



ARTE & CRÍTICA

ANO XXI - Nº 65 - MARÇO 2023

abca

Associação Brasileira de Críticos de Arte

ABCA - 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

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

Alecsandra 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

Design página web

Fernanda Pujol

Programação página web

Alessandra Klein

<https://abca.art.br/arte-critica/>

Arte&Crítica

ano XXI - nº65 - março 2023

Imagem da capa: **Marc Chagall, *O galo violeta*, 1966-1972. Foto: divulgação.**

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

Caro leitor,

Apresentamos a *Revista Arte & Crítica* em sua edição 65, a primeira deste ano. O sentimento de renovação sempre acompanha a abertura de um calendário. No caso das artes visuais, 2023 traz perspectivas de melhores ventos, apesar dos desafios enfrentados pela crise durante a pandemia e especialmente com o descaso na cultura no País.

Talvez estes ânimos e esperança tenham inspirado os autores desta edição a se debruçar sobre artistas e obras, deixando de lado, por momento, os temas polêmicos e necessários com que vínhamos nos enfrentando. Assim, a *Revista Arte & Crítica* apresenta vários textos voltados às produções artísticas específicas que apontam poéticas e caminhos da arte e da crítica.

Niura Legramante Ribeiro traz, sob a sua curadoria, a recente exposição de José Spaniol *Sem peso & Cem medidas*. Os desenhos, os objetos e as instalações enfrentam o campo gravitacional para discutir formas precárias de suspensão, equilíbrio, sustentação e instabilidade no espaço. John Fletcher comenta a obra da fotógrafa paraense Irene Almeida.

João J. Spinelli traz uma análise da obra de Tereza Nazar que completaria 90 anos de idade no último dia 1 de abril. Uma trajetória que tão bem expressa a arte como diálogo e expressão mútua. Viviane Baschiroto apresenta a obra de Sara Ramos com a sua poética na técnica milenar da cerâmica. Interessante observar Zuzana Paternostro relata o encontro casual com a obra de Miriam Loellmann, uma jovem alinhada com a arte contemporânea. Ainda imersos em poéticas pessoais, temos o ensaio visual

de André Vargas, apresentado por Alessandra Simões Paiva. Diferentes tempos e regiões do País estão aqui representados em suas ricas e diversificadas produções artísticas.

Em uma perspectiva mais histórica, Dalmo de Oliveira Souza e Silva aborda a “invenção da paisagem” na obra de Benedito Calixto. Enquanto Cyntia Taboada traz uma pesquisa em destaque na exposição *Marc Chagall: sonho de amor*, que alia lirismo e arte.

Destacamos que Annateresa Fabris nos traz a terceira e última parte de sua pesquisa sobre *Cinema de Animação e Artes Visuais*, como sempre, com a sua dedicação, sensibilidade e conhecimento.

Sem deixar de enfrentar assuntos polêmicos, trazemos o texto internacional de Anne Lafont sobre a exposição *O modelo negro de Géricault a Matisse*, realizada no Museu d’Orsay, que abre um novo horizonte para a história da arte assim como Alexandre Araújo Bispo que escreve sobre o livro *A virada decolonial na arte brasileira*, de Alessandra Simões Paiva. Importante análise de Sylvia Werneck sobre as adversidades da cultura nos últimos anos e perspectivas de retomadas.

Agradecemos a todos os editores e autores que, com suas sugestões, conhecimento e dedicação, colaboram para que a *Revista Arte & Crítica* siga divulgando as artes visuais como um caminho de esperança, liberdade e resistência.

Boa leitura!

Leila Kiyomura

Maria Amélia Bulhões

SUMÁRIO

INTERNACIONAL

8

***A ESCOLA NO MUSEU D'ORSAY:
LE MODÈLE NOIR DE GÉRICAULT À
MATISSE / O MODELO NEGRO COMO
EXEMPLO***

ANNE LAFONT

TRADUÇÃO: LIGIA FONSECA FERREIRA

ARTIGOS

18

***BENEDITO CALIXTO E A “INVENÇÃO”
DA PAISAGEM***

DALMO DE OLIVEIRA SOUZA E SILVA

32

***TEREZA NAZAR, 90 ANOS: ARTE COMO
DIÁLOGO E EXPRESSÃO MÚTUA***

JOÃO J. SPINELLI

50

PARTE III

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

ANNATERESA FABRIS

78

***SARA RAMOS E A MODULAÇÃO DE
EMOÇÕES***

VIVIANE BASCHIROTTO

140

EU VEJO: IRENE ALMEIDA

JOHN FLETCHER

SUMÁRIO

EXPOSIÇÃO

88

***CHAGALL E O CONTEXTO BRASILEIRO:
DA PESQUISA À FRUIÇÃO***

CYNTHIA TABOADA

ARTES/ATUALIDADES

120

TÔ VOLTANDO...

SYLVIA WERNECK

ENSAIOS

106

***EM UM ENCONTRO CASUAL, AS
NUANCES DA OBRA DE MIRIAM
LOELLMANN***

ZUZANA PATERNOSTRO

128

***JOSÉ SPANIOL: A CONTENÇÃO FRÁGIL
DA GRAVIDADE EM “SEM PESO & CEM
MEDIDAS”***

NIURA A. LEGRAMANTE RIBEIRO

ENSAIO VISUAL

152

***OS PRESSÁGIOS POÉTICOS DE ANDRÉ
VARGAS***

ALESSANDRA SIMÕES PAIVA



INTERNACIONAL

A ESCOLA NO MUSEU D'ORSAY: LE MODÈLE NOIR DE GÉRICAULT À MATISSE / O MODELO NEGRO COMO EXEMPLO¹

A exposição abre um novo horizonte para a história da arte, um horizonte político e estético ainda pouco explorado, pelo menos na França.

ANNE LAFONT

**FRANÇA, ESPECIAL PARA A REVISTA ARTE & CRÍTICA
TRADUÇÃO: LIGIA FONSECA FERREIRA**

A exposição *Le Modèle noir de Géricault à Matisse / O modelo negro de Géricault a Matisse*, realizada na primavera de 2019 no Museu d'Orsay, abriu um novo horizonte para a história da arte, um horizonte político e estético ainda pouco explorado, pelo menos na França. O evento, que mostrou elementos comuns da história da França e da história das populações negras, foi um sucesso de público e de crítica. Além disso, demonstrou, através e em torno da célebre *Olympia* de Manet, que a modernidade pictural precisaria, dali em diante, ser articulada a essa solidariedade de experiência estética, reunindo a escola e o museu.

Essa nova era, na qual a história da arte consente que a resposta a seus questionamentos seja postergada a cada geração, sem nada ceder à ambição de fazer das formas artísticas a fonte primeira da história, fora antecipada pelas equipes do museu. Estas, desde as fases iniciais da concepção da exposição, propuseram a um grupo de professores do ensino secundário², não só de arte, mas de outras disciplinas como história e música, que se associassem àquele



percurso através da arte francesa do século XIX a partir dos modelos negros retratados. Foi esse projeto que originou a exposição *Le Modèle noir d'Achille à Zinèbe*³, correspondente no plano educativo do *Modelo negro de Géricault à Matisse*, que foi realizada em paralelo no quarto andar do museu.

DE ACHILLE A ZINÈBE

Uma parceria entre o Ministério da Educação Nacional da França e o Museu D'Orsay, e, mais concretamente, entre os inspetores de artes plásticas das academias⁴ de Paris e de Créteil e o serviço educativo do Museu d'Orsay, dirigido por Rosa Djaoud, deu ensejo ao que se mostrou como um dos aspectos mais surpreendentes e mais emocionantes da primeira apropriação da exposição por um público de jovens. Com apoio dos professores, cerca de trezentos alunos dos níveis fundamental II e ensino médio da região de *Île-de-France*⁵ engajaram-se numa discussão artística com a história e a pintura ou a escultura, através do resgate e da projeção de peças

Marie-Guillemine Benoist, *Portrait de Madeleine/ Retrato de Madeleine* (1800). © Museu do Louvre, Departamento de pinturas. Imagem: Domínio público.



antigas que serviram de premissa para a criação de suas obras. Com isso, os alunos mostraram sua inventividade e manifestaram igualmente não sua imodéstia, embora ela fosse totalmente justificável, mas sua capacidade de conviver e se medir com formas de representações antigas hiper-contextualizadas como o *Portrait de jeune femme noire / Retrato de uma jovem negra*, também chamado de *Portrait de Madeleine / Retrato de Madeleine*, de Marie-Guillemine Benoist, ou o busto representando uma mulher das colônias de autoria do escultor Charles Cordier.

Se quisermos identificar a parte educativa desse projeto artístico, segundo a divisão de disciplinas própria à escola, o aprendizado veio seguramente das artes plásticas, da história, como também da educação cívica. Decerto, não escapou aos nossos jovens artistas que o propósito do agrupamento temático de obras de arte que representam personagens negros era também abrir a questões como a da comunidade na diferença ou ainda do papel da imagem, ou da arte na construção do pertencimento a

Henri Matisse, *Danseuse créole/Dançarina crioula* (1950). © Museu Matisse, Nice [França].

uma sociedade em si diversa já há muito tempo.

Le Modèle noir de Géricault à Matisse propunha também, incidentemente, romper com o isolamento inerente às artes plásticas que, em geral, se traduz pelo confinamento da obra-prima na esfera do luxo, elitista social e economicamente. Entretanto, pode-se dissociar essa obra-prima de seu valor comercial (o que normalmente faz o museu, já que as obras ali conservadas, em virtude de sua inalienabilidade, não têm literalmente mais preço), mas também da sua inacessibilidade devido ao fato de serem raras, quando não únicas - o que faz também o museu, já que os objetos que pertencem a uma coleção nacional, elas constituem o bem de todos, cujo cuidado e inteligibilidade são atribuídos a um profissional: o conservador. Mediador e guardião do objeto precioso, ele trabalha a serviço do público, de todos os públicos.

Assim, as duas exposições contribuíram para tornar a experiência estética mais acessível, muitas vezes reservada a grupos sociais que construíram

familiaridade, ao longo da vida, com museus. De fato, a proximidade e a frequência antiga e repetida das instituições museológicas esmaecem, aos olhos dos seus visitantes mais fiéis, o que há de fascinante nas exposições, estas se tornam lugares triviais como a piscina ou o cinema do bairro. No entanto, para os jovens públicos cujas histórias familiares, quaisquer que sejam, nunca lhes propiciou a oportunidade de frequentar museus, o gosto por esses palácios repletos de obras-primas - edifícios imponentes que contém objetos envoltos numa aura de enorme preciosidade - só se desenvolve, a meu ver, num duplo movimento: a mediação do discurso de contextualização e a imitação do gesto criativo. Isso se dá sobretudo quando se trata de iniciar os jovens à contemplação suspensiva e ao prazer da reflexão histórica, duas sensações que se encontram na base da tarefa da história da arte.

O GESTO E O DISCURSO

Le Modèle noir d'Achille à Zinèbe é a realização exemplar de um tipo de transmissão de saberes fundamentais

para os cidadãos de amanhã, realização que não economiza nem a exigência de saberes teóricos, tanto históricos quanto contemporâneos, nem os recursos das artes plásticas na exploração de saberes sensíveis. Os alunos se confrontaram com a questão da identidade, da exclusão,



Emmie, Vert et fier de l'être /Verde e orgulhoso de sê-lo.

do racismo, da relatividade da norma e da beleza, da visibilidade..., e claramente deleitaram-se com a descoberta de materiais e de suas próprias capacidades reflexivas. Assim, a pigmentação desses inúmeros modelos negros de hoje passa, dando continuidade à *Dançarina crioula* de



Manuela-Jolie D., *Oh my God!*. Colégio Rimbaud, cidade de Nemours, Académie [Direção regional de ensino] de Créteil

Matisse (1950, Museu Matisse de Nice), por um florilégio de cores improváveis (é o caso de *Vert et fier de l'être*, da aluna Emmie) como também do retrato de Mandela, modelo em vários sentidos de Manuela-Jolie D., *OMG (Oh my God!)* ou ainda pelas carnações excepcionais como as encontram em



Jad A. Illyes B. et André-Philippe E., *Confrontation/Confronto*. Colégio Apollinaire, Académie [Direção regional de ensino] de Paris.

Grace (negra e branca sem, por essa razão, ser mestiça). Comentando a série de retratos com diversos tons de pele que compõem *Metamorphing*, obra realizada com uma colega. Lê-se na etiqueta a declaração de uma das autoras: “*Eu sou Grace. Nem negra, nem branca, na verdade, albina. Como me reconhecer no modelo negro? Ou branco?*”⁶. No mesmo sentido, três alunos do fundamental II, inspirando-se numa dinâmica semelhante a Man Ray ao proceder à releitura da modelo Laure (a criada negra de Olímpia), aventuraram-se na montagem e na troca de rosto das personagens, gesto que confirmaria a tese do autor de *Pele negra, Máscaras brancas*, Frantz Fanon. Jad, Ilyess e André-Philippe explicam assim a sua obra *Confrontation/Confronto*: “*Nós nos baseamos na modelo negra pintada por Manet e a associamos ao rosto da Vênus de Milo. Associamos igualmente um manequim, representação padronizada do corpo, com uma figura tradicional africana sob forma de uma máscara*”. Nessa composição original, o confronto dos objetos e de suas respectivas culturas provoca a subversão dos sistemas de

categorização hierárquica própria à história da arte, como o fizeram Picasso ou Braque no início do século XX. Os alunos reproduzem uma forma de descentramento das convenções artísticas e de descompartmentação das categorias de objetos, para desconstruir as identidades fixistas, para relativizar a realidade ou a pretensa essência do negro.

EMULAÇÃO E ATUALIZAÇÃO

É impossível, infelizmente, mencionar aqui os mais de quarenta trabalhos produzidos (pinturas, fotografias, colagens), selecionados para exposição. No entanto, cada um cumpriu o desafio de apropriar-se de uma das obras expostas no *Modelo negro de Géricault a Matisse* e mostrou todo o empenho na criação de um objeto inédito cuja intenção artística, tanto na forma quanto no conteúdo, encontrava-se explicitado na etiqueta correspondente. Essa dupla exigência reflete o resultado exitoso da exposição, pois ela revelou não somente um público amador e *connaisseur* de arte (esses jovens se colocam, antes de mais nada, em



Hanna D., J'accuse / Eu acuso. Liceu Charlemagne, Académie [Direção regional de ensino] de Paris.

reação à oferta de Benoist, Géricault, Chassériau, Manet ou Matisse...), mas também artistas plásticos. O processo de intervenção manual acompanhou-se de uma reflexão sobre o motivo argumentativo e estilístico da criação, a ponto dos alunos acumularem as

diferentes qualidades do amador mais qualificado: um praticante capaz de interpretar a obra de arte tanto na sua proeza formal quanto no seu projeto intelectual. Os alunos aproveitaram da emulação das versões de seus ilustres predecessores e lograram intervir enquanto artistas, a partir de agora, conscientes dos recursos da arte fotográfica, pictural, gráfica, da costura, etc... fazendo, de seus objetos, intercessores de sensações novas ou de situações dolorosas e/ou incoerentes. O uso do *ready-made* à Marcel Duchamp para compor uma carteira de identidade universal (realizada pela aluna Cassandra) é, neste sentido, notável pela economia de meios aliada à força da ideia, enquanto a recontextualização na iconografia *banania*⁷ do título do célebre panfleto de Émile Zola no *affaire Dreyfus*, *J'accuse*, na proposta de Hanna, é em si uma lição de história política da arte.

O Museu d'Orsay empenhou-se, portanto, para diversificar e ampliar seus públicos de uma maneira diferente da que foi escolhida pelo Museu do Louvre que, um ano antes, serviu de cenário

para o videoclipe *Apeshit* de Beyoncé e Jay-Z. Não sabemos quais serão os ganhos de uma e de outra iniciativa. Porém, é possível asseverar que, se o projeto do Museu d'Orsay é mais custoso em termos de investimento humano, a confiança da instituição na invenção e no trabalho dos alunos será mais duradoura e, talvez, menos superficial do que o golpe estrondoso do Louvre ao apostar na associação com estrelas do *showbiz* norte-americanas.

No Museu d'Orsay, a história e as artes plásticas não se confundem com paetês e não esmagam a juventude, que é seu alvo principal, destinatário e intérprete precioso que não pode equivocar-se em sua retomada e apropriação da arte, pois o conhecimento se soma à liberdade de criar. Uma exposição audaciosa, por parte de um grande museu parisiense, alavancando o salto do saber no processo do fazer, mostrou-se um dos maiores sucessos do *Modelo negro de Géricault a... Zinèbe*.

Pasqualina F., Danseuse africaine/Dançarina africana. Liceu Delacroix, cidade de Drancy, Académie [Direção regional de ensino] de Créteil.



NOTAS

1 Artigo originalmente publicado na revista Esprit, setembro de 2019, pp. 92-99.

2 Correspondente ao fundamental II e ensino médio no Brasil.

3 N. T. : “Achille” e “Zinèbe” é o nome de dois alunos artistas cujas obras fizeram parte da exposição.

4 Na França, trata-se de uma circunscrição administrativa do Ministério da Educação Nacional, semelhantes às diretorias regionais de educação no Brasil.

5 Trata-se dos colégios Jacques Decour, César Franck e Guillaume Apollinaire e os liceus Colbert e Charlemagne em Paris; do colégio Arthur Rimbaud em Nemours e Dulcie September em Arcueil ; e do liceu Eugène Delacroix em Drancy.

6 N.T.: Ver reprodução parcial deste trabalho no blog: SOUTGALL, Franck. Les COULEURS de PARIS : le modèle NOIR à ORSAY, d’Achille à Zinèbe. ON REFAIT L’EXPO... nov. 2019. Disponível em: <<http://linkaewa.over-blog.com/2019/11/les-couleurs-de-paris->

le-modele-noir-a-orsay-d-achille-a-zinebe.html>. Acesso em 13 fev. 2023.

7 N. T. : Referência ao famoso cartaz da marca de bebida de chocolate em pó Banania, criado em 1915, reformulado em momentos posteriores e retomado em outros objetos (xícaras, latas, canecas...). A ilustração mostrava um sorridente soldado negro, mal dominando a língua francesa, como os milhares que formavam as tropas coloniais desde a Primeira Guerra. Já em 1940, o senegalês Léopold Sedar Senghor - escritor, ativista, líder político e um dos criadores da Negritude - , denunciou os efeitos perversos do estereótipo de caráter racista, colonialista, xenófobo e de preconceito linguístico presentes naquela representação. Ver: <<https://histoire-image.org/etudes/y-bon-banania>> e <<https://www.vintag.es/2019/04/banania-ads.html>>.

ANNE LAFONT

Historiadora da arte e docente da EHESS - École de hautes études en sciences sociales (Paris), onde é titular da cadeira de Histoire de l'art et créolités/ História da arte e crioulidades. Participou do conselho científico da reforma do Museu Nacional da História da Imigração na França em 2018 e, no ano seguinte, do conselho científico para a exposição Le Modèle noir de Géricault à Matisse do Museu d'Orsay. É autora, entre outros, de L'art et la race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières (2019) e de Une africaine au Louvre (2019), recentemente publicada no Brasil (Uma africana no Louvre, tradução Ligia Fonseca Ferreira, Bazar do Tempo, 2022).

LIGIA FONSECA FERREIRA

professora da área de língua francesa e literaturas de expressão francesa no Departamento de Letras da UNIFESP - Universidade Federal de São Paulo. Tem se dedicado a divulgar os escritos do escritor, jornalista e abolicionista Luiz Gama. Em 2020 publicou Lições de resistência: artigos de Luiz Gama na imprensa de São Paulo e do Rio de Janeiro (Edições do SESC). Como tradutora, seus últimos trabalhos são Os Condenados da Terra, de Frantz Fanon, (com Regina S. Campos, Zahar, 2022) e Uma africana no Louvre, de Anne Lafont (Bazar do Tempo, 2022).



ARTIGO

BENEDITO CALIXTO E A “INVENÇÃO” DA PAISAGEM

DALMO DE OLIVEIRA SOUZA E SILVA
ESPECIAL PARA ARTE & CRÍTICA

RESUMO: Exímio pintor-paisagista, Benedito Calixto de Jesus (Conceição de Itanhaém, SP, 1853 - São Paulo, SP, 1927) tem em sua produção inúmeros trabalhos de cunho religioso. Sua pintura, marcada pelas condições históricas nacionais e pelas regras da Academia de Belas-Artes, teve como instrumental a investigação histórica e a câmera fotográfica. O presente artigo tem como objetivo realizar um exercício de reflexão, por meio da revisão historiográfica e crítica, particularmente enfocando as teses de Tadeu Chiarelli, Karin Philippov e Caleb Faria Alves - autores que tratam sobre essa vertente na obra do pintor. Ressalte-se que a abordagem e a leitura das fontes levam em consideração a formação do artista, sua condição social e dirigem-se à consideração do projeto que uniu Estado e Igreja nas pinturas religiosas do pintor do litoral paulista.

PALAVRAS-CHAVE: Benedito Calixto; Pintura religiosa; Pintura acadêmica; pintor do litoral paulista; história paulista; ciclo do café.

ABSTRACT: Eximio painter-landscapist, Benedito Calixto de Jesus (Conceição de Itanhaém, SP, 1853 - São Paulo, SP, 1927) has in his production countless works of religious character. His painting, marked by the national historical conditions and by the rules of the Academy of Fine Arts, was instrumental in the historical investigation and the photographic camera. The purpose of this article is to carry out an exercise of reflection through a historiographical and critical review, particularly focusing on the theses of Tadeu Chiarelli, Karin Philippov and Caleb Faria Alves - authors who deal with this aspect in the painter's work. It should be emphasized that the approach and reading of the sources take into consideration the artist's formation, his social condition and are directed to the consideration of the project that united State and Church in the religious paintings of the painter of the paulista coast.

KEYWORDS: Benedict Calixto; Religious painting; Academic painting; painter of the coast of São Paulo; history of São Paulo; coffee cycle.



Benedito Calixto, Inundação da Várzea do Carmo, óleo sobre tela, 1892. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Fotografia José Rosael/Hélio Nobre.

Adjacente às intensas transformações situadas na passagem entre o século XIX e o XX, a pintura de Benedito Calixto traz referências relevantes para a história da arte brasileira, evocando, de modo especial, questões referentes à memória e à construção da história paulista. Suas obras forjam ícones que reforçaram a nova posição econômica de São Paulo e das cidades do litoral paulista, particularmente São Vicente e Santos.

À época, o ciclo do café ainda estava em seus primeiros tempos. A província de São Paulo e região passavam por um período de modernização. A expansão do café trouxe novas ações e valores burgueses. Na capital paulista, a cafeicultura alterou o decurso do antigo arraial, de sertanista para a capital do café, como por exemplo, o emprego dos lampiões a gás para a energia elétrica dos canadenses, os bondes e os trilhos da estrada de ferro. A cidade de Santos, que até aquele momento era somente um entreposto - um “porto estaque de sal”, em decorrência do monopólio do produto fixado pela Coroa portuguesa entre 1631 e 1801 - passou a abrigar

um conjunto de atividades comerciais relacionadas à exportação e à comercialização do café.

A virada do século XIX para o século XX marcou ainda a mudança do regime imperial para o republicano: a República proporcionou descentralização política com maior autonomia regional. O Rio de Janeiro, antiga corte e capital do Estado, sob a égide da Academia Imperial Belas-Artes ainda era o centro de formação acadêmica dos artistas naquele período. São Paulo, por sua vez, era o lugar de uma elite econômica e política disposta a financiar artistas capazes de criar mitos que a distinguisse das de outras regiões do país.

Assim, as pinturas de Benedito Calixto tornaram-se os “ícones da terra” exigidos pelo contexto histórico. Dedicado à representação da história e à “invenção” da paisagem do litoral paulista, Calixto adquiriu conhecimentos geográficos e históricos sobre a região. A temática da paisagem tornou-se protagonista, uma vez que o gênero era profundamente ligado ao gosto do burguês refinado e

alcançou grande respaldo do mercado das artes à época. Ressalte-se, porém, que a pintura histórica ainda era considerada um gênero superior porque permitia ao artista descrever fatos históricos específicos, demonstrando sua erudição e qualidades morais e pedagógicas, além do seu caráter monumental e de sua narrativa pública e didática. Calixto especializou-se nos dois gêneros: a pintura de paisagem e a pintura histórica¹.

Interessado pela transformação urbana sofrida pelo litoral paulista ao longo da história, Benedito Calixto registrou em suas pinturas o desenvolvimento do Porto de Santos, assim como suas cercanias. Como estudo de caso específico, apresentam-se as telas: *Porto de Santos, em 1822. Visto da Ilha Braz Cubas (actual Barnabé), 1921-1922, Fundação da Vila de Santos - 1545, 1921-1922 e Porto de Santos em 1922, Visto do Morro do Pacheco, 1921-1922.*

Encomendadas pela Casa Construtora de Santos, chefiada pelo senador Roberto Simonsen, as três telas compõem uma cena que mede 325 x 900 cm e que está



Benedito Calixto, A fundação de São Vicente, óleo sobre tela, 1901. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Fotografia José Rosael/Hélio Nobre.

no Museu do Café, antiga Bolsa Oficial do Café de Santos. A construção do edifício da Bolsa foi iniciada em 1920 e Benedito Calixto foi encarregado de executar as telas e vitral decorativo do salão do pregão, onde aconteceriam as negociações do “ouro verde”. O tríptico, foco da nossa análise, retrata o episódio da fundação da cidade, sua emancipação à categoria de vila, a independência (1822) e o ano de centenário da independência (1922 - também ano de feitura das telas). As duas paisagens ladeiam a pintura histórica, evidenciando a potência do acontecimento - tal como se a realização do homem alterasse profundamente seu ambiente. No conjunto de painéis, veem-se os traços e as hierarquias que revelam a intenção de registrar eventos fundantes e de rememoração do passado edificante de Santos.

Iniciemos a análise do tríptico pela pintura histórica *Fundação da Vila de Santos - 1545*. Nela, Benedito Calixto apresentou a família paulista como a gênese da civilização brasileira. Ele estabeleceu os graus de parentesco, de sucessão e hierarquia nos meios

políticos, militares e religiosos das personagens que compõem o episódio. Existe uma minuciosa descrição da composição social da vila, marcando o empenho do pintor em resgatar a verdadeira linhagem santista. Na leitura de Calixto, era preciso imprimir o papel histórico dos legítimos herdeiros de Martim Afonso e também denunciar a usurpação dos direitos desses descendentes com a convivência do poder real. Contudo, destaquemos o cenário deste evento: o pintor evidenciou o número de construções ali existentes para apresentar Brás Cubas não como um fundador, mas como um representante oficial da Coroa portuguesa, vindo para legitimar e consolidar as instituições políticas e judiciárias de um povoado assentado. Entre as construções, a Casa de Conselho, visto como símbolo do poder público e marco inicial da vila, além disso, há a confirmação da edificação da Igreja da Misericórdia, divisa da autoridade religiosa local.

A paisagem construída ao fundo da tela *Fundação da Vila de Santos - 1545* - aparentemente, poderia ser

colocada em segundo plano em qualquer análise que privilegie a historicidade da cena e os dos personagens de sua composição, porém, sem ela a leitura da tela não se completa sem a paisagem construída pelo pintor. Ela dá força ao acontecimento: a fundação da vila. A pintura histórica, cercada pelas duas outras paisagens *Porto de Santos em 1822* e *Porto de Santos em 1922*, nos confirma a presença do homem que transforma o ambiente.

Historicamente, o cais de Santos é projetado pelo engenheiro paulista Guilherme Benjamin Weinschent - uma construção que se alonga por 30 anos. Fundada como vila no século XVI, seguia as regras coloniais lusas, das quais, em última análise, se sustentava o pacto colonial, ou seja, a vila deveria servir às demandas da metrópole na produção de matéria-prima para o abastecimento da Europa. Circundando o desenvolvimento do porto, no início do século XX, Santos despediu-se definitivamente dos antigos ares coloniais e firmou presença relevante nas relações comerciais entre o Brasil e o resto do mundo. Gradativamente, a cidade toma feição própria. As



Benedito Calixto. Fundação da Villa de Santos em 1545, O Capitão Braz Cubas lendo o Foral de Villa e inaugurando o Pelourinho no pateo da Casa do Conselho óleo sobre tela, 1921-1922. Acervo Museu do Café. Fotografia do autor.

pinturas de Benedito Calixto são testemunhos dessa transformação da paisagem.

No primeiro painel, *O Porto de Santos em 1822*, o pintor registrou a vila colonial, restrita à região portuária e se estendeu até o Monte Serrat onde, no topo, se vê a capela de Nossa Senhora. Do lado direito, o Morro do São Bento, onde no sopé se encontra o mosteiro. O tratamento da paisagem, como em outros trabalhos, é assinalado pela pintura lisa e com o emprego de veladuras. À esquerda da tela, logo atrás da árvore (embaúba) que está no primeiro plano, encontra-se o Outeiro e a capela de Santa Catarina que ficam na área onde acontece a fundação da vila. Seguindo no sentido da margem portuária, apresenta-se a antiga rua Direita (hoje rua XV de Novembro) com a alfândega, a Igreja Matriz e o Colégio dos Jesuítas. À frente, a Casa de Câmara, a Cadeia e o Conjunto do Carmo com as igrejas da ordem primeira e terceira e o convento. Ainda, temos a visão do ribeirão do Itororó e mais próximo ao Monte Serrat, percebe-se o Campo da Misericórdia com a igreja e o Hospital da Santa Casa.

À direita, a Igreja Nossa Senhora do Rosário e próxima a área portuária a igreja Jesus Maria José, o riacho São Bento e o Conjunto do Valongo, com a igreja de Santo Antônio e o convento. Na moldura, estão quatro medalhões. No canto superior esquerdo, existe um brasão com a inscrição: *Brasil Colônia 1549-1816*. No canto superior direito, lê-se: *Brasil-Reino 1816-1822*. No canto inferior esquerdo, *Trabalho e Ordem*. Há também uma ilustração de uma colmeia de abelhas. E por fim, no canto inferior direito, *Lavoura e comércio*. Aqui, uma ilustração de um capacete alado e o caduceu de Mercúrio, deus do comércio.

No segundo painel, *O Porto de Santos em 1922*, Calixto exibiu a evolução arquitetônica motivada pela comercialização do café. A partir do Morro do Pacheco, observa-se o canal do porto que separa as ilhas de São Vicente e de Santo Amaro formando um “L” de cabeça para baixo. A cidade é apresentada como uma cidade modelo, em quarteirões dispostos como num tabuleiro de xadrez. Os vestígios dos frontões curvos coloniais somem. Ao invés do antigo convento franciscano,

está a estação da estrada de ferro São Paulo Railway. Na trajetória dos armazéns, a torre da Western Telegraph e o edifício da Bolsa Oficial de Café. Adiante, a Praça Barão do Rio Branco com o Palacete do Santos Hotel e, mais a frente, a Praça da República onde se vê o prédio da Alfândega. Na moldura, quatro medalhões novamente. No canto superior à esquerda, lê-se: *Brasil Império - 1822-1889*. No canto superior, à direita: *Brasil República - 1889-1922*. No canto inferior, à esquerda: *Artes e Indústria*, com a ilustração de um conjunto de objetos (uma roda denteada, uma paleta de pintura, um capitel trabalhado, uma lira que remete à música e à poesia, o busto de Carlos Gomes e a primeira página da partitura de *O Guarani*). No canto inferior, à direita: *Evolução e Progresso*, destacando a concepção positivista do artista.

Por último, destaquemos os ornamentos das três molduras: diferente, da moldura preparada para a *Fundação de São Vicente*, 1901, entalhada em madeira com ornamentos simples, Benedito Calixto optou por inserir nos perfis do tríptico madeira com

tons de dourado e motivos que seguiam das frutas, às aves, aos vegetais e aos animais tropicais, mostrando suas habilidades vindas das artes aplicadas. Os perfis ricamente elaborados pelo pintor tornaram-se parte compositiva das telas. As molduras deveriam demonstrar a opulência da terra e dar continuidade à “narrativa gloriosa”. Ele coloca o título de cada uma das telas ao centro - para o registro solene. Em sua veia romântica, a natureza era acrescida de sensibilidade e preponderância. Ao emoldurar as cenas principais, o pintor não deixa de espelhar sua escolha por elementos icônicos da tradição paulista. As “cousas da terra” foram retratadas ao redor das paisagens; elas constituíram também um mapeamento da fauna e flora da cidade de Santos.

Os painéis sintetizam 100 anos de desenvolvimento urbano da paisagem da cidade de Santos (1822 e 1922). Eles são o resultado da investigação do “pintor-historiador” de documentos iconográficos, tais como os desenhos dos ingleses William John Burchell e Charles Landseer, que retrataram a

vila entre 1815 e 1829.

Às contribuições imagéticas do artista-viajante acrescenta-se à pesquisa de Calixto o “*Mappa da cidade de Santos e de S. Vicente. Seus edifícios públicos, hotéis, linhas férreas e de bonds, igrejas, passeios*” elaborado pelo francês Jules Martin em 1876. A essas fontes somam-se ainda as fotografias de Militão de Azevedo (1878) - aqui reforçamos o papel da fotografia como instrumental para a feitura de suas paisagens. Ele também se fez valer de *Planta da Vila de Santos na época da Independência, 1822*, elaborada pelo próprio Benedito Calixto e seu filho, o arquiteto Sizenando Calixto, em comemoração ao centenário da Independência.

Nesse ponto, façamos um paralelo das paisagens criadas pelos artistas-viajantes dos séculos XVI e XVIII e as de Benedito Calixto. As primeiras paisagens eram sustentadas pela botânica e especialmente pelas ciências naturais que desejam a apreensão da *Terra Brasilis*. Já Benedito Calixto instrumentalizava a história e a arquitetura para a feitura da pintura

da paisagem e, na mesma medida, a posse do território.

As aquarelas, gravuras e pinturas dos viajantes surgiram a partir de uma demanda de classificação e ordenamento de uma fauna e flora “exótica” ao olhar estrangeiro. Nesse contexto, vários artistas estrangeiros contribuem para a formação da iconografia brasileira: Jean Baptiste Debret, Charles Guillaume Theremin, Abraham Louis Buvelot, Henri Koster, Johann Moritz Rugendas, Armand Julien Pallière, Paul Harro-Harring, Franz Post, Georg Marcgraf, Theodorus Mathan, Félix Émilie Taunay, Thomas Ender entre outros. Esses cronistas queriam documentar uma paisagem ainda inexplorada - nesse sentido, registrar assumiu a função de “descobrir” e incorporar ao conhecimento europeu. Dos pequenos “*Carnet de route*” ao modelo das “*Vedutti*” as paisagens tornam-se o gênero de maior predileção dos artistas viajantes, cujo objetivo era divulgar a natureza exuberante, fixados em preciosos preceitos tão ao gosto da academia.

A preocupação com o caráter documental

Benedito Calixto, Domingos Jorge Velho, óleo sobre tela, 1903. Acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Fotografia José Rosael/Hélio Nobre.



das pinturas e desenhos dos viajantes encontrava o crescente interesse voltado ao progresso científico do continente europeu (e não do “novo mundo”). Os viajantes direcionavam atenções às riquezas angariadas pelas “novas terras”. Com esse intuito apareceram então pesquisadores que, além de explorarem economicamente o país, mostraram-se observadores da natureza e do “outro”. Aliados ao conhecimento científico registraram e divulgaram as imagens vivenciadas em suas viagens exploratórias, destacando, em especial, as diferenças. Nesse sistema de representação, o “natural da terra” também era um elemento presente na flora e fauna do lugar. Para o homem europeu, a imagem do “outro” surgia como novidade amplamente interpretada através da iconografia.

Nas paisagens de Benedito Calixto, a questão era a formação da identidade nacional; demonstrar o progresso científico e das artes aplicadas de um país recém-imerso no sistema republicano. Aquelas paisagens não contavam a história do “outro”; elas diziam sobre o avanço histórico e

arquitetônico do povo paulista - instituíram uma tradição. O homem não é mais um dos elementos da natureza; ele interferiu nela e a transformou a paisagem inóspita e selvagem em algo racionalizado e civilizador. Na confecção das paisagens, o ato de mapear e de criar uma narrativa passava às telas a força para a construção de um ideário indispensável para a “nova nação” brasileira, impulsionada pela coragem e pioneirismo dos paulistas.

Percebe-se, então, que o tríptico é um discurso visual e histórico sobre a evolução épica da cidade de Santos - tal como em *A fundação de São Vicente*, 1901, o artista remontou uma cena, com a habilidade de um cenógrafo perpetrando o imaginário social de uma época. São reconstituições de esmero e qualidade documental, características estilísticas adotadas também por artistas paulistas como Oscar Pereira da Silva e Pedro Alexandrino. Para Calixto, o momento da fundação da cidade tornou-se o início de um processo de modernização expressa diretamente na paisagem (fundo da pintura histórica) e presente pela força da natureza e da arquitetura

que compõe as telas laterais (aliás, a arquitetura nos conta sobre os feitos daqueles primeiros bravos desbravadores paulistas - que estão ao centro do tríptico). Notemos que o lugar de exibição do tríptico, o Palácio da Bolsa Oficial do Café, é o ápice desse processo civilizatório. As três telas participam da lógica expográfica do edifício; são as imagens das memórias despertadas pelo progresso histórico, arquitetônico e econômico trazido pelo café para a cidade de Santos - nessas composições, fica acentuada a delicadeza no cromatismo suave cuja paleta de cores limpas denota um hábil conhecedor de tintas manejadas por pincéis ágeis como no desenho quase fotográfico, atestando o academicismo eclético, herança dos pintores franceses, como Camille Boulanger, Jules Lefèvre e Robert Fleury. O tema escolhido por Calixto para representar a expansão da cidade de Santos enquadra em categorias convencionais regidas pela academia tudo parece resumir-se na inscrição do canto da última tela: evolução e progresso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As pinturas de Benedito Calixto são “testemunhos” de um dos capítulos mais relevantes da história da arte brasileira. Elas nos mostram as ambiguidades revestidas de “certezas” de uma arte dita “acadêmica”. Uma arte vinda de valores e métodos europeus que recebeu novos atributos no cenário nacional. Percebe-se que a luta pela renovação e abertura para o “moderno” não ocorreu de modo tão linear como nos fez pensar a historiografia produzida por autores modernistas. Nesse sentido, o estigma de ser “atrasada” ou “avessa à modernidade” não pode ser peja da arte acadêmica nacional. O percurso de Benedito Calixto nos mostra outras preocupações para o Brasil no século XIX (fundamentalmente, uma época de transições econômicas, sociais, políticas e artísticas).

Calixto por meio das suas pinturas históricas e religiosas construiu a narrativa gloriosa do “povo paulista”; instituiu-nos “uma tradição”. Através da pesquisa documental, ele produziu “a História”. O pintor do litoral

abdicou das ousadias das vanguardas para delas só aproveitar-se das inovações técnicas, como por exemplo, o emprego da fotografia. Ele não esteve preso aos valores da Escola Nacional de Belas-Artes, como outros pintores “acadêmicos” do período. Ele vem, sobretudo, das artes aplicadas. Para Calixto, não faz sentido uma arte que não trate dos “ícones da terra”. Nesse sentido, ele tornou-se legítimo representante de um novo Brasil: republicano e liderado econômica e culturalmente por São Paulo (e não mais pelo Rio de Janeiro). O gosto da elite cafeeira diferiu dos membros da antiga corte colonial e depois imperial: Benedito Calixto correspondeu aos anseios dessa nova classe dominante.

Nesse contexto, o domínio da paisagem era primeira condição. Para a formação de uma nação, o controle do território. O pintor agiu de modo análogo aos artistas-viajantes, porém, não somente registrou lugares; ele “inventou” paisagens e narrativas com base em instrumental documental, técnico e artístico. Ele corrigiu perspectivas, levantou problemas

históricos e legitimou a arquitetura como o instrumento civilizador e de domínio do ambiente.

Em síntese, as telas de Benedito Calixto retrataram a paisagem natural e a urbana. Elas evocam a construção da cidade, a mudança do traçado e, sobretudo, atestam a perspectiva histórica do pintor-historiador - preocupado com o registro e a documentação de um período, contudo, sem perder de vista seu compromisso com a harmonia das formas e das cores. O artista busca métodos científicos (o emprego da máquina fotográfica e da sua racionalidade positivista da história) para forjar a memória paulista. Note-se também que o artista não foge de uma das características mais marcantes do academicismo: a recriação da paisagem a partir dos valores clássicos pregados pela arte “*juste milieu*” em voga no século XIX. Amparado pela convicção de difundir o legado paulista como modo de instituí-lo na narrativa oficial da história brasileira, Benedito Calixto tornou-se fruto da concepção histórica de seu tempo.

NOTAS

1 PHILIPPOV (2018) chama a atenção para construção de uma nova narrativa histórica, política, social e religiosa na cidade de São Paulo existente na pintura religiosa feita por Benedito Calixto. Suas obras se inserem na nova urbe republicana a partir de um programa iconográfico repleto por padrões classicizantes, através do resgate do cristianismo primitivo.

REFERÊNCIAS

ALVES, Caleb Faria. A Fundação de Santos na Ótica de Benedito Calixto. In: *Revista USP*, São Paulo, n.41, p. 120-133, março/maio 1999.

ALVES, Caleb Faria. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicado*. Bauru: EDUSC, 2003.

ALVES, Caleb Faria. Mar Paulista! In: CALIXTO, Benedito; SOUZA, Marli Nunes (coord.). *Benedito Calixto: um pintor à beira-mar*. Texto Caleb Faria Alves, Tadeu Chiarelli. São Paulo: Fundação Pinacoteca Benedicto Calixto, 2002, p. 45-49.

ALVES, Caleb Faria. O nascimento

da crítica de arte no Brasil e sua suposta inocuidade na arte. *XXIV Encontro Anual da ANPOCS - Grupo de Trabalho: Pensamento Social no Brasil*, n. 10, sessão 3ª. 2002. Disponível em <<http://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/24-encontro-anual-da-anpocs/gt-22/gt10-16/4803-calves-o-nascimento/file>>. Acesso em 05 jul. 2018.

BANAT, Ana Kalassa et al. A cidade pelos olhos do pintor: memória e representação de Santos em Benedito Calixto entre 1890 e 1927. *Anais eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP*, Santos, 2014. Disponível em <http://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/29/1406702320_ARQUIVO_CalixtoTEXTOANPUH.pdf>. Acesso em 24 set. 2017.

BANAT, Ana Kalassa. A construção da memória entre a fotografia e a pintura. Imaginário e representação nas imagens de Santos da segunda metade do século XX. *Revista Ceciliana*, mai. 2012. Disponível em <www.unisanta.br/revistaceciliana>. Acesso em 24 abr. 2018.

CALIXTO, Benedito. *Capitanias*

Paulistas. São Paulo: Estabelecimento Gráfico J. Rossetti, 1924.

CHIARELLI, Tadeu. Benedito Calixto: um pesquisador que pinta. In: CALIXTO, Benedito; SOUZA, Marli Nunes (coord.). *Benedito Calixto: um pintor à beira-mar*. Texto Caleb Faria Alves, Tadeu Chiarelli. São Paulo: Fundação Pinacoteca Benedicto Calixto, 2002.

FERNANDES, Eliane Silva. Benedito Calixto e suas obras no Museu do Café: análise e contribuição das obras para a ação educativa. Disponível em: <revistadigital.unibarretos.net/index.php/historia/article/download/21/23>. Acesso em 01 mai. 2018.

FUNDAÇÃO BENEDITO CALIXTO. *A pintura sacra de Benedito Calixto*. Santos: Fundação Benedito Calixto. Textos de Moisés Poletini, Pedro José Brás, 2004.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. Instituições, arte e o mito bandeirante: uma contribuição de Benedito Calixto. *SAECULUM. Revista de História* (19). João Pessoa, jul/dez. 2008.

OLIVEIRA, Maria Alice Milliet de. Benedito Calixto: memória paulista. In: **BENEDITO CALIXTO: MEMÓRIA PAULISTA**. São Paulo: Projeto Banespa, Pinacoteca do Estado, 1990, pp. 19-21.

PHILIPPOV, K. *A Obra Religiosa de Benedito Calixto de Jesus Através do Mecenato Religioso de Dom Duarte Leopoldo e Silva na Igreja de Santa Cecília*. Doutorado (Doutorado em História da Arte) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2016.

PHILIPPOV, Karin. O silêncio historiográfico na pintura religiosa paulistana anterior à Semana de Arte Moderna: O caso de Benedito Calixto de Jesus. In: **ARTE Y PATRIMONIO**. nº 3. Córdoba: Revista de la Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y del Patrimonio Cultural “Hurtado Izquierdo”, 2018.

PINACOTECA BENEDICTO CALIXTO. **Calixto Digital**. Santos: Fundação Benedicto Calixto, 2014. Disponível em <<http://pinacotecadesantos.org.br/LivroDigital.aspx>>. Acesso em 24 abr.

2018.

POLETINI, Moisés. Um estudo das obras sacras de Benedito Calixto. Campinas/SP, 2003 (dissertação de mestrado apresentada a Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia, e Ciências Humanas), s.n.

SALA, Dalton; Benedito Calixto: Memória Paulista: Fragmentos Críticos e Biográficos. In: OLIVEIRA, Maria Alice Milliet de. **Benedito Calixto, Memória Paulista**, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1990, p. 83 - 122.

SOUZA, Marli Nunes de (org.). **Benedito Calixto: um pintor à beira-mar**. Santos: Fundação Pinacoteca Benedito Calixto, 2002.

TEIXERA, Milton. **Benedito Calixto: Imortalidade**. Santos: UNICEB, 1992.

TIRAPELI, Percival. Vistas do Porto de Santos nos anos 1822 e 1922. **90 anos do Edifício da Bolsa de Café na BM&Bovespa**. São Paulo: BM&Bovespa, 2013, p. 8-11 (catálogo).

VIÉGAS, Rosemari Fagá e VIÉGAS, Jéssica. O atelier, a pintura e o discurso da fotografia no século

XIX (algumas pontuações). **Poéticas Visuais**. Revista do Portal das Poéticas Visuais da Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, FAAC/UNESP, vol. 7, n. 1, 2016, p. 29-36.

DALMO DE OLIVEIRA SOUZA E SILVA

Professor titular da Universidade Metodista de São Paulo. Tem doutorado em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e mestrado em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.



ARTIGO

TEREZA NAZAR, 90 ANOS: ARTE COMO DIÁLOGO E EXPRESSIONISMO MÚTUA

JOÃO J. SPINELLI
ABCA/SÃO PAULO

RESUMO: A artista Teresa Nazar compreende a configuração estética e social dos anos 1960: um tempo dinâmico, marcado pelo avanço da tecnologia que revoluciona o cotidiano, une sentimentos e interferem no seu processo criativo, transcende o particular para se projetar no universal.

Objetos subtraídos do cotidiano, industrializados, são apropriados pela artista como matéria de ressignificação poética. Destituídos de seu destino original ganham uma nova potência quando migram para a arte.

PALAVRAS-CHAVE: História da Arte; Arte Brasileira; Pintura; Assemblage; Pop Art; Expressionismo; Resgate Artístico.

ABSTRACT: The artist Teresa Nazar understands the aesthetic and social configuration of the 1960s: a dynamic time, marked by the advancement of technology that revolutionizes everyday life, unites feelings and interferes in her creative process, transcends the particular to project herself into the universal.

Objects subtracted from everyday life, industrialized, are appropriated by the artist as a matter of poetic reframing. Deprived of their original destiny, they gain new power by migrating to art.

KEYWORDS: History of Art; Brazilian Art; Painting; Assemblage; Pop Art; Expressionism; Artistic Rescue.



Em circunstâncias diferentes de sua carreira artística, Teresa Nazar sempre entendeu que a arte é uma forma de ampliação de conhecimentos. Consciente das múltiplas transformações temporais, utilizou em suas obras nos anos 1960, como estratégia básica de comunicação, materiais e técnicas atualizadas, explicitando e, de um certo modo, facilitando a apreensão e a inteligência das incertezas e das aspirações da sociedade desta época, em oposição à massificação crescente, pós Segunda Guerra Mundial, que absorvia os progressos científicos e tecnológicos consumindo-os sob a ótica de interesses menores e imediatistas. Entendeu, com antecedência, que a arte da segunda metade do século XX não se prestaria apenas para fins expressivos pessoais, de uma sensibilidade mais ou menos aguda ou de uma visão alienada socialmente - desligada do seu tempo e das dificuldades pessoais de seus conterrâneos. Antecedeu assim os preceitos elaborados pelo principal Manifesto da vanguarda brasileira elaborado e publicado na cidade do Rio de Janeiro por Helio Oiticica, Rubens Gerchman, Lygia Pape, Maurício Nogueira Lima e entre outros Lygia Clark, em janeiro de 1967 e conhecido como: *Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda Brasileira*.

Para a artista - que no dia 1 de abril completaria 90 anos - viver e criar sempre foi um desafio instigante, uma relação dialógica estabelecida por intermédio de

Sem título, 1966. Série: Astronautas. Chapa de ferro, tela de arame, madeira, borracha, tubo de ferro, plástico e tinta sobre compensado. 122x69 cm.



Sem título, 1966. Série: Astronautas. Chapa de ferro, tela de arame, gesso, vidro, madeira, parafusos, PVA e tinta sobre compensado. 112x226 cm.

signos, formas e cores - vivenciais aos usufruidores de suas criações plásticas. Um diálogo que tinha como propósito principal ser expressão mútua, não somente uma forma de falar por outro ou para outro, mas com o outro - uma manifestação igualmente significativa para o público e para

a própria artista. Uma maneira de transpor a impessoalidade da vivência social, capaz de despertar no ser humano a consciência de si mesmo, de construir ou de reconstruir seus valores, intensificar experiências, reelaborar o mundo que o envolve sobre o qual age, mas também que o

pressiona e o modela.

Tereza Nazar, desta forma, compreende a configuração estética e social dos anos 1960: um tempo dinâmico exposto a tecnologia que evoluciona e revoluciona o cotidiano - unindo sentimentos que interferem no processo criativo dos artistas e que transcendem o

meramente particular para projetar-se esteticamente no universal. Assim, os fragmentos e os recortes de materiais industrializados se transformam em ferramentas primordiais para a sua criação plástica. Uma forma talvez de sinalizar um tempo difícil, não só para o Brasil, sua pátria adotada, mas para o mundo em geral. Visionariamente, a pintora entendeu os fartos, hoje considerados históricos (o Ato Institucional Número 5, a prisão dos estudantes do 3º Congresso da UNE, a proibição da exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro de artistas brasileiros selecionado para representar o Brasil na Quinta Bienal de Paris, o Pacto de Varsóvia, o fim da Primavera de Praga, as grandes manifestações estudantis e greves em Paris, o assassinato do líder pacifista Martin Luther King e até as transgressões criativas do Festival de Woodstock). Enfim um tempo que exigia posicionamentos claros, sem subterfúgios. A artista reformula radicalmente a sua obra, situando-a neste novo contexto histórico, traduzindo em criações visuais seu engajamento social e estético.

Objetos subtraídos do cotidiano, industrializados, são apropriados como matéria de ressignificação poética. Destituídos de seu destino original, desprovidos de qualquer tipo de glamour, ganham uma nova potência quando migram para a arte. Denunciam o estado efêmero da vida, ressignificam valores. Os cânones tradicionais do bom gosto, se aplicados à primeira vista na obra desta fase da artista, são inutilizáveis. Teresa Nazar deliberadamente incorporou e ao mesmo tempo ultrapassou as características artísticas das correntes reinantes da época: Novo Dadaísmo, Novo Realismo, Nova Figuração, Pop-Art. Assim como Susan Sontag, Teresa Nazar entendeu a significativa contribuição da estética *Camp* para aquele período. A pintora decisivamente eliminou o que seria assimilável facilmente, substituindo-o por uma composição vigorosa à margem do caudal da arte de imediata inteligência e consecutiva comercialização, à procura de uma arte objetual, entre a pintura e a escultura, uma crítica direta à sociedade industrial de consumo que lhe possibilitou uma visão particular

do mundo, índice da liberdade artística alcançada pela imaginação irrestrita desta artista.

Independente e livre de objetivos esculturais, os materiais industrializados escolhidos pela artista impulsionam e dinamizam a composição final da obra: lâminas finas, maleáveis são recortadas arqueadas, dobradas, sanfonadas. Além dos metais, Teresa Nazar acrescentou em seus painéis, materiais plastificados, tecidos variados, pregos e até parafusos. Perfeitamente integrados à composição, adquirem certa autonomia, de aparência inesperada, incomum. Apesar de optar pela não utilização de materiais considerados nobres e sacralizados pelas artes plásticas, seus painéis superam vicissitudes e alcançam densidades unívocas. As emendas e as suturas, resolutivamente visíveis, ressaltam não apenas as precariedades destes materiais, mas da própria humanidade.

As confrontações formais e figurativas aparentemente contraditórias reforçam ainda mais a proposta inicial da artista, um confronto direto com



Sem título, c. 1960. Tríptico. Chapa de alumínio, sisal, resina de poliéster e tinta sobre compensado. 110x161 cm.

o conturbado momento histórico da época.

Ao expor fragmentos e detritos da decantada sociedade tecnológica, a artista realiza uma experiência estética diferenciada: uma crítica ao estatuto real da contemporaneidade que privilegia os processos produtivos tecnológicos vigentes, em detrimento da humanidade. Daí a aparente instabilidade criada em suas obras, tensão permanente entre superfícies e volumes.

Felicitada pelos principais críticos de arte brasileira, Teresa Nazar

aprofundou ainda mais as suas pesquisas estéticas. Mario Schenberg, ao escrever sobre esta nova fase da artista afirmou: “Na VIII Bienal Teresa causou uma grande surpresa, pelo progresso rapidíssimo que realizara em pouco tempo. Verdadeiro salto. Sua pintura ganhara um arrojo e uma liberdade imprevisíveis, graças à sua audácia no emprego de novos materiais e a virada para novas formas de realismo... Sua visão do mundo não podia ser transmitida adequadamente pela simples representação gráfica e colorística tradicional”.

Em 1966, Frederico de Moraes acrescentou: “Do último ano para cá, Teresa Nazar transformou radicalmente sua temática, iniciando uma série interessantíssima sobre voos de

Sem título, c. 1970. Série: Mulheres. Gesso, tecido, PVA e tinta sobre compensado. 110x53cm.





Foguete, 1966. Chapa de ferro, tela plástica, gesso, vidro, parafusos, PVA e tinta sobre compensado. 80x110 cm.

astronautas, na qual usa materiais os mais diversos - placas de metal, restos de objetos industrializados, etc. - como que a sugerir a mesma ambiência dos voos interplanetários... É preciso prestar atenção em Teresa Nazar”.¹ Harry Laus também destacou a sua grande mudança artística: “Teresa Nazar abandonou a pintura de cavalete e dedica-se a serrar, parafusar, pregar elementos os mais variados para a realização de seus quadros. É uma pintora da vanguarda paulista”.² Antonio Bento, em 1996, reforçou: “A temática ‘pop’ é adequada às novas realizações da artista... Teresa Nazar utiliza-se de objetos e chapas prateadas, que revitalizam a sua composição... uma pintura inovadora e anticonformista, baseada numa temática da nossa época, como a da navegação sideral, com os seus foguetes, cápsulas e astronautas, heróis modernos empenhados na aventura da conquista do cosmo”.³ O historiador de arte José Roberto Teixeira Leite confirmou: “a artista destacou-se por suas interpretações pictóricas do cotidiano, bem como pela série de quadros dedicados aos

astronautas e aos voos espaciais, servindo-se então de uma linguagem claramente influenciada pela Pop norte-americana”.⁴ Assim, ousadamente, pioneiramente Teresa Nazar incluiu com antecedência a presença da mulher nos futuros voos espaciais.

Apesar de Teresa Nazar não concordar, muitos críticos inseriram a sua produção visual na Pop-Art. A artista, em depoimento para o Jornal do Brasil, discordou: “Há muito tempo - por necessidade e obrigação - acabei com a pintura de cavalete. Creio nos materiais que procuro e utilizo, porque, através deles chego a concretizar um pedaço do tempo ao qual existi”. Em seguida, completou: “Minha arte é bem distinta daquilo que os Pop-Art americanos mostram em suas obras, pois, sendo o artista um termômetro de sua época, ele retratará os símbolos do mundo que o rodeia dentro de seus limites geográficos. O homem americano não tem tempo de parar para pensar. Por isso a Pop-Art americana reflete um mundo agitado, cheio de cartazes luminosos, produtos

alimentícios e garrafas de coca-cola”.⁵ Em depoimento, iconoclasticamente, a autora reforça a sua independência estética afirmando que as nomenclaturas e as classificações artísticas deviam ser eliminadas: “Chegou um momento que você não precisa dizer isto é uma pintura, um desenho, uma gravura ou uma escultura. Você pode utilizar todos os materiais escultóricos, gráficos, pictóricos em uma única obra”.⁶

Apesar da não concordância explícita da artista, de sua filiação à Pop-Art, algumas de suas obras (distantes do marketing e da apologia do consumo) se aproximam, tangenciam conceitualmente esta corrente artística.

Após ser aclamada pelo crítico Mario Schenberg como “artista da vanguarda paulista” e alcançar visibilidade nacional por intermédio de suas participações com grande destaque em duas Bienais Internacionais de São Paulo - a pintora foi convidada (em plena ditadura militar) para realizar junto com os mais importantes artistas daquele época: Hélio Oiticica, Antonio

Dias, Rubens Gerchman, Nicolas Vlavianos, Pedro Escosteguy, Maria Helena Chartuni e Carlos Vergara - de um dos mais polêmicos eventos da década de 60: o Happening na Avenida São Luis/Galeria Atrium de São Paulo, segundo Carlos Vergara, foi para desmistificar a arte: “Somos realistas. As coisas devem ser vistas como são. Vamos tirar o paletó da obra de arte para que o público se sinta à vontade para ver”.⁷ Em entrevista para o jornal O Estado de São Paulo Teresa acrescentou: “o propósito do *apeningue* é social e artístico servindo-se da psicologia do choque para despertar no espectador o impacto ante a obra de arte... algo momentâneo, que pode chocar o meio mostrando a insignificância das coisas e das ideias, o desprezo pelos valores estabelecidos e também algo mais: a validade na escolha dos meios de expressão artística”.⁸

Esse evento, um manifesto iconoclasta, na época foi aclamado e ao mesmo tempo detestado pelo público e parte da crítica de arte, os críticos mais engajados com a arte contemporânea o defenderam. O diretor do Museu de

Arte de São Paulo - MASP, Pietro Maria Bardi, com discernimento e firmeza afirmou: “a arte brasileira continua a se desenvolver como estava previsto, participando sempre, e cada vez com mais intensidade, dos movimentos de renovação que surgem agora, uns após outros, em toda parte. Para muitos isto é errado: para outros, justo... tudo o que escapa do campo do conhecimento fácil e corriqueiro ainda não é aceito”.⁹

Ao se apropriar e adequar para a arte objetos e materiais até hoje relegados culturalmente, a pintora instituiu formalmente uma nova leitura, um novo olhar. Para esta artista não existiam materiais nobres ou menos nobres. Cabia unicamente ao criador rever e superar padrões e convenções estipulados por antigas gerações de artistas e ou historiadores de arte.

Assim teias de arame, palhas de aço (Bombril), tecidos, placas metálicas recortadas ou dobradas, madeira, gesso misturado com estopa e cola PVA, parafusos, interruptores, cabos elétricos, rebites - objetos côncavos ou convexos - convivem formalmente

nas composições e alegorias visuais de Teresa Nazar. Metáforas que abrigam objetos, formas e cores vibrantes: operações simbólicas desvinculadas de relações imediatistas de significados-significantes, somente testemunhas da realidade circundante. Para a artista, os materiais funcionam como coautores da obra, pois expressam intrinsecamente o essencial, o indisfarçável, certa verdade inalcançável à arte por outros meios. Os materiais, muitas vezes constroem tensões, integrantes e inseparáveis do ideário visual concretizado pela artista. Uma cosmogonia visual que redimensiona as discussões sobre a própria criação artística (iniciada por Teresa Nazar com as suas pinturas dos anos 1950), para um diálogo mais amplo com diferentes técnicas e diversificados materiais, assim os seus quadros avolumam-se e testam os limites sacralizados da pintura: uma tradução particular, convincente, sensível de Teresa Nazar.

Para Walter Zanini, Teresa Nazar “criou múltiplos campos de imagens, construídos através de grande liberdade de formas articuladas, singulares... é



Sem título, 1967. Série Espacial V. Chapa de ferro, tela de ferro, plástico, gesso, PVA e tinta sobre eucatex. 121x141 cm.



recorrente o *assemblage* de coisas industrializadas... descobrimos em seus cenários geralmente conturbados, uma presença significativa de razões femininas, socio-culturalmente e psicologicamente entre as maiores de um período de luta por emancipações... A contribuição de Teresa Nazar permanece”.¹⁰

“NA VIDA NÃO TEM SENTIDO FICAR APEGADA ÀS COISAS. QUANDO SE ALMEJA ALGO NOVO É PRECISO ABANDONAR TUDO O QUE VEIO ANTES.”
TERESA NAZAR

Teresa Nazar nasceu no dia 1º de abril de 1933 em Mendoza, Argentina.* Antes de vir para o Brasil, recebeu na sua cidade natal Mendoza, uma formação artística e humanística exemplar ministrada pela Universidade Nacional de Cuyo, que lhe outorgou, em 1961, uma bolsa de intercâmbio cultural. A artista, para se aprimorar em litografia veio para São Paulo, onde estudou na FAAP com Marcelo Grassmann e Darel Valença. Este intercâmbio lhe possibilitou, além de seu aperfeiçoamento em gravura, ser assistente da professora Hebe de Carvalho na própria FAAP e ser selecionada para participar como monitora da VI Bienal Internacional de São Paulo. Estas experiências e o contato direto com os mais importantes artistas que participaram dessa mostra determinaram, depois de seu retorno a Argentina, um desejo de voltar a São Paulo

Sem título, 1966. Série: Astronautas. Chapa de ferro, tela de arame, plástico, parafusos, objetos e tinta sobre compensado. 110x80 cm.

e aqui permanecer. Em entrevista, Teresa Nazar explicou o motivo de sua escolha: “eram anos de grande agitação político-social e, na capital paulista, florescia um movimento cultural de grande envergadura. Nela gostaria de realizar o que penso em pinturas. Depende, no entanto de várias circunstâncias”.¹¹

Para Vergniaud Gonçalves a artista acrescentou: “Odeio a rotina. Gosto de São Paulo também porque, quando acordo, nunca sei o que vai me acontecer. Estou descobrindo um novo mundo”.¹²

Em 1962, a artista aqui fixou residência definitiva, instalou seu ateliê e se casou em 1965 com o escultor grego Nicolas Vlavianos. Desde o início de sua carreira artística em Mendoza, Teresa Nazar reconfigurou plasticamente a representação da humanidade. No começo, solidária registrou aspectos significativos da cultura dos indígenas argentinos, seus conterrâneos esquecidos pelo poder público. Esta fase foi elogiada pelo jornal Los Andes, de Mendoza.

Esta publicação destacou de imediato o seu surpreendente domínio técnico concluindo: “não obstante, apesar de jovem, em suas composições com figuras indígenas, pode-se apreciar a incorporação de alguns elementos que já apontam para um estilo pessoal”.¹³ Além dos especialistas em arte da Argentina, os brasileiros também reconheceram a extensão dos conhecimentos técnicos compositivos e pictóricos de Teresa Nazar.

A sua primeira exposição individual, aqui apresentada na antiga Galeria Selearte foi referendada pelos críticos dos principais jornais paulistas. Geraldo Ferraz, considerado até hoje um dos críticos mais exigentes do Brasil, além de valorizar as suas habilidades técnicas afirmou: “A jovem pintora trata a pintura a óleo em cuidadosa matéria, sobre ritmos e coloridos de uma conscienciosa elaboração... Teresa é uma figurativa que não cede a nenhuma transação no mundo abstrato... busca, isto sim, correspondências plásticas de vibração ativa e de enquadramentos dinâmicos... tudo isto em favor de

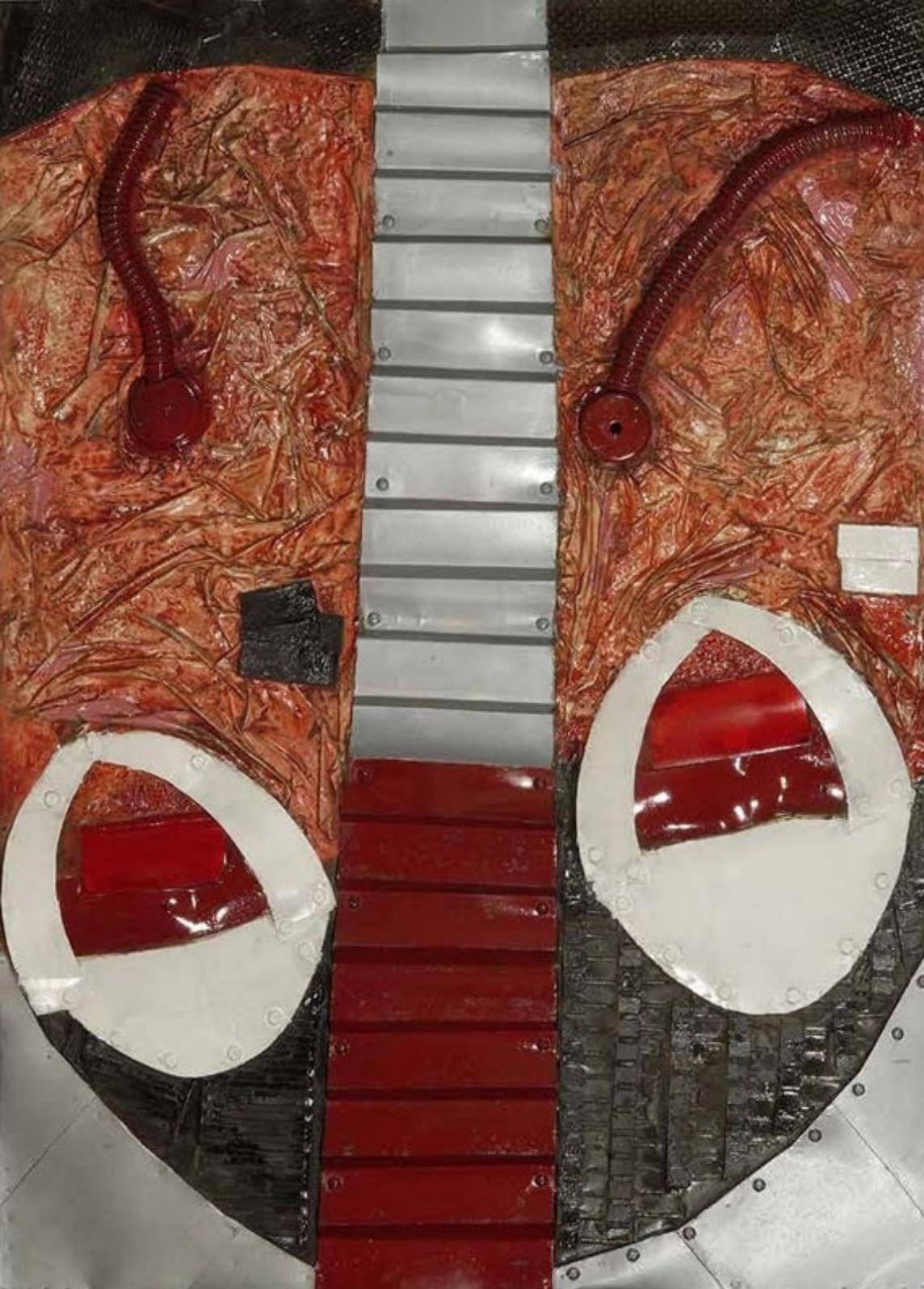
uma pintura que se arma se esforço numa espontaneidade admirável”.¹⁴

Na mesma época, José Geraldo Vieira, Quirino da Silva, Mario Schenberg e Sergio Milliet também enalteceram esta sua primeira mostra no Brasil.

Quirino da Silva admirado escreveu: “sua obra é toda estruturada por um desenho forte que se harmoniza com um colorido depurado”.¹⁵

José Geraldo Vieira acrescentou: “Teresa Nazar apresenta uma objetividade figurativa em teor majestoso... uma intuitiva composição proto-cubista e também expressionista entre Georges Braque e Roualt...” Assim, Vieira sinalizava as heranças e influências positivas dos grandes mestres na obra de Teresa Nazar.¹⁶

Para Sérgio Milliet: “Teresa Nazar tem a recomendá-la, antes de tudo, um conhecimento perfeito da composição. Uma composição sem dúvida geométrica, mas não fria, mesmo porque adquire como predileção pelas curvas, uma sensualidade realçada ainda pela cor e pelo amor a matéria. A seriedade da sua arte é ademais, extremamente simpática nesse momento de tantas



seduções estéticas”.¹⁷

Já para Mário Schenberg, “a pintura de Teresa Nazar se filia a um expressionismo figurativista de marcado caráter cubista... esta jovem artista possui uma visão vigorosa das paisagens e das pessoas... a cor é ainda subordinada ao desenho e à composição dos volumes... que acentuam os vários planos de seus espaços de seus espaços cubistas, sem constituir o meio principal de expressão”.¹⁸

Raramente, não só no Brasil, um artista plástico, em sua primeira mostra individual, conseguiu tanto apoio e o reconhecimento de suas qualificações técnicas, coloristas e compositivas. Apesar do sucesso desta e das outras exposições apresentadas pela artista nas principais galerias de arte de São Paulo e o Rio de Janeiro (Astréia, Atrium, Petite Galerie, Goeldi), a pintora entendeu que não poderia parar no tempo, se acomodar, mesmo com essa excelente aceitação dos críticos e dos principais colecionadores de arte da época. A partir daí, Teresa sentiu a necessidade de enfrentar novos desafios em sua carreira. Em entrevista para um jornalista a pintora afirmou: “Na vida não tem sentido ficar apegada as coisas. Quando se almeja algo novo é preciso abandonar tudo o que veio antes”.¹⁹

Apesar de realizada como artista e de ter suas

Sem título, 1966. Série: Astronautas. Chapa de ferro, tela de arame, plástico, acrílico e tinta sobre compensado. 110x80 cm.

obras disputadas pelos principais galeristas e colecionadores da época, Teresa Nazar, paralelamente às suas atividades artísticas, desenvolveu um profícuo e elogiado trabalho como professora na Faculdade de Artes Plásticas da FAAP, destacando-se, até hoje, entre os mais respeitados deste Centro universitário.

Em depoimento, entre tantos outros artistas, Alex Vallauri ressaltou a contribuição das aulas de desenho ministradas na FAAP por Teresa Nazar, considerando-as de fundamental importância para a sua formação artística.

Inquieta e audaciosa, Teresa nunca se acomodou. Ela entendeu que a arte está sempre em movimento, sintonizando o mundo e a humanidade em permanentes mudanças e mutações. Por isso, nunca aceitou repetir meramente o já alcançado, estruturado de suas criações plásticas; procurava incessantemente os meios libertadores do pensar, visualiza e fazer arte.

Assim, a pintora se distanciou cada vez mais de soluções fáceis e repetitivas impostas pelo insípido mercado sul-

americano de artes visuais. Nazar, até o fim de sua vida, em tempo algum, afastou-se de seus valores pessoais e de suas convicções estéticas. Isenta de proselitismos e de soluções traiçoeiras da arte, jamais embarcou nas ondas da moda. Só lhe interessava a expressão e a representação dos anseios de uma humanidade livre que também lutasse a favor da liberdade da vida e da arte, suas principais metas de vida.

Uma parte da crítica de arte entendeu esse novo momento criador de Teresa, surpresos com seus progressos em tão pouco tempo, assim muitos críticos a selecionaram e a indicam para importantes mostras coletivas, ao lado dos mais significativos artistas plásticos brasileiros dos anos 1960.

Sem medo de errar, avançou cada vez mais em suas pesquisas, materiais e técnicas inovadoras. Desistiu definitivamente da pintura a óleo de cavalete, à procura de outros e inusitados suportes para as suas novas criações. Depois de afirmar que as nomenclaturas e as classificações artísticas precisavam ser abolidas,

rechaçadas, defendeu o uso livre de elementos gráficos, pictóricos e escultóricos em uma única obra, preconizando um novo tempo, um novo momento de sua carreira.

Com materiais inusitados, Teresa idealizou duas novas séries. Segundo o crítico Mário Schenberg a sua nova “visão de mundo não podia ser transmitida adequadamente pela simples representação gráfica e colorística tradicional”. Para ele, a partir de 1965, “Teresa continuou a progredir muito. Houve, sobretudo, uma transformação radical na sua temática, que tornou atualíssima, tratada de maneira convincente. Basta mencionar a sua série interessantíssima de quadros sobre os voos dos astronautas em que utiliza largamente placas e outros elementos metálicos assim como objetos. O tratamento tão vivo e sugestivo das figuras é característico de sua fase atual. Também nas telas sobre temas cotidianos, como no quadro com as mulheres no cabeleireiro, Teresa revela uma capacidade de apreensão realista pop muito original e uma eficácia de comunicação artística...

A posição de destaque de Teresa Nazar na vanguarda da pintura paulistana se consolidou e, sua presença já se fez sentir mais amplamente em todo o movimento neo realista brasileiro”.²⁰

Nos anos 1960 Teresa Nazar participou das principais manifestações de vanguarda das artes plásticas brasileiras: do primeiro happening de São Paulo junto com Hélio Oiticica que apresentou, pela primeira vez em São Paulo, neste evento, com passistas da Escola de Samba da Mangueira usando os seus parangolés; de importantes mostras organizadas por Walter Zanini no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e inclusive de bienais de São Paulo - as de 1965 e 1967. Nesta última, também conhecida como a “Bienal de Arte Pop”, suas obras foram destacadas pela ousadia formal, técnicas e temáticas incomuns em paralelo a produção inovadora da representação dos Estados Unidos que na ocasião expôs obras de Jasper Johns, Andy Warhol, Roy Lichtenstein e entre outros Robert Rauschenberg, que também ficaram impressionados com a obra inovadora dessa artista.

A pesquisa de novas técnicas e materiais insólitos fundamenta o processo criativo de Teresa Nazar nos anos 1960. Liberdade, ousadia e inovação desmedidas em especial para uma artista que dominou com maestria, desde o início de sua carreira, as técnicas tradicionais do desenho e da pintura a óleo, uma forma irreverente distante dos convencionalismos da representação artística em um momento difícil da história do Brasil, em plena ditadura militar. Assim, presentificou e questionou em suas obras, de forma eloquente, a permanente equação: razão *versus* emoção da humanidade frente às máquinas cada vez mais robotizadas do dia a dia do cidadão comum.

Quando questionada sobre as influências da Pop-Art em sua produção plástica, Teresa Nazar respondia: “Para mim, a arte universal não tem fronteira”, reafirmando, mais uma vez, com antecedência o primeiro item da Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda Brasileira. Com esse resgate histórico da produção plástica de Teresa Nazar nos anos 1960, a *Revista Arte & Crítica* da ABCA

reforça a opinião de Walter Zanini que em 2005 afirmou: “a contribuição de Teresa Nazar permanece”.

*Teresa Nazar nasceu no dia 1º de abril de 1933 em Mendoza, Argentina e faleceu em 16 de junho de 2001 em São Paulo, cidade adotada e amada pela artista.

NOTAS

1 MORAIS, Frederico. “A melhor Exposição é a de Teresa Nazar”. O Globo, Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1966.

2 LAUS, Harry. “Coexistência Pacífica”. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro. 16 de setembro de 1966.

3 BENTO, Antonio. “Os Astronautas de Teresa Nazar”, Última Hora, Rio de Janeiro, 16 de setembro de 1966.

4 LEITE, José Roberto Teixeira. Dicionário Crítico da Pintura. Rio de Janeiro: ArtLivre, 1988 p. 349. Verbete Nazar, Teresa.

5 “A Arte de Impacto de Teresa Nazar”. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1966.

6 FAAP. Departamento de Pesquisa e Documentação de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, 27 de setembro de 1977.

7 “Vamos participar desse apeningue”. O Estado de São Paulo, São Paulo, 18 de agosto de 1966.

8 Apeningue o que é? O Estado de São Paulo, 12 de agosto de 1966.

9 BARDI, Pietro Maria. “Simpatia para o “happening” dos artistas”. Diário de São Paulo, 17 de agosto de 1966.

10 ZANINI, Walter. Sobre Teresa Nazar. In Teresa Nazar na Vanguarda Paulista. Spinelli, João [ET alii]. São Paulo. Museu de Arte Brasileira - FAAP - 2005 p. 14.

11 SILVA, Quirino da. Teresa Nazar. Diário da Noite, São Paulo, 13 de julho de 1961

12 13 GONÇALVES, Vergniaud. “São Paulo fascina artistas de outras terras. Shopping News. São Paulo, 23 de julho de 1963.

13 Jornal Los Andes. Expone oleos Teresa Nazar. Mendoza, 13 de agosto de 1960.

14 FERRAZ, Geraldo. Uma artista na paisagem. O Estado de São Paulo, 22 de março de 1963. p.7.

15 SILVA, Quirino da. Teresa Nazar. Diário de São Paulo, 8 de março de 1963. Segundo caderno p.2.

16 VIEIRA, José Geraldo. Teresa Nazar. Folha de São Paulo, 12 de março de 1963.

17 MILLIET, Sergio. Teresa Nazar, Folha de São Paulo, 12 de março de 1963.

18 SCHENBERG, Mario. Teresa Nazar. Galeria Selearte, São Paulo, 1963.

19 GONÇALVES, Vergniaud. São Paulo fascina artistas de outras terras. Shopping News, São Paulo, 23 de julho de 1963.

20 SCHENBERG, Mario. Teresa Nazar. Galeria Atrium, São Paulo, 18 de maio de 1966.

JOÃO J. SPINELLI

Historiador, crítico de arte, curador e professor de História da Arte na FAAP, ECAUSP, IA - UNESP e de Arte e Cultura Japonesa e Arte Pública no curso de pós-graduação da Escola de Comunicações e Artes da USP. Curador independente de exposições em museus, centros culturais no Brasil e no exterior (Buenos Aires, Miami, San Capistrano e Nova York, Estados Unidos). Autor e/ ou organizador de dezessete livros de arte, entre eles: Coleção SESC de Arte Brasileira, 2006, Informelle Kunst in Südamerika (Museum am Ostwall, Alemanha, 2002, Arte Nipo-Brasileira, 2001, Arte Pública no Brasil Apontamentos e Reflexões, 1997, Antonio Carelli: visualidade de um artista em constante evolução, 2010 e Alex Vallauri Graffiti: fundamentos estéticos do pioneiro do grafite no Brasil, 2011.



ARTIGO

PARTE III

CINEMA DE ANIMAÇÃO E ARTES VISUAIS: ENCONTROS E DESENCONTROS

ANNATERESA FABRIS
ABCA/SÃO PAULO

RESUMO: A análise das relações entre desenho animado e artes visuais terá como epicentro dois longas-metragens do Estúdio Disney (Branca de Neve e os sete anões e A Bela e a Fera) e duas produções inspiradas nos universos pictóricos de Vincent Van Gogh (Com amor, Van Gogh) e Tarsila do Amaral (Tarsilinha)

PALAVRAS-CHAVE: ilustração; pintura; escultura; desenho animado.

ABSTRACT: The paper will analyze the relationships between cartoon and visual arts through two features of Disney Studio (Snow White and the seven dwarfs and Beauty and the Beast) and two productions inspired by the artistic universe of Vincent Van Gogh (Loving Vincent) and Tarsila do Amaral (Tarsilinha).

KEYWORDS: illustration; painting; sculpture; cartoon.

Para Disney era fundamental que os animadores de seu estúdio tivessem conhecimento de história da arte, o que o leva a desenvolver várias ações para incrementar esse aspecto de sua formação profissional. Além de constituir uma biblioteca, focada principalmente na ilustração europeia oitocentista, promove conferências, cujo objetivo era estabelecer uma ponte entre o universo das artes visuais e aquele do cinema de animação. A viagem à Europa no verão de 1935 representa o marco inicial da constituição da biblioteca. Disney adquire livros infantis, obras de ilustradores famosos e de arquitetos do século XIX na Inglaterra (81), França (90), Alemanha (149) e Itália (15). Atraído pela atmosfera “estranha” dos livros infantis ilustrados, o realizador pensa logo na possibilidade de realizar “alguma pequena história que incorporasse todos esses personagens atraentes”, tendo como referência obras de Charles Perrault (*A bela adormecida* e *Cinderela*), J. M. Barrie (*Peter Pan*), Lewis Carrol (*Alice no País das Maravilhas*), Carlo Collodi (*As aventuras de Pinóquio*), Felix Salten

(*Bambi*) e dos irmãos Grimm (*Branca de Neve*), dentre outros.

Aconselhado por Albert Hurter e Joe Grant, Disney que, no momento, estava trabalhando na produção do primeiro longa-metragem de animação, *Branca de Neve e os sete anões*, inclui entre suas aquisições obras que servirão de inspiração aos animadores do estúdio: uma edição alemã dos contos dos irmãos Grimm ilustrada por Adrian Ludwig Richter (1857); livros com ilustrações de Hermann Vogel (1894), Friedrich August Moritz Retzsch, Wilhelm Busch, John Bauer e Arthur Rackman, só para citar alguns exemplos. Além disso, adquire obras ilustradas por Gustave Doré, Honoré Daumier, Grandville, Benjamin Rabier, Heinrich Kley, Attilio Mussino, John Tenniel, Charles Folkard e livros dedicados ao arquiteto Eugène Viollet-le-Duc.

O pintor francês Jean Charlot, que tinha trabalhado anteriormente no México, incumbe-se, em 1938, de proferir o ciclo de oito conferências *Imagens e feitura de imagens*, no qual, de acordo com Reuel Denney, assegurava a seus ouvintes que eles poderiam

ser considerados “*modernos muralistas que projetavam grandes desenhos não em muros, mas numa tela de cinema*”. Embora faça essa afirmação, Charlot não desconhece a diferença entre os tipos de movimento captados pela pintura e pela animação. É o que demonstra um artigo publicado no verão do mesmo ano¹, em que ele lembra que o gesto do Cristo da Capela Sixtina é belo em virtude do “*movimento parado*”; o Pato Donald, ao contrário, nada ganharia ao ser “*congelado na arquitetura*”. Há uma razão para isso: a animação deve lidar com um gesto contínuo, ao passo que Michelangelo buscava a “*apoteose*” de seus heróis. Em outros momentos, porém, o cinema de animação pode superar a pintura. O artista escolhe como exemplo a espiral desenhada no espaço para evocar os músicos apanhados pelo ciclone em *The band concert* (1935). Na “*realidade tridimensional*” do curta-metragem, “*foi atingida aquela Linha da Beleza, aquela forma em S que, com as técnicas imperfeitas da pintura, Hogarth tentou enredar no espaço, enrolando ao seu redor um cone supérfluo. Essa espiral, que o pintor pode apenas sugerir e*

que o escultor pode apenas congelar, é trazida à vida pela animação”².

Os paralelos entre cinema de animação e artes visuais não param por aí. Além de afirmar que *“o homem das cavernas que ‘animou’ o javali de Altamira teria abraçado com reverência esse outro animalista, Disney”*, pela habilidade em contar uma história, Charlot destaca uma característica fundamental do cinema de animação, a capacidade de fundir a visão cômica com a beleza funcional: *“As criações de Disney não são extravagâncias. São formas estritamente modeladas de acordo com as linhas de sua função, e sua função floresce na beleza”*. Tendo em vista essa característica, é possível dizer que seus personagens são *“tão plenamente compatíveis com o cinema quanto uma Virgem de Rafael é compatível com a pintura”*.

A questão do desenho animado como forma contemporânea de muralismo volta a ser abordada pelo pintor, antecedida por uma reflexão sobre a busca de uma forma de arte coletiva por parte da vanguarda, representada pelo cubismo. Este sonhou com uma

arte impessoal, capaz de substituir o desenho à mão livre e a pincelada franca com padrões apropriados à régua e ao compasso. Uma vez que obras semelhantes poderiam ser multiplicadas por meios mecânicos, o mundo estaria livre da idolatria do *“original”*, podendo ressuscitar as antigas tradições coletivas egípcias e góticas. O cubismo, no entanto, foi obrigado a desistir do sonho de construir uma catedral, pois seus objetivos não foram bem vistos por galeristas e colecionadores.

Apesar de pressionado por motivos financeiros, coube ao desenho animado representar *“o florescimento inesperado da semente cubista. A animação capturou a impessoalidade de uma obra de arte e esmagou o culto do ‘original’”*. Isso deriva de seu processo de produção: os desenhos animados são manipulados por muitas mãos - desde a concepção do enredo até o entintamento da linha -, tendo como resultado a compressão da personalidade e a perda do *“sabor humano”*. A conclusão a que Charlot chega é bastante apoteótica: *“Verdadeira arte para todos, esses grandes murais*

em movimento são os favoritos do povo. Os gigantescos cavaleiros de Uccello tornaram-se uma forma verde numa parede manchada; os afrescos antigos estão sepultados em museus vazios. É de todo apropriado que os novos murais surjam naqueles lugares nos quais a vida se reúne. Os novos temas ilustram a nítida fissura entre nosso racionalismo e nosso impulso imaginativo. Nós trabalhamos, amamos, comemos e dormimos no interior de uma ciranda de atividades financeiras e nossos cérebros transbordam senso comum. Reverenciamos esse panteão recentemente criado de deidades animais, Mickey e companhia, pois eles são diferentes de nós, divinos, irracionais”.

Se, como escreve Denney, as considerações de Charlot levantaram o moral de pessoas que se consideravam destinadas a desenhar *“partes intercambiáveis da anatomia animal e humana”*, dando-lhes a ideia de que integravam uma guilda voltada para o entretenimento de milhões de pessoas, outro aspecto deve ser levado em conta, pois ele permite compreender de maneira adequada as

escolhas artísticas do Estúdio Disney. Charlot afirma enfaticamente que o desenho animado é “*um microcosmo estilístico completo em si*”. Embora sua evolução siga o diagrama traçado pela história da arte, ele o faz a seu bel prazer, numa temporalidade que, em poucos anos, se apossou dos mais diversos estilos que a pintura levou séculos para investigar: “*primitivo, clássico, barroco, decadente*”.

Wolf Burchard, curador da mostra *Inspirando Walt Disney: a animação das artes decorativas francesas* (2021), numa conversa com Jacqui Palumbo, lembra que o Estúdio Disney se parecia com um ateliê europeu de artes decorativas, no qual se reuniam centenas de artistas para criar algo que deveria dar a ideia de ter sido desenhado e feito por uma única pessoa. Artistas “*de pleno direito*”, os animadores do Estúdio Disney não copiavam nenhum estilo particular, mas sintetizavam suas inspirações em vívidas narrativas visuais. Aos exemplos citados por Burchard - os trabalhos de Mary Blair para *Cinderela* e a visão medieval proposta por Eyvind Earle para *A bela adormecida*, que teve como fontes de inspiração o ciclo de tapeçaria *O unicórnio* (criado nos Países Baixos no século XVI), os manuscritos iluminados dos irmãos Limbourg e a pintura de Jan van Eyck - podem ser acrescentados muitos outros, pois o método de composição das referências visuais de um filme é justamente o descrito pelo curador da mostra.

Branca de Neve e os sete anões, Arthur Rackham, 1909.



Isso é muito evidente em *Branca de Neve e os sete anões*, cuja visualidade se inspira basicamente nas ilustrações dos livros infantis adquiridos durante a viagem de 1935. Sabe-se que Hurter deriva o protótipo da cabana dos anões de uma ilustração de Richter e das aquarelas coloridas de Vogel para o conto dos irmãos Grimm. A caracterização da figura de Branca de Neve baseia-se na pintura pré-rafaelita e nas ilustrações de Retzsch, Richter e Rackham.³ O corvo da rainha tem como modelos os desenhos concebidos por Wilhelm Busch para ilustrar *Hans Hucklebein, der Unglücksrabe* (1867). O aspecto dos anões é derivado das ilustrações dedicadas aos gnomos pelo sueco John Bauer. A figura do príncipe é derivada das ilustrações de Vogel.

Os animadores recorrem a outras imagens, além das ilustrações de contos de fada, para definir os personagens. No caso dos anões, eles veem filmes de pessoas com acondroplasia e transformam as imagens observadas em pequenas esferas colocadas em cima de esferas grandes. O aspecto sombrio dos subterrâneos do castelo da

Rainha⁴ tem como fontes referenciais gravuras de Doré para *A Divina Comédia* (1861, 1868) e de Giovanni Battista Piranesi para *As prisões* (1750). A caracterização da Rainha tem diversas fontes de inspiração, mas nem todas são reconhecidas pelo estúdio. Sabe-se que Disney sugeriu usar as máscaras de papel machê de Vladislav Theodor Benda para desenhar o rosto da personagem. É possível que outra fonte de inspiração tenha sido um quadro do pintor *Art Nouveau* Georges de Feure, *A mulher de chapéu preto* (1898), em virtude de algumas semelhanças fisionômicas. A vestimenta e a silhueta geral da Rainha remetem a uma escultura gótica, realizada pelo Mestre de Naumburg entre 1243 e 1249, que representa Uta von Bellenstedt, esposa do margrave Ecardo II de Meissen, que viveu entre c. 1000 e 1046. Uta integra um grupo de doze estátuas erguidas na Catedral de São Pedro e São Paulo, em Naumburg, e se destaca pela beleza nobre e serena, pelo aspecto enigmático e inatingível e pelo uso de uma vestimenta simples e sofisticada ao mesmo tempo: porta na cabeça uma coroa de flores de lis,

tem o rosto envolvido numa touca de linho, traja um vestido vermelho e um manto de gola levantada, forrado com a mesma cor e preso por um broche dourado.

Como justificar a transformação de uma figura tão nobre numa encarnação do mal? Para Brianna Lagacé, a explicação deve ser buscada na transformação da escultura numa “encarnação da essência germânica” no período da Primeira Guerra Mundial. A representação disneyana enfatizaria a percepção norte-americana dessa essência, já que a estátua passa a ser vista como a personificação do mal atribuído à Alemanha durante o primeiro conflito mundial. Existe uma explicação mais próxima da realização do filme, que ajuda a compreender melhor a transformação da obra numa figura maligna. O reconhecimento público da estátua deve ser atribuído a Walter Hege que, na década de 1920, fotografa as obras da catedral de Naumburg, popularizando-as entre os especialistas. O regime nazista apropria-se de Uta em diversas ocasiões: uma réplica da obra é apresentada na *1ª Grande Exposição*



de *Arte Alemã* (1937); na mostra *Arte degenerada* (1937), uma fotografia da estátua é usada como contraponto às realizações dos artistas modernos; no documentário de propaganda *O eterno judeu* (*Der ewige Jude*, 1940), dirigido por Fritz Hippler, a escultura volta a representar o papel que lhe havia sido atribuído pelo regime: ser o paradigma da mulher ariana, pura, obediente e forte para resistir a tudo ao lado do marido.

Os animadores do Estúdio Disney não corroboram a ideia de que uma das referências na concepção da figura da Rainha seria a atriz Helen Gahagan, protagonista de *Ela - A feiticeira* (1935, Lansing C. Holden e Irving Pichel), em virtude do traje bem próximo da estátua medieval e da animação de 1937. Também não há evidências de que eles endossam a tese de que o rosto da personagem seria uma combinação dos traços de Hedy Lamarr, Katherine Hepburn e Gale Sondergaard. Joan Crawford, ao contrário, é reconhecida como possível inspiração para a “*máscara hollywoodiana*” da personagem, particularmente no desenho dos lábios e dos olhos.

Outras referências cinematográficas são admitidas pelos realizadores do filme. É o caso de *Romeu e Julieta* (1936, George Cukor), que serviu de inspiração para a sequência do ataúde

Uta von Bellenstedt, Mestre de Naumburg, 1243-1249.

de cristal⁵; de algumas películas expressionistas, como *O gabinete do doutor Caligari* (1920, Robert Wiene) e *Nosferatu* (1922, F. W. Murnau), que sugeriram a criação de uma atmosfera pesada nos subterrâneos do castelo e de visões angustiadas na fuga de Branca de Neve pela floresta⁶; e de *O médico e o monstro* (1931, Rouben Maoulian), que esteve na base da transformação da Rainha em bruxa, ao lado dos desenhos da velha de *João e Maria* dos irmãos Grimm, concebidos por Rackham (1909).

A escolha de uma ambientação essencialmente oitocentista não é casual; ela permitia fazer de Branca de Neve uma heroína moldada pelas normas da sociedade vitoriana: dotada de uma moral “clara e nobre” e de um ideal “virginal e altamente sanitizado”, nos dizeres de Esther Leslie. Não deixa de ser significativa nesse sentido a transformação do final do conto dos irmãos Grimm levada a cabo pelo Estúdio Disney, pois ela sublinha a submissão da personagem ao poder patriarcal. No conto, o príncipe apaixonou-se pela jovem deitada num caixão de vidro transparente e

oferece de tudo aos anões para levá-la consigo. Estes acabam por ceder a seus rogos e os criados do príncipe iniciam o transporte do ataúde. O solavanco provocado por um tropeço dos serviçais num arbusto faz com que o pedaço de maçã envenenado entalado na garganta da jovem se solte. Ela volta à vida e aceita o pedido de casamento do príncipe. No longa-metragem disneyano, há uma apropriação do final de *A bela adormecida*, também dos irmãos Grimm, que transforma o acidente num gesto proposital. Ao deparar-se com a garota adormecida, o príncipe curva-se e a beija. O roçar dos lábios desperta Rosa da Urze, “que abriu os olhos e sorriu docemente para ele. Desceram juntos a escada. [...] O casamento de Rosa da Urze e do príncipe foi celebrado com grande esplendor e os dois viveram felizes para sempre”.

Por ter sido publicado em 1757, o conto *A Bela e a Fera*, de autoria de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont⁷, leva o Estúdio Disney a optar pela estética rococó na transposição para o desenho animado homônimo. Dirigido por Gary Trousdale e Kirk Wise, *A Bela*

e *a Fera* (1991), distingue-se pela introdução de diversos personagens inexistentes no conto setecentista. A roteirista Linda Woolverton, a partir do argumento desenvolvido por dez colaboradores, acrescenta as figuras da feiticeira que transforma o príncipe numa criatura monstruosa e seus serviçais e o cão do castelo em objetos domésticos antropomórficos; do arrogante caçador Gaston, que tenta conquistar Belle, e de diversos aldeões; do lacaio LeFou e do médico Mr. D’Arque; das trigêmeas Bimbettes (Cláudia, Laura e Paula), garçonetes de cabelos loiros e olhos verdes, belas e provocadoras, apaixonadas por Gaston. As duas irmãs e os três irmãos de Belle são, por sua vez, excluídos do enredo, assim como a fada que premia Belle no final da história por ter feito a escolha acertada: “você preferiu a virtude à beleza e à inteligência, portanto merece encontrar todas essas qualidades reunidas numa mesma pessoa”.

Os objetos domésticos antropomórficos constituem o núcleo cômico do enredo: o chefe da criadagem, Lumière, é um candelabro; o mordomo Horloge, um

relógio de mesa; a governanta Madame Samovar, um bule de chá; seu filho Zip, uma xícara de chá; a criada Espanadora, o cozinheiro Fogão e a roupeira Senhora Guarda-roupa são literalmente um espanador, um forno e um guarda-roupa... O cachorro Sultão, por fim, é convertido num escabelo. A mostra *Inspirando Walt Disney: a animação das artes decorativas francesas* tenta propor um itinerário plausível para a concepção desses objetos e da atmosfera geral do filme, usando como instrumento crítico a comparação entre a visualidade desenvolvida pelos artistas do Estúdio Disney e objetos de artes decorativas produzidos entre fins do século XVII e o século XVIII: relógios, candelabros, tapeçarias, mobiliário e peças de porcelana Meissen e Sèvres, dentre outros.

Para o curador da exposição existe uma razão para a escolha desse período. “*Animar o inanimado*” era a diretriz central do rococó e abarcava as artes visuais como um todo. É nesse pressuposto que Burchard situa o ponto de encontro entre o século XVIII e o século XX: “*Criar a ilusão*

de vida e movimento é o objetivo que os artistas do Estúdio Disney e aqueles da Europa rococó partilham”⁸. Isso não significa afirmar que *A Bela e a Fera* é produto de uma pesquisa acadêmica profunda, pois não corresponde à verdade. Do mesmo modo que os marceneiros, os ourives e os ceramistas do período rococó, os artistas de Disney “*usaram a liberdade criativa e procuraram expandir os limites do desenho e da invenção*”. É preciso ter cautela na análise da arte da animação para não correr o risco de “*forçar retrospectivamente a história na realização dos filmes de Disney*”. O que pode (e deve) ser feito é outro movimento: destacar o que há em comum entre os artesãos do século XVIII e os animadores do século XX. Isto é, ter consciência de que ambos estavam/estão interessados em “*entreter e encantar seus espectadores. Dar alegria ao público era o principal objetivo desses artistas*”.

Se as aproximações sugeridas por Burchard são hipotéticas, existem, porém, evidências do uso de diversas fontes visuais. Numa entrevista concedida a Rachel High, o produtor

de *A Bela e a Fera*, Don Hahn, lembra que o animador Glen Kean inspirou-se em *Os burgueses de Calais* (1884-1885), de Auguste Rodin, ao trabalhar na anatomia da Fera enquanto se transforma em príncipe, e que os artistas do estúdio levaram em consideração quadros de François Boucher e Jean-Honoré Fragonard.⁹ Ele próprio viajou pelo vale do Loire para escolher o modelo de castelo no qual residiria a Fera e o vilarejo em que morava Belle. O exterior do castelo de Chambord¹⁰ foi escolhido por seu telhado com três tipos de chaminé, pois permitia encenar o duelo entre Gaston e a Fera. O vilarejo, porém, acabou sendo forjado a partir de livros de arte e fotografia, pois não havia um correspondente na França do século XX. Uma observação de Hahn é importante, pois permite definir o método empregado pelo estúdio na escolha das fontes visuais: não cabia ao filme apresentar aos espectadores uma “*fotografia precisa da França. Na realidade, nem penso que quiséssemos isso. Queríamos apresentar ao público uma impressão da França*”.

Outras referências visuais podem

ser detectadas no filme. No salão de entrada do castelo da Fera estão expostos dois quadros do Século de ouro holandês: *O cavaleiro sorridente* (1624), de Frans Hals, e *Moça com brinco de pérola* (1665), de Jan Vermeer. Brianna Lagacé chama a atenção para três momentos em que as obras de arte evocadas assumem uma dimensão anacrônica. A sequência em que Belle anda pelo vilarejo entretida na leitura de um livro e bate numa tabuleta com a mão para evitar molhar-se com a água que escorre de uma calha evoca, quase de relance, um quadro de René Magritte, *A traição das imagens* (1929). O cachimbo representado na tabuleta está bem próximo daquele da obra do pintor belga, interessado em contestar as convenções linguísticas e o conceito de representação e em criar um estado de tensão entre realidade e artifício. Durante o jantar de Belle com a Fera, os copos dispostos por Lumière junto com alguns pratos formam uma torre Eiffel (1889) para sublinhar o local da ação - a França - e mostrar a tentativa de sedução da jovem, por meio de um símbolo fálico: afinal, esperava-se que ela se



A Bela e a Fera, Walter Crane, 1875.

apaixonasse pelo anfitrião e salvasse os habitantes do castelo da maldição. Horloge e Madame Samovar protagonizam um *tableau vivant* inspirado no quadro *Gótico americano* (1930)¹¹, de Grant Wood, no momento em que manifestam o desejo de voltar à forma humana.

A Galeria dos espelhos de Versalhes (1678) serviu de inspiração para o salão de baile do castelo. A figura

da Fera dá a impressão de ser uma combinação de diversas ilustrações e da caracterização concebida para o filme homônimo de Jean Cocteau (1946). Em fins do século XIX e no começo do século XX, a Fera recebeu interpretações grotescas de Crane (1875), Warwick Goble (1913), Lancelot Speed (1913) e Batten (1916), o qual já tinha dedicado uma têmpera ao personagem em 1904. A ideia de “*impressão*”, defendida por Hahn, aplica-se não só à ambientação, mas a todas as referências visuais utilizadas pelos animadores para recriar um passado, que é fruto, a um só tempo, de determinados registros históricos e estilísticos e da criatividade dos artistas do estúdio, empenhados em assegurar ao público que ele está diante de uma experiência nova, mas alicerçada num repertório já conhecido.

Esse uso livre de estilos e referências artísticas pode ser considerado como um verdadeiro método do Estúdio Disney, pois pode ser aplicado a animações bastante diferentes entre si, como *Fantasia* (1940), *Cinderela* (1950), *A bela adormecida* (1959), *A*



Com amor, Van Gogh, Dorota Kobiela e Hugh Welchman, 2017. Fonte: Divulgação.

pequena sereia (1989)¹², *Hércules* (1997), *Mulan* (1998), *Enrolados* (2010) e *Frozen* (2013), para citar alguns exemplos. Outros realizadores, no entanto, podem escolher critérios mais “filológicos”, como demonstra *Com amor, Van Gogh* (2017), que mergulha literalmente o público no universo pictórico do pintor holandês. Dirigido por Dorota Kobiela e Hugh Welchman, o filme é a primeira experiência de “pintura animada”, como sublinham os realizadores em diversas entrevistas e no documentário *Com amor, Van Gogh: o sonho impossível* (2019), dirigido por Miki Weceł.

Estudante de artes visuais, Kobiela realiza um curta-metragem animado de 7 minutos dedicado a Van Gogh, do qual se originará o longa-metragem posterior. Este baseia-se num processo de produção complexo, pois contou com o trabalho de 125 pintores, que produziram cerca de 65.000 quadros, dos quais sobraram apenas mil. As cenas eram gravadas com atores posicionados contra um fundo verde, pois os diretores pretendiam transmitir ao público o mesmo tipo de emoção proporcionado pelas obras do

pintor. Como afirmou Welchman numa entrevista: “*Toda a filosofia de Van Gogh em seus retratos baseia-se no seu desejo de sentir a alma de quem estava sendo retratado. Van Gogh nunca pretendeu usar técnicas fotográficas. A ‘verdade’, segundo ele, tinha de emergir através do ‘impasto’ e do seu manifesto de cores*”.

Em seguida, as cenas gravadas eram transpostas para quadros a óleo animados por rotoscopia. Para chegar a um resultado homogêneo, foram produzidas 157 pinturas-guias, que serviram de orientação para os artistas, pois era necessário manter a coerência e a consistência nas pinceladas e na combinação dos tons. Apesar desses cuidados, não se deve pensar em “cópias fiéis” dos quadros de Van Gogh, não só em virtude das diferenças entre imagens estáticas e imagens em movimento, mas também pelas alterações introduzidas em diversas obras - acréscimo de partes, substituição do dia pela noite, de tempos meteorológicos e de estações -, por exigências do roteiro escrito pelo poeta polonês Jacek Dehnel e pelos dois diretores. Tendo como guia

toda a bibliografia existente sobre o pintor, Kobiela e Welchman foram obrigados a revisar quase três mil fotogramas depois da leitura do livro *Van Gogh’s ear: the true story* (2016). Sua autora, Bernadette Murphy, tinha chegado à conclusão de que o artista cortou toda a orelha e não apenas uma parte, como se acreditava até então...

Em alguns casos, quando não dispunham de um retrato específico, os realizadores recorreram a outras figuras pintadas por Van Gogh. É o que demonstram dois personagens de Auvers-sur-Oise. O barqueiro teve como modelo o retrato de um jovem camponês. A governanta de Gachet, Louise Chevalier, foi inspirada em dois quadros de 1890: *Menina de branco* e *Camponesa diante de um campo de trigo*. É também possível pensar que a caracterização do doutor Mazery tenha sido feita com base na tela *Velho de luto* (1890) e no desenho *Velho lendo* (1882, Museu Kröller-Müller).

Se o filme representa uma façanha técnica, não se podem deixar de lado seus limites, decorrentes da opção por

um enredo centrado numa investigação, por fórmulas banais e clichês do cinema comercial e, particularmente, por uma visão do artista moldada pela indústria cultural. Os retratos animados de Armand Roulin e do pai, o carteiro Joseph (datados de 1888), do *Père Tanguy* (1887), de Marguerite Gachet, da senhorita Ravoux e do doutor Gachet (realizados em 1890) estão a serviço de uma história repleta de suposições e meias-verdades, na qual, aos poucos, vai sendo desenredado o fio de uma meada bastante emaranhada. A ação transcorre em 1891 e tem como fio condutor a entrega de uma carta escrita pelo artista ao irmão Theo, quando residia em Arles. O carteiro Roulin não acredita no suicídio do amigo, pois, seis semanas antes da morte, tinha recebido uma mensagem na qual ele se declarava “curado” e “em estado normal”. Incumbido da entrega da carta, Armand Roulin procura em Paris o *Père Tanguy*, o comerciante de tintas que conhecia bem Van Gogh; este comunica-lhe a morte de Theo e o aconselha a procurar o doutor Paul Gachet em Auvers-sur-Oise, último lugar de residência do pintor.

Na cidadezinha, Armand depara-se com diversas versões da personalidade do pintor. Louise, a governanta de Gachet, define-o mau, doido, causador de problemas, como indicavam os olhos dotados de “*algo estranho*”. Adeline Ravoux, filha do proprietário da estalagem na qual residiu e morreu Van Gogh, traça um perfil positivo: de olhar triste, mas feliz, simpático, normal e gentil com todos, particularmente com as crianças. A jovem, que considerava seus quadros coisas “*incomuns*”, apresenta uma visão negativa do médico: ele não era amigo do artista, e os dois davam a impressão de “*lobos raivosos*”. Além de aludir a uma “*perda de equilíbrio*” causada por Gachet e a uma discussão entre os dois, a jovem fala de René Secrétan, um rapaz do vilarejo que assustava o pintor com brincadeiras de mau-gosto, e nega que a arma da qual partiu o disparo pertencesse ao pai.

O nome do jovem já tinha surgido nas conversas com o barqueiro, testemunha dos momentos passados por Van Gogh às margens do Oise, observando ou pintando. O barqueiro evoca diversos

episódios da vida do artista: a busca de uma luz especial; a solidão por vezes quebrada pela interação com rapazes que davam festas nos barcos; um passeio no rio com Marguerite Gachet, com a qual conversava frequentemente. Nas idas e vindas para comprovar a exatidão das informações dadas por diversas pessoas, Armand ouve do barqueiro que a arma que matou Van Gogh tinha sido vendida a Secrétan pelo estalajadeiro, contradizendo a versão de Adeline.

A família Gachet é peça-chave na formação de um perfil plausível de Van Gogh. A princípio reticente, Marguerite, que nega ter estado no rio com o pintor, vai se abrindo a Armand. Admite levar diariamente flores para seu túmulo em sinal de respeito, mas não ter tido uma relação de amizade com ele, que frequentava a casa por causa do pai, com quem tinha diversas afinidades: ambos eram artistas e apreciavam os mesmos pintores. Nas lembranças da jovem, o artista configura-se como alguém pouco sociável, duro e estranho, que pintava frequentemente no jardim da casa, como parte do tratamento

prescrito pelo médico; como um “gênio”, destituído de formação específica, mas capaz de pintar em duas horas o que o pai não conseguiria fazer nem em duas vidas. Por fim, reconhece a existência de uma discussão entre o artista e o pai e confessa que este lhe pedira para manter distância de Van Gogh a fim de não distraí-lo de seu trabalho. O doutor Gachet, a quem Armand apresenta a dúvida do pai, afirma que o pintor sofria de melancolia e, que nesses casos, podem ocorrer mudanças de humor drásticas em poucas horas. Ser estranho cercado por uma solidão incomensurável, o artista temia o futuro e teria se suicidado depois de ouvir que ele era um fardo para o irmão, que sofria de uma doença incurável: uma sífilis terciária.

Ao longo da narrativa, Armand depara-se com duas hipóteses para a morte de Van Gogh: suicídio nos campos, posto em dúvida pelo pai e pelo doutor Mazery; e acidente ocorrido num celeiro, como diz o tio de Secrétan, que ouvira o barulho de um tiro na tarde de 27 de julho. O filme, que deixa em aberto a causa da morte, estrutura-

se em dois registros cromáticos. O colorido, que corresponde à investigação, confronta o espectador com o universo pictórico de Van Gogh; além das obras já citadas, desfilam na tela as recriações dos retratos de um zuavo (1887), do segundo-tenente dos zuavos Paul-Eugène Milliet (1887) e de *La mousmé* (1888), e alguns de seus quadros mais célebres: *A noite estrelada* (1889), *Café noturno* (1888), *Terraço do café à noite* (1888), *Noite estrelada sobre o Ródano* (1888), *A igreja de Auvers* (1890), *Campo de trigo com corvos* (1890), *Semeador* (1888), além de paisagens de Paris e da cidadezinha em que viveu os últimos dias com os típicos telhados cobertos de colmo.

Vincent surge só no fim da narrativa por meio do autorretrato de setembro de 1889 para fundir-se com a tela, num efeito que, de certo modo, replica a estrutura da composição. O autorretrato mostra o pintor posicionado contra um fundo coberto de espirais verdes e turquesas, do qual parece emergir, com o rosto tenso e emaciado e os olhos ansiosos e fixos que criam uma sensação de

introspecção. A mistura de verde e turquesa é retomada no traje e no rosto, tendo como contraponto o ruivo dos cabelos e da barba. Pintado em Saint-Rémy, o quadro é visto por ele como um sinal de “cura”: “*espero que minha fisionomia tenha se tornado mais calma, embora os olhos possam ser mais vagos do que antes, é o que me parece*”.

Ao registro em preto e branco, trabalhado como um desenho, correspondem as lembranças que os diferentes personagens têm do pintor. Roulin evoca a Casa Amarela, as constantes brigas com Paul Gauguin, o episódio da automutilação e a hostilidade das crianças contra o artista. Tanguy estabelece um elo entre o suicídio e a infelicidade de Van Gogh, decorrente de um desajuste familiar e dos diferentes fracassos vividos, dentre os quais a pintura. Além da chegada à hospedaria, de alguns hábitos, de uma discussão com o irmão por motivos financeiros, das dúvidas sobre a sanidade mental de Gachet e das peças pregadas por Secrétan, Adeline Ravoux rememora a imagem do artista baleado, a atitude

displacente do médico, a busca da arma pela polícia, a chegada de Theo e a morte. O barqueiro descreve alguns episódios pontuais: Van Gogh pintando à beira do rio, na companhia de rapazes do vilarejo, conversando e passeando com Marguerite Gachet. O doutor Mazery põe em dúvida a ideia de suicídio em virtude da natureza do ferimento. A senhorita Gachet reconstitui a briga com o pai e este revela as incertezas que a nascimento do filho de Theo tinham provocado em Vincent e o motivo da alteração - acusado de ser uma “*fraude artística*” por não ter seguido sua verdadeira vocação, ele tinha confrontado o pintor com o fato de ser um problema na vida do irmão.

Esse resumo não linear do enredo mostra que os realizadores do filme privilegiaram o homem Van Gogh em detrimento do artista, investindo numa narrativa moldada pelas expectativas da indústria cultural. O que importa, de fato, é criar a imagem de um artista isolado e solitário, cujos propósitos não são compreendidos nem mesmo pelos mais próximos, corroborando a aura de martírio que

cerca Van Gogh desde a configuração de sua figura mítica pela cunhada Johanna Bonger. Colocar seus quadros em movimento não ajuda a compreender “*o espírito de suas telas*”, ponderava Renato Brolezzi numa declaração de 2018. E acrescentava: “*Essa estratégia pode ser enganosa para aqueles que procuram não somente belas imagens, mas uma compreensão da singularidade de sua poética. Se não fosse Van Gogh, poderia ter sido Gauguin, Matisse ou qualquer outro pintor a ser tratado dessa forma. Há, portanto, o perigo da homogeneização*”.

Giuseppe Sedia, por sua vez, tinha se referido a um filme “*super falado e desanimador, no qual a preponderância do diálogo impede a imersão dos espectadores na violenta beleza e na materialidade da obra de Van Gogh. A dupla britânico-polonesa foi bem sucedida em deslumbrar o público com o primeiro filme animado totalmente pintado, mas Com amor, Van Gogh é tudo, menos um poema visual nesse sentido*”.

A primazia dada a uma narrativa trivial, a insinuação de um possível

interesse sentimental por Marguerite, a visão um tanto negativa do doutor Gachet, a possibilidade de Van Gogh ter acobertado seu agressor fazem do filme um típico produto da estética de massa, interessado primordialmente na reiteração de dados biográficos conhecidos pelo público. Transformada num espetáculo mirabolante, a vida do pintor holandês tem obliterada justamente a marca de sua singularidade: a busca de uma poética profundamente pessoal e a abertura de novos caminhos para as gerações vindouras. O conturbado episódio do convívio com Gauguin na Casa Amarela de Arles é reduzido ao corte da orelha, deixando de lado o confronto entre dois temperamentos opostos e, sobretudo, o choque entre duas concepções de arte bastante divergentes. As diferenças artísticas foram bem resumidas por Steven Naifeh e Gregory White Smith: “*Vincent queria pintar; Gauguin queria desenhar. Vincent queria correr para o campo na primeira oportunidade; Gauguin exigia um “período de incubação” - pelo menos um mês - para perambular, desenhando e “conhecendo a essência*”

do lugar. Vincent gostava de pintar em plein air; Gauguin preferia trabalhar em espaço fechado. [...] Vincent defendia a espontaneidade e o acaso [...]; Gauguin construía suas imagens lenta e metodicamente, experimentando formas e esboçando cores. Vincent se atirava à tela com o pincel carregado de tinta e um propósito impetuoso; Gauguin montava suas superfícies em sessões de pinceladas cuidadosas. [...] Para aceitar o mundo da pura imaginação de Gauguin, Vincent teria não só de renunciar a seus amados rituais de pintar ao ar livre: teria também de erradicar o engajamento de toda a sua vida com a realidade [...] Teria de trocar o mundo dos modelos e retratos por um mundo povoado por quimeras e fantasmas; teria de substituir os infundáveis encantos do mundo exterior [...] pelos terrores inominados da memória e da reflexão”.

Em diversos momentos, os diretores recorrem a “licenças poéticas” na definição de alguns personagens, a começar por três figuras associadas à biografia do pintor apresentadas no plano da investigação como um pretexto para a recuperação da carta

fictícia - zuavo e segundo-tenente Milliet - e como uma frequentadora do café noturno, *La mousmé*. Na realidade, elas deveriam integrar o plano das lembranças, pois evocam um dos primeiros modelos do artista, repleto de uma sexualidade bruta (zuavo); um companheiro com quem Van Gogh compartilhava a paixão pelo desenho¹³ e pelas noitadas nos bordéis de Arles (Milliet); e uma transposição pictórica de um personagem do romance *Madame Chrysanthème* (1887), de Pierre Loti: uma *mousmé*, isto é, uma “boneca sexual”, cuja representação era uma combinação do “exótico japonês” e do “universal feminino”, nos dizeres de Naifeh e Smith.

Armand Roulin, por sua vez, é um homem na casa dos 20, e não o adolescente retratado por Van Gogh aos 17 anos, como explicita o título do quadro. A centralidade conferida a Adeline Ravoux na reconstituição da vida do pintor em Auvers não se coaduna com o fato de ela ter 13 anos quando este se hospedou na estalagem do pai¹⁴. Kobiela e Welchman transpõem para o fictício ano de 1891 um depoimento dado por ela na meia-idade, “com a

intenção de mostrar que o pai era mais amigo de Vincent que os Gachet, pelos quais manifestou evidente desdém”. Afora essa tentativa de “encarecer a importância do relacionamento de sua família com o pintor”, David Sweetman afirma que algumas de suas lembranças são “plausíveis” e chega a avaliar a versão do empréstimo da arma do pai para espantar os corvos, ao mesmo tempo que lembra que “essa honra singular é reclamada também por um certo René Secrétan”.

A figura de Secrétan é um tanto ficcionalizada no desenho animado. Longe de ser um morador da cidadezinha, ele era filho de um rico farmacêutico de Paris, que costumava passar uma temporada na região durante as férias de verão. René tinha 16 anos na época da morte de Van Gogh e, presumivelmente, entrou em contato com ele por intermédio do irmão Gaston, aspirante pintor. De acordo com Naifeh e Smith, as zombarias, as maldades, as provocações e os insultos de René eram o preço pago pelo pintor para poder desfrutar da companhia de Gaston. René oferecia bebida ao artista e, depois de descobrir seu

gosto pela pornografia, exibia suas namoradas parisienses e as incentivava a fingir um interesse amoroso por ele. O rapaz costumava usar um traje de caubói, adquirido na Exposição Universal de 1889, que completava com “*uma ‘pistolinha’ antiquada de calibre 38*”. Será justamente dessa arma que sairá o tiro fatal, levando os autores a formularem a hipótese de que uma altercação entre Van Gogh e o adolescente num terreiro possa estar na base do ferimento: “*René tinha um histórico de provocar Vincent com o objetivo de enfurecê-lo. Vincent tinha um histórico de explosões violentas, em especial sob a influência do álcool. Uma vez sacada a arma da mochila de René, qualquer coisa podia acontecer - intencional ou acidental - entre um adolescente imprudente com fantasias de faroeste, um artista embriagado que nada sabia de armas e um revólver antiquado com tendência a não funcionar direito*”.

Naifeh e Smith acreditam que os irmãos Secrétan “*tiveram tempo e presença de espírito para recolher a arma e todos os pertences de Vincent*” antes de sair de Auvers. A origem da arma

só foi revelada setenta anos depois do acontecimento num depoimento de Adeline Ravoux, que falou do “*empréstimo*” ao artista e omitiu o nome de Secrétan, num expediente excogitado provavelmente pelo pai para ocultar a responsabilidade de ter colocado uma arma nas mãos de um adolescente “*com fama de beligerante*” e para proteger os filhos de um cliente rico e importante de uma investigação prolongada e de um possível julgamento.

O doutor Mazery, que fortalece em Armand a dúvida sobre o suicídio de Van Gogh, foi o primeiro médico a atendê-lo e suas impressões foram usadas pelos diretores na sequência da entrevista: o ângulo imprevisto da bala indicava um disparo acidental, “*e não a trajetória estudada de um suicida resoluto*”. O fato de a bala ter permanecido no corpo indicava que ela tinha sido disparada de uma distância maior, “*talvez além do alcance de Vincent*”. Gachet também examinou o ferido, mas nenhum dos dois médicos pensou em cirurgia ou em transferência para um hospital em Paris por medo de “*riscos maiores*”. Sweetman esclarece

que as técnicas cirúrgicas então disponíveis não permitiam a remoção da bala, mas não deixa de lançar uma acusação a Gachet, o qual “*resolveu não fazer nada porque achava que se devia deixar Vincent morrer, se era o que queria*”.

A esquiva figura do doutor Gachet teria merecido uma outra apresentação, pois a transferência do pintor para Auvers-sur-Oise foi motivada pelo tratamento que faria com ele. Gachet, que aplicou o diagnóstico de “*melancolia*” a Van Gogh, é visto, por sua vez, como “*melancólico*” pelo paciente, como demonstram diversas cartas. Numa, datada de 20 de maio, dia de sua chegada à cidadezinha, escreve que Gachet lhe deu a impressão de ser “*excêntrico*”, mas confia que sua experiência de médico consiga “*mantê-lo suficientemente equilibrado para combater a doença nervosa de que parece sofrer, pelo menos tão seriamente quanto eu*”. Em 3 de junho, volta ao assunto com Theo e apresenta o médico como alguém “*tão doente e perturbado quanto você e eu*”; assim mesmo, acredita que a profissão e a fé deveriam ajudá-lo e garante ter

estabelecido uma relação de amizade com ele.

Dois dias mais tarde, escreve à irmã Willemien que encontrou em Gachet *“um verdadeiro amigo e algo como um novo irmão”*, com o qual compartilha uma grande semelhança física e moral. *“Muito nervoso e muito bizarro”*, o médico perdeu a esposa há alguns anos e isso *“contribuiu muito para alquebrá-lo”*. Numa nova carta à irmã, escrita em 13 de junho, o pintor informa ter pintado o retrato do médico *“com uma expressão de melancolia que poderá parecer uma careta aos que olharão para a tela”*. Essa observação serve de mote para uma comparação entre os *“antigos retratos calmos”* e as *“cabeças atuais”*, repletas de expressão, paixão, de *“algo como uma espera e um grito”*. Em 17 de junho, numa mensagem inacabada destinada a Gauguin, o artista relata ter terminado um retrato de Gachet *“com a expressão desolada do nosso tempo”*, e traça um paralelo entre seu quadro e um do amigo, *Cristo no jardim das oliveiras* (1889), *“destinado a não ser compreendido”*.

Nada dessa tensão sutil transparece no filme, a não ser o rápido comentário de Adeline de que o pintor e o médico tinham em comum o cabelo ruivo e o olhar triste, mas eram muito diferentes interiormente. Na realidade, como observa Jean Starobinski, Van Gogh parece ter percebido em Gachet *“um profundo desencorajamento”*, transformado em *“motivo de identificação”*. É por ver no médico o *“próprio duplo”* que o artista aceita fazer seu retrato, no qual explora *“um grande tema da consciência ocidental: o tormento da existência individual, na solidão e na angústia do refúgio das forças vitais”*. Tendo em vista que o quadro concebido pelo artista se inscreve na *“tradição da melancolia”*, o autor formula uma pergunta: *“Esse médico atormentado pela ansiedade é a testemunha da ansiedade do pintor: o que se tornar, se aquele de quem se espera o socorro precisa, ele mesmo, de socorro?”*.

Em lugar dessas indagações, os autores do roteiro optam por uma solução mais fácil: configurar uma imagem ambígua do médico, que se considera responsável pelo suicídio do paciente

e que, nas lembranças de Tanguy, surge como uma espécie de predador, pronto a apossar-se das melhores obras do artista logo depois de seu enterro. Tanto Sweetman quanto Naifeh/Smith atribuem a altercação entre Van Gogh e Gachet a um nu de Armand Guillaumin não emoldurado, o que enfureceu o primeiro de maneira desproporcional. Na realidade, o episódio demonstrava o descontentamento crescente do artista com o médico.

De acordo com Naifeh e Smith, no mês de julho, suas relações com o médico tinham entrado numa *“espiral de afastamento e rancor”*. Os dois entraram em rota de colisão porque Van Gogh se sentia desamparado pelas frequentes ausências de Gachet do vilarejo. Assim mesmo, os autores não culpam, como Sweetman, o médico pela morte do paciente. A seu ver, é possível que Secrétan, *“por acidente, descuido ou malícia”*, tenha oferecido a Vincent a saída que ele desejava: *“Tendo acabado de voltar de uma visita desastrosa a Paris, durante a qual lhe ficara dolorosamente explícito o fardo que impunha a Theo e sua jovem família, sem dúvida Vincent viu*



Tarsilinha, Celia Catunda e Kiko Mistrorigo, 2021. Fonte: Divulgação.

sua chance de se “retirar” [...] e poupar ao irmão maiores angústias”. Por isso, não deve ter visto nenhuma razão em envolver “o maldoso e imprudente René” num inquérito e num “constrangimento público” por

ter-lhe prestado um grande favor. A atitude de “ave de rapina” do médico é evocada, na realidade, por Adeline. Depois do enterro, Theo ofereceu aos amigos que tinham ficado em Auvers alguns quadros reunidos no quarto do

irmão numa “exposição memorativa”. O senhor Ravoux pediu apenas o retrato da filha e “uma pintura da prefeitura no dia da Bastilha, que Vincent já lhe prometera; enquanto isso os Gachet, pai e filho, tinham se apoderado de

tantos quanto podiam”.

De outra natureza é a operação empreendida pelos diretores Celia Catunda e Kiko Mistrorigo no longa-metragem *Tarsilinha* (2021), que usam algumas obras de Tarsila do Amaral como ambientação para uma história de amadurecimento e transformação. Tarsilinha, uma menina de 8 anos, é obrigada a empreender uma viagem num universo fantástico para recuperar as memórias da mãe, que tinham se dispersado depois de uma ventania provocada por uma Lagarta frustrada e descontente com a própria vida. Ao longo da jornada, a menina torna-se amiga do Sapo Cururu e do Saci, que a acompanham na busca pela Lagarta, tendo que enfrentar inimigos como o Bicho Barrigudo, o Tatu-Pássaro e a Cuca. Finalmente, no Vale do Sem Fim, o trio localiza a residência da Lagarta dentro do Abaporu. Tarsilinha, que já havia recuperado parte dos objetos (a bússola do pai, de posse do chefe da estação ferroviária; a pena da mãe, que estava voando no mesmo local; a boneca Naninha, vendida na feira pelo Bicho Barrigudo; e os brincos da avó, pendurados num cacto), enfrenta

a Lagarta para conseguir a devolução do diário materno. No fim da jornada, a menina consegue que a mãe recupere a memória e que a serenidade volte a reinar na modesta casa de campo em que ambas viviam.

Na masterclass ministrada na 20ª Mostra de Cinema Infantil (Florianópolis, 16-31 de outubro de 2021), Catunda e Mistrorigo salientam que o processo criativo baseou-se na “*desconstrução*” de algumas obras significativas de Tarsila do Amaral dos períodos paubrasil e antropofágico, a partir das quais foram gerados “*macroambientes*” constituídos com elementos de diversos quadros. É o caso, por exemplo, da paisagem fantástica com a qual a menina se depara ao sair da água, feita a partir de *O lago* (1928), *O sono* (1928), *O pescador* (c. 1925), *Manacá* (1927); da estação ferroviária, baseada em *E. F. C. B.* (1924) e *A gare* (1925); da feira, inspirada em *A feira I* (1924) e *A feira II* (1925). É também o caso da paisagem vista pelo trem, resultado da síntese de diferentes quadros, dentre os quais *Morro da favela* (1924), *Palmeiras* (1925) e *O mamoeiro* (1925); e da vista do alto

do morro, na qual se encontram ecos de dois quadros intitulados *Paisagem* (1929 e 1931) e de *Cartão-postal* (1929).

A lua (1928) e *Sol poente* (1929) servem de inspiração a diversos momentos da narrativa. O touro com grandes chifres que Tarsilinha conhece no trem remete a *O touro* (1928). A Coelha, sua esposa, é possivelmente derivada dos dois quadros dedicados ao tema da feira. *A Cuca* (1924), além de ser fonte direta do personagem do filme, fornece ainda as imagens do Sapo, da Lagarta e do Tatu-Pássaro¹⁵. O Bicho Barrigudo e outros seres fantásticos foram inspirados em desenhos feitos pela pintora para uma peça de teatro infantil, que não chegou a ser encenada¹⁶. O servo fiel da Lagarta aparece também num esboço de 1925, ao lado do Saci e de outros dois bichos inventados. O Saci desse esboço deve ter sido uma preparação para o desenho do mesmo ano, estampado na contracapa do catálogo da exposição que Tarsila do Amaral apresentou na galeria Percier em 1926. As figuras arredondadas ou alongadas, destituídas de traços fisionômicos,

que povoam a estação ferroviária e a feira, ou são vistas por Tarsilinha pela janela do trem, remetem a obras como *Carnaval em Madureira* (1924), *Morro da favela* e *O mamoeiro*. Como lembram os realizadores, os brincos, que a ventania arrancou da caixa de lembranças da mãe de Tarsilinha, têm como fonte visual o *Autorretrato I* (1924).

A relação com o universo da artista não se resume apenas à seleção das fontes visuais nas quais a narrativa é ambientada. Catunda e Mistrorigo, que utilizam recursos de animação 2D nas partes inicial e final do filme e em algumas inserções com a figura da mãe, reservando para as sequências centrais um tratamento em 3D, pesquisaram não apenas a paleta de cores da pintora, mas tomaram também o cuidado de criar texturas delicadas para evocar sua pincelada suave e suas composições chapadas e de evitar efeitos de profundidade. Reconstituído de maneira livre e fantasiosa, o universo pictórico de Tarsila do Amaral não deveria servir apenas de ambientação a uma história de iniciação e amadurecimento. Os

realizadores tinham um segundo objetivo: evocar alguns aspectos do modernismo, tendo como fio condutor o tema da memória e das influências externas que vão sendo colecionadas e armazenadas.

A figura da Lagarta seria central nesse sentido: como considera sua vida desinteressante, quer viver as experiências de outras pessoas. Por isso, atulha o interior do *Abaporu* (1928) com objetos subtraídos dos outros para configurar uma identidade fictícia. É essa memória ficcional que Tarsilinha põe em xeque quando reclama a devolução do diário da mãe. O fato de a Lagarta ter sua residência no interior do quadro-manifesto da Antropofagia deveria levantar a questão da deglutição, assim como o descarte de objetos que não lhe interessam e dos quais se apossa o Bicho Barrigudo, que também mora no interior do ser fantástico concebido por Tarsila do Amaral. Outra referência ao modernismo é localizada pelos diretores na transformação de figuras de quadros em personagens. O universo de referências que cerca o Sapo, caracterizado por falas

engraçadas, teria como fonte de inspiração a personalidade de Oswald de Andrade e, particularmente, o hábito de inventar uma linguagem particular em sua correspondência com a artista. Embora o filme não seja uma biografia, o personagem de Tarsilinha partilha algumas características com a pintora: a infância transcorrida no meio rural e “a coragem de entrar em um mundo novo, se lançar em uma aventura”.

Esse segundo objetivo não parece ter sido alcançado pelos diretores. Eles foram, sem dúvida, felizes ao propor uma viagem no interior do universo pictórico de Tarsila do Amaral, graças à recriação de ambientes e paisagens resultantes de detalhes de diferentes obras, das pinceladas e da paleta de cores. Se, desse modo, o público teve oportunidade de conhecer, de maneira lúdica e fantasiosa, alguns dos princípios centrais do léxico da artista - abandono da perspectiva, uso de superfícies chapadas e de pinceladas limpas, opção por cores vivas e próximas de uma estética popular, por uma figuração essencial e, não raro, “ingênua”, adaptação da

gramática cubista à representação de formas e temas nacionais -, é um tanto difícil acreditar que tenha conseguido adentrar o subtexto do filme, destinado a quem tivesse conhecimentos anteriores sobre o modernismo.

Assim mesmo, a tarefa seria difícil, pois a trama concebida pelos diretores e pelos roteiristas Fernando Salem e Marcus Aurelius Pimenta não favorece a intenção de estabelecer um elo com o modernismo. A questão da memória tem uma dimensão demasiado pessoal - Tarsilinha não quer perder o afeto da mãe -, que não lhe permite transformar-se numa alusão a um projeto de recuperação de uma cultura nacional. A Lagarta é uma figura egoísta e vaidosa, que acumula em sua toca todo tipo de objeto para satisfazer um prazer particular, sendo difícil vislumbrar nela uma consciência crítica da deglutição da cultura alheia e de sua transformação num produto renovado e em sintonia com especificidades locais. Por fim, as referências à vida da pintora e à personalidade de Oswald de Andrade são muito tênues para permitir

o estabelecimento de um elo entre realidade e ficção.

Os quatro exemplos de encontro entre artes visuais e cinema de animação não esgotam, mas ajudam a compreender uma relação complexa e cheia de nuances, na qual os interesses da narrativa são sempre colocados em primeiro lugar. É ela que guia a ação na tela, determinando as escolhas estéticas e estilísticas dos realizadores. A ideia de uma obra visual compósita, configurada a partir de fragmentos de diferentes proveniências, não caracteriza apenas as produções do Estúdio Disney, claramente baseadas numa fusão de imagens e referências culturais heterogêneas. Ela está também na base de filmes como *Com amor*, *Van Gogh* e *Tarsilinha*, que propõem recriações de locais, paisagens e personagens, de acordo com exigências narrativas.

O formato longa-metragem pode ser considerado o fator determinante para o predomínio conferido à narrativa no cinema de animação. Os curtas-metragens permitiam, sem dúvida, maiores doses de fantasia visual,

pois não se prendiam a um enredo, mas, antes, a uma série de ações engraçadas e inventivas. Isso explica o encantamento de Serguei Eisenstein com um desenho animado da série *Sinfonias tolas*, intitulado *Filhotes de sereias* (1938): “*No Circo submarino, um peixe com listras enjaulado se metamorfoseia em tigre e grita com uma voz de leão ou de pantera. Polvos transformam-se em elefantes. Um peixe vermelho, em asno. Saímos de nós mesmos. Deixamos as normas definidas, uma vez por todas, da nomenclatura, da forma e do comportamento. Aqui, isso é feito às claras. Abertamente. E, evidentemente, de maneira extravagante. Quando é de verdade, como na vida - americana, sobretudo -, isso não existe, isso não acontece e isso não pode se produzir*”¹⁷.

O que atrai o diretor soviético é o “surrealismo espontâneo” do primeiro cinema de animação, regido pela metamorfose, pela inverossimilhança, por situações inusitadas, qualidades que se perdem, em grande medida, com o privilégio concedido ao longa-metragem. O encontro do real com o fabuloso, auspiciado por André

Breton é detectado por ele em alguns desenhos animados, pode ocorrer também nos longas-metragens, mas de maneira esporádica, em algumas sequências mais inspiradas, pois as exigências da narrativa se sobrepõem a todas as outras considerações. Assunto complexo, mas fascinante, a relação entre o desenho animado e o vasto universo das artes visuais pode ensejar inúmeras possibilidades de análise, que não esgotam a temática, apontando, ao contrário, para outros modelos e outras produções. Os exemplos escolhidos permitiram demonstrar a riqueza e a variedade de um encontro marcado não pela reverência, mas pela apropriação criativa e pela recombinação de modelos e protótipos, que tanto podem contribuir para a ampliação das referências artísticas do público quanto para a confirmação de visões amplamente divulgadas pela indústria cultural.

NOTAS

1 Trata-se de *But it is art?* A Disney disquisition, publicado no número 3 (verão de 1938) da revista *American Scholar*. Sob o título de *A Disney disquisition*, o artigo será incorporado no livro *Art from the Mayans to Disney* (1939).

2 Charlot está se referindo à sequência em que Mickey rege o segmento “A tempestade” da ouverture da ópera *Guilherme Tell* (1829), de Gioacchino Rossini. Enquanto a banda toca o trecho, forma-se um tornado verdadeiro, que apanha e destrói tudo o que encontra pelo caminho, inclusive o pavilhão que abrigava os músicos. Estes continuam a tocar, pois Mickey não percebeu nada, até serem devolvidos ao solo. O vórtice negro que avança pela tela tragando tudo tem realmente um efeito poderoso, justificando o entusiasmo do pintor pela sequência.

3 Durante o século XIX, os ilustradores não conferem um tratamento uniforme aos cabelos da personagem, que os irmãos Grimm tinham apelidado Floco de Neve (*Schneewitchen*). Associado com a

ideia de uma donzela dócil, pura e inocente, o cabelo loiro caracteriza Branca de Neve nas ilustrações de Walter Crane (1882), Vogel (1894) e na têmpera *Floco de Neve e os sete homenzinhos* (1897), de John Dickson Batten. Outros ilustradores como Theodor Roseman (1847), Paul Meyerheim (1890), Franz Jüttner (1905) e Rackham (1909) permanecem fiéis à descrição da princesa feita pelos irmãos Grimm: “branca como a neve, vermelha como o sangue e negra como o ébano”. Como lembra Anikó Sóhar, Disney apreciava particularmente a representação de Rackham a ponto de solicitar que os animadores se inspirassem nele para desenhar a figura da heroína.

4 Brianna Lagacé sugere que seu modelo seria o castelo de Segóvia, residência da rainha de Castela.

5 Lagacé atribui ao mesmo filme a sequência do encontro entre Branca de Neve e o príncipe.

6 Gustaf Tenggren colabora nos desenhos da fuga da personagem que, por decisão de Disney, devia causar apreensão: “Seria bom para ela ser apanhada entre arbustos que mostram

mãos grotescas, depois o vento e todas as coisas que a assustam. Mostre coisas que façam com que ela pense que essas coisas estão vivas mas, ao mesmo tempo, a plateia deve ter a percepção de que tudo se passa na mente de Branca de Neve. [...] Como os espinhos que se transformam em mãos e novamente em espinhos”.

7 A autora baseia-se num enredo mais detalhado, publicado em 1740 por Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve.

8 Para demonstrar que Disney esteve sempre interessado na “animação do inanimado”, Burchard inclui na mostra esboços de dois filmes da série *Sinfonias tolas*, dirigidos por Wilfred Jackson: *The clockstore* (1931) e *The china shop* (1934). No primeiro, em preto e branco, todos os relógios de uma relojoaria ganham vida durante a noite, dançando e fazendo tocar os alarmes. Duas sequências destacam-se particularmente: a dança elegante de um casal de estatuetas colocadas ao lado de um relógio rococó; e a luta entre dois despertadores, que termina com a destruição de ambos.

No segundo, em cores, os objetos de uma loja de porcelanas animam-se depois da saída do proprietário. Duas estatuetas rococó começam a dançar, mas são interrompidas pela intervenção de um fauno, que rapta a dama e a tranca num armário. O cavaleiro luta com o fauno, o que provoca um quebra-quebra generalizado dos mais diversos objetos. No final, o relógio de parede quebra o fauno e o casal se reúne. No dia seguinte, ao deparar-se com o estrago, o proprietário transforma as porcelanas em antiguidades raras e dobra seu preço. Os desenhos dos filmes tiveram como pares estatuetas de porcelana do rococó francês e alemão.

9 O quadro O balanço (c. 1767-1768), de Fragonard, inspirou o desenho da abertura do filme, mas este acabou não sendo utilizado na montagem final. A mesma obra e outras de autoria de Fragonard serão usadas por Kean como referências para definir a atmosfera “romântica e exuberante” de Enrolados (2010). Finalmente, o quadro está na base de uma curta sequência de Frozen (2013).

10 Concebido como pavilhão de caça de Francisco I, foi construído entre 1519 e 1547.

11 A obra será também usada em Mulan (1998) para representar os ancestrais da heroína.

12 Disney tinha pensado em produzir um desenho animado baseado no conto homônimo de Hans Christian Andersen logo depois de Fantasia. Chega a encomendar, em 1941, desenhos conceituais ao artista dinamarquês Kay Nielsen, que tinha desenvolvido a figura do diabo criada por Hurter para um segmento de Fantasia, “Uma noite no Monte Calvo”, mas o projeto não se realiza. Nielsen, que tinha como característica principal um arabesco delicado, inspirado no Art Nouveau e no grafismo oriental, tinha ilustrado, entre outros, Andersen’s fairy tales (1924), Hansel and Gretel and other stories by brothers Grimm (1925) e Red magic (1930), de Romer Wilson.

13 Milliet lembra que Van Gogh “tinha talento para desenhar, mas ficava muito diferente quando pegava seus pincéis. Logo que começava a pintar

eu o deixava sozinho, do contrário seria obrigado a me recusar a lhe dar minha opinião, ou começaríamos a discutir. Ele não tinha bom gênio e quando se descontrolava parecia ter enlouquecido”.

14 Na carta dirigida a Theo, em 24 de junho de 1890, o pintor informa ter feito o retrato de “uma garota de 16 anos ou por aí”, filha do dono da hospedaria em que morava, e ter realizado uma variante para ele.

15 Numa carta à filha Dulce, Tarsila do Amaral faz uma descrição do quadro: “É um bicho esquisito, no mato, com um sapo, uma taturana e outro bicho inventado”.

16 Durante o ano de 1929, a artista produz diversos desenhos com “bichos antropofágicos”, todos de natureza antirrealista.

17 Dirigido por Rudolf Ising e Vernon Stallings, o curta-metragem tem como protagonistas um grupo de filhotes de sereias ruivos, que organizam um circo no fundo do oceano com cavalos-marinhos, estrelas do mar, diversas espécies de peixes, polvos, tartarugas e lesmas marinhas, de

maneira inventiva e anticonvencional.

REFERÊNCIAS

20ª Mostra/Masterclass Tarsilinha, com os diretores Celia Catunda e Kiko Mistrorigo. Disponível em: <[youtube.com/watch?v=ykngLUS4DPA](https://www.youtube.com/watch?v=ykngLUS4DPA)>.

ÁLVAREZ, Jorge. Uta von Bellenstedt, la escultura medieval que sirvió de modelo para la madrastra de Blancanieves (5 jun. 2020). Disponível em: <labrujulaverde.com/2020/06/uta-von-bellenstedt-la-escultura-medieval-que-sirvio-de-modelo-para-la-madrastra-de-blancanieves>.

AMARAL, Aracy. “Tarsila do Amaral”. São Paulo: Fundação Finambrás, s.d.

BAIER, Uta. Ein Idol, ein Ideal, eine Ikone (12 mar. 2014). Disponível em: <volkstimme.de/kultur/ein-idol-ein-ideal-eine-ikone-596262>.

BUBNIAK, Tiago. Com amor, Van Gogh: o sonho impossível mostra processo de criação de sucesso de 2017 (18 fev. 2020). Disponível em: <aescotilha.com.br/cinema-tv/central-de-cinema/com-amor-van-gogh-miki-wecel-critica>.

BURCHARD, Wolf. “Inspiring Walt Disney:

the animation of French decorative arts”. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2021.

CAETANO, Maria do Rosário. Tarsilinha (16 mar. 2022). Disponível em: <revistadecinema.com.br/2022/03/tarsilinha-2>.

CEDRIC. Quatre Disney dans le vent - La tournée européenne de 1935 (9 jan. 2022). Disponível em: <mainstreetactu.com/2022/01/09/quatre-disney-dans-le-vent-la-tournee-europeenne-de-1935>.

CHARLOT, Jean. “Art from the Mayans to Disney”. New York-London: Sheed and Ward, 1939.

COSTA, Cláudia. Animação é inspirada em obras de Tarsila do Amaral (7 fev. 2022). Disponível em: <jornal.usp.br/cultura/animação-e-inspirada-em-obras-de-tarsila-do-amaral>.

DEROWITZ, Bill. Chicken Little and beyond: Disney rediscovers its legacy through 3D animation. Disponível em: <awn.com/animationworld/Chicken-little-beyond-disney-rediscovers-its-legacy-trough-3d-animation>.

EISENSTEIN, Serguei. “Walt Disney”. Belval: Circé, 2013.

GABLER, Neal. “Walt Disney: o triunfo da imaginação americana”; trad. Ana Maria Mandim. Osasco: Novo Século, 2013.

HIGH, Rachel. Rococo and the (Disney) Renaissance (18 fev. 2022). Disponível em: <metmuseum.org/perspectives/article/2022/2/rococó-disney-renaissance>.

LAGACÉ, Brianna. Animated art history: a look into Disney’s representation of artwork in film (2018). Disponível em: <<https://ir.lib.uwo.ca/etd/5989>>.

LESLIE, Esther. “Hollywood flatlands: animation, critical theory and the avant-garde”. London-New York: Verso, 2004.

MARTINELLI Neto, Armando. Com amor, Van Gogh: um novo capítulo da pintura no cinema (abr.-jun. 2018). Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.218000/2317-66002018000200015>>.

MERTEN, Luiz Carlos. Toda a força dramática da pintura de Van Gogh. “O Estado de São Paulo”, 2 dez. 2017, p. C7.

NAIFEH, Steven; SMITH, Gregory White. “Van Gogh: a vida”; trad. Denise

Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

PALUMBO, Jacqui. The European art and architecture that inspired iconic Disney films (30 dez. 2021). Disponível em: <edition.cnn.com/style/article/inspiring-walt-disney-metropolitan-museum-european-decorative-arts/index.html>.

QUAGLIANO, Tony (org.). “Feast of strangers: selected prose and poetry of Reuel Denney”. New York: Praeger, 1999.

SEDIA, Giuseppe. Kinomania: Loving Vincent (2017) (15 out. 2017). Disponível em: <krakowpost.com/18287/2017/10/kinomania-loving-vincent-2017>.

Snow White and the seven dwarfs. Disponível em: <disney.fandom.com/wiki/Snow_White_and_the_Seven_Dwarfs>.

SÓHAR, Anikó. Fairy tales retold in words and pictures: two variations of the Snow White theme (jan. 2019). Disponível em: <<https://www.researchgate.net/publication/336886324>>.

SOUZA, Eliana Silva de. Animação conduz público em aventura e faz

homenagem à obra de Tarsila do Amaral (14 mar. 2022). Disponível em: <tribunadepetropolis.com/noticias/animação-conduz-publico-em-aventura-e-faz-homenagem-a-obra-de-tarsila-do-amaral>.

STAROBINSKI, Jean. “A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza”; trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SWEETMAN, David. “Vincent van Gogh: uma biografia”; trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

TESTORI, Marcelo. A escultura nazista que teria inspirado Walt Disney (25 jul. 2019). Disponível em: <aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-madonna-do-terceiro-reich.phtml>.

The Evil Queen. Disponível em: <[Disney.fandom.com/wiki/The_Evil_Queen](https://disney.fandom.com/wiki/The_Evil_Queen)>.

V. A. “Contos de fadas: de Perrault, Grimm, Andersen & outros”; trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

VAN GOGH, Vincent. Letter from Vincent van Gogh to Theo van Gogh. Auvers-

sur-Oise, 3 june 1890. Disponível em: <webexhibits.org/vangogh/letter/21/638.htm>.

_____. To Paul Gauguin. Auvers-sur-Oise, on or about Tuesday 17 june 1890. Disponível em: <vangoghletters.org/vg/letter/RM23/letter.html#translation>.

_____. To Theo van Gogh. Saint-Rémy-de-Provence, on or about Friday, 20 September 1889. Disponível em: <vangoghletters.org/vg/letters/let805/letter.html#translation>.

_____. To Theo van Gogh. Auvers-sur-Oise, Tuesday, 24 june 1890. Disponível em: <vangoghletters.org/vg/letters/let891/letter.html#translation>.

_____. To Theo van Gogh and Jo van Gogh-Bonger. Auvers-sur-Oise, Tuesday, 20 may 1890. Disponível em: <vangoghletters.org/vg/letters/let873/letter.html#translation>.

_____. To Willemien van Gogh. Auvers-sur-Oise, Thursday 5 june 1890. Disponível em: <vangoghletters.org/vg/letters/let879/letter.html#translation>.

_____. To Willemien van Gogh. Auvers, Friday 13 june 1890. Disponível

em: <vangoghletters.org/vg/letters/let886/letter.html#translation>.

Veja atores se transformarem em pinturas para cinebiografia de Van Gogh. Disponível em: <pausadramatica.com.br/2017/10/05/veja-atores-se-transformarem-em-pinturas-para-cinebiografia-de-van-gogh>.

VOLLENBROER, Tunde. Loving Vincent: 6 facts about the first oil painted animated feature (25 abr. 2017). Disponível em: <cartoonbrew.com/feature-film/loving-vincent-6-facts-first-oil-painted-animated-feature-150443.html>.

ANNATERESA FABRIS

Historiadora e crítica de arte. Professora titular 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).



Fig. 1: Sara Ramos. Vejo flores em você. 2016. Fonte: Acervo da artista.

ARTIGO

SARA RAMOS E A MODULAÇÃO DE EMOÇÕES

VIVIANE BASCHIROTTO
ABCA/SANTA CATARINA

RESUMO: Sara Ramos é uma artista que trabalha principalmente com a cerâmica. Constrói e reconstrói maneiras distintas de apresentar sua poética nesta técnica milenar. As sutilezas e delicadezas que se apresentam em suas obras dão vida a evocações de emoções, que podem ser transformadoras, refletindo à luz do pensamento de Georges Didi-Huberman.

PALAVRAS-CHAVE: Sara Ramos; Cerâmica; Georges Didi-Huberman; Emoção.

ABSTRACT: Sara Ramos is an artist who works mainly with ceramics. She builds and rebuilds different ways of presenting her poetics in this ancient technique. The subtleties and delicacies that appear in her works give life to evocations of emotions, which can be transformative, reflecting in the light of the thought of Georges Didi-Huberman.

KEYWORDS: Sara Ramos; ceramics; Georges Didi-Huberman; emotion.

Um coração se apresenta. Ele é lustroso, tem a cor do barro, seu formato lembra um coração humano, com as veias de ligação no topo, mas, em sua particularidade, ele parece estar se descascando, e de sua pele exterior surgem flores que foram adesivadas em sua pele. Este coração é de Sara Ramos (Florianópolis, SC, 1958) uma artista plástica formada em Artes Visuais e em Língua e Literatura Portuguesa que tem a cerâmica como principal matéria em seus trabalhos. *Vejo flores em você* (figura 1) apresenta um de seus múltiplos corações que aparecem de tantas formas diferentes em seus trabalhos, como se Sara Ramos ainda não tivesse esgotado essa questão. O coração aparece envolto de arame farpado, de plumas, em um relicário, em conserva, banhado de água transparente ou em um líquido vermelho. O coração bate em um vídeo, o coração silencia afogado. Em *Vejo flores em você* o coração enfeitado, ricamente decorado com adesivos, se racha e perde a casca, e o coração descascado lembra os machucados que um dia virão ou que já vieram dos tombos de bicicleta ou da partida de



Fig. 2. Sara Ramos. Tanto em nós. Impressão por sublimação de fotografia digital, 2018. Fonte: arquivo do autor.

peças amadas. A obra lembra que a vida é feita de flores e fraturas das quais emergem beleza.

O barro, material utilizado na cerâmica, é um material primário, foi utilizado por civilizações por milênios antes de nós para construir casas, vasos, utensílios domésticos e de trabalho. Com frequência são encontrados fragmentos dessas

produções em sítios arqueológicos. O barro é maleável, juntando com um pouco de água ele se torna moldável e ganha diferentes formas, como a do coração de *Vejo flores em você*. Enquanto crianças, brincamos com o barro em nosso mundo imaginário, onde nos sonhos e fantasias o barro pode ser comidinha, o barro rachado e seco se torna plaquinha de empilhar, o barro com mais água é lama onde

corremos, caímos, escorregamos e nos sujamos. Ao final do dia, as roupas estão dignas de irem para o lixo e a máquina de lavar não dá conta de retirar toda a vida que ali se acometeu. Sara Ramos afirma sobre seu trabalho com o barro: “acho que eu busco uma criança que um dia eu fui, é aquela coisa do lúdico, do prazer, de imprimir o sonho, a alegria e o mundo imaginário naquele momento. Acho que o barro propicia isso, um retorno a infância, um retorno a memórias afetivas.” (RAMOS, 2018) O barro é mesmo um material muito versátil e possibilita brincadeiras e experimentações. A argila viabiliza a impressão de fantasias, pode tomar a forma dos sonhos e desejos, executados pelas mãos.

QUANTA EMOÇÃO CABE EM UM CORAÇÃO!

De sutilezas e delicadezas são feitas as obras de Sara Ramos, e isso não exclui a força que cada uma tem. Em *Tanto em Nós* (figura 2) os corações da artista foram fotografados com diferentes complementos e se apresentam com um cortinado que revela mais do que esconde. Um coração foi envolvido

com arame farpado, outro com uma mangueira plástica transparente e o terceiro com um cordão de plumas. Sentimentos e emoções como dor e raiva poderiam estar ligados ao primeiro, o segundo parece precisar de auxílio para continuar respirando ou batendo e o terceiro carrega consigo a leveza das penas. Mas todos os três estão enredados e aprisionados, seja na leveza ou na dor e ainda difusos sob o cortinado que, apesar de translúcido, funciona como mais uma barreira de acesso.

Os corações de Sara Ramos podem despertar e lembrar de diferentes emoções e o historiador da arte Georges Didi-Huberman em seu livro *Que emoção! Que emoção?* escreve sobre as emoções que nos acometem e que elas têm um poder de transformação. Começa o texto falando sobre o choro, que acompanha diferentes emoções e lembra que para Charles Darwin, o choro era um estado primitivo, reservado aos degenerados e inferiores socialmente (animais, crianças, mulheres, velhos e raças humanas com poucas semelhanças aos europeus). “A idade da razão, a idade adulta, seria então a idade em

que sabemos reprimir essa tendência primitiva de expressar emoções” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 17) escreve o autor sobre o pensamento de Darwin. Pelo contrário, Didi-Huberman lembra que é preciso confiar na criança que chora, mesmo na criança que existe dentro de si quando adulto. “Esta criatura que chora diante de nós, um ser em lágrimas, se apresenta a nós. Ela se expõe. Ela expõe, mostra sua emoção” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 18). O autor ainda lembra que quando se chora na frente do outro, é possível que a pessoa seja chamada de patética, com a intenção de desprezo, mas que a palavra *pathos* tem uma bonita história e carrega em si as emoções. Rememora na filosofia de Platão, Aristóteles e Kant a emoção como um impasse, como uma emoção que nos toma e deixa mudos, sem reação.

Lembra que a conotação das emoções para algo positivo é considerada em Hegel e Nietzsche, este último pensando as emoções como uma “fonte original”, que se manifesta na arte e na poesia. Didi-Huberman vai falar da emoção como uma *moção*, uma *moção* de colocar para fora nós mesmos. A



Fig. 3. Sara Ramos. Tudo sobre nós. Vídeo, 2018. Fonte: <https://sararamos.art/tudo-sobre-nós-vídeo>

emoção seria um movimento e ação que nos atravessa. “Algo como um gesto ao mesmo tempo exterior e interior, pois, quando a emoção nos atravessa, nossa alma se move, treme, se agita, e o nosso corpo faz uma série de coisas que nem sequer imaginamos” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 26). Desse movimento e ação pode então surgir a arte, como os corações de Sara Ramos. No vídeo *Tudo sobre nós* (figura 3), a artista mergulha um de seus corações em um pote de vidro e, ao afundar, o coração de cerâmica amplifica um som semelhante ao batimento de um coração humano. Sara Ramos rememora o processo de criação desse trabalho:

Eu fiz um furo pequeno embaixo e em cima no coração, porque eu já queria que ele submergisse, então assim que eu colocasse, tinha um furinho para entrar água e outro para sair o ar. Quando eu fui testar no meu ateliê, era um final de tarde, me sentei e peguei um vidro, coloquei o coração e fiquei esperando que ele submergisse para ver se tecnicamente aquilo aconteceria. Ele foi descendo e começou a sair o ar que estava

dentro, fazendo tumentum, tumentum. Foi algo tão emocionante, tão fora do comum! Era um entardecer e uma emoção tão grande nasceu dentro de mim, porque ali eu tinha um trabalho. (RAMOS, 2018)

O coração que se afoga gera uma emoção muito grande, no caso da artista, uma euforia e alegria por ter criado mais um de seus trabalhos, uma emoção a atravessou de forma interior e exterior e a motivou a produzir o vídeo *Tudo sobre nós*. Mas talvez para nós que o vemos, o coração mergulhando lentamente e repetidamente faz emergir outras emoções, talvez uma surpresa, estranheza, um temor, tédio ou até tristeza. E, a arte, vale lembrar, é um território diverso, onde cabem diferentes emoções, sendo todas corretas. Sara Ramos afirma que teria sido cantora se não se achasse desafinada, mas a artista produz sonoridade quando coloca seu coração para afundar no pote de vidro na obra *Tudo sobre nós*. Os batimentos do coração têm ritmo e sequência, e ali encontramos a sonoridade que tanto fascinava a artista desde criança ouvindo o pai cantar.



Fig. 4. Sara Ramos. Relicário. Cerâmica, vidro e tecido. 2017. Fonte: arquivo do autor.

EMOÇÕES, MODULAÇÕES DE AFETOS

As repetições e o múltiplo aparecem com frequência na produção de Sara Ramos. O coração é uma das questões que se apresentam sempre com novos sentidos e sentimentos. Em *Relicário*

(figura 4), o coração se apresenta em uma redoma de vidro, como algo muito precioso, que precisa ser preservado, assim como os objetos que temos apreço e apego, que não pode ser quebrado. O coração protegido, já descascando com esse aspecto frágil, é colocado delicadamente sobre uma almofada, e ali se encontra para nossa contemplação ou adoração. *Relicário* pode remeter à elevação, a um sentimento de ascensão, ao que é sagrado, mas a obra também se coloca como uma possibilidade de expiação de dores e pecados.

Sara Ramos rememora que seus pais eram atuantes na igreja católica e que com frequência ela e os irmãos quando crianças circulavam pela sacristia da Catedral Metropolitana de Florianópolis:

Naquele lugar escuro, cheio de batina pendurada, santos quebrados, aquela coisa do místico e do medo ao mesmo tempo. Essa memória é muito forte para mim. Não no sentido de dor, mas no sentido de perplexidade com um mundo imaginário que eu não sabia responder o que era, aquele Cristo todo ensanguentado, com

aquelas mãos furadas, essas imagens são muito presentes para mim. E o Relicário tem muito disso. Para mim é a sacristia da Catedral. Claro que ele tem outras coisas ali, eu perdi a minha irmã mais velha com sessenta anos por conta de um infarto... Tem uma série de coisas que me fizeram produzir esse trabalho, esse coração é cheio de significados para mim. E tem o amor dentro dele, porque ele tem flor, que sou eu, esse otimismo, que mesmo diante da dor, eu tenho uma coisa que transcende de alguma maneira os problemas. (RAMOS, 2018)

As flores, que emergem desse coração perdendo a casca, são feitas com adesivos próprios para a cerâmica, colados e queimados junto ao esmalte vidrado, deixando esse aspecto lustroso para o barro. O adesivo no coração se apresenta também como algo precioso, pois a artista lembra que ganhar um quando criança era um grande presente. Mesmo hoje, com uma facilidade maior de comprar e ganhar adesivos, eles ainda assim são guardados com carinho, usados em ocasiões e cartinhas especiais. Os adesivos são então mais uma das preciosidades nos corações de Sara

Ramos.

Ao rememorar seu processo de criação, a artista descreve situações diversas que a levaram a criar *Relicário*. Didi-Huberman recorre a Aby Warburg e seu *Atlas Mnemosyne* para afirmar que “é como se a história das artes visuais [...] pudesse ser lida como uma imensa história das emoções figuradas, dos gestos emotivos que Warburg denominava “fórmulas patéticas” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 35, grifo do autor). As emoções seriam também imagens que transmitem e transformam, se emocionar não é um ato passivo, assim como produzir uma obra de arte. Muitas emoções envolvem o processo criativo e também a observação e o contato que temos com as obras que um artista apresenta. Didi-Huberman ainda lembra que nos manifestamos para o próximo, que para que exista emoção, é preciso o movimento de manifestar para o outro. Como Sara Ramos faz, quando nos mostra e comunica emoções com seus corações.

Em *Nada entre nós* (figura 5) mais uma vez o coração se apresenta, mas novamente não na cerâmica, mas na



Fig. 5. Sara Ramos. Nada entre nós. Tecido, fibra, acrílico e rede. 2018. Fonte: arquivo do autor.

fotografia do coração junto a uma figura humana solitária sem rosto nem expressão, que se ergue próxima ao teto. Esse trabalho, assim como os

outros abordados neste texto, fez parte da exposição *Íntimo Plural*¹ e sobre o aprisionamento dos personagens da exposição, a artista afirma:

Essa exposição foi mesmo um conceito proposital, porque eu queria aprisionar tudo, tudo era aprisionado nessa exposição. Mas de uma maneira tão leve, tão sutil que as pessoas as vezes nem percebiam, mas todos os serezinhos estavam dentro de caixas, tudo estava encaixotado dentro do vidro, e até os bonecos que estavam soltos estavam de alguma maneira amarrados e impedidos. O que estava pendurado no balanço estava tão alto que ele não podia pular e, ao mesmo tempo, tinha essa rede que lembra mais um poleiro do que um balanço. Quando eu fiz esse balanço eu me inspirei nos samburás para pegar siri, carregar peixes. Eu queria que o boneco estivesse com o aspecto de preso, apesar de ele não estar tão preso assim. (RAMOS, 2018)

Em *Nada entre nós* sentimentos de proteção e aprisionamento também se apresentam na obra, assim como em *Relicário*. E para além dessas emoções, há ainda uma solidão nesses personagens

e corações. Também existe um afeto, envolvimento e uma modulação nesses corações, que ora se apresentam em cerâmica, ora em registro fotográfico ou ainda em vídeo. Os corações, assim como outros trabalhos de Sara Ramos como a série *Engolidores* ou *Singulares*, são rearranjados de maneiras diversas a fim de consumir as questões que trabalham. Como em blocos de montar, a artista vai empilhando e trocando as formas de *Engolidores* e a maneira como apresenta *Singulares*, seja dispendo na parede em uma grande fileira ou formando um grande bloco de pequenas partes como num cubo mágico. Os corações também se apresentam em caráter modular quando são experimentados em diferentes configurações, assim como é o tempo da infância, de transformações constantes, aprendizagens e rearranjos daquilo que já existia.

CONSIDERAÇÕES

Tendo o barro como material primário, Sara Ramos faz um retorno a infância, ao universo lúdico e imaginário, que nada mais é também o território do qual a arte pertence. Levando

em conta o procedimento artístico de caráter modular em Sara Ramos, podemos pensar que suas obras são como brinquedos, onde a artista os apresenta e rearranja ao seu desejo, possibilitando mostrar sentimentos e emoções diversas. Didi-Huberman lembra que os gestos sobrevivem em nós, de muitos e muitos séculos construídos e se manifestam em nós em determinadas situações. A aparição da emoção não é um ato passivo, é preciso sentir para viver e Sara Ramos parece apresentar os corações de forma a querer esgotar e expiar diferentes sentimentos e emoções.

Sara Ramos prova que as emoções não acometem apenas à parcela de degenerados da qual falava Darwin, mas sim suas obras são capazes de evocar as mais diversas emoções em qualquer ser vivo que se prontifique a observá-las. No final das contas, lembra Didi-Huberman, não existe emoção boa ou ruim, existe a emoção que te transforma, existe aquilo que você faz com as suas emoções. “As emoções têm um poder - ou são um poder - de transformação. Transformação da memória em desejo,

do passado em futuro, ou então da tristeza em alegria” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 44, grifo do autor). Sara Ramos transfigura suas emoções em trabalhos artísticos, sejam eles alegria, tristeza, dor, leveza, estranheza, tédio ou calma. Convido você a fazer o mesmo.

NOTAS

1 A exposição *Íntimo Plural* foi apresentada no ano de 2018 na Fundação Cultural Badesc em Florianópolis, SC e fez parte do Circuito Propagações do SESC, circulando pelas galerias da instituição em Jaraguá do Sul, Lages, São Bento do Sul, Itajaí, Joinville e Joaçaba.

REFERÊNCIAS

RAMOS, Sara. Entrevista concedida a Viviane Baschirotto e Maryella Gonçalves Sobrinho. Florianópolis 06 de novembro de 2018. Entrevista.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016.

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*.



EXPOSIÇÃO

CHAGALL E O CONTEXTO BRASILEIRO: DA PESQUISA À FRUIÇÃO¹

CYNTHIA TABOADA
ESPECIAL PARA ARTE & CRÍTICA

RESUMO: O artigo aborda as relações de Marc Chagall com o contexto brasileiro, resultado da pesquisa empreendida no âmbito da exposição *Marc Chagall: sonho de amor*, para a inclusão de obras do artista pertencentes a coleções museológicas brasileiras. Tangencia aspectos sobre circulação de bens culturais, pesquisa histórica, curadoria e documentação museológica, além das interconexões com artistas e intelectuais brasileiros do modernismo.

PALAVRAS-CHAVE: Marc Chagall; arte moderna; curadoria; pesquisa histórica; circulação de bens culturais.

ABSTRACT: The article discusses Marc Chagall's relations with the Brazilian context, the result of research carried out within the scope of the exhibition *Marc Chagall: Sonho de Amor*, for the inclusion of lost works by the artist in Brazilian museum collections. Aspects of tangency on the circulation of cultural goods, historical research, curatorship and museum documents, in addition to the interconnections with Brazilian artists and intellectuals of modernism.

KEYWORDS: Marc Chagall; modern art; curatorship; historical research; circulation of the cultural heritage.

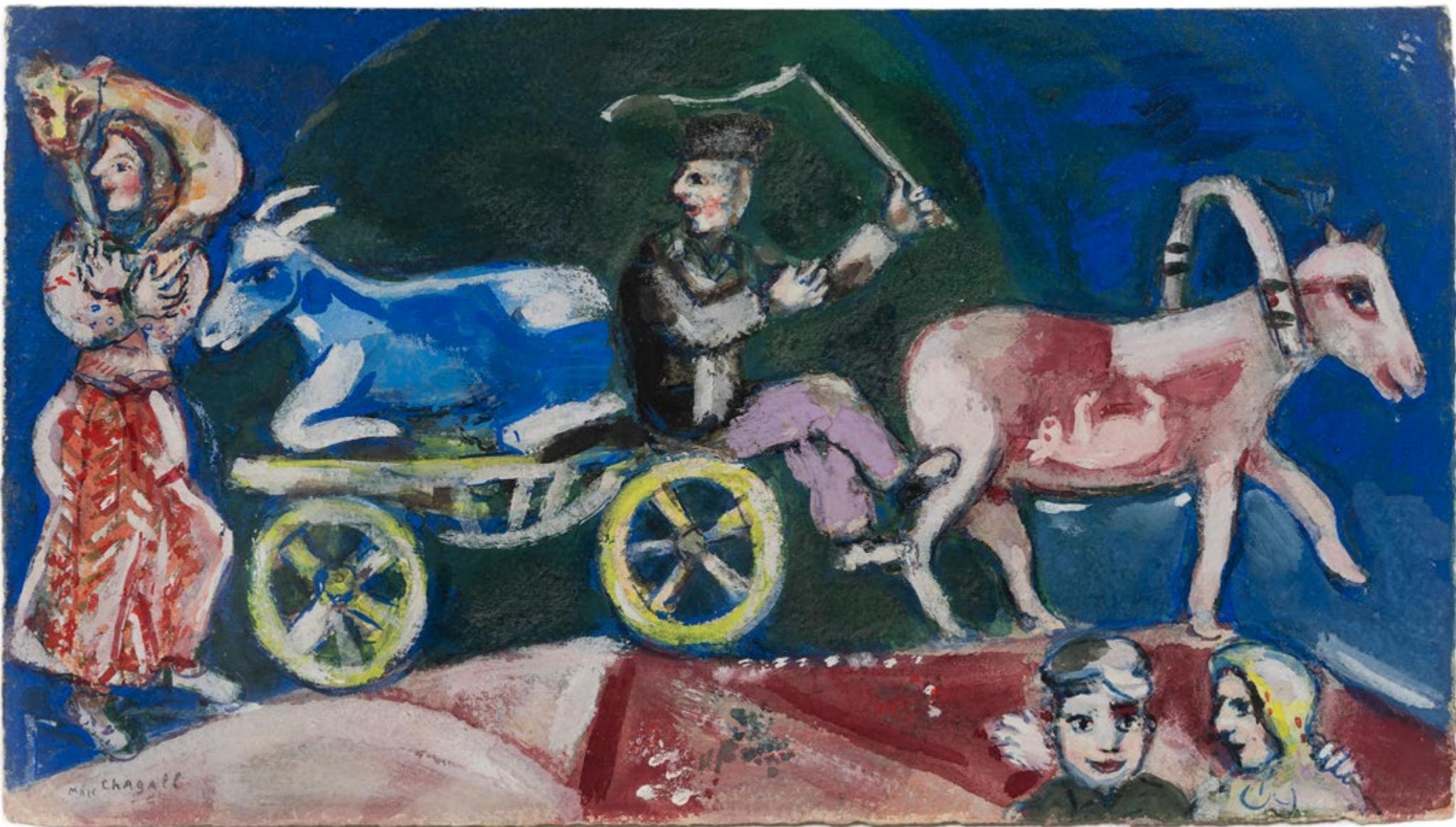


Fig. 1: Marc Chagall, *Vendedor de gado*, 1922. Têmpera sobre papel. 21x36 cm. Coleção Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Foto Eduardo Ortega. © Chagall, Marc/AUTVIS, Brasil, 2023.

Historiadores da arte e museólogos sempre têm em mente uma questão instigante e fundamental para a narrativa da história das exposições: por onde passaram aquelas obras que hoje vemos com nossos olhos, na experiência física de ir a uma exposição?

Partindo desse preâmbulo e motivada pela organização da exposição *Marc Chagall: sonho de amor*² - uma mostra proveniente de um contexto internacional que está sendo realizada no Brasil, tornou-se de fundamental importância dedicar algumas palavras sobre as relações do artista a quem se dedica a mostra e seus eventuais tangenciamentos com o contexto brasileiro, abordando transversalmente aspectos como curadoria, pesquisa, documentação museológica e uso das informações para exposição e educação.

O fio condutor que salta à mente quando nos deparamos com obras de arte nestas ocasiões, faz-nos questionar: de onde elas vêm; por onde passaram; a quem pertenceram; em quais galerias e museus foram expostas; onde habitaram; por

quantas guerras passaram; que navios ou aeroportos as abrigaram; quanto tempo estiveram reclusas no escuro seguro de reservas técnicas ou em gavetas de colecionadores; ou quantas vezes vieram à luz desde os ateliês e salões de arte moderna que as motivaram, até chegarem às exposições contemporâneas? O quanto suscitaram de debates, sentimentos, disputas ou puderam ser objeto de diálogo, pesquisa e reflexão artística, motivo de pura fruição do público, objeto de conhecimento, do momento em que foram criadas e passaram a circular pelo mundo? Difícil se torna o trabalho de identificar o histórico de cada obra de arte, a não ser pelo ímpeto investigativo empreendido perante as lacunas documentais.

Apartir das circunstâncias documentais e curatoriais disponíveis durante o processo, foram selecionadas doze obras, autorizadas pelo Comité Chagall em sua exibição, a saber: *Le marchand des bestiaux* [Vendedor de gado], de 1922, proveniente do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP); *Maison à Peskowitz* (*Suite Mein Leben*) [Casa em Peskowitz (Série

Minha vida)], de 1922, *Autoportrait au chapeau garni* [Autorretrato com chapéu enfeitado], de 1928, *Village gris* [Cidade cinzenta], de 1964, e *Le Violoniste amoureux* [O violinista apaixonado], de 1967, provenientes da Fundação José e Paulina Nemirovsky, em comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo; *Le printemps* [Primavera], de 1938-1939, cedida pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP); *Les Mariés au traîneau et au coq rouge* [Os noivos com trenó e galo vermelho], de 1957, pertencente à Casa Museu Ema Klabin e a rara edição do livro *Maternité* [Maternidade], de 1926, do escritor surrealista Marcel Arland, presente na Coleção de Mário de Andrade, pertencente ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Diante da riqueza de informações encontradas no processo de seleção das obras no contexto brasileiro, compreendeu-se importante explicitar os resultados da própria pesquisa, que tangencia a circulação dos bens artísticos que hoje estão em diálogo dentro da exposição. Além dos apontamentos sobre essas obras³, e a fim de enriquecer a

experiência do público no contato com elas, buscou-se mapear também a presença de Chagall no contexto brasileiro, pesquisando arquivos de museus e da Bienal de São Paulo.

O percurso investigativo iniciou-se em um dado concreto da realidade, ancorado na materialidade da obra em seu contexto presente: em algum momento de sua trajetória, essas obras de Marc Chagall chegaram ao Brasil.

O histórico de *Vendedor de gado* leva-nos ao primeiro grupo de mídia brasileiro, os Diários Associados, pertencente ao empresário Assis Chateaubriand. A documentação fornece a pista de que a doação teria sido feita por Mário Audrá, em 1947, tal como consta nas fichas catalográficas antigas, guardadas no arquivo do MASP - uma doação do mesmo ano de fundação do museu. No entanto, o registro mais antigo encontrado é uma nota no jornal *Diário da Noite*, em maio de 1946, noticiando a doação feita pela família Morganti e [Banco] “Lar Brasileiro” - por meio de Correia e Castro, Antonio Larragoiti Junior e Francisco Pignatari - ao Clube de

Arte Moderna e Clássica dos Diários Associados. Quirino da Silva comenta para a nota no jornal:

*A pintura de Chagall jamais atendeu ao ortodoxismo da corriqueira pintura dos sensatos do mundo. Pinta com sua admirável poesia - poesia que não eliminou nem eliminará a plasticidade de sua obra. Sonha e pinta - pinta e sonha, sem a preocupação de agradar. E, assim, com a sua fantasia ele nos tem mostrado a festividade de sua vida interior. Como alguns primitivos italianos, nunca atendeu à lógica dos acomodados à lei da gravidade. É livre... É poeta. E, é esse poeta que também enriquecerá o patrimônio artístico plástico do Clube de Arte Moderna dos Diários Associados.*⁴



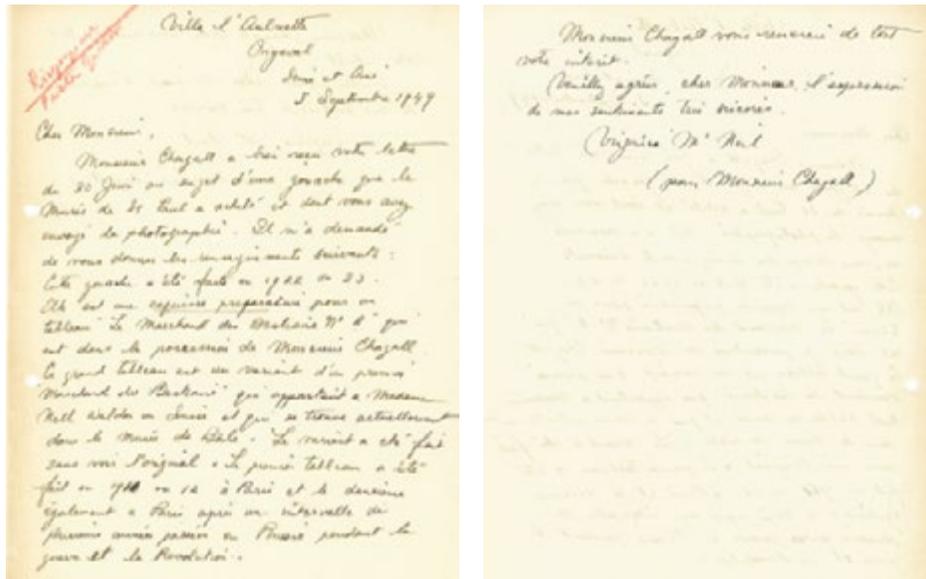


Fig. 3: Correspondência entre Virginia McNeil e Pietro Maria Bardi, de 5 de setembro de 1949. Arquivo MASP.

A equipe do museu relata que, assim como essa, outras obras foram incorporadas à coleção do MASP pelo mesmo caminho - por meio da doação ao Clube. Como os Diários Associados pertenciam a Assis Chateaubriand, supõe-se que a coleção formada pelo Clube seria a Coleção Assis Chateaubriand, que deu origem ao MASP, em sua fundação. Mais tarde, quando o então diretor do museu, Pietro Maria Bardi, resolve organizar um catálogo da Coleção MASP, este inicia uma busca por informações sobre a obra e escreve a Chagall na França, em 30 de junho de 1949. Quem responde, em nome de Chagall, é Virginia McNeil, detalhando o seguinte:

[...] Este guache foi feito em 1922 ou 23. É um desenho preparatório para o quadro “Les Marchand des Bestiaux No 2”, que está em posse do Sr. Chagall. Este grande quadro é uma variação de um primeiro “Marchand des Bestiaux” que pertence à Sra. Nell Walden, na Suíça, e que se encontra atualmente no Museu da Basileia [Kunstmuseum Basel]. A variação foi feita sem ver o original. O primeiro quadro foi feito em 1911 e 12 em Paris, e o segundo também em Paris, depois de um intervalo de muitos anos passados na Rússia, durante a guerra e a Revolução.⁵

Segundo os registros do MASP, a obra foi exposta no museu uma única vez, em 1991, na exposição *Pintura francesa da origem à atualidade* e vista em exposições internacionais no Chile, na Colômbia e em uma itinerância no Japão. Raramente exposta no Brasil,⁶ houve apenas uma segunda vez, em 2009, em Porto Alegre. Portanto, sua exibição no CCBB Rio de Janeiro e atualmente no CCBB São Paulo configurou-se em excelente oportunidade de tornar a obra acessível a um público bastante expressivo.⁷

Ao localizar no tempo o contexto de arte ao qual nos referimos, na década de 1940, somos levados imediatamente à premissa da época, de interlocução entre intelectuais,

empresários mecenas das artes, colecionadores e curadores de museus no eixo Brasil-Estados Unidos, sendo o principal deles Ciccillo Matarazzo, proprietário das Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo, cuja vocação colecionista não era apenas de ordem estética e de conhecimento intelectual adquirido ao lado da esposa Yolanda Penteado, de família tradicional paulista - fundamentava-se no plano político e econômico de estabelecer para o Brasil uma identidade de Estado moderno, em que as artes funcionariam como catalisadores da linguagem moderna que bem representaria essa modernidade. Fundar museus de arte moderna e estabelecer um viés curatorial com o melhor da arte moderna brasileira e em diálogo com a arte europeia, especialmente no que ela ofereceria de mais atual na época, era também uma forma de criar para o Estado brasileiro um posicionamento de representatividade frente ao contexto de arte internacional. Essa estratégia, enunciada anos mais tarde por Pierre Bourdieu⁸ como aquisição de capital simbólico, auxiliaria nos planos desenvolvimentistas da

década de 1950. Foi nesse contexto que Ciccillo fundou a Galeria de Arte Moderna em 1947, que viria a se tornar a Fundação de Arte Moderna e, finalmente, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1949.

Sobre esse processo específico, citamos ainda as interlocuções diretas entre o curador do Museum of Modern Art (MoMA) de Nova York à época, Alfred Barr,⁹ o empresário Nelson Rockefeller, o crítico de arte Sergio Milliet, o arquiteto Eduardo Kneese de Mello e o adido norte-americano Carleton Sprague Smith, entre outros, das quais surgiram os planos de criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo e o do Rio de Janeiro e, posteriormente, a fundação da Bienal de São Paulo, já em 1951. A Bienal preconizava o ideal moderno por excelência, e foi idealizada para se tornar um eixo forte na América Latina, capaz de capitanear a cada dois anos uma exposição de grande envergadura, composta por seleções de obras organizadas por delegações de cada país, com salas especiais e prêmios de júri. Na década em que vigoravam o *slogan* desenvolvimentista

50 anos em 05, o programa de governo de Juscelino Kubitschek, a criação de Brasília, as comemorações do Quarto Centenário de São Paulo e o ímpeto de desenvolvimento econômico brasileiro pós-Segunda Guerra Mundial, o discurso artístico de representatividade



Fig. 4: Marc Chagall, Primavera, 1938-1939. Guache e pastel sobre cartão. 64x48,3 cm. Coleção MAC-USP. Foto Romulo Fialdini. © Chagall, Marc/AUTVIS, Brasil, 2023.

moderna estava estrategicamente ancorado na criação das coleções para esses museus e na reunião de obras no importante evento que se tornou a Bienal de São Paulo.

Em sua extensa pesquisa sobre as doações de Nelson Rockefeller, a pesquisadora Carolina Rossetti de Toledo¹⁰ revela todo o percurso da obra *Primavera*, que hoje pertence ao MAC USP¹¹ e está nesta exposição. Sua pesquisa nos arquivos do MoMA mostram que não somente a obra *Primavera*, mas outras 13 obras¹² de artistas modernos, selecionadas pela jovem curadora do MoMA Dorothy Miller e por Alfred Barr, teriam sido encomendadas por Nelson Rockefeller e adquiridas em 1946 em galerias próximas ao MoMA, entre elas a Pierre Matisse Gallery, para serem enviadas ao Brasil em doação, divididas entre os museus de arte moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo, como contribuição de Rockefeller ao momento latente de criação desses museus, o que se efetivou em 1948.

Antes disso, a evidência mais remota de circulação da obra teria sido sua

vinda, da França aos Estados Unidos, com Ida Chagall, filha de Chagall, incumbida de trazer um grande caixote com obras do pai, após sua rápida partida de Paris em 1941, com auxílio de Solomon Guggenheim, face à perseguição nazista aos judeus. Chagall permaneceu nos Estados Unidos até 1948.

Naquele momento, Chagall era já um artista renomado, representado pela galeria de Pierre Matisse - *marchand* e filho do pintor Henri Matisse, localizada a três quadras do MoMA. Chagall estava sendo agraciado com uma exposição retrospectiva no próprio MoMA¹³ em 1946, e seguia o curso de sua carreira, tendo suas obras negociadas e integradas aos acervos de grandes museus, no que podemos localizar a exata circunstância na qual sua obra é pensada para integrar a lista de 14 obras que seriam adquiridas e trazidas ao Brasil.

Segundo a escritora Jackie Wullschlager,¹⁴ o navio cargueiro espanhol *Navemare*, que trouxera Ida de Paris aos Estados Unidos com o caixote de obras, havia levado

40 dias para cruzar o Atlântico, chegando em Cuba e sendo retido nos trâmites da alfândega espanhola. Em seu retorno à Europa, o navio fora bombardeado pelos alemães, afundando no mar. Toledo destaca que é provável que a obra *Primavera* estivesse neste conjunto de obras salvo por Ida no deslocamento aos Estados Unidos.

Digna de nota é ainda a relação entre o título que ela recebe - por que *Primavera*? - e a razão de sua produção. Segundo Toledo¹⁵, a origem de *Primavera* remonta a uma encomenda feita pelo editor grego Tériade para a terceira edição da revista de arte *Verve*, uma edição bilíngue francês-inglês, que trazia em seu interior reproduções colecionáveis de alta qualidade gráfica e que, naquela edição, tinha as quatro estações do ano como um dos temas. Assim, o conjunto de litografias em cor para aquela edição seria constituído por nada menos do que *Spring* [Primavera], encomendada a Chagall, *Summer* [Verão], encomendada a Joan Miró, *Autumn* [Outono], ao encargo de Abraham Rattner, e finalmente *Winter* [Inverno], solicitada a Paul Klee. “A

versão de Spring que se encontra no acervo do MAC USP é, possivelmente, um dos estudos preparatórios em guache que serviu de base para a reprodução na Revista Verve de 1938.”¹⁶

O salto de alguns anos em direção à próxima obra pesquisada e incluída na exposição nos conduz a 1957, ano da IV Bienal de São Paulo, na qual Chagall recebe uma sala especial, organizada pela Associação Francesa de Ação Artística de Paris. A sala da seção francesa apresentou 25 pinturas de Chagall, com uma seleção de obras representativas, algumas já incorporadas aos acervos de museus. Entre elas: *À Rússia, aos asnos e outros*,¹⁷ de 1912, proveniente do Museu Nacional de Arte Moderna de Paris; *Autorretrato com sete dedos*, de 1912-1913, à época pertencente à Coleção do Estado dos Países-Baixos - atualmente acervo do Museu Stedelijk, de Amsterdã; *O anjo que cai*,¹⁸ de 1947, pertencente ao Museu de Belas Artes da Basileia, Suíça, além dos títulos: *Nascimento*, *A Morte*, *Sol vermelho* e *Negociante de gado*, que aparecem listados no catálogo.

A título de contextualização, na introdução do catálogo, Ciccillo Matarazzo pontua os destaques daquele ano, sinalizando, além da retrospectiva de Chagall pela delegação francesa, a retrospectiva da Bauhaus, a presença de Giorgio Morandi, pela delegação italiana, de Jackson Pollock, pelos Estados Unidos, e de Ben Nicholson, pela Inglaterra; e uma seleção de artistas surrealistas da Bélgica,

FRANÇA
sala especial

pintura

- 1 A RUSSIA, AOS BURROS E AOS OUTROS, 1911. 126 x 122. Museu Nacional de Arte Moderna, Paris.
- 2 RETRATO DUPLO COM COFO DE VINHO, 1917. 233 x 136. Museu Nacional de Arte Moderna, Paris.
- 3 ENTRE CAO E LOBO, 1938/43. 100 x 73. Col. Ida Meyer-Chagall, Berna.
- 4 BOI DECORTICADO, 1947. 100 x 80. Col. particular, Paris.
- 5 MADONA COM TRENO, 1947. 97 x 79. Col. particular, Paris.
- 6 A MORTE. 69 x 87.
- 7 ANJO COM PALETA. 132 x 90.
- 8 NEGOCIANTE DE GADO. 98 x 179.
- 9 CAMPO DE MANTE. 149 x 105.
- 10 A TORRE EIFFEL E O BURRO. 160 x 73.
- 11 TELHADOS. 248 x 216.
- 12 DOMINGO. 173 x 149.
- 13 AS PONTES DO SENA. 112 x 163.
- 14 O CIRCO AZUL. 231 x 174.
- 15 SOL VERMELHO. 140 x 100.
- 16 LUZE DO CASAMENTO. 120 x 123.
- 17 O GALO. 120 x 97.
- 18 NASCIMENTO. 68 x 89.
- 19 CAVALO VERMELHO. 114 x 105.
- 20 A DANÇA. 231 x 174.
- 21 A CAIDA DO ANJO. 148 x 189. Museu de Belas Artes, Basileia.
- 22 AUTO-RETRATO COM SETE DEDOS. 126 x 107. Col. do Estado dos Países-Baixos.

216

entre os quais René Magritte, exaltando o caráter de reunião do melhor da produção contemporânea.

*Apesar das dificuldades do momento e da incompreensão de alguns, mais uma Bienal se inaugura neste ano de 1957. Uma tradição se criou e vai-se impondo à atenção do mundo inteiro onde a arte brasileira já conquistou um lugar de realce. E agora trata-se de olhar com otimismo para o futuro.*¹⁹

Dessa mesma edição e em plena efervescência dos movimentos ligados ao concretismo e ao neoconcretismo, representando a arte concreta brasileira, que caminhava a passos largos em direção à abstração, destaca-se a participação pela delegação brasileira de nomes como: Lygia Clark, Hélio Oiticica e Alfredo Volpi, além de representantes dos grupos Frente e Ruptura, como Ivan Serpa, Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Willys de Castro. Duas salas especiais foram dedicadas a artistas que viviam no Brasil: uma a Victor Brecheret (escultura) e outra a Lasar Segall (pintura).²⁰



Fig. 6: Marc Chagall, Os noivos com trenó e galo vermelho, 1957. Óleo sobre tela. 50x50 cm. Coleção Casa Museu Ema Klabin. Foto Sergio Guerini © Chagall, Marc/AUTVIS, Brasil, 2023

No mesmo ano, Chagall pinta *Os noivos com trenó e galo vermelho*, obra incluída na referida mostra, adquirida diretamente do ateliê do artista no mês de julho de 1957, pela Galeria Maeght, de Paris, passando à coleção de Ema Gordon Klabin em agosto de 1976, incorporada ao acervo da Fundação Ema Klabin em 1978, ano de sua criação. A obra é uma síntese do enlevo, do sonho de amor que provém da figura dos noivos que, enamorados, flutuam soberanos num céu noturno sobre a Vitebsk nevada, na companhia dos animais - um asno e um galo, figuras tão recorrentes na obra do artista. Uma outra obra de Chagall integra a coleção, a pintura *No campo* [À la campagne] de 1925, sendo essas duas das principais obras do acervo de Ema Klabin.



Fig. 7: Marc Chagall, *Casa em Peskowitz* (série *Minha Vida*), 1922. Água-forte. 17x20 cm. Coleção Fundação José e Paulina Nemirovsky em comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo. © Chagall, Marc/AUTVIS, Brasil, 2023. Fig. 8: Marc Chagall, *Autorretrato com chapéu enfeitado*, 1922. Água-forte. 20x14 cm. Coleção Fundação José e Paulina Nemirovsky em comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo. © Chagall, Marc/AUTVIS, Brasil, 2023. Fig. 9: Marc Chagall, *Cidade cinzenta*, 1964. Litografia. 67x51 cm. Coleção Fundação José e Paulina Nemirovsky em comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo. © Chagall, Marc/AUTVIS, Brasil, 2023.

Ainda um apontamento é devido à presença de obras gentilmente cedidas para a exposição pela Fundação José e Paulina Nemirovsky: três gravuras e uma litografia, atualmente em comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo. A notar pelos certificados emitidos pela galeria Berggruen & Cia, de Paris, duas das quatro gravuras presentes na exposição foram adquiridas praticamente na mesma data, nos dias 2 e 3 de julho de 1968, um ano revolucionário na França: a água-forte *Autorretrato com chapéu enfeitado*, de 1928, e a gravura em água-forte e água-tinta *O violinista apaixonado*, de 1967. Outras duas foram integradas à coleção do casal em 1972 e 1982, provenientes da mesma galeria: a litografia *Cidade cinzenta*, de 1967, e a mais importante desse conjunto, a água-forte *Casa em Peskowitz*, da série *Mein Leben* [Minha vida], álbum de gravuras impresso na Alemanha que ilustra o livro homônimo escrito por Chagall em 1922²¹, a partir de suas reminiscências como jovem artista. Essas obras estão elencadas pelo IPHAN como patrimônio histórico e artístico nacional.

Da série gráfica que ilustrou o livro *Minha vida*, uma última observação se pode aventar entre Chagall e os modernistas brasileiros. Na Coleção Mário de Andrade, atualmente parte do acervo do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), da USP, encontra-se disponível para pesquisa a correspondência de Mário de Andrade com seus inúmeros interlocutores. No caso, citamos alguns exemplos desse intercâmbio de mensagens que interessam à investigação sobre a circulação e as trocas entre artistas na década de 1920.

Muitos deles, usufruindo da prerrogativa que sua condição social lhes permitia, iam e vinham, entre Brasil e Europa, num diálogo contínuo que, olhado com a merecida atenção, enriquece os estudos brasileiros a respeito dos meandros e caminhos trilhados pela arte moderna brasileira, numa época de efervescência e de comunicação entre as vanguardas, onde o ponto de convergência entre artistas de muitas proveniências e nacionalidades era Paris. Três cartas selecionadas no arquivo do IEB merecem atenção, pois revelam um pouco desse intenso diálogo.

As cartas de Sergio Milliet para Mário de Andrade, em outubro de 1923, revelam um desses momentos agitados de interação entre artistas modernos em Paris. Na primeira delas, Milliet comenta os últimos acontecimentos, noticia a criação da revista *Knock-out* e traça planos para conhecer Chagall por meio de Yvan Goll:

Meu caro Mario, pela minha carta de hontem [sic.] ao Tacito [de Almeida] debes ter sabido da grande notícia: Knock-out! Hontem [sic.]

mesmo estive com o [Yvan] Goll que me prometeu um artigo ou um poema e uma reprodução de [Marc] Chagall que vou conhecer domingo próximo em sua casa. Oswald [de Andrade] virá também e o Di [Cavalcanti] e quem sabe o Paulo Prado. [...] O Paulo vai ser apresentado terça próxima em casa de Tarsila [do Amaral] ao [Jean] Cocteau e ao [Blaise] Cendrars. Com a Tarsila é provável que obtenha um desenho do Juan Gris para você.²²

Em uma segunda carta, datada de 31 de outubro, Milliet continua o comentário sobre a fundação da *Knock-out*, contando com a colaboração de Cendrars, Yvan Goll, Cocteau e Paul Morand. Confirma ter conhecido Chagall - “Prometeu-me reproduções” -, referente às gravuras prometidas ao amigo Mário de Andrade.²³

Da efetivação dessa entrega não foram encontrados registros documentais, a não ser cinco gravuras²⁴ pertencentes à Coleção de Mário de Andrade, entre elas *Marriage* [Casamento], da série *Mein Leben*, de 1923, assinada por Chagall, com a dedicatória em francês “A l’ami inconnu Mario de Andrade” [Ao amigo desconhecido Mário de Andrade];²⁵ e o livro *Maternité*²⁶ [Maternidade],

publicado por Marcel Arland, numa raríssima edição nº31/35 composta por duas séries gráficas produzidas por Chagall, perfazendo 5 gravuras em metal integradas ao livro e outras 5 para livre manuseio; destas últimas, apenas 4 estão presentes atualmente na referida coleção. A pesquisa trouxe à luz o elo perdido na documentação sobre a Coleção Mário de Andrade incorporada ao IEB, unindo os itens antes separados entre Biblioteca e Coleção de Artes Visuais. Através do livro de Arland chegamos às informações completas sobre estas pequenas gravuras antes desconhecidas que ilustram o conto surrealista, escrito do fim para o começo: *Vergonha, Nascimento, A Briga, Casal na cama e Visita pela janela*²⁷. Pela primeira vez o conjunto é apresentado em exposição da forma como chegou ao intelectual brasileiro. Tanto a gravura *Marriage* quanto o livro *Maternité*, frutos das interconexões de Sergio Milliet em Paris e da interação de Mário de Andrade com escritores e poetas franceses, precursores surrealistas, na década de 1920, o revelam como primeiro colecionador de Chagall no Brasil.



Fig. 10: Conjunto na exposição Marc Chagall: sonho de amor, CCBB SP. Foto Pedro Guida.

Além destas evidências, destacamos os apontamentos de próprio punho de Mário de Andrade, em ação intelectual de registro de todos os entrelaçamentos de base da cultura moderna brasileira, desde os seus primórdios, por meio de suas resenhas, críticas e incentivo aos demais artistas do grupo. Nesse caso, ao escrever e enviar à Anita Malfatti o poema *Reza de fim de ano*²⁸ na virada do ano de 1923 para 1924,

fornece-nos a última pista sobre a gravura recebida de Chagall por meio do amigo Milliet, indicando no poema um provável acontecimento de sua vida, no trecho²⁹ a seguir:

“*Reza de fim de ano (5º Nocturno)*”
 [...] *Senhor, é 31...*
Eu te agradeço este ano que me deste.
Que o novo seja igual ao que passou!

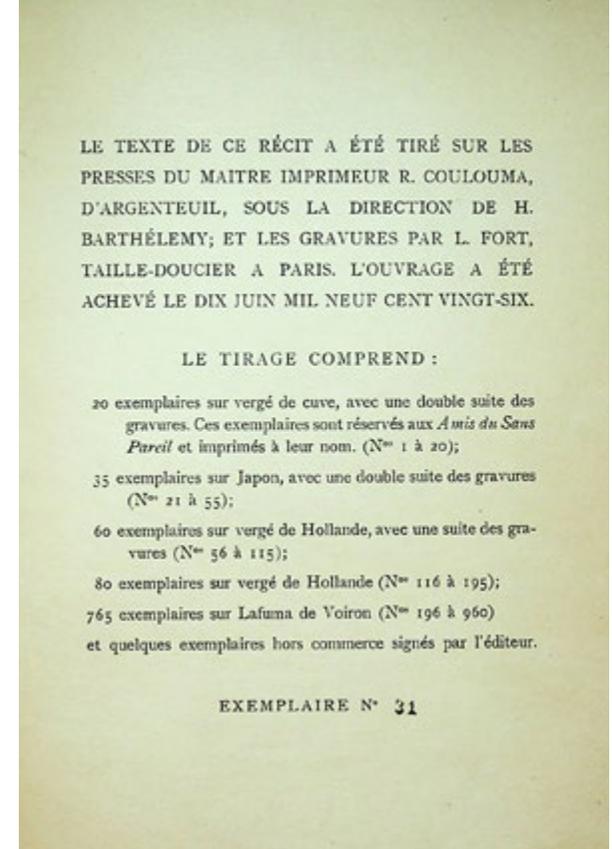


Fig. 11: Arland, Marcel. *Maternité* [Maternidade]. Paris: Au Sans Pareil, 1926. Detalhes sobre a tiragem.

Alegrias bombásticas
Sofrimentos redundantes
Retumbantes
Samba
Villa Lobos
Os meus amigos de Paris
Águas-fortes de Seewald
Águas-fortes de Chagall
Sangue
Pranto e riso
Quanta coisa! Quanta coisa! [...]

Das trocas entre intelectuais modernos, numa abordagem sintética e muito resumida, ainda podemos citar a admiração de Ismael Nery por Chagall, a ponto de sua obra conter, como aponta a crítica de arte Aracy Amaral, uma presença *chagalliana*, e a produção de uma série de aquarelas com este tema, após sua estada em Paris em 1927.³⁰

Outros tangenciamentos podem ser sentidos nas formas, cores e personagens flutuantes da obra de Cícero Dias e na relação aparentemente distante com Lasar Segall, apesar da origem judaica em comum. Pesquisando o acervo do IEB, encontra-se ainda um desenho de ca. 1923-1924, que Anita Malfatti aparentemente dedica a Chagall.³¹ No Museu Lasar Segall, leem-se, nos documentos de arquivo, os apontamentos de Segall sobre a produção de Chagall.

Num momento de trocas intensas – tal como foi a vivência dos ateliês em Paris, em La Ruche, quando Chagall se avizinhava a Amedeo Modigliani e Chaïm Soutine, travava contato com Guillaume Apollinaire, tecia laços

com Blaise Cendrars, Robert e Sonia Delaunay; ou quando, mais tarde, voltou a Paris, após uma passagem por Berlim, em momento concomitante aos modernistas brasileiros, que formavam um amálgama criativo em busca por uma arte totalmente nova – seria praticamente impossível, e talvez até desnecessário, aos artistas manterem uma missão individualizada, sem que entrelaçassem sonhos e cores, paletas e formas, pensamentos e gestos que ebuliam no mesmo contexto.

Por fim, dando a volta completa em torno do sol, tecendo o último fio desta narrativa sobre o presente que olha para o passado, das relações que podem ser tecidas e identificadas no contexto brasileiro, com liberdade poética e insuflada pela própria poesia de Chagall, que nos desperta para um mundo de sonhos de riqueza insondável, é preciso compartilhar que também Manuel Bandeira, poeta da primeira geração modernista, encontrou na poesia de Chagall, e na tradução poética de seus versos, o sentimento que transcende o espaço geográfico e o devir pelo mundo, a

encontrar na alma o próprio lugar de pertencimento. Assim, em 1945, Bandeira versou para o português o poema *Seul est mien* [Só é meu] dando-lhe o título: *Um poema de Chagall*.³²

“Um poema de Chagall”
Só é meu
O país que trago dentro da alma.
Entro nele sem passaporte
Como em minha casa.
Ele vê minha tristeza
E a minha solidão.
Me acalanta,
Me cobre com uma pedra perfumada
[...]

“*Seul est mien*”
Seul est mien
Le pays qui se trouve dans mon âme
J’y entre sans passeport
Comme chez moi
Il voit ma tristesse
Et ma solitude
Il m’endort
Et me couvre d’une pierre parfumée
[...]

Instigados com a poesia de Chagall, estabelecemos com ela um laço definitivo para sua presença no Brasil, através da tradução de 30 poemas inéditos em língua portuguesa³³, escritos entre

1909 e 1965, provenientes da edição Poèmes, de 1968, publicada por Gérard Cramer, e que eram acompanhadas por 24 xilogravuras produzidas por Chagall na ocasião. A exposição nos deu oportunidade de relevar a profundidade e grandeza da produção de Chagall como poeta e traçar mais um momento de entrelaçamento no contexto brasileiro.

Nesse tecido enriquecido pela pesquisa realizada durante o processo de inclusão de obras que pertencem ao patrimônio brasileiro à mostra *Marc Chagall: sonho de amor*, encontramos não somente obras que circularam pelo mundo, mas um universo de conexões, muitas das quais ainda inexploradas.

Confiamos na contribuição que possa ter oferecido a leitura deste texto, ao trazer à luz um panorama sobre estas obras presentes nos acervos e coleções brasileiras, que nem sempre temos a oportunidade de ver em exposição, ou em diálogo com outras tantas obras de inestimável valor e beleza, que nos chegam de outros continentes e que o público tem oportunidade de apreciar nesta

exposição especialmente organizada para o Brasil.

De onde vêm as obras? Quiçá do coração do artista, do seu âmago secreto, dos seus anseios e dores, vertidos em direção ao mundo, para nosso deleite e nossa reflexão.

Exposição: Marc Chagall: sonho de amor

Local: Centro Cultural Banco do Brasil São Paulo

Período: 8 de fevereiro a 22 de maio

Funcionamento: todos os dias, das 9h às 20h, exceto às terças-feiras

Ingressos gratuitos: disponíveis em bb.com.br/cultura e na bilheteria física do CCBB SP.

NOTAS

1 Texto reelaborado do original, publicado no catálogo da exposição Marc Chagall: sonho de amor, com o título: Chagall e o contexto brasileiro.

2 A título de contextualização, a exposição Marc Chagall: sonho de amor aborda mais de cinco décadas de trabalho do pintor russo-francês, apresentando a reunião de 191 obras provenientes do exterior e de museus brasileiros. Atualmente em itinerância pelas sedes do Centro Cultural Banco do Brasil, percorreu as cidades do Rio de Janeiro, Brasília, Belo Horizonte, e está em São Paulo até 22 de maio.

3 Pesquisa amparada no levantamento de documentação museológica disponível, bibliografia e acesso a pesquisas precedentes, além de consulta em arquivos de museus ou documentados em plataforma online.

4 Da Silva, Quirino. Notas de arte: Clube de Arte Moderna e Clássica. Diário da Noite, 31 maio 1946. Arquivo MASP.

5 McNeil, Virginia. Correspondência

entre Virginia McNeil e Pietro Maria Bardi, 5 de set. 1949. Arquivo MASP. [Carta manuscrita]. Tradução livre do autor.

6 De acordo com a documentação fornecida pelo museu, sobre histórico de exposições.

7 Por motivos de conservação e exposição à luz, a obra não pôde seguir por toda a itinerância da exposição.

8 Bourdieu, Pierre. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

9 Os dossiês, a correspondência de Alfred Barr e os planos curatoriais envolvendo a América Latina estão disponíveis para pesquisa no arquivo do MoMA. <<https://www.moma.org/research-and-learning/archives/finding-aids/Barrf>>. Acesso em 31 jan. 2022.

10 Toledo, Carolina R. de. A doação Nelson Rockefeller de 1946 no Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP. Revista de História da arte e Arqueologia, n. 23, p. 171-173, jan./jun. 2015, UNICAMP, Brasil. Disponível em: <<https://www.ifch.unicamp.br/eha/>

[chaa/rhaa/revista23.htm](https://www.ifch.unicamp.br/eha/chaa/rhaa/revista23.htm)>. Acesso em 31 jan 2022.

11 A saber, a coleção organizada pelo casal de mecenas Yolanda Penteado e Ciccillo Matarazzo, originalmente pertencente ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, foi transferida à Universidade de São Paulo para criação do MAC, em 1963.

12 Entre as obras doadas por Nelson Rockefeller e incorporadas ao Acervo MAC USP figuram: Alexander Calder (Yellow Plane [Plano Amarelo] ou Móbile Amarelo, Preto, Vermelho e Branco), sem data; Fernand Léger (Composition [Composição]), de 1938; e Max Ernst (Picture for Young People [Quadro para Jovens]), de 1943.

13 MoMA. Museum of Modern Art opens retrospective exhibition of works of Marc Chagall. Disponível em: <https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/1047/releases/MOMA_1946-1947_0030_1946-04-08_46408-18.pdf?2010>. Acesso em 31 de jan 2022.

14 Wullschlager, Jackie. Chagall. Trad. Maria Silvia Mourão Neto. São Paulo: Globo, 2009, p. 496-497.

15 Toledo, Carolina Rossetti. As doações de Nelson Rockefeller no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. [Dissertação] Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2015, p. 157-159.

16 Idem, p. 160.

17 No catálogo da IV Bienal de São Paulo, o título da obra aparece como: À Rússia, aos burros e aos outros, p. 216. Disponível em: <<https://issuu.com/bienal/docs/namedb4cb4/219>>. Acesso em 31 jan. 2022.

18 Ibid. O título da obra aparece como: A caída do anjo, título original francês: L'ange qui tombe.

19 Matarazzo, Ciccillo. Introdução. IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, p. 17, set./dez. 1957. [Catálogo]

20 IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, p. 58-70, set./dez. 1957. [Catálogo]

21 Livro autobiográfico escrito por

Chagall em iídiche, em 1922 em Moscow, publicado na França em 1931. com o título traduzido Ma Vie.

22 Milliet, Sergio. Carta para Mário de Andrade. Paris, 16 out. 1923. (Coleção Mário de Andrade, MA-C-CPL4891). Arquivo Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

23 Idem. Carta para Mário de Andrade. Paris, 31 out. 1923. (Coleção Mário de Andrade, MA-C-CPL4892). Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

24 As cinco gravuras, localizadas no Catálogo Eletrônico IEB/USP, Coleção de Artes Visuais, Seção Gravuras, têm os seguintes números de tomo: CAV-MA-0518, CAV-MA-0519, CAV-MA-0520; CAV-MA-0521, CAV-MA-0522.

25 Embora haja evidências históricas e contextuais no Brasil sobre as obras de Marc Chagall na Coleção Mário de Andrade - IEB/USP, a assinatura e a inscrição grafadas na obra Marriage [Casamento] devem passar por autenticação, a pedido do Comité Marc Chagall.

26 Arland, Marcel. Maternité. Paris: Au Sans Pareil, 1926, exemplar n. 31.

27 Trata-se do exemplar nº31, com a descrição de tiragem que esclarece a proveniência de quatro das cinco gravuras em metal encontradas na coleção de arte: “35 exemplaires sur Japon avec une double suite des gravures (Nº 21 à 55)” [35 exemplares em Japon com uma dupla série de gravuras (Nº 21 a 55)]. O item pode ser encontrado sob número de inventário MA 843.91 A723m no IEB e também pelo Sistema Dedalus USP.

28 Andrade, Mario de. Reza de fim de ano (5º Nocturno). Poema em folha datilografada, anexo à carta manuscrita, em correspondência para Anita Malfatti, 3 jan. 1924. (Coleção Anita Malfatti-AM-04.01.0007). Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

29 Ver também Dettino, B. M.A. Mário de Andrade colecionador: olhar para além de seu tempo. (Dissertação de Mestrado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

30 Cf. obra de Ismael Nery “Como meu

amigo Chagall” in: Ismael Nery: em busca da essência, São Paulo: Galeria Almeida&Dale, 2015, p. 41. Disponível em: <https://www.almeidaedale.com.br/assets/pdfs/publicacoes/Ismael_Nery.pdf>.

31 Cf. obra de Anita Malfatti. (Coleção Anita Malfatti, CAV-AM-CD-0017_19v). Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

32 Bandeira, Manuel. Um poema de Chagall. Tradução de Manuel Bandeira para o poema *Seul est mien*, de Marc Chagall. In: Bandeira, Manuel. Poemas traduzidos. Rio de Janeiro: R.A. Editora, 1. ed., 1945, il. Guignard. Em respeito aos direitos de autor, suprimimos o poema completo traduzido por Manuel Bandeira, citando dele apenas um trecho, após inúmeras tentativas de contato com os representantes legais de seus herdeiros, para autorização de uso do poema completo na exposição. Sendo assim, uma nova versão do poema *Seul est mien* foi realizada por Saulo di Tarso, com o título “Só é meu”.

33 Os poemas, inicialmente escritos em russo e iídiche, foram traduzidos

por Moshe Lazar de modo literal, reformulados poeticamente por Philippe Jaccottet, em francês. Desta versão do francês, os poemas foram traduzidos para o português pelo artista Saulo di Tarso, por meio da transcrição, respeitando o trânsito entre idiomas e as imagens poéticas sugeridas por Chagall.

CYNTHIA TABOADA

Formada em Artes Visuais pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), especialista em Museologia pelo Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP), mestre em Estética e História da Arte pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), PhD em Museologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa, Diretora da Cy Museum, Membro ICOM. Organizadora da mostra Marc Chagall: sonho de amor.



ENSAIO

EM UM ENCONTRO CASUAL, AS NUANCES DA OBRA DE MIRIAM LOELLMANN

ZUZANA PATERNOSTRO
ABCA/RIO DE JANEIRO

RESUMO: O texto descreve o encontro de uma experiente historiadora da arte com uma jovem artista, ligada à arte contemporânea, ambas da Europa Central, residentes no Rio de Janeiro. Miriam Loellmann, nascida em 1985 em uma família de artistas na Alemanha, tem feito diversas viagens que influenciam seu trabalho artístico, sendo as mais marcantes o Japão e o Brasil. Ela se formou na Berlin-Weißensee Art Academy, influenciada por Masayo Awe e, mais tarde, pela Op-Art de Victor Vasarely. Este último estilo originou sua mais recente fase criativa de ilusões de ótica em diversos materiais como metal, couro, madeira, concreto, cobre queimado, intitulado *Illusion and Isness* e revelado pela simplicidade e originalidade.

PALAVRAS-CHAVE: Miriam Loellmann; Arte Contemporânea; Op Art; Victor Vasarely; ilusões ópticas; Bauhaus; Masayo Awe; Arte Geométrica.

ABSTRACT: The text describes the encounter of a well experienced art historian with a young artist, aligned with contemporary art, both from Central Europe, living in Rio de Janeiro. Miriam Loellmann, born in 1985 in a family of artists in Germany, has made several trips that influence her artistic work, the most remarkable ones to Japan and Brazil. She graduated from Berlin-Weißensee Art Academy, influenced by Masayo Awe and later by Victor Vasarely's Op-Art. This last style originated her most recent creative phase of optical illusions in various materials like metal, leather, wood, concrete, burnt copper, titled *Illusion and Isness* and revealed by simplicity and originality.

KEYWORDS: Miriam Loellmann; Contemporary Art; Op Art; Victor Vasarely; optical illusions; Bauhaus; Masayo Awe; Geometric Art.



Artista no ateliê, 2023. Copacabana, Rio de Janeiro. Foto: Allan Benigno.

Quem pensa que entende de arte contemporânea não sabe de nada...

Recentemente, fui desafiada a repensar algumas decisões minhas que já considerava como definitivas, por exemplo: abster-me de trabalhar no âmbito da arte contemporânea. Logo eu, uma historiadora pós-graduada, considerando tudo bastante natural ao enxergar o campo de interpretações possíveis como sendo suficientemente amplo neste terreno da história propriamente dita.

Outra decisão - devido à minha origem e formação europeias - foi a de não me envolver em questões da arte brasileira já que, ao meu redor, contava com profissionais muito mais aquinhoados para esta tarefa, sobrando para mim o trabalho de me ocupar com artefatos da arte estrangeira presentes aqui no Brasil.

Contudo, houve uma exceção: apreciei há pouco tempo a trajetória artística, lamentavelmente curta, de uma brasileira especialmente talentosa - Esther Moreira (1958-2015.). Esta minha admiração me levou até a publicar observações sobre a



Form und formlos, 2019. Aço inox, couro, gesso. 105x81 cm. Coleção particular. Rio de Janeiro. Foto: Miriam Loellmann.



obra dela nas páginas da ABCA. Senti que foi uma oportunidade excepcional, além de bela ocasião para apreciar a evolução e o ápice desta pintora prematuramente falecida.

Agora, vejo-me diante da arte de uma conterrânea europeia. Até aí, tudo bem, no entanto seria mais simples se ela fosse uma figura pouco notável de “outros tempos”, perdida naquele universo artístico imenso...

A recuperação de uma trajetória artística relevante faz parte do trabalho do historiador. Com evidências sobre o valor estético despercebidas até então, trata-se de uma revelação técnica o parecer de um especialista. Nesse caso, porém, era um assunto atual, pois não se tratava de uma obra já definida e concluída. Enfim, algo do passado. Assim, para mim constituiu um envolvimento mais direto, e absolutamente desafiador.

Rêve de la forme, 2020. Aço inox, couro, gesso. 108x69 cm. Coleção particular. Alemanha. Foto: Miriam Loellmann.

TRATA-SE DE UMA ARTISTA JOVEM, ALINHADA COM A ARTE CONTEMPORÂNEA, UM TERRENO ONDE EU NÃO COSTUMAVA PISAR. AO MENOS NÃO PRETENDIA FAZÊ-LO, SABENDO MUITO BEM DAS MINHAS ESCOLHAS E CONDICIONAMENTOS PESSOAIS.

Porém, era demais para ser apenas coincidência. Acredito que isso até possa se tratar de uma conspiração, para que eu seja desautorizada nas minhas decisões, forçando-me a adentrar áreas desconhecidas. Considero, portanto, que tenha sido proposital e desafiador aquele esbarrão - por sinal, interessantíssimo - com uma jovem artista alemã chamada Miriam Loellmann.

Este encontro ocorreu numa loja, hoje bem rara, de revelações fotográficas em plena Copacabana. Eu estava lá junto com algumas pessoas, mas não pude evitar prestar atenção numa delas, uma jovem, que falava de assuntos bem diferentes dos outros. A jovem mais perto de mim revirava nas mãos uma cartela grossa de pequenas fotos de diversos objetos coloridos e não observei nenhuma imagem tomada de rostos, figuras, pessoas ou ambientes em particular.

Esse tipo de loja costuma ficar totalmente ocupada apenas revelando cenas do cotidiano dos habitantes dessa megametrópole, a fim de fixar algo familiar aos entes queridos, mesmo sem saber onde e por quanto tempo. Tudo muito efêmero, apesar dos bons propósitos.

No entanto, as fotos que surgiram no meio desses assuntos familiares todos, não pertenciam a esta categoria. Eram objetos produzidos pela jovem alemã, que revirava seus registros fotográficos conferindo a qualidade e a exatidão da revelação. Como é que fui me demorar naquela loja tanto tempo - eu, sempre apressada! - a ponto de poder reparar naquelas fotos, assim de repente, e admirar as imagens que observei?

Era mais que curiosidade, era pura atração. Os objetos, as profundidades construídas em planos tridimensionais e todos os volumes projetados maliciosamente. Percebi que fui fisgada num terreno da arte que não é o meu habitual. Mas encontrei uma explicação: o foco eram objetos de materiais simples, dentre eles

madeira, couro, latão e outros construídos na tela com precisão e uma incrível representação extremamente fidedigna.

RECURSOS ILUSIONISTAS SENDO EXTRAÍDOS DE CADA ELEMENTO - SEJA BRILHO, DUREZA, MACIEZ OU LUMINOSIDADE, SE TORNAVAM ÓBVIOS AO MÁXIMO. AO MESMO TEMPO, REVELAVAM IMENSA RIQUEZA DE NUANCES E MULTIPLICIDADES CONTIDAS EM CADA UM DAQUELES MATERIAIS SIMPLES.

O mais importante de tudo era a reprodução do material e a paleta de suas qualidades. Essa atração pela matéria, revelada por simplicidade e originalidade, para mim era muito familiar. O respeito, o trato, a apresentação das qualidades de cada uma delas era o que mais me aproximava e convencia. Assim foi que, em questão de poucos dias, lá estava eu no ateliê da artista, situado no mesmo bairro da fatídica loja de fotos.

Miriam Loellmann nasceu em 1985 numa família de artistas, no sul da Alemanha. Iniciou seu aprendizado em uma das cidades de alto padrão industrial -

Stuttgart – frequentando, no entanto, escolas de caráter artístico. Nesta ocasião, ainda acompanhou seu pai ceramista em duas viagens ao Japão.

Desde muito jovem se habituou a viajar, a conhecer países e culturas diferentes. Tanto é que, em 2003, visitou a Bahia. Impressionada, demorou alguns meses nesse contato com o Brasil, que não significou apenas um passeio turístico.

Nos anos seguintes, visitou Portugal e permaneceu em Lisboa quase um ano dedicada à pintura. Lá, os meios de expressão eram técnicas tradicionais, desde aquarela até acrílico. Após conhecer, por alto, algo do exterior, retornou a Stuttgart.

Continuou em cursos particulares de arte ministrados por artistas como Heidi Foerster (1932-), pintora que foca em plantas e flores utilizando muito a pintura em vidro reverso, e Detlef Freudig (1938-), fotógrafo e gravador especializado numa única técnica: ponta seca. Miriam, sem ficar rendida às influências dos mestres, aprende com ambos os respectivos procedimentos, enriquecendo, antes

de mais nada, o seu próprio repertório técnico.

Seus próximos passos foram em direção ao estudo formal da Arte de caráter acadêmico. Iniciou estudos, em 2008, numa Academia de Arte em Berlim. Ao longo de cinco anos, frequentou a conceituada KHB Weißensee (*Weißensee Kunsthochschule Berlin*), onde concluiu os cursos de Design Têxtil e de Superfície, com bacharelado concluído em 2013.

Nesse período, experimenta ao máximo as técnicas que aprendeu e ainda aprende outras novas, que potencializam a linguagem artística extraída de materiais que conhece bem e daqueles que ainda descobre.

Explora todos os caminhos possíveis no âmbito do design gráfico, tanto com professoras jovens como Zane Berzina (1971-), nascida na Letônia, quanto com a japonesa Masayo Awe (1962-), uma artista da dita vanguarda.

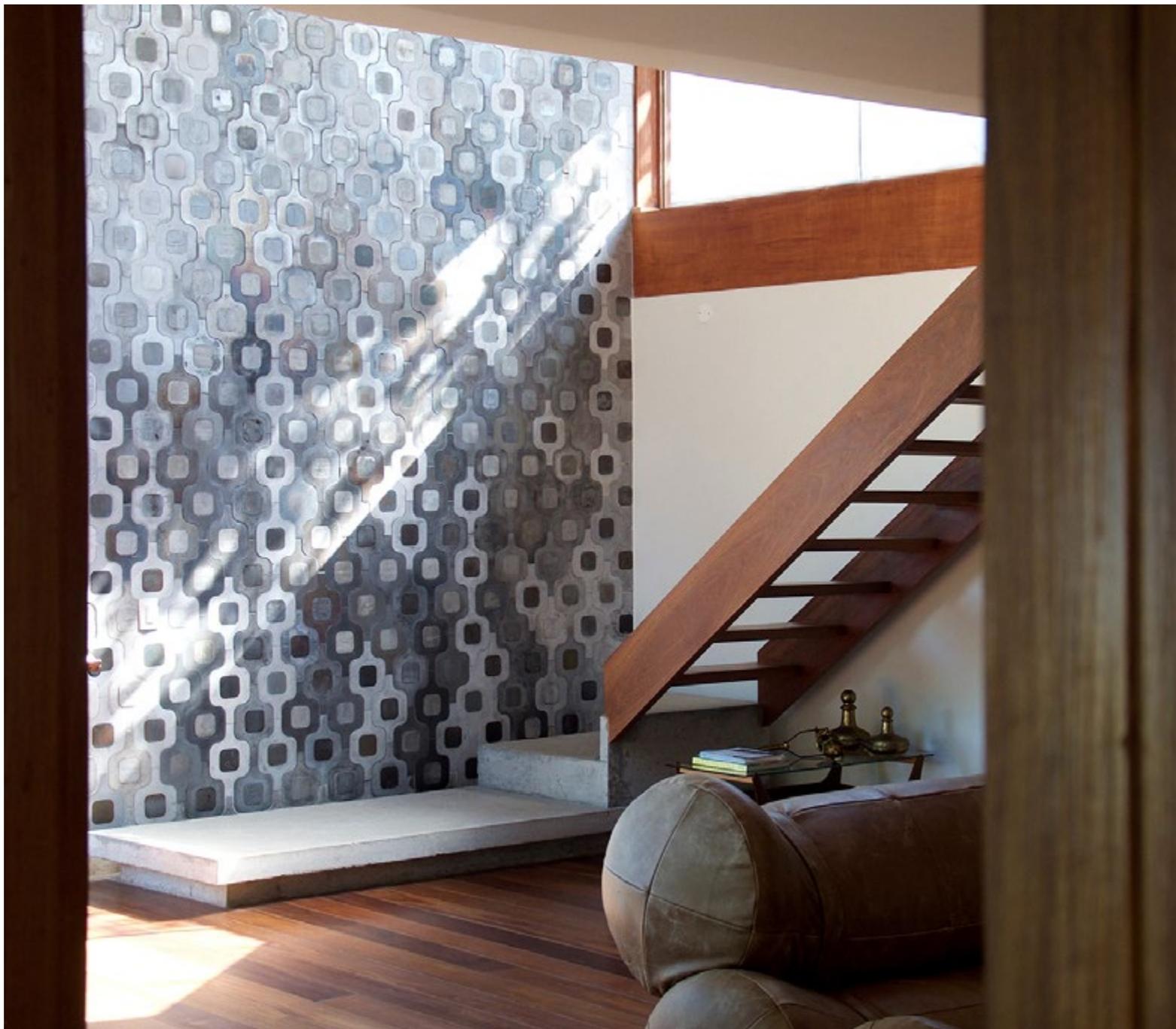
São lições que despertam sensações e aguçam sentidos, na tentativa de apropriação das infinitas possibilidades dos materiais, dos mais tenros e suaves aos mais sólidos e

resistentes. Miriam absorve caminhos inovadores neste campo da evolução do design contemporâneo, na teoria e na prática, já que experimentação e produção propriamente ditas não soam nada estranhas a ela.

Esta sua permanência no curso, em Berlim, possibilitará a oportunidade de acessar o apoio internacional *Erasmus* - bolsa de estudo de intercâmbio - para aprender algo mais na Escola de Belas Artes, em Lisboa. Ali, seu interesse se volta para outros novos materiais e fica conhecendo as técnicas próprias ao têxtil e as da azulejaria, esta última em local bem adequado e mais que certo.

AINDA DURANTE ESSES SEUS ESTUDOS EM PORTUGAL FOI QUE EMPREENDEU - TALVEZ INCITADA PELA PROXIMIDADE MÚLTIPLA E ÓBVIA - SUA SEGUNDA VISITA AO BRASIL OBSERVANDO, DESTA VEZ, AINDA MAIS FORMAS, TRAÇOS E CORES TÃO SINGULARES E TÃO DISTINTAS DAS QUE LHE ERAM HABITUAIS.

Em 2013, executa seu trabalho de conclusão da Academia, sem dúvida inspirado naquelas duas viagens



Painel Ipanema, 2014-2015. Concreto, aço, instalação permanente. 15m². Hotel Chez Georges, Rio de Janeiro.
Foto: Allan Benigno



Copacabana Floor, 2012-2013. Madeira, cimento, couro, metal, cerâmica. 10m². Projeto em Berlim, instalação permanente, Holanda, 2014. Foto: Miriam Loellmann

marcantes ao Brasil. Impressionada com aquele frenesi onipresente da pulsação da Natureza, que permaneceu retido em tantas lembranças, que acabou traduzido numa obra chamada *Copacabana Floor*.

Um assoalho de 10 metros quadrados evocando uma ocupação em ritmo dançante foi construído, segundo projeto da artista, com materiais os mais resistentes, tais como madeira de pinho, concreto e aço, suavizados apenas com a introdução de couro - pois resultou em azulejos que aglomeram os elementos citados num conjunto de notável apelo. A decorrência imediata foi a concretização de seu trabalho escolar mediante



Golden Butterfly, 2018. Latão, couro, gesso. 99x99 cm. Foto: Miriam Loellmann

uma encomenda remunerada que, desde então, se encontra numa residência particular na cidade holandesa de Maastricht.

No rastro dessas influências por parte da dura realidade dos materiais inflexíveis – pouco inclinados a ceder ou mesmo abdicar de suas características naturais e genuínas – Miriam Loellmann consegue abraçar os princípios da Cultura e da Arte japonesa: a presença de sentimentos sempre materializada por meio de formas análogas, com os elementos que mais correspondem à sua fiel tradução, mais uma vez em respeito aos materiais já utilizados na execução da obra.

E assim, de algum modo pressentida em seu trabalho final da *Kunsthochschule* berlinense, concepção dedicada ao chão de Copacabana, tanto a memória quanto a atração dos trópicos brasileiros resultaram em sua decisão de vir morar no Brasil.

Em 2014, desembarca sozinha no Rio de Janeiro e, na companhia de mais duas artistas argentinas, juntas vão morar em Santa Teresa, um dos bairros preferidos por esse grupinho de três

aventureiras.

Demonstrando sua criatividade e capacidade laboral, Loellmann não demora a ser reconhecida e logo recebe outra encomenda: um painel decorativo projetado para o Hotel Boutique *Chez Georges* – trata-se de um painel de grandes proporções, medindo 15 metros quadrados consistindo de uma série de elementos interligados e amiúde produzidos pela artista com concreto e aço queimado. Este painel divisório possui uma cadência em função do projeto, um ritmo de elementos delicados em seu conjunto evocando, segundo sua própria autora, uma vibração agradável batizada por ela mesma *Painel Ipanema*.

Em seguida, conecta-se ao ambiente e participa da feira de design IDA, em 2017, no aprazível espaço da Marina da Glória, no Rio de Janeiro, com a *Art-Rio*. Mais adiante, convidada pela firma Fasanello, introduz uma inovação: uso de areia aliada com fibra de vidro na confecção de cadeiras e poltronas de Ricardo Fasanello, obviamente resultando em unidades diferenciadas por sua contribuição. Esta sua

inovação técnica foi apresentada numa exposição em Miami (EUA).

Loellmann ainda experimenta mais outra exposição nacional e, desta vez, comparece à feira do Mercado Arte e Design (MADE), em São Paulo, de onde retorna ao Rio para fixar seu ateliê no bairro Copacabana.

Levei algum tempo para entender por que eu, na realidade, afinal parei diante das obras desta jovem artista. Convenhamos que, lembrando minhas argumentações de início, não estava em nada atrelada à arte contemporânea. Como observei antes, fui parar lá pela *Art Nouveau* (Arte Nova) ou, talvez, ainda pela *Art Deco* (Arte Decorativa), ambas surgidas na passagem do século retrasado para o passado, final do XIX e início do XX. Apesar de que minha fixação em terreno seguro foi sempre pelo movimento *Art & Craft*, que acentua o valor da capacidade técnica e da correta apropriação dos materiais em uso na composição da obra. Esta última estética mencionada valorizava o artesanato criativo que considero, senão o pai, pelo menos aparentado

com a *Bauhaus* (1919-1929). Então eu, historiadora da arte desinteressada em movimentos artísticos atuais, neste instante descobri a minha ligação com a arte da Loellmann - a *Bauhaus*.

Lá estavam as minhas origens: desde a formação em artes aplicadas na escola profissionalizante e de design em Bratislava (1958-62), bem como a formação na cátedra da História da Arte na Faculdade de Filosofia (1962-1967). Em seguida o mestrado e, pouco depois, o doutoramento com o tema *Bauhaus* e sua escola-modelo: Escola de Artesanato e Design (*Škola Umeleckých Remesiel*) em Bratislava, na ex-Tchecoslováquia.

Com a dissertação de mestrado parcialmente publicada, o tema foi estendido à tese de doutorado (1975), já que o levantamento efetuado apontou não apenas como modelo a alemã *Bauhaus* de Weimar e Dessau como, além disso, recebia professores de naipes internacionais em Bratislava, alguns após o fechamento da ‘matriz’ alemã, buscando continuar lecionando até na recém-construída e estilosa escola da Eslováquia.

Não distante da cidade de Dessau, menos ainda de Budapeste (Hungria) e apenas a um pulo de Viena (Áustria), era uma feliz constelação de locais com as ideias revolucionárias sobre novas formas de aliar a beleza com a qualidade do tratamento e a indispensável funcionalidade do design no século XX. Simples assim.

Foi por isso que parei e fiquei observando aquelas pequenas fotos nas mãos de Loellmann e, depois, os originais já no ateliê dela.

OBRAS EM TAMANHOS REAIS, ALGUNS ATÉ AVANTAJADOS, PORÉM TODOS CHAMATIVOS, RADIANTES, COM DIVERSOS DETALHES. EU IA DESVENDANDO A SUA TÉCNICA E PROCESSO DA DEGLUTIÇÃO AUTORA, REVIVENDO EM COMPOSIÇÕES IMPRESSIONANTES TODOS OS FORMATOS COMPETINDO ENTRE SI, CRIADOS POR MÃOS HABILIDOSAS E APARENTEMENTE DELICADAS, CONTUDO COMO RESULTADOS DA FIRMEZA E CONVICÇÃO INABALÁVEL DA AUTORA. HÁ DE DAR CERTO.

Materiais distintos integrados juntos: o metal firme, a maciez do couro, o cimento intruso unindo e aglutinando

o conjunto naquela composição única imaginada pela artista. O resultado é de uma beleza estonteante. As sensações de profundidade e a multidimensionalidade eram constantes na sua obra e, da mesma forma, perseguida pela artista, conforme ela mesma declara: “Fazer as coisas sozinha e aprender sozinha o que preciso no momento sempre foi uma característica do meu desenvolvimento e abordagem. Eu faço isso o tempo todo no meu processo criativo no meu estúdio, e acho muito fascinante o que você pode aprender e descobrir afinal e, além disso, eu gosto da sensação de independência “.

Sem possuir narrativa, significado, iconografia – como em geral sou treinada a desvendar, interpretar e sintetizar –, as obras diante de mim possuíam uma linguagem própria da qual, por sorte, aprendi o “bê-a-bá” naqueles tempos dos bancos escolares bem como nas paisagens naturais e urbanas coalhadas de monumentos históricos, palácios, galerias de arte por toda parte e, ainda, toda a sorte de museus da Europa Central.

Fiquei conhecendo mais uma influência da Miriam: trata-se de meu conterrâneo Victor Vasarely (1906-1997). Nascido pouco mais de uma geração antes de mim, na Hungria, posso discorrer sobre a história daquela efervescência cultural e a gênese dos movimentos que despontavam e constituíram uma representatividade artística genuína para aquelas gerações, tais como Vasarely e seu antecessor, o extraordinário Laszlo Moholy Nagy (1895-1946), membro do corpo docente da Bauhaus.

As unidades constitutivas desse mosaico de influências que – sem dar importância, carregava como minha herança cultural –, foi o que me levou a reparar e a contemplar o trabalho desta artista alemã.

O Vasarely que a Miriam Loellmann descobriu, em diferentes plataformas artísticas, foi ativo representante da *Op-Art* – estilo que, para sempre, permaneceu ligado ao seu nome. Ela estudou o repertório do mestre: dentre outros artistas, Vasarely foi ativo no campo das tapeçarias, projeções, fotos e filmes, e principalmente na

introdução da luz.

Esta capacidade de vislumbrar o poder da fantasia e da ilusão, criadas não apenas pela característica intrínseca do material trabalhado, enriqueceu sua capacidade artística. Liberou algo que Miriam denominaria, ao longo dos próximos anos produtivos, como trabalhos de *Illusion and Isness*.

Nesta recente fase da artista, em que ela estuda e tenta entender a ilusão presente em muitas coisas, ao mesmo tempo isto lhe aumenta a consciência e lhe traz maturidade e, simultaneamente também, cresce a reflexão desse processo em suas obras.

Inventa materiais novos e testa sua viabilidade e capacidade de resistência a diferentes provas, não apenas físicas como estéticas e passíveis de aceitação por parte de toda sorte de público. Que o tempo comprove seus experimentos!

Novamente em suas palavras, ela assim sintetiza o seu propósito e a sua intenção primordial: “Quero expressar beleza e clareza por meio do meu trabalho, levando o espectador a um

estado de admiração e presença, bem além de conceitos mentais e formas de pensamento – do pensamento ao sentimento, à presença e vitalidade.”

O que caracteriza a obra da Miriam Loellmann – creio eu – é a busca tanto artística quanto científica pelo valor sensorial oculto no material. Seus projetos inovadores e realizações de design, que conciliam tradição artesanal com tecnologia de ponta, comprovam exatamente isto. Não é, com certeza, pouca coisa. Dá para conferir!

Rio, 5 de março de 2023.

ZUZANA TREPKOVÁ PATERNOSTRO

Historiadora da Arte, possui mestrado e Doutorado na Faculdade de Filosofia da Universidade de Jan Amos Komensky em Bratislava (Ex-Tcheco Eslováquia). Conservadora, Curadora-Chefe da Coleção de Pintura Estrangeira no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro (1975-2011). Especialista em pintura europeia. Membro de Associações nacionais (ABCA, COREM) e Conselhos Internacionais: Curadores de Arte Flamenga e Holandesa (CODART) e ICOM.



ARTE/ATUALIDADES

TÔ VOLTANDO...

Foram anos em que a cultura ficou em estado de alerta constante, não apenas em vista da iminência de desmonte, mas também pela agressividade do tribunal da opinião pública.

SYLVIA WERNECK
ABCA/SÃO PAULO

O ano era 2017, fim do mês de setembro. Era uma noite especial, a abertura do 35º Panorama de Arte Brasileira no Museu de Arte Moderna de São Paulo, evento bienal que sempre gera expectativas por sua relevância na cena das artes visuais. Foi uma noite ótima, com a animação que caracteriza as aberturas - amigos, obras de arte, um vinhozinho, alguma fofoca. Assistimos a duas performances, uma delas a bela e sensível *La Bête*, de Wagner Schwartz, na qual ele interage com uma réplica de um dos *Bichos* de Lygia Clark até transformar-se, ele mesmo, numa dessas estruturas articuladas que Clark concebeu para que fossem manipuladas pelo público, criando novas formas e alçando o espectador à condição de coautor do trabalho. Analogamente, Schwartz se coloca à mercê da audiência, permanecendo em qualquer posição que o ponham. Como uma tela em branco e como é bastante comum nessa linguagem artística, ele estava nu, obviamente sem que houvesse qualquer conotação sexual - o nu na arte sempre existiu e está presente até em obras sacras. É preciso enfatizar que a apresentação



A coleccionadora de arte Sandra Hegedüs manipula *La Bête* no Palais de Tokyo, 2018. © Ayka Lux. Acervo: Wagner Schwartz.

ocorreu dentro do ambiente de um museu, para um público familiarizado com arte e com sinalização de que haveria nudez.

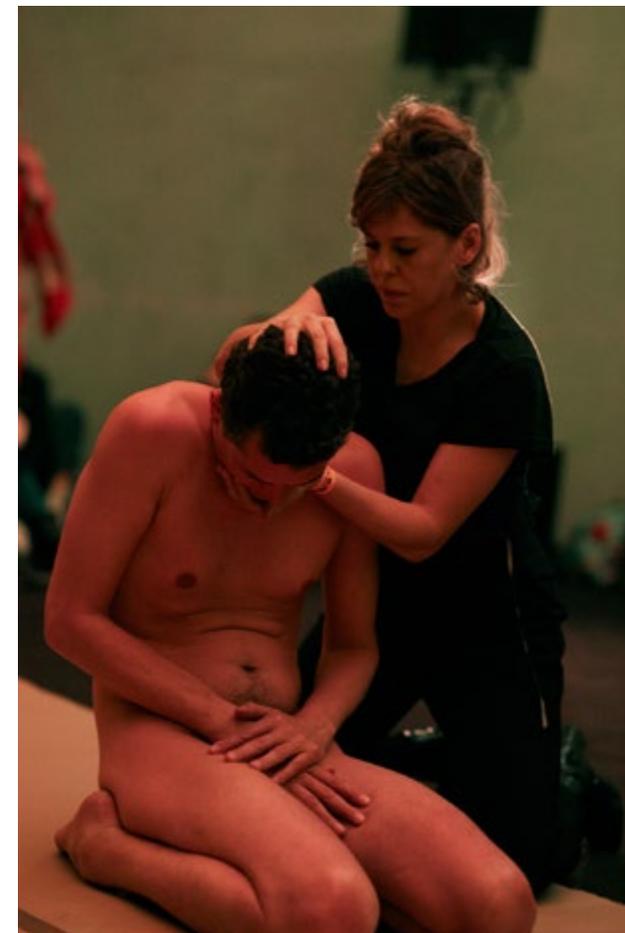
Algumas pessoas interagiram com Schwartz, incluindo uma menina, filha de uma amiga do artista, que lhe tocou o pé e logo correu de volta para a mãe, encoberta pelos olhares do público que, como eu, a achou “fofa”. Tanto as performances quanto a exposição como um todo foram recebidas pelos presentes no costumeiro clima das inaugurações. Certamente houve quem louvasse e quem criticasse a seleção de artistas e/ou as obras escolhidas, pois não existe unanimidade de opiniões quando se trata de exposições. Enfim, uma noite normal no mundo da arte.

Como de costume, encerrado o horário da abertura, há quem vá para casa e há quem prolongue a noite com os mais próximos para fazer suas observações sobre o projeto curatorial, as obras selecionadas, a expografia e, claro, as fofocas. É nesses momentos que os envolvidos abrem o jogo sobre os desafios da montagem, sobre expectativas atendidas ou frustradas

e até sobre quem é gentil e quem é difícil de lidar. Arrisco afirmar que nenhuma conversa da noite teve como tema a nudez do performer ou a interação inocente da criança, simplesmente porque não houve nada que causasse espanto. Tudo normal no mundo da arte.

E então, alguns dias depois, um grupo furioso foi até o MAM protestar contra a performance de Wagner Schwartz, acusando o artista de pedofilia, acusando o museu de promover pornografia, acusando a classe artística de vagabundagem e imoralidade. Poucas semanas antes, a exposição *Queermuseu - cartografias da diferença na arte brasileira*, em Porto Alegre, havia sido cancelada pelo Santander Cultural após pressão de setores conservadores. Incentivados por isso, deputados conseguiram que a polícia de Campo Grande confiscasse uma pintura chamada *Pedofilia*, que estava em exposição no Marco (Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul) desde junho. A tela era parte de uma mostra que propunha denunciar o machismo e a pedofilia. Na mesma época, uma peça de teatro

em que Jesus era interpretado por uma travesti foi cancelada. Ainda assim, o ataque a *La Bête* causou surpresa, uma vez que a performance já tinha sido apresentada várias vezes desde



A atriz Bárbara Paz manipula *La Bête* no Palais de Tokyo, 2018. © Ayka Lux. Acervo: Wagner Schwartz.

2015, em diferentes locais e países, sem nunca ter suscitado essas acusações infundadas. Claro estava que aqueles que atacavam a performance só haviam assistido ao trecho do vídeo que viralizou com contexto deturpado.

Foi um estopim. Schwartz sofreu ameaças de morte, o curador do 35º Panorama, Luiz Camillo Osório, e Felipe Chaimovich, diretor do MAM à época, foram chamados à delegacia para prestar esclarecimentos. Funcionários do museu foram agredidos verbal e fisicamente. Pouco tempo depois, o MASP se imporia uma autocensura para a exposição *Histórias da sexualidade*, com classificação para maiores de 18 anos. A filósofa Judith Butler, nome importante nos estudos de gênero, enfrentou protestos por conta de uma palestra no SESC Pompeia, em São Paulo.

UM DOS FOCOS DE ATAQUE DA EXTREMA DIREITA É A CULTURA. ISSO PORQUE É ELA QUE REPRESENTA AS QUESTÕES QUE ATRAVESSAM A SOCIEDADE, O CONJUNTO DE HÁBITOS QUE CARACTERIZAM UM DETERMINADO GRUPO

Esse ambiente já vinha se fortalecendo desde 2013, com a ascensão de movimentos de direita que advogavam o liberalismo econômico e de igrejas fundamentalistas defendendo costumes conservadores. A propagação de notícias falsas disparadas massivamente em grupos de mensagens e campanhas contra os veículos de notícias

Manifestação no MAM, 2017. Foto: Marcello Vitorino.



tradicionais ajudaram a sedimentar teorias da conspiração. O trabalho de radicalização foi bem-sucedido.

Um dos focos de ataque da extrema direita é a cultura. Isso porque é ela que representa as questões que atravessam a sociedade, o conjunto de hábitos que caracterizam um determinado grupo. Para o pensamento conservador, era preciso “salvar” o país do que entendem como decadência moral. Pautas importantes para a sustentação da vida no planeta, como a emergência climática, e justiça social, como direitos trabalhistas, direitos reprodutivos ou proteção de pessoas LGBTQIA+ (apenas para citar algumas) vão de encontro ao que defendem os “cidadãos de bem”, uma autodesignação bastante questionável e excludente, como sabemos. Nessa guerra, atacar a arte é uma estratégia de cooptação bastante eficaz, pois causa repercussão e dissemina a propaganda moralista.

Mário Pedrosa se referia à arte como “um exercício experimental de liberdade”. Nada mais perigoso para um projeto de poder que visava

promover um modo de vida pautado por princípios religiosos dogmáticos, pela negação da ciência, pela exploração predatória da natureza, pelo repúdio aos que julgam como desviantes. Daí se explica a extinção do Ministério da Cultura pelo governo Bolsonaro. A lição de casa do falecido guru Olavo de Carvalho estava feita, sob o lema “Acabou a mamata”. Reduzido a uma Secretaria, o comando da cultura teve episódios abertamente nazifascistas, como o do vídeo à *la* Goebbels de Roberto Alvim, a negação da existência da escravidão e do racismo de Sergio Camargo, que presidiu a Fundação Palmares, o descaso com as instituições. Funcionários de carreira dos aparelhos de cultura resistiram e conseguiram, ao menos, levar adiante projetos já estabelecidos (ainda que com restrições orçamentárias) e usar estratégias para barrar a censura de Brasília.

Foram anos em que a cultura ficou em estado de alerta constante, não apenas em vista da iminência de desmonte, mas também pela agressividade do tribunal da opinião pública. Wagner Schwartz recebe, até hoje, ameaças. A

classe artística ainda é considerada pela direita como vagabunda e imoral. Campanhas de ódio baseadas em falta de informação se espalham rapidamente. E poucos sentem vontade de se aprofundar para saber mais sobre os reais significados nas artes. Uma vez imbuídos de um sentimento de estarem combatendo o “mal”, os detratores já nem se lembram mais onde é que tudo começou. É esse mesmo espírito que mobilizou a invasão das sedes dos Três Poderes no dia 8 de janeiro, quando os extremistas vandalizaram não apenas vidraças e móveis, mas também obras de arte.

Com a vitória de Lula, é inegável o sentimento de alívio. Não porque não haja margem para críticas, mas pela derrota de um projeto de poder profascista que ameaçava a democracia como um todo e a possibilidade de fazer arte como aquele exercício experimental de liberdade. A arte não serve para embelezar a vida ou pregar condutas. Serve para provocar, incomodar, fazer refletir.

É claro que não é necessário que haja um Ministério da Cultura para

que se faça cultura - esta acontece o tempo inteiro, em todo lugar. Entretanto, o Ministério serve para implementar políticas de fomento para produtores, garantir a dignidade e sustentabilidade do trabalho dos técnicos, preservar museus, instituições e zelar pelo patrimônio cultural e artístico do país. A volta do MinC tem um significado especial após o último governo, para o qual a guerra cultural era estratégica.

Isso não significa que tudo está ótimo, mas que voltamos a ter a possibilidade de construir um sistema de cultura sólido. Há muito a fazer, como elaborar melhores leis de incentivo que não acabem privilegiando sempre os mesmos nomes e favorecendo grandes corporações que enriquecem poucos e perpetuam a exclusão de muitos. Acima de tudo, o que causa alívio é recuperar o reconhecimento de que a cultura é importante para o país.

Por ora, saudemos a volta do MinC e a escolha de Margareth Menezes, artista, negra e nordestina, para comandar a pasta. A nomeação tem

forte simbolismo após anos de negação oficial dos problemas estruturais da sociedade brasileira. A volta do ministério não é a coroação da vitória, já que a derrota de Bolsonaro não equivale à derrota do bolsonarismo. Mas é a recuperação da possibilidade de reivindicar melhorias, de cultivar a imaginação política e poética, o que já é muita coisa.

SYLVIA WERNECK

Crítica de arte, curadora independente, pesquisadora e professora, especializada em arte contemporânea, sobretudo da América Latina, com doutorado em Comunicação e Cultura pelo Programa de Integração da América Latina da Universidade de São Paulo. É membro das Associações Brasileira e Internacional de Críticos de Arte (ABCA e AICA), correspondente da Revista Artnexus, colunista da Revista babEL e editora de Arte/Atualidades da Revista Arte&Crítica.



José Spaniol na exposição *Sem Peso Sem Medidas*. Foto: Vilma Sonaglio

ENSAIO

JOSÉ SPANIOL: A CONTENÇÃO FRÁGIL DA GRAVIDADE EM “SEM PESO & CEM MEDIDAS”

NIURA A. LEGRAMANTE RIBEIRO
ABCA/RIO GRANDE DO SUL

RESUMO: O texto aborda as obras do artista José Spaniol que participam da exposição “Sem peso & Cem medidas”, realizada no Atelier V744, espaço gerido pela artista Vilma Sonaglio, em Porto Alegre, no período de 04 de março a 29 de abril de 2023. Os desenhos, os objetos e as instalações enfrentam o campo gravitacional para discutir formas precárias de suspensão, equilíbrio, sustentação e instabilidade no espaço.

PALAVRAS-CHAVE: José Spaniol; Objetos; Campo gravitacional; Equilíbrio; Frágil.

ABSTRACT: The text addresses the works by the artist José Spaniol that are part of the exhibition “Sem peso & Cem medidas”, held at Atelier V744, a space managed by the artist Vilma Sonaglio, in Porto Alegre, from March 4 to April 29, 2023. The drawings, objects and installations face the gravitational field to discuss precarious forms of suspension, balance, support and instability in space.

KEYWORDS: José Spaniol; Objects; Gravitational field; Equilibrium; Fragile.



“A prática artística suscita processos retroativos, como se numa inversão, o passado pudesse ser consequência do presente. Um trabalho novo representa uma chance de ressignificação dos anteriores.”

José Spaniol¹

A suspensão, o equilíbrio, a sustentação, o espelhamento, a força, o peso *versus* contrapeso e, por vezes, a leveza são questões que permeiam o percurso poético de José Spaniol², artista nascido em nosso estado, mas que vive e trabalha em São Paulo. Como conter o campo gravitacional de objetos? A resposta para esta questão pode ser encontrada nos trabalhos apresentados na sua exposição, “Sem peso & Cem medidas”, que o artista realiza no Atelier V744, em Porto Alegre, de 04 de março a 29 de abril de 2023. O controle, mesmo que frágil, da gravidade parece ser obtido por meio de contra forças que se configuram em suas obras. O título já denota uma ironia, pois o artista explora o peso dos objetos escorados e em suspensão; ao passo que a escrita numérica, “cem” como medida, evoca uma grandeza de dimensões, não é o que acontece com a escala dos trabalhos apresentados, que, dotados de econômicas e elegantes tonalidades, obedecem a um rigoroso acabamento formal de caráter minimalista.

Ao menos desde 1990, a sua poética explora a relação de objetos/esculturas com a arquitetura dos espaços expositivos. Um bom exemplo é a obra *Firmamento* (2010),

Vista da exposição. Foto: Vilma Sonaglio.



que já recebe o público no corredor de entrada do Atelier V744. Hastes de bambu *in natura* sustentam Atlas - livro de mapa aberto justaposto ao teto, trabalho pleno de simbologias.

A escolha desse tipo de livro para o local que abre a exposição prepara os visitantes para verem a cartografia da poética do artista. A semântica do título do trabalho também pode significar espaço celeste, o que gera uma inevitável associação com o Atlas encostado no “céu” do Atelier.

Firmamento e mapa são forças simbólicas potentes que formam um paradoxo em relação ao céu, pois um dá estabilidade e o outro fixa geografias e possibilita medições precisas; o céu apresenta instabilidade, imprecisão, movimento e dinamismo. O livro escolhido pode ecoar ainda a força do gigante Atlas que, na mitologia grega, foi condenado por Zeus a segurar o planeta. Todo o Atlas, ou seja, a geografia, é sustentada pela força da haste do bambu, material que, por sua característica física de aguentar muito peso, pode até vergar, mas não se quebra.

Com a obra “Balanças” (1999), o artista consegue o controle da gravidade pela suspensão e equilíbrio entre duas esferas de cerâmica com um fardo de livros, duas diferentes matérias - uma plástica e outra semântica, ambas referenciando processos de criação.

O título da tese de Spaniol “Verticalidade e Espelhamento”,





Desenhos com tinta prata e Balança. Foto: Vilma Sonaglio.

realizada em 2009, na ECA/USP traz um significativo entendimento de sua prática artística que se verifica na presente exposição. Algumas obras se apresentam como “espelhamentos”,

pois orbitam em torno de questões poéticas de épocas anteriores na sua trajetória e que se configuram como genéticas de motivos semelhantes, porém, com alterações de escalas e de

materialidades. “O trabalho novo vem do próprio trabalho”, assim resume o artista sobre os trabalhos que traz para a exposição.

Um olhar retroativo resgata trabalhos que o artista realizou anteriormente, trazendo outras abordagens plásticas como um jogo entre o presente e o passado, condensados na obra *Clash* (2022). Sobre uma mesa com tampo de ardósia, escorado apenas por hastes não fixadas, são apresentados objetos reconfigurados em escalas bem menores, similares a maquetes, de obras realizadas em outros períodos. Um primeiro objeto é um conjunto de réplicas em miniatura de hastes de bambus, porém, em bronze, com banho de prata, que são apenas escoradas umas às outras, ecoando os pés da mesa, e que equilibram um barco no seu topo; ao lado desse, o esqueleto com torção da estrutura interna de um barco - ambos remetem a *Sonhos de Outubro* (2019), trabalho de grandes dimensões, exposto na Bienal de Coimbra, nesse mesmo ano; por último, cadeiras em pequenas escalas, criadas em latão com banho de prata, que se duplicam verticalmente pelos espaldares,

originam-se da obra *O Descanso da sala* (2006 - 2014), esta, também, de grandes proporções. A linha que tem o potencial de estruturar formas cria um ritmo para esses objetos, seja nas hastes, nos espaldares das cadeiras ou na ossatura do barco. *Clash* se completa com linhas sonoras da voz do artista reproduzindo o som das ondas do mar, que, também, já estavam presentes na forma de escrita, em trabalhos como *Tiamm Schuoomm cash!* (2016) e em *Bamp Uuoom Wawa!* (2015).

Rima (2022), desenhos sobre papel com tinta prata parecem fazer eco aos feixes de hastes de bambus de parte da obra *Clash*, com semelhante disposição espacial de um conjunto de formas inclinadas. Na mesma linha de desenhos, porém como relevos, as obras *Grades 1, 2, 3, 4, 5* (2019) em muito se assemelham aos bambus, embora originadas de linhas de gravetos e moldadas em bronze, entrelaçam-se com espumas sintéticas em confrontos de materiais: um pesado, fosco e escuro e outro leve, transparente e claro.

Matérias estáveis, olhares instáveis?
Objetos na iminência de desabarem

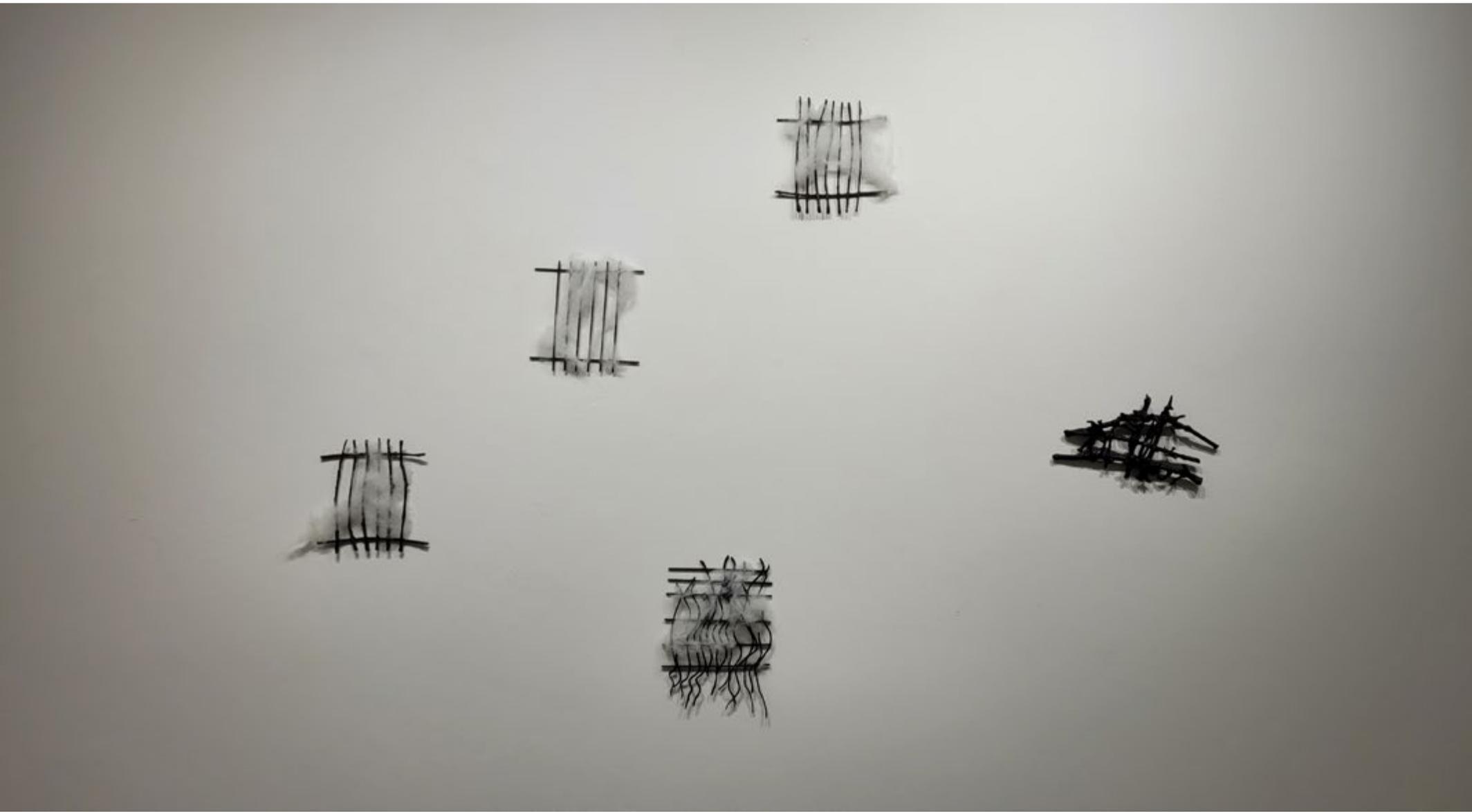
obrigam os olhares em sobrevoos a perseguir diferentes alturas e distâncias pelo espaço expositivo. Se José Spaniol procura uma aparente estabilidade para conter a gravidade das matérias no espaço em torno do limite tênue entre o seguro e o frágil, o mesmo não acontece com os olhares que gravitam em direções diferentes: teto, chão, parede, meio da sala ou, ainda, para o presente e o passado de sua poética, dado o caráter retrospectivo da exposição, “Sem peso & Cem medidas”.



Clash, 2022. Foto: Niura Ribeiro.



Rima, 2022. Desenho com tinta prata. Foto: Niura Ribeiro.



Grades 1, 2, 3, 4, 5, 2019. Bronze. Foto: Niura Ribeiro.

NOTAS

1 José Spaniol em “Verticalidade e espelhamento”. Tese de Doutorado realizada na Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2009, p. 16.

2 Doutor pela ECA/USP; é artista e docente do Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da UNESP, em São Paulo; de 1990 a 1993, estudou na Academia de Artes de Düsseldorf, na Alemanha; em 1999, realizou residência no European Ceramics Work Center, na Holanda; tem participado de importantes exposições, como a Bienal de São Paulo, a Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra (2019), o Espazo de Intervención Cultural da Universidade da Coruña, Espanha (2020).

NIURA A. LEGRAMANTE RIBEIRO

Doutora em História, Teoria e Crítica da Arte, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, UFRGS; é Mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo; Realizou Estágio de Doutorado Sanduíche, na *Université Paris-I, Panthéon Sorbonne*, Paris, França, com o prof. Dr. Michel Poivert. É Coordenadora-substituta e professora do PPGAV - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e professora do Departamento de Artes Visuais/UFRGS. É Vice-líder do Grupo de Pesquisa do CNPq, “Deslocamentos da Fotografia na Arte”. Tem trabalhos de pesquisas, publicações e curadorias em Fotografia Contemporânea e História da Arte. É co-organizadora do dossiê “Transbordamentos entre Fotografia e Arte”, Revista Porto Arte, PPGAV, UFRGS. É membro da ABCA e do CBHA/AICA.

PARIS N'AMÉRICA

ARTIGO

EU VEJO: IRENE ALMEIDA

JOHN FLETCHER
ABCA/PARÁ

RESUMO: Este artigo dialoga com a produção da fotógrafa paraense Irene Almeida, produção apresentada na Kamara Kó Galeria, durante o segundo semestre de 2022. A metodologia empregada, nesta análise, segue a premissa interpretativa de base antropológica, premissa esta correlacionada a debates no campo da filosofia da imagem e da crítica. Neste sentido, trabalhamos com autoras e autores, como Clifford Geertz, Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman, Aléxia Bretas, Ernani Chaves, Nicole Loraux, Paulo Herkenhoff, Orlando Maneschy, dentre outras e outros. Por se tratar de uma fotógrafa na Amazônia, tomamos os registros de Almeida como testemunhas oculares de nossa porção territorial, capazes de resultar em um atlas que trafega por imaginações, dilemas, memórias.

PALAVRAS-CHAVE: Irene Almeida; fotografia; flâneur; Kamara Kó; Amazônia paraense.

ABSTRACT: This article dialogues with Irene Almeida's photography production, an artist from Pará, which was presented at Kamara Kó Gallery during the second half of 2022. The methodology used in this analysis follows the interpretative premise with an anthropological basis, a premise that is correlated to debates in the field of image philosophy and review. In this sense, we work with authors such as Clifford Geertz, Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman, Aléxia Bretas, Ernani Chaves, Nicole Loraux, Paulo Herkenhoff, Orlando Maneschy, among others. Because she is a photographer in the Amazon region, we took Almeida's records as eyewitnesses from our territorial portion, capable of resulting in an atlas that travels through imaginations, dilemmas, memories.

KEYWORDS: Irene Almeida; photography; flâneur; Kamara Kó; Pará Amazon.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O ano de 2022 trouxe uma série de desafios frente aos horrores enfrentados e aos em curso na decorrência da pandemia de Covid-19. Já com dois anos de incertezas e de lutos recorrentes, as possibilidades de vida, de compartilhamento sensível e de resistência ganharam outros patamares com o retorno da dinâmica presencial e puderam, não mais somente *on-line*, evidenciar processos visuais e conceituais elaborados nestes contextos de exceção.

Irene Almeida, a partir deste recorte, é aqui tomada como uma das artistas a apresentar uma exposição individual em Belém durante o ano de 2022, com circunstâncias visuais, principalmente, referentes aos tempos vividos e próximos. Com uma trajetória fotográfica iniciada em meados da década de 1990, com articulações as quais a liga não somente à produção, mas também à gestão, curadoria e arte educação, a fotojornalista, atuante no jornal o Diário do Pará, desde 2014, assumiu a presidência da Associação Fotoativa a partir de

2021, com constância ininterrupta, como criadora e experimentadora de imagens.

Ainda que a trajetória de Irene Almeida já se remeta a uma significativa atuação na cena cultural de Belém, discretas foram as ações de extroversão de recortes de sua produção artística em equipamentos culturais não somente locais, motivo este pelo qual o presente artigo se ampara também em uma perspectiva de diálogo sobre. Por se tratar de uma fotógrafa na Amazônia paraense, tomamos os registros de Almeida como testemunhas oculares de nossa porção territorial, de maneira a resultar em um atlas que trafega por imaginações, dilemas, memórias.

A metodologia empregada, nesta análise, segue a premissa interpretativa de base antropológica, premissa esta correlacionada a debates no campo da filosofia da imagem e da crítica. Neste sentido, trabalhamos com autoras e autores, como Clifford Geertz, Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman, Aléxia Bretas, Ernani Chaves, Nicole Loraux, Paulo Herkenhoff, Orlando

Maneschy, dentre outras e outros.

Uma vez que partirmos do lugar em que imagens desenham linguagens, estruturas, sistemas, atos, símbolos, padrões de sentimento (GELL, 1998; GEERTZ, 2012), realizar análises sobre e para algumas destas e de seus territórios pode nos ajudar na legibilidade¹ da história em meio aos seus contratempos e descontinuidades, possibilidade articulada com a visibilidade concreta, imanente e singular que imagens possuem (DIDI-HUBERMAN, 2018).

EU VEJO

A melhor arte de capturar, sonhando, a tarde nas malhas da noite, é fazer planos. [A] *flâneur* a fazer planos (BENJAMIN, 2007: 467).

A exposição *Eu Vejo*, de Irene Almeida, ocorreu na Kamara Kó Galeria, cidade de Belém, durante os meses de agosto e setembro de 2022. Com curadoria sob minha responsabilidade e assistência curatorial do museólogo Raphael Melo, esta exposição contou, também, com a parceria da galerista Makiko Akao, do fotógrafo Miguel Chikaoka, da artista



Fig. 1: Irene Almeida, Mundo Inverso. Foto: arquivo da artista.



Fig. 2: Irene Almeida, sem título. Série: Sombras. Foto: arquivo da artista.

visual Danielle Fonseca e da web designer Brena Souza.

O mote que desenhou a narrativa, previu, segundo uma disposição espacial das fotografias em torno das horas do dia, ilustrar uma peculiar circunstância *flâneur*. Sabido que a figura *flâneur* agregou artistas, poetas e questionadores da razão burguesa, sendo, inicialmente, apontados em Berlim e em Paris durante o século XIX, com uma recepção crítica ao fetichismo da mercadoria, esta figura, analisada por Walter Benjamin, a partir dos seus textos sobre Charles Baudelaire e contra uma perspectiva dos vitoriosos² (BENJAMIN, 2011a; BRETAS, 2017), foi atravessada pelo ponto de vista³ das imagens de Irene Almeida para traduzir uma cidade habitada também por fantasmas e anacronias⁴ (Figuras 01 e 02).

Mundo Inverso pode ser mediada como uma pista já acessível sobre o desordenamento do mundo de então. Esta foi a primeira imagem da narrativa no espaço, ampliação de um negativo *pin-hole* na dimensão de 120 x 45 cm. É neste sentido, vale acrescentar que

se torna oportuno ressaltar a própria luz como categoria intrínseca de composição - a artesanaria do *pin-hole* como necessidade de atenção ao tempo e à visibilidade que se quer imprimir -, luz igualmente significativa na Figura 02, sem título (imagem alocada no rodapé da Figura 01 na galeria), em que as sombras presentes poderiam deflagrar certa desorientação ao sugerir sensações de prisão domiciliar e de restrição de mobilidade.

Por defendermos o pressuposto que o arquivo da fotógrafa documenta a cidade de Belém não somente por sua dimensão fotojornalística, para isto, apontamos a suas imagens aqui referenciadas e impregnadas de experimentações elaboradas nas ausências do isolamento social, outro tipo de vitalidade específica pôde ser captado: a operação sensível de destilar o presente como essência mais íntima do ocorrido.

Um segundo aspecto de interesse que pode ser adicionado neste texto, conecta-se ao que chamamos de heterotopia da cidade, naquele período, sob certa reconfiguração.



Fig. 3: Irene Almeida, Paris N'América. Foto: arquivo da artista.

Por entendermos que as heterotopias se conformariam em lugares de fato existentes na urbanidade, lugares em que a sociedade é, a um só tempo, representada, contestada e invertida - caso que pode ocorrer em bibliotecas, museus e mercados (BRETAS, 2017) -, em um contexto de isolamento social, muitos destes territórios se viram de portas fechadas, desertos, com distintos tipos de comunicação e de adaptação. Por conseguinte, o clique de Irene Almeida, em torno das portas fechadas do estabelecimento comercial denominado *Paris N'América* (Figura 03), ganhou repercussão local, pois insinuou uma solidão ampliada a partir



Fig. 5: Irene Almeida, sem título. Série: Sombras. Foto: arquivo da artista.

do logotipo do supracitado prédio *Art Nouveau*. Em meio as suas paredes manchadas, aparentemente abandonadas, aquela espécie de referência edificada, em meio à heterotopia do centro comercial estava, portanto, suspensa. Esta loja, da segunda metade do século XIX, podemos acrescentar, fora inspirada na tipologia de lojas de departamentos parisienses e se tornara símbolo de certa narrativa oficial de reconstrução da memória pela perspectiva hegemônica. Seu registro pela fotografia pôde ampliar específica polissemia das imagens, já referente à sobrevivência e à ressignificação destas narrativas históricas para nosso século XXI, com pistas para transformações sociais e da paisagem (ver mais em NUNES, 2020; HERKENHOFF & MANESCHY, 2021).

Um dado que merece atenção, não obstante, nesta experiência da artista com sua cidade é o referente ao seu trajeto rotineiro entre o Diário do Pará e a Associação Fotoativa. As duas referências citadas, o jornal e a associação, podem nos ajudar na compreensão dos contextos de



Fig. 6: Irene Almeida, sem título. Série: Sombras. Foto: arquivo da artista.

criação de diversas imagens de Irene Almeida, com destaque para as Figuras 03 e 04, pois ambas se encontram próximas, sendo que são possíveis de ser acessadas pelas ruas do próprio centro comercial. O deslocar-se da artista, entre estes dois pontos,

acabou por lhe permitir reconhecer e capturar outras afinidades secretas entre as fachadas e elementos da cidade de Belém, correspondências não hierárquicas entre tempos diversos, matéria e rebeldia, memória e esquecimento.

Um terceiro aspecto conceitual, em Irene Almeida, que gostaríamos de compartilhar, seria voltado para a dimensão mais privada da vida na Amazônia paraense neste contexto, dimensão tantas vezes despercebida, integrada a ambientes que se parecem fantásticos, mas reais. Naquele período ainda de estranhamento, por conta do retorno presencial de nossas atuações, o debate que as Figuras 05 e 06 causaram foi significativo. Por conseguinte, estas imagens pareceram ressoar, por analogia, uma observação do filósofo Walter Benjamin (2011b) acerca do ato de escrever, inclusive em imagens: escrever para que os mortos sejam, de algum modo, protegidos de um inimigo que não cessou de triunfar.

O olhar arqueológico de Irene Almeida, em detalhes e situações de uma Belém ainda rodeada por florestas, coloca-se longe de apresentar certa nostalgia voltada para o passado, mas se inscreve por necessário, interessado nas dimensões factuais e metafóricas do presente, em uma cultura de respeito às práticas sobrepostas que fazem de Belém um mosaico de entradas e saídas da modernidade. Configura-se,

defendemos, em opção de emancipação, olhar “guia em direção a uma zona franca, um espaço de liberdade, onde não será ‘possuído’ por ninguém” (DIDI-HUBERMAN, 2018: 144).

Uma vez que emancipar pode assumir, conforme observado por Didi-Huberman (2018), duas inevidências – de um lado, um laço com a história presente, a genealogia, a memória, as quais supõem rupturas e sobrevivências; de outro, o deslocamento rumo às possibilidades abertas, remontagens do tempo e do espaço –, a individual de Irene Almeida proporcionou um disparador de indecisão entre quem olha e quem é olhado, circunstância rara em que nos deparamos defronte de metáforas-espelhos, imersão nos tempos vivos.

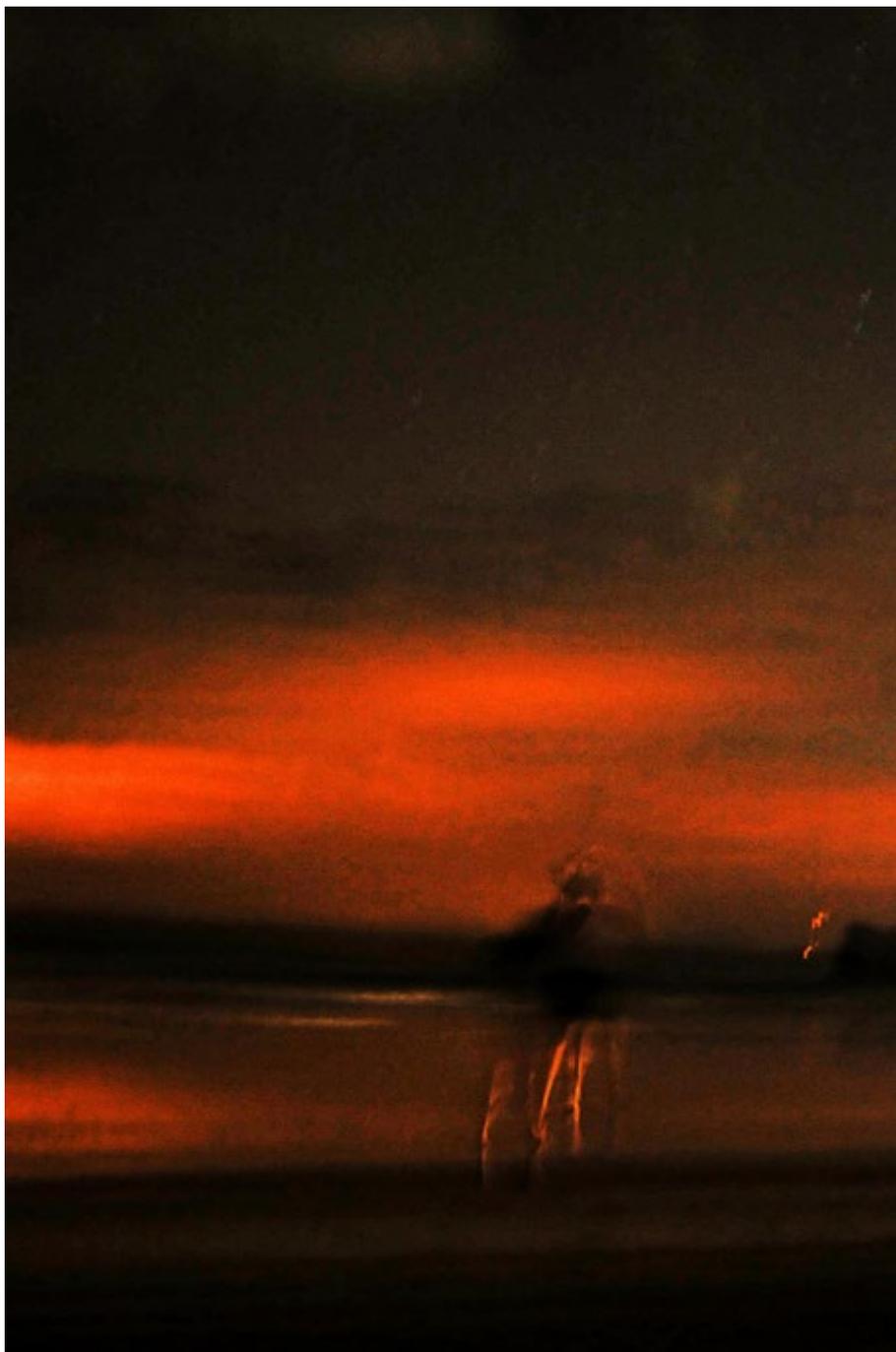
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A Kamara Kó Galeria retomou suas atividades em 2022 e pôde manter seu trabalho de potencializar a cena fotográfica não somente local. É neste sentido que a individual *Eu Vejo*, de Irene Almeida, artista representada pela galeria, pode nos ajudar na consciência de uma rede mais ampla

de artistas da região norte do país, rede amparada pela coletividade e pelo compromisso profissional e que espelha uma construção com o próprio trabalho da galerista Makiko Akao, do fotógrafo e arte educador Miguel Chikaoka, da Associação Fotoativa, da Faculdade de Artes Visuais (FAV/UFPa) e da classe artística organizada.

Pelo recorte estabelecido na narrativa expográfica, por conseguinte, optou-se por uma abordagem mais íntima e sensível de Irene Almeida, porém capaz de iluminar os caminhos complexos de uma sociedade ainda combalida ante sua dificuldade de poder sonhar em meio às articulações da Necropolítica⁵ articulada por parte do então Governo Federal em exercício.

Irene Almeida, com seu olhar atento de quem vive para a fotografia e para a cena artística nas Amazônias, não se quedou estática pelos horrores. A dedicação e o afeto lhe são marcas revolucionárias, e a fizeram ter, na câmera fotográfica, um lugar outro e contra os caminhos do desatino. Como consequência deste compromisso, algo articulado pelo final da narrativa



expográfica (Figura 07), a fotógrafa se dirigiu aos limites dos rios e das florestas para garantir-lhes a escuta, mapear alianças, acolher dores.

A Amazônia, como defende Paulo Herkenhoff (2021: 213), trava “um embate paradoxal entre pujança expressiva e crise simbólica de sobrevivência”. É sob esta leitura de realidade, a qual ainda precisa amplamente ser desmontada, que assumimos coro ao introduzir novos aspectos, complementar e corroborar com a resistência de histórias silenciadas, isso em um momento chave de crise climática em que “a Amazônia se torna foco de preocupação da humanidade com a entropia do meio ambiente no período do Antropoceno” (HERKENHOFF & MANESCHY, 2021: 51).

Quando nos depararmos com as imagens de Irene Almeida, podemos ver, manifestas, pequenas fagulhas para sermos mais do que nós somos; para escaparmos de nossa História/ Ficção hegemônica, como quem assume a postura de observar o horizonte. O horizonte, lembremos, pode representar tanto um mergulho crítico nas memórias, quanto uma abertura ao sonho oracular, figura fantasmal nas Histórias da Arte. Quais serão, portanto, as memórias e os sonhos que as imagens de Irene Almeida podem nos ajudar a convocar?

Fig. 7: Irene Almeida, sem título. Série: Ilhas. Foto: arquivo da artista.

NOTAS

1 Partimos do pressuposto de que a legibilidade da história se articula com sua visibilidade, com um ponto de vista em que as singularidades se articulam dinamicamente uma com as outras para dar sustentação as nossas memórias (DIDI-HUBERMAN, 2018).

2 A pré e a pós história de fatos constatados traz como pano de fundo um debate de Walter Benjamin, como destaca Ernani Chaves (2003, p. 46), acerca de categorias ingênuas como a de desenvolvimento (Entwicklung). A posição de Benjamin contesta “concepções continuístas de histórias dominantes e, por consequência, com o próprio conceito de cultura e com a crença de que a história da cultura representava um ‘avanço do conhecimento’”.

3 A teoria do ponto de vista, ligada às expressões lugar de fala e lugar de escuta, apresenta uma observação crítica a um sistema patricarcal, heteronormativo e racista, o qual hierarquiza e exclui os discursos de determinados grupos sociais. Lançar uma consciência combativa

a este sistema é uma das facetas que atravessam a percepção do ato fotográfico de Irene Almeida (RIBEIRO, 2017).

4 A propósito da discussão sobre anacronia, Nicole Loraux (1992, p. 64) também desenha leitura sobre a eficácia de certos aspectos constituintes desta, desde que tomados com cautela, em um “sempre se deslocar para proceder às necessárias distinções”. Em períodos de incertezas, fazer uso do que ultrapassa a narração ordenada, segundo a autora, pode garantir outra complexidade de compreensão do presente.

5 Para Silvio Almeida (2020), em uma leitura do conceito do filósofo Achille Mbembe, a Necropolítica se afirma como concatenação do biopoder, do estado de exceção e do estado de sítio. Observada a maneira como se estruturaram as estatísticas de mortalidade entre grupos sociais no contexto pandêmico, “a justificação da morte em nome dos riscos à economia e à segurança torna-se o fundamento ético dessa realidade” (ALMEIDA, 2020: 124).

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Silvio. *Racismo Estrutural*. São Paulo: Jandaíra, 2020.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- _____. *Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2011a.
- _____. Sobre o Conceito de História. In: BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio Sobre literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2011b, pp. 222- 232.
- BRETAS, Aléxia. *Fantasmagorias da Modernidade: Ensaio Benjaminianos*. São Paulo: Unifesp, 2017.
- CHAVES, Ernani. É possível uma história materialista da cultura? Walter Benjamin (re)lê Friedrich Engels. In: CHAVES, Ernani. *No Limiar do Moderno: estudos sobre Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin*. Belém: Paka-Tatu, 2003, pp. 35-50.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontagens do Tempo Sofrido: o Olho da História II*. Belo Horizonte: UFMG, 2018.
- GEERTZ, Clifford. *A Arte Como um Sistema*

Cultural. In: GEERTZ, Clifford. *O Saber Local: Novos Ensaio em Antropologia Interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 2012.

GELL, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Claredon, 1998.

HERKENHOFF, Paulo. A Arte da Amazônia no Século XXI. In: HERKENHOFF, Paulo; FINGUERUT, Silvia. *Amazônia XXI*. Rio de Janeiro: FGV Conhecimento, 2021, pp. 213-315.

HERKENHOFF, Paulo; MANESCHY, Orlando. A Cultura Visual e a Primeira Modernidade: do Iluminismo à Cabanagem. In: HERKENHOFF, Paulo; FINGUERUT, Silvia. *Amazônia XXI*. Rio de Janeiro: FGV Conhecimento, 2021, pp. 51-83.

LORAUX, Nicole. Elogio do Anacronismo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, pp. 57-70.

NUNES, Maria Cristina Ribeiro Gonçalves. Paris n'América: Migração da Moda em Belém do Pará. *Patrimônio e Memória*, v. 16, n. 02, 2020, pp.

396-417.

RIBEIRO, Djamilla. *O que é lugar de fala*. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

JOHN FLETCHER

Diretor da Faculdade de Artes Visuais (ICA/FAV/UFPA) e Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências do Patrimônio Cultural (PPGPatri/UFPA). Doutor em Antropologia pelo PPGA/UFPA, com pesquisa sanduíche na Universidad del Cauca, em Popayán, Colômbia (primeiro semestre de 2015), e Mestre em Artes pelo PPGArtes/UFPA. Possui pesquisa sobre Arte Contemporânea nas Amazônias. É membro da Associação Fotoativa e da Associação Brasileira de Crítica de Arte (ABCA).

ENSAIO VISUAL

OS PRESSÁGIOS POÉTICOS DE ANDRÉ VARGAS

**ALESSANDRA SIMÕES PAIVA
ABCA/BAHIA**

Sincrético e multifacetado, o trabalho do artista André Vargas destila uma crítica acurada sobre os rumos de nossa complexa sociedade, fraturada pelas forças imperialistas, que se desdobram na crise ambiental, no racismo estrutural, nos processos de gentrificação. Sua obra parece evocar uma permanente sensação de emergência, à qual o artista responde com uma linguagem paradoxalmente simples e ousada. É o que parece dizer sua obra Ferrugem (2019), facão que traz em sua lâmina a palavra Patakori, saudação iorubá ao orixá Ogum, ferreiro, senhor das armas, ferramentas e tecnologias.

Vida se embaralha com estética no trabalho de Vargas. A experiência com processos educativos e públicos diversos e a relação profunda com as dinâmicas sociais no Rio de Janeiro moldaram seu caráter permanentemente aberto às alteridades. Atravessando caminhos artísticos e não artísticos, o artista opera sua poética no mundo. Faz arte e política com os sentidos que recolhe da periferia urbana, da ancestralidade afro-diaspórica, das contradições que assolam a modernidade

latino-americana. Ao interromper o ritmo da normalidade entorpecida, com suas ações ético-estéticas envolvendo pessoas e espaços fora dos espaços institucionalizados, ele faz a arte cumprir seu melhor papel: o de mudar o mundo.

Há muito arrojo na singeleza das formas, técnicas e materiais escolhidos, como na Série Povo, pinturas sobre papel pardo, cujos desenhos lembram os grafismos populares das barbearias e lanchonetes dos rincões do país, porém com forte simbolismo decolonial. São autênticos elogios à cultura popular, meticulosamente elaborados a partir de estudos da linguagem, da filosofia e da história da arte. Além da representação parcial de imagens, como na obra Jurema (2021), representada por uma indumentária indígena sem a presença da figura humana, o artista optou por deixar nomes incompletos, estimulando o espectador a completar o significado de textos e imagens.

Poeta, Vargas declarou, certa vez, que seu lema de vida era levar a escrita para todos os lugares possíveis que

lhes fossem apresentados. Com frases curtas e imperativas, a palavra passou a se misturar à imagem em seu trabalho, confirmando que a matéria da arte pode vir de muitos recônditos líricos, como na série Benzimentos, pinturas sobre algodão cru que retratam ervas e rezas. São obras que ganham ainda mais força com a repetição sequencial, como na série Fios de Conta, referência às guias afro-religiosas. O artista apresenta inusitadas releituras a partir de construções espaciais sobre este suporte, expandindo assim as possibilidades construtivistas da poesia concreta: Salvar Saravá é uma delas.

O artista também lança mão de autênticos presságios poéticos, que lembram os esquemas sintagmáticos dos provérbios yorubas, cujas sibilas futurísticas anunciam um mundo mais justo. É assim que opera sua Série Proféticas, como na faixa estendida pelo artista no sinal de trânsito anunciando que Zumbi está voltando. Ironicamente ameaçadoras, suas frases são aparentemente banais justamente porque são insurgências contra a

mediocridade. As dúbias figuras de linguagem são suas aliadas, como a obra Hoje só lavaremos a alma, faixa exposta na mostra Água Banta, no Memorial Getúlio Vargas (RJ), onde há um espelho d'água desativado a pedido dos moradores da região, já que o local havia se tornado espaço de banho para pessoas em situação de rua.

A cidade também é suporte por excelência para ações artivistas, como na obra Abdias já dizia (2020), em que Vargas distribui panfletos com a mensagem “Não vote em branco”, explorando mais uma vez a opulência da ambiguidade linguística. Em Todo chão de rua é um quadro negro (2022), o artista lança mão do giz para grifar o poder simbólico das ruas na imaginação coletiva, tão efêmera quanto a própria linguagem da arte urbana. Tudo feito com a continência arraigada de sua espiritualidade ancestral. Quando fez esta ação durante uma residência artística no Maranhão, ele afirmou que gostaria de devolver a São Luís tudo o que esta cidade mágica o havia proporcionado, “com essa reverência ao seu chão

histórico e fantástico em criticidade e ancestralidade”, declarou.

Vargas supera o mito da originalidade modernista para ser ousado por si mesmo. O que lhe interessa é a linguagem, e por isso a reverência aos mestres, reafirmando seu lugar como artista no mundo e no todo da história da arte ocidental. Faz isto com a racionalidade da pesquisa estética, porém com uma devoção subjetiva, destinada aqueles que vieram primeiro. Na Série Bocas de Prazeres (1898-1966), os rostos em perfil fortemente delineados são uma homenagem ao pintor Heitor dos Prazeres. “Sempre fiquei imaginando as coisas que poderiam estar dizendo as bocas abertas dos personagens das pinturas de Heitor dos Prazeres. O gozo e o júbilo de cada cenário elaborado por esse mestre sempre me convidaram a cantar. Hoje eu canto colorido... Salve Heitor dos Prazeres!”, comemora o artista. Em Coquetel Marafo (2022), vê-se a referência às inserções em circuitos ideológicos de Cildo Meireles. Na obra Se é cachimbo, é banto (2019), a máxima de que a função da arte não é a mera representação

do mundo apresenta-se na analogia ao clássico trabalho A traição das imagens, de René Magritte, porém com a corporalidade decolonial. “Depois que descobri que a palavra cachimbo era de origem banto, passei a contar outra história da arte. Salve as baforadas de vovó!”, declara Vargas.

É neste trânsito entre tantas referências que sua obra se transforma em um complexo mosaico de significados que, apesar de múltiplos, não dispersam a coerência de seu trabalho. Vargas faz arte contemporânea, utilizando sua melhor verve operativa, isto é, promovendo o entrelaçamento entre arte e vida. Nada mais emblemático do que sua obra Pô, pular também é arte (2022), frase cravada sobre um pula-pula que se torna celebração poética para as crianças. Como um Ogum que talha majestosamente as ferramentas para moldar a cultura, Vargas se mantém firme em seu propósito de trabalhar laboriosamente a linguagem estética. Assim, mantém sempre aberto o milagroso caminho da criação artística.

**NÃO VOTE EM
BRANCO!**

**NÃO VOTE EM
BRANCO!**



A close-up photograph of a hand holding a small, black, rectangular card. The card has white text printed on it. The background is a blurred, light-colored surface, possibly a wall or a large piece of paper. The lighting is bright, creating soft shadows on the hand and the card.

**NÃO VOTE EM
BRANCO!**

+ ШАМА ↻

+ ШАМА +

↻ ШАМА *

SARAVÁ!











PATAKORI



Se é cachimbo, é banto



SANGUE, TENHA-SE NA VEIA, ASSIM COMO JESUS CRISTO ESTEVE NA SANTA CEIA.





167

PROCHER EIMOUADRO ELIA EERO



ZUMBI ESTÁ VOLTANDO

HR







QUEM É ANDRÉ VARGAS

Artista visual, poeta, compositor e educador. Vargas trabalha na retomada de sua ancestralidade como forma de entender as bases das culturas linguísticas, religiosas, históricas e estéticas da brasilidade em que se insere, tendo a cultura popular como a maior indicação desse fundamento. Os subúrbios, os interiores e os demais lugares de memória pessoal e coletiva que contornam essa ancestralidade se apresentam como ponto de partida empírico de suas postulações conceituais. Graduando em Filosofia pela UFRJ, Vargas questiona as hegemonias que indicam uma história única ao recontar e responder a sua própria história familiar, se valendo das religiosas que reconduzem à afrocentricidade de seus gestos. A voz, a evocação e a conversa produzem dobras sobre os sentidos de seus trabalhos através da conjugação entre palavra e imagem. Nesse caminho, a constante presença da ausência reafirma o infinito de possibilidades, onde qualquer possibilidade de certeza sobre sagrado e profano escapa pela graça. (biografia retirada do site da Galeria Vermelho, que cedeu gentilmente as fotos para este ensaio).

ÍNDICE DE IMAGENS

pág. 158 Andre Vargas, *Retribuindo a gentileza*, 2021. Foto: Filipe Berndt. Cortesia Galeria Vermelho.

pág. 159 Andre Vargas, *Sarava!*, 2021. Série: *Bocas de Prazeres*. Foto: cortesia do artista e Galeria Vermelho.

pág. 160 Andre Vargas, *Salvar Sarava*, 2019. Série: *Fios de conta*. Foto: cortesia Galeria Vermelho.

pág. 161 Andre Vargas, *Coquetel Marafo*, 2021. Foto: Filipe Berndt. Cortesia Galeria Vermelho.

pág. 162 Andre Vargas, *Hoje so lavaremos a alma*, 2021. Foto Alice Loureiro. Cortesia Galeria Vermelho.

pág. 163 Andre Vargas, *Ferrugem*, 2019. Foto: cortesia do artista.

pág. 164 Andre Vargas, *Se é cachimbo, é banto*, 2019. Foto: cortesia do artista e Galeria Vermelho.

pág. 165 Andre Vargas, *Vinagreira da série Benzimentos*, 2023. Foto: cortesia Galeria Vermelho.

pág. 166 Andre Vargas, *Po, pular tambem e arte*, 2022. Foto: cortesia do artista e Galeria Vermelho.

pág. 167 Andre Vargas, *Todo chão de rua é um quadro negro*, 2022. Foto: cortesia Galeria Vermelho.

pág. 168 Andre Vargas, *Zumbi esta voltando*, 2020. Foto: Silvana Marcelina. Foto: cortesia Galeria Vermelho

pág. 169 Andre Vargas, *Diaspora*, 2022. Foto: cortesia do artista e Galeria Vermelho.

pág. 170 Andre Vargas, *Jurema*, 2021. Série: *Povo*. Cortesia do artista.

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), editora de Arte/Diversidade da Revista Arte&Crítica.



Arte & Crítica é uma publicação da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Distribuição on-line

Fontes: Abolition e Letter Gothic Std