



ARTE & CRÍTICA

ANO XX - Nº62 - 2022

abca

Associação Brasileira de Críticos de Arte

Associação Brasileira de Críticos de Arte

Presidente

Sandra Makowiecky

Revista Arte&Crítica

ISSN: 2525-2992

Periodicidade: publicação trimestral

Conselho Editorial

Alexandre Sá Barretto da Paixão [UFRJ]

Ana Lúcia Beck [UFG]

Annateresa Fabris [USP]

Carlos Terra [UFRJ]

Diana Weschler [UNTREF/Argentina]

Gonzalo Leiva [PUC/Chile]

Jacques Leenhardt [EHESS/França]

Jesus Pedro Lorente [AICA e UNIZAR/Espanha]

Luana Maribele Wedekin [UDESC]

Marek Bartelik [MIT/Estados Unidos]

Percival Tirapelli [UNESP]

Rodrigo Vivas [UFMG]

Sandra Hitner [UNICAMP]

Sandra Makowiecky [UDESC]

Tadeu Chiarelli [USP]

Viviane Bashiroto [UDESC]

Coordenação

Leila Kiyomura

Design site

Alessandra Klein

Edição de arte e diagramação

Fernanda Pujol

Edição Geral

Leila Kiyomura [USP]

Maria Amélia Bulhões [UFRGS]

Editoria Arte/Atualidades

Sylvia Werneck [USP]

Editoria Arte/Diversidade

Alessandra Simões Paiva [UFSB]

Editoria de Arte/História

Alessandra Matias de Oliveira [USP]

Editoria Arte/Internacional

Lisbeth Rebollo Gonçalves [USP]

Editoria Arte/Meio Ambiente

Gil Vieira da Costa [UNIFESSPA]

Editoria Arte/Tecnologia

Lilian França [UFS]

Jornalista responsável

Leila Kiyomura

MTB 11.968-48-41-SP

Arte&Crítica ano XX - nº62 - 2022

Imagem da capa: **Queimada, Frans Krajberg**

A Revista Arte & Crítica é uma publicação da
Associação Brasileira de Críticos de Arte

Caro leitor,

Nosso periódico *Arte&Crítica* encontra-se em nova fase, depois do revés que tivemos com a perda de todas as edições anteriores em decorrência de uma complexa circunstância técnica do site da ABCA. Considerando que um problema pode ser uma oportunidade retomamos com um novo modelo, configurado como revista científica, dentro dos padrões das exigências acadêmicas. Com isso, entretanto, não vamos abandonar o caráter de publicação específica de crítica de arte e nosso dinamismo de atuação comprometida com as questões da atualidade.

Aproveitamos para informar que os números antigos que estavam online estão sendo recuperados e iremos progressivamente colocando todos no ar. Além disso, também decidimos republicar alguns importantes textos antigos de nosso periódico impresso, num esforço de construir um material de consulta rico e diversificado de memória da ABCA, criada em 1949, que é a mais antiga da área de arte no Brasil.

Em tempos de guerra, pandemia, devastação da Amazônia e de movimentos que antagonizam tudo que consideramos a essência do ser humano, esta edição propõe uma reflexão sobre “a arte como espelho da sociedade” - como bem definia o mestre e literato Alfredo Bosi. Assim, temos como capa uma imagem de Frans Krajcberg, voz que continua ecoando pela preservação da natureza. Aos 95 anos, ao participar da 32ª Bienal Internacional de São Paulo, ele fez a exigência de que o evento saísse em defesa

das florestas, dos territórios indígenas e da vida do planeta. Na entrada do pavilhão, com esculturas feitas de troncos, cipós e raízes, tentou reviver e deixar as árvores em pé. Com os troncos pintados de vermelho, de preto, simbolizou a luta dos indígenas. E protestou: “É importante mostrar a barbárie contra o planeta; lutar contra as queimadas, salvar a Amazônia...”

A edição 62 de *Arte & Crítica* homenageia o artista e seu legado no artigo *Amazônia no olho do furacão. E as artes visuais?*, de Gil Vieira da Costa. O autor traz as obras de Lúcia Gomes e Hugo do Nascimento, que destaca como “exemplos de como a arte contemporânea tem direcionado esforços explícitos para pensar a Amazônia em uma chave distinta daquela assumida pelo pensamento empresarial e político”. Também Alessandra Simões Paiva apresenta uma visão da arte contemporânea indígena, através da atuação da ONG Thydêwá, que propõe uma estética decolonial, onde indígenas e não indígenas criam poéticas tecnológicas e colaborativas.

Na seção Internacional, Jesús Pedro Lorente, membro da AICA Espanha, analisa as confluências atuais entre a museologia e a crítica de arte a partir do questionamento *Quem influencia quem?*

Alecsandra Matias de Oliveira, retoma a história da sexualidade em imagens produzidas pela arte ocidental, observando o domínio do olhar masculino sobre os corpos de homens e mulheres e levantando o debate entre o obsceno e a censura. O cinema de animação e artes visuais com seus encontros e desencontros é o tema do

artigo de Annateresa Fabris, uma análise e pesquisa sobre a arte de Walt Disney.

César Romero destaca a essência da cultura popular, trazendo as cores das cestas, e das toalhinhas que encantam, traduzindo o sonho e resistência do artesão. Carlos Perktold apresenta o artista Umberto Nigi com a sua poesia do equilíbrio e o crítico Fernando Bini lembra Juarez Machado e a sua arte como prazer de viver. Sandra Makowiecky e Luana Wedekin apresentam a exposição da artista Cristina Brattig Almeida. Um mergulho no universo da artista entre sereias, anjos e fadas para mostrar o feminino sobrenatural e fantástico.

Destacamos, ainda, duas mostras para apreciar, no Centro MariAntonia da USP: *Silêncio*, de Sonia Guggisberg, e *Cadeau*, de Alexandre Murucci. Ambas abordam a agressão à natureza, o deslocamento humano e a violência política e social.

Abrindo um amplo debate entre nossos associados, Viviane Baschiroto apresenta as respostas que nos foram enviadas por alguns dos que responderam à desafiadora questão “Fazer crítica de arte é...”. São reflexões importantes para compreender a complexidade de nossas práticas.

Desfrutem desta leitura.

Leila Kiyomura

Maria Amelia Bulhões

SUMÁRIO

INTERNACIONAL

8

**CONFLUENCIAS ACTUALES ENTRE LA
MUSEOLOGÍA Y LA CRÍTICA DE ARTE**

JESÚS PEDRO LORENTE

ARTIGOS

15

AMAZÔNIA NO OLHO DO FURACÃO

GIL VIEIRA COSTA

25

**A ARTE CONTEMPORÂNEA INDÍGENA
EM CONSTELAÇÕES TECNO-POÉTICAS**

ALESSANDRA SIMÕES PAIVA

37

**CINEMA DE ANIMAÇÃO E
ARTES VISUAIS: ENCONTROS E
DESENCONTROS**

ANNATERESA FABRIS

55

**UMBERTO NIGI OU A POESIA DO
EQUILÍBRIO**

CARLOS PERKTOLD

62

**CORPOS OBSCENOS E CENSURADOS:
ENSAIO SOBRE SEXO E ARTE**

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA

81

**JUAREZ MACHADO E A ARTE COMO
PRAZER DE VIVER**

FERNANDO A. F. BINI

ENSAIOS

94

ARTE DO POVO

CÉSAR ROMERO

98

**“SEREIAS, ANJOS E FADAS: O
MARAVILHOSO FEMININO”, DE
CRISTINA BRATTIG ALMEIDA, UNE
PASSADO E PRESENTE**

SANDRA MAKOWIECKY

LUANA WEDEKIN

112

FAZER CRÍTICA DE ARTE É...

VIVIANE BASCHIROTTO

EXPOSIÇÃO

124

**NO CENTRO MARIANTONIA DA USP, A
ARTE RETRATA O MOMENTO DO PAÍS**



LE RADICI DEVONO AVERE

FIDUCIA NEI FIORI

CONFLUENCIAS ACTUALES ENTRE LA MUSEOLOGÍA Y LA CRÍTICA DE ARTE

JESÚS PEDRO LORENTE

INTERNACIONAL

CONFLUENCIAS ACTUALES ENTRE LA MUSEOLOGÍA Y LA CRÍTICA DE ARTE

A veces las reflexiones críticas inspiran cambios en la praxis y otras es al revés, sin que quede claro quien influye a quien. Tradicionalmente, en el campo artístico se hablaba mucho de “influencias”, pero ya no es políticamente correcto...

JESÚS PEDRO LORENTE
AICA/ESPANHA

La crítica de arte tiene muchos puntos en común con la museología; en la medida en que los museos son dispositivos del sistema artístico, también es habitual que escriban artículos o libros sobre museos los críticos de arte. En función de su proyección profesional y social, los autores de esos análisis valorativos consiguen influir en el devenir de su objeto de estudio y en la opinión pública. A veces las reflexiones críticas inspiran cambios en la praxis y otras es al revés, sin que quede claro quien influye a quien. Tradicionalmente, en el campo artístico se hablaba mucho de “influencias”, pero ya no es políticamente correcto desde que Michael Baxandall advirtió que con esa expresión se tiende a considerar como agente al referente y como receptor pasivo a quien en realidad es sujeto activo, de manera que sería preferible utilizar otros verbos como adaptar, reaccionar, emular, reflejar, etc. Esos reflejos no son corrientes inconexas, sino que se retroalimentan circularmente: los museos cambian en paralelo al



Fachada de la Galería Nacional de Arte Moderno y Contemporáneo de Roma con leones de bronce de Davide Rivalta y frase filosófica de Maria Zambrano: "Las raíces deben confiar en las flores". Foto: Alessandro Garofalo, cedida por Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.

discurso crítico y viceversa. De hecho, muchos de los cambios recientes que han marcado la praxis interna del museo han ocurrido en relación con el giro crítico más allá de sus muros: ese es el quid argumental de mi reciente libro titulado *Reflections on Critical Museology: Inside and Outside Museums* (publicado por Routledge en febrero de 2022).

El título está declaradamente inspirado en un conocido enunciado museológico, “The inside as outside”, proclamado hace años por mi admirada Elaine Heumann Gurian. Mirar tanto dentro como fuera de los museos define, en muchos sentidos, mi más característico enfoque como historiador cultural y estudioso del “arte en la esfera pública”, pues en el ecosistema artístico contemporáneo no hay solución de continuidad entre el interior museístico y el exterior. De ahí la atención que siempre dedico al arte en espacios públicos, dentro y fuera de los museos, lo cual sería una segunda línea argumental en la que se inscribe buena parte de mi corpus textual como crítico de arte

y de museos. Y aún cabría señalar una tercera, porque una museología crítica digna de tal calificativo ha de traspasar los tradicionales límites de la disciplina para reflexionar sobre el discurso museológico desde perspectivas metadiscursivas: una reconsideración que funcione como “reflejo de / reflexión sobre” los estudios de museos en la sociedad actual.

Los museólogos críticos no hemos nacido por generación espontánea, sino que somos hijos de la “nueva museología”, marcados edípicamente en nuestra relación con ella. No soy el único que piensa así, pues muchos autores suelen aludir por contraste o como parangón a la renovación neomuseológica como referente inevitable de lo que ha venido después; así se transmite también regularmente en los diccionarios enciclopédicos.¹ Un punto de engarce entre ambas corrientes fue la “curaduría pedagógica”, con la que se conoce la intervención del artista uruguayo Luis Camnitzer en 2007 para la VI Bienal del Mercosur en Porto

Alegre (Brasil), en la que organizó espacios de descanso, lectura, reflexión y conversación animados por 300 mediadores instruidos para intercambiar preguntas en diálogo con los artistas y comisarios. Su labor fue continuada en las siguientes convocatorias por la artista argentina Marina De Caro en la VII Bienal de 2009 y por Pablo Helguera en la VIII de 2011. Esta línea de acción se ha convertido en un referente personal para muchos creadores que lo están afianzando como una nueva vía para su activación laboral la profesión de “artista-educador-crítico”. No pocos consideran esa tarea una nueva forma de expresión artística, cuyos pioneros fueron los artistas que inventaron la llamada “crítica institucional”. Una de sus principales exponentes, Andrea Fraser, abogó en *Artforum* por darle la vuelta para construir también “an Institution of Critique”, cosa que a mi parecer está ya verificándose en todo museo que haya sustituido el relato celebrativo por los interrogantes, las dudas, la ironía, las controversias e incluso la autocrítica.



Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foto: reproducción.

“ASÍ LO HACE LA PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO CON UN AMBICIOSO PROGRAMA EDUCATIVO TITULADO ARTE EM DIÁLOGO QUE RELACIONA CRÍTICAMENTE OBRAS ARTÍSTICAS ENTRE SÍ Y CON LOS ESPECTADORES, MEDIANTE TEXTOS EN TRES IDIOMAS A BASE DE PREGUNTAS Y RESPUESTAS CON LAS QUE DESDE 2011 INTENTA ESTIMULAR LA REFLEXIÓN Y EL DIÁLOGO ENTRE LOS VISITANTES EN LAS SALAS DE ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO...”

Por otro lado, hay que reconocer que ese terreno ya había sido roturado por la “pedagogía crítica”, que se ha desarrollado últimamente en museos de todo el mundo transmitiendo interrogaciones a los visitantes para hacerles pensar sobre cambios

e incertidumbres científicas, incluso curatoriales. Así lo hace la Pinacoteca do Estado de São Paulo con un ambicioso programa educativo titulado *Arte em diálogo* que relaciona críticamente obras artísticas entre sí y con los espectadores, mediante

textos en tres idiomas a base de preguntas y respuestas con las que desde 2011 intenta estimular la reflexión y el diálogo entre los visitantes en las salas de arte moderno y contemporáneo. Tienen enorme mérito los profesionales del Núcleo de Ação Educativa de aquel museo por el logro que supone redactar tantas preguntas inteligentes con acertadas contestaciones; aunque sus interrogatorios más efectivos son quizá los que culminan con una pregunta abierta.

Ahora bien, si instituciones, artistas, curadores y pedagogos están pues enarbolando interrogaciones críticas, también están adoptando otro rasgo intrínseco de la crítica de arte que, según Baudelaire, siempre ha de ser subjetiva y personal. El giro crítico que ahora triunfa en todas las disciplinas reivindica plurales puntos de vista. En los museos y exposiciones es en parte un retorno a sus orígenes, cuando eran espacios de interacción entre personas e ideas diferentes, fermento de conversaciones como las surgidas a partir del comentario de

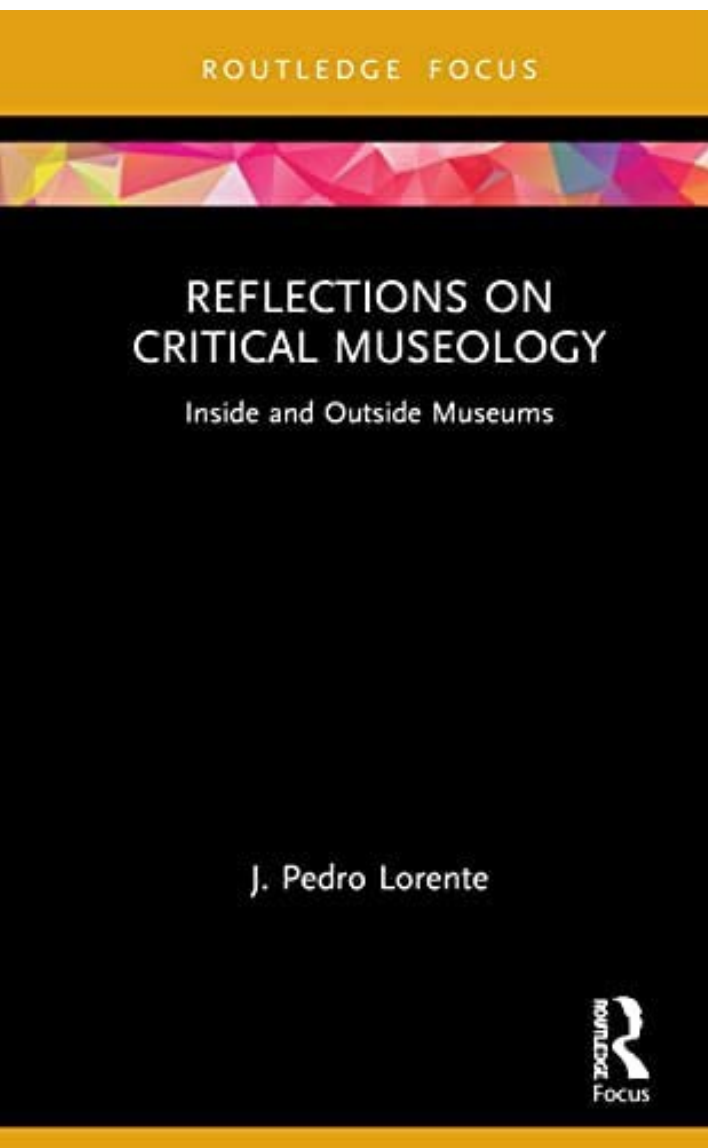
libros y prensa en los cafés, clubes y tertulias, donde según Habermas se fue desarrollando a partir de la Ilustración la *Öffentlichkeit* en el siglo XVIII y a lo largo del XIX. Pero precisamente el triunfo de la modernidad expandió un modelo muy uniforme de templos consagrados a la evangelización de un canon artístico hegemónico, cuyo modelo universal durante la Guerra Fría sería el MoMA neoyorquino. Ello llevó al dilema museístico entre templo o foro al que se refería el canadiense Duncan Cameron en un texto muy citado de 1971. Afortunadamente, en nuestros días la balanza se inclina más por hacer del museo un ágora de interacción dialéctica. Trasladando a la museología algunas de las ideas de Jacques Rancière en su libro de 2008 *Le spectateur émancipé*, podría decirse que ahora el público va asumiendo un papel proactivo y autoconsciente en los procesos de interpretación con la mediación de los profesionales de museos, que ni son meros transmisores de un anónimo discurso institucional ni se pueden conformar con presentar vicariamente

opiniones personales a través de los comentarios de terceros. Ha llegado el momento de poner en evidencia los criterios o dilemas humanos en la curaduría y en los estudios de museos, que no sigan siendo narrativas exclusivamente centradas en determinados contenidos, sino también reflexiones sobre cuestiones museológico/museográficas.

El corolario de esa aspiración es que el museo ha de centrar también nuestra atención sobre sí mismo y su evolución, sobre todo si posee ya una marcada identidad histórica. Mi “trabajo de campo” favorito cuando visito museos es repertoriar ejemplos de dispositivos y montajes museográficos conservados o recuperados como testimonio de maneras de ver propias de tiempos pasados mantenidas como memento de cara a la posteridad. Un caso de estudio importantísimo sería todo lo sucedido con el montaje museográfico de Lina Bo Bardi en el Museu de Arte de Sao Paulo. El famoso conjunto de más de 100 caballetes de vidrio y hormigón diseñado por la arquitecta italiana fue eliminado durante una renovación

del MASP en 1996; pero está más o menos rehecho desde 2015, gracias al patrocinio de Bradesco, la compañía bancaria que pagó esta recreación, descrita en el panel de bienvenida como “rescate preciso de una peça icónica” si bien los materiales utilizados son visiblemente muy distintos, siguiendo los estándares profesionales de restauración para que esta intervención sea reconocible como nueva.

Esta consideración de la propia memoria del museo como patrimonio histórico también digno de ser conservado e interpretado no solo invita a reflexiones sobre el patrimonio, sino también a reflexionar sobre esas reflexiones. A mí como crítico de arte, muy dado a elucubrar sobre la historia y modos de nuestra labor, me parece que podemos estar orgullosos de estas confluencias entre la museología y la crítica, tanto en las últimas corrientes teóricas como en la praxis, reivindicada ahora dentro y fuera de los museos con una nueva denominación preñada: “patrimoniología crítica”.



Reflexiones de museología crítica: dentro y fuera de los museos es el nuevo libro de J. Pedro Lorente. Lectura esencial para estudiantes universitarios y académicos que trabajan en estudios de museos y disciplinas afines, como historia del arte, antropología y estudios culturales. <<https://www.routledge.com/Reflections-on-Critical-Museology-Inside-and-Outside-Museums/Lorente/p/book/9781032202907>>

NOTAS

1 Bien se puede constatar en la Wikipedia, donde la “museología crítica” es mencionada siempre en relación con la “nueva museología”: así lo hacen tanto la versión inglesa dentro de su larga definición de Museology, como la no menos extensa de la francesa para la voz Muséologie, y por supuesto igualmente la versión en portugués, que alude a la “estreita conexão da museologia crítica com a Nova Museologia”: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Museologia#Museologia_crítica> Remito también a la versión en español, que ya cuenta con entrada específica para “Museología Crítica” -no escrita por mí - <https://es.wikipedia.org/wiki/Museologia_Crítica>. (webs consultadas por última vez el 18 de febrero de 2022).

JESÚS PEDRO LORENTE

Catedrático de Historia del Arte y Director del Máster en Educación y Comunicación Museísticas de la Universidad de Zaragoza (España).



AMAZÔNIA NO OLHO DO FURACÃO

GIL VIEIRA COSTA



Queimada, Frans Krajcberg

ARTIGO

AMAZÔNIA NO OLHO DO FURACÃO

Obras dos artistas paraenses Lúcia Gomes e Hugo do Nascimento oferecem novas perspectivas sobre como podemos (re)imaginar a “região amazônica” hoje.

GIL VIEIRA COSTA
ABCA/PARÁ

Há algum tempo, a Amazônia parece estar no olho do furacão: na encruzilhada de interesses econômicos, políticos, ambientais os mais diversos. Nos últimos anos, com o governo Bolsonaro e a intensificação do avanço predatório sobre a Amazônia brasileira, a questão se tornou recorrente na retórica de lideranças políticas mundiais em desacordo com o governante brasileiro.

O interesse internacional pela Amazônia não é novo. Olhando para trás, a questão está posta desde que o Rio das Amazonas se tornou objeto da cobiça dos impérios europeus. Desde então, há uma secreta disputa a respeito do que é e do que pode ser a Amazônia. Nessa disputa, intensificada nas últimas décadas, diferentes grupos e interesses fabricam e projetam suas imagens sobre a “região”. Não é só o espaço físico da Amazônia que tem sido ocupado, mas também sua própria representação no imaginário e nos discursos coletivos. Por diversas vezes se repetiram as tentativas de imaginar a Amazônia, quase sempre de modo a homogeneizá-la como coisa una,

reduzida a um espaço que necessita de integração ao mundo ocidental.

Porém, não mais. Hoje, a Amazônia surge no debate público como entidade inescapavelmente complexa e multifacetada. Cada vez mais, instituições de todos os tipos se debruçam sobre essa convenção que chamamos de Amazônia, buscando elucidar seus enigmas e apresentar sua pluralidade. O ano de 2021 foi particularmente prolífico a esse respeito (lembramos, ainda, que nesse mesmo período também houve um forte acento na questão indígena, que não coincide inteiramente com a questão Amazônia, mas se liga e por vezes se confunde com ela). Vejamos apenas três exemplos, desde o sudeste do país.

Entre julho e outubro de 2021, a Revista seLecT (SP), em parceria com a fundação suíça Pro Helvetia, promoveu *Amazônia: uma residência editorial*, buscando expandir seus espaços de criação e interlocução artística. Em novembro, a Fundação Getúlio Vargas (RJ), em um esforço conjunto das unidades FGV Conhecimento

e FGV Europe, publicou o livro bilíngue *Amazônia XXI*, passeando da ecologia às artes visuais, voltado sobretudo ao público europeu¹. Em dezembro, o Museu do Amanhã (RJ) inaugurou a exposição *Fruturos - Tempos Amazônicos*, patrocinada pelo Instituto Cultural Vale - em um misto de cinismo e marketing cultural, já que a atuação da Vale na Amazônia é recheada de conflitos com as comunidades locais. Nas palavras de Maria Luiza Paiva, vice-presidente-executiva de Sustentabilidade da Vale:

A exposição *Fruturos* veio em boa hora, porque vai além da floresta e da riqueza de sua biodiversidade, fala também da diversidade cultural daqueles que nela habitam, da sua gente. A Vale conhece bem a região. Está ali há 30 anos, ajudando a proteger uma área de 800 mil hectares de floresta, o Mosaico de Carajás, equivalente a cinco vezes a cidade de São Paulo.²

Estamos, portanto, em uma época em que o discurso sobre a complexidade da(s) Amazônia(s) é moeda corrente no debate público, sequestrado

ou absorvido até mesmo pelos antagonistas históricos da região: o grande capital e a política (a exceção óbvia é Jair Bolsonaro, cujo discurso estagnou em uma ideia defasada de Amazônia). Como as artes visuais têm reagido a essa situação?

Entre os inúmeros recortes possíveis, dois trabalhos artísticos realizados recentemente podem ajudar a responder essa questão. *Amazônia*, de Lúcia Gomes, e *Amazônia, Ano Zero*, de Hugo do Nascimento, são exemplos de como a arte contemporânea tem direcionado esforços explícitos para pensar a ideia de Amazônia - em uma chave distinta daquela assumida pelo pensamento empresarial e político. São artistas vindos de experiências de vida nos lugares amazônicos (nesse caso, paraenses), que buscam revisar criticamente o modo como as imagens da região têm sido formuladas, revelando, interceptando e subvertendo as narrativas oficiais ou hegemônicas que a tem representado. Na primeira parte deste texto, quero tratar de *Amazônia* de Lúcia Gomes.

Lúcia Gomes (Belém/PA, 1966) vem desenvolvendo uma produção artística conceitual e política desde os anos 1990, experimentando diversas linguagens, materialidades e suportes.³ Sua mostra *Amazônia* (Figura 01) foi inaugurada em 01 de dezembro de 2021, na Galeria de Arte Direitos Humanos, na pequena cidade de Quatipuru (PA). A galeria é um espaço expositivo independente, gerido pela própria Lúcia Gomes, em um cômodo da casa onde reside. Uma espécie de militância artística e política em desaparecimento.

Amazônia é um tipo de antiexposição: não há nada para ver, somente areia preenchendo integralmente o espaço. Há apenas a ausência das imagens que por hábito usamos para nos referir à região. A floresta e a bacia hidrográfica, gigantescas, dão lugar

“KRAJCBERG RECORREU AOS TRONCOS CALCINADOS DE ÁRVORES COMO MATÉRIA PARA MUITAS DE SUAS OBRAS, PROPONDO UMA CERTA POÉTICA DAS RUÍNAS, DOS FANTASMAS QUE RECUSAM A MORTE E RETORNAM PARA NOS ASSOMBRAR...”



Figura 01: Detalhe de *Amazônia*, Lúcia Gomes, instalação, 2021. Fonte: fotografia cedida pela artista.

ao simbolismo do deserto. Esmirrado, cúbico, doméstico, uma impotente carrada de areia.

Nos anos 1970, encontramos pelo menos três nomes cujas produções em muito dialogam com o trabalho que Lúcia Gomes nos apresenta. Essa década trouxe uma relação inédita entre arte e ecologia, e a Amazônia esteve muitas vezes no centro do debate ecológico internacional (muito em virtude das políticas desastrosas levadas a cabo pelos governos militares brasileiros na região).⁴

Para começar, é inevitável mencionar Frans Krajcberg, com suas viagens à Amazônia a partir da segunda metade daquela década, sua arte militante em defesa da floresta, e o Manifesto do Rio Negro do Naturalismo Integral (em conjunto com o crítico francês Pierre Restany e o artista Sepp Baendereck), de 1978. Krajcberg recorreu aos troncos calcinados de árvores como matéria para muitas de suas obras, propondo uma certa poética das ruínas, dos fantasmas que recusam a morte e retornam para nos assombrar.

Ainda em 1976, o artista colombiano Jonier Marin realizou a mostra *Amazônia Report*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo – talvez a primeira exposição de arte especializada a tratar do tema desde um ponto de vista crítico. Integrava a mostra a obra *Hylea* (Figura 02), uma instalação composta de terra ressecada reunida em um espaço retangular, sobre a qual caía, “de um velho jarro situado acima, uma gota de água; no chão se via uma marca de pneu de trator e, no ar, guirlandas de penas azuis de arara”.

Em Manaus (AM), também em 1976, o artista Roberto Evangelista apresentou a instalação *Mater Dolorosa in memoriam I* (Figura 03), na exposição comemorativa dos dez anos de implementação da Zona Franca de Manaus. Destoando das otimistas manifestações industriais naquela mostra, *Mater Dolorosa I* se constituiu de:

Um cubo de acrílico incolor, contendo restos carbonizados de árvores – carvão vegetal –, pousava suavemente sobre outra forma

maior, um quadrilátero de areia branca e fina. Uma cova fresca cuja areia desabava suavemente em pequenas avalanchas, postada no caminho que o olhar percorria entre vistosas motocicletas japonesas e insinuantes aparelhos de televisão em cores.⁵

Estes três exemplos são pertinentes para pensarmos como *Amazônia* de Lúcia Gomes se ancora em uma já larga tradição de artistas contemporâneos que pensam e reimaginam a região a partir de um viés crítico. As madeiras queimadas e seu carvão (Krajcberg, Evangelista), a terra seca e a areia (Marin, Evangelista) são imagens potentes que oferecem uma contravisualidade sobre a Amazônia. Lúcia Gomes leva esse desafio a seu ponto mais radical, não havendo apelo estético algum, apenas o deserto apocalíptico de formas e significados.

Ainda assim, *Amazônia* não deixa de nos oferecer mais uma idealização, pois aposta na inversão da imagem da grande floresta verde e homogênea, com sua gigantesca bacia hidrográfica. Substituir essa imagem estereotipada



Figura 02: *Hylea*, Jonier Marin, instalação, 1976. Fonte: Site *FLORA ars + natura*.

Disponível em: <<http://arteflora.org/exposiciones/amazonia-report-jonier-marin/#galeria-35>> Acesso em 28 jan. 2022.



Figura 03: *Mater Dolorosa in memorian I*, Roberto Evangelista, instalação, 1976. Fonte: ARAÚJO, James; GOMES, Verônica; PINTO, Renan Freitas (orgs.). *Ritos*: Roberto Evangelista, Manaus: EDUA, 2017, p. 20.



Figura 04: *Amazônia é aqui*, Lúcia Gomes, interferência sobre garrafa plástica e fotografia, 2008. Fonte: fotografia cedida pela artista

da floresta úmida totalizante por sua imagem oposta não seria, ainda, uma maneira de manter a representação da Amazônia nos termos do discurso hegemônico?

Podemos traçar, ainda, uma relação interessante entre *Amazônia* e uma obra mais antiga da própria Lúcia Gomes, *Amazônia é aqui* (Figura 04), de 2008. A fotografia mostra uma garrafa plástica com água e a inscrição “AMAZÔNIA É AQUI”, repousando na brancura de uma paisagem nevada. Ambos os trabalhos foram pensados na época em que Lúcia Gomes residiu na Suíça - a exposição *Amazônia*, segundo a artista, foi planejada em 2010, apesar de só ter sido realizada em 2021.

Em *Amazônia é aqui* a Amazônia aparece explicitamente como imagem e convenção, desancorada do espaço geográfico, ao mesmo tempo em que indica sua conexão planetária: a neve de Dickbuch e a água dos rios amazônicos poderiam ser vistas como uma coisa só, nas interdependências climáticas que o mundo experimenta. A água engarrafada em plástico em meio à

neve traz ainda outras interpretações que podemos acrescentar, referindo a intervenção humana sobre a natureza, transmutada em mercadoria. Já em *Amazônia*, o signo água dá lugar ao seu avesso, com a desertificação inevitavelmente sugerida pela instalação - o resultado último da acelerada exploração humana na região.

Lúcia Gomes quer nos ajudar a visualizar o antropoceno,⁶ nos oferecendo o prognóstico da ação humana capitalista sobre a natureza: o fim iminente. Mas, além desse alerta ecológico radical - hoje predominante na maior parte do debate internacional sobre a Amazônia, até mesmo entre as empresas multinacionais defensoras de um “desenvolvimento sustentável” - Lúcia Gomes nos fornece outras imagens.

Primeiro, seu próprio comprometimento na relação arte & vida, arte x vida, arte versus vida... Seu interesse pelos espaços possíveis, seu uso de materiais *povera*, seu engajamento com questões e posições sociais e políticas, seu incontrolável impulso

criador, como quem faz arte não por profissão, mas por necessidade. Não à toa, a Galeria de Arte Direitos Humanos é, possivelmente, o primeiro espaço expositivo de arte em Quatipuru.

Aqui, temos uma questão interessante. Sua instalação não está montada na sala de um museu de arte no sudeste do país ou em alguma cidade estrangeira. O insólito vazio de *Amazônia* habita - em um sentido muito apropriado para o termo - um cômodo de uma casa, em uma pequena cidade do interior das amazônias. Nessa tensão e fricção entre o doméstico e o público, o individual e o coletivo, o local e o global, a concretude e o imaginário, talvez esteja uma grande potência da Amazônia, diante do incontornável fim de (um) mundo que testemunhamos.

NOTAS

1 Paulo Herkenhoff; Silvia Finguerut (orgs.), *Amazônia XXI = Amazon 21*, Rio de Janeiro: FGV Conhecimento, 2021.

2 Maria Luiza Paiva citada no site Museu do Amanhã, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/pt-br/exposicao-temporaria-fruturos-tempos-amazonicos>. Acesso em 28 jan. 2022.

3 Sobre a artista, conferir Orlando Maneschy; Maria Christina Barbosa, “Lúcia Gomes: uma artista na Amazônia”, *Estúdio: artistas sobre outras obras*, v. 11, n. 31, Lisboa, 2020, p. 124-133.

4 Conferir, por exemplo, Antoine Acker, “‘O maior incêndio do planeta’: como a Volkswagen e o regime militar brasileiro acidentalmente ajudaram a transformar a Amazônia em uma arena política global”, *Revista Brasileira de História*, v. 34, n. 68, São Paulo: ANPUH, dez. 2014, p. 13-33.

5 Márcio Souza, “Um país esquecido dentro do país”, In: James Araújo; Verônica Gomes; Renan Freitas Pinto

(orgs.), *Ritos*: Roberto Evangelista, Manaus: EDUA, 2017, p. 18.

6 Conferir o artigo seminal de Nicholas Mirzoeff, “Visualizing the anthropocene”, *Public Culture*, v. 26, n. 2 (73), Durham: Duke University, 2014, p. 213-232.

n. 2 (73), Durham: Duke University, 2014, p. 213-232.

SOUZA, Márcio. Um país esquecido dentro do país. *In*: ARAÚJO, James; GOMES, Verônica; PINTO, Renan Freitas (orgs.). *Ritos*: Roberto Evangelista, Manaus: EDUA, 2017, p. 17-24.

REFERÊNCIAS

ACKER, Antoine. “O maior incêndio do planeta”: como a Volkswagen e o regime militar brasileiro acidentalmente ajudaram a transformar a Amazônia em uma arena política global. *Revista Brasileira de História*, v. 34, n. 68, São Paulo: ANPUH, dez. 2014, p. 13-33.

HERKENHOFF, Paulo; FINGUERUT, Silvia (orgs.). *Amazônia XXI = Amazon 21*. Rio de Janeiro: FGV Conhecimento, 2021.

MANESCHY, Orlando; BARBOSA, Maria Christina. Lúcia Gomes: uma artista na Amazônia. *Estúdio: artistas sobre outras obras*, v. 11, n. 31, Lisboa, 2020, p. 124-133.

MIRZOEFF, Nicholas. Visualizing the Anthropocene. *Public Culture*, v. 26,

GIL VIEIRA COSTA

Doutor em História (2019) e Mestrado em Artes (2011) pela Universidade Federal do Pará. Professor da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, em Marabá, Brasil.



A ARTE CONTEMPORÂNEA INDÍGENA EM CONSTELAÇÕES TECNO-POÉTICAS

ALESSANDRA SIMÕES PAIVA



Obra Lugar Inespecífico, residência artística, 2018. Foto: Thydêwá

ARTIGO

A ARTE CONTEMPORÂNEA INDÍGENA EM CONSTELAÇÕES TECNO-POÉTICAS

A atuação inovadora da ONG Thydêwá, que propõe uma estética decolonial e afetiva, na qual artistas indígenas e não indígenas criam poéticas altamente tecnológicas e colaborativas.

ALESSANDRA SIMÕES PAIVA
ABCA/BAHIA

A relação entre tecnologia e os modos de vidas das comunidades originárias é um dos temas recorrentes no panorama da decolonialidade. Quando se trata de processos artísticos, reflete a complexidade da sociedade contemporânea: híbrida, múltipla e fragmentária. Não faltam exemplos de artistas indígenas no circuito nacional que abordam a temática, como Kadu Tapuya, que delineia em suas colagens digitais a proposta de um “futurismo indígena”; e Denilson Baniwa, que pintou imagens retratando indígenas utilizando celulares e televisões.

Um dos trabalhos mais fecundos sobre a articulação entre as poéticas originárias e a tecnologia tem sido feito pela ONG Thydêwá, sob a coordenação do realizador audiovisual e curador Sebastian Gerlic, que vem conseguindo com qualidade ímpar cingir estes elementos em um formato extremamente inovador de fomento às artes visuais. Situada em Olivença, terra mãe do território Tupinambá, em Ilhéus, no sul da Bahia, esta ONG vem realizando projetos pioneiros. O mais recente deles, a exposição

Retratos Invisíveis, em cartaz até 21 de outubro, na Feira Internacional de Arte Digital na Bolívia, mARTadero, Cochabamba. O objetivo da mostra foi “projetar luz visível em pessoas que são invisíveis na sociedade contemporânea, especialmente, as mulheres indígenas e as pessoas indígenas LGBTQI+”, afirmam Gerlic e Thea Pitman (Universidade de Leeds, Inglaterra), curadores da mostra. Os retratos apresentados concentram-se predominantemente nas comunidades indígenas do nordeste brasileiro, em especial a comunidade Pankararu, no sul de Pernambuco, e a comunidade Tupinambá de Olivença. A mostra ainda inclui obras feitas em sistemas colaborativos entre artistas não indígenas e as comunidades Desana, Imboré, Kaingang, Karapotó Plak-ô, Pataxó de Barra Velha, Pataxó Hãhãhãe, Terena e Xukuru do nordeste do Brasil, além de um artista Mocoví do nordeste da Argentina.

A série Mulheres Invisíveis (2019), que faz parte da mostra, consiste em cinco retratos em colagem digital de mulheres indígenas: Maria Pankararu, Iã Gwarini (Lais) Tupinambá, Menbyra

Iasy (Rita) Tupinambá, Txaynara Imboré e Txaha Pataxó Hãhãhãe. São colagens digitais articuladas, por meio de um código QR correspondente, a obras de videoarte que exploram as diferentes camadas das imagens e incluem as vozes das mulheres indígenas, em entrevistas à jornalista brasileira Débora Pill. O autor dos retratos e das peças de videoarte é o fotógrafo bretão Antoine Buquen. Sobre estas imagens foram adicionados grafismos de Menbyra Iasy (Rita) Tupinambá. A outra série apresentada na mostra intitula-se Origem (2020), que consiste em retratos de indígenas LGBTQI+: Bia Pankararu, Edmar e Leonardo Pankararu, Lesley Pankararu, Tonninho Pankararu, Brendo Tupinambá e Herbert Tupinambá. Os retratos foram feitos pela fotógrafa e videoartista brasileira Laryssa Machada, e tiveram a intervenção de grafismos de Antônio Vittal Neto (Tonninho) Pankararu. Alguns desses retratos podem ser vistos em outras versões no aplicativo Artivive.

Outras obras presentes na mostra surgiram de projetos artísticos anteriormente dirigidos ou apoiados

pela Thydêwá, como a instalação Voz do Mar, do artista boliviano Ozzo Ukumari, que criou a obra utilizando uma rede de pesca e captação de sons do mar, juntamente com os Pataxó de Barra Velha (BA). A rede pode ser “tocada” pelos fruidores da obra, que acionam o som das águas ao mexerem na rede. O trabalho fez parte do projeto Arte Eletrônica Indígena-AEI (www.aei.art.br), realizado, em 2018, pela Thydêwá. Agraciado com a menção honrosa do Start Prize 2019, importante prêmio europeu em homenagem à inovação em tecnologia, indústria e sociedade estimulada pelas artes, o projeto estimulou a conexão entre tecnologia e ancestralidade, contando com o apoio da Universidade de Leeds (Inglaterra), da British Academy e do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), além de patrocínio da empresa Oi e do Estado da Bahia. O projeto optou pelo formato da residência artística, promovendo a imersão de artistas em várias comunidades indígenas no Nordeste do Brasil, resultando em experiências in-loco e obras expostas em uma mostra/



Exposição Retratos Invisíveis, na Feira Internacional de Arte Digital na Bolívia, 2022. Foto: Thea Pitman.



Exposição AEI no MAM-Salvador. Foto: Thydêwá.



Exposição Retratos Invisíveis, na Feira Internacional de Arte Digital na Bolívia, 2022. Foto: Thea Pitman.

festival no Museu de Arte Moderna (MAM-BA), em Salvador. Fizeram parte da AEI, Sebastian Gerlic (coordenador da Thydêwá e curador), Thea Pitman (professora da Universidade de Leeds e curadora), Tiago Tao (produtor executivo e curador), Felipe Fonseca (curador e assessor), Helder C. Jr. (webmaster), Potyra Tê Tupinambá (diretora da Thydêwá e curadora), Ilana Majerowic (sinergismo com comunidade Pankararu), Dayanne Pereira (assessora de imprensa), Fernanda Martins (agitadora da rede AEI), Ana Campagnac (sinergismos com comunidades indígenas).

“SÃO AÇÕES QUE PROPÕEM A APROXIMAÇÃO ENTRE ARTE E VIDA ENQUANTO PEDRA ANGULAR DA ARTICULAÇÃO ENTRE AS EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS INDÍGENAS E A ARTE CONTEMPORÂNEA...”

Para além da produção da obra artística, a metodologia de investigação poética do AEI se revelou como autêntico meio propulsor da experiência estética em espaços de atuação originais, diversos aos

modelos hegemônicos do sistema da arte. São ações que propõem a aproximação entre arte e vida enquanto pedra angular da articulação entre as experiências estéticas indígenas e a arte contemporânea, que podem ser compreendidas não como expressões opostas, mas práticas e saberes que se inter-relacionam em espaços instáveis e sincréticos, cujo fim último é a junção “arte-vida”. Partilham mais semelhanças do que diferenças, especialmente, se pensadas em contraponto a um suposto caráter “representativo da arte”: estas poéticas não compõem uma pedagogia ou explicação do mundo; são uma reconfiguração do mundo sensível. Como afirmou Els Lagrou, no livro *Arte Indígena no Brasil* (C/Arte, 2013): “Muito do que é produzido na vertente, hoje em dia dominante, da arte conceitual tem mais a ver com o questionamento de tal definição do que com sua afirmação. O que estes artistas visam com sua obra é provocar um processo cognitivo no espectador que se torna, desta

maneira, participante ativo na construção da obra, à procura de possíveis chaves de leitura. Quanto mais complexas e menos evidentes as alusões presentes na obra, mais esta será conceituada” (p.12). Assim, Lagrou identifica diversos pontos em comum entre a arte contemporânea e a arte indígena, pois “[...] muitos artefatos e grafismos que marcam o estilo de diferentes grupos indígenas são materializações densas de complexas redes de interações que supõem conjuntos de significados; [...] São objetos que condensam ações, relações, emoções e sentidos, porque é através dos artefatos que as pessoas agem, se relacionam, se produzem e existem no mundo” (p. 13). A nova geração de indígenas que despontou no sistema da arte contemporânea brasileira, principalmente, nos anos recentes, tem mostrado uma relação próxima com os modos de operar da arte contemporânea ao extrapolar o uso de suportes tradicionais, como a pintura e a escultura. Gustavo Caboco, por exemplo, utiliza foto-performance, texto, têxteis, desenho

“MESMO QUE SE CONSIDERE QUE TODA OBRA DE ARTE SEJA NATURALMENTE POLÍTICA, MUITAS POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS E INDÍGENAS ABARCAM POR SI A EXPERIÊNCIA DE UMA POÉTICA-POLÍTICA PARTILHADA COM A VIDA”

para expressar uma poética autobiográfica relacionada à identidade e à preservação da memória. Paulo Desana, com a série de fotografias retratando indígenas pintados com grafismos em tinta neon, promove um efeito psicodélico nas imagens, cujo brilho, segundo o artista, simboliza a manifestação dos espíritos, dos conhecimentos. A artista Uýra Sodoma traveste-se de seres híbridos em foto-performances de forte impacto visual. Também se destacam artistas indígenas que lançam mão da fotografia e do áudio-visual, como Zahy Guajajara que realiza vídeo-performances e vídeo-instalações nos quais narrações e imagens fundem-se em jogos cênicos altamente expressivos; e Ziel Karapotó, cuja poética ligada à performance e novas tecnologias ganhou projeção com o excelente filme *E o verbo se fez carne*, obra que fica na fronteira entre a vídeo-performance e videoarte.

Voltando às obras do projeto Arte Eletrônica Indígena (AEI), é possível notar o vínculo entre arte indígena e arte contemporânea por meio de dimensões diversas, como o ativismo e o coletivismo, que marcam o modo de produção colaborativo entre indígenas e artistas não-indígenas a partir do uso inventivo das tecnologias digitais, e em contraposição a questões primordiais da tradição ocidental, como a materialidade do objeto e a autoria do artista. A dimensão ativista refere-se à vocação da resistência social inerente a essas expressões artísticas, aos moldes do que demonstra Jacques Rancière, no livro *A Partilha do Sensível: Estética e Política* (Editora 34, 2015). Mesmo que se considere que toda obra de arte seja naturalmente política, muitas poéticas contemporâneas e indígenas abarcam por si a experiência de uma poética-política partilhada com

a vida. Esta noção do par ética-estética, portanto, diferencia-se da ideia de uma “arte engajada”, declaradamente ideológica. A relação entre arte indígena e arte contemporânea, em si, naturaliza a conexão arte e política; visto o lugar de quem a produz. Neste caso, artistas e indígenas compartilharam de um mesmo lugar, a residência da criação poética. Um exemplo desta dimensão foi a residência Maracá no Chip, do músico, produtor e DJ Tito Vinícius, que resultou na parceria com o músico Yarú Tupinambá (BA), a partir da elaboração de sonoridades e instrumentos musicais, misturando a atmosfera sonora indígena, a música eletrônica e os elementos da natureza.

Esta dimensão ativista também marcou o trabalho dos artistas cariocas André Anastácio e Alberto Harres, que vivenciaram a experiência do AEI com o povo Pankararu (PE), co-criando a obra A voz da Terra Pankararu, artefato eletrônico sonoro com gravações de rituais e cantos Pankararu, inserido dentro de um pote de cerâmica feito pelas mulheres

indígenas. O coletivo procurou, assim, resgatar a memória por meio da sonoridade como metáfora relativa ao esquecimento tão comumente associado às novas tecnologias, e suas formas de comunicação instantâneas e efêmeras (aliás, não seria também o esquecimento do passado uma arma colonialista?). Juntas, a tecnologia ancestral da cerâmica e as novas mídias proporcionaram o resgate da oralidade, reafirmando a importância da preservação das vozes e cantos indígenas. Obras como essas valorizam modos de discurso, bens e signos anti espetacularização; sendo eles o tempo, as pequenas formas, as narrativas desconstruídas, entre outros aspectos presentes nas temáticas e nas formas artísticas contemporâneas. Um vaso de barro, aparentemente tão comum, pode ser pensado em sua dimensão ativista, pois emite sons de seu interior, que concentram em si a potência de um povo. Afinal, a “(...) imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração”, afirmou Didi-Huberman, no livro *Sobrevivência dos vaga-lumes* (UFMG, 2011, ps. 60-61).

Já a dimensão coletiva revela-se nas experiências do projeto AEI para além da política; aponta para o sentido de estar junto, o encontro de um sentido comum para o mundo. A busca pela criação coletiva e o compartilhamento de signos e sentidos entre as várias esferas sociais podem ser observadas na metodologia da residência artística, como confirmam os vídeos produzidos durante essas vivências nas aldeias. Nestes vídeos, é possível observar como não é apenas a necessidade de um “produto final” que interessa, mas o processo, a troca de experiências e ideias, e as várias produções feitas nos locais, registradas e apresentadas também na mostra/festival no MAM-BA. O artista Naum Bandeira, por exemplo, criou stencils e reproduziu imagens em vários locais em uma aldeia Xocó (Sergipe) promovendo uma reflexão sobre os signos nas sociedades. São “e-mojis ancestrais”, afirmou o artista, a respeito de imagens, como o cacto, o cocar, o maracá; “símbolos da resistência”, como identificaram os indígenas Paulo e Cristiano Xocó. A noção de “estética relacional”

pode ser emprestada aqui da teoria da “estética relacional” proposta por Nicolas Bourriaud, no livro *Estética Relacional* (Martins Fontes, 2009), para uma arte com funções interativas, conviviais e relacionais, em oposição aos espaços simbólicos autônomos e privados legitimadores do sistema artístico. Uma verdadeira teia relacional foi proporcionada por obras, como a *Árvore dos Desejos Hãhãhãe*, projeto dos artistas Paulo César Teles e Rosana Bernardo, com o povo Pataxó Hãhãhãe (BA). A “escultura árvore” foi feita a partir da reciclagem de lixo encontrado na aldeia, com sensores digitais de aproximação e expressões audiovisuais interativas a partir do movimento das pessoas ao redor. Com uma proposição também relacional, o fotógrafo Davy Alexandrisky mergulhou em aldeias Pataxó (BA) para estimular o diálogo entre gerações a partir da produção de imagens. Os indígenas jovens fotografaram a vida dos indígenas idosos, enquanto os idosos fizeram o mesmo em relação aos jovens; brincando de “caçar imagens”. Ao final de cada

“caçada” foram projetadas as imagens, discutidas posteriormente em rodas de conversa. Para Ailton Krenak, no livro *A vida não é útil* (Companhia das Letras, 2020), a experiência de uma consciência coletiva é algo inato aos povos indígenas. “É uma forma de preservar nossa integridade, nossa ligação cósmica [...]. Não conheço nenhum sujeito de nenhum povo nosso que saiu sozinho pelo mundo. Andamos em constelação” (p. 39)

O projeto AEI apresentou diversas expressões híbridas, que poderiam ser nomeadas como escultura sonora interativa, colagem digital, pintura ancestral digital, música tecno étnica. O artista Bruno Gomes, pesquisador de culturas indígenas, em residência com o povo Karapotó Plak-ô (AL), criou pinturas corporais eletrônicas, ampliando o conceito de pintura corporal com o uso da tecnologia. Os participantes desenharam os elementos visuais, que depois foram animados e projetados em seus corpos. As imagens também foram projetadas sobre os corpos dos espectadores na mostra do MAM e em outras exposições. A artista aruma,

da Bolívia, que trabalhou com o povo Camacam Imboré/ Tupinambá (BA), realizou a obra *Pulsação*, na qual combinou conhecimentos, processos e materiais tradicionais, como a tecelagem e a taboa, com elementos high-tech, como a fibra ótica. A artista criou um casulo gigante a partir da tecelagem, onde as pessoas poderiam ficar dentro. A partir de um microcontrolador e um sensor de pulso, o casulo convertia em luz os batimentos do coração de quem entrava nele. Arte e tecnologia ainda resultaram em obras ritualísticas, como *Eles estão escutando*, fruto da residência realizada pelo britânico



Menbyra Iasy Tupinambá, fotografa por Antoine, 2019. Foto: Sebastián Gerlic.

Nicolas Salazar Sutil, na aldeia Karirí-Xocó (Porto Real do Colégio/AL), que se inspirou no rio Opara (São Francisco), uma das principais fontes de sustento, memória e cultura da comunidade Kariri-Xocó. Três “site specific performances” exploraram a quietude, a postura corporal, e o uso do espaço para simbolizar temas como a recuperação de terras, resiliência e enraizamento.

“A COLETA DE SONHOS, PORTANTO, UNIU TERRITÓRIOS, REPRESENTAÇÕES E SISTEMAS CULTURAIS DIFERENTES, PORÉM COM ALGO EM COMUM: A TRANSFORMAÇÃO DO MUNDO POR MEIO DA PARTILHA ESTÉTICA”

O projeto AEI reforça a ideia de que a arte dos povos originários possui uma história que pode ser reconstruída por meio de pontos em comum, rupturas e ligações geopolíticas. Os artistas Sheilla Souza e Tadeu Kaingang, do coletivo Kokir, apresentaram a proposta de “sonhar junto”, criação compartilhada de colagens digitais feitas pelos artistas, juntamente

com os Tupinambá, do Nordeste, e os Kaingang, do Sul. A coleta de sonhos, portanto, uniu territórios, representações e sistemas culturais diferentes, porém com algo em comum: a transformação do mundo por meio da partilha estética.

Em 2021, a ONG Thydêwá também realizou o projeto AIRE (Arte com Indígenas em Residências Eletrônicas – www.aei.art.br/aire), que possibilitou o encontro de artistas indígenas e não indígenas do Brasil, Chile, Argentina, Equador e Bolívia, que criaram obras de arte, em diferentes formatos, linguagens e conceitos, por meio de encontros digitais. Obras em formato audiovisual, que foram resultado de AIRE, como El Colibri e Soño Profundo, revelam sons e imagens que remetem a espaços oníricos, alterando a equação espaço-temporal vigente. São obras que fazem o constructo da imagem do tempo em relação oposta à temporalidade cotidiana. Nesta temporalidade fílmica, intrínseca ao universo audiovisual do qual ela se origina, o desaceleramento não corresponde à experiência sensorial

e direta do mundo, mas a um estado de imanência, onde a fluidez, o ritmo, a encadeamento remetem a um arcabouço espaço-temporal diferente dos ritmos tradicionais da linguagem audiovisual; há aqui um ponto de encontro com as estratégias do cinema indígena, no qual a espetacularização da imagem cede espaço à desaceleração e ao silêncio como métodos anti-imediatismo das imagens e do mundo, como podemos ver em obras emblemáticas do cineasta Isael Maxacali, um dos principais diretores indígenas em atuação no Brasil, que desenvolve uma obra altamente criativa, constituída por filmes-rituais, documentários e animações.

Na observação das obras do projeto AIRE, a percepção torna-se outra. Em El Colibri, os artistas Tadeu Kaingang (Brasil), OzZo Ukumari, Elías Caurey Guarani (Bolívia) e Rudy Andrés Wiliche-Mapuche (Chile) lançam um olhar subjetivo de um pássaro que no Brasil é chamado de Colibri (Beija-flor) e na língua Kaingang é nomeado Kókoj. A obra tem ainda a poesia do Elías que foi traduzida para a língua



Obra A terra que nós somos, etnia Karapotó Plaki-ô, 2018. Foto: Thydêwá.

Kaingang, as vozes de João Natalino Pantu, da Terra Indígena Ivaí e do Florêncio Rékág, da Terra Indígena Rio das Cobras, ambas no Paraná (Brasil). Alguns desenhos traçam a relação da ave com a cosmologia Guarani, que percebe a figura do colibri marcada nas estrelas. Sons de uma floresta profunda, insetos, sapos, pássaros noturnos, passos sobre folhas, se misturam ao ritmo

da fala em língua indígena com sutil eco e entrecortada por pausas, moldando assim a plasticidade sonora da obra e a sensação de imersão, a escuta que leva a outra dimensão, o fruidor que sai do tempo de consumo imediato para contemplar o que os sentidos não captam. Nesta operação, o fruidor é transportado a outra dimensão, como se estivesse em meio à floresta escutando a fala de um ente

espiritual. Como afirma Deleuze, no livro Cinema 2: A imagem-tempo (Brasiliense, 2013, p. 27): “[...] há devir, mudança, passagem. Mas a forma do que muda não muda, não passa. É o tempo, o tempo em pessoa, ‘um pouco de tempo em estado puro’: uma imagem-tempo direta, que dá ao que muda a forma imutável na qual se produz a mudança”. Nestes alargamentos dos instantes, estas obras oferecem um futuro contra-futuro, isto é, um futuro de possibilidades outras frente ao aceleração da sociedade da informação e à visão mecanicista da realidade, resultando em uma experiência de ruptura. É o que acontece com a obra *Soño Profundo* (Fotografias: Anna Carolina Barros Campagnac; ngela Berlinde; aruma; Carina Dessana; Coletivo Kókir-Sheilla Souza e Tadeu dos Santos Kaingang; Shiraigo Lanche; Valeria Scornaienchi. Imágenes Deep Dream: aruma. Animação: Naine Terena; aruma. Audio: Shiraigo Lanche), na qual o ritmo lento e fluido de transformação das imagens de mulheres e crianças em mosaicos de cores e elementos fluidos, embaladas por um canto

mântrico, cria este espaço-tempo de uma outridade emanada por um sentido cósmico.

Os projetos da Thydêwá inserem-se nas novas dimensões da cultura visual como um todo. Se o crescimento das redes virtuais e da espetacularização do cotidiano nos leva a pensar sobre a possibilidade de um colapso da experiência física e coletiva na cidade, as residências em aldeias indígenas apresentaram um reordenamento deste paradigma a partir da própria tecnologia, reafirmando a articulação entre arte e vida. Depoimentos dos indígenas nos vídeos confirmam isso: “A vida é uma arte”, “É como lançar uma flecha para o mundo”. Uma das vozes mais marcantes foi a de Tawaná Kariri-Xocó. Ele explicou que, através da natureza, o indígena vê, percebe o mundo, dança e canta. Mas, se de repente, passa um pássaro, uma nova forma artística se constrói. “Hoje até com o som de um carro o índio tem a capacidade de juntar o que tem na civilização e o que ele aprendia e aprende, o que viveu e o que vive na natureza, e de repente sai um

canto.” Estes dizeres vão ao encontro do entendimento do escritor Daniel Mundukuru a respeito da arte, como ele escreveu no catálogo da mostra Vêxoa - nós sabemos (Pinacoteca, 2020): “A arte que reverbera é a arte da natureza [...] Assim, entendo-a para além de mim e para além de nós. [...] Penso nisso, quando observo a natureza - que não costuma se impor por meio da criação artística -, que é a própria arte por ser capaz de estar no aqui e agora de si mesma” (p. 142). Assim, as experiências da Thydêwá mostram que artistas, indígenas ou não, costuram seus universos sensíveis a partir do estar junto e do próprio estatuto da arte contemporânea e sua relação intrínseca com a vida. São constelações poéticas em permanente afeto e transformação.

REFERÊNCIAS

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

DELEUZE, Gilles. Cinema 2. A imagem-tempo. São Paulo: Editora Brasiliense, 2013.

HUBERMAN, Didi. Sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

KRENAK, Ailton. A vida não é útil. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LAGROU, Els. Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação. C/Arte, 2013.

MUNDUKURU, Daniel. Da gênese de vêxoa. In: Vêxoa - nós sabemos. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. A Partilha do Sensível: Estética e Política. São Paulo: Editora 34, 2015.

Alessandra Simões Paiva é membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), Associação Nacional de Pesquisadores

em Artes Plásticas (ANPAP), European Network of Brazilianists Working in Cultural Analysis (REBRAC). Docente na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB).

ALESSANDRA SIMÕES PAIVA

Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP), European Network of Brazilianists Working in Cultural Analysis (REBRAC). Docente na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB).



CINEMA DE ANIMAÇÃO E ARTES VISUAIS: ENCONTROS E DESENCONTROS

ANNATERESA FABRIS

ARTIGO

CINEMA DE ANIMAÇÃO E ARTES VISUAIS: ENCONTROS E DESENCONTROS

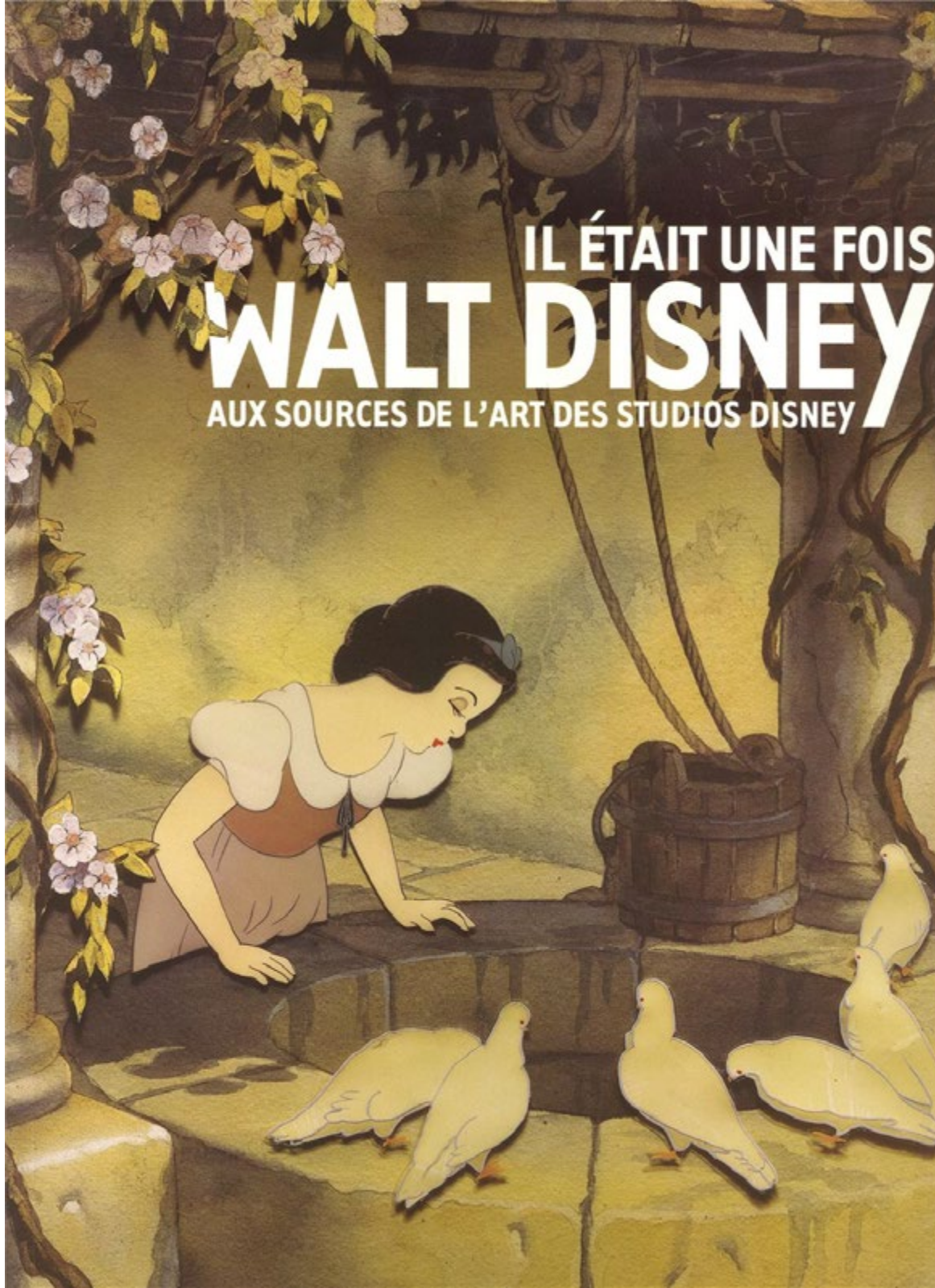
Historiadores e críticos de arte também se debruçam sobre o cinema de animação, ora de maneira mais sucinta (Erwin Panofsky e Margherita Sarfatti, por exemplo), ora de maneira mais alentada, como demonstra o livro “The art of Walt Disney”, publicado por Robert D. Feild em 1942.

ANNATERESA FABRIS
ABCA/SÃO PAULO

Embora visto como uma forma de entretenimento, o desenho animado conquista rapidamente o interesse e a simpatia de artistas e intelectuais. O Gato Félix é apreciado por Mário de Andrade e pelo historiador da arte Marcel Brion. Mickey é exaltado em artigos escritos por Diego Rivera (1932) e Flávio de Carvalho (1936), bem como recebe avaliações dicotômicas de Walter Benjamin. Branca de Neve e seus companheiros entusiasmam Piet Mondrian, Alan Turing e Serguei Eisenstein. O pintor holandês, que considerará “Pinóquio” (1940) “uma mistura de bom e de ruim, com uma moral arcaica”, tinha se encantado, ao contrário, com a história da princesa. Além de identificar-se com a figura do anão Soneca, parece não levar em conta os aspectos problemáticos do longa-metragem de 1937. Ao privilegiar uma narrativa clássica e um estilo realista, “Branca de Neve e os sete anões” supera as limitações do gênero. Mas, ao mesmo tempo, deixa de lado a dinâmica que distinguia a animação e as possibilidades de experimentação abstrata. Por vezes

associada ao som, esta vinha sendo explorada por figuras como Walther Ruttmann, Oskar Fischinger, Viking Eggeling, Hans Richter, Léopold Survage, Len Lye, Norman McLaren, James e John Whitney e Henry Valensi, dentre outros.

Outra figura do filme solicita a fantasia de Turing e Eisenstein: a Rainha Má. Consta que o matemático britânico, ao cometer suicídio em 7 de junho de 1954, teria se inspirado na sequência da maçã envenenada preparada pela rainha. O diretor russo, por sua vez, teria derivado do filme norte-americano diversos aspectos de “Ivan, o Terrível” (1944-1946): a caracterização abatida e descarnada do protagonista, o uso de sombras e de formas curvas e geométricas, interiores claustrofóbicos e labirínticos, elementos grotescos, enquadramento de figuras em arcos e vãos de portas, dentre outros. Considerado “tão estilizado quanto ‘Branca de Neve’ e tão detalhado quanto ‘Pinóquio’”, o filme demonstraria também estar próximo de outra produção disneyana,



“Bambi” (1942), pelos fortes contrastes de luz e sombra, pelos movimentos na tela e pelo uso de formas verticais no fotograma.

Os surrealistas encantam-se com aspectos da animação próximos de sua plataforma, como a negação da lógica corriqueira, a busca de uma vida totalmente baseada na imaginação e as metamorfoses inesperadas de objetos e seres. Num texto provavelmente datado de junho de 1936, André Breton auspicia que o desenho animado, mesmo tendo proporcionado momentos de puro prazer com “as Bettys, os Mickeys e os jovens animais de quintal e de parque de diversões”, atinja um estágio “dramático”, que o aproximaria dos princípios da colagem de Max Ernst e da própria pintura surrealista graças a uma contração da duração, capaz de criar um novo equilíbrio entre a realidade exterior e a realidade interior.

Historiadores e críticos de arte também se debruçam sobre o cinema de animação, ora de maneira mais sucinta (Erwin Panofsky e Margherita Sarfatti, por exemplo), ora de

maneira mais alentada, como demonstra o livro “The art of Walt Disney”, publicado por Robert D. Feild em 1942. Acreditando que a animação era uma forma de arte, o autor lamenta que ela tivesse sido ignorada pelos especialistas, pois sua apreciação não repousava no entendimento. Isso estaria evidente na figura de Mickey, aceita incondicionalmente ao longo dos anos sem que as pessoas se dessem conta de que ele era “algo mais do que um personagem animado fascinante”, sendo portador de uma “força hipnótica”. A partir de tais pressupostos, Feild insere o desenho animado na história das formas narrativas como as produções paleolíticas, as pictografias, os hieróglifos, as pinturas de rolo japonesas e as gravuras alemãs renascentistas. Apesar de enfatizar as relações existentes entre os processos de animação e as artes visuais, o autor aponta para uma novidade trazida por Disney: a adoção de uma lógica industrial. Nas conclusões, o historiador defende o fim das barreiras que impedem a inclusão da nova modalidade no

âmbito artístico e propõe que o termo arte volte a adquirir seu primitivo significado de “trabalho bem feito”.

Antes da publicação do livro, Feild organiza quatro conferências para divulgar a nova forma de arte no Museu Fogg da Universidade Harvard. Para que os temas abordados – “História”, “Lay-out”, “Animação” e “A tela” – fossem compreendidos mais facilmente pelo público, promove também uma exposição de esboços, maquetes, diagramas coloridos e transparências em celulóide e toma o cuidado de dispor o “material do ateliê” de maneira a “enfatizar a continuidade e o desenvolvimento de ideias que culminam na filmagem de um longa-metragem de Disney”, como se lê num artigo da revista “Harvard Crimson”. O historiador, que tinha realizado pesquisas no estúdio Disney no verão de 1938, inaugura a mostra em fevereiro do ano seguinte, dando destaque a personagens de curtas-metragens (Mickey, Minnie, Donald) e de longas-metragens (o Touro Ferdinando, Branca de Neve e os anões). O filme de 1937 recebe

um tratamento privilegiado com a exibição de estudos preliminares de animais, de desenhos em escala de diferentes personagens e de uma série de transparências. A complexidade do processo de animação é exemplificada com uma sequência protagonizada por Mickey e Minnie num carrossel, que era resultado de um método de sobreposição de cinco camadas de celulóide, cada uma contendo uma parte da imagem final.

“No campo crítico, Disney é comparado com Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rembrandt, Honoré Daumier, Edgar Degas, Pablo Picasso e Henry Matisse, dentre outros. Em 1933, Dorothy Grafly apresenta-o como o criador da “primeira arte genuinamente americana desde os índios originários”. A crítica não hesita em afirmar que o desenho animado foi além do impressionismo por ser capaz de criar movimento, tendo demonstrado ainda ser tão experimental quanto as pesquisas de Gustave Courbet e Picasso. Do mesmo modo que o pintor espanhol, Disney “distorce e reproduz o irreal,

mas dessa irrealidade provém uma excelente participação emocional que convence”, ao contrário das manifestações contemporâneas, cada vez mais subjetivas e incompreensíveis para o público em geral. O universo de Disney “visa provocar a realidade do irreal”, mantendo viva “a tradição da fantasia e da imaginação”. Grafly localiza na série das “Sinfonias tolas”, iniciada em 1929, “o triunfo de uma nova arte”. Nestas, com a pincelada de sua imaginação, Walt Disney pinta uma sequência de movimentos e consegue episódios tocantes que fazem pela arte o que a orquestra faz pela música. Elas viabilizam não uma sequência, como na tela, mas a interrelação de muitas sequências que, juntas, promovem uma nova experiência emocional.

O lançamento de “Pinóquio” em 1940 leva o crítico C. J. Bullirt a propor um paralelo com a arte abstrata. Em algumas sequências do longa-metragem, Bullirt detecta a presença de uma abstração peculiar, que consegue funcionar porque tem algo significativo a dizer, ao

contrário daquela dos “pequenos Picassos” norte-americanos. Em 1942, o cartunista britânico David Low publica o artigo “Leonardo da Disney”. Nele, o realizador é apresentado não como um artesão, mas como um artista dotado de um cérebro próprio, a figura mais significativa das artes gráficas desde Leonardo”.

Num artigo dedicado a “Dumbo” (1941), Siegfried Kracauer não propõe nenhum paralelo com artistas ou estilos, mas insta Disney a seguir o exemplo dos grandes pintores, levando a um novo nível os objetos reais e imaginários de seus filmes graças a exercícios de transformação. O autor detecta “certa tendência a esse tipo de transformação” em algumas sequências do longa-metragem, dando um destaque particular àquela que mostra o momento em que a tenda do circo é armada, que transpõe a realidade para uma esfera “estranha e excitante”. Essa sequência e outras “invenções felizes” como o grupo de corvos e a dança das borbulhas de champanhe levam a animação disneyana de volta aos momentos iniciais,

caracterizados pela negação dos conceitos tradicionais de realidade e pela criação de leis próprias para os “elementos de nosso mundo visível”.

Enfeixadas na sequência em que Minnie usa a própria calcinha como paraquedas em “O maluco do avião” (1928) e naquela de “A dança dos esqueletos” (1929), em que o fêmur é usado para tocar um xilofone feito de ossos, essas leis próprias originam metamorfoses capazes de destruir as conexões familiares e de expressar “o domínio do artista sobre seu material”. Essas observações têm como lastro a convicção do autor de que o desenho animado “tende à dissolução antes do que ao revigoramento da realidade convencional” e de que sua função “não é desenhar uma realidade que se veria melhor na fotografia”, corroborando a importância conferida ao momento mais anárquico e irreverente do gênero.

Visto como uma nova forma de arte, o desenho animado começa a ser divulgado em exposições realizadas em diversas cidades estadunidenses.

A primeira, com curadoria de Dorothy Grafly, é organizada pela Aliança Artística de Filadélfia (1932), consistindo na reunião de inúmeros desenhos de produção do Estúdio Disney com o objetivo de evidenciar suas relações com a arte moderna. No ano seguinte, o Museu das Crianças do Instituto de Arte de Chicago apresenta a exposição “Desenhos para Mickey Mouse e as ‘Sinfonias tolas’ de Walt Disney”. Convencido de que o desenho animado era “uma nova forma de arte”, o curador do Museu de Arte do Condado de Los Angeles, Ronald McKinna, apresenta, em 1940, a “Retrospectiva Walt Disney”, que abarcava a produção do estúdio entre “O vapor Willie” (1928) e “Fantasia” (1940). Ao exibir os processos artísticos da animação, McKinna pretendia demonstrar que Disney tinha elevado “as imagens animadas de uma forma crua de entretenimento à dignidade da verdadeira arte”.

A relação do desenho animado com a arte do presente é explicitada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, que inclui quatro fotogramas

intitulados “Pacificador de lobo”, pertencentes ao curta-metragem “Os três lobinhos” (1936) na mostra “Arte fantástica, dadá e surrealismo”, na seção dedicada aos “artistas independentes” (1936). Disney tem como companheiros de segmento artistas do quilate de Herbert Bayer, Alexander Calder, César Domela, Walker Evans, Julio Gonzales, Wyndham Lewis, George Platt Lynes, Kasimir Malevitch, László Moholy-Nagy, Georgia O’Keeffe e David Alfaro Siqueiros, dentre outros. “A dança dos esqueletos”, por sua vez, integra a seleção cinematográfica ao lado de clássicos de George Méliès, Emil Cohl, Robert Wiene e de obras experimentais de René Clair, Man Ray, Germaine Dulac, Marcel Duchamp e Luis Buñuel/Salvador Dalí.

Disney participa de outras exposições no museu nova-iorquino. Em 1938, “O maluco do avião” e “A dança dos esqueletos” são incluídos na seção cinematográfica da exposição “Três séculos de arte nos Estados Unidos”, apresentada no museu Jeu de Paume, de Paris. Iris Barry encerra o texto

ディズニー・アート展

THE ART
OF
Disney



dedicado ao cinema com a figura do realizador californiano. Meio “positivamente vital”, que resulta da combinação dos “ingredientes mais radicalmente populares e tradicionais”, o cinema é capaz de absorver rapidamente todo tipo de elemento e dobrar a seus fins todas as inovações técnicas. Nesse contexto, destacam-se os desenhos animados de Disney, “os filmes mais universalmente apreciados de nossos dias”, tributários do uso do som e pioneiros na reintrodução da cor.

Uma avaliação mais alentada da arte de Disney será proposta por Barry no press-release da mostra “Bambi: a criação de um filme animado sonoro”, apresentada na Galeria dos Jovens do Museu de Arte Moderna, em julho de 1942. Definidos “genuinamente americanos”, os desenhos do estúdio californiano são colocados pela curadora sob a égide do “folclore contemporâneo”. As qualidades destacadas em 1938 - pioneirismo na combinação de som e imagem e no uso da cor - voltam a ser evocadas ao lado de um conjunto de novos

predicados: “Sua simplicidade, seu gosto formidável e seu desrespeito desafiador capturaram a imaginação do público e conseguiram mantê-la firmemente, apesar de algumas resvaladas na astúcia e no sentimentalismo nas realizações experimentais mais longas”. Alguns personagens - como Mickey e Pluto, os Três Porquinhos, o Pato Donald, Tambor e Bambi - ganham destaque na apresentação de Barry.

Dividida em três seções, a exposição de 1942 era disposta em painéis que exibiam desenhos originais, pinturas de fundos e células de animação relativos aos principais personagens do filme - Bambi e a mãe, Tambor, Flor e Amigo Coruja - e algumas sequências centrais. O público tinha também oportunidade de entrar em contato com o processo de produção de um longa-metragem animado, desde a concepção inicial até a realização final em celulóide. Além de “Bambi”, havia exemplos derivados de outros dois filmes do estúdio: “Fantasia” e “O dragão dengoso” (1941). Por fim, os visitantes podiam assistir a uma

sequência de dois minutos e meio de “Bambi” e ver uma maquete do estúdio de Burbank, “muito parecido com uma fábrica moderna”.

Apresentado em concomitância com o lançamento oficial do filme nas salas cinematográficas, o evento dedicado a “Bambi” pode ter constituído uma espécie de desagravo a Disney, criticado por uma parcela da imprensa ao participar de uma mostra no Museu Metropolitano de Arte em 1939. Com a intermediação do galerista Julien Levy, Disney tinha doado em 1938 o guache sobre celulóide “Os abutres”, do filme “Branca de Neve e os sete anões”. Sua apresentação numa exposição de doações recentes provoca uma acirrada controvérsia em diferentes jornais norte-americanos. O “Philadelphia Record” escreve sem rodeios que a aquarela de Disney “será pendurada sob o mesmo teto das maiores obras dos maiores mestres da pintura, e o Metropolitan nem cora com isso”.

Outro jornal acusa a instituição de querer reescrever a história da arte: “Estamos chegando ao ponto

de poder detectar um parentesco entre o sr. Disney e os pintores da Creta antiga, entre os modernistas atuais e o homem pré-histórico das cavernas, e de ter que ler que todas essas pessoas fazem parte do mesmo bloco de criação”. Cabe a Harry Wehler, curador da seção de pintura europeia e americana, justificar o aceite da doação. “Os abutres” são definidos “um momento explícito de movimento parado”. Disney, por sua vez, é apresentado como “uma grande figura histórica no desenvolvimento da arte americana”, criador de algo que Wehler considera a maior manifestação artística popular de sua geração.

Depois do fim da Segunda Guerra Mundial, o cinema de animação enfrenta diversos problemas que irão alterar seus modos de produção e recepção. Os estúdios deparam-se com a falta de recursos para continuar a investir em produções mais experimentais, optando por filmes de caráter mais realista logo no momento em que a arte enveredava pelo expressionismo abstrato.

Apesar do sucesso de “Cinderela” (1950), que vinha compensar os fracassos comerciais de “Fantasia”, “Pinóquio” e “Bambi”, Disney prefere dedicar-se ao cinema convencional e à concretização da Disneylândia. A transmissão dos desenhos animados pela nascente televisão acaba por confinar o gênero na categoria da cultura de massa, pois ele passa a ser visto como um mero entretenimento destinado ao público infantil.

Enquanto os museus tomam distância do universo da animação, Disney tenta manter vivo o interesse por seu lastro artístico graças à difusão de suas técnicas de produção no programa televisivo semanal (11 de novembro de 1955) e da exposição “A arte da animação. Uma retrospectiva de Walt Disney”. Concebida para realçar a abordagem artística de “A Bela adormecida” (1959), a mostra tem três versões. Na de 1958, circula pelos Estados Unidos. Dois anos mais tarde, é enviada à Europa e ao Japão para acompanhar as estreias do filme. No país asiático, é exposta em dezessete lojas de departamento

antes de chegar ao Museu Nacional de Arte Moderna de Tóquio. Entre 1960 e 1966, ocupa a Terra do Amanhã na Disneylândia.

Em junho de 1981, a exposição “Animações e animadores de Disney” representa a retomada de um diálogo institucional com uma forma de arte moderna. Organizada pelo curador convidado Greg Ford para o Museu Whitney de Arte Americana, a mostra é distribuída em sete segmentos: introdução técnica a instrumentos e fases envolvidos na produção de um desenho animado; período pioneiro (1927-1932), dedicado ao surgimento de Mickey; comparação entre Mickey e as “Sinfonias tolas”; papel dos animadores; desenvolvimento dos personagens e da natureza; os “Nove velhos”, que ajudaram a definir o “estilo Disney”; longas-metragens (“Branca de Neve e os sete anões”, “Pinóquio”, “Fantasia”, “Dumbo” e “Bambi”). A exposição era acompanhada de vinte e um programas cinematográficos, que abordavam os mais diferentes aspectos da animação disneyana e de seus personagens.

Ford tinha introduzido uma novidade na apresentação das obras: elas vinham acompanhadas dos nomes dos artistas e animadores que as haviam concebido. Desse modo, o público pode associar Ub Iwerks a Mickey, e Norman Ferguson a Pluto. Tem oportunidade de conhecer o papel de figuras como Fred Moore, criador do Mickey de “O pequeno alfaiate” (1938); de Dick Lundy; de Art Babbit, responsável pelos cogumelos chineses de “Fantasia”; de Vladimir Tytla, que tinha concebido o personagem Stromboli de “Pinóquio” e o Diabo de “Fantasia”; de Ward Kimball, que tinha contribuído para “Você já foi à Bahia?” (1945) e para “Pinóquio” junto com Jiminy Cricket e Frank Thomas. Entra em contato com o trabalho dos “Nove velhos”, isto é, Milt Kahl, Eric Larson, Les Clark, Marc Davis, Thomas, Kimball, Ollie Johnston, John Lounsberry e Wolfgang Reitherman. Outro aspecto interessante é a comparação entre o estilo naturalista das “Sinfonias tolas” e a interação psicológica de Mickey com Donald e Pateta. No segmento dedicado aos longas-metragens, o curador expõe modelos

escultóricos e bonecos que inspiraram a criação dos personagens, além dos costumeiros desenhos, pinturas de fundo e células de animação.

Na apresentação da brochura que acompanhava a mostra, John Hanhardt atribui a Disney uma “contribuição única à arte da animação e do filme”, por ter aberto “um novo caminho” em sua estética e em suas técnicas, e insere os personagens do estúdio na “iconografia da cultura americana do século XX”. Os curtas-metragens produzidos entre 1937 e 1942 são definidos “ímpares pela sofisticação visual e pelo tratamento dos personagens e da narrativa”. O Estúdio Disney contribuiu de forma determinante à linguagem e ao vocabulário da animação em termos de movimentos de câmera, composição do fotograma, profundidade de campo, timing da ação dentro da sequência, distorções de ações e movimentos, mudanças de ponto de vista. Além de fazer o elogio da mão do artista, que “articula e controla a ação, o timing do movimento, a sutileza dos gestos individuais na tela”, Hanhardt

busca uma referência qualificada no Eisenstein de “A encarnação de um mito”. Ao refletir sobre sua produção da ópera “A valquíria” (Richard Wagner), o diretor soviético tinha atribuído à cinematografia moderna a tarefa de criar um conjunto integral, guiado por “uma única emoção penetrante, um único tema, uma única ideia”. Entre os poucos exemplos de “verdadeira consonância cinematográfica de som e imagem”, Eisenstein citava algumas sequências “do maravilhoso “Branca de Neve” de Disney” e outras específicas de seu “Alexander Nevsky” (1938).

Sinônimo por antonomásia de desenho animado, o Estúdio Disney continua a ser objeto de exposições entre 1995 e os dias atuais. Em junho de 1995, o Museu de Arte Moderna de Nova York inaugura a mostra “Desenhando a magia: a arte da animação de Disney”. Por meio de 300 obras provenientes da Biblioteca Walt Disney de Longas-metragens de Animação e dos Arquivos Walt Disney, a curadora Mary Carliss destaca os três momentos fundamentais da história do estúdio:

as primeiras décadas, baseadas em desenhos manuais; as transformações da década de 1960 graças ao uso de uma técnica xerográfica especial que permitia a reprodução direta do desenho no celulóide, sem perda da “espontaneidade do animador”; a introdução de computadores para criar e colorir os desenhos a partir de 1991. A exposição ia de 1928 (“O vapor Willie”) a 1995 (“Pocahontas”), passando por realizações clássicas como “Branca de Neve e os sete anões”, “Dumbo”, “A Bela adormecida”, e pela reinvenção do formato por meio de “A pequena sereia” (1989), “A Bela e a Fera” (1991), “Aladim” (1992) e “O Rei Leão” (1994).

Se as exposições realizadas nos Estados Unidos não eram acompanhadas de catálogos, essa falha será reparada em 2006 com “Era uma vez Walt Disney, nas fontes da arte dos estúdios Disney”, apresentada nas Galerias Nacionais do Grand Palais (Paris) e, posteriormente, no Museu de Belas Artes de Montréal. O curador da mostra, Bruno Girveau, vê em Disney um visionário que soube aliar arte

e entretenimento e levar a animação a novos patamares. Mais do que uma exposição, o empreendimento de 2006 é definido por ele como “um verdadeiro reconhecimento do meio artístico ao mestre do entretenimento moderno e a seu estúdio de animação, e a prova inegável de que seus filmes são considerados por todos verdadeiras obras de arte”.

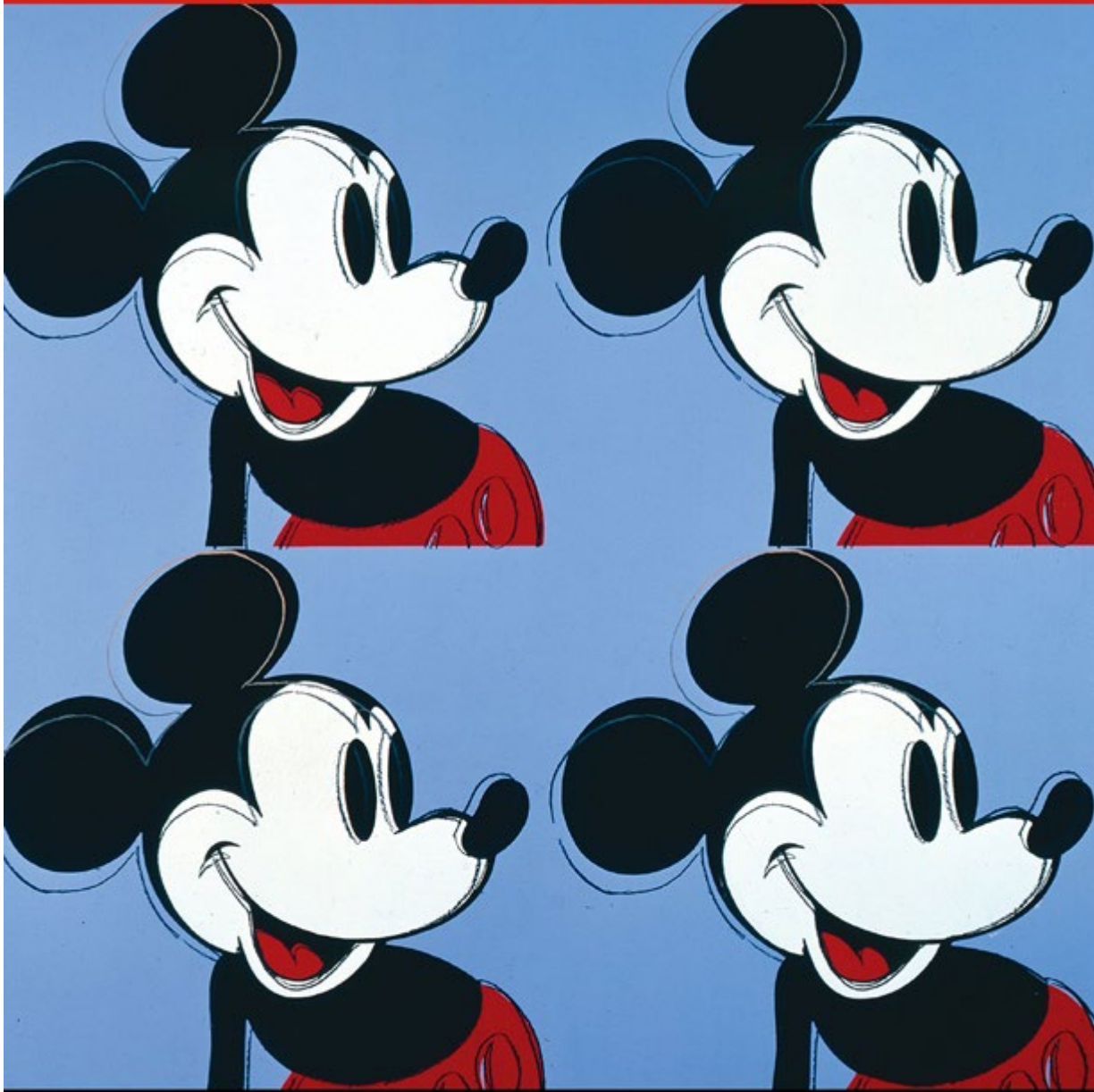
A mostra, que abarca a produção do estúdio entre “O vapor Willie” e “Mogli, o menino lobo” (1967), vai além do prometido no título. Ao lado das fontes literárias, artísticas e cinematográficas que embasaram o trabalho dos animadores, destaca as figuras de alguns desenhistas pioneiros (Albert Hurter, Gustaf Tenggren e Kay Nielsen), a frustrada colaboração com Salvador Dalí e a presença do universo Disney na arte contemporânea, pois o curador parte do pressuposto de que estas produções fazem parte do inconsciente coletivo. A mostra foi acompanhada por um documentário e algumas publicações: um catálogo de 356 páginas, uma brochura de 44 páginas destinada

ao público infantojuvenil e o livro “Walt Disney: l’âge d’or”, de Pierre Lambert, que colaborou com Girveau ao lado de Dominique Païni.

Entre julho e setembro do mesmo ano, o Museu de Arte Contemporânea de Tóquio exibe 550 obras em “A arte de Walt Disney”. A mostra é motivada por um achado inesperado, ocorrido dois anos antes, num depósito da Universidade de Chiba, no qual estavam armazenadas 250 obras doadas por Disney ao Museu Nacional de Arte Moderna de Tóquio em 1960. Transferidas para a instituição de ensino em 1962, as obras, provenientes da exposição “A arte da animação. Uma retrospectiva de Walt Disney”, estavam relativamente bem conservadas, o que permitiu sua integração com outras emprestadas pela disneyana Biblioteca de Pesquisas sobre Animação. Disney tinha doado ao museu japonês algumas combinações de celulóides e fundos de “Flores e árvores” (1932) e “Os três porquinhos” (1933), fundos de sequências de “Fantasia”, trabalhos preparatórios para “Branca de Neve e

MICKEY MOUSE

EMBLEM OF THE AMERICAN SPIRIT



GARRY APGAR

os sete anões” e “A Bela adormecida”, dentre outros. Na seleção deixada em Tóquio havia um fundo de floresta estilizado, concebido por Eyvind Earle para “A Bela adormecida”, inspirado nos manuscritos franceses do século XV e na pintura dos irmãos Van Eyck. Havia também esboços conceituais de Mary Blair, realizados para “Peter Pan” (1953), “Cinderela” e “Alice no País das Maravilhas” (1951).

Em novembro de 2016, o parisiense Museu de Artes Lúdicas apresenta a exposição “A arte dos estúdios de animação Walt Disney: o movimento por natureza” para celebrar a modernidade e o talento artístico de seus realizadores. Quinhentos trabalhos que cobrem a produção do estúdio entre 1928 e 2021 são apresentados pelo Centro Australiano da Imagem em Movimento na mostra “Disney: a magia da animação”, a partir de 13 de maio de 2021. O evento organizado pela instituição de Melbourne articula-se em cinco seções (década de 1920; décadas de 1930 e 1940; inovações estilísticas do pós-guerra; renascimento dos anos

1990; revolução digital) e destaca produções como “O vapor Willie”, “Branca de Neve e os sete anões”, “Fantasia”, “Pinóquio”, “Dumbo”, “A dama e o vagabundo” (1955), “A Bela adormecida”, “Mogli, o menino lobo”, “A pequena sereia”, “O Rei Leão”, “Pocahontas”, “Frozen” (2013), “Moana” (2016), “Frozen 2” (2019) e “Raya and the last dragon” (2021). O Museu Metropolitano de Nova York propõe, em dezembro do mesmo ano, um recorte das fontes visuais que foram utilizadas em algumas produções do estúdio. “Inspirando Walt Disney: a animação das artes decorativas francesas” articula-se em oito seções dedicadas a objetos, obras de arte e arquiteturas que foram utilizados como fontes visuais em “A Bela e a Fera”, o filme “mais rococó” do estúdio; em dois curtas-metragens da série “Sinfonias tolas” (“A loja dos relógios”, 1931 e “The china shop”, 1934); em “Branca de Neve e os sete anões”, “Cinderela” e “A Bela adormecida”.

Mas não é só a produção do estúdio Disney que é exibida em instituições

culturais nos últimos tempos. Em agosto de 2005, o Museu do Design de Zurique apresenta “Espaço artificial”, com curadoria de Suzanne Buchan e Andres Janser. Norteadada pelo objetivo de demonstrar as relações interdisciplinares existentes entre a animação pré e pós-digital e o espaço arquitetônico e as possibilidades expressivas desse encontro, a exposição apresenta vinte e seis filmes de realizadores independentes como Caroline Leaf, Barry Purves, Clive Walley, Stuart Hilton e Paul Driessen. Interessados, antes de tudo, em levar ao público processos artísticos de produção e não tanto resultados finais, os curadores pretendem discutir as maneiras pelas quais as técnicas de animação podem explorar e subverter a percepção espacial corriqueira a partir de quatro seções temáticas: “Espaço narrativo”, “Espaço interior ou pessoal”, “Paisagem natural/urbana” e “Espaço arquitetônico”.

Com curadoria de Greg Hilty, o Centro de Arte Barbican (Londres) inaugura em 15 de junho de 2011,

a mostra “Veja-me em movimento”, que circula até 2016 por diversos países: Canadá, Taiwan, Brasil, Estados Unidos, México, Espanha e Rússia. Apresentada em 2013 nas sedes carioca (4 de fevereiro-7 de abril) e brasiliense (30 de abril-7 de julho) do Centro Cultural Banco do Brasil, sob o título de “Movie-se: no tempo da animação”, a exposição é colocada por Hilty sob a égide do sonho. Quase todos os filmes, que constituem a espinha dorsal da curadoria, trazem a mesma qualidade dos sonhos: parecem surgir do nada, são estranhos e ao mesmo tempo familiares, constantemente terminando como se tivessem sido interrompidos, em vez de resolvidos, e deixando um resíduo de desconforto estranho. Como os sonhos, eles começam a fazer sentido apenas quando considerados em conjunto ao longo do tempo, em contexto, em vez de como ocorrências únicas.

A premissa de que o filme animado pode ser “comparado a um sonho” leva o curador a concluir que o mundo da animação em si “pode ser visto como

uma imagem do inconsciente coletivo”, uma vez que seus temas principais são, em geral, “primitivos: animais, crianças, acidentes, truques, comédia pastelão, transformações, violência, repetição, maravilha”. Guiado pela ideia de que a “experiência cumulativa” faz funcionar a animação como “uma mídia cultural afetiva”, Hilty divide a apresentação em sete seções: “Aparições”, “Personagens”, “Super-humanos”, “Fábulas”, “Fragmentos”, “Estruturas” e “Visões”. Desse modo, o visitante pode, por exemplo, comparar “O esqueleto feliz” (c. 1897-1898), de Louis Lumière, com o disneyano “A dança dos esqueletos” e perguntar-se se este não se inspira naquele, em virtude dos exercícios de decomposição e recomposição e da autonomia conferida a alguns ossos durante a apresentação desinibida da marionete.

Na seleção de Hilty tanto cabem experiências levadas a cabo nos estúdios de animação quanto trabalhos feitos por artistas visuais contemporâneos como William

Kentridge, Kara Walker, Francis Alÿs, Patrick Bokanowski, Igloo. Apresentada na primeira seção, a instalação “Shadow cinema” (2011) de Christian Boltanski reduz a animação à sua configuração “mais simples: objeto, luz e imagens derivadas dos recantos mais profundos do inconsciente coletivo e lembranças de sonhos involuntários”. As experiências abstratas realizadas por criadores de vanguarda como Viking Eggeling, Len Lye, Harry Smith, Oskar Fischinger, Fernand Léger e por expoentes mais recentes (Jules Engel e Stam Brakhage, por exemplo) ganham destaque na seção “Estruturas”, demonstrando como a animação acrescenta elementos de duração e mudança na arte moderna e contemporânea graças a metamorfoses baseadas no tempo.

O relançamento de “Fantasia” em 1963 e em 1969 marca um novo momento de aproximação entre críticos e historiadores da arte e o cinema de animação. No ano de 1973, destacam-se duas publicações: o artigo “Disney: mousebrow to highbrow”, publicado

na edição da revista “Time” de 15 de outubro; e o livro “The art of Walt Disney: from Mickey Mouse to the Magic Kingdoms”. O autor do artigo, Robert Hughes, detecta numa sequência de “Fantasia” o momento em que a iconografia disneyana começa a afetar a arte erudita: quando Mickey sobe ao pódio e aperta a mão de Leopold Stokowski. Nesse momento, caem as barreiras que separavam a arte erudita da arte de massa: “Foi inevitavelmente Mickey que fez de Stokowski mais do que um astro, não o inverso. O gesto tornou possível a pop art e, após uma gestação de quase vinte anos, ela chegou numa enxurrada de camundongos”.

O historiador da arte britânico, Christopher Finch, que tinha publicado em 1968 “Pop art: object and image”, lança, cinco anos mais tarde, o livro sobre Disney, no qual analisa os métodos de trabalho do estúdio e demonstra como funcionava a relação entre tecnologia e arte na criação dos desenhos animados. O sucesso do livro pode ser aquilatado pela publicação de novas edições em

1975, 1995 e 2004 e pelo lançamento de uma nova versão ampliada, que recebe o título de “The art of Walt Disney: from Mickey Mouse to the Magic Kingdoms and beyond”. O acréscimo de “além” no título justifica-se pela inclusão de novos capítulos dedicados aos Estúdios Pixar, a outros filmes realizados pela companhia e aos parques temáticos. A atitude de Finch em relação à animação, porém, é ambígua. Esta e outras obras dedicadas a diferentes produções do estúdio californiano – “Walt Disney’s America” (1978), “The art of Lion King” (1994) e “Disney’s Winnie the Pooh” (2002) – são incluídas em seu site na categoria de “livros sobre cultura de massa”. A rubrica “livros de arte” é reservada a monografias sobre Patrick Caulfield (1969), Norman Rockwell (1975; 1979), Chuck Close (2007; 2010) e a um título como “Pop art: US/UK connection” (2011, coautoria).

Nas décadas seguintes, artigos, teses e livros continuam sendo dedicados à animação e a suas relações com o universo artístico, demonstrando

que a temática se presta a análises múltiplas e diversificadas. A professora de Estética Política da Universidade de Londres Esther Leslie publica, em 2002, “Hollywood flatlands: animation, critical theory and the avant-garde”, no qual lança mão dos conceitos marxistas de fetiche da mercadoria e reificação para analisar certos aspectos do momento inaugural do gênero. Tendo como foco principal a análise das relações entre cultura de massa e inovações técnicas e formais, a autora propõe trabalhar com uma ideia de cultura atenta a fenômenos como o desenho animado, o quadro suprematista e o conto de fadas inseridos num mesmo contexto. Ao longo do livro Leslie debruça-se sobre alguns encontros entre intelectuais e personagens da animação, dando um destaque particular às reflexões sobre Mickey feitas por Walter Benjamin e Serguei Eisenstein e à decepção de Siegfried Kracauer com as mensagens conservadora de “Dumbo” e dos longas-metragens animados em geral.

Outro historiador da arte, Garry Apgar, é atraído pela figura de Mickey, a quem dedica um primeiro ensaio em 1997, embrião de um livro de fôlego que será publicado em 2015, no qual o camundongo é visto sob uma dupla perspectiva: personagem de desenho animado e encarnação da personalidade norte-americana. Se o título “Mickey Mouse: emblem of the American spirit” não deixa dúvidas sobre as intenções do autor, é impossível não perceber que a análise proposta abre novas perspectivas para a compreensão das relações entre animação e artes visuais, sobretudo nos capítulos “No templo da arte erudita” e “A arte pop vai ao rato”. Apgar que, em 2014, organizou “A reader of Mickey Mouse” com um apanhado da fortuna crítica do personagem, declara sua satisfação por ter comparado a evolução gráfica do camundongo com “os estágios da arte grega, do arcaico ao clássico e deste para o estilo helenístico”. Essa aproximação audaciosa tinha sido proposta no ensaio de 1997, publicado dois anos mais tarde:

Pode-se também ver a metamorfose formal de Mickey em termos similares àqueles da trajetória estilística da arte grega antiga. Na encarnação mais incipiente, seus traços físicos imitam aqueles de um “kouros” arcaico: jovem, primitivo, quase nu, irradiando boas vibrações e uma energia natural. O aspecto quintessencial de Mickey e suas proporções canônicas alcançaram a perfeição no auge da Depressão. O análogo antigo para esse Mickey arquetípico é a fase do alto classicismo da escultura grega, emblemada em Policleto. Por volta de 1940, inicia-se um estilo mais arrojado. O Mickey vestido, tal como aparece num determinado momento do segmento “O aprendiz de feiticeiro” de “Fantasia”, equilibrando-se dramaticamente num promontório rochoso, evoca deusas gregas em panejamentos flutuantes, tipificadas por monumentos “helenísticos-barrocos” como a alada “Vitória de Samotrácia”. Chega-se finalmente àquilo que, em termos cripto-wölffinianos, pode ser reportado ao estágio do “Declínio e Queda”: a degeneração do antigo Rato brincalhão num suburbano do pós-guerra totalmente

vestido, de acordo com os desenhos de Floyd Gottfredson para as tiras dos anos 1950 e 1960. Trata-se da mesma figura que, como um ex-atleta profissional necessitado de dinheiro, trabalha agora para as multidões como um “repcionista” nos parques temáticos de Disney.

Se o paralelo aventado por Apgar demonstra que o desenho animado é portador de possibilidades analíticas ainda insuspeitas, não se pode esquecer que as relações da modalidade cinematográfica com as artes plásticas abarcam outros aspectos, como o diálogo dos artistas com alguns de seus personagens e as fontes visuais utilizadas sobretudo na criação dos longas-metragens, que serão abordados num próximo artigo.

REFERÊNCIAS

APGAR, Garry. The meaning of Mickey Mouse (1999). Disponível em: <academia.edu/7797511/The_Meaning_of_Mickey_Mouse>.

_____. “Mickey Mouse: emblem of the American spirit”. San Francisco: The Walt Disney Family Foundation Press, 2015.

BARRY, Iris. Cinema. In: “Trois siècles d’art aux États Unis”. Paris: Éditions des Musées Nationaux, 1938.

BRETTON, André. La peinture animée. In: _____. “Oeuvres complètes”. Paris: Gallimard, 1992, v. 2.

BUCHAN, Suzanne. Oscillating the ‘high/low’ art divide: curating and exhibiting animation. In: RUGG, Judith; SEDGWICK, Michèle (org.). “Issues on curating contemporary art and performance”. Bristol-Chicago: Intellect, 2007.

BURCHARD, Wolf. Is Disney “art”? The debate that just won’t die (13 dez. 2021). Disponível em: <slate.com/news-and-politics/2021/12/the-debate-over-disney-as-art.html>.

CANEMAKER, John. Revisiting 1981:

‘Disney animations and animators at the Whitney Museum (15 maio 2017). Disponível em: <animatedeye.johncanemaker.com/blog/revisiting-1981-disney-animations-and-animators-at-the-whitney-museum>.

Disney exhibit at Fogg will supplement 4 Feild lectures (15 fev. 1939). Disponível em: <thecrimson.com/article/1939/2/15/disney-exhibit-at-fogg-will-supplement>.

Disney: the magic of animation. Disponível em: <acmi.net.au/whats-on/disney-the-magic-of-animation-exhibition>.

Eisenstein, Sergei. “Film essays and lectures”. Princeton: University of Princeton Press, 1982.

HANHARDT, John G. [Apresentação]. In: “Disney’s animations and animators”. New York: Whitney Museum of American Art, 1981.

HILTY, Greg; PARDO, Alona (org.). “Movie-se: no tempo da animação”; trad. Latinlanguages. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.

“Fantastic art, dada, surrealism”.

New York: Museum of Modern Art, 1936.

HOBERMAN, D. Ivan the Terrible, Parts I and II (23 abr. 2001). Disponível em: <criterion.com/current/posts/535-ivan-the-terrible-parts-i-and-ii>.

HOEK, Els. Mondrian in Disneyland. “Art in America”, New York, v. 77, n. 2, fev. 1989.

Il était une fois Walt Disney, aux sources de l’art des Studio Disney (9 out. 2008). Disponível em: <artofdisney.canalblog.com/archives/2008/10/09/10875508.html>.

Il était une fois Walt Disney. Aux sources de l’art des Studios Disney. Disponível em: <grandpalais.fr/fr/evenement/-il-etait-une-fois-walt-disney>.

Inspiring Walt Disney: the animation of French decorative arts. Disponível em: <metmuseum.org/press/exhibition/2021/inspiring-walt-disney>.

KRACAUER, Siegfried. “Ensayos sobre cine y cultura de masas: escritos norteamericanos”. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2016.

LESLIE, Esther. “Hollywood flatlands:

animation, critical theory and the avant-garde”. London-New York: Verso, 2004.

The lost art of Disney: 250 original cels found. Disponível em: <ifitshipitshere.blogspot.com/2008/03/250-original-disney-animation-art-cels.html>.

MCGILL, Molly. “Hidden Mickey: animation’s exclusion from art history”. Chapel Hill: University of North Carolina, 2014.

NEUMAN, Robert. Now Mickey Mouse enters art’s temple: Walt Disney and the intersection of art and entertainment (1998-1999). Disponível em: <academia.edu/17589751/_Now_Mickey_Mouse_Enters_Arts_Temple_Walt_Disney_at_the_Intersection_of_Art_and_Entertainment>.

The official website of Christopher Finch - Books, art, photographs. Disponível em: <christopher-finch.com/cfpages/books/books.html>.

Press-release da mostra Bambi: the making of an animated sound picture. Disponível em: <assets.moma.org/documents/moma_press-release_325326>.

pdf>.

Press-release da mostra Designing magic: Disney animation art. Disponível em: <assets.moma.org/documents/moma_press-release_27701.pdf>.

Taking a serious look at Mickey Mouse (1 abr. 2016). Disponível em: <gsas.yale.edu/news/taking-serious-look-mickey-mouse>.

The reluctant dragon. Disponível em: <disney.fandom.com/wiki/The_Reluctant_Dragon>.

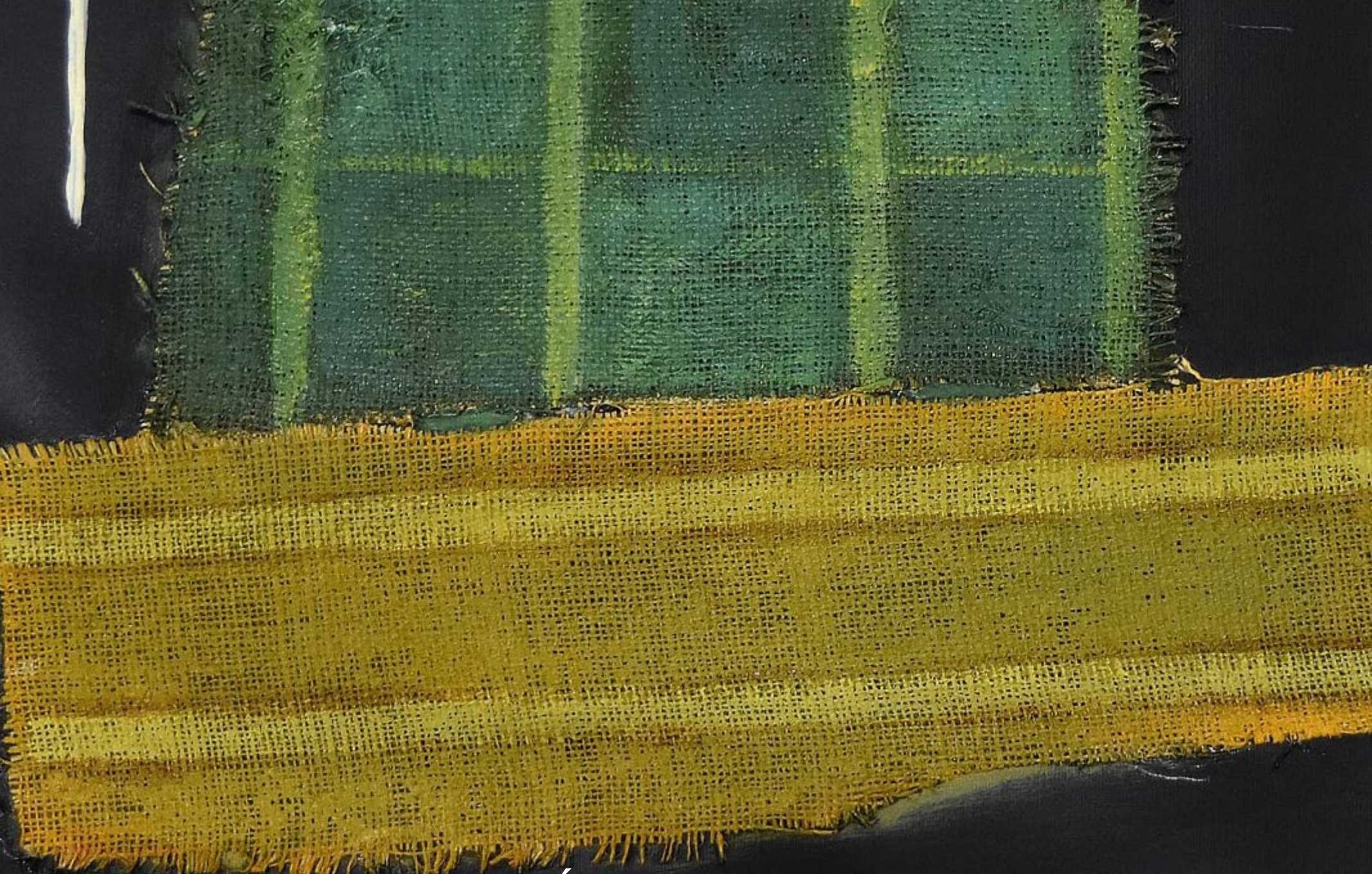
Stalin, Eisenstein, Walt Disney and Ivan the Terrible Disponível em: <cliomuse.com/stalin-disney-eisenstein-ivan-the-terrible.html>.

The story of Disney's "The art of animation" (28 abr. 2014). Disponível em: <<https://cartoonresearch.com/index.php/the-story-of-disneys-the-art-of-animation-2>>.

WELLS, Paul. Animation and America. New Brunswick: Rutgers University Press, 2002.

ANNATERESA FABRIS

Historiadora e crítica de arte. Professora titular aposentada da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Publicou diversos livros sobre arte moderna e contemporânea. Entre suas últimas publicações, destacam-se “A fotografia e a crise da modernidade” (2015); “Fotografía y artes visuales” (2017); e “Realidade e ficção na fotografia latino-americana” (2021).



UMBERTO NIGI OU A POESIA DO EQUILÍBRIO

CARLOS PERKTOLD



Umberto Nigi. Foto: Raquel Guerra

ARTIGO

UMBERTO NIGI OU A POESIA DO EQUILÍBRIO

Há mais de vinte anos, contamos com um artista fascinante no trato pessoal pelo que tem para contar de sua vida de cosmopolita, cuja biografia nos leva a concluir que o mundo é pequeno para ele.

CARLOS PERKTOLD
ABCA/MINAS GERAIS

Sejamos justos com os italianos e os gregos: sem eles a nossa cultura Ocidental seria impensável como é hoje. E aqui não falamos apenas do Renascimento como tributo maior para este Planeta Azul, mas de dezenas de anos antes, quando Giotto, por exemplo, já brilhava nos principados do que viria a ser a Itália em 1861. Quanto aos gregos, devemos a eles desde a banheira até o Acrópole e a estética, a categoria das coisas belas.

No nosso país, é impossível falar da arte brasileira sem levar em conta a contribuição de italianos e/ou seus descendentes. No início do século XX houve Victor Brecheret e Anita Malfatti que deixaram marcas indeléveis na história de nossa arte, além de artistas anteriores e seguidos de tantos, que seria tedioso os relacionar. Para não parecer injusto lembremo-nos de Eliseu Visconti, Candido Portinari e Arcangelo Ianelli, três artistas consagrados e “oriundi”, sem esquecer certo Di, um dos criadores do Modernismo e da Semana de 1922, descendente do poeta Guido Felipe Cavalcanti. Este veio





ao Brasil em 1559, depois de participar de uma conjura contra Cosimo de Medici e a quem se atribui a ascendência de todos os Cavalcantis no País. (**) Como o leitor percebe, os italianos começaram cedo demais no país de Machado de Assis a trazer, a criar e a deixar herança cultural que nos remete há séculos à beleza e ao bom gosto.

Belo Horizonte foi contemplada com a presença de arquitetos italianos e artistas de vários segmentos desde o início da Capital. Há mais de vinte anos, contamos com Umberto Nigi, um artista fascinante no trato pessoal pelo que tem para contar de sua vida de cosmopolita,

cuja biografia nos leva a concluir que o mundo é pequeno para ele, além da formosura de seus trabalhos expostos no CCBB-BH. Nigi começou sua carreira a pintar quadros primitivos, por isso ele talvez seja um dos poucos artistas que, partindo desta escola, chegou ao requinte do abstracionismo. Como pintor *naif* mostrou nas telas de então sua preocupação com a terra, a justiça social, o trabalho manual do homem do campo, daqueles que lutam durante uma vida. Depois de três exposições em Belo Horizonte e uma em Tiradentes, o artista volta a expor sua pintura abstrata.

Como homem do mundo, Umberto Nigi viajou, morou, trabalhou e contribuiu com sua pintura no Oriente Médio, em New York, Milão, Cairo, Jordânia, Iraque e outros lugares que também seria cansativo listá-los. Registre-se ainda que ele, engenheiro por formação, deu a vários países, além de sua contribuição cultural, a profissional, incluindo o Egito por oito anos.

Como se sabe, os quadros abstratos

para serem belo é preciso que o artista tenha passado e permanecido durante muito tempo no figurativo e, a partir deste, simplificar, abstrair sua pintura. Como Nigi fez. Nosso artista é admirador de colegas de paletas, por isso, há em seus trabalhos citações de mestres abstracionistas como Rothko ou De Kooning, descobertos por Nigi nos Estados Unidos. Nada mais justo que citar esses dois nos seus “textos” pictóricos. Se se é impossível hoje pintar uma paisagem sem pensar em Van Gogh, como pintar um abstrato sem pensar nos mestres americanos?

UNIDADE

Em entrevista publicada há anos, o artista Milton da Costa relata que, pronta a exposição na qual ele expunha vários quadros, o primeiro espectador foi um sujeito inteligente, mas que apareceu bêbado e disse: “esta é uma exposição de um quadro só”. Não se tem notícia se DaCosta ficou alegre ou triste com a frase, mas por certo foi um elogio pela unidade apresentada e bem percebida naquela

exposição. Pois Umberto Nigi executa seus trabalhos de forma espontânea a formar uma unidade que dará ao espectador a impressão de estar nesta exposição também defronte de um único quadro. A unidade é esse mistério pictórico paradoxal que nos leva a concluir que todos os quadros são iguais e todos são diferentes, marca de artistas que já têm um estilo, como se fossem escritores cujos textos são identificados no primeiro parágrafo de leitura. É o caso de Umberto Nigi, cuja pintura é identificada de um olhar.

CORES E COLAGEM

Ela é cerebral, racional e emotiva ao mesmo tempo, levando-nos a admirá-la pelo seu conteúdo de cores e de colagem do tecido de aniagem, pano utilizado para embalagem de café





em grãos ou algum cereal e cujos retalhos recebem cores criadas pelo artista como o azul deslumbrante e o amarelo de-por-do-sol-de-inverno-tropical. Ambas são registros de poemas pictóricos. O tecido é colado de modo suave e integrado às cores com preocupação com o ponto de fuga de cada composição. O resultado final é um elegante visual de cores que encanta qualquer espectador sensível fazendo surgir a beleza, essa imortal jovem onipresente em todas as manifestações artísticas pelo mundo. Ela, somente ela, sabe o quanto é difícil para o artista fazê-la surgir do mundo da estética com um sorriso nos olhos.

Por isso, escrever sobre a pintura de Nigi é dissertar sobre cores, essas senhoras antigas e nervosas, que brigam entre si se mal colocadas e se abraçam quando reencontram velhas amigas, aí ficam horas tricotando nas telas a elogiar o artista no qual confiam e a aguardar novas pinceladas que virão cheias de novas amigas do peito e que jamais são colocadas ao lado daquelas senhoras que se detestam cordialmente.

MUSICALIDADE

O leitor sabe que há pinturas que gritam, outras são silenciosas e outras trazem musicalidade. Aqui e em cada sala desta exposição há nas paredes um conjunto de música de câmara, aquele de poucos instrumentos de cordas e que produzem notas intimistas como se o espectador estivesse sozinho em uma capela rezando e pedindo aos deuses que a música não pare sem que antes tenhamos ouvido o coral de anjos e querubins vestido de azul e amarelo de Nigi.

Texto do catálogo da exposição no CCBB-BH em Setembro/22

<https://www.catalogodasartes.com.br> (acesso em S25etembro/22)

Imagens (fotos de Raquel Guerra):

Capa artigo (pag. 2): Acrílica e juta sobre papel (detalhe)

Pag. 4: Acrílica e juta sobre tela

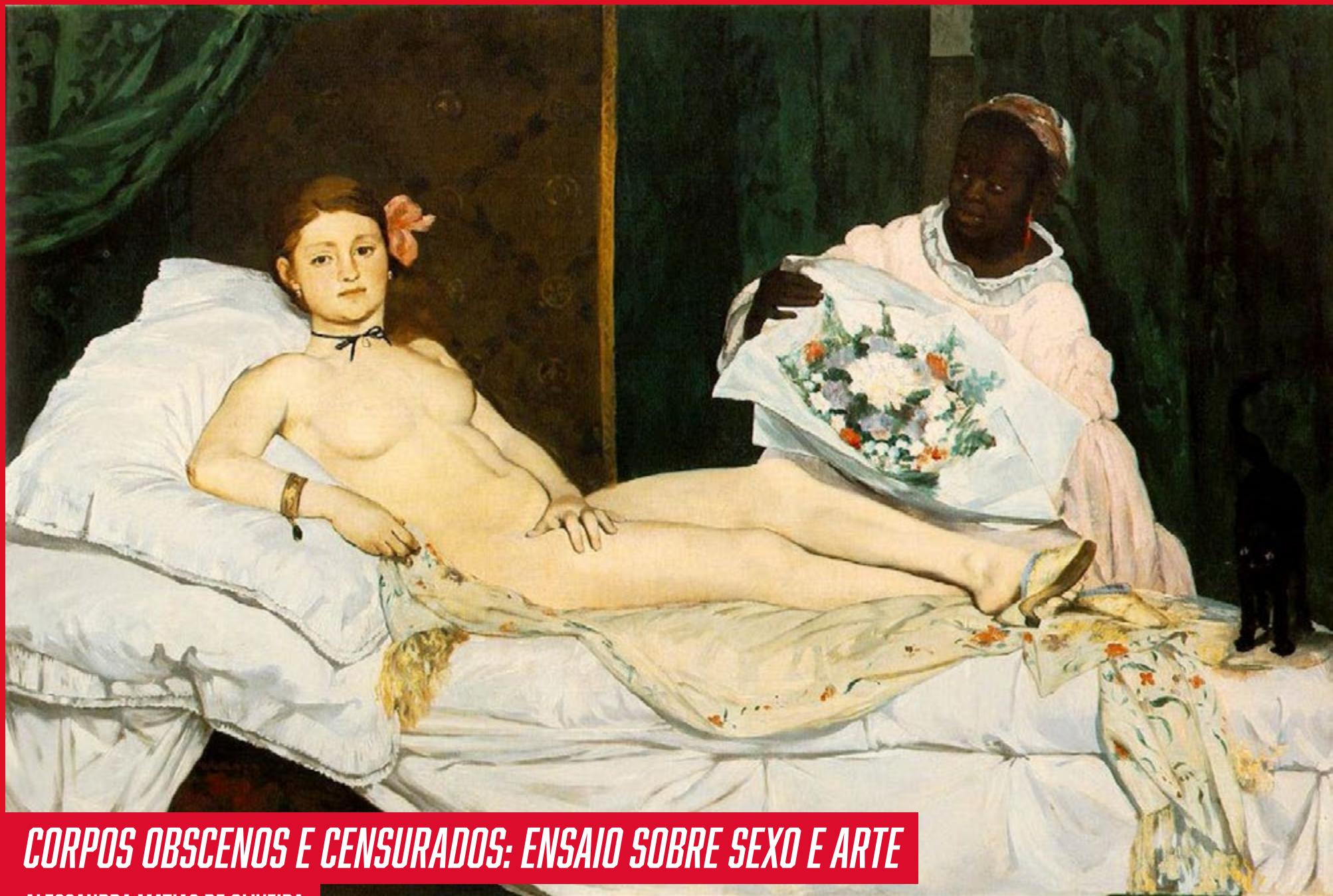
Pag. 5: Acrílica e juta sobre madeira

Pag. 6: Acrílica e juta sobre madeira

Pag. 7: Acrílica e juta sobre tela

CARLOS PERKTOLD

Carlos Perktold é psicanalista e crítico de arte. Integra o Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais (IHGMG) e as Associações Brasileira e Internacional de Críticos de Arte (ABCA e AICA). É autor de Ensaio de Pintura e de Psicanálise (2003), Caixa de Ferramentas (2005) e A Cultura da Confiança: do Escambo à Informática ou a História do Crédito no Brasil (2008). É colaborador permanente da revista da Academia Mineira de Letras. Obs: os textos abaixo foram publicados no Caderno Pensar do jornal “Estado de Minas” e na revista da AML.



CORPOS OBSCENOS E CENSURADOS: ENSAIO SOBRE SEXO E ARTE

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA



Vênus de Willendorf (conhecida como Mulher de Willendorf), entre 28.000 e 25.000 anos a.C. Museu de História Natural de Viena.

ARTIGO

CORPOS OBSCENOS E CENSURADOS: ENSAIO SOBRE SEXO E ARTE

Numa história da sexualidade, erigida a partir de imagens produzidas pela arte ocidental, percebe-se o domínio do olhar masculino sobre os corpos de homens e mulheres, assim como a tensão sobre o que é obsceno ou não...

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA
ABCA/SÃO PAULO

“Todos os seres humanos ocultam a verdade nos assuntos sexuais.”

Sigmund Freud

O sexo sempre ocupou lugar de destaque no imaginário e nas artes visuais. Amor, desejo, erotismo, sedução e prazer surgem em lendas e obras de arte. Essas emoções estão em histórias que nos envolvem, provocam indagações e indicam como conceitos são marcados culturalmente. Numa história da sexualidade, erigida a partir de imagens produzidas pela arte ocidental, percebe-se o domínio do olhar masculino sobre os corpos de homens e mulheres, assim como a tensão sobre o que é obsceno ou não. E, hoje, percebe-se o contraponto desse olhar numa produção pluriversal que trata de questões femininas e *queers*, bem como o deslocamento das fronteiras do que é moralmente aceitável.

Longe de um percurso irreparável que relaciona arte e sexo, o que se pretende é um passeio livre pela história da arte ocidental, enfatizando motivações ligadas à

obscenidade e à censura. Na chave desta discussão, está o corpo humano, visto, simultaneamente, como ferramenta e tese para as manifestações da arte. Lembremos que a obra de arte é resultante de uma história entre muitas outras que se conta empregando técnicas e materiais específicos. Nessa narrativa, o corpo torna-se veículo para relações individuais, com o meio e com os outros.

Aqui, assinala-se que o conceito de corpo e o modo como as sociedades o vêm não é universal. Os ideais físicos são mutáveis. Dependem das culturas das quais provêm e alguns aspectos mudam mais rapidamente do que outros. O que “choca” e o que é “devasso” para alguns, não é para outros, ou ainda, o que é erótico numa época, para outras, não passa de cena pueril.

Os artistas representam os corpos em função do que vêm, do que sentem, do que sabem e do que acreditam. São agentes históricos e sociais. Então, o exercício é discutir as condições de cada obra evocada e compreender

os motivos para sua criação e relevância, mas principalmente quais as modulações sexuais inerentes à cada uma. Como fim, entender o porquê do binômio arte e sexo, às vezes, surgir em condições perturbadoras. Nessa trajetória, tem-se uma pista inicial: talvez, a arte revele o sexo tal como ele é - algo vital - mas, que continua sendo cercado por tabus e preconceitos.

Das primeiras representações de que se tem conhecimento - tidas como manifestações artístico-religiosas - as deusas-mães ou as *vênus* nos mostram as relações dos seus criadores com os mistérios da vida. Já foram descobertas centenas de estatuetas e algumas delas têm em comum os seios fartos e os quadris volumosos. A mais famosa delas, a *Vênus de Willendorf*, encontrada às margens do rio Danúbio, tem seios, nádegas e ventre que centralizam a representação. A cabeça e as pernas nada mais são do que pequenos tocos. Igualmente reveladora é a *Vênus de Lespugne*, descoberta na França, em 1922. Esculpida em marfim de mamute, a estatueta tem ventre,

nádegas e seios desenvolvidos em detrimento da cabeça ovóide e dos pés apenas esboçados. Existente desde o neolítico, o culto das deusas-mães intriga os arqueólogos. As razões ligadas à fertilidade e à maternidade para alguns parecem suficientes, porém, para outros, elas se colocam como “simplistas” e há uma vertente que enfatiza que os ancestrais pré-históricos davam valor ao prazer feminino, embora, se admita que seja difícil separar sexualidade e maternidade – pelo menos, com as fontes pré-históricas até aqui disponíveis.

De fato, a sexualidade de deuses e heróis está registrada em diversas obras. As cerâmicas gregas desfilam cenas de sexo explícito; enunciam preferências e costumes de um tempo social. Com diversas funcionalidades, essas peças estavam presentes nas cerimônias religiosas, no comércio e no uso doméstico. Nas cerâmicas, surgem cenas de masturbação, de estupros cometidos por Zeus e de diferentes práticas sexuais dos deuses. Destaca-se que a homossexualidade é usual na

sociedade grega, então, histórias sobre a relação entre homens adultos e jovens são comuns nos registros históricos. Entre essas narrativas está a de Orfeu, poeta e músico da mitologia, que se apaixonou por um adolescente depois da morte de sua mulher.

Outro dado importante: na Grécia, a masturbação era considerada natural entre todas as pessoas e, mais ainda, era “válvula de segurança contra a frustração sexual”, por esse motivo o tema também se torna recorrente nas pinturas e cerâmicas. Curioso é o modo como a masturbação surge como culpa, em 1929, em *O grande masturbador*, de Salvador Dalí. Envolto por atmosfera de “outro mundo”, é necessário aquietar o olhar para perceber “o masturbador”, o perfil do artista voltado para baixo e sem boca, de onde surge a mulher onírica que se dirige ao falo da estátua.

Ainda sobre a mitologia greco-romana, deuses e criaturas eram responsáveis pela pulsão sexual, tais como, Dioniso, deus dos ciclos vitais, das festas, do vinho, da



Cerâmica grega com cena sexual



Salvador Dalí, *O Grande Masturbador*, 1929
Óleo sobre tela, 110x150cm. Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri, Espanha.



Mercurio-Príapo, procedente de Pompeia. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale.

insânia, do teatro e dos ritos religiosos; as Bacantes (ou as Mênades) eram adoradoras de Dioniso. Durante o culto, elas dançavam de modo lascivo, em total concordância com as forças mais primitivas da natureza. Os mistérios que envolviam o deus, provocavam nelas um estado de êxtase, entregavam-se a desmedida violência, derramamento de sangue, sexo, embriaguez e autoflagelação. A referência As Bacantes também está ligada à tragédia grega de autoria do dramaturgo Eurípedes. A tragédia é baseada na história mitológica do rei Penteu, de Tebas, de sua mãe, Agave, e da punição dos dois pelo deus Dioniso. Já as bacanais eram festas realizadas em honra ao deus romano Baco, chamado de Dioniso pelos gregos. As festas eram, muitas vezes, orgias. A palavra bacanal permaneceu como sinônimo de reuniões em que há orgia, sexo e dança. Nesse panteão de deuses e criaturas, os sátiros, seres da natureza com o corpo metade humano e metade bode - equivalentes

aos faunos na mitologia romana, tem lugar reservado. Eles viviam nos bosques e tinham frequentes relações sexuais com as ninfas, que a eles se juntavam no cortejo de Dioniso.

Entre deuses e criaturas ligados diretamente a atributos sexuais, ainda temos o Príapo, ligado à

“ESSES SERES MITOLÓGICOS E OS RITUAIS LIGADOS ÀS PRÁTICAS SEXUAIS ENTRARAM PARA A LITERATURA, FILOSOFIA E TEATRO, MAS ESTAVAM, SOBRETUDO, EM REPRESENTAÇÕES ESCULTÓRICAS E PICTÓRICAS”

fertilidade, é mais conhecido por seu falo grande e permanentemente ereto. Ele era filho de Afrodite, mas há dúvidas se seu pai era Pã, Zeus, Hermes ou um dos outros numerosos amantes de Afrodite. Príapo é protetor de jardins e pomares e normalmente é retratado como um homem velho e feio com uma ereção violenta.

Esses seres mitológicos e os rituais ligados às práticas sexuais entraram para a literatura, filosofia e teatro, mas estavam, sobretudo,

em representações escultóricas e pictóricas. O sítio arqueológico de Pompéia, cidade destruída após a erupção do Vesúvio, em 79 d.C, trouxe à tona diversas pinturas eróticas que estavam nas paredes dos quartos das casas. Esse acervo da arte e da cultura romana inspirou obras de arte de épocas posteriores - mesmo após o domínio da moral cristão - e chegou à atualidade. A releitura dos mitos clássicos vinda da tradição renascentista, adentrou pelo romantismo e neoclássico, ganhando novas dimensões no modernismo e na chave contemporânea.

Aqui, jogamos luzes, por exemplo, no mito de Leda e o cisne. Leda, na mitologia grega, era rainha de Esparta, esposa de Tíndaro. Certa vez, Zeus transformou-se em um cisne e seduziu-a. Em termos políticos, a posse do corpo da espartana marca a glória de Atenas. Mas, não só... A mulher e o cisne têm surgido em poéticas de renomados artistas, tais como, Leonardo Da Vinci, Rubens (em duas versões), Paul Cézanne,



Leonardo Da Vinci, Leda e o Cisne, 1510-1515
Óleo sobre tela, 112x86cm. Galeria Borghese.

Vicente do Rego Monteiro e, mais recentemente, nas fotografias de Ren Hang. Do mesmo modo, outras lendas tornam-se referências frequentes, entre elas, a história de Ariadne, filha de Minos, que caiu de amores



Rubens, Leda e cisne, 1601 (Versão 1)

por Teseu. Completamente apaixonada, ela ofereceu ao seu amado, uma espada para a luta contra o Minotauro, e o famoso fio, que o guiaria de volta do Labirinto. Há várias versões sobre o final desta história. Uma delas

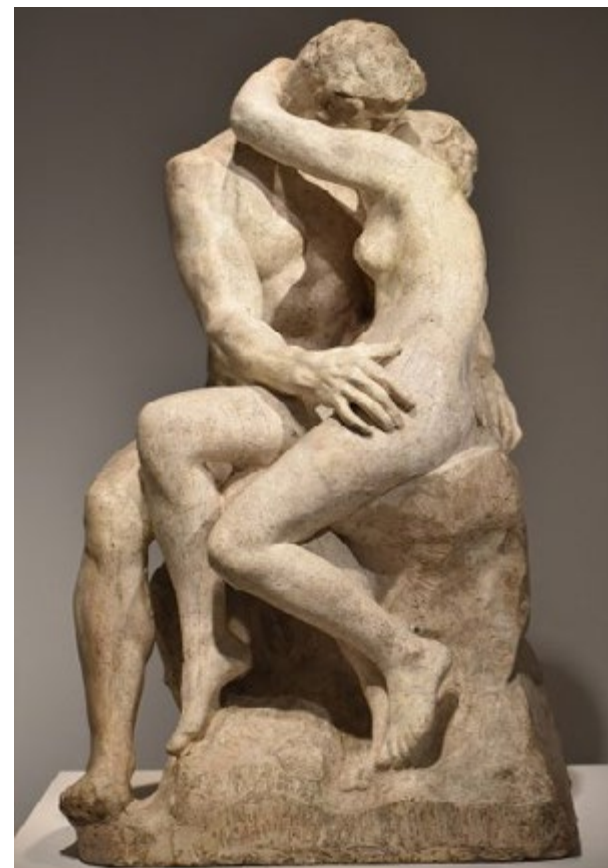
diz que Teseu deixou a amada na ilha de Naxos. Alguns pesquisadores afirmam que ela teria dado cabo de sua própria vida neste recanto; outros concluem que ela morreu no parto de seu filho, em Chipre. Mas a

narrativa mais disseminada conta que Afrodite teria se compadecido de sua sina e lhe oferecido como consorte Dioniso. As mais diversas “Ariadnes” surgem representadas em esculturas do século 18 e 19 e destaca-se o repertório de Giorgio De Chirico no século 20 cheio dessas personagens em praças públicas ou espaços vazios. O encontro entre Psiquê e Cupido (ou Eros) aparece em obras de Jean-François Lagrenée, François-Édouard Picot e Antonio Canovas. Esse último, mostra os amantes mitológicos num momento de emoção. O escultor representou o deus cupido no auge do amor e da ternura, imediatamente após despertar Psiquê sem vida com um beijo. Em Cânovas, a história de Cupido e Psiquê é extraída do romance latino de Lúcio Apuleio, *O asno de ouro* e era popular na arte - o que evidencia uma relação direta entre as artes visuais e a literatura na criação desse imaginário amoroso. Esse dueto entre artes visuais e literatura nos remete a obras-referenciais. Entre elas, *Roger salva Angélica*, 1819, e sua versão

posterior, *Angélica acorrentada*, 1859, de Ingres. As telas nascem do poema épico do século 16 de Ariosto, *Orlando furioso*. Outra tela de Ingres, *Paolo e Francesca*, 1819, foi produzida em sete versões conhecidas entre 1814 e 1819. Ela deriva da história de Paolo e Francesca em *O inferno de Dante*. Das sete versões conhecidas, a do Musée des Beaux-Arts d'Angers é considerada a mais completa. Os mesmos personagens estão em *O beijo*, 1888-1889, de Rodin. Os amantes chegaram ao Inferno depois de serem mortos pelo irmão de Paolo, que era casado com Francesca. Logo após sua produção, Rodin decidiu que a escultura não se encaixava no tema dos *Portões do Inferno*. Porém, a obra hoje é referenciada a partir da relação amorosa de seu criador com Camille Claudel. Note-se que Rodin só concordou em exibir essa obra em 1898 - quase uma década após a sua concepção. Nesse caso, pode-se dizer que a pulsão sexual dos amantes incomodou o próprio criador. O emprego de personagens mitológicos ou fictícios para representar relações amorosas ou cenas consideradas



Antonio Canova, Psiquê revivida pelo beijo do Cupido, 1787-1793. Mármore, 155x168cm. Museu do Louvre, Paris; Museu Hermitage, São Petersburgo.



Auguste Rodin, O Beijo, 1888-1889. Mármore, 181,5x112,3cm. Musée Rodin, Paris, França.



Camille Claudel, *Idade Madura*, 1902. Fundição em bronze no Musée D'Orsay, Paris, França.



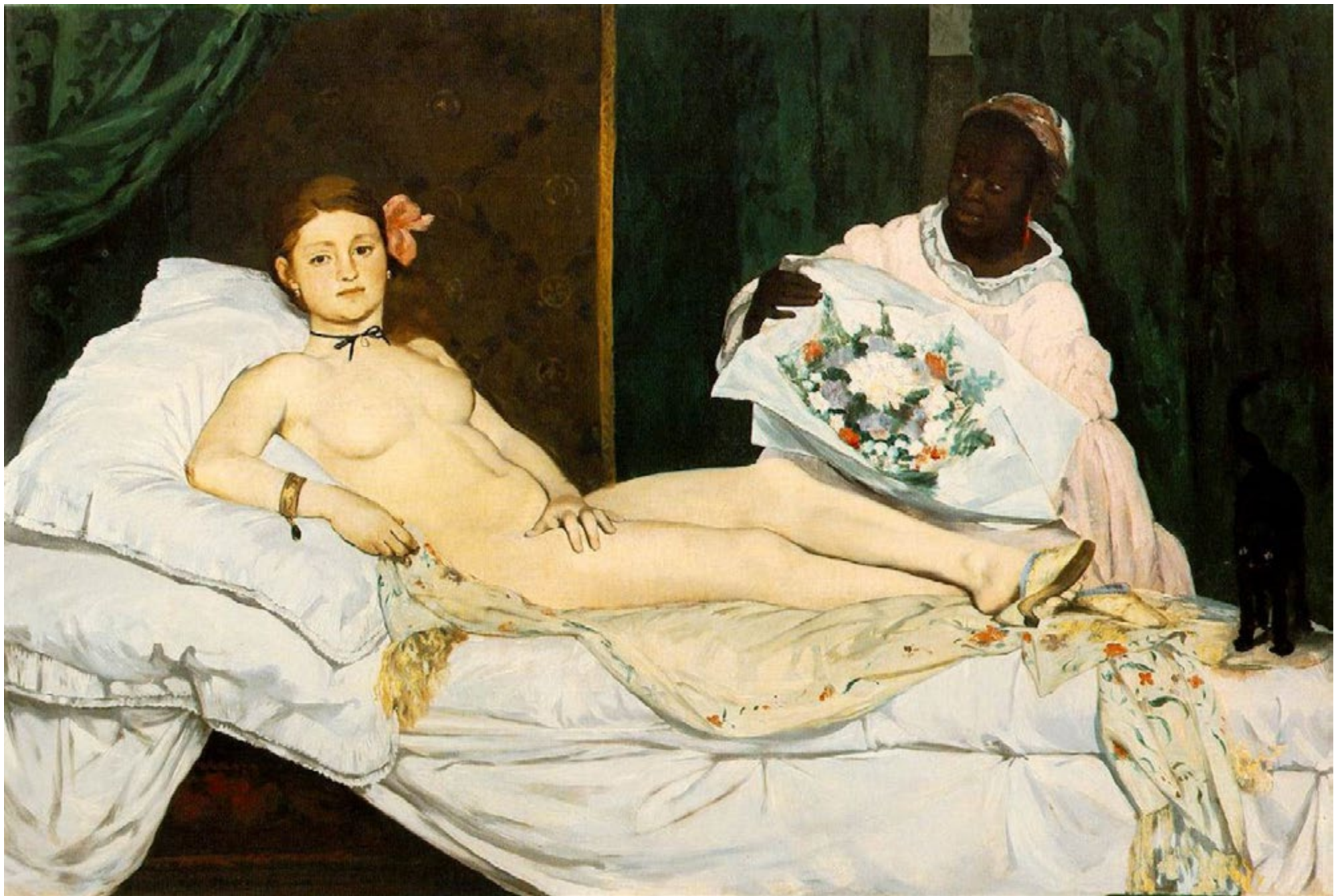
Jean-Honoré Fragonard, *O beijo roubado*, c. 1790. Óleo sobre tela, 45x55cm. Museu Hermitage, São Petesburgo, Rússia.

ousadas às épocas é costumeiro nessas representações. Observemos o exemplo da tela *Diana, a caçadora*, 1867, de Renoir. A modelo era Lise Tréhot, amante do artista. Segundo o pintor, ele acrescentou os atributos de Diana porque “o quadro foi considerado bastante impróprio”, e transformá-lo em tema mitológico o tornaria mais aceitável. A nudez sem os atributos da alegoria e da ficção era motivo de escândalo, mas representar a mulher-

amante ou prostituta era imperdoável. Não à toa, Manet causou verdadeira desordem ao exibir *Olympia*, 1863. O que chocou o público não foi tão somente a nudez da modelo, nem a presença de sua empregada, mas o seu olhar direto, frio, e uma série de detalhes que permitiam identificá-la como uma prostituta. A orquídea em seus cabelos, sua pulseira, brincos de pérola e o xale oriental em que ela repousa, eram vistos como

símbolos de riqueza e sensualidade; a fita preta em volta do pescoço, em contraste com sua pele pálida, e seu chinelo solto intensificam a atmosfera “erótica”.

As concubinas e prostitutas são um capítulo extenso nesse olhar pela história da arte ocidental. Elas eram comuns na vida e na obra de artistas, e estão presentes em duas telas que provavelmente estão entre as mais revolucionárias: *Olympia*,



Édouard Manet, Olympia, 1863. Óleo sobre tela, 130,5×190cm. Musée D'Orsay, Paris, França.



Pablo Picasso. Les Femmes d'Alger (O.K. Version), 1907, óleo sobre tela, 243,9x233,7cm. Museu de Arte Moderna, MoMA, Nova York (EUA).



de Manet (já mencionada), e *Les Demoiselles d'Avignon*, 1907, de Pablo Picasso. Porém, outras habitam intensamente esse imaginário, tal como, *A grande odalisca*, 1864, de Ingres, que retrata uma odalisca ou concubina. Os contemporâneos do pintor consideraram o trabalho uma ruptura com o neoclassicismo, indicando uma mudança para o romantismo exótico. Porém, a tela também indica o fascínio dos artistas europeus pela mulher e pela dinâmica das relações sexuais orientais - algo que fica patente na ideia de harém presente no imaginário à época. Já *Les Demoiselles d'Avignon* recebeu como primeiro título *Bordel Filosófico* e tornou-se marco inicial das pesquisas cubistas. A cena tem como inspiração o interior de um bordel da rua Avignon, na cidade de Barcelona, local bem conhecido do pintor e de seus amigos.

Fetiches e voyeurismo habitam o repertório de diversos artistas - mencione-se a obsessão por banhistas. As cenas de banho vão de Ingres, passam pelos impressionistas Renoir, Toulouse-Lautrec, pós-

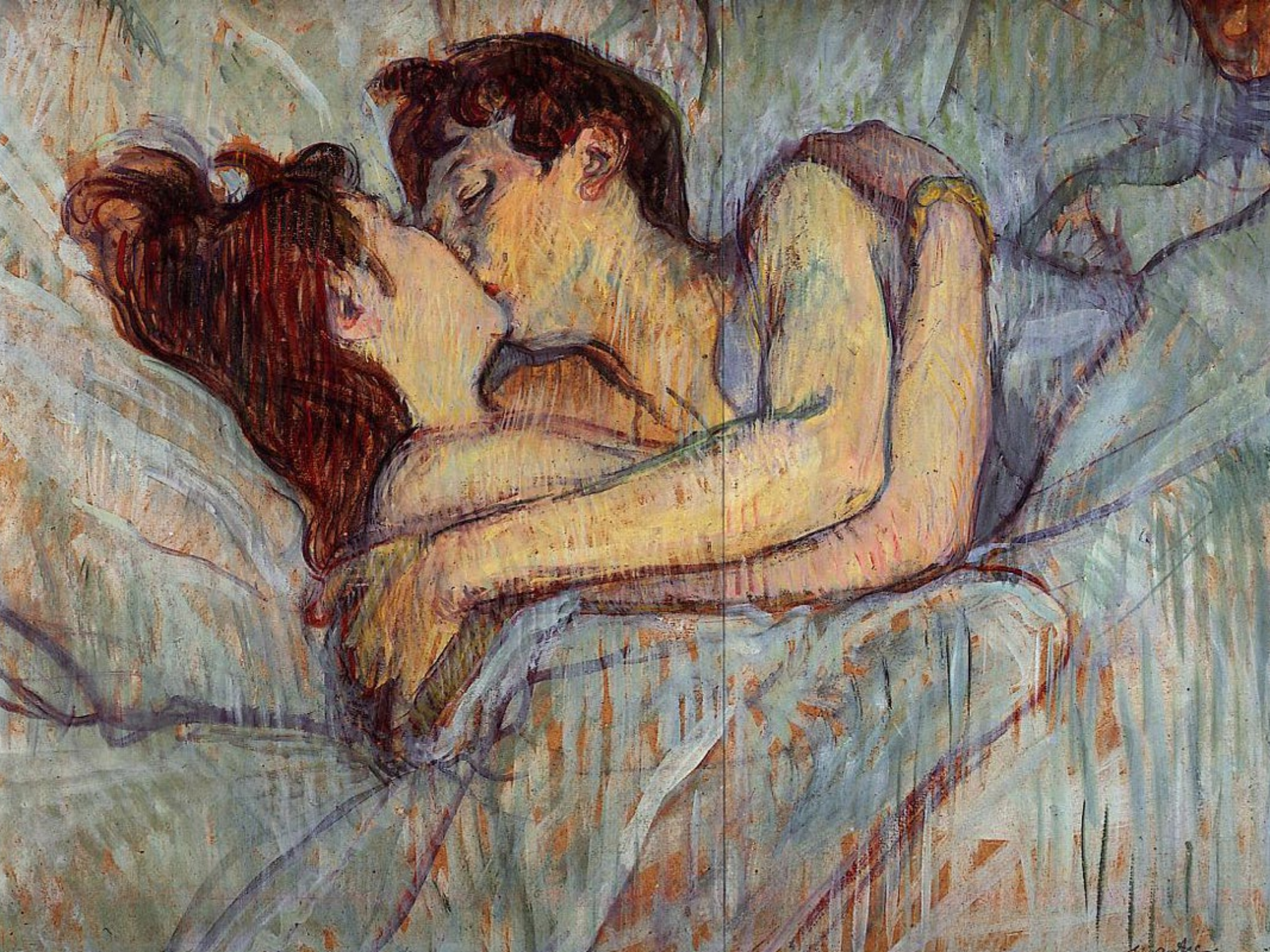
“JÁ NO INÍCIO DO SÉCULO 20, AS CENAS ÍNTIMAS DAS MULHERES ERAM FREQUENTES NOS IMPRESSIONISTAS E TORNAVAM-SE MAIS INTENSAS A PARTIR DAS ESCOLHAS DO MODERNISMO”

impressionistas, como, Seurat e Paul Cézanne, e se fazem presente no modernismo com Matisse e outros expoentes. Banhar-se é preciso, nem que seja pretexto para os nus femininos. Porém, a obra *As banhistas*, 1853, de Courbet, deixou o público perplexo no salão francês daquele ano. A pintura foi unanimemente atacada pela crítica de arte. Os desagravos eram de toda a ordem: pela natureza negligenciada da cena e, ainda, pelo caráter massivo do nu em oposição

Imagem de cima: Jean-Honoré Fragonard, *O balanço*, 1766. Óleo sobre tela, 81x64cm. Coleção Wallace, Londres, Reino Unido

Imagem de baixo: Eugène Delacroix, *O duque de Orleans mostrando sua amante*, c. 1825 - 1826. Óleo sobre tela. 35x25,5cm. Thyssen-Bornemisza Museo Nacional, Madri, Espanha.

Imagem da próxima página: Henri Toulouse-Lautrec, *Na cama, o beijo*, 1892-1893. Coleção particular.



aos cânones oficiais - todo o ataque ao trabalho de Courbet mostram que os argumentos de Renoir, ou seja, aqueles que se valem da alegoria e da metáfora para a exibição do corpo nu ainda estavam em vigor.

Nesse nosso percurso, voltamos ao fascínio da arte europeia pela sexualidade vinda do Oriente. Esse movimento de regresso torna-se relevante para alcançar a arte shunga japonesa, entre os séculos 18 e 19. Esses artistas representam cenas de sexo explícitas, procurando capturar as expressões de êxtase e prazer. A grande maioria das obras retrata o sexo entre homens e mulheres, mas também existem aquelas com um homem e várias mulheres, ou de homens com homens e até de humanos com animais e espíritos.

Por mais que as cenas fossem muito realistas, elas não necessariamente representavam a realidade dos hábitos sexuais no Japão do período Edo. Essas obras espelhavam as fantasias das pessoas e, por esse motivo, é comum identificar outras pessoas nas cenas, observando o ato sexual, ou

mais participantes, conferindo as orgias. Por mais que muitas mulheres fossem representadas em bordéis, a arte shunga posicionava imagens femininas no mundo dos homens. Em alguns momentos, as protagonistas das pinturas, as mulheres, tinham o direito de serem sexualmente ativas e buscarem o prazer sexual - porém, isso ainda era algo comumente experienciado apenas por homens.

Já no início do século 20, as cenas íntimas das mulheres eram frequentes nos impressionistas e tornavam-se mais intensas a partir das escolhas do modernismo. Destacam-se os trabalhos de Gustav Klimt, nos quais a representação do corpo feminino mesclava-se à superfície decorativa. Eram mulheres de formas alongadas, elegantes e sensuais. Na "art déco", muitas vezes, essas figuras eram usadas como peças publicitárias, entre elas, cartazes, convites e rótulos de produtos. Atrizes famosas e alegorias decoravam diversas ilustrações. No fim da vida, Klimt trouxe cenas mais eróticas para suas obras. A masturbação feminina ganhou centralidade em desenhos e esboços

do pintor.

Egon Schiele, de certo modo, acompanhou os movimentos de Klimt, porém, em termos de pulsão sexual segue orientação mais ousada até ser acusado de pedófila por retratar e se relacionar com modelos ainda crianças ou muito jovens. O episódio mais explícito que descreve essa preferência envolveu Valerie (Wally) Neuzil, sua amante. Eles se conheceram quando ela tinha 16 anos de idade. Pouco se sabe sobre ela, exceto que já havia sido modelo e amante de Klimt. Na cidade de Cesky Krumlov (Krumau) no sul da Boêmia, Egon e Wally foram expulsos da cidade. Os moradores desaprovavam seu estilo de vida, incluindo o emprego de adolescentes como modelo. No geral, a pesquisa sobre os desenhos, aquarelas e esboços Schiele revela cenas ardentes de amantes em diversas posições sexuais.

Até aqui pensamos em exemplos da história da arte ocidental que trazem o corpo, o desejo e a pulsão sexual em primeiro plano; alguns trouxeram as experiências de seus



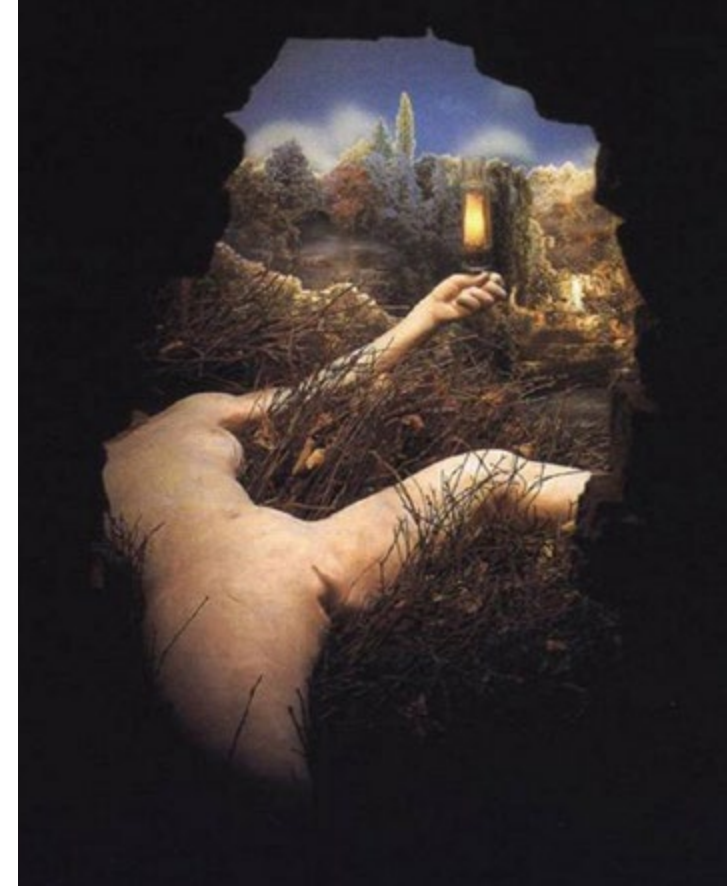
Gustave Courbet, A origem do mundo, 1866. Óleo sobre tela, 46x66cm. Musée D'Orsay, Paris, França.



Orlan, A origem da Guerra, 1989.

criadores, as histórias de amantes e prostitutas, mas a verve fortemente erótica (e censurada) ainda está por vir em nosso pequeno ensaio e na próxima seleção de obras. A primeira delas é *A origem do mundo*, 1866, de Courbet. A pintura foi feita a pedido do diplomata turco otomano Khalil-Bey, colecionador de imagens eróticas, que solicitou o nu feminino na sua forma mais crua. À primeira vista, encomendada e feita para a admiração privada, a obra torna-se impactante porque expõe a vagina da modelo sem subterfúgios e aberta em carne e pelo. Não se evocam deusas e mitos somente a metáfora no título “a origem do mundo”, mas que não ameniza a visão da vulva exposta. Vê-se o torso da mulher, os seios, o ventre, as pernas afastadas, a cobertura pubiana e a vagina entreaberta. Registros apontam que a obra passou boa parte do tempo escondida por trás de outras obras e em coleções particulares até se tornar parte do acervo do Musée D'Orsay em 1994.

Aproximações com essa pintura podem ser encontradas em obras que marcam a história da arte ocidental, entre



Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage*, 1946/1966. Porta de madeira, pregos, tijolos, latão, folha de alumínio, grampos de aço, veludo, folhas, galhos, um formulário feminino feito de pergaminho, cabelo, vidro, prendedores de roupa de plástico, tinta a óleo, linóleo, motor elétrico e lata de biscoito. Museu de Arte da Filadélfia.

elas, *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage*, 1946/1966, de Marcel Duchamp. Não se pode provar que *A origem do mundo* tenha sido a inspiração para uma de suas últimas obras (ele trabalhou sigilosamente por 20 anos nesta



Henrique Oliveira, A origem do Terceiro Mundo, instalação em formato de vagina, 29ª Bienal de São Paulo. 2010.

peça), mas as escolhas dos artistas parecem bastante próximas. Neste trabalho, Duchamp proporciona ao espectador distraído a visão da mulher nua deitada de braços abertos

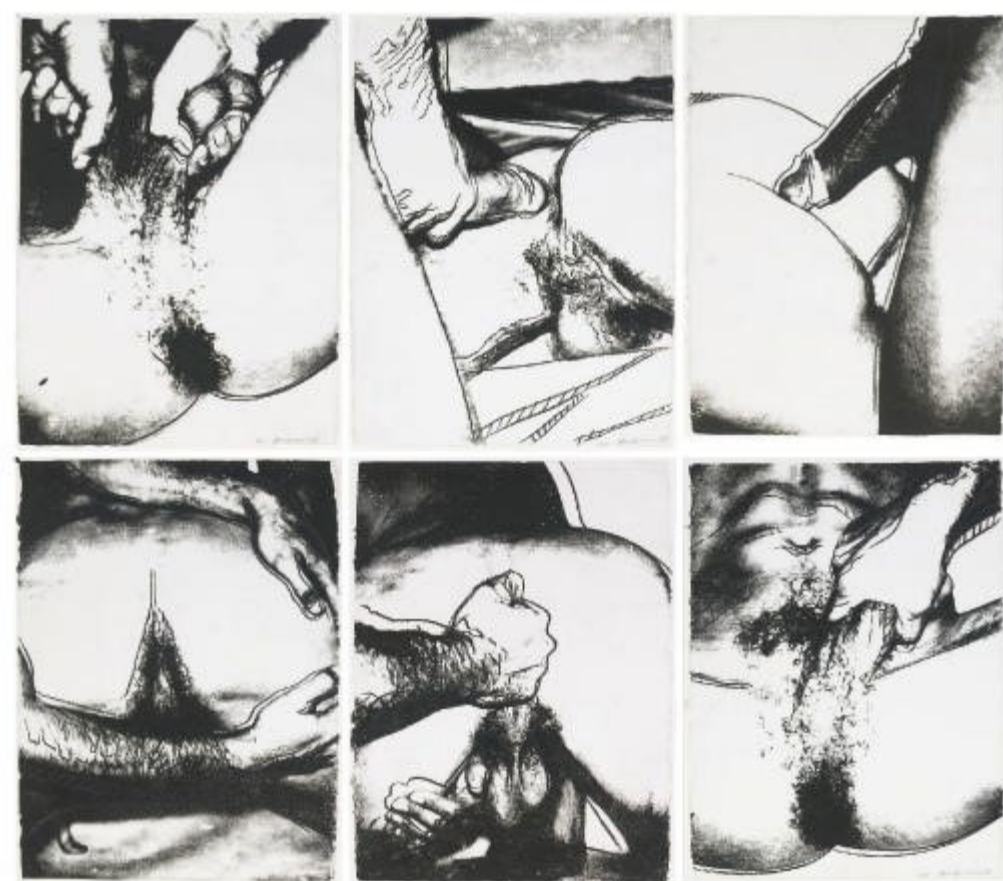
“A LINHA TÊNUE ENTRE ARTE E PORNOGRAFIA FOI BORRADA POR DIVERSOS ARTISTAS QUE PENSARAM A ARTE FORA DA HETERONORMATIVIDADE”

em cama de galhos e folhas. Em sua mão esquerda a lamparina, ao fundo a paisagem arborizada em direção ao horizonte. O enquadramento adotado coloca o espectador na saída de uma gruta escura em direção à luz. Nessa visão, a nudez da mulher, sua pele alva e seu corpo entregue àquela vegetação são itens que não podem ser ignorados.

Já a fotografia *A origem da guerra*, 1989, de Orlan, é claramente alusiva à pintura de Courbet. Nela, o torso masculino e o falo em ereção remetem à “origem da guerra”. Nesse jogo de significados, às mulheres é atribuído o poder criativo e ao homem à carga destrutiva do mundo. Assim,

Orlan toma posição política e de denúncia contra a violência que emerge do machismo. Em 2010, na 29ª. Bienal de São Paulo, Henrique Oliveira, instalou *A origem do terceiro mundo*, uma um túnel, em formado de vulva e formado por compensados de ira - ali a precariedade do material auxilia na compreensão da metáfora. E, por último, coloca-se a performance *O espelho da origem*, 2014, de Deborah de Robertis. Ao exhibir sua vagina em frente à *Origem do mundo*, no Musée D’Orsay, a artista fez a reprodução viva da obra - o que gerou aplausos do público, intensa repercussão na mídia e o registro da queixa por seu exibicionismo sexual no museu.

Para além de *A origem do mundo*, o órgão feminino, a vagina, tem sido foco de questões feministas e femininas, tais como na obra *Dinner Party*, 1979, de Judy Chicago. A instalação era um banquete disposto em triângulo, comemorando a contribuição feminina, desde Sappho a Virginia Woolf e Georgia O’Keeffe, para a história cultural mundial. Na instalação, 39 lugares (para uma lista de 39 mulheres emblemáticas), dispostos com pratos



Andy Warhol, Sex Parts, 1977.



Nan Goldin, *Rise and Monty Kissing*, Nova York, 1980. Impressão de alvejante com tinta prata, impresso em 2008, 39,4 × 58,7 cm. MoMA.



Nan Goldin, *Philippe H. e Suzanne se beijando na eutanásia*, Nova York, 1981. Impressão de alvejante com tinta prata, impresso em 2008, 39,4 × 58,7 cm, MoMA.

pintados à mão onde se viam vulvas em flor. O genital feminino também está envolvido em polêmicas mais recentes. *Diva*, 2020, de Juliana Notari, causou espasmos no público e na crítica. A escavação, com 33 metros de altura e 6 de profundidade, na Usina de Arte (Pernambuco), alude, simultaneamente, à vulva e à ferida que pulsa em tom vermelho na terra. Mas, o que chocou em grande parte os observadores foi a metáfora relacionada à vulva menstruada, sem erotismo, apenas a crueza do órgão feminino – um verdadeiro tabu até os dias atuais.

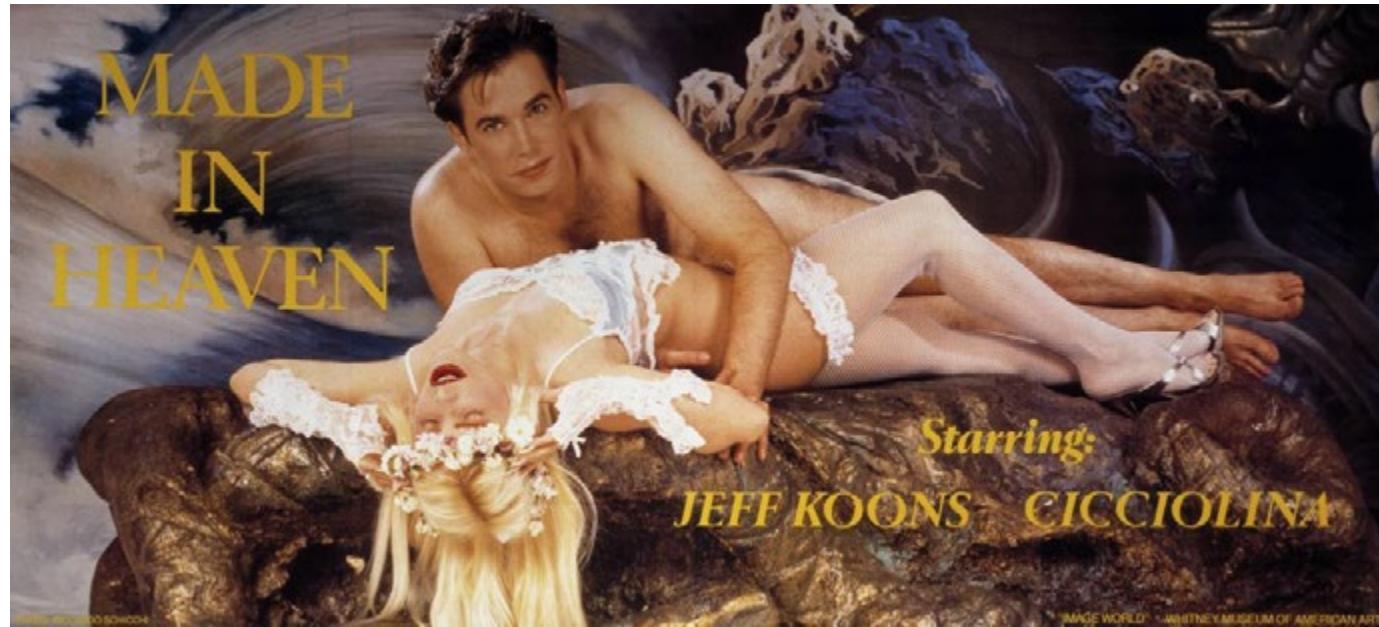
A linha tênue entre arte e pornografia foi borrada por diversos artistas que pensaram a arte fora da heteronormatividade. No outono de 1977, Andy Warhol começou a trabalhar em duas novas séries de obras de arte que se tornaram conhecidas como *Torsos* e *Sex Parts*. As pinturas de *Torsos* foram rapidamente elogiadas por seguir o estilo de “arte erudita” – aquela vinda dos nus clássicos, ao passo que, a série *Sex Parts*, feitas, em sua grande parte, a partir de fotografias polaroids, das

quais a série *Torsos nasceu* foram consideradas pornografia porque exibiam cenas de sexo explícito entre homens.

A erotização do corpo masculino é elemento considerado “promíscuo” nessa produção e em outras, tais como, as fotografias de Alair Gomes e as múltiplas séries de fotografias de corpos jovens realizadas a partir da janela de seu apartamento e enfeixadas sob a denominação de *Finestre*, na década de 1980. O artista não se preocupava em pedir permissão ao modelo da foto, ele simplesmente abria a janela de sua casa com vista à praia carioca e fotografava. O fetiche e o erotismo sobre o masculino são evidentes em suas imagens. Já a série *Body-Builders*, de Alex Flemming, início dos anos 2000, explora essa busca pelo corpo masculino perfeito e relaciona a anatomia musculosa às zonas geográficas de conflitos pelo mundo. Nessa tríade, repertório digno de menção é o de Gal Oppido, ávido pesquisador da arte erótica japonesa, shunga, suas fotografias, aquarelas, xilogravuras, obras

em suportes diversos, têm o corpo como fonte provedora de liberdade e sensualidade.

Para fechar reflexão, mas não as indagações, visto que esse percurso foi construído a partir de escolhas e essas pressupõem exclusões e parcialidades, evocam-se os corpos expostos nas imagens de Jan Saudek que esgarçam o limite entre arte e erotismo, colocando a relação entre arte e sexo em plano regido ora pela bizarrice; outra pela fantasia. O fotógrafo trabalha com antagonismos: velhice/juventude, roupas/nudez e submissão/dominação. Inspirado pelos filmes de Georges Mèliès, suas imagens acontecem fora do tempo e do espaço; mostram um estado de sonho (ou pesadelo). Nossas características mais complexas afloram e aparecem simplesmente, como são. O que perturba é o julgamento do observador sobre a cena - e essa é constatação indelével.



Made in Heaven, 1989. Litografia sobre papel sobre tela, 314,5x691cm.

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA

Doutora em Artes Visuais (ECA USP). Pós-doutorado em Artes Visuais (UNESP). Professora do CELACC (ECA USP). Pesquisadora do Centro Mario Schenberg de Documentação e Pesquisa em Artes (ECA USP).



JUAREZ MACHADO E A ARTE COMO PRAZER DE VIVER

FERNANDO A. F. BINI



Repintando-se, 1983, óleo s/tela, 95x69,5cm.
Foto: Dico Kremer.

ARTIGO

JUAREZ MACHADO E A ARTE COMO PRAZER DE VIVER

O Museu Oscar Niemeyer comemora os 80 anos do multiartista em uma exposição que pontua a sua trajetória.

FERNANDO A. F. BINI
ABCA/PARANÁ

Uma grande exposição de caráter retrospectivo com o título *Juarez Machado, volta ao mundo em 80 anos*, aconteceu no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, de junho a setembro de 2022. Foram apresentadas aproximadamente 170 obras em desenho, pintura, escultura, fotografia e instalações que cobrem todo o percurso da vida do artista.

Com a curadoria privilegiada de Edson B. Machado, irmão do artista, a exposição teve um caráter intimista, característico dos ambientes familiares e particulares de vivência do próprio artista. Assim acredito que esta exposição poderia ter como título *Juarez Machado ou a arte como “Prazer de Viver”*.

Quando estamos entre as obras de Juarez Machado somos remetidos ao ambiente do artista francês Henri Matisse na sua obra pioneira “Le Bonheur de vivre” (“A Felicidade de Viver”, 1906) - a alegria, a felicidade, o prazer de viver é o que sentimos. A obra de Juarez exala este prazer pela vida na sua completude, é o deslumbramento em

meio ao brilho da cor e da forma.

Lembra também os versos de Charles Baudelaire no seu poema “O convite à Viagem” (título de outra obras de Matisse, *Luxe, calme et volupté*):

*Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté.*

(Lá, tudo é ordem e beleza, /Luxo, calma e voluptuosidade.)

Acredito que foi através de Matisse que ganhamos esta ambição de apreciarmos, em uma mesma cena, a sua poesia e o seu aspecto carnal, e assim é que toda a obra de Juarez sempre presta uma homenagem e uma homenagem à própria história da arte - a totalidade da obra do artista é isto: luxo, calma e voluptuosidade. É também uma homenagem à sua família, à sua vida pessoal e aos seus amigos próximos.

O eterno viajante, nômade, os lugares por onde passou, as viagens, as lembranças, as memórias, a história, os retratos e os autorretratos, tratados sempre com a suprema amabilidade de um gentleman.

Juarez Busch Machado, desenhista,

pintor, escultor, caricaturista, mímico, cenógrafo, escritor, fotógrafo e ator, isto é um *multiartista*, nasceu em Joinville, Santa Catarina, em 16 de março de 1941, começou a sua vida artística em 1960 quando veio a Curitiba para estudar na Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

A sua tomada de decisão se deu quando, em novembro de 1960 aconteceu em Joinville a *1ª. Amostra de Arte Moderna de Artistas Paranaenses*, e da qual participavam os artistas das primeiras gerações modernas que incluía toda a vanguarda do momento: Fernando Calderari, Fernando Velloso, Helena Wong, João Osorio Brzezinski, Luiz Carlos de Andrade Lima, e muitos outros.

Juarez Machado que, desde os 16 anos de idade, já havia decidido ser artista, achava que Joinville não tinha os meios necessários para os seus estudos, aquela exposição lhe mostrava que Curitiba, capital do Estado do Paraná, era a cidade mais próxima que podia lhe oferecer o que procurava. Chegando à cidade,

imediatamente fez a sua matrícula na Escola de Belas Artes do Paraná (EMBAP) e foi recebido por aqueles jovens artistas cujos nomes ele havia visto nos quadros da exposição.

Conhecida como pacata, Curitiba tem seus momentos de efusão criativa e um desses momentos aconteceu no final dos anos 1950 e no início dos anos 1960, desde a fundação da EMBAP (1948), com a presença, em Curitiba, do artista e professor Guido Viaro, tem o início esta aventura que gerou uma forte inquietação nos jovens artistas daquela época.

Um desses momentos de ebulição foi a criação da Galeria Cocaco, a primeira galeria de arte particular a trabalhar profissionalmente com arte moderna em Curitiba. Originada de uma pequena loja de molduras, tendo a sua frente o artista e futuro administrador cultural, Ênio Marques Ferreira.

Foi de lá que saiu, em 1957, a revolução modernista que deu início ao “Movimento de Renovação na Arte Paranaense” com a contestação desses artistas ao XIV Salão Paranaense de



Retrato do Artista com a escultura “Os Cavaleiros de Bucarém”. Foto: Artenacuca, 2021.

Belas Artes e que foi a consolidação do movimento moderno à partir de um artigo/manifesto do artista e intelectual Loio Pérsio com o título “O XIV Salão Paranaense de Belas Artes ou a Burrice Oficializada”.

Deste movimento de agitação intelectual e artística em Curitiba é que Juarez tomará parte desde a sua chegada, se integrando a tudo o que a Cidade podia lhe oferecer, tudo assimilando e tudo transformando artisticamente.

Apesar da pobreza franciscana que viveu, foi muito feliz em Curitiba. Durante o dia frequentava a Escola de Belas Artes do onde teve aulas com grandes professores: Leonor Botteri, Theodoro De Bona, Waldemar Kurt Freyesleben e Guido Viaro, foram os que mais lhe marcaram no seu intuito de ser, ele também, um grande pintor. Ainda na Escola, criou grandes amizades, os primeiros grandes amigos pintores foram: Cleto de Assis, Luiz Carlos de Andrade Lima, João Osorio Brzezinski, Fernando Calderari, Fernando Velloso, Domício Pedroso, Jair Mendes, os quais considera até



Desenho de humor, 1970. Foto do Catálogo Criador & Criatura, Banestado, 1994.

hoje a sua família curitibana.

Depois das aulas, iam todos para esta única galeria de arte da cidade, a galeria Cocaco e lá se reuniam com jornalistas, escritores, intelectuais, poetas, toda uma geração querendo ser artista.

Depois das conversas saía correndo para trabalhar na televisão que começava com seus primeiros sinais no Paraná. Lá, todo outro universo influenciava a sua vida, era a do mundo ligado ao rádio, à televisão e ao circo, criando outra plêiade de amigos como os irmãos Queirolo, Ary Fontoura, Odélair Rodrigues, Lala Schneider, Maurício Távora e sua esposa Jane e muitos outros. Fazia então cenografias para a televisão e para o teatro, e lembra que algumas vezes trabalhou também como ator.

Como tudo estava começando, não havia modelos a seguir, a alternativa era criar, pois o efeito visual da televisão era pouco aproveitado ou explorado, e foi a isso que Juarez então se dedicou, sem jamais abandonar a pintura. Conheceu igualmente a inteligência carioca e

paulista que circulava por Curitiba e se apresentava no “Guairinha” (o pequeno auditório, pois o Teatro Guaíra ainda estava em construção). Personagens como Gianni Ratto, Claudio Correia e Castro, Paulo Goulart e Nicette Bruno, Fernanda Montenegro e também Millôr Fernandes e Ziraldo (Alves Pinto), alguns deles já estavam na cidade para a preparação da inauguração da grande sala do Teatro Guaíra com a comédia de William Shakespeare, *A Megera Domada*, e para a qual Juarez Machado foi convidado para fazer os cenários. Descobriu-se como “desenhista de humor”, próprio de alguém inquieto em direção ao *nonsense*, à ironia e ao surreal, seus desenhos sempre eram construídos em um ambiente irreal e por vezes absurdo, ambíguo e com um preciosismo próprio que o afirmava primeiramente como artista gráfico.

Jovem, provocador, “conquistador de cidades”, afirmando sua identidade, Curitiba começou a se tornar pequena para as suas

aspirações. Ela foi o começo de tudo, mas entendeu que seu período de Curitiba tinha terminado, precisava de espaços maiores, algo mais nacional em busca do internacional. Em 1965, pretendendo não se acomodar, vai para o Rio de Janeiro, como depois, abandonando o prestígio e o conforto do Brasil, se muda para Londres e Paris.

No Rio de Janeiro frequenta um meio já conhecido e começa a fazer *cartoons*. Através da amizade com Ziraldo e Millôr Fernandes, teve que reestruturar a sua maneira como desenhava, a maneira como pensava, para poder usar toda essa formação e informação. No desenho de humor tinha que adquirir a força do ataque, da carga pesada para participar do humor brasileiro. Começou desenhando para jornais e revistas, como a revista *O Cruzeiro*.

“EM SEGUIDA VEM A MAESTRIA DA COR, UMA COR “MACHADIANA”, PRÓPRIA DELE, PRECIOSISTA, MAS QUE NÃO ESCONDE A ANGÚSTIA COMUM A TODO O SER HUMANO, MESMO SEM SER AGRESSIVA...”



Atelier sobre os telhados de Paris, 2005, óleo s/tela, 46x121,8cm. Foto: Dico Kremer.

No final dos anos 1970, pretendendo fazer arte brasileira em um mercado internacional, viaja para Nova York e Londres, em 1978 e, finalmente se estabelece em Paris em 1986, mas guardando sempre seus três ateliêres/residência: Joinville, Rio de Janeiro e Paris: “Meu ateliê é minha pátria, não importa em que parte do mundo” (Machado).

Comprometido com a figura e partindo do desenho com um traço marcante,

desenvolvido nas suas diversas atividades, desde quando estudante e depois pela incursão no desenho de humor, a fonte do seu *nonsense* e da sua ironia e que forjou toda a sua obra gráfica: “*Eu trabalho muito com o deboche, o humor é uma forma crítica que provoca e diverte*” (Machado). Teve também um quadro, uma vinheta, nos primeiros anos do programa *Fantástico*, da Rede Globo, quando atuava como mímico, lembrando

por vezes Carlitos, e que ele se definia como sendo um “desenhista do gesto”.

Em seguida vem a maestria da cor, uma cor “machadiana”, própria dele, *preciosista*, mas que não esconde a angústia comum a todo o ser humano, mesmo sem ser agressiva: “*dos desenhos fiz meus ossos, das tintas fiz a minha carne e o sangue fiz da emoção*” (Machado, 2002). É uma cor própria, intensa, marcante, expressiva e que



Lembranças do Piano de Tom Jobim, 1994, 73,4x100cm. Foto: Dico Kremer.

cria o próprio universo do artista. Como curiosidade, esta força cromática fez com que o diretor de cinema francês Jean-Pierre Jeunet a utilizasse em seu filme *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain*, cujas cenas ocorrem também no Bairro Parisiense de Montmartre, onde mora o artista e cujo enredo fala sobre a importância de saber aproveitar os pequenos prazeres da vida.

Assim os seus assuntos são a sua vida, apaixonado pelos anos loucos das décadas de 1920 e 1930 e “pensa ser habitado por um artista do século XIX”: a alegria de viver, ou melhor,



Sem título, 2018, desenho s/papel, 65x95cm.
Foto do autor.

o prazer de viver, como vimos em Matisse, mas também em Kees van Dongen ou Picasso. Juarez não frequenta a “Place de la Contrescarpe”, mas a “Butte Montmartre”, o ninho onde nasceu a arte moderna desde os finais do século XIX, e toda aquela atmosfera parece ainda permanecer em sua obra - era seu sonho possuir um atelier em Montmartre.

É ele quem nos ensina a olhar as mulheres, todas elas, através das suas representações amaneiradas. Grande parte de sua obra é uma “Ode às mulheres sofisticadas”, mulheres sensuais, sedutoras, provocantes como as de Baudelaire, mas as suas são encontradas no seu universo particular “machadiano”, rodeadas seja pelos malandros cariocas ou pelos libertinos franceses, que se refugiam na poesia para se salvarem do tédio mortal da vida ordinária. Muitas vezes Juarez também é o personagem de suas pinturas, o *flâneur/voyeur* sempre acompanhado de mulheres sensuais e requintadas, elegantes como ele, tanto na imagem quanto na vida real.

Através de suas obras, Juarez nos faz refletir sobre o prazer que temos ao observar toda a beleza que está a nossa volta, olhar o mundo sempre com os olhos do artista, ver este mundo colorido e brilhante.

Difícilmente rotulável, é poético e mágico, ele não é um surrealista, mas por vezes lembra René Magritte, como podemos apreciar em “Repintando-se”, de 1983, que é auto referencial.

É sempre com o prazer de viver, que ele homenageia os seus conterrâneos poetas, primeiro foi o grande poeta simbolista catarinense João da Cruz e Souza quem mereceu uma pintura, segundo ele, uma pequena canção (“Seios” ou “Farol dos Naufragados”, 1997), à partir dos versos do poema *Seios* de Cruz e Souza: “*Os seios virginais, talamos vivos, / onde do amor nos êxtases lascivos / velhos faunos febris dormem sonhando...*”.

E também ao poeta catarinense Lindolf Bell (“O Poeta e o Rio Itajaí-Açu”, 1999): “*Pinteí ele nu, nas águas do rio Itajaí-Açu, rasgando as paginas dos seus poemas para alimentar as sereias*” (Machado, 2018).



Seios (Poema de Cruz e Souza) ou Farol dos Naufragados, 1997, óleo s/tela, 87,7x116,8cm. Foto do autor,

Desde a sua primeira exposição individual, a bicicleta é uma constante em sua obra, pintura ou escultura, segundo ele, a bicicleta foi sempre presente na sua história em Joinville, cidade das bicicletas, mas são elas que dão movimento a sua pintura e, por isso, aparecem em vários períodos da sua carreira. A bicicleta, as mulheres e as cores intensas. Por vezes vem associada com a chuva, outra constante de Joinville (mas também de Curitiba):

“Joinville, a filha da chuva por incompetência do sol”, diz Juarez Machado.

Surge também a bicicleta de rodas quadradas, que além da homenagem a popularidade dela em sua cidade é *“uma bicicleta de rodas quadradas para andar em uma cidade cheia de buracos redondos. E eu me refiro a Florianópolis e a Joinville”*, acrescenta o artista.

A escultura sempre acompanhou sua obra pictórica desde os anos 1960,



O poeta e o rio Itajaí-Açu, 1999, óleo s/tela, 94,7x128,50cm. Foto do autor.

contudo sua escultura também é gráfica, seja pela solução formal ou pela referência ao desenho. Em 1962 ganhou o título de Melhor Escultor do Paraná no 19º. Salão Paranaense de Belas Artes e no ano seguinte estagiou com o escultor Francisco Stockinger em Porto Alegre, RS.

Uma pequena escultura em bronze (*“Sem título”*, 2000) sugere reflexão, quase um testamento do artista, quando a figura de um pensador em pé (talvez um autorretrato), no limite



Sem título, 2000, escultura em bronze, 22x26,7x21,8cm. Foto: Dico Kremer.

de uma palheta de tintas olha para as porções de cores de cuja amálgama surgem os corpos humanos.

As fotografias lembram um Gabinete de Curiosidades, o colecionismo, fotos de família, autorretratos, lúdicos, com humor. Obras que devem ser desveladas na sua história, cada uma conta fatos da existência do artista.

No ano de 2014 Juarez cumpriu sua promessa feita ainda na infância de que voltaria a Joinville para criar um espaço onde todos pudessem conhecer e apreciar a arte livremente. Criou assim, à partir da antiga casa da família Busch Machado, o *Instituto Internacional Juarez Machado*, como uma verdadeira declaração de amor e dedicação à sua cidade natal.

Hoje Juarez Machado é considerado um artista internacional que leva a linguagem do desenho e da cor brasileiros para o resto do mundo.

Se Juarez encontrou em Curitiba o que queria, e o que queria era ser pintor, deixou também entre seus companheiros e colegas de turma uma sólida amizade desde o “batismo de

fogo” no atelier de Luiz Carlos de Andrade Lima, foi o momento agora de Curitiba responder a sua homenagem e sua fidelidade com a cidade, oferecendo-lhe uma exposição no seu melhor museu, o Museu Oscar Niemeyer (MON), quando o artista completou os seus oitenta anos de vida em 2021 e sessenta anos de vida artística.



Vista geral da Exposição, 2022. Foto do autor.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Adalice. *Arte Paranaense: expressionismo*, Ciclo de Debates sobre Expressionismo no Brasil, 18ª. Bienal de São Paulo, São Paulo, novembro de 1985.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du mal*, Paris: Grands textes classiques, 1995.

BINI, Fernando. “Juarez Machado: Estive e estou em Curitiba”, (in) *Catálogo de Exposição*, Museu Guido Viaro, Curitiba: Artestil, 2018.

GIRARD, Xavier. *Matisse “Une splendeur inouïe”*, Paris: Ed. Gallimard, 1993.

JUSTINO, Maria José (org.). *50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes*, Curitiba: MAC/Funpar, 1995.

MACHADO, Juarez. *Soixante-dix*, Paris: EPS imp., 2011.

MACHADO, Juarez. Entrevista com o autor, Joinville, outubro de 2018.

FERNANDO BINI

Fernando Antonio Fontoura Bini, professor de História da Arte e Estética, na Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Artista Plástico formado pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Pesquisador e Crítico de Arte, desenvolve pesquisas sobre a arte e o design contemporâneos brasileiros.



ARTE DO POVO

CÉSAR ROMERO



Foto: César Romero

ENSAIO

ARTE DO POVO

A arte contemporânea e seus materiais e espontaneidade, aproximou-se mais do artesanato com seus troncos jogados no chão, balões pendurados, tubos, cadeiras, cordões, lixo, junção de duas ou mais substâncias...

CÉSAR ROMERO
ABCA/BAHIA

O artesanato é uma prática profissional, exercício constante do fazer, requer conhecimentos formais especializados e é arte. Os grandes críticos, Mário Pedrosa e Mirko Lauer, diziam sempre que o artesanato é a arte do povo. Para ambos, a denominação “artesanato” se deve a preconceitos dos que insistem em ser intelectual com a força do achismo. Por ser o artesanato feito por pessoas simples, geralmente do interior do Brasil e seguir um molde, que muita vez é mais criativo que artistas tidos como consagrados. O problema do molde, é seguir as tradições, não poder mudar para caracterizar o local, onde foi feito e é comercializado.

O molde funciona como a gravura, só que o molde é produzido por dezenas de anos, sendo mais acessível ao público.

O material usado pelos artesãos é o mesmo de um artista visual: tintas, pincéis, madeira, pano, barro, ouro, ferro, pedras, vidro, materiais reciclados, espátulas e muitos outros. Nem a escassez de recursos,



Foto: César Romero

limita a criatividade do verdadeiro artista.

Os artesãos transformam elementos encontrados na natureza em objetos artísticos. O barro vira cerâmica, madeiras e pedras se transformam em esculturas, pedaços de papel se transformam em cestas, vasos. O artesanato produz objetos artísticos e utilitários. Mesmo no utilitário há incursões artísticas inusitadas. Hoje em dia em todos os estados

brasileiros, encontramos uma produção diversificada, realizada com matérias-primas regionais e com técnicas muito especiais que variam de acordo com o local, o modo de vida deste povo e o material de maior abundância na região. O artesanato vem do princípio da humanidade e sabe-se que nada é mais regional que o artesanato. Identificador de origens, fruto expressivo de culturas e tradições, seja na

repetição de formas ou peça única. Não existe um critério matemático e científico para se separar obras de arte e artesanato. Existem sinais e sintomas que nos ajudam a no mínimo identificar valores. A arte contemporânea e seus materiais e espontaneidade, aproximou-se mais do artesanato com seus troncos jogados no chão, balões pendurados, tubos, cadeiras, cordões, lixo, junção de duas ou mais substâncias, o mistério, gaiolas, latas, sombras, galhos, reaproveitamento de materiais, barro, água, terra, espelhos, e mais coisas.

Na arte oficial o produto é peça única. Só você no mundo terá essa obra, mais ninguém. Privilégio de poucos, quando o produto é arte de qualidade.

Na realidade, no aspecto estético arte e artesanato são iguais.

O que de fato existe é um terrível preconceito em relação às artes populares, que o tempo vai resolver.



Foto: César Romero

CÉSAR ROMERO

Artista plástico, ilustrador, fotógrafo, escritor e médico psiquiatra formado pela Universidade Federal da Bahia. Seus trabalhos estão em 45 museus do País, realizando exposições no Brasil e exterior.

“SEREIAS, ANJOS E FADAS: O MARAVILHOSO FEMININO”, DE CRISTINA BRATTIG ALMEIDA, UNE PASSADO E PRESENTE

SANDRA MAKOWIECKY
LUANA WEDEKIN





“Série Fadas”, Viviane I, 2021, 89x25x39cm, de Cristina Brattig Almeida, Cerâmica canadense para escultura, com queima em alta temperatura. Acabamento em tinta acrílica por Marivone Dias. Adereços de fios de cobre. Cabos de aço para sustentação. Foto: Carlos Pontalti.

ENSAIO

“SEREIAS, ANJOS E FADAS: O MARAVILHOSO FEMININO”, DE CRISTINA BRATTIG ALMEIDA, UNE PASSADO E PRESENTE

Característico do processo criativo da artista, esse trabalho mostra um profundo mergulho nos universos que a motivam para suas séries. Para as fadas, adentrou o imaginário do ciclo do lendário Rei Arthur e da cultura celta; para as sereias, estudou por meses o Canto XII da Odisseia de Homero; para os anjos, debruçou-se sobre as hierarquias angélicas e sua iconografia.

SANDRA MAKOWIECKY
ABCA/SANTA CATARINA
LUANA WEDEKIN
ABCA/SANTA CATARINA

O feminino sobrenatural e fantástico foi o tema da exposição de Cristina Brattig Almeida. As esculturas exibidas pela artista no Museu da Escola Catarinense, em agosto e agosto e setembro de 2022, Florianópolis, Santa Catarina, estavam em perfeita sintonia com uma exposição do *British Museum*, em Londres, sob o título “*Feminine Power, the divine and the demonic*” (Poder Feminino, o divino e o demoníaco). Se no *British* os artefatos pertencem a períodos recuados no tempo, as misteriosas figuras que flutuam e pousam no hall central do MESC atestam a persistência (e contemporaneidade) desses temas antigos, ao mesmo tempo distantes e próximos, familiares e estranhos, assustadores e sedutores, em que dualidades, poder de sedução e perigo, movimento, divino e demoníaco, hibridismos, ambiguidades, são o tempo todo presentes. A exposição está dividida em 3 partes: Sereias (sereias pássaro e sereias peixe), Anjos e Fadas (Melusinas, Viviane e Morrigan/Morgana). Cada grupo liga-se a elementos diversos do imaginário feminino, mas muito especialmente



Exposição - “Sereias, Anjos e fadas: o maravilhoso feminino”, de Cristina Brattig Almeida, 2022, curadoria de Sandra Makowiecky e Luana Wedekin, Museu da Escola Catarinense. Foto: Carlos Pontalti.

aquele advindo das metamorfoses, da presença de criaturas híbridas, pertencentes a reinos diversos (água, ar, terra e fogo); vigília e sonhos; mundo dos vivos e mundo dos mortos; realidade e mito; milagre e magia.

Característico do processo criativo de Cristina é um profundo mergulho nos universos que a motivam para suas séries. Para as fadas, adentrou o imaginário do ciclo do lendário Rei Arthur e da cultura celta; para

as sereias, estudou por meses o Canto XII da *Odisseia* de Homero; para os anjos, debruçou-se sobre as hierarquias angélicas e sua iconografia. A pesquisa material é realizada com a mesma intensidade, na escolha da argila mais adequada para os projetos; na seleção dos esmaltes e na testagem de seus efeitos; na incessante rede de colaboração com outros artistas e profissionais que são consultados e contribuem com seus saberes específicos na ciência dos metais, dos esmaltes, no conhecimento das queimas, na estruturação e cabeamento das peças. Para essa exposição, fez parceria artística e consultoria com a ceramista Ariadne Vanderlinde (Teresópolis/SC), para as sereias, contou com a parceria artística de Luís Bernardes (Blumenau) e para a série das fadas, contou com Marivone Dias (Florianópolis).

São grandes empreendimentos intelectuais de uma artista com sede de conhecimento insaciável e com um profundo respeito aos ofícios e aos mestres de ofícios.

O resultado dessas verdadeiras gestas criativas não pode, contudo, ser explicado por tudo isso. Contemplamos a transformação do ambiente do museu agora tomado de seres excepcionais, e somos transportados para tempos míticos e espaços sagrados. Se olharmos com calma as figuras, cada rosto (as diversas faces de Cila, as Sereias, Melusina, Morrigan, Viviane, os Anjos) assume expressão grave, introspectiva, como se estivesse em permanente estado meditativo, concentradas em suas missões sobrenaturais. Elas têm a força e a serenidade do que persiste e atravessa as eras, elas exibem a face do misterioso: como boa arte, oferecem um lampejo de verdades eternas, sem tudo revelar.

AS SEREIAS: SEDUÇÃO E SABER

Entre os motivos temáticos da *Odisseia*, que encontramos na literatura e no imaginário humanos, avulta o tema das *Sereias*. Efetivamente, de significativa presença não apenas literária como iconográfica, as sereias povoam a Antiguidade Clássica. Entroncando-se na *Odisseia* – ao menos no que diz respeito ao mundo greco-romano – esse *topos* no entanto, atravessa tempos e espaços e reaparecerá em mitos de outras cepas culturais, com outras modulações.

Talvez seja importante remontarmos à origem mítica desses seres, o que nos levará a um dado significativo: em quase todas as variantes etiológicas do mito, está presente a música ou a poesia: não apenas em algumas versões, as Sereias são filhas das Musas *Melpomene* ou *Terpsícore* e



Exposição - “Sereias, Anjos e fadas: o maravilhoso feminino”, de Cristina Brattig Almeida, 2022. Foto: Carlos Pontalti

como, em outras, elas rivalizam com as Musas. Inicialmente apresentadas na iconografia como seres metade mulheres, metade pássaros, elas passaram posteriormente à tradição - em consonância com seu *status* de divindades marinhas - como metade mulheres, metade peixes. Mas o que as caracteriza, inescapavelmente, é o canto que encanta.

Em termos literários, a matriz é a *Odisseia* de Homero, e aí se alude às Sereias especialmente no *Canto XII*, quando Odisseu conta suas aventuras ao rei *Alcínoo* (rei dos feácios).

Ele relata sua trabalhosa volta a Ítaca e vai adverti-lo dos perigos que representam as terríveis entidades (todas femininas!) Cila, Caríbdis e as Sereias. No relato das Sereias ressalta aquilo que ao longo dos séculos restará como característica fulcral desses seres perigosos: voz maravilhosa, seduzem quem delas se aproxima, levando à destruição. As Sereias não tem nome. A “Cila”, nesta exposição, está representada como a figura em pé, de seis cabeças.

A série das sereias, concebida na



Exposição - “Sereias, Anjos e fadas: o maravilhoso feminino”, de Cristina Brattig Almeida, 2022. Foto: Carlos Pontalti

pandemia, nasceu da ideia de como a artista poderia representar seu cotidiano desbotado pelo tempo - e com isso veio a noção de dualidade. Apareceram as sereias, essas representantes da mortífera dualidade homérica. A série nasceu

espelhada nas representações da literatura e da iconografia ao longo dos tempos. E foi dicotomizada em sereias representando pássaros e sereias representando peixes.

SEREIAS PÁSSARO

No canto XII da *Odisséia*, as sereias eram pássaros e revelavam seu canto dual de vida e morte. Na natureza, os pássaros seguem representando, desta vez, o contraste entre a terra e o ar. Eles são a imagem do desejo incontido de liberdade, do silêncio, do abandonar o solo firme e do se aventurar em experimentações.

Cada uma das peças das *Sereias pássaro* possui um desenho comum para o corpo e para as asas, com diferenças nas cabeças e na esmaltação, sugerindo a distinção do pensamento. Para a artista, em seu conjunto, aparecem como uma única figura representada no plural, como se fossem fotografias de um quadro a quadro de um filme em coreografia exuberante.

As sereias pássaros mergulharam na história e ganharam escamas e caudas na idade média. Tornaram-se metade mulheres e metade peixes e transformaram-se nas figuras da sedução e da ilusão.

SEREIAS PEIXE

As *Sereias peixe* ganharam formas humanóides, com elementos femininos na face, na cabeça, nas mãos e na delicadeza dos gestos sedutores, e partes masculinas, como no quadril e nos braços, a força estampada no conjunto. Os corpos foram modelados em argila, material frágil, e as caudas executadas em ferro, material resistente. Esses materiais frágil-forte têm em comum a sensibilidade ao fogo, esse elemento vital de sedução e perigo. E aqui novamente repete-se a ideia do movimento no plural, a exemplo das *Sereias pássaro*.



“Sereias Pássaro, 2020, de Cristina Brattig Almeida, média de 14,5x35x24cm. Cerâmica canadense modelada manualmente, com esmaltação em alta temperatura. Cabos de aço para sustentação aérea. Curadoria de Sandra Makowiecky e Luana Wedekin, Museu da Escola Catarinense. Foto: Carlos Pontalti



“Sereias Peixe”, 2020, Cristina Brattig Almeida, média de 41x81x30cm. Cerâmica canadense modelada manualmente, com esmaltação em alta temperatura. Cauda em ferro patinado por Luiz Bernardes (Blumenau/SC). Cabos de aço para sustentação aérea. Foto: Carlos Pontalti.

FADAS: DUALIDADE ENTRE O DIVINO E O DEMONÍACO NA COSMOVISÃO MEDIEVAL

Melusina, Viviane e Morgana são personagens nas quais a mitologia celta se entretetece às lendas do ciclo do Rei Artur. Concebidas como uma série na produção mais recente de Cristina Almeida, são figuras femininas que encarnavam a dualidade entre o divino e o demoníaco que permeava a cosmovisão medieval. Outro aspecto que as une é que todas são fadas. Costumamos associar esses seres fantásticos aos contos populares, mas sua origem está na Antiguidade. Há mais de uma classificação para as fadas: há as fadas madrinhas, herdeiras das antigas *Parcas* (do latim *fatae*, cuja origem é a mesma de *fatum*, que quer dizer destino), elas decidem os destinos humanos; há as fadas amantes, as quais se apaixonam por um ser humano. Dentre estas últimas, distinguem-se a fada melusiana, que esposa oficialmente um mortal e dá-lhe filhos; e a fada morgianiana, que eleva o mortal ao outro mundo.

Há muitas versões para a história

de Melusina pela Europa, mas ela se popularizou na França. A narrativa tem estrutura semelhante em todas as versões: Melusina se apaixonou por um ser humano, segue-o ao mundo dos mortais, casa-se com ele, dando-lhe um ou mais filhos e prosperidade material. Contudo, ela impõe ao esposo um interdito, que basicamente pode ser: ele não pode vê-la aos sábados ou, ainda, ele não pode vê-la no banho. Inadvertidamente ele transgride o interdito e descobre que a mulher tem um corpo de serpente ou dragão. Nesse momento dramático, Melusina solta um grito terrível. Após o grito terrificante, ela sai voando com asas de dragão para não voltar, a não ser em forma fantasmática, à noite, para zelar os filhos. As fadas melusianas de Cristina Almeida apresentam um hibridismo sutil: representadas na cor branca, seus corpos têm contornos arredondados, mas são ao mesmo tempo fortes. Duas das fadas têm uma cauda com escamas, e numa delas vemos espécies de guelras nos tornozelos. Melusina é esposa zelosa e mãe amorosa, ao mesmo tempo que é amaldiçoada como

um monstro terrível, selvagem. O grito terrificante de Melusina ao ser descoberta pode, entretanto, ser visto como brado de libertação do feminino. Somente liberta ela pode viver sua verdadeira natureza.

Viviane, também chamada Niniane, era considerada a chefe das Damas do Lago. Desse lugar mítico uma das damas restituiu a Arthur sua poderosa espada Excalibur. Seu nome está ligado ao do Mago Merlin, de quem ela teria sido amante. Numa pintura de 1872-1877 do Pré-Rafaelita Edward Burne-Jones (1833-1898), Viviane está proferindo um encanto para prender Merlin num espinheiro. Noutras versões ela o aprisiona numa pedra ou árvore. A cena revela que Viviane era uma feiticeira poderosa, capaz de encantar o próprio Merlin. A ambiguidade de caráter é uma característica fundamental de todas as personagens femininas recriadas por Cristina Almeida para a exposição. Nas diversas variantes da lenda de Artur, Viviane o protege mais de uma vez, inclusive dos ardis de Morgana, a fada que criou Lancelote. Na obra aqui exposta, Viviane plana



“Série Fadas”, Melusina I, 2021, 79x23x37cm. Cerâmica canadense para escultura, com queima em alta temperatura. Acabamento em tinta acrílica por Marivone Dias. Adereços de fios de cobre. Cabos de aço para sustentação aérea. Foto: Carlos Pontalti.

no ar. Sua face é expressiva, os olhos se encontram bem abertos, o semblante está em total concentração. Metade de seu corpo é pintado em azul, como a cor que emerge do Lago e confunde os aventureiros. A fada, através do domínio dos elementos, controla totalmente o que deseja esconder, mas o que nos revela?

ANJOS: MEDIADORES ENTRE O PLANO TERRENO E O PLANO DIVINO

A arte medieval cristã, nesta exposição, está representada também pelos anjos. De acordo com o cristianismo, os anjos são criados por Deus - criaturas divinas - e possuem qualidades plenas, sem ser Deus, sem ser homem. Sendo mediadores, auxiliam o homem nessa busca pela perfeição (alcançar Deus). O artista, em geral, materializa as qualidades e defeitos plenos dos anjos por meio das imagens, e permite que reconheçamos nas imagens, qualidades e defeitos que

identificamos nas ações humanas. Qualidades estas que existem na presença do anjo da guarda, anjos anunciadores, anjos consoladores e defeitos nos anjos decaídos. Para a elaboração visual dos anjos, que, para a teologia, são considerados “espíritos puros”, potência invisível, os artistas basearam-se em referências teóricas, relatos e descrições, além de referências imagéticas.

Como mediadores entre o plano terreno e o plano divino, as qualidades e os defeitos dos anjos também são reflexos que se encontram nos homens. Na Bíblia, não há uma especificidade sobre a hierarquia celeste. Apesar de a natureza do anjo ter sido objeto de estudo pelos padres da Igreja anteriormente ao século IV, sendo os anjos considerados seres incorpóreos, no século V, *Pseudo - Dionísio Areopagita* apresenta a presença de nove grupos na hierarquia celeste, divididos em três categorias de anjos.

Na Bíblia, é nítida a presença clara de anjos como mediadores

entre o plano divino e o terreno e o aparecimento diverso de nove tipos de presença angélica. Encontramos os serafins, os querubins, os arcanjos e os anjos, todos pertencentes à categoria de anjos. Mas também percebemos outros anjos que, apesar de mencionados, são pontuados nas passagens bíblicas rapidamente, como tronos, principados, virtudes, potestades, dominações. Além disso, a nomenclatura “anjo” tanto designa uma categoria inferior dentro da hierarquia celeste quanto termo genérico atribuído para todos os anjos, classificados de um modo geral como mediador, orientador e anunciador.

A hierarquia do *Pseudo-Dionísio Areopagita*, uma das divisões possíveis é frequentemente utilizada por estudiosos da teologia e iconografia cristã, que representa a sequência hierárquica angélica presente no espaço celeste. Como se trata de uma hierarquia, cada coro de anjos está na ordem de sua subordinação, assim como os anjos a eles pertencentes. No primeiro coro, mais próximo de Deus, aparecem os serafins, de cor



“Série Anjos”, Querubim I, de Cristina Brattig Almeida, 2022, 89x39x50cm. Cerâmica canadense para escultura, com queima em alta temperatura. Asas de ferro por Luiz Bernardes (Blumenau/SC). Cabos de aço para sustentação aérea. Foto: Carlos Pontalti.

vermelha, os querubins, com cabeças aladas de cor azul, e os tronos, que aparecem com o tronco do corpo com asa na cor azul e com gestos de oração e saudação.

No segundo coro, encontramos as dominações, as virtudes e as potestades. As dominações seguram um

etro, as virtudes seguram uma vela em chamas e as potestades seguram uma lança.

No terceiro coro, mais distante de Deus, vemos os principados, seguidos dos arcanjos e dos anjos. Os anjos, apesar de distantes de Deus, são igualmente importantes, pois estão



“Série Anjos”, Serafim II, 89x43x49cm, de Cristina Brattig Almeida, 2022, Cerâmica canadense para escultura, com queima em baixa temperatura. Asas de ferro por Luiz Bernardes (Blumenau/SC). Cabos de aço para sustentação aérea. Foto: Carlos Pontalti.

próximos ao homem e mantêm a característica de mediadores. As ordens que são mais conhecidas e disseminadas são a ordem dos serafins e querubins, da primeira hierarquia, e a dos arcanjos e anjos, da terceira

hierarquia. Tem-se o conhecimento dessas ordens devido à profusão de imagens encontradas ao longo da história da arte.

Nessa exposição, a artista escolheu os anjos Serafim, Querubim e Potestade.

A mortífera dualidade homérica vista nas sereias novamente se manifesta nos anjos do mundo cristão. A artista os concebeu como figuras femininas, por acreditar que a palavra sem dúvida recebeu o gênero errado. O Anjo é feminino, nos diz a artista. Quem duvidaria disso?

MORRIGAN: RAINHA DAS ILUSÕES OU DOS FANTASMAS

Morrigan é uma deusa celta. São muitos os seus atributos, chamada Rainha das Ilusões ou dos Fantasmas, pertence igualmente ao grupo das deusas de guerra irlandesas, juntamente com *Nemhaim*, *Badbh* e *Macha*. A guerra era considerada uma arte para os celtas e há muitos heróis guerreiros em sua mitologia. Essas divindades femininas eram capazes de conduzir psicologicamente os soldados no campo de batalha. Outra característica associada à deusa é a sedução, combinando o simbolismo guerreiro com a sexualidade e a fertilidade. Mas Morrigan tinha ainda outras habilidades, como proferir profecias apocalípticas e predizer o destino de



“Morrigan I”, de Cristina Brattig Almeida, 2022, 60x91x35cm. Cerâmica canadense para escultura, com queima em alta temperatura. Acabamento em tinta acrílica por Marivone Dias. Pedrarias aplicadas na cara, patas e ubre. Adereços de fios de cobre. Cabos de aço para sustentação aérea. Foto: Carlos Pontalti.

um guerreiro. Podia lançar feitiços, mudar seu aspecto humano e passar da forma humana à forma animal. Num dos mitos celtas, Morrigan aparece como uma jovem belíssima que declara seu amor ao grande herói *Cú Chulainn*. Mas ele a rejeita e, para vingar-se, ela o ataca, transformando-se sucessivamente em águia, lobo e numa novilha vermelha sem chifres. O herói a derrota todas as vezes e, por fim, ela aparece como uma velha que ordena uma vaca e lhe dá de beber. Ele a abençoa por esse gesto e todas as feridas que ele lhe causou são curadas.

Morrigan está também ligada ao ciclo de Artur, como a fada Morgana. *Fata Morgana*, em latim, *Morgan Le Fay*, em inglês. A expressão *fata morgana* significa algum tipo de miragem, ideia que pode ter advindo do palácio secreto de Morgana debaixo das ondas. Ela e suas oito irmãs eram conhecidas como Damas do Lago e governavam as Ilhas Afortunadas, Avalon ou Ilha das Maçãs, lugar sagrado que abrigava a árvore da vida. Nesse lugar mágico, toda a vegetação crescia naturalmente e

Morgana era a grande conhecedora das plantas que podiam ser usadas para cura. Dentre suas habilidades estava a capacidade de mudar sua forma exterior e voar através do ar. Seus animais preferidos eram o corvo e a vaca. Na literatura, como Morgana, assumiu ares de vilã terrível, mas também de heroína incompreendida, para, ao final, receber o Artur ferido até sua jornada para o mundo dos mortos.

É a forma de vaca que a deusa/fada assume nessa complexa peça criada especialmente para a exposição. A vaca recebe feições humanas, cuja expressão é tranquila e insondável. A estrutura corpórea ganha contornos que lembram algum tipo de recipiente, uma arca (repleta provavelmente de segredos mágicos), sabedoria que pode - ou não - oferecer através de seus úberes carregados, cobertos de joias preciosas e brilhantes. Morrigan é um ser indecifrável.



“Fada Morrigan”, de Cristina Brattig Almeida, 2022. Foto: Carlos Pontalti.

SANDRA MAKOWIECKY

Professora de Estética e História da Arte do Centro de Artes da UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina, 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. Associada da ANPAP.

LUANA M. WEDEKIN

Professora no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e do Departamento de Design da UDESC. Doutorado em Psicologia (UFSC), M.A. History of Art (The Courtauld Institute of Art, London, UK), Mestre em Antropologia Social (UFSC), Especialista em Estudos Culturais (UFSC), Graduada em Educação Artística, Hab. Artes Plásticas (UDESC). Membro da ANPAP, CBHA e ABCA.

FAZER CRÍTICA DE ARTE É...

VIVIANE BASCHIROTTO

ENSAIO***FAZER CRÍTICA DE ARTE É...***

Os associados da ABCA foram convidados a refletir sobre esta questão. E desta participação surgiram respostas diversas sobre o ofício da crítica.

VIVIANE BASCHIROTTO
ABCA/SANTA CATARINA

Centenas já foram as tentativas de definir o que é fazer crítica de arte e qual as funções e o papel do crítico de arte. A ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte, responde esses questionamentos todos os dias com seu trabalho e dedicação ao promover e debater as artes visuais em nosso País.

Enquanto instituição, foi fundada em 1949 sendo uma das primeiras seções nacionais da AICA - Associação Internacional de Críticos de Arte e tem, em sua história, nomes como Sérgio Milliet, o primeiro presidente, bem como Mário Pedrosa, Mário Barata e Antonio Bento e tantos outros.

Com o objetivo de movimentar as redes sociais, dar voz e visibilidade aos críticos da ABCA e disseminar uma discussão sobre o tema da crítica, entre os meses de maio a outubro de 2022 a Associação veiculou a campanha “Fazer crítica de arte” nas contas do Instagram e Facebook.

Os associados foram convidados a responderem à pergunta: Fazer crítica de arte é...? E desta participação,

surgiram respostas diversas sobre o ofício da crítica, seu papel, as relações da crítica de arte como mediadora entre as obras e o público. A campanha teve ótimo saldo de participação com um limite de palavras pequeno, dentro dos limites de um post de rede social.

Mônica Zielinsky pontuou que a “a crítica de arte nasce a partir da própria arte”, lembrando que a crítica apenas existe como condicionante da existência da obra de arte, colocando-a no centro dos questionamentos. Para Ronaldson Souza “crítica de arte é uma objetiva que espraia fractais de uma obra”, ou seja, a crítica seria aquilo que expande e propaga a obra de arte. Nesse mesmo sentido, Cesar Romero afirma: “Fazer crítica de arte é revelar a comunidade os produtos de arte e seus resultados, com avaliações, análises e juízos de valor, buscando refletir as contribuições de cada artista.”

Outras definições partem de um pensamento mais filosófico, como no depoimento de José Roberto Teixeira

Leite: “A vã tentativa de tentar traduzir em palavras o que apenas o olho entende.” Ou o de Frantjesco Ballerini, que pontua que “fazer crítica de arte é, também, uma maneira de fazer arte” levantando o próprio labor crítico como produção artística.

Pensar a crítica de maneira prática e didática também é uma das possibilidades de enxergar o fazer crítico, como aponta Sandra Hitner quando afirma que “crítica de arte é demonstrar didaticamente o que a peça analisada sugere, explorando toda sensibilidade ali contida.” Ou ainda como Walter Miranda pontua: “Externar o resultado de profunda pesquisa sobre uma obra, autor, tema ou assunto, por meio de uma análise técnica, conceitual e contextualizada histórica ou contemporaneamente.”

A campanha foi uma maneira de dar visibilidade a estas discussões sobre o fazer crítico e sobre a atuação dos críticos da ABCA. Foram quase 7 mil contas alcançadas durante a veiculação e ainda houve uma repercussão generosa que veio dos

estudantes da disciplina de Teoria e Crítica de Arte do curso de Artes Visuais da Universidade de Caxias do Sul que foram desafiados a responder a mesma questão e postaram nas redes sociais também.

A ABCA possui em sua vocação a produção e difusão de conhecimento. Nossos críticos associados honram os compromissos assumidos pelos pioneiros da Associação ao dar seguimento ao legado da história da crítica de arte no Brasil.

Todas as respostas completas dos críticos da ABCA podem ser conferidas nas imagens anexas a este texto.

Fazer crítica de arte é...



abca



"Crítica de arte é uma objetiva que espraia fractais de uma obra, por mais simples que ela seja: o que você vê expande pelo mínimo e expõe o máximo das formas e cores, gestos e jeitos, releitura de caleidoscópio que refaz a obra de arte. Desta diversidade, emerge o mais sensível da vida – o humano."

Ronaldson Sousa | Sergipe

@abca.oficial
abca.art.br

Fazer crítica de arte é...



abca



"Decifrar; decodificar; entender; traduzir. O texto crítico deveria ter o objetivo de explicar ao leitor as intenções do artista ao produzir aquela ou aquelas obras. E situar aquele momento da obra do artista dentro de sua trajetória e no panorama geral da arte. Um texto jornalístico, esclarecedor. Elucubrações são totalmente inócuas e desnecessárias."

Cesar Giobbi | São Paulo

@abca.oficial
abca.art.br

Fazer crítica de arte é...



abca



"Um encontro profundo com a obra de arte e suas singularidades."

Viviane Baschiroto | Santa Catarina

@abca.oficial
abca.art.br

Fazer crítica de arte é...



abca



"Reavivar a própria obra, fazê-la ser em si mais do que já é."

Alessandra Simões | Bahia

@abca.oficial
abca.art.br

Fazer crítica de arte é...



abca



"Fazer crítica de arte é contribuir para que o perceptor seja o coautor da obra de arte."

Juarez Paraiso | Bahia

@abca.oficial
abca.art.br

Fazer crítica de arte é...



abca



"Tentar expressar em palavras, o que significa transformar algo que não havia, em coisa que passa a existir, através do pensamento do artista."

Sandra Makowiecky | Santa Catarina

@abca.oficial
abca.art.br

Fazer crítica de arte é...



abca



"A vã tentativa de tentar traduzir em palavras o que apenas o olho entende."

José Roberto Teixeira Leite | São Paulo

@abca.oficial
abca.art.br

Fazer crítica de arte é...



abca



"Refletir e lançar um olhar renovado sobre os objetos artísticos do presente ou do passado, contribuindo para a compreensão da dinâmica da estética ou da ordem do sensível ao longo dos tempos, e como essas mudanças repercutem nos processos produção e de recepção da arte, bem como nos modos de representar, interrogar, compreender e atribuir novo sentido à vida."

Almerinda Lopes | Espírito Santo

@abca.oficial
abca.art.br

Fazer crítica de arte é...



abca



"Em meu ponto de vista a crítica de arte nasce a partir da própria arte. Isto é, interessa colocar em xeque, ampliar e debater os diversos modos como os artistas concretizam em seu fazer os problemas do mundo, suas mutações intensas e extraordinárias."

Mônica Zielinsky | Rio Grande do Sul

@abca.oficial
abca.art.br

Fazer crítica de arte é...



abca



"Desconstruir a obra, espreitar sentimentos, analisar suas técnicas, por em crise sua linguagem, questionar o velho para iluminar a vanguarda. Fazer crítica de arte é, também, uma maneira de fazer arte."

Frantjesco Ballerini | São Paulo

@abca.oficial
abca.art.br

Fazer crítica de arte é...



abca



"Privilegiando o ângulo poético, analisar a produção artística – contemporânea ou não – para definir critérios ontológicos que explicitem, por meio da vivência estética, a função social da arte no contexto histórico."

Mirian de Carvalho | Rio de Janeiro

@abca.oficial
abca.art.br

Fazer crítica de arte é...



abca



"Crítica de arte é demonstrar didaticamente o que a peça analisada sugere, explorando toda sensibilidade ali contida. O comentário crítico examina o grau de habilidade técnica da obra, impacto compositivo, em conjunto e em detalhe, possíveis aplicações e combinações inteligentes (p.e. clássico anti-clássico), cor e movimento. O comentário crítico, de certa maneira, explicita erudição teórica e compromisso com a imparcialidade."

Sandra Hitner | São Paulo

@abca.oficial
abca.art.br

Fazer crítica de arte é...



abca



"Fazer crítica de arte é revelar a comunidade os produtos de arte e seus resultados, com avaliações, análises e juízos de valor, buscando refletir as contribuições de cada artista.

A crítica de arte demonstra para estas e futuras gerações a importância de cada criador, formando um painel de análises para a história do país e seu desenvolvimento. "

César Romero | Bahia

@abca.oficial
abca.art.br

Fazer crítica de arte é...



abca



"Fazer crítica de arte é decifrar o enigma, sem perder o fascínio do mistério."

Jacob Klintowitz | São Paulo

@abca.oficial
abca.art.br

Fazer crítica de arte é...



abca



"Externar o resultado de profunda pesquisa sobre uma obra, autor, tema ou assunto, por meio de uma análise técnica, conceitual e contextualizada histórica ou contemporaneamente. A boa crítica deve ser isenta de parcialismo e estar comprometida com o entendimento do processo criativo autoral, sua natureza social, cultural, política, histórica etc."

Walter Miranda | São Paulo

@abca.oficial
abca.art.br

Fazer crítica de arte é...



abca



"Fazer crítica de arte é escrever sobre as obras que me trazem revelações estéticas, emocionais e espirituais."

Carlos Perktold | Minas Gerais

@abca.oficial
abca.art.br

VIVIANE BASCHIROTTO

Doutora e mestre em Teoria e História da Arte pela UDESC/CEART. Com pós-graduação em História da Arte e Licenciatura em Artes Visuais pela UNIVILLE. Foi membro de equipe editorial da Revista Palíndromo, vinculada ao PPGAV UDESC, bolsista PROMOP e FAPESC no doutorado e mestrado respectivamente. Ministra cursos livres de história da arte e produção de conteúdo no site e redes sociais do projeto *Lendo a História da Arte*.



NO CENTRO MARIANTONIA DA USP, A ARTE RETRATA O MOMENTO DO PAÍS



Cadeau, Alexandre Murucci

NOTA/EXPOSIÇÕES

NO CENTRO MARIANTONIA DA USP, A ARTE RETRATA O MOMENTO DO PAÍS

“Silêncio”, de Sonia Guggisberg, e “Cadeau”, de Alexandre Murucci, questionam a agressão à natureza, o deslocamento humano e a violência política e social.

São duas mostras diferentes, mas ambas traduzem o atual momento de inquietude política e social. O que fazer? Para onde ir? Em que acreditar? O que fazer diante da agressão à natureza, do deslocamento humano? Por onde andar? Questionamentos que o artista Alexandre Murucci imprime em *Cadeau* e Sonia Guggisberg traduz em *Silêncio*. As duas exposições, com entrada gratuita, estão no Centro MariAntonia da Universidade de São Paulo.

As 17 obras de Alexandre Murucci - entre esculturas, objetos, fotografias, videoinstalação e instalações - compõem um panorama crítico das crises na política, cultura, saúde e meio ambiente. Um momento de reflexão crítica é o que suas obras propiciam aos visitantes. Daí o título *Cadeau*, que, na língua portuguesa, significa presente, como ato de estar fisicamente num lugar ou numa causa, assim como celebrar outra pessoa, dar a ela uma lembrança num momento especial. Um termo que surge para incitar o visitante a olhar ao redor e talvez rever o “presente” que recebe como

cidadão e ser humano. Ele tem sido usado como palavra de ordem em atos de protestos e lutas por direitos individuais e coletivos da sociedade brasileira. “Será este o presente que deixaremos para as futuras gerações ou estaremos presentes na hora de defender nosso patrimônio natural?”, questiona o artista.

Para o curador da mostra, Shannon Botelho, o artista dá sequência à sua visão de perdas pregressas que continuam ameaçando o seu presente, explica: “Sobre essas ideias está estruturada a crítica do artista, uma insurgência contra as opressões e as formas de violências que insistem em minorar a vida como uma sirene em alerta, indicando a sucessão distópica de eventos que a compõem.”

Murucci, carioca que nasceu no início da década de 1960, traz uma exposição aberta que dialoga com o público. O artista argumenta que as obras representam uma sirene em alerta. “*Cadeau* é uma insurgência

contra as opressões e as formas de violências que insistem em minorar a vida.

Uma faca com cílios postiços sugerindo olhos (abertos ou fechados): a obra *História* instiga. O ferro sobre uma tábua de passar leva o nome da mostra, *Cadeau*. Diante dessas e outras obras, o espectador busca a própria resposta. O que será o tecido verde destruído? As nossas matas? Terras, oceanos?

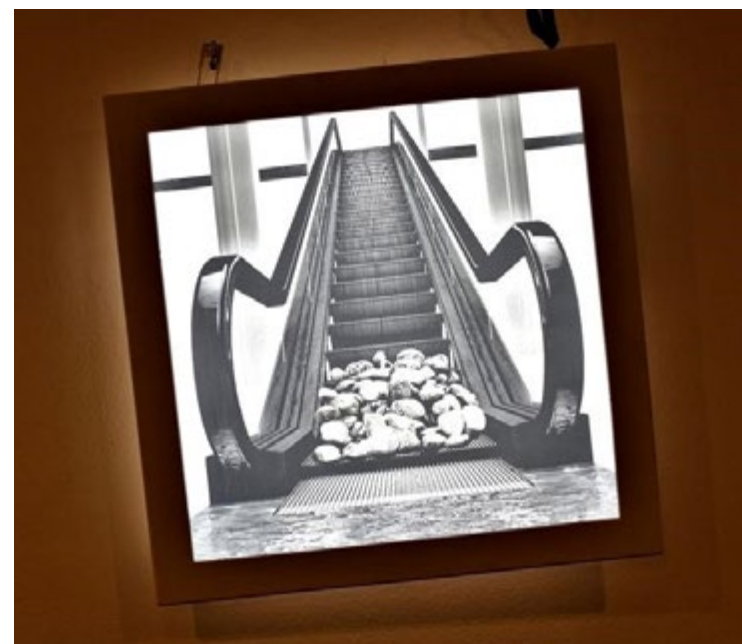
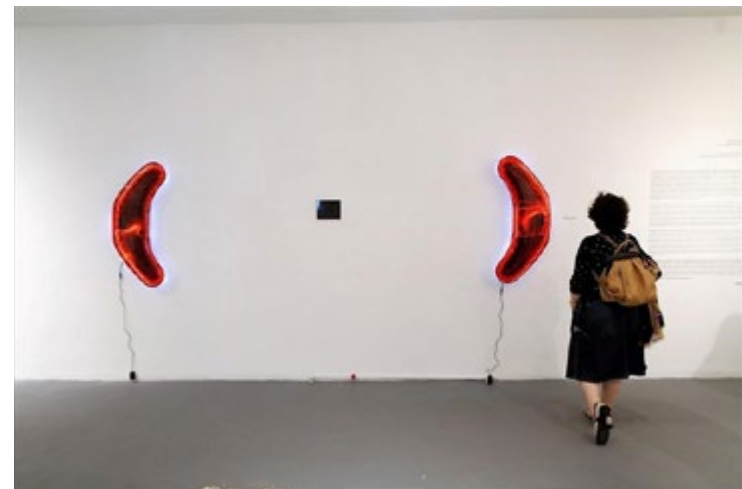
O artista responde: “Nesse sentido, mantenho essa unidade matérica com uso de ferro, metal, espelho e madeira, que reverberam um cromatismo restrito, só quebrado pela eventual presença de vermelhos, pois foi a cor base de uma fase bastante ampla do meu trabalho”. Murucci explica que a utilização de materiais pós-industriais e naturais instauram uma lógica criativa, mais do que uma investigação da forma. “Um pensamento plástico em busca de um testemunho de meu tempo histórico,

Imagem de cima: Prólogo, vídeo de Mariele

Imagem do meio: A Dúvida de Sísifo

Imagem de baixo: História

Fotos: Alexandre Murucci





Homenagem 1. Foto: Alexandre Murucci



Homenagem 2. Foto: Alexandre Murucci



“Menina”, 2018, fotografia digital metacrilato. Foto: Sônia Guggisberg



“Vista para o Mar”, 2019, impressão em tecido. Foto: Sônia Guggisberg

sem preconceitos físicos formais, a não ser o rigor do acabamento, fruto de meu DNA da arquitetura e do design.”

Alexandre Murucci pondera: “Um olhar crítico, neste momento grave da história brasileira, com todas as ameaças aos direitos individuais e às instituições advindas de um grupo no poder que deveria preservar e harmonizar a nação frente aos inúmeros desafios que o mundo atravessa, se torna mais necessário ainda, principalmente num período de acirramento e polarização da sociedade em torno das escolhas para nosso destino como democracia e nação”.

“EM ‘SILÊNCIO’ PARAMOS DIANTE DOS VESTÍGIOS DE MIGRAÇÕES CONTEMPORÂNEAS, ESSAS CARACTERÍSTICAS DE UM MOMENTO DE INSEGURANÇA E VIOLÊNCIA SOCIAIS GLOBAIS”

A foto de 2018 da menina caminhando de tênis, com as mãos para trás e os olhos e o rosto que o espectador não vê, é uma das imagens de Sonia Guggisberg apresentadas na mostra *Silêncio*. Fotografias em diferentes suportes como vídeos e registros sonoros imprimem os caminhos da artista pela Grécia, Malta e Lampedusa, ilha da Itália mais próxima do continente africano, e todas portas de entrada para a Europa.

Silêncio traz muitos questionamentos, de palavras que estão pelo ar. A arte de Guggisberg, uma suíça brasileira que nasceu em São Paulo em 1964, indaga o silêncio intelectual e busca o pensamento crítico sobre o deslocamento humano e o refúgio contemporâneo.

“O trabalho, multimídia e imersivo, provoca o espectador pelos sentidos, fazendo com que fiquemos atônitos diante das realidades com as quais nos envolve”, explica a curadora Ana Avelar. “Em *Silêncio* paramos diante dos vestígios de migrações contemporâneas, essas características de um momento de insegurança e violências sociais globais.”



“Gaiola”, 2018, fotografia digital metacrilato. Foto: Sônia Guggisberg

Sonia Guggisberg, pós-doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, tem uma trajetória que impacta a cidade, com videoinstalações como *Bolhas Urbanas* ou obras de videoarte como *O Nadador*, apresentada no Sesc Pinheiros e no Sesc Piracicaba, que explora a clausura humana física e mental. Em *Silêncio*, faz uma crítica sobre a política atual, que torna invisível o drama de milhões de pessoas.

O Centro MariAntonia da USP - Edifício Joaquim Nabuco, fica na rua Maria Antônia, 258 - Vila Buarque - São Paulo, SP (próximo às estações Higienópolis e Santa Cecília do metrô). Em cartaz até 29 de janeiro de 2023. De terça a domingo, e feriados, das 10 às 18 horas. Entrada gratuita, classificação livre.

Imagem de cima: "Mulheres", 2019, fotografia digital metacrilato

Imagem de baixo: "Vista para o Mar", 2019, impressão em tecido

Fotos: Sônia Guggisberg





Arte & Crítica é uma publicação da
Associação Brasileira de Críticos de Arte.
Distribuição on-line
Fontes: Abolition e Letter Gothic Std