In: Maciel, Katia (Org.). Transcinemas. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria, 2009b. p. 85-91.

_____. Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

_____. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas, SP: Papirus, 1994.

DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Katia. (Org.). Transcinemas. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009. p. 49-70.

EISENSTEIN, Sergei. Montagem de atrações. In: XAVIER, Ismail (Org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008. p. 187-198.

_____. A forma do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FARIAS, Agnaldo. Arte/Cidade. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/artecidade/novo/ac1/20.htm>>. Acesso em: 9 jun. 2011.

HUCHET, Stéphane. A instalação em situação. In: FRANCA, Patrícia. Concepções contemporâneas da arte. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006. p. 17-45.

MACIEL, Katia. O cinema “fora da moldura” e as narrativas mínimas. In: _____. Cinema Sim: narrativas e projeções: exposição/núcleo de audiovisual. São Paulo: Itaú cultural, 2008. p. 75-82.

NAVAS, Adolfo Montejo. Zooprismas ou o caleidoscópio de Arthur Omar. Disponível em: <<http://www.arthuromar.com.br/textos-txt1.html>>. Acesso em: 25 mar. 2009.

OMAR, Arthur. O exibicionismo do fotógrafo e o pânico sutil do cineasta. Entrevista a Revista Cinemais. Disponível em: <<http://www.museuvirtual.com.br>>. Acesso em: 25 set. 2009.

_____. Zooprismas de Arthur Omar. Disponível em: <<http://www.arthuromar.com.br>>. Acesso em: 25 set. 2009.

_____. A lógica do êxtase. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2000.

PAÏNI, Dominique. Reflexões sobre o “cinema exposto”. In: MACIEL, Katia (Org.). Cinema Sim: narrativas e projeções: exposição/núcleo de audiovisual. São Paulo: Itaú cultural, 2008. p. 26-35.

PEIXOTO, Nelson Brissac (Org.). Intervenções urbanas: Arte/Cidade. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

VIRILIO, Paul. Guerra e cinema: logística da percepção. São Paulo: Boitempo, 2005.

Newyorkaises: A Enciclopédia Portátil de Hélio Oiticica Carolina Votto Silva¹

*De repente eu cheguei à conclusão que tudo o que eu fiz antes era um prólogo para o que está aparecendo agora. As coisas escritas, todas são uma espécie de amadurecimento e são importantíssimas. As pessoas ficam perguntando e comentando sobre o espaço que vai das maquetes do Central Park em Nova York, em 1972. Como se houvesse um buraco, como se as coisas escritas nesse período não fossem nada. Além de participações minhas em algumas exposições, como a de Pamplona. Quando as coisas escritas eram projetos para serem feitos e programações. Esse material escrito é importantíssimo.*²

O artista que se segue já fora discutido, manuseado e um tanto proferido pelos críticos e teóricos em diferentes campos da arte. Há 44 anos, Hélio Oiticica começara sua peregrinação pela ilha de Manhattan, ao ser contemplado com uma bolsa pela Fundação Guggenheim instalando-se na cidade de Nova Iorque, dava início ao que denominou de *Newyorkaises*. O próprio título já sugere uma narrativa que se aproxima das vivências deste na cidade norte-americana, quais seriam os casos de Nova Iorque que tanto interessariam ao artista carioca? Ao transportar o conceito de *Ambiental* presente em seus projetos da década 60 para o espaço da página, uma série de textos e projetos começam a ser esboçados, sugerindo a apropriação de linguagens que beiram um princípio da

¹ Mestre em História e Teoria das Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina, SC. Formada em filosofia pela Universidade Federal de Pelotas, RS. Professora Pesquisadora Instituto Federal de Santa Catarina, SC.

² OITICICA, Hélio. FALA, Hélio. Entrevista publicada originalmente na Revista de Cultura Vozes, em julho de 1978. In: OITICICA FILHO, César; COHN, Sérgio; VIEIRA, Ingrid (orgs). Hélio Oiticica. Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 180.

heterotopia, recursos estes que se aproximam de uma relação com a literatura, fotografia, cinema, filosofia e até propostas para ocupação de espaços ambientais.

O *Newyorkaises* ou Conglomerado como o próprio artista se referia, foi organizado em uma série de cadernos, tendo sua taxonomia rigorosamente estruturada a partir de uma sistemática complexa, que ia desde a nomeação, inscrição com data, hora e lugar, O artista visava publicar esse livro numa espécie de enciclopédia, com mais ou menos 14 capítulos. Posteriormente, esses escritos eram dispostos em pastas-arquivo, pois a intenção era publicar como uma imensa enciclopédia denominada de *Conglomerado*. Tal projeto nunca chegou a ser publicado, fato que se deve tanto a uma inviabilidade financeira como à própria grandiosidade da proposta. Apesar desse projeto enciclopédico nunca ter sido editado ou sequer publicado, é possível pensar anatomia do mesmo, pois Oiticica ordenou todos os seus escritos e deixou registrado em cartas e entrevistas como estava organizando esteticamente a proposta dessa enciclopédia ou Conglomerado, podendo ser este manancial arquivístico, o próprio relicário de sua produção, um vestígio vivo do pensamento em arte de sua geração.

No entanto, trata-se de um livro aberto ao devir, já que o artista não finalizou, e, talvez, esta postura venha ao encontro coerente da noção de um livro em processo, evidenciando o caráter do inacabado ou provisório, como coloca Barthes, citando o escritor francês Jean Cayrol: “*nunca terei tempo, se tiver de rasurar indefinidamente o que tenho a dizer*”³. Para o escritor francês, a rasura adquire o sentido de inacabado, já que Cayrol não chega nem a determinar o protagonista de sua história, pois não há tempo e a sua busca é por uma

³ BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 231.

“literatura do chão”. No caso do artista brasileiro, poderia se substituir a literatura por uma “arte do chão”, compreendida enquanto uma escrita do corpo, comumente conhecida e experienciada por diferentes artistas e teóricos do século XX.

É possível considerar que o seu *Conglomerado* realmente não chegaria a ser publicado. Mesmo havendo registros que comprovem a sua notória preocupação em publicá-lo, era presente nesses escritos, certa aceleração e urgência na escrita. Pois já que, em diferentes textos, o seu método de concepção textual, partia do manuscrito à datilografia, e no caso desse projeto de livro, diferentes textos ficaram anotados em seus cadernos, intitulados de *Notebooks*⁴, ficando assim, desprendidos de uma suposta versão final. É plausível pensar que o artista não estava preocupado com o resultado final do Newyorkaises, mesmo este tendo sofrido ao longo dos sete anos em que foi pensado e executado, diferentes modificações e reformulações estético-conceituais. Deve-se levar em consideração, que a experiência em processo foi o fio condutor da maioria das suas proposições artísticas.

Os seus “Casos de Nova Iorque” foram metodologicamente pensados a partir de blocos-seção que evidenciavam suas referências e afinidades estéticas, literárias e artísticas. O títulos incorporavam a proposta do texto, como por exemplo, Bloco-seção *Mundo Abrigo*, Bloco-seção *Bodywise*, Bloco-seção *Branco no Branco*, cada bloco destes citados, compõe um procedimento de montagem que leva em consideração os referenciais do artista.

BLOCO-SEÇÃO: *Bodywise/Mundo Abrigo*

⁴ HO escreveu uma série de textos em seus cadernos onde se referia no cabeçalho do papel ntbk, referindo-se ao caderno de anotações denominado de notebook.

Os Blocos-seção *Bodywise* e *Mundo-Abrigo* foram escritos por Oiticica quase que concomitantemente. O primeiro consta a data de 22 de junho de 1973 e o segundo 27 de julho do mesmo ano. A princípio esses dois blocos foram construídos autonomamente, e, de certa forma, ainda o são. Entretanto, o artista pensou posteriormente na junção desses dois blocos por considerar que entre ambos existia uma relação “assintótica”⁵. Relações que se aproximam intimamente, sem se entrelaçar ou tocar-se, “uma reta ao infinito”, além de que ambos deveriam ser compostos de notas, apontamentos, imagens, títulos e frases como que em estado de rascunho, sempre recebendo novos adendos. Apesar desses blocos possuírem a noção norteadora de “acabado”, o artista em praticamente nenhum de seus textos se dava como que vencido pelo término, sempre ia acrescentando dados, apontamentos, construindo a sua teia de intertextualidades. Este pensa a junção dos dois blocos a partir de uma imagem que remete à última cena da peça japonesa Hagoromo de Zeani: uma fotografia expondo um homem atirando uma rede de pesca em direção ao ar.

Bodywise, que superficialmente pode ser traduzido por sabedoria do corpo ou corpo em circunspecto, traz mais uma vez a referência das leituras do artista e da amizade com os poetas Campos. Impressionado pela alocação feita por Ha-

⁵ Oiticica em ntbk de 1973, no qual se refere ao Manto de Plumas Hagoromo intitulado: Apontamentos para citação em publicação de 22 de junho faz alusão a uma frase da biografia do poeta francês Rimbaud escrita por Henry Miller, em sua obra – “Tempo dos Assassinos”, onde o artista extrai: “A linguagem do poeta é assintótica”, segue-se um trecho do referido poema: “A linguagem do poeta é assintótica; é paralela à voz interior quando esta última se aproxima da infinidade do espírito. É através deste registro interior que o homem sem linguagem, por assim dizer, se comunica com o poeta.” Cf. MILLER, Henry. O tempo dos Assassinos. Rio de Janeiro: Gráfica Record, 1968, p. 73-74.

roldo de Campos, acerca da peça Hagoromo, mencionada anteriormente em seu *Heliotape*, este mapeia a relação entre o Manto de Plumas e o corpo. Se na época dos *Heliotapes* datados de 1971, o artista estava mais preocupado com os diálogos que abarcavam a relação com Souzaândrade e a cidade de Nova Iorque, em 1973, citará constantemente a leitura da peça japonesa, inclusive produzindo relações entre a leitura em português com tradução de Haroldo de Campos e a versão traduzida para o inglês de Ezra Pound. Segundo Frederico Coelho, é possível identificar como mais uma vez a influência literária entrecruza as propostas escritas do artista:

A motivação para a escrita de Bodywise é, mais uma vez, literária. Dentre uma série de leituras que se cruzam no texto, o ponto inicial é a tradução do poema japonês Hagoromo de Zeami, feita por Haroldo de Campos. Essa tradução, e uma carta do poeta comentando seu trabalho, inspiram Oiticica a percorrer as conexões possíveis entre o “manto de plumas” do poema e a relação da arte com o corpo. Essa tradução ainda resultaria em uma série de outros escritos de Hélio, devido à ponte que Haroldo faz entre o “manto” e os Parangolés.⁶

Bodywise é um bloco composto por 12 páginas datilografadas. As laudas trazem releituras dos textos originais, visto que, como já mencionado anteriormente, o artista sempre ia acrescentando dados de leituras, reflexões manuscritas anotadas em seus *notebooks*. É possível perceber que algumas idéias embrionárias pertencentes aos rascunhos do texto não são transpostas para a “edição” datilografada. É notável

⁶ COELHO, Frederico. Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica. 2008, Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008, p. 153-154.

apreender, como o artista se apropria do espaço da página em uma escrita rizomática⁷. Jogando com as folhas, insere reflexões teórico-conceituais e prosa poética, indica no espaço do texto informações que serão adicionadas pelo viés de recortes de jornais, revistas, livros, fotografias, todas essas referências anotadas com suas fontes devidamente citadas, além das diferentes datas do processo de execução do bloco. Pode-se considerar que o artista, operacionalizava a construção do seu projeto de livro, próximo a concepção deleuziana de “rizoma”.

Segundo o filósofo francês, os livros que se apresentam fora dos regimes tradicionais de narrativa se propondo a uma forma circular de escrita que atravessa o conceito de livro-raiz, compreendido através de um formato arbóreo que pressupõe um início, meio, fim, próximos as grandes narrativas históricas, são rizomáticos. Isso por que permitem camadas de multiplicidades, privilegiando desdobramentos conceituais e formais de linguagem.

Todavia, Deleuze constrói três principais formas de analisar e identificar essa concepção de livro: “livro-raiz, livro raiz-fasciculada e livro-rizoma”. É possível apreender que HO transita entre uma concepção de livro fasciculada a uma zona de experimentalidade rizomática. Em *Bodywise* o artista cola, une, justapõe um bloco existente a outro, o que primeiramente era *Bodywise* e *Mundo-Abrigo*, tomam contornos que os levam a ser *Bodywise/Mundo-Abrigo*. Este cola, seleciona, recorta, sem a exatidão precisa de um escritor, que possui de antemão a finalidade de sua proposta, estando as-

⁷ Cf. DELEUZE, Gilles. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol 1. In: Introdução Rizoma. 34. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 31: “o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos.”

sim próximo a um método, que se configura segundo o pensamento deleuziano como “dobragem suplementar”.

O sistema-radícula, ou raiz fasciculada, é a segunda figura do livro, da qual nossa modernidade se vale de bom grado. Desta vez a raiz principal abortou, ou se destruiu em sua extremidade: vem se enxertar nela uma multiplicidade imediata e qualquer de raízes secundárias que deflagram um grande desenvolvimento. Desta vez, a realidade natural aparece no aborto da raiz principal, mas sua unidade subsiste ainda como passada ou por vir, como possível. Deve-se perguntar se a realidade espiritual e refletida não compensa este estado de coisas, manifestando, por sua vez, a exigência de “ma unidade secreta ainda mais compreensiva, ou de uma totalidade mais extensiva. Seja o método do cut-up de Burroughs⁸: a dobragem de um texto sobre outro, constitutiva de raízes múltiplas e mesmo adventícias (dir-se-ia uma estaca), implica uma dimensão suplementar à dos textos considerados. É nesta dimensão suplementar da dobragem que a unidade continua seu trabalho espiritual. É neste sentido que a obra mais deliberadamente parcelar pode também ser apresentada como Obra

⁸ “Os cut-ups estabelecem novas relações entre imagens, e o nosso campo de visão conseqüentemente se expande (...) os cut-ups tornam explícito um processo psico-sensorial que está acontecendo o tempo todo de qualquer jeito. (...)Eu estava sentado numa lanchonete em Nova York tomando meu café com roscas. Estava pensando que a gente realmente se sente um pouco encaixotado em Nova York, como que vivendo numa série de caixas. Olhei pela janela e lá estava um grande caminhão de mudanças. Isso é um cut-up -uma justaposição do que está acontecendo fora com o que você está pensando. Faço disso uma prática quando ando pela rua. Digo: Quando cheguei aqui vi aquela placa, eu estava pensando nisso, e quando volto para casa datilografo tudo isso. Uma parte desse material eu uso e outra não. Tenho literalmente milhares de páginas com anotações aqui, cruas, e mantenho um diário também. Num certo sentido isso é viajar no tempo”.

BURROUGHS, William. Os escritores: as históricas entrevistas da Paris Rewiew. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 142-143.

Não é possível considerar que a escrita e o livro do artista se coloquem plenamente em uma espécie de raiz-fasciculada e nem que a elaboração de seus textos se encaminhem efetivamente para um método *Cut-up* proposto por Burroughs, mesmo sendo passível de encontrar-se vizinhanças quanto ao método de justaposição, colagem de diferentes elementos, narrativas cotidianas e jornalísticas. Geralmente os seus textos transitam entre um espírito anarquista e um “arquivista carregado de ascese”, no sentido em que o artista informa suas relações e insere seus escritos em pastas devidamente datadas. Na maioria de seus textos há um rigor construtivo quanto à informação da cidade, endereço em que esses materiais estão sendo produzidos. As dobragens construídas no texto indicam as devidas fontes, ao passo em que no método proposto pelo escritor *Beatnik*, as justaposições vão se dando pelo viés do acaso e do indeterminado na escolha dos recortes, isto é, da “tesoura”¹⁰ do autor.

O *Mundo-abrigo* do artista reascende a coerência de suas proposições em busca de um “lugar no mundo”¹¹. Em di-

⁹ DELEUZE, Gilles. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol 1. In: Introdução Rizoma. 34. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 12-13.

¹⁰ Conforme o poeta e amigo do artista Waly Salomão, em sua obra *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé?* E outros escritos, testemunha o fascínio do artista relatado em suas conversas na *Babylonnest* em Nova Iorque, acerca do uso da tesoura nas aulas de pintura com Ivan Serpa, a liberdade do uso dos recortes e seus materiais, cita-se um trecho do referido depoimento: “Hélio em Nova York gestando seu CONGLOMERADO, composto de recortes de jornais e citações de livros, afirmava sempre quão fundamentais foram as aulas de Ivan Serpa sobre o manejo da tesoura. O garoto de 16 anos ficou especialmente impressionado com a liberdade do artista ao criar pela escolha, disposição e deformação de materiais(...) Oiticica relembra essas aulas seminais deitado em seu ninho babilônico da Segunda Avenida, *BABYLON-NEST. SALOMÃO, Waly. Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? E outros escritos.* Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p. 24.

ferentes trabalhos no decorrer de sua trajetória, é possível atentar-se para o caráter de arquiteturas para proteger-se, entrar, acolher-se. Desde os *Penetráveis*, ainda como ambientes de cor, cabines para individualidade, no entanto, com “rasgos” no teto permitindo ao participante um respiro do ambiente até *Éden, Ninhos* - como espaços realmente voltados ao recolhimento, há uma premissa possível de ser verificada no abrigo buscado pelo artista, um recolher-se em “perigo”, já que as zonas indeterminadas para experimentação, não dão conta e nem tem essa pretensão de formular uma “receita” de experimentalidade¹². O Bloco-seção Mundo-Abrigo, como já mencionado anteriormente, foi escrito em 1973, tendo como referência a música: *Gimme Shelter*¹³ da banda inglesa Rolling Stones. Nesse escrito, o artista se remete ao Rock como expressão máxima, além de ter como referência os acontecimentos sociais que envolviam a América do norte nesse período, como é o caso do movimento hippie, o uso abusivo de drogas e o sexo livre.

Pode-se inclusive dizer que se aproxima mais do *underground* norte-americano, do que especificamente do mundo da arte convencional, como, por exemplo, sua relação com

¹¹ Durante a estadia de HO em Londres no de 1969, por conta de sua primeira grande exposição denominada de Witechapel Experience, na Witechapel Gallery, o artista escreveu dois textos que sintetizavam a urgência em encontrar um lugar no mundo, um intitulado de Subterrânea onde colocava que sua condição no mundo era Subterrânea e o outro Londucamento, textos onde ressalta a sua condição de não pertencimento a lugar algum, como é possível de demonstrar na seguinte frase: “E NÃO TENHO LUGAR NO MUNDO”. OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: ROCCO, 1986, p. 123-127.

¹² Importante atentar-se para essas nuances da participação, já que contemporaneamente os trabalhos de Hélio Oiticica estão cada vez mais em voga, e montagens como os Ninhos, Penetráveis, podem causar polêmicas dependendo da curadoria em questão. Fatos como o cerceamento do número de participantes, conduzindo a um método de participação, dentro das cabinesacarretam modificações e interferências dietas nas proposições do artista.

¹³ Traduzindo grosseiramente Gimme Shelter significa: Me dê abrigo.

as ruas de Nova Iorque e o cinema de Jack Smith, cineasta de filmes *undergrounds*, definido pelo artista como “mito do underground americano”. Segundo Waly Salomão, HO era um frequentador assíduo das “sessões secretas piratas” do cinema marginal novaiorquino, além de comparar a personalidade do artista com um dos filmes de Smith:

*Logo ele que parecia uma figura mercurial saltada da tela de Criaturas Flamejantes – emblemático filme underground de Jack Smith, extravagante epistemologia gay, proibido pela Corte Criminal de Nova York como “obsceno” que Hélio assistiu n vezes nas sessões secretas piratas.*¹⁴

Esse trânsito pelo meio artístico marginal marcou a estadia do artista, enquanto habitante da ilha de Manhattan e, como este mesmo aludiu em carta a Lygia Clark, seus interesses se encaminhavam pelo cinema e teatro experimental, pois considerava o “meio de arte muito chato”. Percebia em cineastas, como Jack Smith e os filmes de Andy Warhol, a inserção do underground no cinema comercial, com seus experimentalismos estéticos, baixo orçamento e uma diversidade de atores, muitos não profissionais, em uma intersecção entre o cinema e o teatro:

Há um cineasta que quer me fazer de ator – filmes mudos underground: é Jack Smith, mito do underground americano; estive lá uma vez e ele depois ficou me procurando até que o amigo dele me encontrou numa festa louca, e disse que estavam quase colocando um anúncio no jornal à minha procura; fui lá (...) um dia você há de ver os filmes dele; são incríveis, fui a uma projeção de

¹⁴ SALOMÃO, Waly. Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? E outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p. 30.

*slides com trilha sonora, que foi incrível (...) Jack Smith é uma espécie de Artaud do cinema; seria o modo mais objetivo de defini-lo; o lugar onde ele mora são dois andares de loft, um labirinto de coisas inacreditáveis, que parecem os filmes, e tudo o que acontece é como se estivesse acontecendo num tempo de filme; há refletores de teatro que se ascendem, e os acontecimentos se passam a noite toda.*¹⁵

Sua inserção na “contracultura loucura” novaiorquina marcou seus projetos como, por exemplo, o *Mundo-Abrigo*, pois a busca por um lugar no mundo pronunciado em seus textos londrinos vai se distanciando pela inserção na contracultura marginal norte-americana. Além de Jack Smith, HO trocou correspondência com Allen Guinsberg, um dos ícones da geração *beatnik*. Em *Mundo Abrigo*, estava presente diretamente a sua leitura da obra de Abbie Hoffman: *Woodstock Nation*, onde o autor faz um balanço do movimento de 1969. Nesse bloco também estão presentes a crítica e desintegração entre sujeito e objeto de arte, isto é o espaço livre para experimentalidade. Comparando assim eventos como *Woodstock* com sua proposição *Éden*, montada na *Witechapel Gallery*, em Londres, em 1969. Essa proposição como uma grande área aberta construída de espaços com palha, areia, tenda e seis caixas divididas por cortinas transparentes, espaço destinado aos seus *Ninhos* e também a um mundo que pudesse ser “guarida”, utilizando assim uma das suas terminologias.

Esse “mundo-guarida” ou proteção pode ser compreendido de uma forma paradoxal, visto que, para o artista, os participantes só chegariam ao mundo enquanto abrigo após se desprenderem de seus valores, tradições, permitindo-se

¹⁵ CLARK, Lygia; OITICICA. Cartas 1964-1974. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996, p. 204-205.

assim a experimentalidade: “Quando digo explorar o mundo o q seria? – a meu ver é q estaria cogitando a possibilidade especial quanto à atividade-comportamento-individual na qual postos de lado todos os hang-ups q nos ligam ao ambiente-terra onde crescemos”¹⁶. Essa experiência de campo experimental aberto, despido de qualquer espécie de dominação ou estereótipo estético deflagrava também a relação do artista com os seus “pares conceituais”.

Bloco-seção Branco no Branco

*Nesse meu negócio de conglomerado, quer dizer, é um livro que não é livro, é conglomerado. Nele, em vez de ter seções ou partes de um livro, eu chamo blocos, e um dos blocos eu chamo Branco no Branco. Agora, isso não é só uma obra que eu fiz ou uma fase que eu passei. Eu acho que branco no branco é um estado de invenção, que é irreversível, ou você passa por ele ou não.*¹⁷

Se no bloco-seção *Bodywise/Mundo-Abrigo*, o artista ressaltou questões que englobavam o corpo e o espaço como zonas indeterminadas à experimentalidade, construindo, em um processo espiralado, a junção desses dois blocos, por considerar que entre eles existia uma relação assintótica. Em Branco no Branco, HO restituiu a importância do artista russo Kasimir Malevitch em sua trajetória, todavia, não enquanto retomada, já que para este é impossível retomar: mas sim, reinventar em torno do vivido. Dessa forma, sua relação com

¹⁶ OITICICA, Hélio. Mundo-Abrigo 16/07/1973. Programa H.O (PHO) 0194/73. LAGNADO, Lisette (ed). São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Projeto H.O, 2002. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>>. Acesso em: 26 jul. 2010.

¹⁷ OITICICA, Hélio. Um Mito Vadio por Jary Cardoso, publicada originalmente em 5 de novembro de 1978. In: Oiticica Filho, César; COHN, Sérgio; VIEIRA, Ingrid (orgs). Hélio Oiticica. Encontros. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 205.

a obra do artista russo perpassava esse devir estético. Assim como é possível encontrar em diferentes textos que compõem o Newyorkaises, uma genealogia experimental de sua história, nesse bloco-seção, este sintetizou sua admiração pelo pintor suprematista, especialmente seu quadro branco sobre fundo branco, de 1918.

*Esta suprema homenagem à grande descoberta de MALEVITCH é mais q simples homenagem gênio inigualável _ BRANCO NO BRANCO: e intrinsecamente a conceituação do SUPREMATISMO não só abriram trans-revolução na arte etc.! inauguraram algo estranho ao processo criador OCIDENTAL _ não desconhecido: estranho: tão conhecido do ORIENTAL: NÔ-JAPÃO: na verdade BRANCO NO BRANCO com isso inaugurou e essencializou introduzindo nesse contexto processo em revolução o ORIENTAL não como visão-consicência exótica mas como processo.*¹⁸

Segundo o artista, o branco é a cor luz, síntese de todas as cores, ponto ápice da invenção. Nesse texto, o branco não só reatualiza os seus pares conceituais do período neoconcreto, como também, chama Haroldo e Augusto de Campos mais uma vez para o seu campo de experimentalidade, situando novamente o *NÔ-JAPÃO*, assim identificando o oriental, enquanto processo. A influência da obra de Malevitch já estava presente em seus Monocromáticos do final da década de 1950, contexto em que refletiu acerca da cor, tempo e estrutura da pintura.

A princípio esse Bloco-seção se intitularia *Branco no Branco*. No entanto, posteriormente, o artista traduziu para

¹⁸ OITICICA, Hélio. Branco no Branco 28 de maio de 1974. Programa H.O (PHO) 0095/74. LAGNADO, Lisette (ed). São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Projeto H.O, 2002. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>>. Acesso em: 21 fev. 2011.

o inglês *White on White*, em forma manuscrita, mas não chegou a datilografá-lo. É plausível identificar que o *Branco no Branco*, se referia a mais uma de suas categorias-programa. O branco em seu pensamento remete também a um fragmento citado pelo artista em 1960, quando esse se refere ao sublime em Goethe:

*Goethe: “Mas o certo é que os sentimentos da juventude e dos povos incultos, com sua indeterminação e suas amplas extensões, são os únicos adequados para o ‘sublime’. A sublimidade, se há de ser despertada em nós por coisas exteriores, tem que ser ‘informe’ ou consistir de ‘formas’ inapreensíveis, envolvendo-nos numa grandeza que nos supere...Mas assim como o sublime se produz facilmente no crepúsculo e na noite, que confundem as figuras, assim também se desvanece no dia, que tudo separa e distingue; por isso a cultura aniquila o sentimento do sublime”. Acho esse parágrafo no momento exato em que sinto em mim toda a inquietação e mobilidade do “sublime”. Goethe é genial em suas observações. E o que desejo, na exteriorização da minha arte, não serão as “formas inapreensíveis”? Só assim consigo entender a eternidade que há nas formas de arte; sua renovação constante, sua impecabilidade, vêm desse caráter de “inapreensibilidade”; a forma artística não é óbvia, estática no espaço e no tempo, mas móvel, eternamente movel, cambiante.*¹⁹

Segundo Gonzalo Aguillar, ao abordar a relação entre os irmãos Campos e HO, o crítico argentino, transpõe a diferença do que seria o sublime goethiano, pronunciado pelo “jovem pintor” da década de 1960 e a sua modificação na década seguinte. O sublime goethiano estava inserido na esfera do romantismo alemão, por isso seu ar é metafísico, não que

¹⁹ OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 26.

essa fosse à questão suscitada pelo artista, já que nessa época se encontravam presentes em seu pensamento reflexões que transitavam em torno da pintura, pressupondo uma relação com o tempo, isto é, a pintura enquanto duração. Diante disso, a sua busca estava mais próxima das questões suscitadas pelo informe e a inapreensibilidade das formas, aproximando-se assim de Malevitch, através da limpeza da tela, pois em seus *Monocromáticos* é passível de se identificar uma ligação com a tradição modernista, “*a materialidade da pintura e a realização de sua essência*”²⁰.

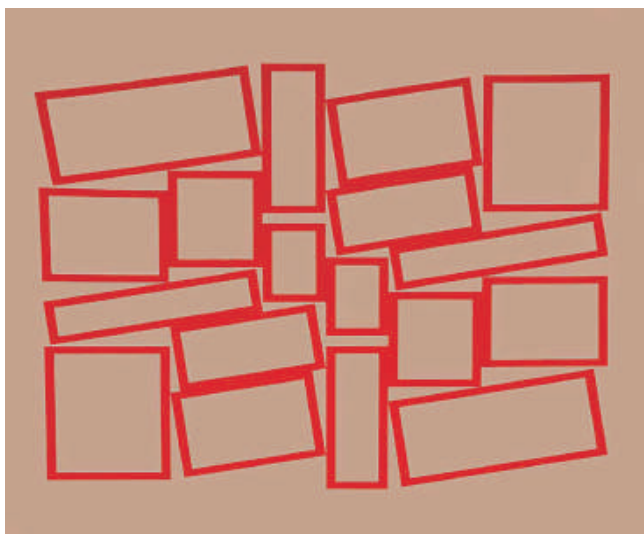


Figura 1 – Hélio Oiticica. Metaesquema, 1958.
Guache sobre cartão, 52,2 x 63,5 cm.

Fonte: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=Detalhe&pesquisa=simples&CD_Verbete=4358> Acesso em: 31 out. 2010.

Essas estruturas geométricas, cada uma pertencente a um

²⁰ AGUILLAR, Gonzalo. Na Selva Branca: O Diálogo Velado entre Hélio Oiticica e Augusto e Haroldo de Campos. In: BRAGA, Paula (org). Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica.- São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 245.

processo de experimentação, são essenciais para a constituição do que viria a culminar na transformação do espectador em participante da obra e na própria formulação do *Programa Ambiental* proposto por Oiticica²¹. Ao tomar contato com essas primeiras obras, apreende-se que no *Metaesquema* encontram-se figuras geométricas incomodadas, desalinhando-se, solicitas a se jogar no espaço. No *Relevo espacial*, estrutura de madeira pintada a óleo, as formas vão de encontro ao espaço. E no *Penetrável PN1*, estrutura de madeira revestida de cor, já permitindo o acesso direto ao espectador, tornando este imerso em um mundo de cores fortes e pulsantes onde as alterações acerca do fim da era do quadro, da moldura, novas formulações sobre a estrutura da cor, do espaço e do tempo ocuparam significantes questionamentos.

Já em Manhattan, o artista radicaliza esse sentido de sublime, colocando-o em um processo de imanência, gozo, êxtase, construindo assim uma leitura corporal do suprematismo. Sendo que, por mais que Malevitch tenha sido um crítico contumaz dos antigos sistemas da arte, como este mesmo colocou em seu texto: “*On New Systems in Art*” de 1919, ou em sua frase: “*que o repúdio ao velho mundo da arte fique inscrito nas palmas de suas mãos*”²², frase que o artista brasileiro se apropriou em pelo menos dois textos de 1979: *Memorando Caju* e *O q FAÇO é MÚSICA*, o viés abordado pelo Suprematismo era a limpeza objectual da tela, limpá-la dos

²¹ Cf.: OITICICA. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 78. “A posição com referência a uma “ambientação” e à conseqüente derrubada de todas as modalidades de expressão: pintura-quadro, escultura etc.; propõe uma manifestação total íntegra, do artista nas suas criações, que poderiam ser proposições para a participação do espectador. Ambiental é para mim a reunião indivisível de todas as modalidades em posse do artista ao criar...”

²² ANDERSEN, Troels. (London; Chester Springs, Pa: Rapp & Whiting: Dufour Editions, 1969), p. 83. apud BRAGA, Paula. *A Trama da Terra que treme: Multiplicidade em Hélio Oiticica*. 2007, Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 43.

objetos e inseri-la de uma forma prática no mundo, e não uma relação direta com o corpo, leitura esta produzida pelos neoconcretos brasileiros.

Não há no suprematismo essa ênfase no corpo que Oiticica deriva dos textos de Malevitch. Partir do Suprematismo e chegar ao corpo²³ foi uma “conseqüência” alinhavada por Oiticica. É certo que o artista russo defende a abolição do objeto como modelo para representação e radicaliza a pintura abstrata ao mergulhar na pintura não-objetiva. No entanto, o suprematismo desvincula o sentimento dos sentidos - - “O artista suprematista não observa e não toca, ele sente.”²⁴

O que se percebe mais uma vez é como o artista construiu e reinventou seus referenciais, de pontos múltiplos se apropriou do branco de Malevitch em consonância com as questões que envolviam o corpo, saltando ao infinito, sendo esta a cor zero ao mesmo tempo em que sintetizava todas as outras cores. E neste caso, mais um elo entre o artista, os poetas concretos e Pound, já que o último ao se reportar a obra de Dante Alighieri a transpõe como um - “*compriso bianco*”. Haroldo de Campos, em sua transcrição da obra de Dante em *Pedra e Luz na poesia de Dante*, coloca que *compriso bianco*, significa: “compreendido no seu todo”.

²³ Ainda é interessante destacar, a leitura de Paula Braga, acerca da recepção da tradução em português do manifesto suprematista e a sua diferença em relação ao idioma de origem, questão esta que pode explicar a leitura sensorial da obra de Malevitch, por parte dos artistas neoconcretos: “Oiticica, no entanto, pode ter lido esse texto em tradução para o português que no lugar de “feeling” (sentimento) usou “sensibilidade”, conforme publicado no *Jornal do Brasil* em 1959, palavra que implica em uma ênfase maior nos aspectos sensoriais do que “sentimento””. Idem.

²⁴ BRAGA, Paula. *A Trama da Terra que treme: Multiplicidade em Hélio Oiticica*. 2007, Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 45.

Neste caso, a cor-síntese, o compreender no seu todo, fazem parte de um mesmo processo; por caminhos e entradas experimentais diversas, o branco une próximo ao que Deleuze definiu a obra de Joyce: “*raízes múltiplas que quebram a unidade da palavra ou da língua*”.²⁵ No entanto, mais próximo a imanência, já que o Branco como síntese não pressupõe um estar transcendente, nem um ponto de partida, ele é ambos ao mesmo tempo, despido de dicotomias, suas entradas e pontos podem ser múltiplos. A partir disso, neste texto poético-experimental, Oitica une pontos que vão do teatro japonês próximo a uma imanência, que cinge: *Haroldo-Nô*, *Helio-Haroldo*, Artaud, Rimbaud e Nietzsche nivelado. Segue-se uma página do referido Bloco.

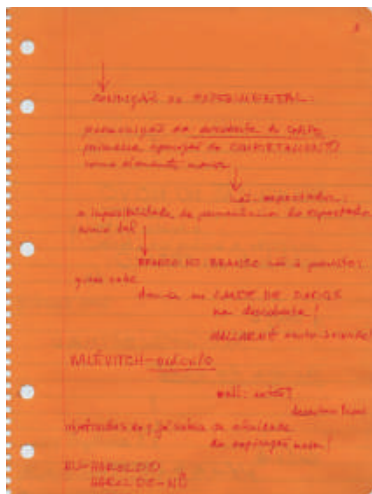


Figura 2 – Fragmento Bloco-seção Branco no branco, p. 3, 194.
 Fonte: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>> Acesso em: 15 jan. 2011.

Essa “condição experimental”²⁶, preconizada pelo artis-

²⁵ DELEUZE, Gilles. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol 1. In: Introdução Rizoma. 34. ed., Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 13.

ta enaltece, mais uma vez, a sua estratégia de invenção que, além de se apropriar das suas leituras em um processo contínuo, também preocupava-se em refletir questões que sempre margearam a sua trajetória. A saber, a relação entre o corpo e o espectador, a escolha de autores que foram inventores, ultrapassando os limites impostos pela tradição de seu tempo, sendo isto uma característica de escritores como: Mallarmé e o seu livro infinito; Artaud e sua língua estrangeira. Apesar dessas referências, Malevitch perdura como um “oráculo” nesse bloco-texto, evidenciando a sua influência pela abstração geométrica do início do século XX. Além do artista russo, Mondrian foi outro personagem significativo, na visão que o artista possuía da arte e sua suposta relação com a vida. Em diferentes textos, essa afinidade com o pensamento construtivo moderno se torna clara, como no escrito *A Transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*, de meados dos anos de 1960.

É esta sem dúvida a época da construção do mundo do homem, tarefa a que se entregam, por máxima contingência, os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo. São os construtores, construtores da estrutura da cor, do espaço e do tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea.²⁷

Esse diálogo de Oiticica com o construtivismo, mais pre-

²⁶ HO escreveu em 1972, um texto chamado Experimental o Experimental, para ser publicado no tablóide especial sobre a Semana de Arte Moderna de 1922, no qual sintetiza esse desejo de experimentar, assim como destacando, que a única tarefa do artista é ser experimental: “em suma o experimental não é “arte experimental” os fios soltos do experimental são energias que brotam para um número aberto de possibilidades. OITICICA, Hélio. Experimentar o Experimental. In: BRAGA, Paula (org). Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 346.

²⁷ OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 55.

cisamente com a vanguarda russa, são fundamentais para compreender a constituição do seu trabalho, “a vontade construtiva” que emana da fala do artista, condiz com uma nova visão do mundo. O apelo às “novas relações estruturais” se aproxima tanto das transformações da obra de arte em seu processo, quanto da crítica aos espaços institucionalizados da arte. Assim como a nova postura do artista frente ao espectador, consequentemente em relação ao mundo, já que este ordenado racionalmente, não é condizente com a busca da “expressão”. Talvez, Oiticica, tenha compreendido em demasia tanto O Caminho dos Jardins que se Bifurcam de Borges, bem como, a máxima nietzschiana que expressa: “escrevo sobretudo para que não me confundam”. O primeiro não se possui indícios em seus escritos que comprovem alguma referência direta, já o segundo está presente em diferentes momentos da trajetória artística e conceitual do construtor de labirintos.

Referências Bibliográficas

AGUILAR, Gonzalo. Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista. São Paulo: EDUSP, 2005.

BARTHES, Roland. Aula. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRAGA, Paula. A Trama da Terra que treme: Multiplicidade em Hélio Oiticica. 2007 Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

BRETT, Guy. Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos. Rio de Janeiro, 2005.

BRETT, Guy. Kinetic Art. London: A Studio Vista/Reinhold Art Paperback, 1968.

BURROUGHES, William. Os escritores: as históricas entrevistas da Paris Rewiew. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CAMPOS, Augusto Haroldo de. Panorama do Finnegans Wake. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. A arte no horizonte do provável. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. Galáxias. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2004.

_____. Pedra e Luz na poesia de Dante. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. Cartas 1964-1974. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. Cosmococa – Programa In Progress: Heterotopia de Guerra. In: BRAGA, Paula (org.). Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CATÁLOGO, Hélio Oiticica: museu é o mundo. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

_____. Catálogo sala especial do 9º Salão de Artes Plásticas. Rio de Janeiro, 1986.

_____. Catálogo Penetráveis. Centro Municipal Arte Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, 2009.

COELHO, Frederico. Livro ou livro-me: os escritos babilônicos de Hélio Oiticica. 2008 Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org). Escritos de Artista anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

DELEUZE, Gilles. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. vol. 1, 34 ed., Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. Nietzsche e a Filosofia. Porto: RÉS-editora, 2001.

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

_____. Crítica de Arte: Temáticas Contemporâneas. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

HOFFMAN, Abbie. Woodstock Nation. New York, 1969.

HOLLANDA, Heloísa B; PEREIRA, Carlos A. Patrulhas Ideológicas. São Paulo: Brasiliense, 1980.

LEBRUN, Gérard. A mutação da obra de arte. In: Arte e Filosofia. Cadernos de Textos 4. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

LORCA, Federico Garcia. Obra poética completa. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1989.

MARCUSE, Herbert. Eros e Civilização: Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: LTC-Editora, 1999.

MILLER, Henry. O tempo dos Assassinos. Rio de Janeiro: Gráfica Record, 1968.

MORAIS, Frederico. Artes Plásticas: A crise da hora atual. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1975.

NIETZSCHE, Friedrich. Assim Falou Zaratustra. São

Paulo: Brasil Editora S. A, 1961.

_____. O Nascimento da Tragédia, ou helenismo e pessimismo. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

_____. Ecce Homo: Como alguém se torna o que é. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

PEDROSA, Mário. Mundo, Homem, Arte em crise. São Paulo: Perspectiva, 1986.

POUND, Ezra. Abc da literatura. São Paulo: Cultrix, 2006.

SALOMÃO, Waly. Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? E outros escritos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SCHLEGEL, F. Dialeto dos Fragmentos. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SOUSÂNDRADE: Poesia/organizado por Augusto e Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: Editora Revista, 1995.

OITICICA, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. Encontros: OITICICA FILHO, César; COHN, Sérgio; VIEIRA, Ingrid (orgs). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

PHO – Programa HO, LAGNADO Lisette (Ed) São Paulo: Itaú Cultural, 2002. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>>. Acesso em: 02 julho. 2011.

Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>>. Acesso em: 02 julho. 2011.

Disponível em: <http://www.dailymotion.com/video/xca820_gerald-thomas-e-haroldo-de-campos-p_creation> Acesso em: 2 out. 2010.

CRÉDITOS DE OBRA

Projeto e produção Diretoria da ABCA, gestão 2016-2018

Autores Carolina Votto, Cláudia Fazzolari, Christian Conceição Fernandes, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fabiana Machado Didone, Lisbeth Rebollo Gonçalves, Luana Maribele Wedekin, Luiz Felipe G. Soares, Maria Helena Rosa Barbosa, Néri Pedroso, Raúl Antelo, Rosângela Cherem, Sandra Makowiecky, Sandra Regina Ramalho e Oliveira, Vanessa Bortucan de Oliveira, Wagner Jonasson da Costa Lima, Zuzana Trepkova Paternostro.

Organização Editorial Sandra Makowiecky e Cláudia Fazzolari

Comissão Editorial Diretoria da ABCA

Projeto gráfico Evelyn Bitencourt

Capa Evelyn Bitencourt

Revisão Diretoria da ABCA

Páginas 409

publicação digital
tipografia georgia 11 pts
sem conversão de cores

acesse o site da associação brasileira de críticos de arte:

[http:// abca.art.br](http://abca.art.br)

abca
Associação
Brasileira de
Críticos de Arte

**SEMINÁRIO REGIONAL SUL 2014:
“Teoria e Crítica de arte no Brasil:
diálogos e situações”**

“O evento ocorreu no Museu da Escola Catarinense da UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina - um edifício tombado como Patrimônio Histórico, em estilo neoclássico, no centro da capital catarinense, em Florianópolis, em dois dias de programação no mês de setembro de 2014. A Seção Regional Sul promoveu o Seminário ABCA - Regional Sul, com o título: “Teoria e Crítica de arte no Brasil: diálogos e situações”, em que, entre outros objetivos, destacava-se o de reconhecer o que e de que modo está sendo construída a memória da história, crítica e teoria de arte no meio brasileiro, notadamente no sul do Brasil. Os textos que constam deste volume foram apresentados à ocasião, de acordo com a programação”.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-54241-00-1



9 788554 241001