

PORTINARI
945

ARTE & CRÍTICA

ANO XXI - Nº 67 - SETEMBRO 2023

abca

Associação Brasileira de Críticos de Arte

ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte

Presidente

Sandra Makowiecky

Revista Arte&Critica

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

Projeto gráfico

Fernanda Pujol

Edição de arte e diagramação

Leonor Teshima Shiroma

Edição Geral

Leila Kiyomura [USP]

Maria Amélia Bulhões [UFRGS]

Editoria Arte/Atualidades

Sylvia Werneck [USP]

Editoria Arte/Diversidade

Alessandra Simões Paiva [UFSB]

Editoria de Arte/História

Alessandra Matias de Oliveira [USP]

Editoria Arte/Internacional

Lisbeth Rebollo Gonçalves [USP]

Editoria Arte/Meio Ambiente

Gil Vieira da Costa [UNIFESSPA]

Editoria Arte/Tecnologia

Lilian França [UFS]

Jornalista responsável

Leila Kiyomura

MTB 11.968-48-41-SP

Design página web

Fernanda Pujol

Programação página web

Alessandra Klein

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

Arte & Crítica

ano XXI - nº67 - setembro 2023

Imagem da capa: *Retirantes*, 1945,

Reprodução: Raisonné do artista, vol 3, pág 93.

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

Caros leitores

Apresentamos esta edição de *Arte&Crítica* comemorando os 120 anos de Candido Portinari, com um *Ensaio Visual* deste pintor que é referência na arte nacional, com a curadoria de Jacob Klintowitz. O crítico destaca, na obra do artista, os animais, paisagens, parentes, objetos domésticos, meninos da sua infância, espantalhos, enterros, brincadeiras infantis, temas do cotidiano em que emerge uma poética muito pessoal, “fragmentos memorialísticos da beleza pressentida”.

Na seção *Internacional* apresentamos o texto de Jean Paul Brandt, membro da AICA Chile. Em uma análise sobre o trabalho dos fotógrafos Sergio Larraín (Chile) e Sebastião Salgado (Brasil) explora a permanência da fotografia como um novo valor aurático na experiência estética do real.

Maristela Salvatori, da ABCA Rio Grande do Sul, em seu artigo “Residências artísticas na Cité Internationale des Arts: cruzamentos e encontros” relata sua nova Residência de Artista na *Cité Internationale des Arts*, em Paris, decorridos mais de 20 anos de uma primeira experiência nesta instituição, destacando aspectos desses dois momentos.

No artigo “A curadoria (virtual): a apreensão do fenômeno da obra de arte”, Carmen Sylvia Guimarães Aranha, em artigo *especial* para *Arte & Crítica*, aborda como a curadoria virtual pode contribuir para a apreensão do fenômeno da obra de arte, tendo como referência o filósofo Maurice Merleau-Ponty.

Franthiesco Ballerini, da ABCA São Paulo, analisa como a história do cinema brasileiro foi sempre permeada pela presença da censura federal, demonstrando seu poder asfixiador contra a criatividade e a reflexão dos mais urgentes aspectos que formam a grande injustiça social que permeia a própria história do Brasil.

Walter de Miranda, da ABCA São Paulo, apresenta a parte I de seu estudo sobre o desenho denominado “Homem Vitruviano” feito por Leonardo da Vinci, inserido no inconsciente coletivo ocidental e contemporâneo devido à sua simbologia visual e penetração mercadológica. Destaca como o desenho é o resultado de um percurso intelectual derivado de conceitos cosmogônicos, filosóficos, teológicos, religiosos, fisiológicos e artísticos que foram se alterando ao longo do tempo, mas que fazem parte da essência humana em sua eterna busca por respostas sobre seu lugar no universo, tanto físico quanto conceitual.

Contamos com duas resenhas de livros. A primeira, de Alessandra Simões Paiva, da ABCA Bahia, aborda o novo livro da artista Castiel Vitorino Brasileiro, intitulado *Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude*, destacando as provocações com que Castiel tece seu complexo pensamento ao longo do livro, marcado por uma linguagem consistente, entrecortada por preciosos lampejos conceituais e belos insights líricos. Carlos Perktold, da ABCA Minas Gerais, escreve uma resenha sobre o novo livro de Ricardo Viveiros *Memórias de um tempo obscuro*, no qual um panorama histórico dos anos 2018/2022 é visto e exposto ao leitor, resultado de vários textos publicados ao longo desses anos.

Na seção *Exposições*, Leila Kiyomura analisa duas mostras apresentadas pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo que levam à reflexão sobre a arte, o tempo, a vida e o meio ambiente. “Cybèle Varela: Imaginários Pop” traz os desafios da arte na ditadura e “Solastalgia”, de Lucas Bambozzi, mostra o impacto social e ambiental provocado pelas atividades mineradoras no Brasil. Rafael Fonseca, da ABCA Rio de Janeiro, apresenta a mostra sob a sua curadoria, *O Estranho desaparecimento de Vera Chaves Barcellos*, destaque da programação da Fundação Iberê em 2023. O título da mostra se apropria, com certa liberdade poética, do nome de um trabalho da artista datado de 1976. No contexto histórico da ditadura militar no Brasil, ele poderia ser lido tanto como uma amarga memória das pessoas que desapareceram devido à violência estatal, quanto uma provocação em referência àqueles que tiveram de, momentaneamente, desaparecer do cenário brasileiro por perseguição política.

Finalizamos a revista com o *Ensaio Visual* “Um Corte sem sulcos, com sangue de mentira. Sobre o trabalho de Leandro Muniz e Renato Pera”, com curadoria de Mariana Leme, especial para *Arte&Crítica*. “Uma lâmina, assim como a personagem da poesia, produz cortes, ou cortes em potencial, mas também reflete e duplica os objetos em sua superfície polida. Em termos simbólicos, o corte é um desvio que recusa noções como progresso, trajetória e evolução, um movimento de quebra, onde os objetos não são exatamente o que parecem e tampouco guardam algum segredo ou verdade oculta”.

Gostaríamos de anunciar a grande festa do Prêmio ABCA, com a entrega dos troféus da artista Maria Bonomi, para destacadas pessoas e instituições. Como decorrência da pandemia da Covid 19, receberão, conjuntamente, os selecionados de 2019 e 2022. Aproveitamos para agradecer, aos colegas da ABCA a concessão do prêmio *Antonio Bento* pela Difusão das Artes na Mídia para a nossa revista *Arte&Crítica*. Um prêmio que compartilhamos com todos os nossos autores, com o nosso competente Conselho Editorial e colaboradores especiais. Todos que apoiam e se juntam nesta publicação para divulgar a reflexão e a pesquisa de arte, em um ideal coletivo de incentivar a educação e cultura em nosso País.

Convidamos a todos para estarem conosco dia 3 de outubro no SESC Vila Mariana, para este momento de alegria e confraternização.

Leila Kiyomura

Maria Amélia Bulhões

SUMÁRIO

EDITORIAL

4

LEILA KIYOMURA
E MARIA AMELIA BULHÕES

ENSAIO VISUAL

8

CÂNDIDO PORTINARI, PARADIGMA
JACOB KLINTOWITZ

INTERNACIONAL

32

*REMANENCIA Y FOTOGRAFÍA: EL
VALOR AURÁTICO DE LA TECNOLOGÍA
EN EL CASO DE SERGIO LARRAÍN Y
SEBASTIÃO SALGADO*

JEAN PAUL BRANDT

ARTIGOS

50

*RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS NA
CITÉ INTERNACIONALE DES ARTS:
CRUZAMENTOS E ENCONTROS*
MARISTELA SALVATORI

60

*A CURADORIA (VIRTUAL): A
APREENSÃO DO FENÔMENO DA OBRA
DE ARTE*
CARMEN SYLVIA GUIMARÃES ARANHA

96

À BEIRA DA CENSURA
FRANTHIESCO BALLERINI

110

*O HOMEM VITRUVIANO: RELATOS DE
UMA IDEIA COSMOGÔNICA*
WALTER MIRANDA

SUMÁRIO

LIVROS

134
AS PROFUNDEZAS ESPIRALADAS
DA ARTISTA CASTIEL VITORINO
BRASILEIRO
ALESSANDRA SIMÕES PAIVA

144
RICARDO VIVEIROS LANÇA “MEMÓRIAS
DE UM TEMPO OBSCURO”
CARLOS PERKTOLD

EXPOSIÇÃO

150
O MAC USP INSTIGA ENTRE OS
DESAFIOS DA ARTE
LEILA KIYOMURA

166
VERA CHAVES BARCELLOS, AOS 85
ANOS, ILUMINA A ARTE BRASILEIRA
RAFAEL FONSECA

ENSAIO VISUAL

178
UM CORTE SEM SULCOS, COM SANGUE
DE MENTIRA. SOBRE O TRABALHO DE
LEANDRO MUNIZ E RENATO PERA
MARIANA LEME



Roda Infantil, 1932,
óleo sobre tela,
40 x 47 cm

ENSAIO VISUAL
**CANDIDO PORTINARI,
PARADIGMA AOS
120 ANOS DE NASCIMENTO.**

CURADORIA
JACOB KLINTOWITZ
ABCA / SÃO PAULO

Fragmentos memorialísticos da beleza pressentida. É surpreendente que o artista que fez tantos murais extraordinários, obras que exigiram estudos, planejamento, vagar, auxiliares, ateliês espaçosos, tenha tamanho carinho pelo universo cotidiano que o cerca ou o viu crescer. Animais, paisagens, parentes, objetos domésticos, meninos da sua infância, espantalhos, enterros, brincadeiras infantis. E sempre, em cada um desses encontros ou recordações, Portinari parece perceber o ser oculto na superfície vulgar, alguma coisa que o dignifica e o torna único. Não a aparência, mas a alma que se esconde aquém ou além da banalidade superficial. Essa descrição é a da arte e não a de um pretense realismo, do entendimento convencional. Fragmentos memorialísticos da beleza pressentida.

Candido Portinari é um paradigma. Ele nos traz o sonho do que o nosso país pode vir a ser. É um artista mergulhado na nossa humanidade, no ser brasileiro e, ao mesmo tempo, é um monumento psíquico, um marco da nossa consciência, um ser que

se doou, um escravo do talento, um milagreiro que construiu uma linguagem que parece impossível de ser criada por um ser fisicamente frágil, morto precocemente. Ele nos diz, a sua obra nos ensina, que tudo é possível, desde que você tenha um norte e abdique da frivolidade. Ao se doar, ao se pôr à disposição do talento, Portinari não se esvazia, mas se torna um filho da aventura, um homem e seu percurso e o seu diálogo com a história.

“...Foi em você que conseguimos a nossa expressão mais universal, e não apenas pela ressonância, mas pela natureza mesma de seu gênio criador, que ainda que permanecesse ignorado ou negado, nos salvaria para o futuro...”

CARTA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE PARA PORTINARI EM 1946.

Eu o considero o marco afirmativo do nosso modernismo, um dos maiores artistas brasileiros de todas as épocas, símbolo artístico nacional, autor de uma obra monumental, com poucas equivalências mundiais e, em nosso país, o autor de uma odisséia sobre a nossa vida e a nossa gente. Além disto, a qualidade estética de Portinari, a grandeza de seus temas, a ousadia de interpretação e a coragem de escolha de assuntos, com dificuldades infinitas, o caracterizam como um dos grandes artistas do século vinte. Portinari é o narrador de mitos, o nosso Homero. E na sua obra encontramos a imobilidade da tragédia, o tempo paradigmático do símbolo e a ausência da agitação do simples drama. Portinari é a tessitura que organiza e forma a base da arte brasileira, a marca da nossa maturidade, o ponto alfa, do qual podemos contemplar o nosso panorama.

Candido Portinari

No círculo de luz

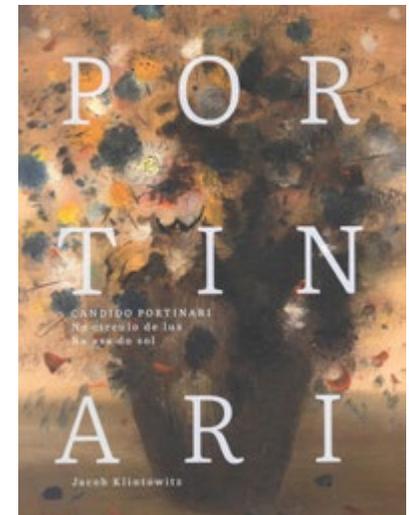
Na asa do sol

Este é o título do meu livro que, com pequena modificação, foi retirado do poema que Portinari datou em 1.11.1961, pouco antes de sua morte, dois meses depois, em 6.2.1962. Este poema é extraordinário, talvez o melhor que Portinari escreveu e, isto em minha opinião é certo, o mais revelador. Portinari narra a sua frustração em não ter conseguido ver o “Cristo”, de Grünewald, em Colma, França. O museu estava fechando e ele contemplou o Cristo por uma porta entreaberta. Conta de seu amor ao artista, descreve que estava morrendo e seria, portanto, uma despedida. E ao contar da sua contemplação, do seu diálogo com o artista e a obra entrevista, ele descreve a sua própria percepção, o seu indomável espírito diante das dificuldades. Ao se despedir da obra-símbolo, ele, na verdade, revela o seu modo de apreensão do mundo. Ele nos diz, sem ter essa pretensão explícita, como

o artista Portinari se relaciona com o mundo; o ser e a luz do mundo. E ele nos diz que de um buraco de luz observa a obra magna do artista e como a vê, numa asa do sol, como a percebe luminosa. Este título é um retrato do Portinari secreto.

Candido Portinari nasceu em 29 de dezembro de 1903. Faz 120 anos e nos parece uma data especial. E este artigo é motivado por este momento. Quando contemplamos o percurso de sua obra, pois agora é disto que se trata, nos admiramos de como ela foi aceita, negada, reconhecida e de como, cada vez, a sua importância estética, histórica, cresce e se nos oferece como exemplar de uma época e de seu futuro.

Este artigo é uma oportunidade de novamente pensar em Candido Portinari, na grandeza da arte e na sua capacidade de nos tornar mais humanos, de conformar o nosso psiquismo. E refletir no mistério da cultura e de sua capacidade de nos confrontar com o prazer da forma, nos impregnar da sublimidade do conceito, nos elevar e alargar a nossa imaginação.



Para download do livro:

Candido Portinari:

No círculo de luz.

Na asa do sol

Edição Galeria Frente

Acesse

<https://www.galeriafrente.com.br/exposicao?e=8>

Menino, 1958,
Óleo sobre tela, 100 x 80 cm





Balanço, 1959,
óleo sobre tela, 168 x 101 cm.
Arquivo Projeto Portinari



Meninos brincando no balanço,
1960, óleo sobre madeira,
46 x 37 cm.
Arquivo Projeto Portinari



Auto retrato, 1956,
Arquivo Projeto Portinari



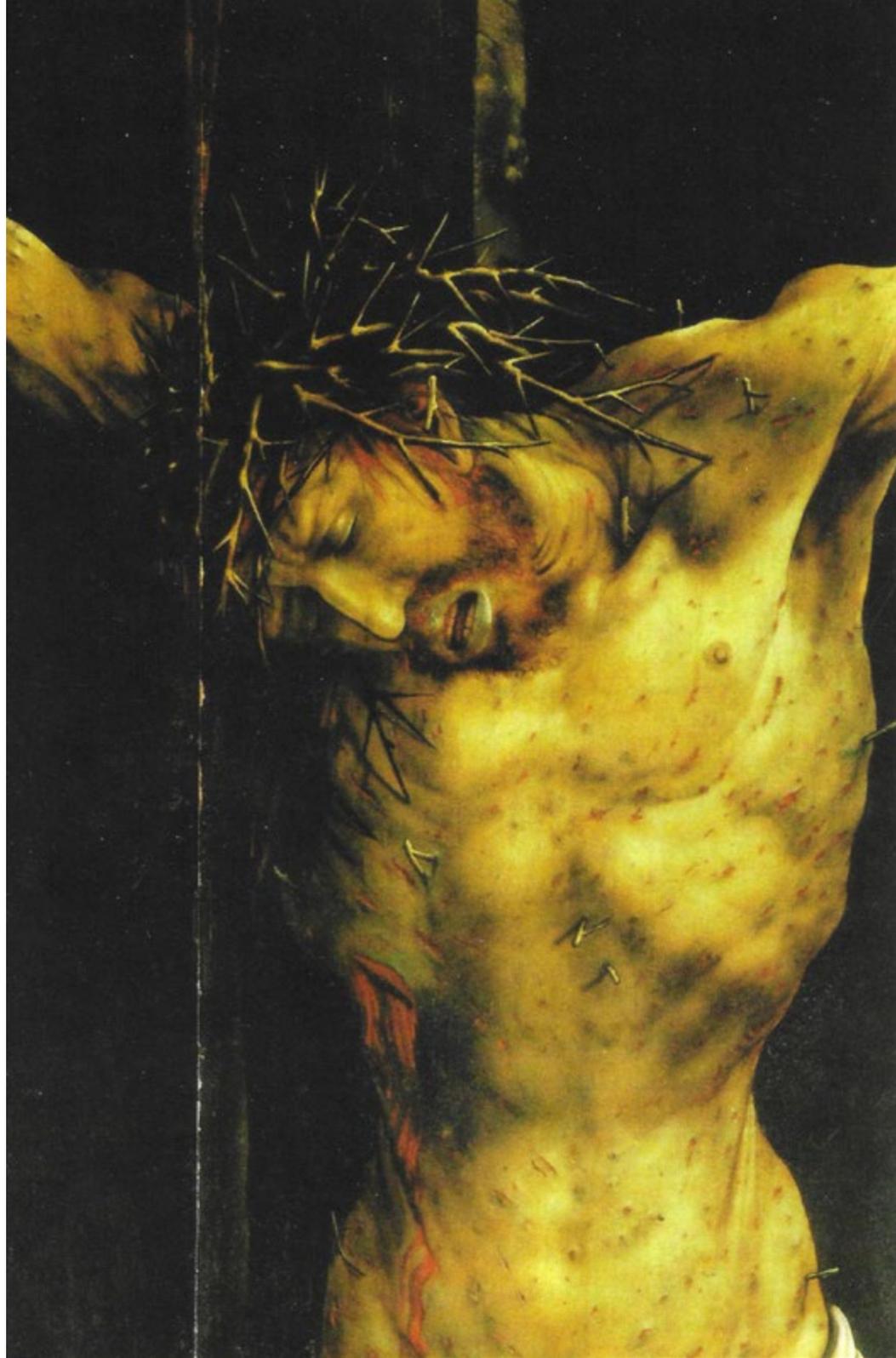
Retrato de Carlos Drummond de Andrade,
1936, óleo sobre tela, 72 x 58 cm.
Arquivo Projeto Portinari





Museu Casa de Portinari,
Foto: Gian Claudio Biancuzzi

Matthias Grünewald,
detalhe do "Retábulo de Issenheim",
A crucificação, c.1512-1516,
têmpera e óleo sobre madeira
269 × 307 cm. Coleção Museu de
Unterlinden de Colmar, França





Espantalho, 1956,
crayon sobre papel, 23 x 19 cm.
Arquivo Projeto Portinari

Candido Portinari e seu filho
João Candido Portinari.
Arquivo Projeto Portinari





Portinari com seus pais,
diante da obra
"Fuga para o Egito", 1953.
Arquivo Projeto Portinari



Colheita de café, 1958, óleo sobre madeira, 60 x 73 cm



Cangaceiro, 1959,
óleo sobre madeira, 27 x 22,5 cm



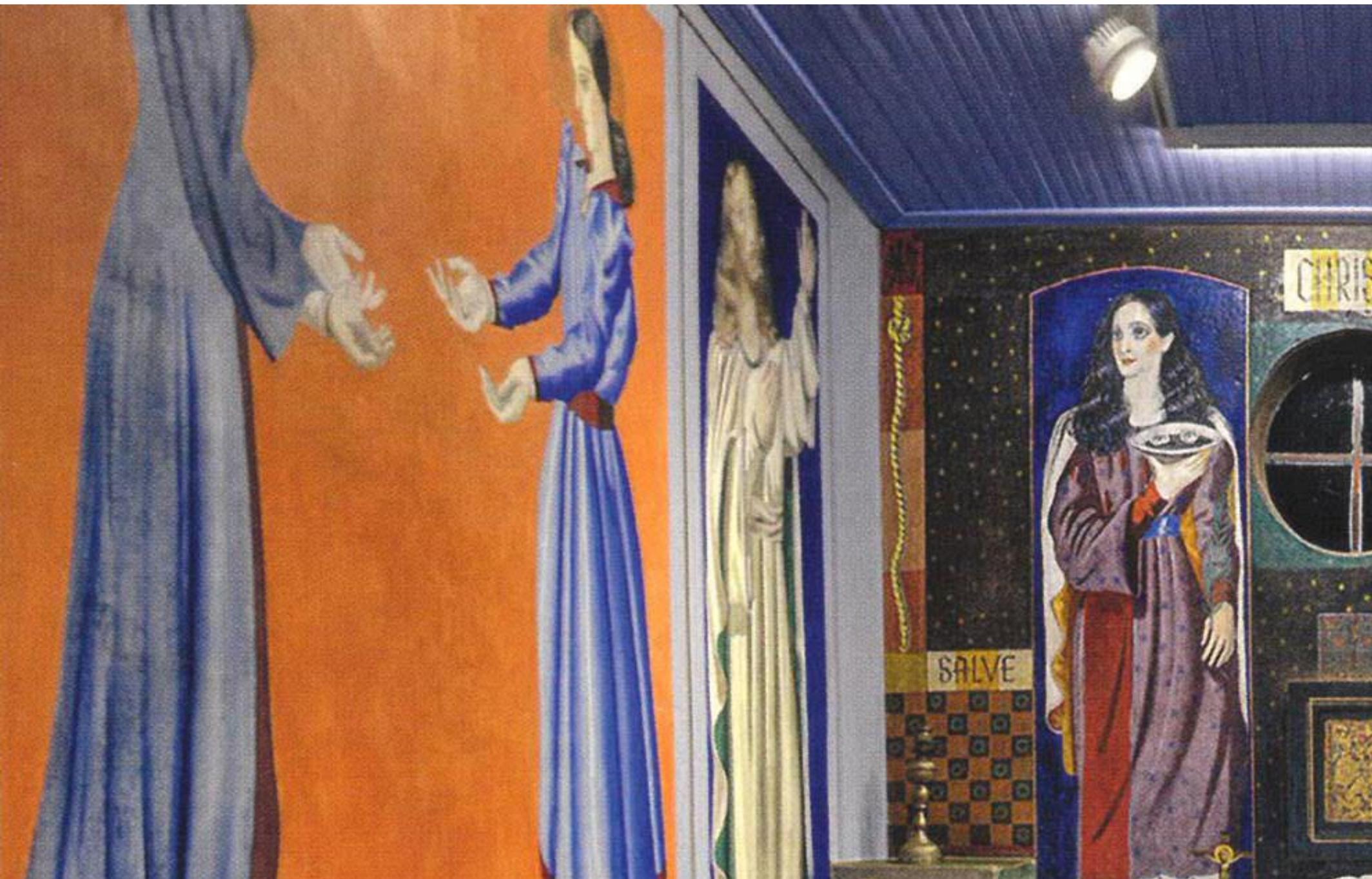
Colheita de mel de abelha indígena, 1958, óleo sobre madeira, 60 x 73 cm



*Menino com passarinho
e arapuca*, 1959. óleo sobre
compensado, 167 x 68 cm.
Arquivo Projeto Portinari



Menino de Brodowski,
1946, óleo e pastel
sobre papel, 96 x 56 cm.
Arquivo Projeto Portinari



Capela da Nonna, Museu Casa de Portinari, Brodowisk, SP. Foto: Rubens Guerra

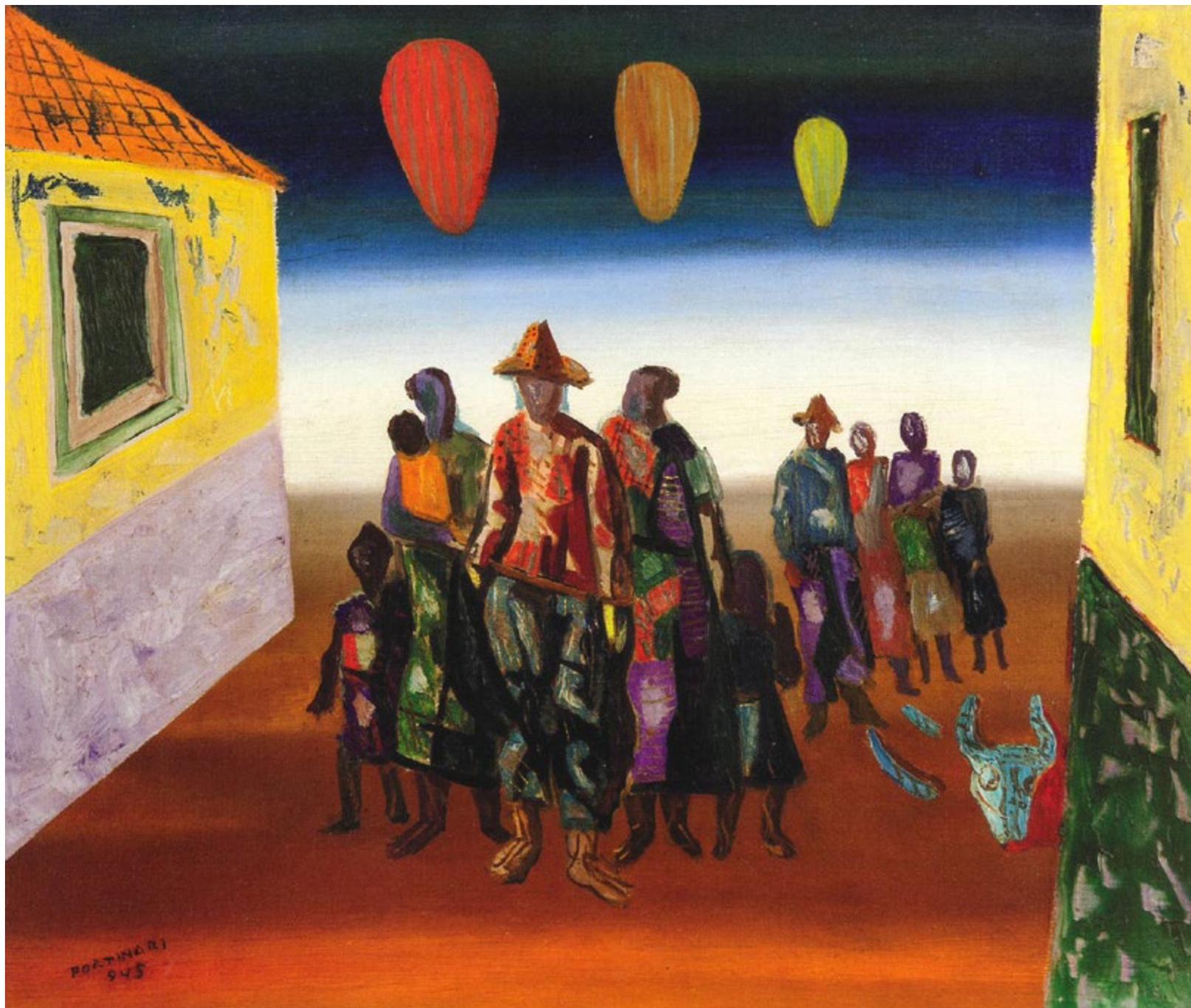




Guerra, 1952, óleo sobre madeira, 1400 x 1058 cm. Obra executada para a sede da Organização das Nações Unidas / ONU, Nova York, EUA. Arquivo Projeto Portinari



Paz, 1952, óleo sobre madeira, 1400 x 953 cm. Obra executada para a sede da Organização das Nações Unidas / ONU, Nova York, EUA. Arquivo Projeto Portinari



Retirantes, 1945, Reprodução: Raisonné do artista, vol 3, pág 93

Mulata de vestido branco, 1936,
óleo sobre tela, 73 x 60 cm



JACOB KLINTOWITZ

Jacob Klintowitz (1941) é escritor, crítico de arte, editor de arte, conferencista e jornalista. É autor de 192 livros sobre teoria de arte, arte brasileira, monografias de artistas, ficção e livros de artista. E escreveu mais de 3.000 artigos publicados especialmente nos jornais “Tribuna da Imprensa”, RJ, “Jornal da Tarde”, SP. Conselheiro do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi. Conselheiro do Museu Judaico de São Paulo. Ganhou duas vezes o “Prêmio Gonzaga Duque” da Associação Brasileira de Críticos de Arte, pela atuação crítica. E duas vezes foi homenageado pela ABCA por sua intensa ação cultural. Atuou como curador do Museu Brasileiro da Escultura.



Chamán yanomami en ritual durante el ascenso al Pico da Neblina, Amazonas, Brasil, 2014 - Foto: Sebastião Salgado

INTERNACIONAL

REMANENCIA Y FOTOGRAFÍA: EL VALOR *AURÁTICO* DE LA TECNOLOGÍA EN EL CASO DE SERGIO LARRAÍN Y SEBASTIÃO SALGADO

.JEAN PAUL BRANDT
CHILE, ESPECIAL DE ARTE Y CRÍTICA

RESUMEN: A través de los fotógrafos Sergio Larraín (Chile) y Sebastião Salgado (Brasil) se explora la remanencia de las fotografías como un nuevo valor *aurático* en la experiencia estética de lo real. Asimismo, se analizan los elementos simbólicos en la producción fotográfica de ambos para resaltar la importancia del desarrollo tecnológico en la relación entre la estética y los imaginarios políticos.

PALABRAS CLAVES: Fotografía y estética, imagen remanente, Sergio Larraín, Sebastião Salgado

ABSTRACT: Considering Sergio Larraín (Chile) and Sebastião Salgado (Brazil)'s work, the article explores photography afterimages as a new *auratic* value in the aesthetic experience of real. Likewise, symbolic elements in the photographic production of both are analyzed to highlight the importance of technological development in the relationship between aesthetics and political imaginaries.

KEYWORDS: Photography & aesthetics, afterimages, Sergio Larraín, Sebastião Salgado.

1. INTRODUCCIÓN

En su ensayo, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, Walter Benjamin (2008) analiza el profundo impacto de la fotografía en las concepciones culturales del arte. Él argumenta que la reproducción mecánica de imágenes a través de dispositivos tecnológicos, como cámaras fotográficas, disminuye las cualidades únicas de la obra de arte: el aura. Esto, debido a una falta inherente de interacción humano/artista con el medio inmediato. Con el tiempo, sin embargo, una definición considerablemente más refinada de las imágenes ha traído, como consecuencia, cierta disconformidad al respecto. Se demostró que el aura había dejado la exclusividad de las bellas artes para trasladarse a un mundo diferente, donde la singularidad de una fotografía puede establecer un nuevo valor *aurático* en la experiencia estética de lo real. Para ello, el caso del fotógrafo chileno Sergio Larraín y el brasileño Sebastião Salgado ayudan a explorar la remanencia fotográfica en la búsqueda de aquella nueva aura.

Además, se analizan los elementos simbólicos que subyacen en la unicidad de las imágenes, resaltando la importancia de la refinación tecnológica en la relación entre la estética y los imaginarios políticos.

2. DESARROLLO Y CONTEXTO

Ambos fotógrafos, como tantos otros, se beneficiaron del advenimiento tecnológico de la fotografía de la época dorada del fotoperiodismo del siglo XX. El desarrollo de cámaras y flashes de 35 mm de la década de 1920, más pequeños y livianos, ayudó a incubar este período de renacimiento fotoperiodístico, donde inclinaciones como las de Cartier-Bresson “presentaron imágenes sinceras de su vida y época” (Violette, s.f.), bajo una mirada más refrescante y vanguardista.

Al respecto, aunque algunos académicos como el profesor Terence P. Moran argumentan que la edad de oro del fotoperiodismo tuvo lugar aproximadamente entre las décadas de 1930 y 1950 (2010, pág. 181),

la historia ha demostrado que este período se extiende al menos hasta la década de 1970. Además, la tecnología y el interés público, maximizados por la “Guerra Cultural” (Levi Strauss, 2005, pág. 3) en los Estados Unidos, se alinearon para impulsar el campo hacia nuevos horizontes más allá de este período.

Durante estas décadas las revistas con orientación fotográfica como *Berliner Illustrate Zeitung*, *The New York Daily News*, *LIFE*, o *Paris Match* desplegaron un gran número de fotorreporteros por el mundo, y utilizaron el ensayo fotográfico como un medio para difundir y narrar visualmente las noticias; al menos hasta la irrupción de la televisión (Hoelscher, 2013, pág. 2). No es sorpresa, por tanto, saber que Larraín participó activamente en estas revistas en las décadas de 1950 y 1960 (Leiva, 2012, págs. 57-69), así como Salgado en los años subsiguientes.

Sin embargo, el goce y beneficio de las nuevas tecnologías y el rápido poder de difusión no fue un proceso



<https://content.magnumphotos.com/wp-content/uploads/2016/04/cortex/par164371-overlay.jpg>

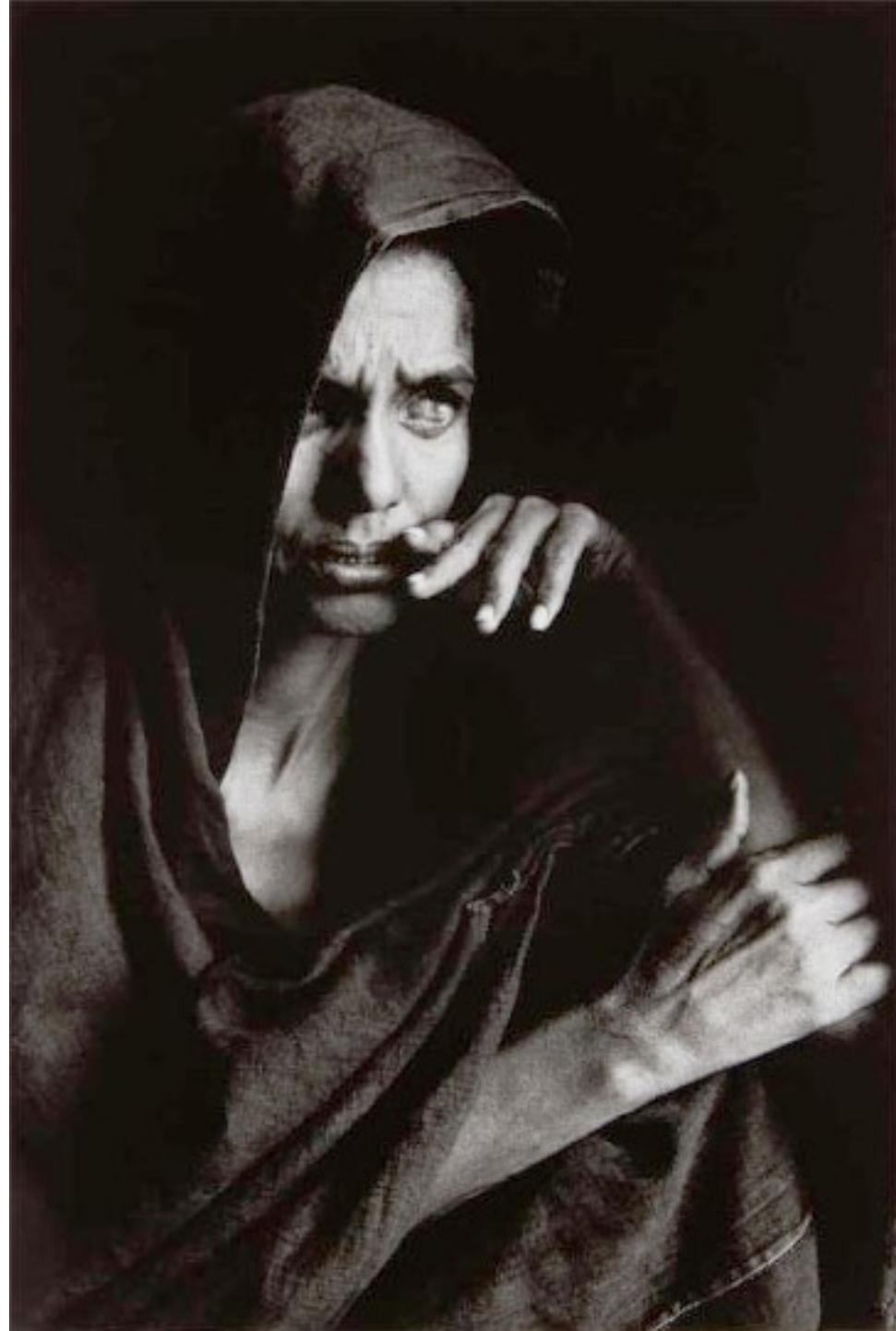
ni fácil ni rápido del alcanzar; fue bastante complicado. La penetración de la tecnología y la manipulación de escenas específicas o encuadres de fotografías fomentaron debates sobre la veracidad del contenido y el valor de la experiencia fotográfica. Levi Strauss, señalando la batalla de la censura sobre la obra de Robert Mapplethorpe, Andrés Serrano y David Wojnarowicz, reconoce que el contenido político de imágenes con sensibilidad estética y la veracidad documental fueron puestos a prueba públicamente (Between the Eyes, 2005, pág. 3). Asimismo, Liz Wells señala este período como “problemático” porque la práctica del “documental auténtico” en la búsqueda de la verdad estuvo marcada por una serie de convenciones o intentos de validar una determinada ética profesional en el campo de la fotografía. Por ejemplo, “imprimiendo la totalidad de la imagen con un borde negro alrededor para demostrar que todo lo que la cámara grabó se mostró al espectador. En otras oportunidades, las escenas iluminadas con flash se consideraron ilegítimas, ya que solo se debía utilizar la luz natural que caía sobre la escena” (Photography: A Critical Introduction, 2015, pág. 91). Steven Hoelscher también reconoce este período como crítico, porque las nuevas tecnologías habían trastornado los medios tradicionales, y la objetividad del fotógrafo como testigo fue siendo cuestionada progresivamente (Reading Magnum, 2013, pág. 1).

La autenticidad de la fotografía estaba en juego. Sin embargo, la primera generación de fotoperiodistas de este período, encabezada por Cartier-Bresson, se sintió alentada por su “momento decisivo” a alejarse “de intentar registrar

lo que anteriormente se habría visto como [sus] temas principales. En cambio, [ellos comenzarían] a concentrarse en explorar la vida cultural y la experiencia popular, y esto a menudo conducía a representaciones que celebraban lo transitorio o lo fragmentario” (Wells, 2015, págs. 91-2). De esta forma, muchos fotógrafos de las siguientes generaciones, entre ellos Larraín y Salgado, heredarían este cambio de paradigma fotográfico, y lograrían “trascender la vida artificial” (Ritchin, “Magnum History”, s.f.).

El valor *aurático* en la tecnología encarna esta idea de trascender la vida artificial que menciona Ritchin. En principio, responde casuísticamente al momento decisivo de Bresson; es también el sentido de fotografía mágica (o la gracia) en el caso de Sergio Larraín (Larraín, 2018, pág. Forewords); o, de igual forma, el momento electrizante de Salgado (Jones, 2015).

En cada postura, el fotógrafo busca comprimir su universo circundante bajo postulados de producir información visual mientras se es estéticamente atractivo. Su búsqueda implica la revelación de lo extraordinario o la singularidad, lo que el crítico estadounidense Allan Sekula describe como la experiencia fotográfica estética que “se transforma en arte cuando trasciende su referente en el mundo, cuando la obra puede considerarse, ante todo, como un acto de autoexpresión por parte del artista” (1978, pág. 864). Sin embargo, esta experiencia estética de lo particular o lo inusual solo es posible gracias al desarrollo tecnológico de cámaras fotográficas más rápidas y mucho más precisas, un desarrollo que, con el tiempo y de la mano de fotógrafos talentosos y dedicados,



Blind Woman, Mali, 1985. Foto: [Sebastião Salgado](#)

abrió posibilidades artísticas en el campo de la fotografía respecto de la exploración estética, desafiando las nociones de Benjamin de unicidad:

Looking backward, at the art-world hubbub about “photography as a fine art,” we find a near-pathological avoidance of any such questioning. A curious thing happens when documentary is officially recognised as art. Suddenly the hermeneutic pendulum careens from the objectivist end of its arc to the opposite, subjectivist end. Positivism yields to a subjective metaphysics, technologism gives way to auteurism. Suddenly the audience’s attention is directed toward mannerism, toward sensibility, toward the physical and emotional risks taken by the artist (Sekula, 1978, pág. 864).

La exitosa introducción de la cámara Leica alemana en el mercado a principios de la década de 1920, junto a su producción en masa y sus modelos posteriores, Leica Luxur y Leica Compur, promediaron 60.586 unidades hacia 1925. Esto provocó

que las cámaras fotográficas y los microscopios fueran pioneros en las ciencias y, por consiguiente, el arte, debido la producción de lentes de última generación y tecnología sofisticada. En los estudios de Pierre-Yves Donzé sobre la competitividad de la industria japonesa de las cámaras, el autor ofrece interesantes reflexiones al respecto. Propone que el rápido crecimiento del desarrollo tecnológico en Alemania y el surgimiento de las naciones industriales en Asia después de la Segunda Guerra Mundial catalizaron un mercado competitivo en el mundo que inspiró a empresas como Canon en Japón a alcanzar a Alemania entre los años 30 y 70. La empresa japonesa intentó con todos los medios disponibles recrear y replicar la tecnología de Leica para diseñar y producir una “Leica japonesa”. El desarrollo tecnológico de Leica de cámaras de alta calidad fue tan revolucionario en ese momento que el primer técnico de Canon, Yoshida Goro, desmanteló cámaras Leica para producir réplicas precisas, en lo que Donzé dice que era un “proceso típico de ingeniería inversa” (Donzé, 2014, págs. 32-3).

Sin embargo, las cámaras Leica ya habían conquistado el mercado y se habían convertido más que en un dispositivo tecnológico; en un objeto de deseo.

Sergio Larraín, por ejemplo, recordaba cuando compró su primera cámara en 1948: “lavando platos ahorré mi primer dinero, y compré mi primera Leica, no porque quisiera hacer fotos, sino porque era el objeto más hermoso que vi que uno podía comprar” (Sire, 2013, pág. 381). De manera similar, la inclinación de Sebastião Salgado por la tecnología Leica fue tan evidente en su trabajo que con el tiempo se convirtió en uno de los embajadores de la marca Leica más destacados. Incluso se asoció con Leica Gallery Boston para presentar una exposición retrospectiva de su trabajo, titulada “Master Works” (Leica-Camera, s.f.). Al respecto, el fotógrafo señala que dicha tecnología le permitió trabajar con películas muy rápidas, y comenta que por eso “siempre cierra [su] diafragma para dar una gran profundidad de campo. Los volúmenes [para él] son muy importantes (...) [porque] la realidad está llena

de profundidad de campo” (Jones, 2015). En ambos casos, el resultado proyecta una imagen residual propia y transforma al sujeto en un objeto profundo y de múltiples dimensiones.

En el campo de la fotografía, la revolución tecnológica (y estética) en torno al desarrollo de cámaras fotográficas más pequeñas y atractivas y visores refinados permitió a los camarógrafos y al público experimentar la realidad de una forma nunca antes vista. En el artículo “Random Thoughts of a Founder Member”, el cofundador de Magnum, George Rodger, recuerda la importancia de los dispositivos técnicos en las primeras exploraciones de la agencia. Al reflexionar sobre la el desempeño de Robert Capa, por ejemplo, Rodger dice que “reconoció la calidad única de las cámaras en miniatura, tan rápidas y silenciosas de usar (...) [Capa] vio un futuro para nosotros en esta combinación de mini cámaras y maxi-mentes”. (Manchester 418).

De manera similar, Susan Sontag, en *Regarding the Pain of Others*, reconoce que en los primeros intentos de registrar la guerra, debido al

peso y tamaño poco prácticos del equipo, la conciencia de la cámara siempre permaneció fuera del campo de combate pero presente en las representaciones de las secuelas; una documentación desfazada del evento. Sontag se refiere a la visualización de cadáveres amontonados, pueblos devastados y rastros por donde había pasado la guerra. La autora explica que esta práctica fotográfica se mantuvo hasta que se actualizó el equipamiento profesional a finales de la década de 1930, cuando se cubrió la Guerra Civil Española (1936-39) en un sentido moderno, convirtiéndose en la primera guerra en ser “presenciada” (2004, pág. 18).

Las cámaras Leica, una marca casi patentada por los fotógrafos de Magnum (incluidos Larraín y Salgado), trajeron el concepto de dispositivos livianos y rápidos de operar. Las cámaras fotográficas usaban películas de 35 mm para permitir una mayor exposición de la profundidad del fondo, capturar la totalidad de la escena y disparar 36 veces antes de necesitar una recarga. Este nuevo instrumento tecnológico permitió a

cuerpos de fotógrafos profesionales presenciar la guerra tanto como primera línea militar como de ciudades bajo bombardeo (Sontag, 2004, pág. 19), una tecnología que “transformó la fotografía para siempre” (Popham, 2015) dice el periódico *Independent* con respecto al centenario de la cámara Leica.

Sin tiempo para tecnicismos complejos sino solo para la acción. Era como si la tecnología hubiera recorrido un largo camino para simplificar la vida, como solían enfatizar muchos eslóganes publicitarios. Susan Sontag, al escribir sobre la influencia de la tecnología en la reproducción de la realidad, reconoce que aunque algunos creadores de imágenes no eran plenamente conscientes de las implicaciones de la tecnología en sus vidas, estas nuevas tecnologías proporcionaron al fotógrafo los medios para registrar una transmisión continua de la tragedia, de la forma más espectacular (Regarding the Pain of Others, 2004, pág. 96).

Aunque muchos fotógrafos nunca dieron crédito significativo al

dispositivo técnico como tal, ya que lo veían más bien como un medio, se demuestra que es por esta precisión tecnológica que compartieron y coincidieron en un clima abstracto de asombro y compromiso crítico como creadores de imágenes. La misma sensación de “hacer algunos comentarios cáusticos sobre las incongruencias de vida” (Miller, 1999, pág. 211) que Philip Jones Griffiths

menciona en *Magnum: Fifty Years at the Front Line of History* y que Hoelscher reconoce que es un principio que “vale para todos los que están conectados con el proyecto Magnum” (Hoelscher, 2013, pág. 4).

A Robert Capa se le preguntó en una entrevista radiofónica de 1947 sobre la historia que se escondía detrás de su fotografía más famosa, *The Fallen Soldier* (o Muerte de un miliciano

lealista) en el Frente de Córdoba. El fotógrafo recuerda que una de las ametralladoras de las líneas de Franco les estaba disparando, y mientras saltaba de trinchera en trinchera, dijo: “Simplemente puse mi cámara sobre mi cabeza e incluso no miré y saqué una foto mientras nos movíamos de zanja en zanja. Y eso fue todo. Nunca miré mis fotos allí, [luego] envié mis fotos de regreso con muchas otras fotos que tomé” (Dhaliwal, 1947). Si Capa hubiera usado una cámara de pie más antigua y pesada, que necesitara más tiempo de exposición, nunca habría tenido la oportunidad de tomar esa foto. Por lo tanto, la singularidad de la fotografía de Capa se puede descomponer en dos grandes enfoques: la complejidad técnica y precisión de su cámara y el arte, o suerte, de disparar en el lugar correcto en el momento correcto.

De esta forma, la inmersión tecnológica alberga este valor *aurático* que, tras la Segunda Guerra Mundial, cambió la comprensión de la fotografía como puramente informativa y se centró en leer la fotografía como una imagen con un significado



Parque Nacional de Kafue, Zâmbia. 2010, Foto: Sebastião Salgado

cultural y artístico. (Wells, 2015, pág. 58), como en los casos de Capa, Bresson, Larraín, Salgado y otros muchos fotógrafos de Magnum por el mundo.

Mientras que en el siglo XIX la veracidad de las representaciones inmediatas y fugaces de la realidad era una de las principales preocupaciones de la fotografía, el siglo XX estaría marcado por el cuestionamiento de la fotografía en sí misma y su relación con el arte. Es por ello que la fotografía siempre ha tenido que ocupar algún lugar dentro de un abanico de discursos críticos y prácticas visuales, y que, por lo mismo, ha sido blanco de innumerables preocupaciones y expresiones.

Por ejemplo, cuando Liz Wells habla de la penetración de la fotografía en la vida social, la autora entiende que la veracidad de la cámara fue fácilmente aceptada en el siglo XIX porque “las fotografías parecían confirmar ideas sobre el mundo que habían sido objeto de otros debates artísticos y sociales formas culturales” (Wells, 2015, pág. 96). Sin embargo, reconoce en sus primeros estudios que el “debate sobre la naturaleza de la fotografía como nueva tecnología era la cuestión de hasta qué punto podía considerarse arte” (Wells, 2015, pág. 14).

El debate radicaba principalmente en la dualidad de la fotografía. Las imágenes producidas y reproducidas mecánicamente poseían una alabada e irrefutable exactitud de la realidad, en la que la participación humana está libre de cualquier discriminación que afectase su referente.



Sergio Larraín: Passage Bevestrello. Valparaíso, Chile. 1952

Estéticamente hablando, la falta de interacción humana dentro del procedimiento mecánico parecía anular la creatividad del artista para la crítica. Uno de los pioneros y primeros detractores fue el poeta francés Charles Baudelaire. El autor, en su ensayo de 1859 “The Modern Public and Photography”, comienza quejándose de que “el gusto exclusivo por lo Verdadero (cosa tan noble cuando se limita a sus propias aplicaciones) oprime el gusto por lo Bello”. Además, dado que la fotografía puede reflejar la verdad con mayor precisión, este nuevo medio se convertiría automáticamente en “enemigo mortal del arte” (Berman, 1988, pág. 140). Es como si la fotografía, como herramienta sin vida, no pudiera superar el existencialismo de su inhumanidad, convirtiéndose en un “método barato de diseminar el odio a la historia” (Baudelaire citado en Sontag, *On Photography* 69).

Esta veta artística fue explorada por primera vez por el fotógrafo estadounidense Alfred Stieglitz, considerado como “uno de los contribuyentes más importantes a la historia de la fotografía” (Oden, s.f.)

por su contribución a los estudios científicos y artísticos para ayudar a incorporar la fotografía al mundo artístico. Stieglitz fue el primero en llevar la fotografía a las galerías de arte en 1905 cuando fundó la agrupación Photo-Secession Group. Junto con los miembros originales, Edward J. Steichen, Gertrude Kasebier y Clarence H. White, el grupo persiguió su objetivo de alejarse de las expectativas convencionales y explorar el potencial estético de la fotografía. Por su cuenta, Stieglitz fundó y llamó a la primera galería de fotografía The Little Galleries of the Photo-Secession, un nombre que pronto se acertó a Gallery 291, un espacio de apoyo inequívoco a los jóvenes pintores modernistas americanos (Voorhies, 2004). Como resultado, el debate intelectual sobre si la fotografía debe ser considerada arte o no, continuó hasta mediados del siglo XX.

Si bien la fotografía aún no estaba oficialmente establecida como una forma de expresión o género artístico, la experiencia estética en torno a la fotografía encontró en este período

a varios fotógrafos estadounidenses, europeos, y latinoamericanos que consideraban el dispositivo técnico como un medio con fines artísticos. Por lo tanto, no sorprende visualizar que muchas de las imágenes producidas dentro de este espectro muestran la persistencia de la participación tanto humana como tecnológica en la búsqueda del aquel valor *aurático* de Benjamin; esta singularidad o “trascendencia artística” mencionada anteriormente respecto de Sekula sobre la propia expresión del artista.

3. CASOS DE ESTUDIO

La siguiente fotografía para analizar pertenece al libro de Larraín *El Rectángulo en la Mano*, y es seleccionada por tres razones principales: primero, Magnum Photos aún tiene en muy alta estima estas imágenes; segundo, porque este libro representa un auto-manifiesto sobre aproximaciones íntimas de Larraín a la fotografía; y tercero, trabaja para ejemplificar el valor *aurático* en su trabajo. Para propósito de este análisis se inspecciona la

fotografía “Matronas” bajo tres enfoques diferentes: contextual, técnico y cultural.

La fotografía “Matronas”, fue tomada en 1957, en Potosí, Bolivia, en uno de los muchos viajes que Larraín realizó por América Latina, y que Leiva recuerda como un período de producción y exploración importante para el fotógrafo (Leiva, 2012, pág. 57). En esta imagen en blanco y negro se puede deducir muy poco sobre las prácticas culturales bolivianas o el lugar como tal, aunque sí se dejan entrever algunos ropajes tradicionales. Como simple observación, se trata de una fotografía de dos mujeres en la acera caminando en direcciones opuestas, ataviadas con lo que se supone son los típicos sombreros y *ponchos* de la zona. La ropa, sin embargo, no muestra ninguna costumbre exclusiva boliviana, ya que, sin necesariamente tener conocimientos avanzados, es relativamente fácil saber que en América del Sur muchos nativos de distintos países tienen rasgos similares. Aymaras, Quechuas, Incas, Araucanos, por mencionar algunos, son culturas que se encuentran en

Bolivia, Perú, Chile, Argentina y otras regiones del Norte.

La información que da la fotografía solo está contextualizada por la etiqueta “Bolivia” y, quizás, el conocimiento eurocéntrico generalizado de América Latina; de lo contrario, la fotografía en sí misma carece de cualquier rastro de antecedentes contextuales e históricos. Al fondo, sólo un muro de hormigón llena el resto de la composición. La fotografía sólo adquiere valor documental junto al resto de la serie de minuto que el propio Larraín las catalogó como “Potosí (Silver Mine Tocón) Bolivia”. Esta serie documental custodiada por Magnum incluye 18 fichas de contactos con 550 fotografías individuales. “Matronas”, sin embargo, nunca logró un impacto significativo junto a la serie “Potosí”, ya que nunca se publicó en su totalidad. No obstante, apareció como una única imagen en el libro *El Rectángulo en la Mano*, y consecutivamente en cada una de las retrospectivas o exposiciones de la obra de Larraín.

Este razonamiento deja un tanto inconclusas las nociones de Leiva

sobre las exploraciones de Larraín ya que, hasta el momento, el trabajo del fotógrafo funciona únicamente a través de la interacción texto/imagen. Debido a la corriente documental social de las décadas de 1950 y 1960, la mayoría de las fotografías de Larraín y las obras de sus colegas son leídas y comprendidas también en estos términos, además de por su compromiso con la realidad (Baeza, 2001, pág. 41). Éstas responden a un modo de representar y registrar la vida por lo que es, generalmente como una forma de narrativa visual y textual, mientras exploran realidades lejanas. Su trabajo, aunque comúnmente catalogado bajo las categorías de periodismo y documental (por su capacidad de revelar lo real), en estudios posteriores desarrolla una comprensión diferente que permite al espectador ver más sobre la subjetividad del fotógrafo, una mirada autoral (Leiva, 2012, págs. 9-10).

Esta subjetividad está estrictamente relacionada con la reproducción de fantasmas visuales o momentos fragmentados que responden a la visualización de apariencias



Sergio Larraín: London, England. 1959

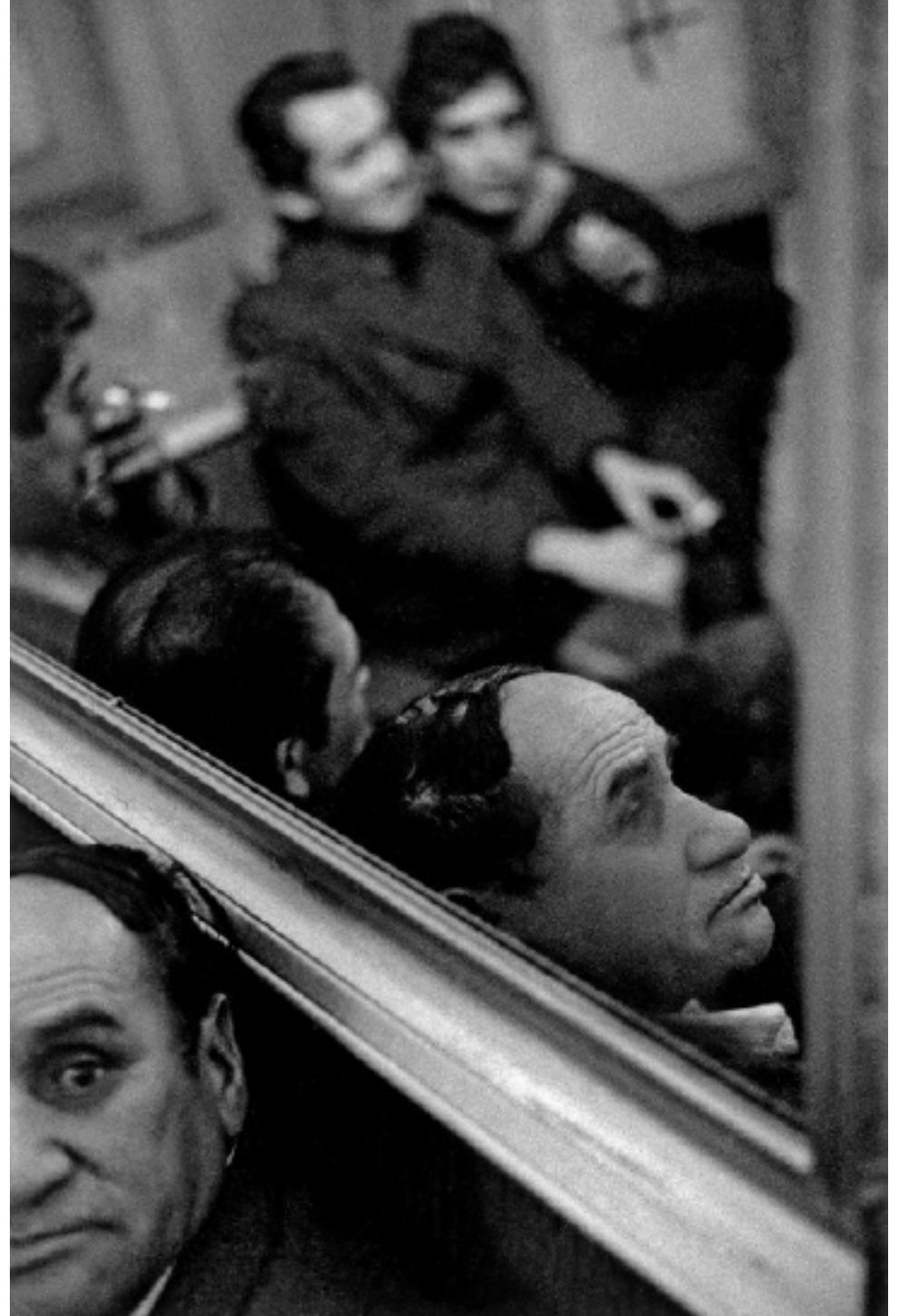
auráticas de lo real, posibles de ser captadas únicamente por procesos técnicos de control de la luz de las cámaras fotográficas más nuevas y modernas. Larraín, como muchos de sus colegas, entendía la cámara como una herramienta, un medio para “solidificar ese mundo de fantasmas cuando encuentro algo que tiene resonancias en mí”, donde “la realidad visible es la base del proceso fotográfico y también es el juego de organizar un rectángulo: geometría, con el rectángulo en la mano (la cámara). Fotografía: ello (el sujeto) dado por la geometría” (Larraín, 2018, pág. 9).

Bajo esta consideración, entonces, “Matronas” no solo muestra a dos mujeres presuntamente bolivianas, sino a dos elementos bajo diferente iluminación: el primero es una mujer mayor parada frente a la cámara, cubierta por un *poncho* tradicional y completamente estática, como lo demuestran sus pies y ropa que no muestra movimiento en absoluto; la segunda es quizás otra mujer, colocada a la misma distancia de la cámara que la primera. Esta segunda mujer está desenfocada y parece una sombra; no se pueden reconocer características significativas para ella. El fondo está fuertemente dividido por la luz, separando la imagen en dos mundos a punto de chocar: la primera mujer pertenece a las sombras y la segunda a la luz. Sin embargo, la luz o ambas mujeres convergen en el mismo vértice, creando la ilusión de la proyección de una forma en la otra. La fotografía crea una sensación de extrañeza. Visualmente hablando, la escena que muestra Larraín es inusual: la primera mujer mira a la cámara como si estuviera posando, mientras que la otra parece moverse

directamente hacia la primera, incluso tocándola, como si pasara de un estado a otro.

Aunque no se encuentran muchos estudios sobre este tema en particular, lecturas académicas similares se han hecho previamente sobre esta exploración tecnológica de Larraín. Sobre esta misma imagen, por ejemplo, Luis Weinstein, curador y organizador de la retrospectiva de Sergio Larraín 2014 en Chile junto con Agnès Sire, reconoció en una visita guiada a la exposición que “Todo está perfecto en esta imagen y nos solemos encontrar con esta idea de blanco y negro, y de contrastes (...) Parece que fuera un doble” (SL-Exposición, 2014), enfatizando este sentido de dualismo. Sire la compara con una fotografía similar de la misma serie, diciendo que “Sergio tenía imágenes increíbles. Ésta, por ejemplo, si la quisiéramos sacar tendríamos horas de estudio para poder ver las sombras, los cuadrados, la sombra en el sombrero. Todo esto lo debe haber hecho en 3 milésimas de segundo” (SL-Exposición, 2014). Es como si ambos trataran de entender la estética subyacente en el trabajo del fotógrafo sobre las series de Bolivia y Perú, ya que todo indica un patrón visible entre sus fotografías.

La fotografía “Matronas”, como la mayoría de las imágenes de este libro, representa la autoexploración de Larraín a través de la fotografía, una dualidad entre el espacio-tiempo y la luz que utiliza a los individuos como meros elementos dentro de una composición geométrica y no necesariamente en un sentido documental. Esta geometría fantasmagórica suele escapar al ojo común pero no al rápido obturador de la cámara.



Sergio Larraín: Bar “Los 7 Espejos”. Valparaíso, Chile. 196

En el caso de Salgado, su fotografía “Mali 1985” saca a relucir una sensación similar de extrañeza. Al respecto, la académica Parvati Nair relaciona este sentimiento con el *punctum* de Roland Barthes, en el sentido de que hay un elemento en esta fotografía que “atraviesa [su] corazón y [su] dolor” (2011, pág. 192). La fotografía es una de las muchas que Salgado produjo en sus viajes a África, particularmente de su serie “Sahel”, que ha sido conocida por retratar la hambruna y cómo los seres humanos se esfuerzan solo por vivir un día más. A pesar de particulares similitudes en la composición entre los varios foto-ensayos de Salgado, en la serie “Sahel” las personas parecen emular una búsqueda desesperada por escapar de su realidad, como esta mujer de la fotografía.

Esta es una fotografía en blanco y negro que ilustra a una mujer ciega que usa un chal tradicional que cubre su cabeza, parte de su rostro, y parte de la parte superior de su cuerpo. La mujer se ve estática, como si posara para el acto fotográfico. Si no supiéramos que es ciega, se

podría inferir fácilmente que está mirando directamente a la cámara; hacia nosotros. Su expresión parece perdida, como captada por casualidad por el fotógrafo; sin embargo, comunica nerviosismo y angustia. El sujeto en sí sobresale del fondo negro debido a la iluminación y el alto contraste, como si hubiese sido inmortalizado en algún estudio. Igualmente se acentúa su soledad al difuminar el contorno de la mujer con el fondo negro. Desde nuestro punto de vista etnocéntrico, ella parece distante, como alguien que nos intriga por su trágico exotismo, pero es imposible conocerla realmente. Como afirma Nair, “la mujer clava [su] mirada [en uno] y, sin embargo, sigue siendo esquiva” (2011, pág. 192). Así, lo que queda es solo contemplación.

Al igual que en la fotografía de Larraín, no hay ningún dato particular que nos lleve a una interpretación objetiva de la fotografía, ya que no hay un conocimiento real de su hambruna, ni siquiera del largo y duro camino que debió recorrer. Pero habita como una imagen remanente de un dolor crudo e inexplicable.

En este caso, una definición refinada de la tecnología en cuanto a la precisión de los lentes y la obturación de la luz puede ayudar a explicar esta sensación de extrañeza y este pensamiento dicotómico a propósito de la percepción de las imágenes de Salgado.

Además, es importante señalar que a principios del siglo XX estaba surgiendo en Estados Unidos una sensación de contenido violento y poco ético enmarcado en las “Guerras Culturales”, que ha destacado ciertos rasgos estéticos como indeseables (Levi Strauss, 2005). Por ejemplo, Ingrid Sischy menciona sobre la obra de Salgado que el “embellecimiento de la tragedia” solo refuerza nuestra pasividad frente a la experiencia de la tragedia. Sobre este asunto, Sischy sigue diciendo: “Salgado está demasiado ocupado con los aspectos compositivos de sus cuadros, y con encontrar la ‘gracia’ y la ‘belleza’ en la forma retorcida de sus sujetos de angustia (...) estetizar la tragedia es la manera más rápida de anestesiar los sentimientos de quienes lo están presenciando. La

belleza es un llamado a la admiración, no a la acción” (“Photograph: Good Intentions”, 1991, pág. 92).

Distintamente, el periodista uruguayo Eduardo Galeano promueve una postura diferente hacia la valoración de la obra de Salgado. Él comenta que “Salgado fotografía personas [y que] los fotógrafos casuales fotografían fantasmas (...) Salgado fotografía desde adentro, solidario. [Salgado] permaneció en el desierto del Sahel durante quince meses, y fue allí donde fotografió la hambruna” (1990, pág. 11). Galeano entiende de la obra de Salgado que hay un esfuerzo importante por ver a sus sujetos en lugar de solo mirarlos. El autor toma y reivindica la obra del brasileño y menciona su cámara fotográfica para establecer un punto de vista donde la tecnicidad de ésta, mezclada con el talante intimista de Salgado, permite revelar la luz de la vida humana y esa verdad incómoda bajo una “intensidad trágica [y] ternura triste” (Ibid).

Completamente diferente a la postura de Sischy, que califica a

Salgado de oportunista. Ella señala que “los temas de Salgado suelen ser tan intensos y se presentan con tanto peso, que es inevitable que se le haya atribuido ese peso a su trabajo” (“Photograph: Good Intentions”, 1991, pág. 93).

Ante estas reflexiones, Levi Strauss interviene acercándose a los planteamientos de Galeano y afirma que ese carácter perturbador de la obra de Salgado está directamente relacionado con la fractura de lo social, las heridas que sitúan al espectador al borde de una frontera ética (2005, pág. 7). Porque vemos lo que se nos permite ver. Esto significa, por un lado, la autorreflexión de alguna forma etnocéntrica del dolor; y por otro, las especificaciones técnicas de la obra de arte. Cuando ambos se conjugan es cuando se abre paso esta extrañeza de la que hablamos, aquella estetización de la tragedia que nos conduce a una remanencia cargada de lo que no está.

Si las refinadas imágenes de Salgado no dieran cuenta de tal definición, la exaltación sobre sus

tomas dramáticas no albergaría tal impacto. Porque es la traducción técnica de la luz y la información lo que ayuda a revelar el *punctum* de Barthes, esa apariencia *aurática* que nos llega como un remanente invisible de alguna realidad lejana.

Esta cualidad especial respecto del trabajo de iluminación y la dicotomía emocional se revela en el trabajo de ambos fotógrafos. Esto, a través de imágenes intrigantes que llevan la esencia de su exploración técnica y la revelación del aura que, para Walter Benjamin, es el deseo de las masas contemporáneas de acercar las cosas, espacial y humanamente (Benjamin, 2008, pág. 9), y que para Bresson es su *momento decisivo*.

4. CONCLUSIONES

El trabajo de los fotógrafos, por lo tanto, encarna esta fascinación política por la estetización de la realidad, utilizando la tecnología para explorar posibilidades en múltiples dimensiones, entendiendo a la fotografía como una forma de

contar historias visuales con una firma distintiva.

Esta disposición casi poética el mismo Larraín la evidencia en una carta de 1988 a su sobrino Sebastián Donoso, donde menciona que en aprender “a ajustar la apertura, cambiar el primer plano, la saturación, la velocidad, etc. [y] aprender a jugar con todas las posibilidades que ofrece tu cámara [entonces] te acercarás a la poesía” (Sire, 2013, pág. 380).

De esta forma, la tecnología permitió a fotógrafos como Larraín y Salgado, entre muchos otros, explorar una nueva realidad desde la autenticidad de un momento, más allá de la reproducción literal de hechos cotidianos hacia el infinito. Este desarrollo tecnológico y estético de la experiencia fotográfica, a lo largo del tiempo, puso en cuestionamiento las “antiguas jerarquías” de la documentación y el arte, como dice Liz Wells, traspasándose unas a otras sin permiso ni estructura, “capturando información más allá de la que preocupaba al fotógrafo” (2015,

pág. 17), pero permitiendo un arte expositivo en su fabricación.

Así, la singularidad de lo imprevisto, en cuanto al valor *aurático* de la fotografía, es proporcionada por una yuxtaposición entre expresión artística y medios tecnológicos; una firma distintiva que cada fotógrafo intenta de aprehender en su haber. No solamente en la revelación íntima de los sujetos, sino también como exposición personal ante el sujeto mismo, entregándonos, finalmente, tanto de ellos como fotógrafos, de su relación con el dispositivo técnico, como de su apreciación por el *otro*.

BIBLIOGRAFÍA

- Baeza, P. (2001). *Por una Función Crítica de la Prensa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Benjamin, W. (2008). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Londres: Penguin Books.
- Berman, M. (1988). *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York: Penguin Books.
- Bieger-Thielemann, M. (1997). *Museum Ludwig Colonia; La Fotografía del Siglo XX*. Austria: Taschen.
- Dhaliwal, R. (29 de October de 1947). “Robert Capa: ‘The best picture I ever took’ - a picture from the past”.
- Donzé, P.-Y. (2014). “Canon catching up with Germany: The mass production of «Japanese Leica» cameras (1933 until 1970)”.
- Galeano, E. (1990). “Salgado, 17 Times”. En E. G. Ritchin, *Sebastião Salgado, An Uncertain Grace*. New York: Aperture.
- Hoelscher, S. (2013). *Reading Magnum*. Austin: The University of Texas Press.
- Jones, J. (18 de May de 2015). *The Guardian*. Recuperado el 3 de August de 2022, de Sebastião Salgado: my

adventures at the ends of the Earth: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/18/sebastiao-salgado-photo-london-photography>

Larraín, S. (2018). *El Rectángulo en la Mano*. Paris: Xavier Barral.

Leica-Camera. (s.f.). *Sebastião Salgado "Master Works" Exhibition at Leica Boston Gallery*. Recuperado el 4 de August de 2022, de <https://leica-camera.com/en-US/event/sebastiao-salgado-master-works-exhibition-leica-boston-gallery>

Leiva, G. (2012). *Sergio Larrain: Biografía / estética / fotografía*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

Levi Strauss, D. (2005). *Between the Eyes*. New York: Aperture Foundation.

Miller, R. (1999). *Magnum: Fifty Years at the Front Line of History*. Londres: Pimlico.

Monzó, J. V. (1999). *Sergio Larraín*. Valencia: IVAM Institut Valencià d'Art Modern.

Moran, T. P. (2010). *Introduction to the History of Communication: Evolutions & Revolutions*. New York: Peter Lang.

Nair, P. (2011). *A Different Light: The Photography of Sebastião Salgado*. Durham: Duke University Press.

Oden, L. (s.f.). "Alfred Stieglitz". Recuperado el 19 de August de 2020, de International Photography: <https://iphf.org/inductees/alfred-stieglitz/>

Popham, P. (22 de March de 2015). *How Leica transformed photography for ever: Celebrating 100 years of the famous camera*. Recuperado el 15 de October de 2019, de www.Independent.co.uk.

Ritchin, F. (s.f.). "Magnum History". Recuperado el 2 de August de 2022, de <https://www.magnumphotos.com/about-magnum/history/>

Ritchin, F. (2016). *Magnum Photobook*. Londres: Phaidon.

Sekula, A. (1978). "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)". *The Massachusetts Review*, 859-883.

Sire, A. (2013). *Sergio Larrain: Vagabond Photographer*. Londres: Thames & Hudson.

Sischy, I. (9 de September de 1991).

"Photograph: Good Intentions". *New Yorker*, págs. 89-95.

SL-Exposición. (15 de April de 2014). "Visita Guiada Sergio Larrain". Recuperado el 24 de August de 2020, de Exposicion Sergio Larrain: <https://www.youtube.com/watch?v=eFF-CNvodBo>

Sontag, S. (2004). *Regarding the Pain of Others*. London: Penguin Books. Obtenido de Monoskop: https://monoskop.org/images/a/a6/Sontag_Susan_2003_Regarding_the_Pain_of_Others.pdf

Violette, R. (s.f.). "Photojournalism". Recuperado el 2 de August de 2022, de TATE: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/photojournalism>

Voorhies, J. (October de 2004). "Alfred Stieglitz (1864-1946) and His Circle". Recuperado el 30 de October de 2020, de The Met: https://www.metmuseum.org/toah/hd/stgl/hd_stgl.htm

Wells, L. (2015). *Photography: A Critical Introduction*. Taylor & Francis Group. Recuperado el 16 de January de 2018.

JEAN PAUL BRANDT

PhD in text and Image Studies (SMLC)
Universidad de Glasgow. Profesor
Asociado Universidad Tecnológica
Metropolitana, Facultad de Humanidades
y Tecnologías de la Comunicación //
Profesor Titular Universidad Federico
Santamaría - Departamento de Estudios
Humanísticos // Miembro de la Red
Euro-Latinoamericana de Estudios en
Cultura, Arte y Política (RED-ELECAP).



ARTIGO

RESIDÊNCIAS ARTÍSTICAS NA CITÉ INTERNATIONALE DES ARTS: CRUZAMENTOS E ENCONTROS

MARISTELA SALVATORI
ABCA/ RIO GRANDE DO SUL

RESUMO: Relato de uma nova Residência de Artista na *Cité Internationale des Arts*, em Paris, decorridos mais de 20 anos de uma primeira residência de artista nesta instituição. Uma experiência que, embora concentrada em um curto espaço de tempo, foi muito rica em encontros e trocas possibilitadas pelo intenso convívio com artistas de diferentes procedências.

PALAVRAS-CHAVE: residências artísticas, cruzamentos, encontros, diversidade

ABSTRACT: Report of a new Artist Residency at the *Cité Internationale des Arts*, in Paris, after more than 20 years of a first artist's residency at this institution. An experience that, although concentrated in a short period of time, was very rich in encounters and exchanges, made possible by the intense contact with artists from different backgrounds.

KEYWORDS: artist residencies, intersections, encounters, diversity

Decorridos pouco mais de 20 anos de minha primeira experiência como Artista Residente da *Cité Internationale des Arts*, em Paris, ano passado fui aceita para um novo e curto período de Residência. Fazia muito que eu acalentava a ideia de um retorno a esta casa que me acolheu por dois anos (1999 - 2001) tão vívidos e importantes em minha formação. Foi extremamente gratificante poder desfrutar desta nova bela oportunidade ao mesmo tempo tão diversa daquela experiência anterior.

Naquele momento o recolhimento proporcionado pela tranquilidade de viver e trabalhar no anexo Montmartre da *Cité* foi um belo diferencial para o desenvolvimento de minha tese em Poéticas Visuais. Esta concentração era permeada pela visitação de espaços culturais, bibliotecas, visitas e/ou participações em exposições e eventos culturais na cidade e na própria *Cité* que, regularmente, oferecia atividades tais como concertos, exposições, portas abertas de ateliês e pequenos coquetéis para receber e dar a conhecer os novos moradores

- atividades que ocorriam em sua sede, em Pont Marie (Marais).

Esta Residência mais recente, embora muito rápida, foi muito intensa e enriquecedora. Enquanto na vivência anterior houve um tempo generoso para desenvolvimento de pesquisas pessoais, nesta última, o curto tempo disponível e a dinâmica institucional ofereceram outros benefícios. Se hoje somos quase reféns dos desmandos ditados pela programação de algoritmos, cujo único propósito é vender produtos e serviços visando gerar o máximo de lucro para alguns poucos bilionários, independente das nefastas consequências que daí possam advir, na contramão desta manipulação generalizada, alguns nichos sociais ainda sonham e atuam na busca de convivências mais inclusivas e solidárias. A *Cité* encontra-se hoje, visivelmente, alinhada a pautas caras a setores progressistas da sociedade, como diversidade, inclusão e solidariedade.

Remontando um pouco de sua história, a *Cité Internationale des Arts*, aventada em 1937, quando da

Exposition Universelle e, finalmente, foi gestada em 1950 pelo casal Félix e Simone Brunau. Abriu suas portas aos primeiros artistas em 1965, em sua sede no coração de Paris, frente ao Sena, em Pont Marie, no Marais (jornais da época mencionam um fato curioso: só eram admitidos no mesmo alojamento casais que comprovassem ser casados). Em 1970 inaugurou sua extensão, o anexo Montmartre. De 1990, ano de morte de Félix Brunau, até 2006, *Mme.* Brunau exerceu a Presidência da *Cité*. Lembro ser praxe agendar um *rendez-vous* com *Mme.* Brunau para que ela recebesse, pessoalmente em seu gabinete, cada artista que lá aportava.

Contando com mais de 200 ateliês-alojamento, em sua grande maioria situados em sua sede, no Marais, a *Cité* pode receber mais de 300 artistas mensalmente. Os ateliês-alojamento, eventualmente, podem ser compartilhados com outro adulto, artista ou não, e ainda comportar uma criança pequena. Conta com uma ampla estrutura que abriga, em sua sede, estúdios de ensaio, oficinas coletivas, auditório, espaços de

convívio e galerias que abrem suas portas para artistas visuais, músicos, escritores e artistas do espetáculo, dentre outros artistas de áreas diversas, assim como para curadores e teóricos, para residências cuja duração, hoje, varia conforme o edital ou meio de acesso.

Esta fundação reconhecida como de utilidade pública, desde 2016 é dirigida por Bénédicte Alliot. Parte de seus ateliês-alojamentos pertencem e/ou são mantidos, ou mesmo temporariamente utilizados, por diferentes instituições que fazem uso dos mesmos de modos diferenciados. Por exemplo, quando lá residi em princípios dos anos 2000, a FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado) contava com um ateliê-alojamento que destinava, semestralmente, alternadamente, a estudantes e professores designados a seu critério. Desta forma, muitas instituições outorgam prêmios que são usufruídos na *Cité des Arts*, como ocorreu com a brasileira Gabi Bresola em 2022, premiada pela Aliança Francesa (8º Prêmio AF de Arte Contemporânea, 2021), ou com

a espanhola Anna Dot, premiada pela *Asociación de Coleccionistas Privados de Arte Contemporáneo*, também em 2022. No meu caso, fiz uma solicitação direta à secretaria da *Cité des Arts*, na condição de antiga artista residente, e fui instalada no ateliê 2001 (curiosamente, ano que havia deixado a *Cité*) em cuja placa de identificação consta escrito: “*UNION DES ARTISTES DE RUSSIE*”, um amplo e charmoso ateliê térreo com janelas

para uma das “cours” internas da sede do Marais.

Os ateliês-alojamento tem ampla sala com cozinha integrada (equipada para duas pessoas) e banheiro completo, a roupa de cama é fornecida e, na sede, além de internet, há uma lavanderia coletiva. Os valores das contribuições mensais tiveram significativo aumento (atualmente, de zero a 467€/mês, dependendo da



Ateliê 2001,
Cité Internationale
des Arts,
sede (Marais).
Foto: Maristela
Salvatori

forma de ingresso) - para os artistas pagantes, sobre as permanências curtas (até 4 meses) são aplicadas taxas suplementares, de toda maneira seguem sendo baixas, se considerarmos os custos locais. Os interessados podem solicitar inscrição direta à *Cité Internationale des Arts* por meio dos diferentes editais lançados regularmente a distintos públicos (há editais que visam países específicos e/ou diferentes modos de produção, como por exemplo, editais dirigidos a coletivos de artistas - ver <https://www.citedesartsparis.net/>) ou aos seus parceiros franceses, como o *Ministère de la Culture*, e internacionais, como a *Fondation Finlandaise*.

O anexo Montmartre, que costuma ser destinado a permanências mais longas, sofreu uma pequena redução de sua área verde privativa, mas teve suas instalações renovadas e conta agora com uma sala de convivência e com espaços expositivos. Foi com muita emoção que percorri aqueles caminhos tão entranhados de memórias que me são tão caras e visitei ateliês, workshop e exposições a céu aberto em um final de semana de *Ateliers*

Ouverts, numa animação que não era habitual quando lá vivi e trabalhei. Na alegria do bom tempo, em pleno verão, até um *food truck* figurava em meio às muitas cadeiras e mesas espalhadas pelo jardim.

Recebi com muito bons olhos as mudanças no acolhimento aos residentes. Além do visível esforço de reunir perfis bem diferenciados, buscando diversidade e inclusão, havia um cuidado para oferecer uma

experiência mais integrada. No primeiro período que lá estive, participei de exposições coletivas, visitei muitas outras, conheci ateliês ocupados por outros residentes em eventos *Portes Ouvertes* - assim como me permiti ser visitada, assisti numerosos concertos e performances de residentes, além de ser assídua frequentadora e valorizar a integração facilitada pelos coquetéis mensais de boas-vindas. Agora em 2022, além de me ter sido designado



Atelier des Artistes en Exil: danse, proposto por Lassine Traoré (julho 2022).

2ème édition Croisements: les rencontres de Montmartre (Cité Internationale des arts, annexe Montmartre), <https://www.citedesartsparis.net/fr/croisements-les-rencontres-de-montmartre-2022>.

Foto: Maristela Salvatori

um ateliê na sede, em pleno coração de Paris, estes momentos de convívio e intercâmbio foram potencializados também pela intensa programação da própria *Cité* que incluía visitas a instituições culturais sob organização de seu *staff*. As boas vindas aos residentes chegados em julho de 2022, bem além de um coquetel, foi uma oportuna visita guiada pelos espaços da sede com Vincent Gonzalvez, responsável pelo contato com os residentes, seguida de uma rápida visita à exposição *Émersions: archive vivante*, sobre a história da *Cité*, com fartos registros fotográficos (<https://www.citedesartsparis.net/fr/exposition-emersions-archive-vivante-volet-1-la-cite-et-leurope>), ainda recebemos orientações práticas e fomos estimulados, como artistas, a sair da nossa zona de conforto e a aproveitar este período para realizar experimentações, sem preocupações com resultados.

Saímos desta calorosa e acertada recepção bastante motivados. Como tratava-se de uma quarta-feira, tradicional dia de *Ateliers Ouverts*, seguimos visitando, de forma

autônoma, os ateliês abertos, como de Ella Amitay Sadovsky, de Israel, e de Zahiyah Alraddadi, da Arábia Saudita, ambas artistas apresentando trabalhos de pintura e de gravura, e a algumas das apresentações programadas, como a performance da brasileira Isaura Tupiniquim, premiada pelo Itaú Cultural, e o concerto de piano do lituano Augustinas Eidukonis que, entre outras atividades, exemplificam a usual riqueza destes eventos.

Diferente da prática anterior, as atuais quartas-feiras de *Atelier Ouverts*, apresentam limitação do número de artistas expositores (em média seis). Esta medida pareceu acertada, justificada pelo argumento que, restringindo o número de artistas, há maior probabilidade de visita expressiva em todos os ateliês abertos.

Performance Debacle,
Isaura Tupiniquim,
Cité Internationale des arts.
Foto: Maristela Salvatori

Semanalmente, foram realizados concertos, workshops, palestras e visitas guiadas. Durante minha permanência, busquei participar ao máximo de atividades. Tratando-se de uma cidade de vida cultural efervescente mas particularmente cara, tínhamos muitas portas abertas ao mostrar a carteira de identificação como artistas residentes, tendo



franqueado o ingresso em quase todas as coleções, acervos e exposições temporárias em cartaz, o que já foi um imenso privilégio, e ainda gozávamos de acesso prioritário. Desta forma foi possível realizar frequentes visitas a instituições culturais, resultando no desfrute de um número significativo de coleções e exposições temporárias, que podiam ser visitadas com calma e com a perspectiva de retorno, sem preocupação com filas e custos. Para destacar apenas uma entre tantas das excelentes visitas feitas, cito a apreciação da extraordinária e cirúrgica exposição *Pionnières*, no Musée du Luxembourg, com curadoria de Camille Morineau e Lucia Pesapane, enfocando o pioneirismo e a potência da arte produzida por mulheres nascidas no final do século XIX ou início do século XX, até hoje ainda tão invisibilizadas.

Dentre a volumosa programação da *Cité*, alguns destaques: o workshop de dança contemporânea ofertado pelo artista residente Charles Brecard, bailarino canadense, assim como seu workshop de automassagem, duas experiências muito satisfatórias.

Visitamos, na *Cité*, junto à sua Diretora, a exposição *Entre-Lacs: performance - rencontres - exposition*, focada no universo africano e pesquisas de Dominique Malaquais. Com o *staff* da *Cité*, conhecemos o Lafayette Anticipations, da Fondation Galeries Lafayette, um impressionante centro de arte contemporânea, com oficinas de produção, que no momento apresentava o projet *The Mutes* da artista Lina Lapelytè, assim como visitamos exposições em cartaz no Institut du Monde Arabe, onde tivemos a honra de ser recebidos pelo próprio Jack Lang, Diretor do Institut e ex-Ministro da Cultura. Também realizamos uma visita



Visita ao ateliê de produção da Lafayette Anticipations. Foto: Maristela Salvatori

guiada à excelente exposição do Pavillon de l'Arsenal *Soutenir: ville, architecture et soin*, apresentando os frágeis vínculos entre cidade e saúde, arquitetura e profilaxia e cidade e hospitalidade e trazendo questionamentos para a cidade do amanhã.

Fizemos parte da proposição do arquiteto finlandês residente Mauri Korkka objetivando uma nova maneira de vivenciar a cidade. Com ele realizaríamos um longo percurso que passava por pontos específicos de cada um dos 20 *arrondissements* parisienses - caminhada prevista



Visita a exposição *Soutenir: ville, architecture et soin*, Pavillon de l'Arsenal. Foto: Maristela Salvatori

para o dia inteiro, num total de 60 km (eu abandonei o tenaz grupo nos primeiros 20km).

Neste grande e diverso agrupamento da *Cité*, composto por artistas visuais, músicos, dançarinos, atores, compositores, artistas multimídia, entre tantos outros, encontrei Adey Omotade, músico da nigeriano particularmente interessado na cultura Iorubá e com muito interesse em conhecer melhor as afinidades e diferenças com o Brasil e que fazia parte de um numeroso coletivo residente na *Cité*, composto também pela carismática fotógrafa Nyancho NwaNri, sua conterrânea. Também o artista visual tailandês Naraphat Sakarthornsap (Ball), assim como o cineasta libanês Wissam Tanios. Nesta salada cultural, o inglês mostrou-se a língua do encontro, visto a grande maioria dos artistas, apesar de frequentar os cursos intensivos de francês ofertados pela *Cité*, ainda não possuía domínio suficiente do idioma para manter uma conversação.

Não tardou para que as relações alinhavadas nestas saídas e encontros fortalecessem nossos laços,

agregando artistas das mais variadas procedências. O Sena mostrou-se como um catalizador, tanto como ponto de encontro quanto permeando nossos caminhos diários. A tônica dos deslocamentos pareceu ser recorrente em meio às nossas desigualdades, ainda que com semelhante vontade de estar e concretizar ações juntos.

Com frequência erámos majoritariamente artistas visuais mulheres. Assim, nos deleitamos numa piscina aberta no Sena dentro da programação do Paris *Plage*. Também acompanhávamos, em passeios matutinos pelo Sena, a artista sul africana Gill Alderman que, desde sua chegada, manifestava a necessidade de contato diário com a água. Não tardou para estarmos envolvidos em performances à beira do Sena. A finlandesa Jósefina Alanko (antes Johanna), aproveitou o amplo pano encontrado numa gaveta (possivelmente uma velha cortina que nos serviu momentaneamente de toalha) - lembro bem do brilho em seus olhos quando pegou o tecido - e rapidamente o transformou numa veste comprida que foi usada numa performance sobre as águas. A

libanesa Nadia Safieddine, a lituana Dalia Juodakyt? e a britânica Sarah Blood, assim como Anna Dot, faziam-se sempre presentes, muitas vezes filmando e fotografando cenas. Segui acompanhando-as à distância, novos residentes somaram-se e seguiram realizando experimentações conjuntas com deslocamentos, cores e luzes.

Se não voltei da Residência com um portfólio repleto de trabalhos, voltei com ideias e desassossegos, e imensamente feliz de ter vivido uma experiência tão gratificante de trocas, cooperação e afeto entre pares artistas, de diversas culturas e origens, sobretudo num momento em que a empatia se faz tão necessária.



Maristela Salvatori, impressão digital, dimensões variáveis, 2022. Foto: Maristela Salvatori

MARISTELA SALVATORI

Natural de Porto Alegre, professora Titular do Instituto de Artes da UFRGS, onde foi Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e da Galeria da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Artista Residente, por dois anos, na *Cité Internationale des Arts*, anexo Montmartre, Paris, por ocasião de seu doutoramento em Arts et Sciences de L'Art, na Université Paris I, Panthéon - Sorbonne. *Artist's in Residence*, por sete períodos, no Centro Frans Masereel, Kasterlee/Bélgica. Pós-doutorado, Estágio Sênior/CAPES, na Université Laval, Canada?. Pós-Doutorado no Exterior (PDE) CNPq, Universidad Complutense de Madrid. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq.



ARTIGO

A CURADORIA (VIRTUAL): A APREENSÃO DO FENÔMENO ESTÉTICO NA OBRA DE ARTE

CARMEN SYLVIA GUIMARÃES ARANHA,
ESPECIAL PARA ARTE & CRÍTICA

RESUMO: A partir de sugestões de estudantes, em meio ao programa MAC USP de visitas às exposições, a apreensão do fenômeno estético da obra de arte torna-se uma possibilidade. Aqui, o filósofo Maurice Merleau-Ponty contribuiu enormemente com suas reflexões sobre uma *fenomenologia da percepção* para aprofundar a premissa deste trabalho: desde seu início, a pesquisa foi a procura, diante da imagem da forma artística, do olhar como um agente criador, olhar esse que pode se aproximar da estrutura estética que a sustenta por dentro.

PALAVRAS-CHAVE: curadoria virtual; fenomenologia do olhar; material do professor.

ABSTRACT: It all starts with students' suggestions in a MAC USP programme of visits to exhibitions, the apprehension of the aesthetical phenomenon of the work of art became a possibility. Here, the philosopher Maurice Merleau-Ponty contributed greatly with his reflections on the phenomenology of the perception to deepen the premise of this article: from the onset, the research was seeking, before the image of the artistic form, the gaze as a creative agent, and this gaze can approach the aesthetical structure that sustain it from inside.

KEYWORDS: virtual curatorship; gaze phenomenology, teacher's material.

*Toda forma é um rosto que me olha,
porque me chama para dialogar.*

Nicolas Bourriaud

I. A IMAGEM DA FORMA ARTÍSTICA

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) se inscreve no imaginário coletivo como um espaço de conhecimento do mundo da cultura. Na apreensão da imagem da obra de arte, o museu é o lugar do tempo presente, das memórias, percepções, do imaginário, enfim, das visualidades intencionadas da cultura artística.

O museu é o instrumento desse passeio. Obras se perfilam diante de nós e nos inquietam. E, na deambulação pelo mundo da cultura, realizamos algumas movimentações ao nos aproximarmos das imagens das formas artísticas: segundo Merleau-Ponty, são movimentações ordenadas pelo *corpo cultural*, compreendido como *quiasma* ou o entrelaçamento entre subjetividade e corpo vivido na experiência no mundo. Esse corpo

cultural aloja, nessa dialética, tensões à procura de um discurso: a construção da “imagem, que se revelará como uma síntese autêntica, um fenômeno originário da história e produzirá uma nova forma de discurso” (BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 171-172). As imagens, uma vez delineadas, são indícios de linguagem advindas da construção de um olhar.

A imagem da obra de arte, sendo uma imagem crítica, oferece acesso ao olhar do artista que a constituiu com seu *corpo cultural a linguagem de sua visão vivida de mundo*. Nosso trabalho aqui é mostrar que há a possibilidade de nos aproximarmos dos horizontes desse conhecimento, codificado visualmente e iluminado pelo mundo da arte visual.

Presença da linguagem

Ao lado das inúmeras compreensões e interpretações que podemos tecer com as obras, seria interessante se pudessemos vê-las, também, como presença da linguagem artística em si, com estrutura e forma integrantes de imagens críticas que dão acesso aos

sentidos da cultura visual do artista delineados nos códigos da matéria.

Hoje, o olhar tem se enfraquecido diante da profusão de imagens veiculadas. Por esse motivo, necessita-se refletir sobre o exercício de um olhar que sustente a *estrutura da forma artística*, ou seja, um olhar que possa situar aspectos da criação artístico-visual.

Há um tipo de consumo de imagens que tende a diluir o *olhar criador*, desestimulando o exercício perceptivo ao nos dirigirmos às imagens sem estrutura de pensamento. Para dar forma a essa questão, lançamos mão do termo “imagens de primeira geração”, usado por Joseph Beuys. Segundo Beuys, o ato de desenhar realiza um movimento criador de transformação de forças invisíveis em elementos visíveis (ADRIANI, p. 10-12). O artista está se referindo ao momento da criação artística no qual uma imagem mental permitirá a gênese do desenho. O filósofo Merleau-Ponty diz que esse é um movimento do espírito humano com o qual a consciência volta-se a si, coincidindo consigo ao ver a imagem se

transformando em expressão. Não é a materialização da imagem como réplica do vivido, mas como uma formação. Paul Klee diria, “*uma forma em ação*”.

Quase-presença e visibilidade iminente, com Didi-Huberman (2013, p. 13), é a estrutura de um pensamento criador como *forma essencial* contida na imagem. Estamos, então, falando sobre *imagens autênticas* com a possibilidade de criticar reflexivamente as imagens que vemos. Portanto, a imagem na (da) obra de arte (forma artística) deve nos interrogar como *imagem crítica* ou, de acordo do Fabbrini, como *imagem-enigma*.

A imagem-enigma é que nos desorganiza; a realidade de uma ausência; uma inquietante estranheza; uma imagem com inacessibilidade; uma imagem adiada; um tumulto silencioso que impregna o imaginário do observador. (FABBRINI, 2019, p. 138).

Apreensão da imagem

A apreensão da *imagem* requer um trabalho. Segundo Didi-Huberman

(2013, p. 23), “ao fruidor”, exige uma *inquietação* que atua constantemente nos entrelaçamentos ou mesmo no imbróglgio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados (...)”. Como poderíamos descrever esse trabalho?

Seguindo pelos caminhos até agora percorridos, a primeira apreensão da imagem (crítica) da forma artística (obra de arte) sempre nos levará ao ver. Ou seja, uma obra de arte é situada aqui como uma visão de mundo inscrita numa matéria, lugar da *cultura estético-visual* expressada. Interessante pensar que a “visão sempre se choca no volume dos corpos: volumes dotados de vazios, de cavidades, coisas de onde sair e reentrar.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 34). O olhar passeia pelos ocos, nichos, depressões das formas artísticas e a noção de “sintoma”, do pensador, traz uma compreensão desse momento, ou seja, certos sentidos de uma obra de arte a transformam num “evento crítico”, num “acidente soberano”, dão acesso ao “dilaceramento que revela a latência incontável dos fundamentos (das imagens) fugidios

e abissais” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23). Estaríamos nos aproximando dessa dimensão de crise crítica da *imagem da forma artística*, do *acontecimento cultural* da obra de arte, da *essência que a sustenta por dentro* e que nos inquieta com sua visualidade.

Estamos falando de uma dialética em suspensão.

Eu teria muita dificuldade de dizer onde está o quadro que olho, pois não o olho como uma coisa, não o fixo em seu lugar, meu olhar vagueia nele como nos nimbos do Ser, vejo segundo ele ou com ele mais do que o vejo”. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 18).

Qual seria, então, o *exercício do olhar* que poderíamos realizar ao buscar “(...) a suspeita de uma latência que contradiz a segurança tautológica do “‘what you see is what you see’”? (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 62).

As obras de arte têm muitas camadas de sentido que ali estão guardadas. Ainda que a cultura atual esteja sem disponibilidade à *póiesis* e que estejamos cedendo lugar a um

pensamento palpável, fragmentado, justamente por isso, as imagens das formas artísticas podem adensar nossa percepção e, em vez de nos desagregar mais, o exercício de um *olhar criador* fará alicerçar a cultura contemporânea.

Enfraquecimento da percepção

Se pensarmos na relação dos indivíduos com a profusão de imagens veiculadas, observamos um olhar de sobrevoo (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 14), um olhar flutuante que não realiza trocas entre o mundo da cultura e o mundo vivido.

Imagens se sucedem diante dos olhos. Merleau-Ponty (2004, p. 18) diz que num “forro de invisibilidades” ciframos conhecimento de mundo, mas hoje, a algaravia de um sem-número de relações faz emergir uma síntese da cultura com imagens deslocadas do *olhar*, uma impressão geral da cultura de simulacros.

Como as *imagens-simulacros* (FABBRINI, 2019, p. 131) nos chegam rapidamente e são apreendidas em sucessões vertiginosas, a percepção

se transforma. Como já dissemos, muitas imagens são de “segunda geração”, sem a estrutura da primeira visualidade do pensamento, citando novamente Beuys. Perdem origem, estrutura e historicidade pelos inúmeros redesenhos que sofrem. Nossa percepção se enfraquece nesse contexto de incessantes *agoras*. Com a percepção regida por uma temporalidade sem lastro, a compreensão da *imagem-enigma* neutraliza-se. Mas, essa mesma *imagem-enigma* pode recuperar sua potência perceptiva ao nos envolver em um ver e pensar sobre o que se está vendo.

Falamos anteriormente sobre nosso desestímulo ao exercício *perceptivo*. Voltemos à essa ideia. O exercício dos atos perceptivos não se realiza como posse das coisas do mundo ou de um recorte de impressões que se possa ter dele. Esse modo de cogitar sobre o mundo é um ato de compreensão-interpretação dos seus significados, estruturas ou de arranjos espontâneos de suas partes. É um ato de conhecimento com o qual nos reconhecemos nas coisas do mundo.

II. FENOMENOLOGIA COMO HORIZONTE

Diante da obra, uma *subjetividade silenciosa* interroga “o sentido de se fazer afirmativas sobre a existência daquilo que nada se sabe ou conhecer um sinal que não se constitui como tal” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 370). Essa subjetividade silenciosa faz parte de um cogito tácito que constrói linguagem (CARMAN e HANSEN, 2005, p. 151), numa apreensão articulada da qualidade do mundo da vida, com o corpo no trabalho. (CÂMARA, 2005, p. 129). A *apreensão articulada da qualidade do mundo*, que vem a ser a *imagem-enigma* que nos move com sua *quase-presença* ou *visibilidade iminente*, seria ainda “(...)uma *extensão do mundo* compartilhada pelo indivíduo, uma maneira ativa de ser num fluxo de temporalidade, um entendimento amplo do presente atual enquanto presente efetivo, o qual envolve um passado imediato e um futuro próximo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 605): a subjetividade silenciosa em ato do corpo no trabalho.

Merleau-Ponty (1999) ressalta que o tempo é dimensão originária do ser.

Assim, a frase “uma maneira ativa de ser num fluxo de temporalidade” é a presença do fenômeno vivido “num entendimento amplo do presente atual, enquanto presente efetivo, o qual envolve um passado imediato e um futuro próximo”.

Então, precisamos pensar que, entre as coisas do mundo, há ligações.

Há uma localidade global onde tudo está ao mesmo tempo, cuja altura, largura e distância são abstratas, de uma voluminosidade que exprimimos numa palavra ao dizer que uma coisa está aí. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 35).

O exercício perceptivo da apreensão da *imagem-enigma*, ou imagem-crítica, ou ainda, imagem dialética, imagem quase-presença transforma a vivência do mundo da vida em possíveis ligações entre as coisas visíveis, às quais vamos nos aproximando e construindo uma *visibilidade secreta*.

Esse é um ato de conhecimento que abre uma via de acesso à experiência de nós mesmos, presença da cultura em si mesma e o reconhecimento de sua

condição de construção de linguagem. (CÂMARA, 2005, p. 129).

Fenomenologia implicada

Ao trabalhar com estudantes de pós-graduação da USP, percebemos que a liberdade de apreensão da imagem significativa era uma movimentação do conhecimento inspirador. Sem inspiração, os alunos apresentavam certas dificuldades para produzir pesquisas que gerassem imagens genuínas. Pouco a pouco, compreendemos que o exercício fundamental para expô-los às movimentações do conhecimento criador estava em motivações que ativassem o *mundo da cultura*. Segundo Merleau-Ponty (in CHAUI, 2002, p. 40), o mundo da cultura é uma gênese constante entre o *ser bruto* e o *espírito selvagem*. Facticidade e essência, ou experiência e conceito: para o filósofo, é um acesso ao *mundo operante*, ou seja, à movimentação do espírito humano que situa pensamento e mundo juntos e que nos dão o invisível desse mundo.

Com as reflexões acima, procuramos nos aproximar do olhar que fosse

conhecimento também e, portanto, exercitasse sínteses do mundo da cultura. E talvez, tornasse visível, com os estudantes, os etéreos desenhos desse *olhar-conhecimento criador*. Nesse momento, a proposição do artigo é construir uma aproximação do olhar criador à procura de fenômenos estéticos situados em obras de arte do acervo MAC USP, buscando historicidades, com passagens e projeções visuais. Para tal, nos apropriamos de alguns conceitos de Merleau-Ponty que permitiram a escolha de artistas e obras para o exercício do *olhar criador*.

Primeiramente, o filósofo reflete sobre o *olhar o mundo*, afirmando que é preciso fundar esse olhar em um pensar, ou seja, aliá-lo a um pensamento que “desmancha o tecido da tradição da razão, puxando seus fios com argumentos sobre não-coincidências e irrazões”. (CHAUI, 2002, p. 4). Ao compreender essas colocações, pensamos no olhar que fizesse correlações visuais (*há ligações entre as coisas do mundo*) e, ao mesmo tempo, se intencionasse longe das observações absolutas: um

olhar que interpretasse esse mundo sem distanciamentos entre seus sujeitos e objetos, sem modelos pré-dados e, acima de tudo, longe de interpretações inadequadas à descrição do conhecimento visual de mundo. Um olhar livre para criar.

Na construção da linguagem criadora, temos indícios de origens de fenômenos estéticos percebidos no mundo, de forma que o ato de olhar se deve mais à uma motivação criadora. Pensar, para Merleau-Ponty, não é ter a posse da ideia, mas é a circunscrição de um campo, *no qual o motivo puxa, separa, une, enlaça e cruza os fios*. (CHAUI, 2002, p. 22). Essa tessitura da criação artístico-visual irá pairar na matéria e será realizada por um *olhar-pensar* em exercício. Desse modo, com as obras do MAC USP e, a partir de curadorias realizadas, procuramos, a seguir, traduzir esse modo de apreensão visual.

As visitas orientadas ao acervo do museu deram origem aos *Percursos visuais no acervo do MAC USP*, cujo

principal objetivo foi o de oferecer ao professor dos ensinos fundamental e médio curadorias virtuais que pudessem subsidiar este docente em sala de aula. Mostramos os diversos movimentos de aproximação do olhar na organização de um conhecimento visual criador. Nossa premissa foi: *ao olhar as formas artísticas, podemos realizar passeios entre elas, ou correlações visuais. Ao procurar estas aproximações, podemos interrogar e situar fenômenos estéticos*.

As exposições *Samson Flexor. A dobra do desenho e Samson Flexor. Traçados e abstrações* (2008 e 2015) foram significativas na elaboração de correlações mais intrincadas. Duas exposições que se seguiram, *León Ferrari. Lembranças de meu pai* (2013) e *Memorial do desenho* (2018) exercitaram de modo mais efetivo as reflexões sobre as relações inerentes à curadoria em museu de arte. Na mostra sobre León Ferrari, a proposta curatorial reportou o visitante a um percurso, no qual as obras fossem dando indícios da blasfêmia que o artista exerceu. Numa tentativa de mostrar

que estávamos dentro de um templo profanado, texto, recorte de obras, construção espacial museográfica e a distribuição das obras foram as variantes introduzidas nesse diálogo.

Das curadorias realizadas, surge o exercício de pesquisa iniciado em 2017: *a curadoria (virtual) como material de apoio ao professor*, base para o presente artigo. A seguir, passamos a descrever como o projeto foi articulado reflexivamente.

III. A CURADORIA (VIRTUAL) COMO MATERIAL DE APOIO AO PROFESSOR

1. Desígnio

A curadoria (virtual) como material de apoio ao professor foi elaborado entre 2021 e 2023, com recortes de obras baseados nas pesquisas curatoriais realizadas. Os recortes deveriam se constituir como material de apoio ao professor dos ensinos fundamental e médio, ou seja, as curadorias, ao serem editadas para a rede, poderiam se tornar materiais de consulta para esse docente e, como extensão, para

o estudante. Entretanto, para sua implantação virtual, seria necessária uma parceria efetiva com o Setor de Informática do museu, objetivando criar a linguagem apropriada de transposição para o plano digital.

2. Arquitetura

Com o estudo dos aspectos filosóficos pontyanos e da experiência com a visitação no MAC USP, pensamos na elaboração de uma “arquitetura de apreensão da imagem da forma artística”. Não se trata de aplicar a fenomenologia como uma metodologia. Trata-se de uma “fenomenologia implicada”, ou seja, primeiramente, apontar os alicerces desse pensar objetivando criar uma síntese de *conceitos-chaves* que, posteriormente, numa movimentação filosófica própria, originam o *olhar criador*: aquele olhar que, *ao lançar-se às formas artísticas, realiza passeios de fenômenos estéticos objetivando situar aqueles que são interrogados*. Situamos, então, os alicerces e movimentações possíveis dessa *arquitetura de apreensão da imagem da forma artística* que se dá

nessas *nervuras*:

- *Percepção, cogito, corpo-reflexivo e ver*: conceitos-chave
- *Códigos da visão*: elementos estético-visuais e planos óticos
- *Movimentações do olhar*: correlações

2.1 Percepção, cogito, corpo-reflexivo e ver: conceitos-chave

Percepção

É um ato de conhecimento que não se coloca a parte do fim ao qual está dirigido; a percepção e o percebido têm a modalidade de *entrelaçamento* na medida em que perceber é sempre perceber alguma coisa no mundo. (MERLEAU-PONTY, 1978, p. x-xi).

Cogito

Queremos cogitar sobre a qualidade do mundo, ou seja, suas estruturas, seus arranjos espontâneos de suas partes; cogitar é um movimento do espírito humano que traz à luz atos da consciência refletidos no corpo. Isto

quer dizer que nossa consciência de mundo é vivida também por um corpo. Consciência essa que se derrama na experiência de um corpo vivente e movente na profundidade de mundo. (MERLEAU-PONTY, 1978, p. 371-2).

Corpo-reflexivo

O corpo-reflexivo é o lugar onde todas essas operações (percepção e percebido unem-se no corpo; cogita-se sobre a qualidade do mundo) vão se realizar. O corpo-reflexivo está entrelaçado à consciência, aos olhos e ao mundo buscando constituir, assim, um traçado essencial dessa vivência: a *imagem*. Entrelaça movimentos da visão e da consciência nos movimentos do corpo. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 18).

Ver

O corpo tem olhos que deixam fluir uma interioridade (movimentos que a consciência realiza por meio de seus atos) ao apreender a visualidade das coisas do mundo; ao mesmo tempo, os olhos se movimentam no corpo (com movimento em si) na profundidade desse mundo, no meio das coisas. Aqui podemos, portanto, dizer que o projeto de um

exercício do cogitar fenomenológico é deixar fluir esse entrelaçamento *corpo-reflexivo-visão-movimento-no-mundo* que, por sua vez, irá estruturar a visão imaginária do real, ou seja, esse enredar que empresta à visão física aquilo que a acarpeta subjetivamente. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 37).

2.2 Códigos da visão: elementos estético-visuais e planos óticos

Falemos das movimentações do *olhar* em si. A apreensão dos códigos que pertencem à linguagem artístico-visual é imperiosa porque essas movimentações permitem realizar o passeio por esses códigos que estão nas formas artísticas: ao vê-los, apreendê-los temos a possibilidade de correlacioná-los, dando gênese a outros fenômenos estéticos que podem, por sua vez, serem estendidos a outros. Esse exercício tece aproximações da linguagem artístico-visual, de sua compreensão e interpretação, na medida em que pode recriá-la. Assim, visão, compreensão e interpretação visual desses códigos permitem novas criações no exercício do olhar a linguagem artístico-visual.

Elementos estético-visuais

Pontos, linhas, formas, profundidades deflagradas, vestígios e projeções visuais, modernos e contemporâneos, são levados em conta a partir de técnicas, suportes, materiais e das correlações desses elementos formais expressos em sua poética: a) as linhas estão nas formas e entre elas, sendo que a forma é uma linha em ação, uma formação; b) a luz está nas formas: vejo-a projetada, não vejo luz pura; c) com a luz projetada nas formas, vejo espaços; d) a luz também constrói *cores-luzes*; e) o espaço está nas formas; f) o espaço constrói volumes e profundidades; g) materiais, técnicas e faturas entrelaçam-se com os elementos da linguagem e a modifica e, h) materiais, técnicas e procedimentos oferecem materialidades.

Planos óticos

Didi-Huberman (2013, p. 33) diz que vemos também em planos óticos: vemos a potência visual; planos rítmicos; movimentos do olhar da superfície ao fundo, de avanço e recuo, aparecimento e

desaparecimento; pulsões de fluxo e refluxo.

2.3 Movimentações do olhar: correlações

Os recortes propostos para o material virtual de apoio ao professor obedecem a movimentações sobre a aproximação estética do fenômeno situado, desenvolvidas a partir de algumas ideias-guias que norteiam essa aproximação, ou seja, das relações estético-visuais que se oferecem com as obras, sob as asas de três motivações-sínteses:

Olhar/ver é habitar um corpo e uma consciência que cifra sentidos das experiências vividas em discursos da consciência:

Nosso corpo: reflete-se na consciência e vice-versa (“corpo-reflexivo”); movimenta-se no espaço da experiência do mundo da vida;

Nossa visão: move-se no corpo; seus deslocamentos entrelaçam-se, tencionam e inquietam o indivíduo; projetam, nessa movimentação, traçados essenciais ou cifras visuais;

Proposta conceitual: é nesse movimento tensionado que a ordem vicária vai se dissolvendo e um princípio de desordem se instala para, logo adiante, se recompor em nova ordem mais pessoal - reflexo de uma experiência genuína.

Olhar/ver é perceber códigos da visualidade de mundo e correlacioná-los:

Perceber: na movimentação *corpo-reflexivo*, a percepção carrega-se de sentidos visuais; tensões e inquietações codificam-se em cifras visuais: linhas, formas, cores-luzes, materiais e técnicas;

Codificar: é o indício para que um sistema de correlações se estabeleça como possibilidade de ordenar os elementos que se fizeram cifrados no discurso da consciência: *linhas que engendram formas, cores-luzes, espaços, espacialidades, profundidades; materialidades;*

Proposta conceitual: é nesse sistema de codificação e correlação que se oferecem novas linhas, formas, cores-luzes, espaços, espacialidades, técnicas e materialidades e, então,

as construções expressivas visual-plásticas atuais.

Olhar/ver é dialogar com o mundo:

Dialogar: a possibilidade da construção da expressão visual-plástica reflete-se em muitos diálogos; um deles, seria no diálogo com as linguagens artísticas nas mais diversas formas e conteúdos da História da Arte;

Proposta conceitual: visão e corpo movimentam-se com a linguagem artística refletida nas transformações da História da Arte; ver as obras é aproximar-se dos elementos da linguagem intencionados na história, por um lado; por outro, como a expressão de um sistema artístico cultural situa-se com a movimentação do olhar na busca de sínteses das tensões e inquietações visuais cifradas na obra, o fenômeno artístico ali depositado é percebido como um sistema de diálogos: “a apreensão de uma extensão do mundo, compartilhada pelo indivíduo como uma transição entre o que é visto, é vivido e a ideia que essa experiência é uma construção cultural; um entrelaçamento da nossa

maneira ativa de ser na profundidade vivida num fluxo de temporalidade, numa duração”. (FONSECA, 2012, p. 81).

IV. SUBSÍDIOS

A seguir algumas *sentenças visuais* que ofereçam ao professor modos de articular as imagens da forma artística, projetando-as em planejamentos de interesse e motivações artístico-educacionais.

Percursos visuais no acervo do MAC USP

São nove curadorias publicadas no site do MAC USP (http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/percursos/percursos_visuais.asp). Contemplam leituras visuais e biografia dos artistas. Foram os primeiros resultados no desenvolvimento de curadorias virtuais como material histórico-visual de apoio ao professor. A proposta para a compreensão histórico-estético-visual contemplou 65 obras do MAC USP. As temáticas escolhidas tiveram origem em curadorias de pesquisadores do



museu e no diálogo com os estudantes dos ensinos fundamental e médio das escolas do Estado de São Paulo, ocorridas durante 4 anos em visitas orientadas à estas exposições. Tem como objetivo tornar visíveis as ligações de fenômenos estéticos que um olhar criador pode realizar no seu exercício da apreensão visual de passagens históricas e artísticas entre as obras.

Destacamos outros exemplos:

Samson Flexor: a dobra do desenho

A exposição ofereceu um panorama do processo criativo do artista, além da chance de explorar sua produção de desenho para a construção do pensamento espacial - um recorte que nos permitiu ter contato com o que, normalmente, fica à sombra do público. A maior parte das obras da mostra

localiza-se na sua fase brasileira, entre 1948 e aproximadamente 1970, ano anterior à sua morte. O recorte proposto para uma curadoria virtual recolhe quatro pinturas, situadas como pontos de transformação da linguagem do artista e os desdobramentos da linguagem a partir de desenhos.

1. *Modulação*, 1954 (Fig. 1), é a pintura de um espaço síntese que

busca uma universalidade com os poucos elementos que a ordenam.

2. *Geométrico Grande*, 1954 (Fig. 3), 1954, e realiza a dobra da abstração, da geometria, da matemática que calcula espaços e, pela forma, soma pentagramas, hexágonos, quadrados, círculos e losangos.

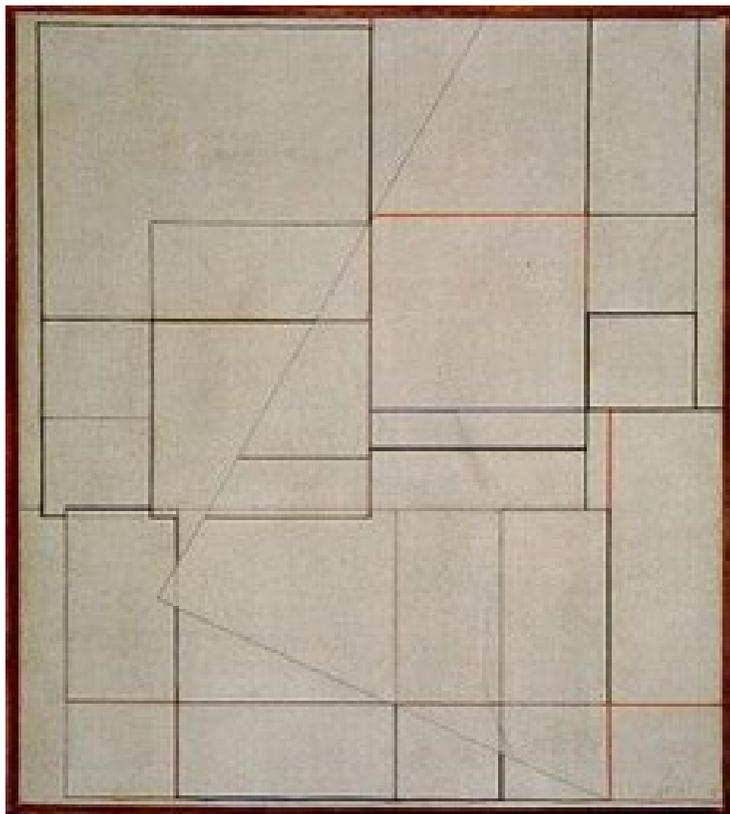


Fig.1 Modulação. 1954

3. *Pintura*, 1960 (Fig. 8), é uma grande tela com pinceladas e gestos vigorosos, de aparente liberdade expressionista abstrata do artista. Na verdade, é uma construção com o “empasto”, técnica que deixa a tela com materialidade e peso. A diluição da tinta oferece gestos que produzem outros efeitos diáfanos, como a profundidade.

4. *Carrasco*, 1968 (Fig. 13), é uma arqueologia da forma humana, ambígua entre transparências e grandes frestas. Os estudos refletem a construção da temática, por meio de uma leveza e soltura que inclui a aproximação da figuração, com pássaros, pedras e aberturas.

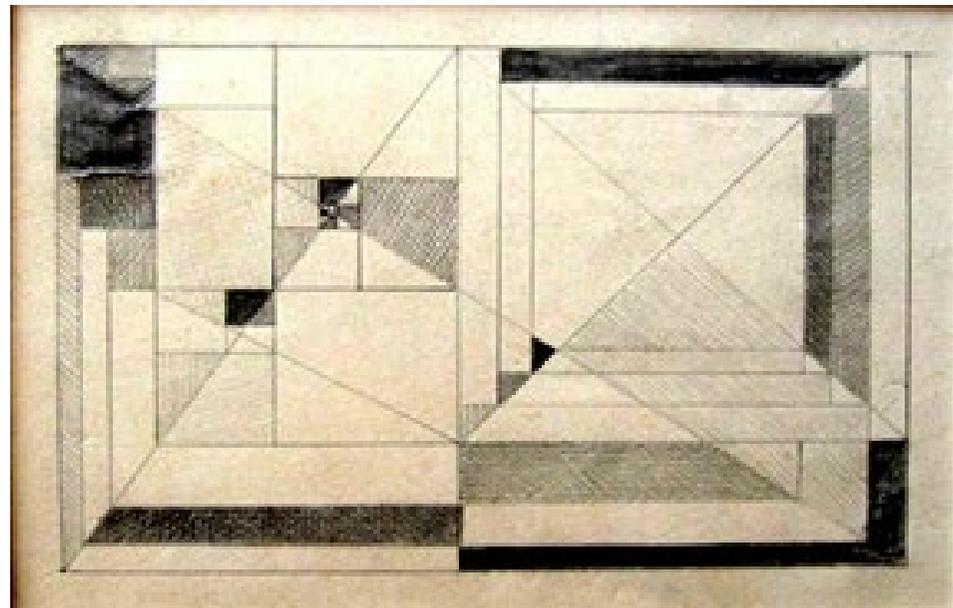


Fig. 2 S/título. s/d

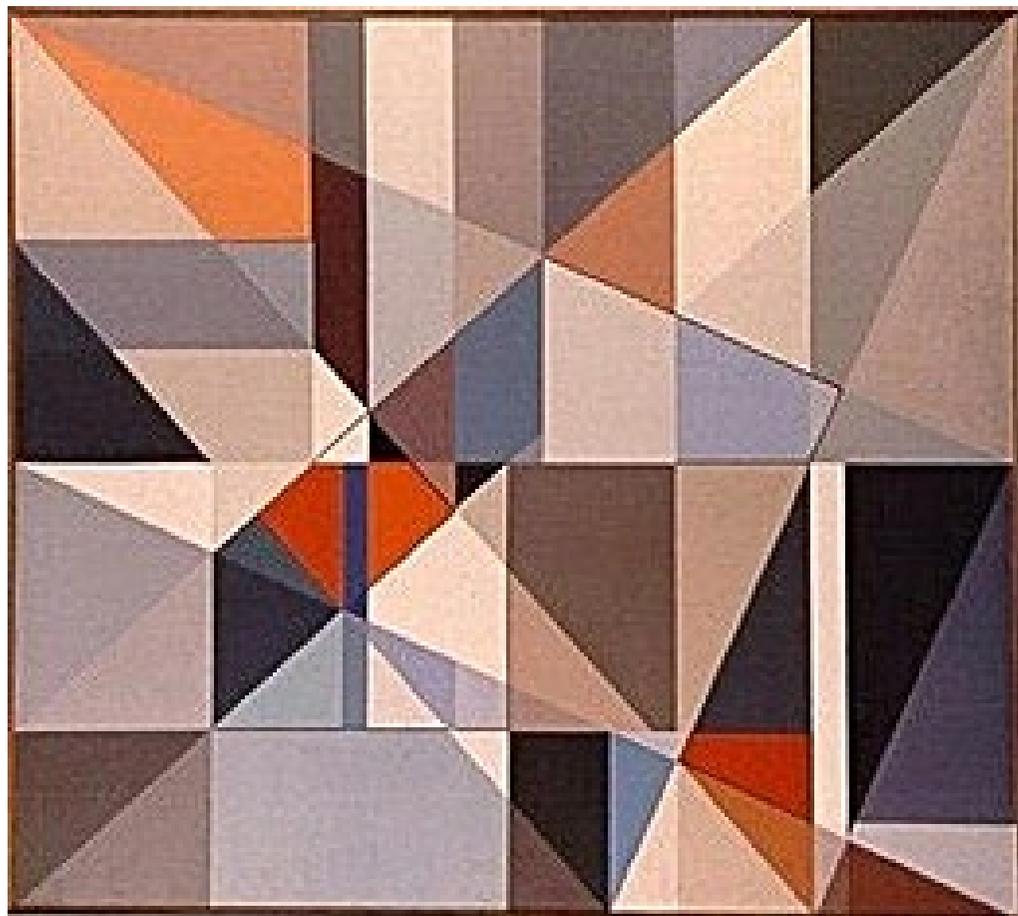


Fig. 3 Geométrico Grande. 1954

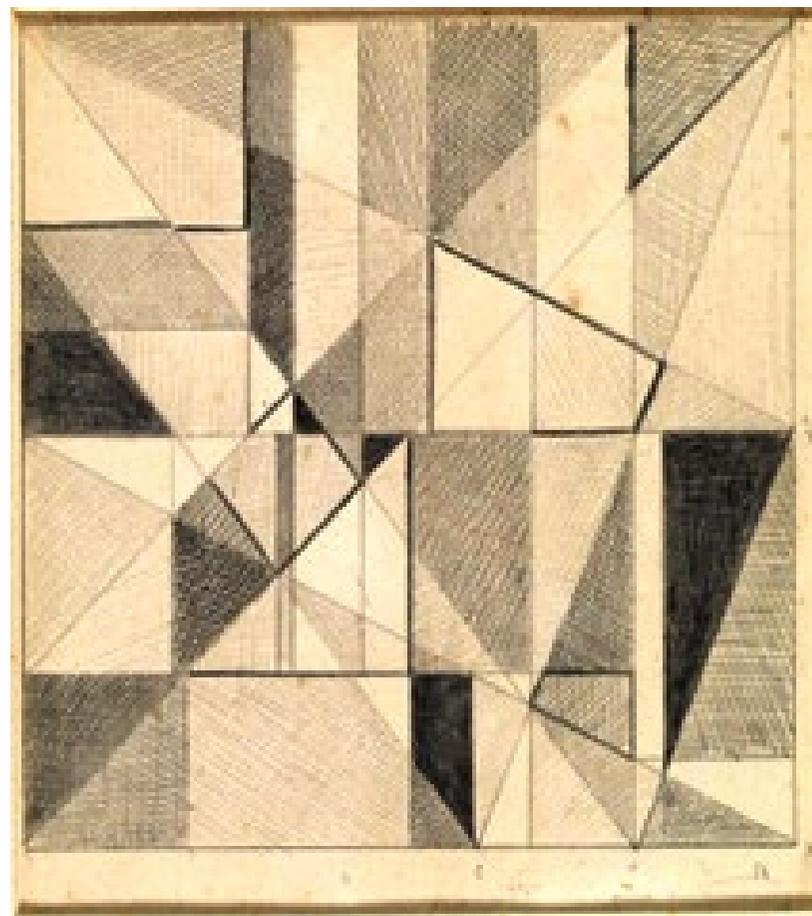


Fig. 4 S/título. s/d



Fig. 5 Fig. 2 S/título. s/d



Fig. 6 S/título. s/d

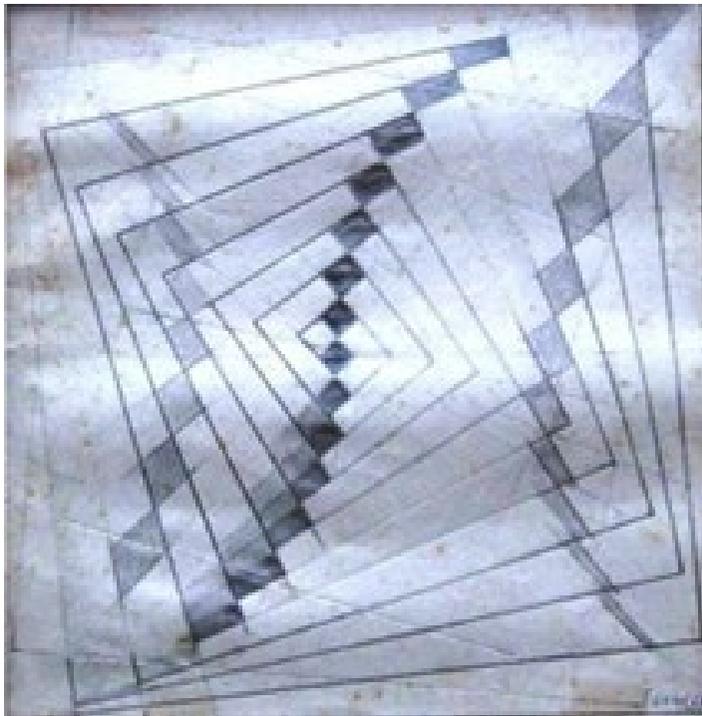


Fig. 7 S/título. s/d



Fig. 8 Pintura. 1960



Fig. 9 S/título. s/d



Fig. 10 S/título. s/d



Fig. 11 S/título. s/d



Fig. 12 Sem título. s/d

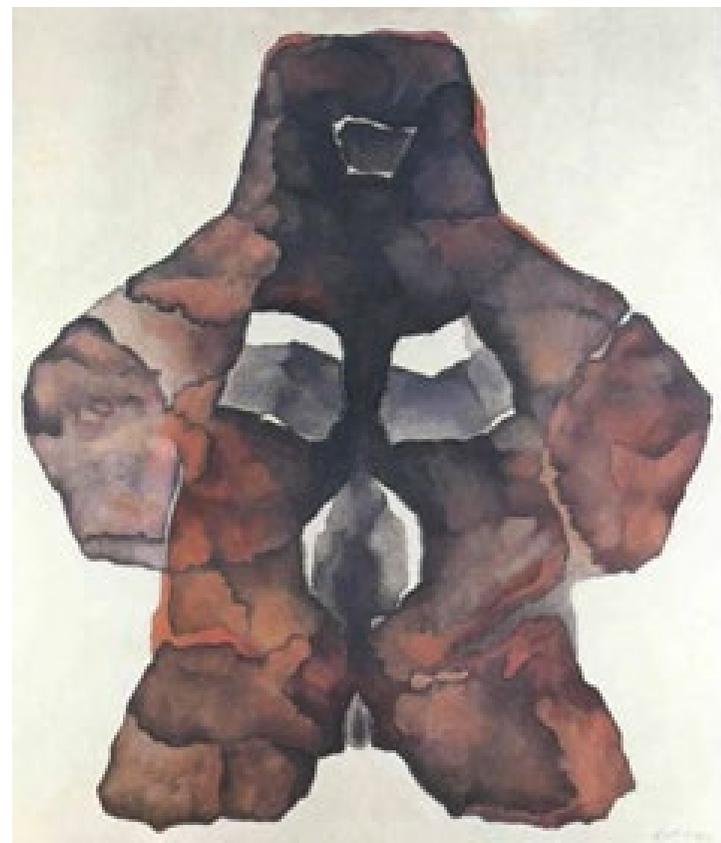


Fig. 13 Carrasco. 1968

León Ferrari: Lembranças de meu pai

León Ferrari nasceu em Buenos Aires. Sua longa vida de 92 anos o fez, segundo sua própria definição, produzir trabalhos sem uma intenção ética específica (desenhos, esculturas e pinturas com os quais explora temáticas diversas, materiais e materialidades numa configuração própria da linguagem artística visual) e, ao mesmo tempo, essa expressão o fez desdobrar temáticas que interrogam profundamente a cultura ocidental cristã.

Entre os anos 1976 e 1984 - época que residiu em São Paulo, após sair da Argentina, quando essa sofreu o Golpe de Estado de 1976. Ao chegar ao país, Ferrari ligou-se a um grupo de artistas que o instigou à experimentação de novos modos de fazer arte: desde desenhar com materiais convencionais, como nanquim, grafite, crayon, canetas esferográficas, tinteiro e carimbo até utilizar modos de impressão em heliografia, serigrafia, fotocópia, microficha, videotexto e *offset*.

As obras *Sem título, s/d.* e *Lembranças de meu pai*, 1977, são esculturas em arame, procedimento trazido dos anos 1960. As gravuras de 1979, assim como os desenhos de 1979 são estudos realizados pelo artista sobre signos gráficos. Resultam numa diversidade de escrituras impossíveis de serem decifradas, com novas propostas para as linguagens do desenho e da gravura. Usou ainda outros suportes, comuns à sociedade industrial. Plantas arquitetônicas sobre poliéster são reproduzidas, posteriormente, em heliografia. Nelas, empregou a *letra set* para projetos de edifícios, com móveis, portas, divisórias e vasos sanitários. Personagens, em *letra set* ou reproduzidos por meio do carimbo, passeiam pelas plantas.

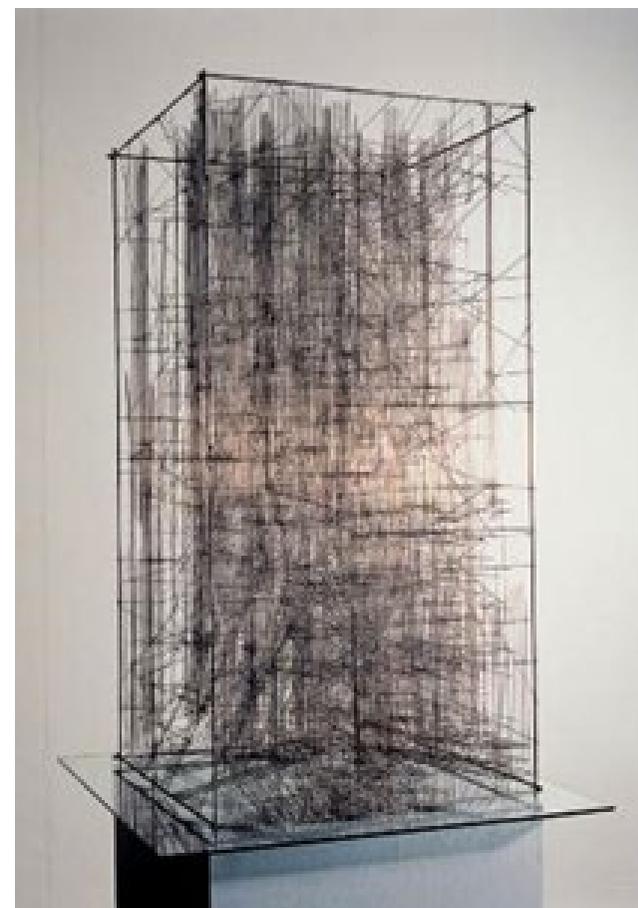
Cruzamento II e *Passarela*, de 1981 são arquiteturas improváveis. *Espectadores*, de 1981 e as serigrafias de 1984, são outras modulações. Fazendo uso dos grafismos impressos nas novas mídias, desdobram-se na crítica à cultura de massa: uma visão das inúmeras perdas que a sociedade sofre ao agregar-se

nas metrópoles num crescimento vertiginoso; certamente uma visão premonitória do que aconteceria nas cidades no futuro.

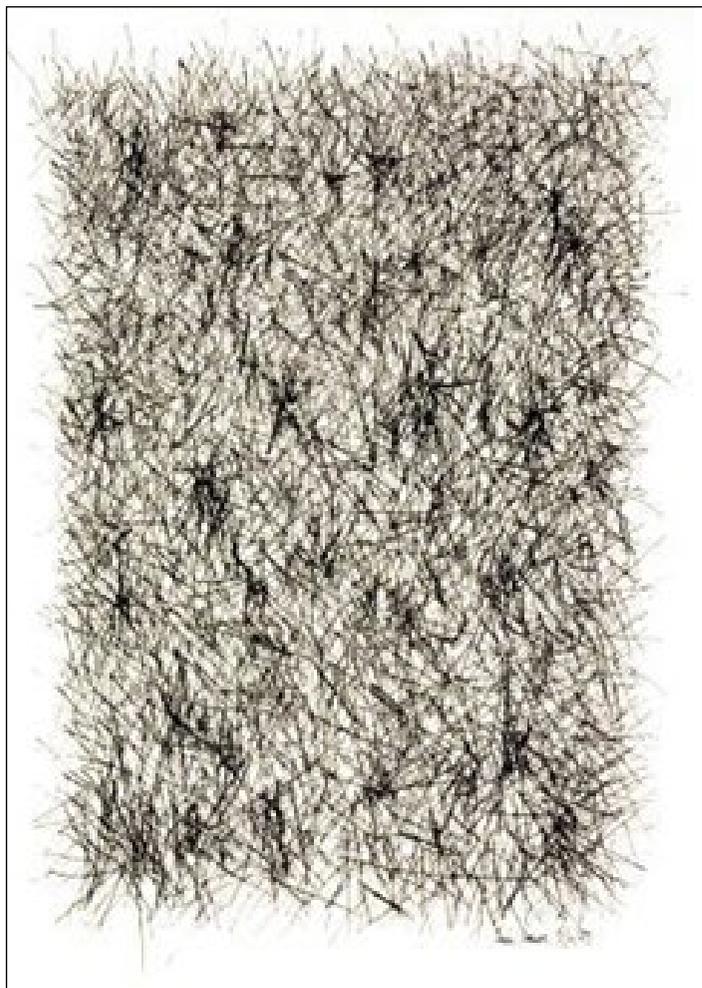
As séries *La Basílica* e *Parahereges*, publicados em forma de livros, marcam o início da discussão, a partir de 1983, sobre os valores éticos e estéticos da cultura ocidental e, especificamente, sobre as relações de poder e violência dos processos políticos da América Latina nos anos 1970. Marcam a reflexão sobre a mulher, como símbolo erótico celebrado na sociedade, e a religião cristã como a grande mola propulsora dos estados antiéticos e antiestéticos. *La Basílica* apresenta colagens de imagens e textos e *Parahereges* mescla reproduções de gravuras de Albrecht Dürer, a desenhos eróticos de caráter pagão. As relações pecaminosas apregoadas pelo cristianismo, em boa parte dessa produção do artista, situam a discussão acerca dos dogmas católicos e das contradições inerentes à prática religiosa.



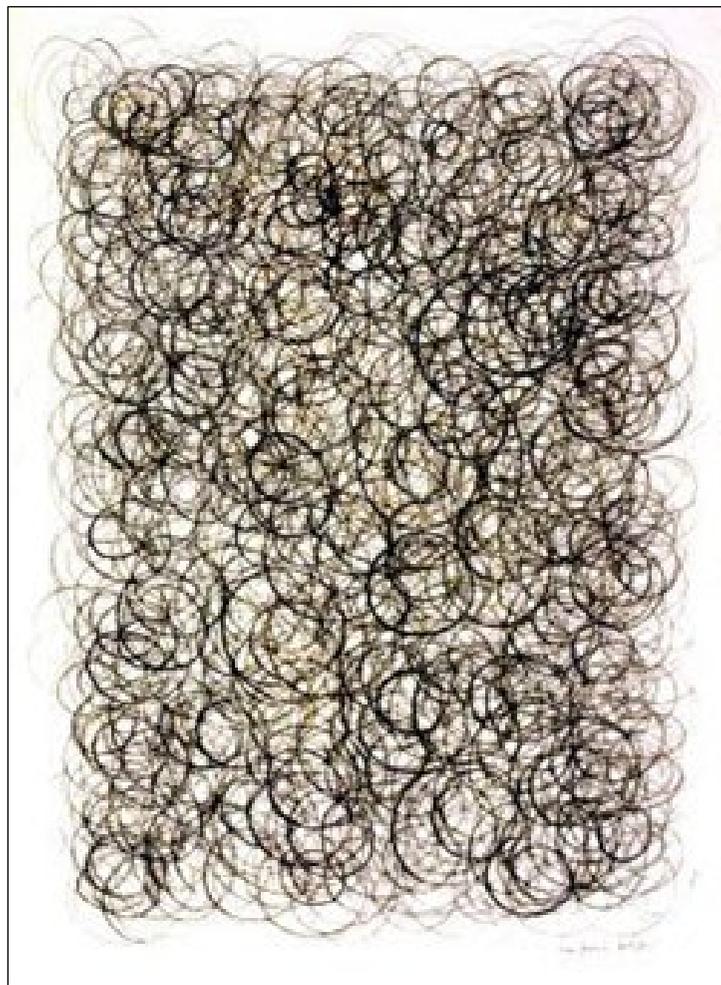
Sem título. S/d



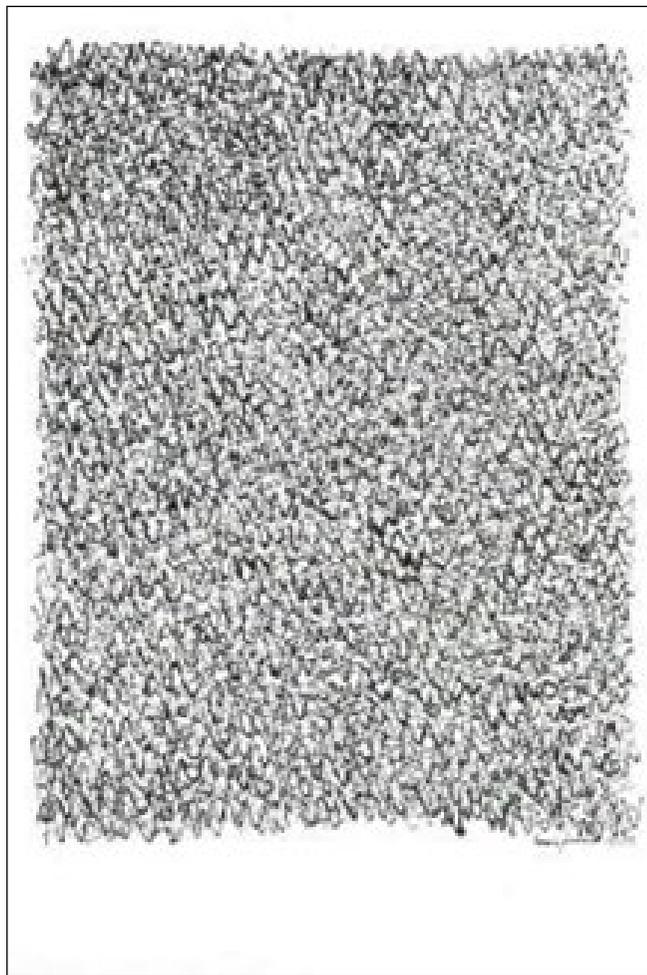
Lembranças de meu pai. 1977



Sem título. 1979



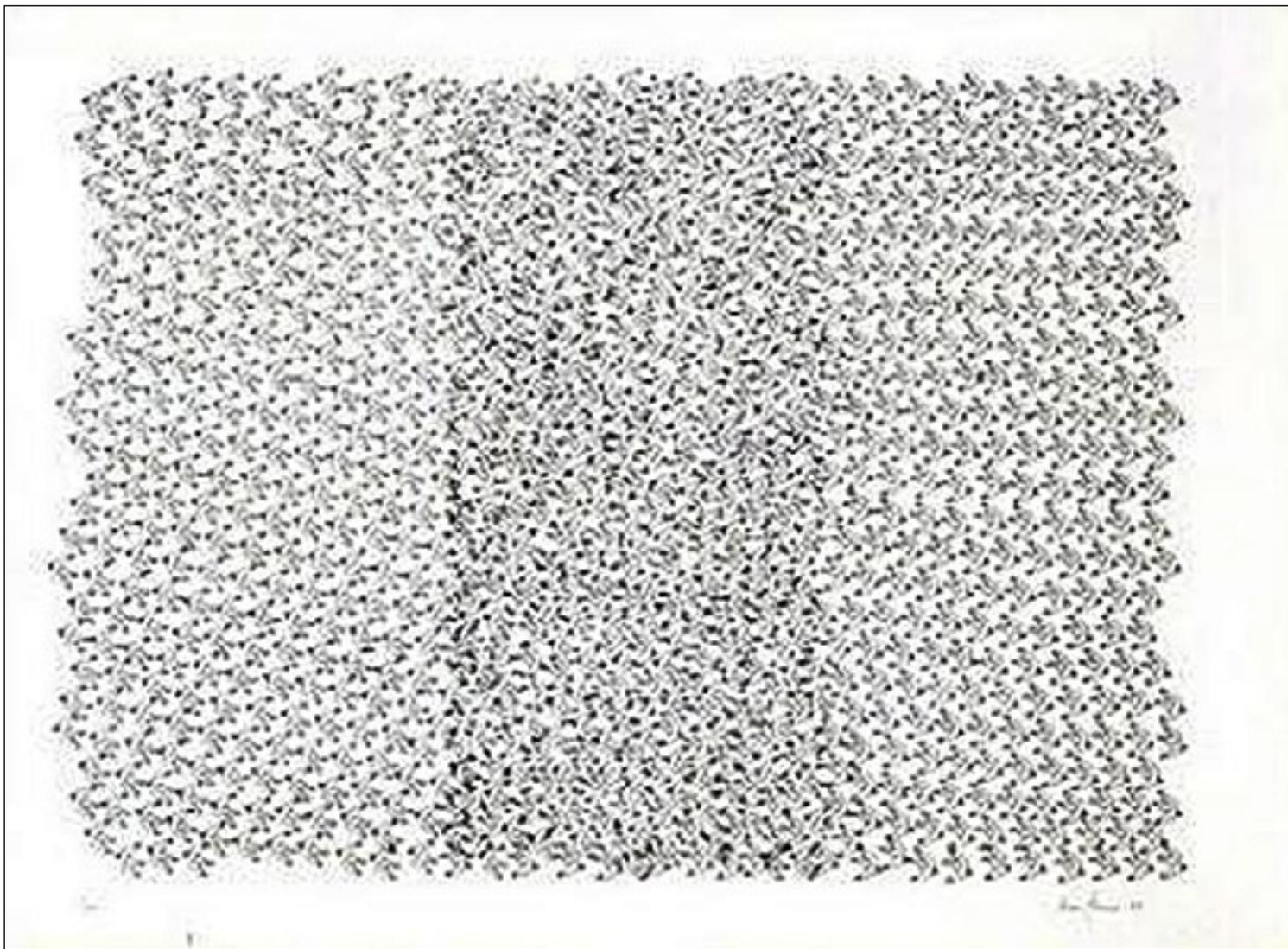
Sem título. 1979



Sem título. 1979



Sem título. 1979



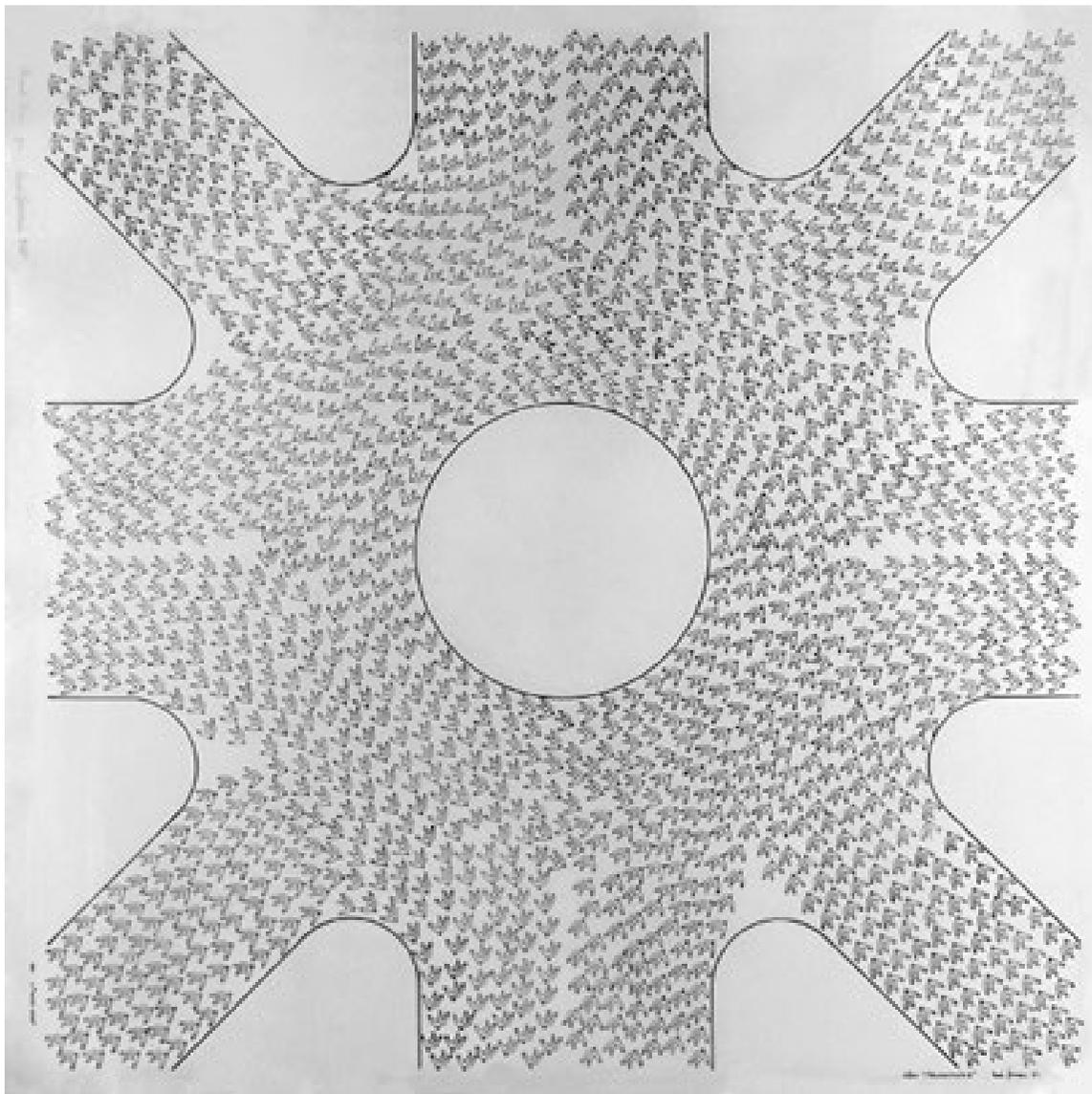
Sem título. 1984



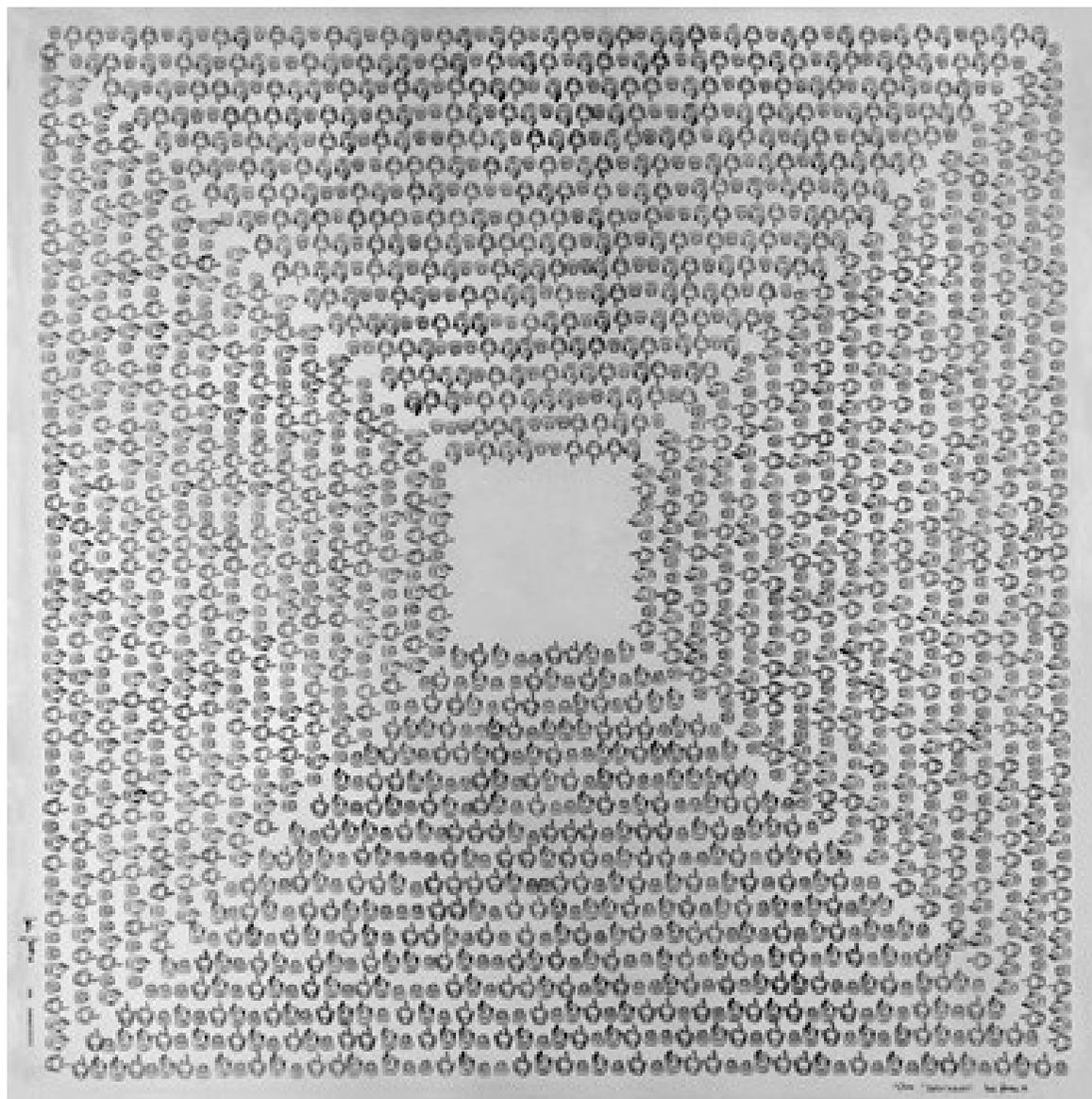
Sem título. 1985



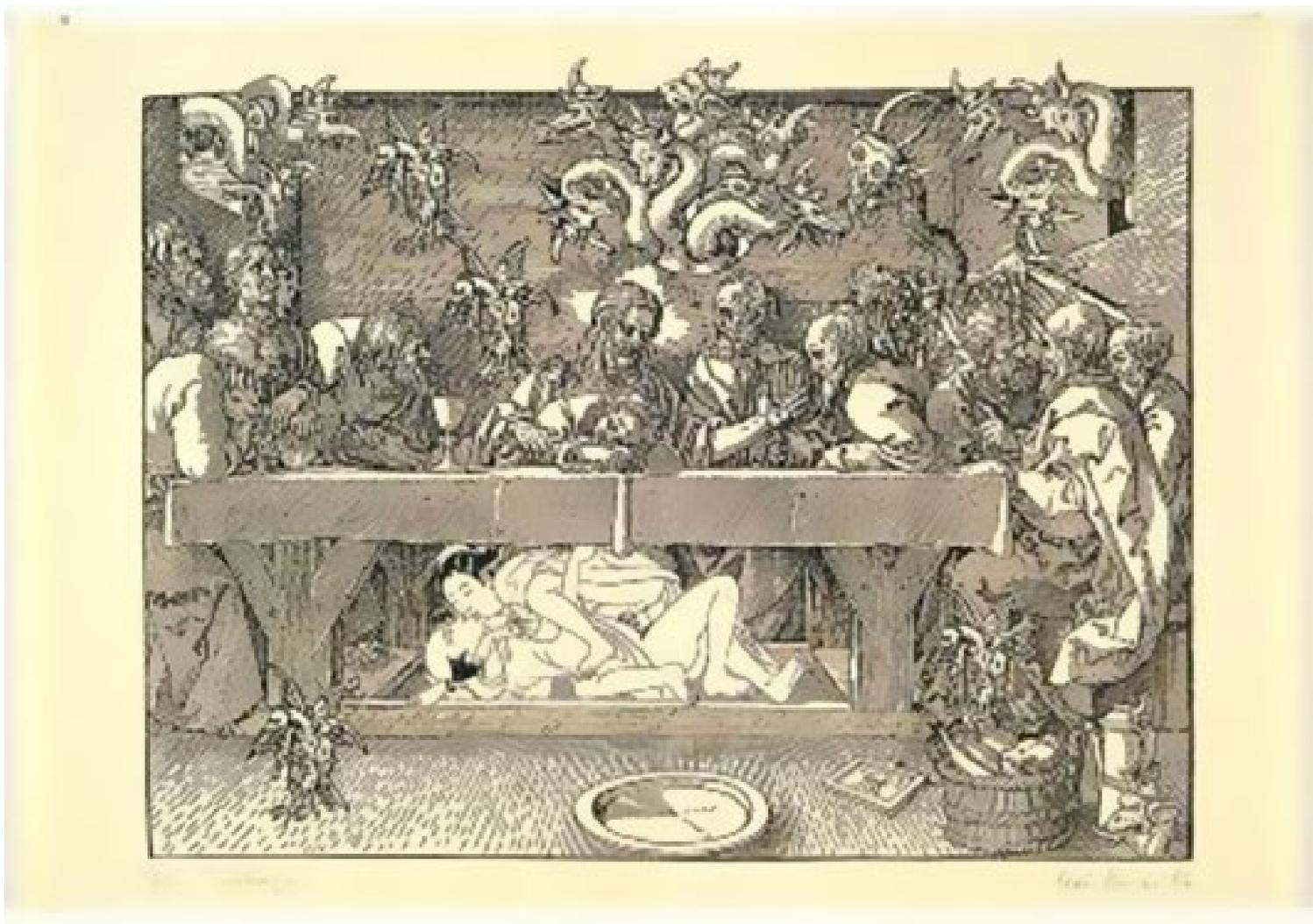
Sem título. 1985
Série Basílica



Cruzamento II, 1981



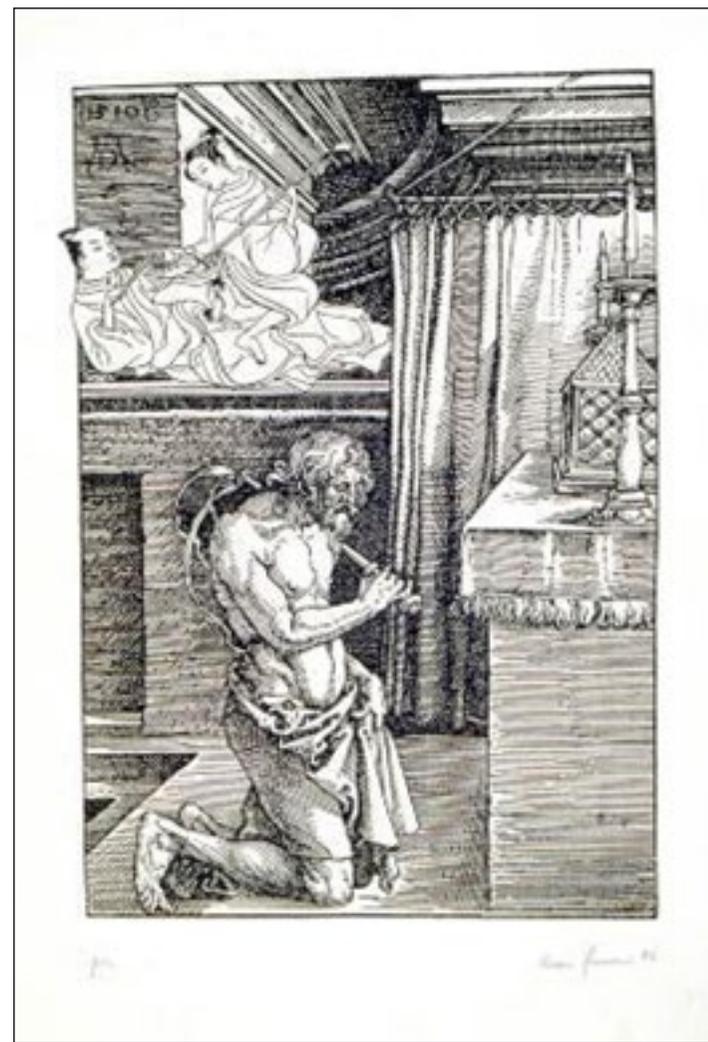
Espectadores, 1981



Collage. 1986. Série Paraherejes



Collage. 1986. Série Paraherejes



Collage. 1986. Série Paraherejes

Em 1982, León retorna à Argentina, depois de seis anos de ausência, iniciando seu longo caminho de volta. Deixa o Brasil definitivamente em 1991, legando inúmeros trabalhos e exposições nos museus e instituições paulistas e brasileiros.

Memorial do desenho

Durante quatro anos realizamos pesquisa nesse acervo que culminou com a última curadoria realizada no museu, com o destaque de 54 obras em papel. Seu objetivo foi situar a *memória como passagem do moderno ao desenho atual*, isto é, visualidades do século XX impelidas ao século XXI.

Abrangendo obras desde 1913, de Honoré Bérard, até o grafite de 2019 de Rodrigo Munhoz, título da exposição, com um núcleo modernista, com Ismael Nery, Penacchi, Portinari, Rafael Galvez, Di Cavalcanti, Brecheret, Tarsila e Anita Malfatti. Lançamos, a partir daí, um olhar às obras que celebram passagens para o desenho contemporâneo: José Carratu, Mira Schendel, León Ferrari, Amilcar de Castro, Geraldo de Barros. Passando por Grassman e Flavio de

Carvalho, Gabriel Borba, Leonilson, nos aproximamos dos desenhos contemporâneos de Edith Derdyk, Cristiane Moraes, John Parker, Donald Urquhart, Roana Paulino, Rodrigo Munhoz, Vitor Mizael, Gustavo Von Ha, Junior Suci e Zed Nesti. Ao lado do acervo de desenho do Museu, cinco artistas convidados mostram seus trabalhos - uma atualização do olhar e do fazer contemporâneo. Donald Urquhardt, artista escocês, escritor e professor da Universidade

de Edinburgh; John Parker, artista multimídia atuante nos EUA, bacharel em história pela Universidade de Princeton e mestre em pintura pela Universidade da Pensilvânia; Vitor Mizael, artista brasileiro, curador, professor, bacharel em artes plásticas pela UNESP e mestre em estética e história da arte pela USP; Rosana Paulino, artista brasileira, educadora e curadora, mestre e doutora em artes visuais pela USP; Rodrigo Munhoz, artista paulista



Ismael Nery
Figura Surrealista com
Personagem Masculino
Deitado. s/d



Anita Malfatti
O secretário da escola.
ou retrato de Bailley. 1915/16



Raphael Galvez
A Gorda Sentada. 1947



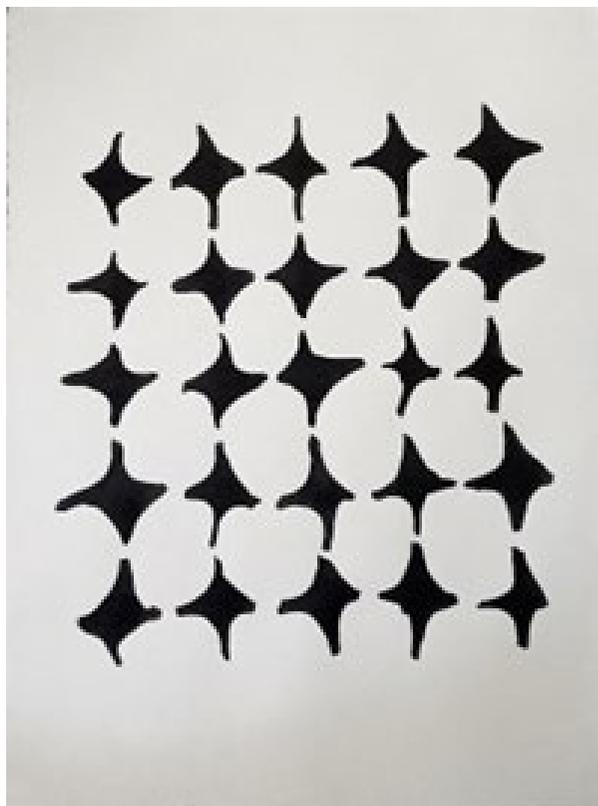
Junior Suci
Sem título. Série Meus pequenos talentos, 2010.



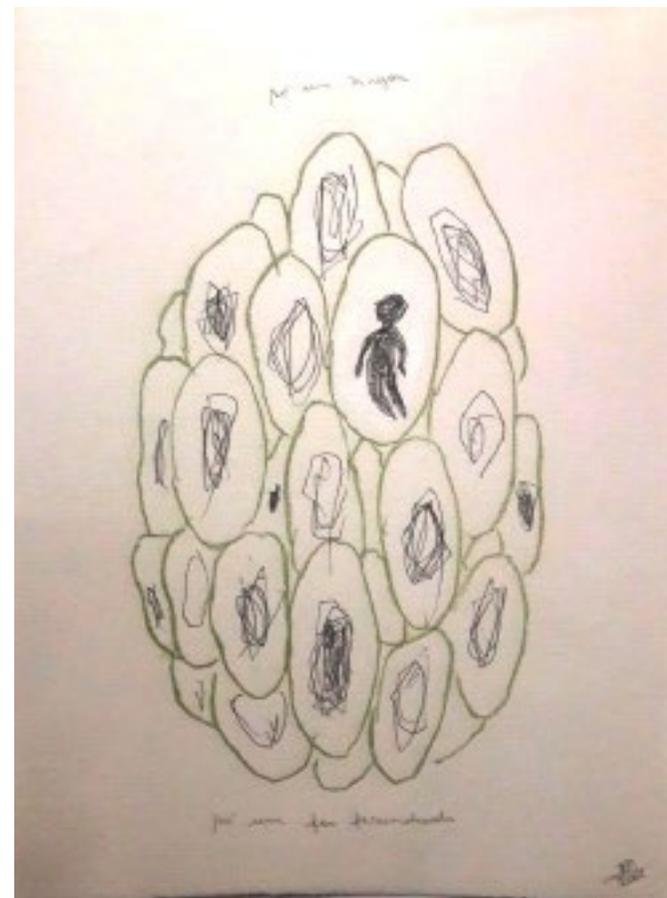
Gustavo von Ha
Projeto Tarsila, Autorretrato I e II (Google Images), 2010



Zed Nesti
Book of Faces of Facebook,
2009/2010



St Celfer (John Parker).
Study for St Celfer's 'The Space
Between Points' (organism), 2018



Rosana Paulino
Célula Mestre Vampirizando Célula Menores, 2001

com background em arte urbana, transitando entre performance, audiovisual, educação e fotografia.

Na presente proposta de curadoria virtual sublinhamos as imagens que situam interrogações sobre o fenômeno estético da passagem da arte moderna para a arte atual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de arte significativa faz parte da cultura e expressa em imagem inscrita na matéria, uma visão de mundo, um lugar da cultura do artista. A presença de seu olhar e de seu pensar sobre o mundo codificados em linguagem artística.

Como acessar essa presença inscrita nos códigos da matéria?

Esse acesso é, em primeiro lugar, uma *aproximação* realizada com o *corpo cultural*: silenciosa e articulada, essa aproximação tem condição de linguagem, entretanto, uma constituição tácita.

Então, diante da imagem da forma artística, realizamos exercícios que abarcam as movimentações do corpo

(reflexivo) que refletem os atos da consciência, corpo esse com olhos para o mundo e com movimento em si. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16-23). É no entrelaçamento dessas movimentações que a compreensão-interpretação tácita com condição de linguagem se constrói.

O enredar das diversas movimentações constitui a possibilidade do acesso visual ao fenômeno que chamamos *cultura*: “a experiência de nós mesmos, da consciência que somos (no corpo), quando nos confrontamos com um ser maior, com o panorama de mundo contra o qual nos destacamos” (CARMAN et. al., 2006, p. 151). É essa experiência que nos aproxima da linguagem artística na busca que ela diga alguma coisa ainda não dita.

A obra, atrelada ao fenômeno da criatividade artística na estrutura e repertório próprios das artes visuais, oferece a possibilidade do exercício de um olhar criador que realiza relações “dotadas de finalidade imanente” (Chauí (2002) e pode tornar visível essa etérea linha decisiva.

Não esqueçamos, entretanto, que o *olhar criador* se oferece, nas palavras de Didi-Huberman, nos “interstícios topológicos e corpóreos” e, em Merleau-Ponty, nos “interstícios fenomênicos”.

REFERÊNCIAS

ADRIANI, Gotz. Joseph Beuys: Drawings, objects and prints. Stuttgart: Institute for Foreign Cultural Relations. Catalog.

ARANHA, Carmen S. G. Exercícios do olhar. Conhecimento e visualidade. São Paulo: UNESP / Rio de Janeiro: FUNARTE. 2008.

BAUDRILLARD, J. Simulacros e simulação. Lisboa: Relógio d'água. 1991.

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas III, Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 3a ed., 1994, 2a reimpressão, 2000.

CÂMARA, José Bettencourt da. Expressão e contemporaneidade. A arte moderna segundo Merleau-Ponty. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda. 2005.

CARMAN, Taylor e HANSEN, B.N. (Editors) The Cambridge companion to Merleau-Ponty. Cambridge: Cambridge University Press. 2005.

CHAUI, M. Experiência do pensamento.

Ensaio sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes. 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens. São Paulo: Editora UFMG. 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34 Ltda. 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobrevivência dos vagalumes. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34 Ltda. 2010.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. Arte e vida: do moderno ao contemporâneo. Tese de Livre-docência. FFLCH USP. Área de Estética. São Paulo. Junho/2019.

FONSECA, Andrea Matos da. Corporeidade na arte atual brasileira: sensibilidades desveladas. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação interunidades em Estética e História da Arte. São Paulo, PGEHA USP. 2012.

KLEE, Paul. Sobre a arte moderna e outros ensaios. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2a. Edição. São Paulo: Martins Fontes. 1999.

MERLEAU-PONTY, M. O visível e o Invisível. São Paulo: Perspectiva. 2009.

MERLEAU-PONTY, M. O Olho e o Espírito. São Paulo: Cosac & Naify. 2004.

MERLEAU-PONTY, M. Conversas - 1948. São Paulo: Martins Fontes. 2004.

MERLEAU-PONTY, M. O Primado da Percepção e suas Consequências Filosóficas. 1990.

MERLEAU-PONTY, M. Merleau-Ponty na Sorbonne: resumo de cursos (1949-1952). 1990.

MERLEAU-PONTY, M. Merleau-Ponty. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Abril. 1980.

MERLEAU-PONTY, M. Phenomenology of Perception. London, Routledge & Kegan Paul Ltd. 1978.

MERLEAU-PONTY, M. Signs. Boston: Northwestern University Press. 1964.

MERLEAU-PONTY, M. Sense and Non-Sense. Boston: Northwestern University Press. 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice. The structure of behavior. Boston: Beacon Press. 1967.

CARMEN SYLVIA GUIMARÃES ARANHA

Doutora em Psicologia da Educação. PUC SP, 1981. Alivre Docente em Teoria e Crítica de Arte. ECA USP, 2001. Docente Associada do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. MAC USP, de 1993 a 2023. Professora do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. PGEHAUSP. Autora do livro Exercícios do Olhar. Conhecimento e Visualidade (UNESP, FUNARTE, 2008).



ARTIGO

À BEIRA DA CENSURA

FRANTHIESCO BALLERINI - ABCA/SP

RESUMO: A história do cinema brasileiro sempre foi permeada pela presença da censura federal, que demonstrou seu poder asfixiador contra a criatividade e a reflexão sobre os mais urgentes aspectos que formam a grande injustiça social que permeia a própria história do Brasil. A censura sobre o cinema nacional veio na forma de duas ditaduras, o Estado Novo (1937-1945) e o regime militar de 1964-1985. Mas outra forma de censura se estabeleceu, no início dos anos 1990, na forma do governo neoliberal de Fernando Collor de Mello. Este artigo mostra como uma nova forma de censura, a censura ideológica, foi colocada em prática pela administração de Jair Bolsonaro (2019-2022), colapsando as audiências internas e a visibilidade internacional do cinema-arte brasileiro.

PALAVRAS -CHAVE: censura; cinema brasileiro; Jair Bolsonaro

ABSTRACT: The history of Brazilian cinema has always been permeated by the presence of federal censorship, which demonstrated its asphyxiating power against creativity and the reflection of the most urgent aspects that shapes the great social injustices of its own history of the nation. Censorship in national cinema came under two dictatorships, the Estado Novo (New State of 1937-1947) and the military regime of 1964-1985. But another form of censorship was established, in the beginning of the 1990's, in the neoliberal administration of Fernando Collor de Mello. This article shows how a new form of censorship, the ideological censorship, was put into practice by Jair Bolsonaro (2019-2022) administration, collapsing internal audiences and the international visibility of Brazilian art-cinema.

KEYWORDS: censorship; Brazilian cinema; Jair Bolsonaro

Desde que o primeiro curta foi feito no Brasil, pelo imigrante italiano Afonso Segretto, na Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro em 1898, o cinema-arte brasileiro raramente perdeu a chance de expor nas telas o problema mais crônico do Brasil: a injustiça social. Mas foram nos últimos 30 anos que o tema deu ao cinema brasileiro seus prêmios mais significativos. No entanto, a eleição do primeiro presidente de extrema-direita desde a redemocratização de 1984, Jair Bolsonaro (2019-2022), interrompeu uma das mais aplaudidas e internacionalmente premiadas eras do cinema brasileiro. É um fim definitivo? O quão responsável foi a desastrosa administração de Bolsonaro na interrupção do processo de reconhecimento internacional do cinema-arte brasileiro? Existe alguma esperança de retomar, com vigor, aquele ciclo com a nova administração Lula de 2023? As respostas não são simples, mas há algumas pistas para encontrá-las.

UM BREVE HISTÓRICO DO CINEMA-ARTE BRASILEIRO SOBRE INJUSTIÇA SOCIAL

Existiram dois grandes ciclos do cinema-arte brasileiro que ganharam atenção e importância em festivais internacionais: o Cinema Novo (1960-1972) e o período conhecido como Retomada, a partir de 1995. Mas mesmo antes destes momentos, o cinema-arte brasileiro foi capaz de colocar uma luz criativa no tema da injustiça social em produções memoráveis.

No mesmo Rio de Janeiro onde o cinema brasileiro nasceu, um dos primeiros filmes brasileiros de reconhecimento internacional foi 'Limite' (1931), dirigido por Mário Peixoto. A obra ganhou admiração de cineastas como Orson Welles, Sergei Eisenstein e Georges Sadoul com suas técnicas experimentais, inspiradas no surrealismo, na forma como conduz a edição e a direção de fotografia, assinada pelo notório fotógrafo Edgar Brazil. E são em suas imagens que se aproxima da injustiça social do Brasil, com a paisagem em ruínas do Rio de Janeiro, representando o colapso do então sistema econômico,

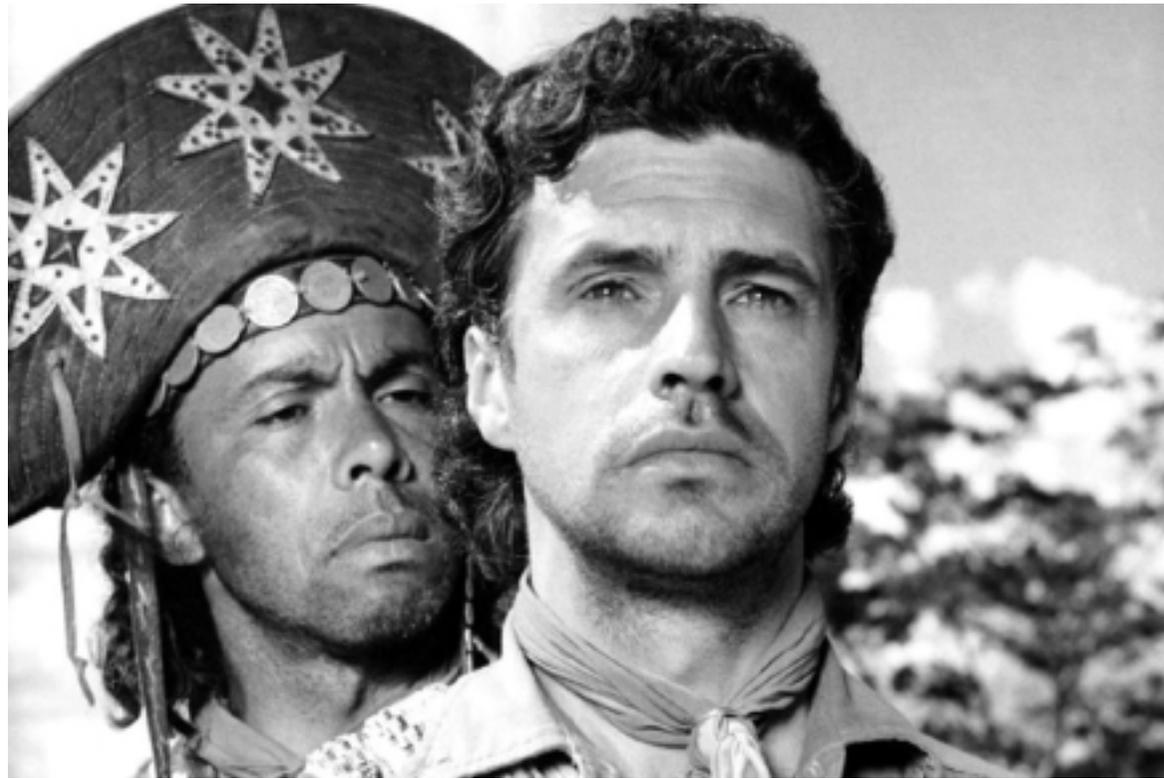
décadas antes do crescimento das favelas, quando o Rio foi substituído por Brasília como a capital do país.

Com o primeiro período ditatorial tomando o poder, o Estado Novo (1937-1945), filmes patrióticos, que celebravam um passado glorioso, e a propaganda anticomunista, tomaram conta das salas de cinema no lugar de obras que discutiam as raízes das disparidades sociais do país. Em paralelo, comédias populares, conhecidas como Chanchadas, se tornou o primeiro momento em que o cinema brasileiro pode competir, comercialmente com o cinema de Hollywood, na preferência da audiência nacional. Com roteiros simples e, às vezes, superficiais, estas comédias foram capazes de driblar a ditadura criticando as injustiças sociais sem serem censuradas. 'Nem Sansão, Nem Dalila' (1954), estrelado pela superestrela brasileira Oscarito, tira sarro do presidente e, então ditador, Getúlio Vargas, e suas decisões de centralizar o suprimento de alimentos num Rio de Janeiro à beira do racionamento. 'Minervina vem

aí' (1959) traz outra superestrela das chanchadas, Dercy Gonçalves, como uma atrapalhada empregada de uma família rica de Copacabana, cujas piadas explicitam a normatização da enorme desigualdade social predominante nas grandes cidades brasileiras.

A injustiça social foi o pano de fundo do primeiro filme brasileiro aclamado internacionalmente. 'O Cangaceiro' (1953), dirigido por Lima Barreto, ganhou o Prêmio Internacional de Filmes de Aventura e Menção Especial para o ator Gabriel Migliori no Festival de Cannes em 1953. A história do Capitão Galdino, bandido que aterroriza vilarejos pobres nas selvas secas do nordeste do Brasil, o sertão, saqueando e matando com sua gangue armada. Foi o maior sucesso comercial da Vera Cruz, a tentativa brasileira de estabelecer um sistema de estúdio aos moldes de Hollywood. Lá fora, foi a primeira vez que audiências puderam ver a miséria e o abandono de grandes regiões do Brasil.

Este mesmo sertão é de onde Eurídice escapa, o protagonista de 'Orfeu



'O Cangaceiro' (1953). Crédito: Columbia Pictures

Negro' (1959), dirigido pelo cineasta francês Marcel Camus, vencedor do Oscar de Melhor Filme Estrangeiro e da Palma de Ouro no Festival de Cannes. Mas desta vez, o pano de fundo é a pobreza das favelas do Rio, em expansão àquela época. Após 'O Cangaceiro' e 'Orfeu Negro', estava claro que a injustiça social não

era somente o tema mais importante do cinema brasileiro, mas também o de maior potencial de atração de audiências e prêmios internacionais.

Antes mesmo do Cinema Novo, o Brasil ganha sua primeira e única Palma de Ouro no Festival de Cannes com 'O Pagador de Promessas' (1962), dirigido por Anselmo Duarte. Com uma

narrativa mais comercial, o pano de fundo da injustiça social é misturado com a ignorância, ingenuidade e fé de Zé do Burro (Leonardo Villar), pequeno proprietário rural que promete carregar uma cruz do sertão até Salvador, se Iansã, um candomblé orixá, curasse seu melhor amigo, um burro. Pobre e ignorante, Zé do Burro é manipulado pela Igreja Católica, por jornalistas, que o chamam de comunista pela promessa de entregar suas posses, terminando de modo trágico.

A PRIMEIRA TENTATIVA BEM-SUCEDIDA DE CENSURA

O movimento do Cinema Novo (1960-1972) aconteceu à mesma época que a Nouvelle Vague na França e se tornou o movimento cinematográfico mais importante da América Latina, estudado em universidades do mundo inteiro - o cineasta norte-americano Martin Scorsese é fã declarado dos filmes de Glauber Rocha, dizendo que eles influenciaram sua carreira. O que fez o Cinema Novo importante e único foi a missão de críticos e cineastas como Glauber Rocha, Cacá Diegues,

Arnaldo Jabor, Roberto Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman e outros de usar o cinema como ferramenta para discutir as raízes do subdesenvolvimento brasileiro, a base que explica a permanente injustiça social do país. Grande parte dos filmes discutia o tema de baixo de cinco raízes que, segundo eles, sustentavam a desigualdade. 1. Política: a corrupção sistêmica que alimenta a desigualdade. 2. Econômica: toda baseada na exportação de commodities desde a invasão portuguesa de 1500 e a colonização que se arrastou até 1822. 3. Social: uma sociedade escravocrata mantenedora dos privilégios dos brancos ricos do sul em oposição à miséria dos poucos indígenas que sobreviveram ao massacre colonial e aos, agora, escravos livres sem voz política e poder econômico. 4. Religião: principalmente a Igreja Católica, com sua perversa aliança com a elite branca ao longo de séculos, responsável pelo apagamento das culturas indígenas e negras. 5. Cultural: a cultura antropofágica brasileira que engole tudo que vem de

fora, nunca valorizando seu potencial interno, ao menos que seja aplaudido pelo Norte (Estados Unidos e Europa).

Embora o golpe militar ocorrido em 1964 estabeleceu uma ditadura que durou até 1984, os filmes mais inventivos do Cinema Novo foram feitos até 1968, quando o AI 5 (Ato Institucional 5) foi estabelecido, excluindo todas as liberdades e censurando a mídia e as expressões artísticas.

Antes do AI 5, Nelson Pereira dos Santos, o mais experiente cineasta do começo do Cinema Novo e conhecido como o “neorrealista brasileiro”, lançou ‘Vidas Secas’ (1963), baseado no livro homônimo de Graciliano Ramos, indicado à Palma de Ouro e vencedor do OCIC Award no Festival de Cannes. A exuberante fotografia em preto e branco ilustra a história da família de imigrantes e seu cão na saga pela sobrevivência no sertão, região mais pobre e seca do Brasil, enquanto enfrentam a brutalidade dos ricos donos de terra locais.

Glauber Rocha, diretor mais famoso do Cinema Novo, ganhou o Grande Prêmio do Festival Internacional de Locarno

com seu 'Terra em Transe' (1967), a história da imaginária República de Eldorado (o imaginário bem real do Brasil) e suas cruéis alianças entre políticos conservadores, a Igreja Católica, aristocratas e jornalistas que sustentavam a injustiça social. Glauber é eleito melhor diretor no Festival de Cannes com seu 'O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro' (1969), a história de Antônio das

Mortes, antigo matador de cangaceiros, contratado para matar um beato, mas se une ao povo contra os desmandos sociais do coronel. O filme traz uma crítica ácida em personagens como o chefe de polícia corrupto e o dono das terras, que domam o destino da população pobre e ignorante local.

O Ato Institucional nº5 foi o golpe fatal para o cinema-arte brasileiro,

em sua tentativa de discutir as raízes da desigualdade social. Após 1968, cineastas buscaram asilo internacional e a indústria cinematográfica lentamente começou a focar em filmes comerciais baseados em programas televisivos famosos ou adaptações de grandes obras literárias. Houve exceções, em obras como 'O Bandido da Luz Vermelha' (1968), de Rogério Sganzerla, que criativamente driblou a censura, criticando a injustiça social debaixo da história de um famoso bandido de São Paulo que usava técnicas peculiares para estuprar e matar suas vítimas. Mas nenhum destes filmes feitos debaixo da censura foram capazes de conseguir a mesma notoriedade internacional que dos primeiros anos do Cinema Novo. E a situação se arrastou até o final dos anos 1980, quando um segundo sopro estrangulou o cinema de uma vez por todas.

A SEGUNDA TENTATIVA DE CENSURA: O PRESIDENTE NEOLIBERAL

Antes de 1989, ninguém havia ouvido falar de Fernando Collor de Mello



'Vidas Secas' (1963). Crédito: Distr. de Filmes Sino Ltda.

no Brasil. No entanto, ele venceu a primeira eleição democrática depois do período ditatorial. Jovem e bonito, ele bateu o sindicalista Luiz Inácio Lula da Silva nas urnas, com a ajuda de grandes conglomerados de mídia como a TV Globo, que anos depois publicamente admitiu ter editado o último debate presidencial a favor de Collor.

O novo presidente implementou, com grande felicidade, uma administração neoliberal nos anos 1990, baseada na ideologia propagada por Ronald Reagan e Margaret Thatcher de *laissez-faire*, corte de impostos, redução das regulamentações e da participação do Estado na economia. O governo pegou a indústria de base despreparada para tão rápida mudança e grande parte da indústria calçadista e têxtil entraram em bancarrota anos depois. Na cultura, Collor implementou a ideologia neoliberal. Pensava que o cinema-arte, teatro, exposições e literatura nacionais deveriam competir livremente com os produtos internacionais no mercado. Como resultado, fechou o Ministério da Cultura. E pela primeira vez em décadas, o cinema brasileiro colapsou por completo, já que dependia

de fundos federais e incentivos para competir com as produções de Hollywood nas salas, como ocorre em grande parte dos países do mundo. Zero filmes foram feitos por completo durante os primeiros anos da década de 1990. Por sorte, Fernando Collor renunciou em 1992 para evitar um processo de impeachment por acusações de corrupção. E vagarosamente, com a reinstituição do Ministério da Cultura pelo presidente Itamar Franco e importante atos como a Lei Rouanet, que proveu de fundos monetários para a arte e a cultura com base na dedução de imposto de renda, o cinema-arte renasceu.

A RETOMADA DA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA

Como resultado direto da administração federal, que criou leis para restaurar a indústria cinematográfica, o cinema brasileiro recuperou a atenção internacional, com filmes que cativavam as audiências e ganhavam prêmios com histórias que desvelavam os sistemas de injustiça social do país.

‘Central do Brasil’ (1998), de Walter Salles, indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro e Melhor Atriz (Fernanda Montenegro) e vencedor do Urso de Ouro e Urso de Prata no Festival de Berlim, é um tocante road movie sobre uma mulher solitária que decide levar uma criança abandonada no Rio para reencontrar seus parentes no sertão, após sua mãe morrer debaixo de um ônibus no centro do Rio. Com 10 minutos de aplausos de pé da plateia no Festival de Berlim, o filme também foi um sucesso comercial no Brasil, reoxigenando as salas de teatro com filmes de arte de grande apelo comercial.

O nascimento das favelas do Rio e a extrema injustiça social foram pano de fundo de ‘Cidade de Deus’, de Fernando Meirelles e Katia Lund, indicado a quatro Oscars (Melhor Diretor, Melhor Roteiro Adaptado, Melhor Fotografia e Melhor Edição). Um enorme sucesso comercial, com mais de 74 vitórias em festivais, o filme aprofundou as discussões sobre a injustiça social nos centros urbanos, misturando a estética do Cinema Novo com uma narrativa mais

comercial que teve enorme impacto na indústria.

‘Tropa de Elite’ (2007), dirigido por José Padilha e vencedor do Urso de Ouro em Berlim, discutiu os dramas contemporâneos das favelas do Rio, baseados em fatos e na narrativa do capitão do Bope (Batalhão de Operações Policiais Especiais do Rio de Janeiro) Roberto Nascimento (Wagner Moura), que explica as

ligações ilegais entre traficantes e policiais militares do Rio.

‘Bacurau’ (2019) e ‘A vida invisível’ (2019) foram os últimos filmes de arte brasileiros que tiveram significativo apelo de audiência e prêmios internacionais. ‘Bacurau’, dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, venceu o Prêmio Especial do Júri no Festival de Cannes. O filme remodela a estética do Cinema

Novo, com uma narrativa comercial, envolvendo a homônima vila fictícia rural no sertão brasileiro, onde estranhos eventos se sucedem após a morte de uma anciã. Por trás da narrativa de aventura, os diretores criticam as disparidades sociais entre o nordeste e o sudeste do Brasil, os esquemas de corrupção de policiais, comprando votos dos pobres, e a violência de estrangeiros contra a população local. Dirigido por Karim Aïnouz, ‘A vida invisível’ levou o prêmio Un Certain Regard no Festival de Cannes ao discutir a injustiça social ao redor da invisibilidade de duas irmãs e suas lutas contra a repressão e intolerância no Rio de Janeiro patriarcal dos anos 1950.

Estes filmes não só contribuíram para fazer o cinema-arte brasileiro ser reconhecido por um novo momento, como também impulsionaram a indústria cinematográfica do Brasil, que viveu um período prolífico de 1995 a 2018, com mais de 100 filmes lançados por ano e uma participação de mercado que atingiu 25% em certos momentos. Como resultado indireto, faculdades de cinema e produtoras



‘Central do Brasil’ (1998). Crédito: VideoFilmes

proliferaram no país. De acordo com a Motion Picture Association da América Latina (MPA-AL), a indústria cinematográfica brasileira injetou R\$ 19 bilhões na economia por ano, com um faturamento anual de R\$ 42,8 bilhões, gerando 110 mil empregos diretos e 120 mil empregos indiretos (Gazeta do Povo, 2014).

Filmes de arte são uma pequena porcentagem desses números, mas foram

eles que projetaram o cinema brasileiro fora e geraram ricas discussões em escolas públicas, universidades, na mídia e, conseqüentemente, na sociedade. Mas para este ciclo continuar girando, a censura não poderia tomar lugar novamente. Mas a censura pode vir sob novas formas. Não em regimes ditatoriais ou administrações liberais. Mas sob a forma de ideologias.



'Bacurau' (2019). Crédito: Vitrine Filmes

A ERA BOLSONARO: CENSURA SOB BASE IDEOLÓGICA

Jair Bolsonaro não era desconhecido como Fernando Collor antes de ser eleito presidente. As pessoas o conheciam como o deputado que, em 27 anos no Congresso, aprovou só dois projetos, majoritariamente graças a ausência de qualidades das quase três dezenas de propostas. Eleito presidente em 2018 após uma crise econômica que começou em 2013 e levou ao golpe e impeachment da primeira presidenta do Brasil, Dilma Rousseff, Jair Bolsonaro começou sua administração em 2019 dismantando a área cultural, eliminando o Ministério da Cultura e bloqueando fundos e aprovações da Ancine, a Agência Nacional do Cinema.

Todos estes atos na área cultural foram reflexos diretos das ideologias que fizeram ele ganhar as eleições e se tornar o primeiro presidente da extrema-direita desde a redemocratização dos anos 1980. Internacionalmente conhecido por declarações misóginas, homofóbicas e racistas, as ideologias de Bolsonaro defendem a família tradicional formada

por marido e mulher, patriotismo, conservadorismo, anticomunismo, liberalismo econômico, fé cristã, forte oposição ao aborto, regulações ambientais, imigração, liberação das drogas e casamento de pessoas do mesmo sexo.

As ideologias de Bolsonaro nunca produziram sequer um grande hit cultural na forma de filmes, telenovelas ou cantores, embora sua administração de 2019-2022 tenha dado forte apoio econômico para a segunda mais poderosa rede de TV do Brasil, a TV Record, do bispo evangélico Edir Macedo e fundador da Igreja Universal do Reino de Deus, pela qual se tornou réu por lavagem de dinheiro e formação de quadrilha em 2011. Ao contrário, Bolsonaro foi incrivelmente bem-sucedido em asfixiar a indústria cinematográfica e, como consequência, o cinema-arte que criativamente discutia as injustiças sociais do Brasil.

Com corte de orçamento e nomeações ideológicas para agências federais, jornais como o francês ‘Le Monde’ intitularam como a pior crise do

cinema brasileiro (Carta Capital, 2020). A Ancine sofreu cortes de orçamento de até 43%, “paralisando” quase 4 mil projetos de filmes e séries de TV à espera de fundos. Estes cortes não foram relacionados à falta de recursos, mas como oposição a projetos não alinhados às ideologias de Bolsonaro, como filmes de temática LGBTQIA+, chamados por sua equipe de “filmes pornográficos”. Em janeiro de 2020, o Secretário Especial de Cultura, Roberto Alvim, foi demitido após remeter a um discurso do alemão nazista Joseph Goebbels, num vídeo sancionado pelo governo.

A NATUREZA DA CENSURA IDEOLÓGICA NO CINEMA-ARTE DO BRASIL

A censura aparece de diferentes formas e estruturas na história do cinema arte do Brasil. Duas longas ditaduras e um governo neoliberal prejudicaram o enorme potencial de cineastas e artistas de urgentemente refletir as questões da injustiça social manifestadas na forma de racismo, violência contra mulheres, a comunidade LGBTQIA+ e o ciclo

interminável da falta de investimentos na educação pública.

Bolsonaro foi bem-sucedido na sua censura ideológica no cinema. O resultado claro deste feito pode ser visto nos últimos dois anos de sua administração. Em 2021-2022, o cinema-arte brasileiro não ganhou nenhum grande festival internacional como Cannes, Berlim, Veneza, Oscar ou Sundance. E não houve exceções. O filme ‘Deserto Particular’ (2021), de Ary Muritiba, ganhou o Júri Popular no Festival de Veneza com a tocante história de amor de um policial que se apaixona pela misteriosa Sara na internet e descobre ela ser uma travesti. Seu filme ganhou Veneza em 2021, mas o projeto foi financiado em 2018, antes da administração Bolsonaro, e filmado em 2019. Levou dois anos para ser lançado, por conta da pandemia da Covid-19 e o novo cenário político e econômico. Quando o filme foi lançado, Muritiba abertamente criticou a falta de recursos e planejamento para filmes brasileiros que querem concorrer a uma vaga no Oscar.

Embora prêmios internacionais sejam apenas a ponta do iceberg da indústria cinematográfica, eles também refletem o estado da arte, da efervescência cultural, da rica dinâmica entre cineastas, críticos de cinema, audiências nacionais e internacionais. Eduardo Scorel, famoso montador do Cinema Novo, uma vez disse que “o que historiadores chamam de ‘ciclos’ nada mais é do que a interrupção, geralmente pequena, entre grandes expectativas e crises que pontuam a história do cinema brasileiro. Um eterno recomeço que vive expectativas positivas, depois frustradas, nos anos 1970, e que, novamente, enfrentam uma doença terminal” (Scorel, 2005, p. 14). O que ele quer dizer é que a ausência de um projeto nacional duradouro para apoiar o cinema comercial e de arte encurta a memória e a história do cinema brasileiro, não só porque estamos sempre tentando recuperar a audiência, longamente casada com os filmes hollywoodianos em seus hábitos diários, mas também porque o cinema-arte é incapaz de projetar sua qualidade para uma audiência

maior, nacional e internacional, sem interrupções causadas por diferentes tipos de censuras federais.

As consequências da censura ideológica estabelecida pelo governo de Jair Bolsonaro serão longamente sentidas na indústria cinematográfica, mesmo com a vitória de Lula nas eleições de 2022. Isto porque a natureza da indústria cinematográfica é de projetos de longo-prazo, especialmente quando dependem de fundos e incentivos públicos para competir com produções de Hollywood. É comum ouvir de cineastas que eles estão trabalhando em seus filmes - do argumento à distribuição - por 10 anos, uma dedicação a longo prazo que necessariamente necessita, em paralelo, de programas federais de longo prazo para suportar este tempo.

Mas a mais devastadora consequência da censura ideológica da era Bolsonaro é a falta de apoio e confiança dos espectadores brasileiros a seus próprios filmes, piorado pela pandemia da Covid-19 e pelo fechamento de inúmeras salas de cinema no país. E de acordo com pesquisas, por volta de 30% da população apoia Bolsonaro

e se refere à Lei Rouanet - a mais importante ferramenta para promover a indústria cinematográfica - como uma “desgraça” que coopta pessoas famosas e artistas no “socialismo de interesse” (Exame, 2019). Não é difícil encontrar brasileiros de pequenas a grandes cidades dizendo que, hoje, não há filmes nacionais nos cinemas e o que sobrou são de má qualidade, só falam de favela ou produções eróticas não adequadas a “famílias”. Este pensamento social já era comum nos anos 1980, no final da ditadura militar e abandono federal na promoção do cinema-arte e comercial. Levaram-se anos, mais precisamente da Retomada de 1995 a 2002 - para mudar esta mentalidade e trazer grandes audiências para apreciar filmes nacionais novamente nas salas.

A natureza da censura ideológica do cinema-arte brasileiro por Bolsonaro foi diferente do que ocorreu durante a ditadura militar. Foi um constante bombardeio de fake news, frases de impacto e mentiras que tomaram lugar na mídia tradicional e sociais. E mesmo que jornais e revistas sérios descreditassem estas fake news, o

descrédito por si ajudava a circular e arregimentar apoio de parte da população às notícias falsas, como se a máxima “repita uma mentira o suficiente até se tornar verdade”, comumente creditada ao ministro da propaganda nazista, Joseph Goebbels, realmente funcionasse. As consequências podem afetar gerações, dismantelar todas as faculdades de cinema e produtoras criadas a partir de 1995, criando um ambiente inóspito para filmes comerciais reconquistarem grandes audiências e filmes de arte de livremente refletir sobre os mais urgentes problemas sociais do país.

É hora de interromper esse ciclo de mentiras, antes que a “ilusão da verdade” se torne uma triste e irreversível realidade para o cinema-arte do Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALLERINI, Franthiesco. Cinema Brasileiro no Século 21. São Paulo: Summus Editorial, 2012.

BALLERINI, Franthiesco. História do Cinema Mundial. São Paulo: Summus Editorial, 2020.

Bolsonaro chama lei Rouanet de “desgraça” e reduz captação a R\$ 1 mi. Revista Exame, April 18th, 2019. Available on: <https://exame.com/brasil/bolsonaro-chama-lei-rouanet-de-desgraca-e-reduz-captacao-a-r-1-mi/>

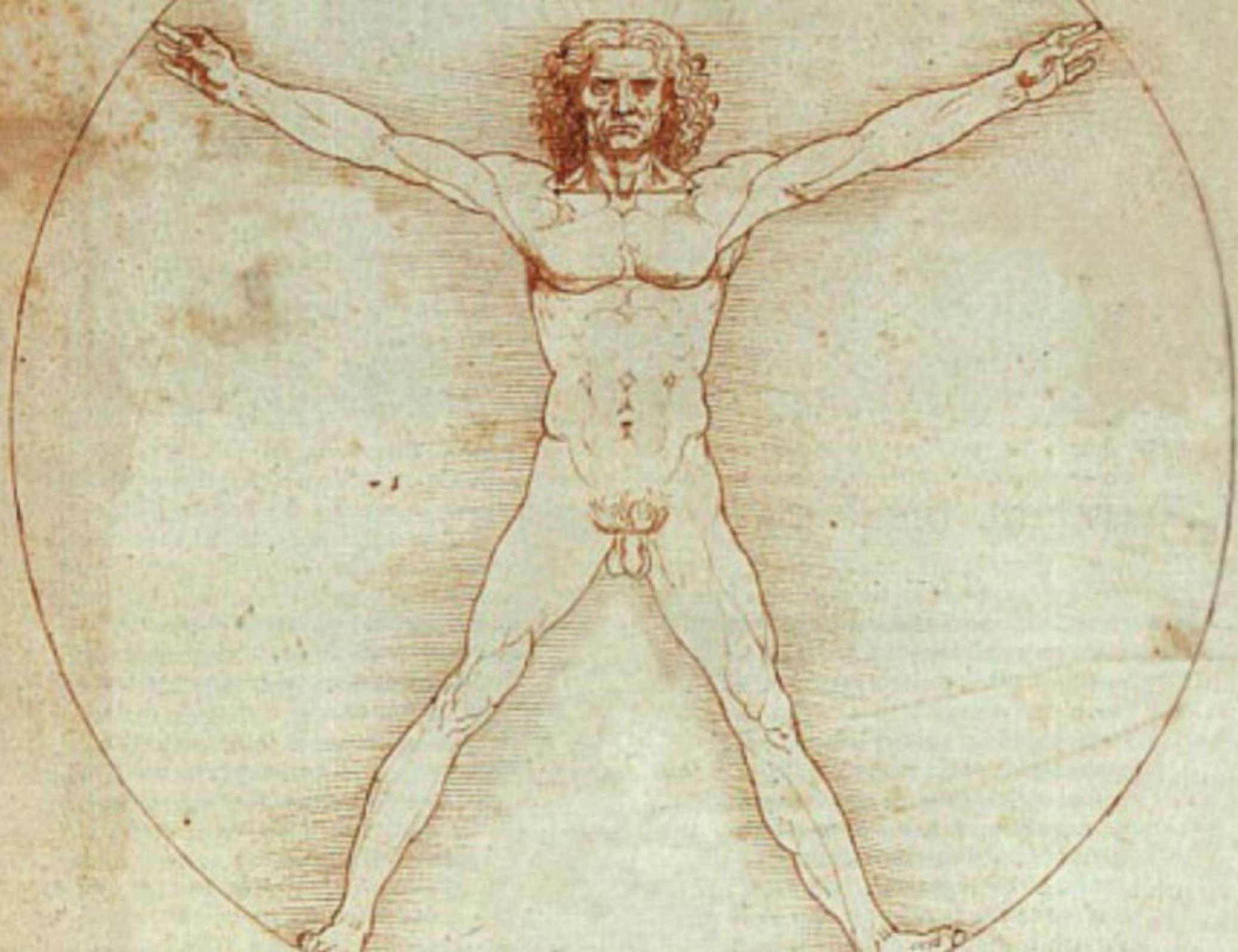
Cinema emprega mais que turismo. Gazeta do Povo. September 10th 2014. Available on: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/cinema-emprega-mais-que-turismo-edfz9fm4ou16vc1kxjjkh3ivi/>

SCOREL, Eduardo. Advinhadores de Água: pensando no cinema brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Políticas de Bolsonaro resultam na pior crise do cinema brasileiro. CartaCapital, February 23rd, 2020. Available on: <https://www.cartacapital.com.br/mundo/politicas-de-bolsonaro-resultam-na-pior-crise-do-cinema-brasileiro/>

FRANTHIESCO BALLERINI

Escritor, jornalista e doutor em processos socioculturais pela Universidade Metodista de São Paulo. É autor dos livros Cinema Brasileiro no Século 21 (2012), Jornalismo Cultural no Século 21 (2015), Poder Suave - Soft Power (2017), finalista do 60º Prêmio Jabuti, com o livro História do Cinema Mundial (2020).



Autor: Leonardo da Vinci - Data: c. 1490-92

Dimensões: 34,6 × 25,5 cm

Técnica: Tinta aguada e bico de pena sobre papel

Proprietário: Galeria da Academia de Belas Artes de Veneza

Imagens em domínio público, editadas por Walter Miranda

ARTIGO

O HOMEM VITRUVIANO

RELATOS DE UMA

IDEIA COSMOGÔNICA

PRIMEIRA PARTE (1/2)

WALTER MIRANDA – ABCA/SÃO PAULO

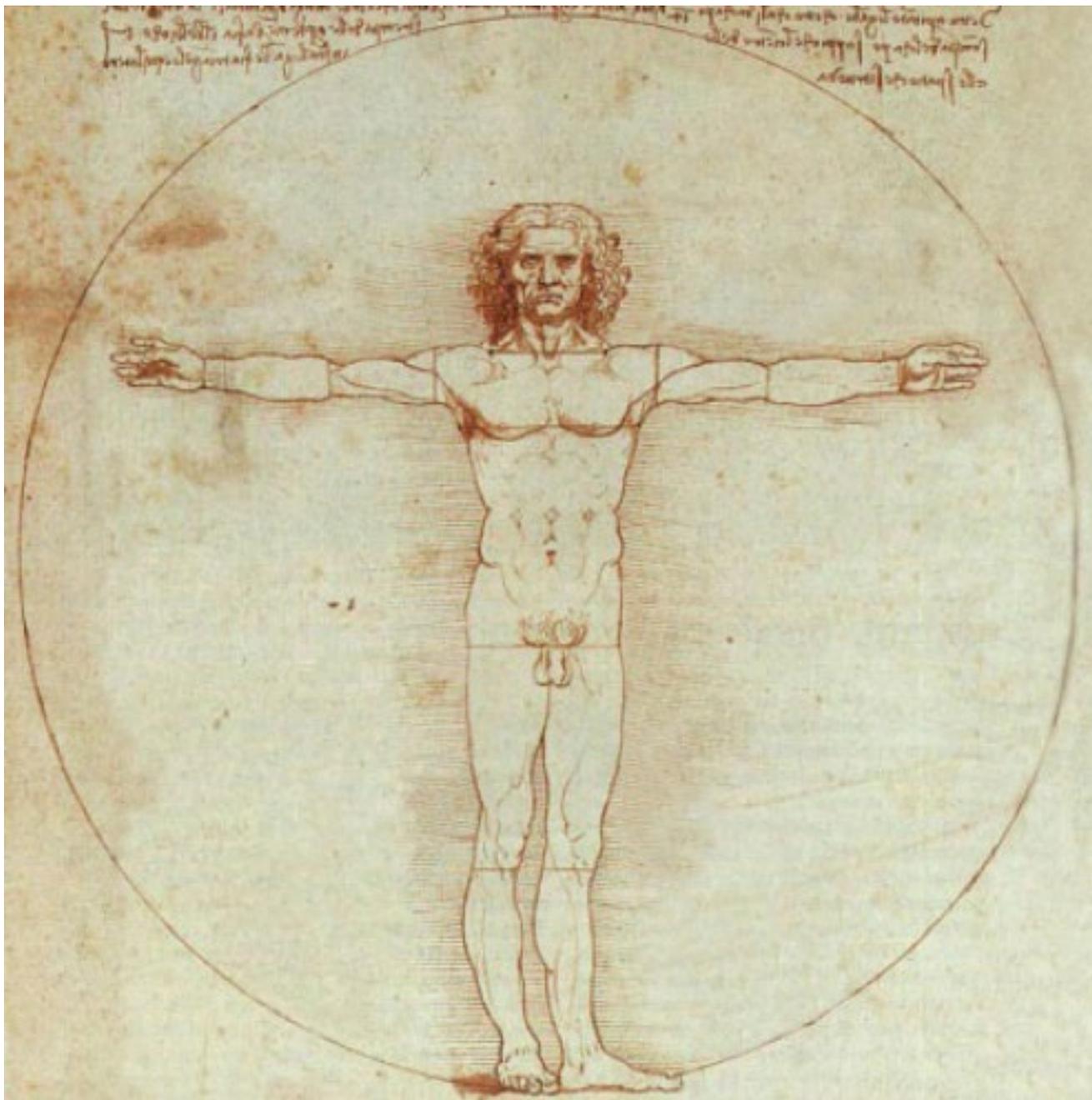
RESUMO: Um resumo da história do desenho denominado “Homem Vitruviano” feito por Leonardo da Vinci. Inserido no inconsciente coletivo ocidental e contemporâneo devido à sua simbologia visual e penetração mercadológica, ele é o resultado de um percurso intelectual derivado de conceitos cosmogônicos, filosóficos, teológicos, religiosos, fisiológicos e artísticos que foram se alterando ao longo do tempo, mas que fazem parte da essência humana em sua eterna busca existencialista por respostas sobre seu lugar nesse universo tanto físico quanto conceitual. Em suma, o desenho é mais que apenas uma imagem midiática. Esta é a primeira de duas partes (a segunda parte será publicada na próxima edição de *Arte&Crítica*).

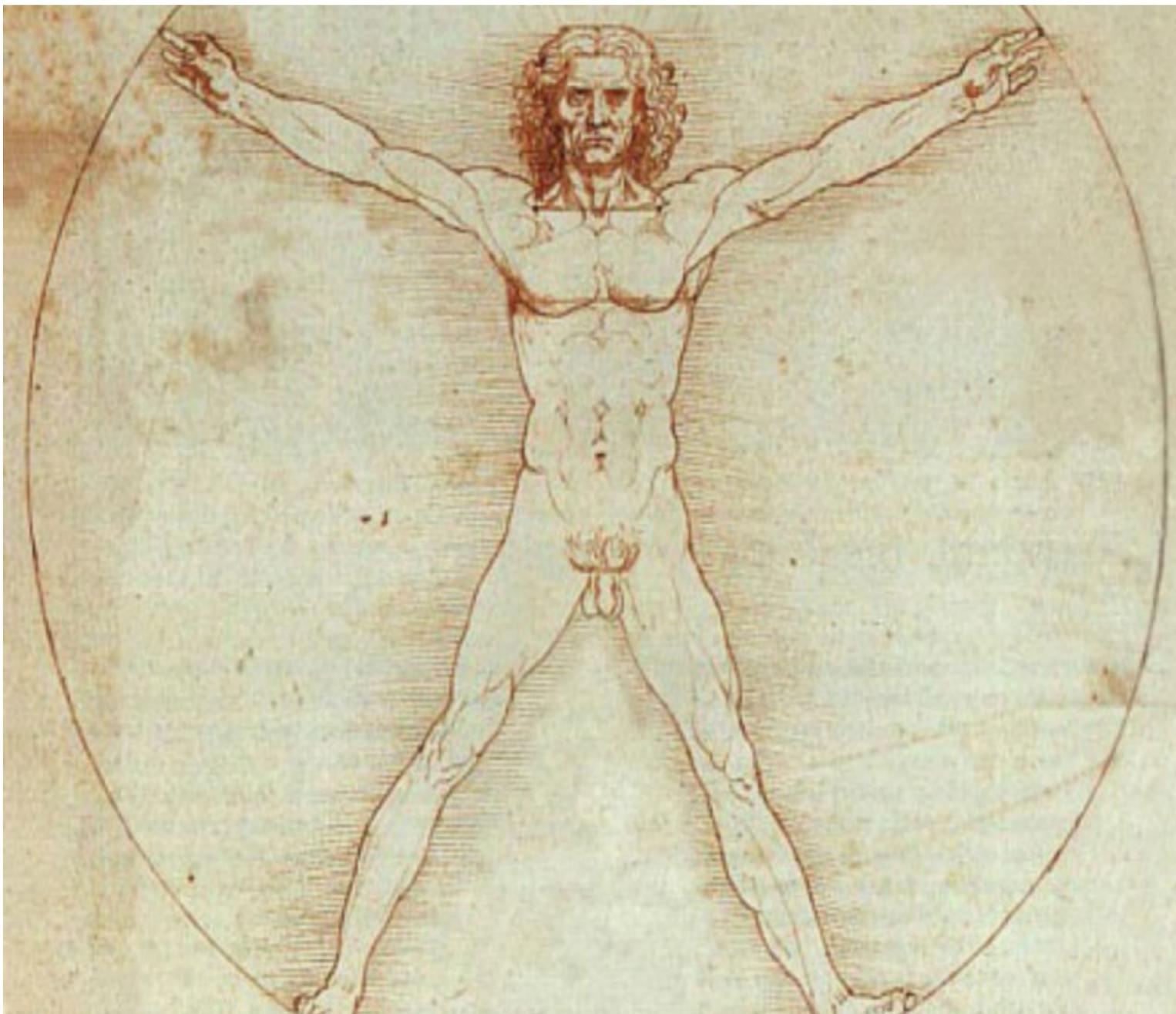
PALAVRAS-CHAVE: Homem Vitruviano; Leonardo da Vinci; Macrocosmo; Microcosmo; Cânone.

ABSTRACT: A summary of the history of the drawing called “Vitruvian Man” made by Leonardo da Vinci. Inserted in the western and contemporary collective unconscious due to its visual symbology and market penetration, it is the result of an intellectual path derived from cosmogonic, philosophical, theological, religious, physiological and artistic concepts that have been changing over time, but which make part of the human essence in its eternal existentialist search for answers about its place in this physical and conceptual universe. In short, the drawing is more than just a mediatic image. This is the first of two parts (the second part will be presented in the next edition of *Arte & Crítica*).

KEYWORDS: Vitruvian Man; Leonardo da Vinci; Macrocosm; Microcosm; Canon.

O desenho do Homem Vitruviano feito por Leonardo da Vinci é uma obra pequena, pouco maior do que o tamanho A4. Isto, por si só, já evidencia a incrível capacidade técnica e artística de Leonardo ao efetuar um desenho tão complexo em pequenas dimensões. Ao acompanhar o contexto social e o momento histórico em que Leonardo vivia ao criar esse desenho, fica patente a sua genialidade. Além disso, a importância dessa imagem gravada no inconsciente coletivo ocidental e contemporâneo é enorme devido à sua simbologia visual e penetração mercadológica. Entretanto, apesar das conotações de proporção anatômica, implícitas nesse ícone amplamente divulgado e explorado em todas as mídias atuais, sua história deriva de conceitos cosmogônicos, filosóficos, teológicos, religiosos, fisiológicos e artísticos que foram se alterando ao longo do tempo, mas que fazem parte da essência humana em sua eterna busca de respostas para definir seu papel como parte inalienável do meio material e metafísico em que estamos inseridos. Esse é um relato histórico, dividido em duas partes e pensado em





Autor: Leonardo da Vinci -
Data: c. 1490-92
Dimensões: 34,6 × 25,5 cm
Técnica: Tinta aguada e bico
de pena sobre papel
Proprietário: Galeria
da Academia de Belas Artes
de Veneza
Imagens em domínio público,
editadas por Walter Miranda

módulos cronológicos pontuais sobre os conceitos, a origem desse belo desenho e seu percurso pela filosofia, arte e religião na cultura ocidental europeia.

OS PRIMÓRDIOS

Desde os primórdios da humanidade o ser humano aprendeu a observar a recorrência de fenômenos físicos naturais e temporais, bem como notar a semelhança de determinados acontecimentos existentes no mundo vegetal e animal quando comparados com eventos que também ocorriam em suas vidas. A percepção dessas coincidências deve ter impulsionado a sensação de integração entre a natureza e ele, como representante de um universo maior e infinito. A observação desses padrões também deve ter propiciado a habilidade de efetuar comparações entre elementos físicos, relações de proporções, distâncias, tamanhos, formatos, objetos, cores etc. e, por fim, elaborar conceitos geométricos, matemáticos, filosóficos etc. que podiam ser aplicados em suas criações utilitárias, artísticas e religiosas de acordo com sua

conveniência. Assim, a habilidade do ser humano em refletir sobre o mundo ao seu redor e seus componentes gerou a percepção de si mesmo e possibilitou explicações conceituais sobre seu lugar nesse universo tanto físico quanto conceitual. Nas primeiras civilizações, já havia explicações sobre a origem do Universo e sobre a criação do Homem por um ser superior¹.

O MICRO E O MACROCOSMO

Em todas as culturas antigas, a questão existencial humana foi pensada por estudiosos e suas definições influenciaram os hábitos e comportamentos culturais, além de gerar conceitos científicos, filosóficos e religiosos. Os termos “micro e macrocosmo” são tentativas de nomear agradavelmente uma primordial ideia filosófica e adaptá-la a um princípio cosmogônico a fim de representar o ser humano como reflexo de um universo infinito. É comum encontrar atribuições sobre a origem desses termos à filosofia grega, mas apesar da ideia permanecer viva durante o viger dos séculos, mesmo sofrendo algumas modificações

e adaptações, não se pode dizer que essas duas palavras, correlacionadas com um conceito cosmogônico, são invenções propriamente gregas, pois elas não são encontradas *ipsis litteris* nos textos gregos. Nesse caso, a descrição do ser humano comparada com a dimensão do universo às vezes aparece como *minor mundus*, em vez de microcosmo².

Entretanto, ao longo da história da cultura ocidental, a concepção filosófica dessa relação entre Homem e Universo tem sido usada também para as representações anatômicas, artísticas, gráficas, pictóricas, escultóricas etc. sendo que os termos “micro e macrocosmo” se adequaram de tal forma à ideia original que se torna difícil deixar de usá-los. Essa é a razão que me motiva a usar esses termos aqui também.

Os primeiros filósofos gregos que pensaram a existência humana dentro do universo material e a percepção dela por meio de seus sentidos foram Tales (c.624a.C.-548a.C.); Anaximandro (c.611a.C.-545a.C.); Anaximenes (c.586a.C.-c.526a.C.),

ambos de Mileto; Pitágoras de Samos (c.570a.C.-c.495a.C.), Heráclito de Éfeso (c.500a.C.-450a.C.) e Parmênides de Eleia (c.515a.C.-?). Estes são alguns dos primeiros filósofos gregos cujos textos tentaram explicar o mundo sensorial e material ajustado à necessidade do Homem em representar a si mesmo inserido em um universo infinito. Boa parte de suas ideias eram advindas da cultura Egípcia e Babilônica e procuravam explicar a essência da matéria, a origem das coisas, os movimentos dos astros etc³. Para eles, o mundo sensorial e material era regido por leis naturais cuja organização poderia ser decifrada pela lógica do raciocínio e por meio da observação. Suas ideias formaram a base para o pensamento filosófico grego conhecido por nós devido aos métodos de questionamentos e propostas herdados pelos filósofos gregos clássicos. Era comum aos gregos denominarem de *kosmos* qualquer ordenamento e arranjo harmônico e existem dúvidas acadêmicas sobre a primazia do uso do termo *kosmos* para descrever o Mundo ou o Universo. Alguns atribuem a Parmênides e outros

a Pitágoras (c.570a.C.-495a.C.) tanto o uso do termo *kosmos* quanto da descrição do planeta Terra como esférico⁴. Independente da autoria, Pitágoras e seus seguidores, os pitagóricos, acreditavam que todo o *kosmos* seria baseado em relações numéricas e os cinco planetas conhecidos até então, Mercúrio, Vênus, Marte, Júpiter e Saturno, acrescidos do Sol e da Lua, formariam a escala musical de sete notas. Nesse caso, o planeta Terra estaria imóvel no centro da órbita de todos os corpos celestes. Ao longo do tempo, o conceito desse tipo de *kosmos* harmônico instigou filósofos, teólogos, artistas, arquitetos etc. a considerarem a importância humana em comparação com o universo e o significado metafísico de sua existência.

Ao desenvolverem esses questionamentos existenciais e as respostas para eles, os filósofos criaram a noção de macrocosmo associada ao criador e microcosmo associada à criação. Dessa forma, as proporções do corpo humano usadas pelos artistas deveriam ser belas e harmônicas, já que ele

seria a concretização sagrada de uma criação cosmológica universal. Esses conceitos permeavam por toda a sociedade e também eram difundidos pelos médicos gregos que associavam a perfeita proporção entre as partes da anatomia humana com a saúde corpórea e a integração entre alma e matéria⁵.

Ao repensar as ideias dos filósofos anteriores, Platão (c.425a.C.-c.347a.C.), em seus diálogos *Timeu*, *Filebo* e *Republica*, descreveu o corpo humano, sua alma e o mundo material como reflexos de um universo maior, esférico, divino e autossuficiente. Nesse caso, a esfericidade do universo estaria relacionada à perfeição da esfera, pois qualquer ponto de sua superfície está equidistante de seu centro. Para ele, o tempo foi gerado por uma espécie de princípio organizador (demiurgo ou deus) no mesmo momento em que ele gerou o Universo, sendo que no centro dele estaria a Terra circundada pelos astros celestes na seguinte ordem: Lua, Sol, Vênus, Mercúrio, Marte, Júpiter, Saturno e estrelas. Dentro desse cosmos harmônico se incluiria o

Homem como uma cópia representativa da perfeição criada pelo demiurgo, pois ambos são formados pelos quatro elementos básicos: terra, fogo, água e ar, de onde tudo resultaria em quatro classes: finito, infinito, a mistura dos dois e o mundo-alma como resultado dessa mistura⁶. Embora o conceito astrológico de criação do universo tenha surgido na cultura babilônica pela observação e posterior analogia da germinação e da geração correlacionadas com a simbologia de um ovo gerado por um demiurgo⁷, é no texto de Aristóteles que se observa a associação entre um “macro” e um “microcosmo”. Ao explicar a formação e existência do universo, Aristóteles (384a.C.-c.322a.C.), em seus textos *Do Céu*, *Física e Metafísica*, começou teorizando que todas as coisas vivas e inanimadas na Terra se movem em linhas retas, por si mesmas ou por impulsos, em movimentos simples ou mistos, horizontais e verticais, que podem ser provocados por interações mútuas ou externas. Ao mesmo tempo, objetos pesados se movem uniformemente para um centro em comum e elementos leves podem subir se afastando desse centro

por existir quantidades de vácuo em seu interior. Assim, as coisas deveriam possuir *plenum* e *vacuus* em quantidades diferentes⁸. Então ele se perguntava:

- Se isso ocorre com as coisas na Terra, por que não ocorreria também com o universo?

- E se ocorre com esse pequeno cosmo, porque não aconteceria com um cosmo maior⁹?

Contudo, objetos que estivessem no céu, ao se mover deveriam causar fricção no ar e conseqüentemente, barulho. Como não ouvimos nenhum som, ele concluiu que os objetos celestes deveriam estar em esferas concêntricas que se movimentariam levando consigo os objetos ligados a elas e onde não haveria ar, mas o éter. Para ele, a Terra estaria no centro de tudo e os planetas e estrelas estariam em esferas superiores cujo centro coincidiria com o da Terra. Mas, devido às diferentes velocidades de cada corpo celeste, ele concluiu que a Lua estaria localizada na primeira esfera onde existiriam movimentos retilíneos e curvos, e os demais corpos celestes

estariam em esferas superiores onde só existiriam movimentos circulares¹⁰.

O ESTOICISMO

O filósofo helenístico Zenão de Cítio (350a.C.-260a.C.), que estudou profundamente os textos filosóficos antigos, bem como ideias oriundas de outras culturas e religiões, formulou um novo tipo de filosofia com prevalência platônica. Devido a uma aparente simplicidade ao defender *a noção de que*, para obter paz de espírito, o ser humano deveria levar uma vida simples, honesta e integrada às leis da natureza, suas propostas obtiveram boa aceitação no mundo greco-romano. Esses conceitos éticos de boa convivência social se originavam na crença de que o Universo seria um ser celestial racional harmonicamente integrado com todas as partes do todo, cujos princípios éticos, determinariam o que *é certo e errado, embora permitisse* o livre arbítrio. Contudo, para os estoicos o ser humano não é uma simples unidade do Universo definida pela união entre corpo e alma, pois o Universo participa de todas as suas partes de forma imanente. Em resumo,

o Universo seria uma racionalidade viva de larga escala onde cada ser humano é um microcosmo que contém em si mesmo a completa representação *em miniescala* do macrocosmo¹¹.

Vários conceitos dessa filosofia se adequavam à disciplina demandada pela administração romana e, de certa forma, se integrou à cultura cotidiana ao se disseminar silenciosamente pelo império e influenciar a elite política, bem como alguns intelectuais. O estoicismo floresceu como filosofia predominante até o advento do cristianismo que, no início da Idade Média, adaptou parte dela e do platonismo e criou a teoria do micro e macrocosmo que se espalhou pela Europa ao longo dos séculos como resultado harmônico entre criação e criatura. Essa nova proposta conceitual favoreceu o resgate da antiga ideia grega de um corpo físico com medidas perfeitas por representar a perfeição do criador.

AS MEDIDAS EGÍPCIAS

Em sequência, veremos como os conceitos filosóficos pertinentes à

cosmologia influenciaram a criação artística para elaborar representações anatômicas análogas à mimese entre o universo e o ser humano. Embora esse estudo não aborde as culturas orientais e asiáticas, não se pode ignorar a cultura egípcia devido à sua forte influência na cultura grega por meio da assimilação de histórias, mitos, costumes, proposições geométricas e numéricas, astrologia, *hábitos culturais* etc., conforme é constatado e relatado pelo historiador grego Diodoro da Sicília (ca.90a.C.-ca.30a.C.)¹², em sua obra *Bibliothecae Historicae*. Outros estudos posteriores também comprovam essa influência sobre a cultura ocidental passada e contemporânea.

A representação da figura humana referente aos aspectos religiosos egípcios exigia uma aparência adequada aos conceitos apresentados tanto nas esculturas e alto-relevos quanto nas pinturas. Essa necessidade gerou pesquisas sobre as partes do corpo humano, isoladas e entre si, a fim de criar representações proporcionais e simbólicas. Diodoro explicou em seu texto que ao confeccionar suas

esculturas, os artistas egípcios cortavam blocos de pedra e dividiam a estrutura ao marcar 21 divisões e 1/4 para definir a figura que seria esculpida de forma proporcional e de acordo com seus conceitos estéticos¹³. Para as pinturas em paredes e painéis, bem como para os altos-relevos, o princípio básico determinante era a criação de uma grade modular de quadrados de acordo com a dimensão e profundidade de cada obra ou monumento. Embora as medidas se alterassem de acordo com as diferentes épocas, as linhas dos quadrados das figuras humanas seguiam regras fixas, ou seja, havia linhas para determinar a altura dos tornozelos, joelhos, cintura e assim por diante. A grade também possibilitava calcular a distância entre as pernas para representar uma figura caminhando, parada e sentada, bem como, adaptá-las às características de cada cena, situação ou cerimônia representada. Entretanto, para os detalhes das partes do corpo eram traçadas ainda subdivisões modulares dentro dos quadrados. Da mesma forma, havia esquemas quadráticos para os deuses

e animais, sendo que, ao planejar sua grade de quadrados, o artista egípcio sabia de antemão onde colocaria cada elemento em suas obras. Ou seja, os esquemas para a criação de figuras geravam formas construtivas em que as posições e movimentos de cada figura obedeciam a um resultado estilizado sem compromisso realista, mas precipuamente expressivo e comunicativo¹⁴.

A ARTE GREGA E AS MEDIDAS PARA O CORPO HUMANO

No início, a arte arcaica grega seguia os conceitos estéticos egípcios, mas aos poucos esse estilo representativo foi se distanciando das origens devido às influências dos conceitos disseminados pelos filósofos locais até se transformar no famoso estilo clássico da arte grega. A partir daí, ao elaborar suas obras, os artistas gregos passaram a buscar uma imitação estética da realidade para representar a figura humana com exatidão anatômica, sendo que os conceitos artísticos e técnicos, tais como, finalidade,

composição, simetria, cores, materiais etc. se ajustavam conceitualmente à mimese aristotélica para simular a forma humana. Para isso, eles estudaram as técnicas usadas em seus trabalhos e alguns escreveram textos e tratados explicando suas teses. Caio Plínio Segundo (c.23-79) comentou que o pintor Apeles de Cós (c.370a.C.-c.306a.C) escreveu alguns livros sobre a arte da pintura; que o escultor e pintor Eufanor¹⁵ (ca.390-325a.C.) escreveu sobre simetria e cores e que o escultor Xenócrates (c.280a.C.) escreveu alguns textos sobre sua arte¹⁶. Infelizmente, esses textos não chegaram até nós.

Entretanto, conceitos medicinais também faziam parte da criação artística grega, porque se a medicina usava uma linguagem descritiva das funções e formas do corpo humano relacionando-as com a alma e o criador, a escultura tentava descrever e representar a forma humana de acordo com a harmonia defendida pelos médicos¹⁷. Assim, decodificar a composição anatômica do Homem para representá-lo harmonicamente em suas obras também era uma necessidade sentida pelos



Duas cópias romanas de esculturas de Policlete: Um Doríforo segurando uma lança e um Diadúmeno, vencedor de competição esportiva, levantando braços para colocar o diadema.



À esquerda: Doríforo (lanceiro) Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Imagem em domínio público.

À direita: Diadúmeno (portador de diademas) Museu Arqueológico Nacional de Atenas. Imagem em domínio público.

artistas (principalmente escultores) e essa característica cultural foi usada para estudar as formas e as proporções do corpo humano.

A INVENÇÃO DO CÂNONE

O mais antigo sistema artístico ocidental de medidas para o corpo humano conhecido até hoje foi criado pelo escultor grego Policleto de Argos (c.460a.C.-410a.C.). Denominado por ele de Cãnon ou Cãnone (Norma ou Regra), seu tratado sobre o sistema de medidas para o corpo humano foi perdido com o tempo, mas restaram muitos comentários feitos por estudiosos gregos e romanos posteriores a ele¹⁸. Ao estudar a anatomia humana a fim de representá-la perfeitamente em suas esculturas, ele imaginou um eixo vertical dividindo o corpo em segmentos simétricos para compará-los entre si e harmonizá-los. Ao mesmo tempo, Policleto percebeu que para obter certo dinamismo mesmo em posições estáticas, as esculturas deveriam apresentar o corpo humano em posições cujas partes estivessem contrapostas entre si de forma quiasmática¹⁹, técnica denominada de *contrapposto*²⁰. O resultado propiciava esculturas com

equilíbrio visual harmônico e agradável independentemente da posição em que as obras fossem observadas. Além disso, seguindo a tradição da época que afirmava que um corpo saudável tinha boa simetria, seu Cãnone tinha correlação com os estudos de Hipócrates (460a.C-370a.C.). Séculos depois, o médico romano de origem grega Cláudio Galeno (129-216) também mencionou em seus textos filosóficos o Cãnone comprovando sua duradoura permanência²¹.

Especificamente sobre as medidas definidas por Policleto, sabe-se que ele usou uma falange para medir as proporções dos dedos e das mãos e estas para medir os braços, pernas e cabeça, bem como usou essas partes como referências com outras partes do corpo em um processo de comensurabilidade entre elas. Sua escultura Doríforo, copiada várias vezes pelos romanos, é considerada o exemplo de sua teoria anatômica a ponto da escultura também ser denominada Cãnone por alguns estudiosos ao longo da história. A influência de Policleto pode ser constatada pela quantidade de esculturas criadas

seguindo o seu estilo e seu cânone²² e pelas várias cópias romanas de suas esculturas ainda hoje espalhadas por vários países, sendo a mais conhecida exposta em Nápoles.

AS DIVERGÊNCIAS CANÔNICAS

Contudo a busca pela perfeição em suas esculturas havia se tornado uma tradição entre os escultores gregos e, ainda de acordo com Plínio, as proporções criadas por Policleto passaram a ser alteradas devido a novas observações de outros artistas. Eufranor criou estátuas, cujos corpos eram mais finos e com músculos mais suaves, mantendo apenas as proporções da cabeça e dos membros. Lísipo (c.370a.C.-c.300a.C.) detalhava melhor as curvas dos cabelos e passou a reduzir o tamanho das cabeças, bem como, adelgaçar os corpos tornando-os mais esbeltos e graciosos. Se Policleto usava as mãos para medir a altura do corpo, Lísipo passou usar a cabeça como unidade de medida²³. O efeito foi tão atrativo que passou a ser interpretado e seguido como um novo estilo, mesmo com a permanência do Cânone de Policleto²⁴.

O SONHO DE CIPILÃO

Retornando às questões filosóficas e cosmogônicas pertinentes à história do desenho de Leonardo, é preciso mencionar que as ideias platônicas e estoicas permaneceram praticamente inalteradas por alguns séculos até que Marco Túlio Cícero (106a.C.-43a.C.), político, advogado, escritor, orador e filósofo romano; em sua obra *De Re Publica* (Sobre a República), composta por seis volumes, relatou o sonho de Cipião Emiliano, comandante de uma legião romana em 149a.C e atuante no norte da África. No sonho, dois antepassados visitaram Cipião e explicaram que o universo descrito pelos filósofos gregos seria formado por várias esferas concêntricas, cujo limite seria a esfera celestial²⁵. Nestas esferas se localizariam diversos elementos que funcionariam de acordo com sua importância dentro do micro e do macrocosmo. Para eles, a Terra estaria imóvel no centro dessa esfera celestial e a Lua estaria na esfera imediatamente acima, sendo que o Sol e as estrelas estariam em esferas mais distantes. Ou seja, acima da esfera

da Lua, tudo seria eterno e dentro da esfera terrestre estaria o ser humano considerado um tipo de deus mortal, cuja alma seria imortal por ser proveniente da esfera celestial. O texto de Cícero influenciou muitos estudiosos posteriores a ele.

A ESFERA, O CÍRCULO E O QUADRADO

Com o tempo, a explicação de um universo constituído pela esfera celestial, explicada por Cícero e pelos filósofos gregos, passou a ser representada no plano bidimensional pelo círculo e a representação do mundo material, constituído pelas linhas retas e formas geométricas das construções humanas, passou a ser associada ao quadrado. Dessa forma, o círculo simbolizava o cósmico e o divino, e o quadrado simbolizava o mundo material e humano. Essas ideias filosóficas descritivas do micro e do macrocosmo foram assimiladas pela cultura romana e medieval e formaram uma espécie de *modus cogitandi* entre os filósofos, teólogos e artistas durante muitos séculos, perdendo impacto somente no século XVI, devido à visão mecanicista proporcionada



Escultura de Augusto baseada no cânone de Policleto e encontrada em 1863 na Casa de Livia Drusilla, terceira e última esposa de Augusto, em Prima Porta. Museu do Vaticano. Imagem em domínio público

pela ciência ocidental advinda de Copérnico, Galileu e Newton.

JÚLIO CÉSAR E AUGUSTO

A história do desenho do Homem Vitruviano dependeu também das lutas políticas e da guerra civil romana para que surgisse um personagem germinal em sua execução. Em 49a.C., Caio Júlio César (100a.C-44a.C.), assumiu o poder em Roma e iniciou uma série de reformas sociais e políticas que contrariou as elites romanas. Após o seu assassinato em 44a.C., nova crise política se instalou na república transformando Roma em uma cidade completamente suja, com vários prédios e templos deteriorados, esgotos danificados, pessoas vivendo pelas ruas, muita poluição sonora, visual e sanitária. Em meio a diversas tensões políticas e conflitos internos, em 27a.C., seu sobrinho-neto Caio Otávio Turino (63a.C.-14), que havia sido declarado em testamento filho adotivo e herdeiro de Júlio César, assumiu definitivamente o poder absoluto e entrou para a história como Octavius Caesar Augustus, conhecido como Augusto, primeiro imperador romano.

Dando continuidade às reformas implementadas pelo tio e pai adotivo, ele restaurou templos e edifícios públicos, recuperou ruas, incentivou a produção de esculturas e as colocou em vários edifícios e locais públicos. De certa forma, ele reconstruiu Roma materialmente e recuperou o orgulho de seus cidadãos, pois quando ele assumiu o poder, a cidade se encontrava em estado calamitoso. Politicamente, ele restaurou o poderio militar do império por meio de várias campanhas militares e políticas²⁶.

Em relação às demais províncias romanas, Augusto também não se descuidou. Ele restaurou construções, estradas e espalhou obras de arte por várias cidades iniciando uma tradição continuada e expandida por vários sucessores.

Fisionomicamente, Augusto era baixo, manco, franzino, banguela e cheio de marcas na pele devido a doenças adquiridas em sua juventude. Entretanto, a fim de valorizar sua importância e presença em todo o império, ele usou as medidas do cânone de Policleto como referência para encomendar esculturas

que o representassem de forma digna e portentosa e que eram instaladas em alguns edifícios das regiões que ele conquistava ou pacificava e administrava. A visibilidade social dessas esculturas reforçou o emprego de medidas canônicas pelos escultores da época.

VITRÚVIO E O TRATADO DE ARQUITETURA

Marco Vitrúvio Polião (c.81a.C.-15a.C.) foi um engenheiro militar e arquiteto romano que serviu ao exército durante as campanhas de Júlio César, construindo, reparando e montando máquinas de guerra, coordenando as obras viárias para facilitar o deslocamento das tropas militares etc. Sua identificação é controversa sendo garantido historicamente apenas o nome Vitrúvio. Pouco se sabe sobre sua biografia, mas ele teve formação especializada, pois pertencia à *ordo apparitorum*, uma classe de servidores altamente especializados e que recebiam salários diretamente do império. Após a morte de Júlio César, Vitrúvio se aposentou entre 35 e 20a.C. e passou a estudar

textos antigos sobre arquitetura, bem como a medir as dimensões dos edifícios antigos que ele considerava ideais e ajustados à filosofia grega. Em seguida escreveu um livro sobre arquitetura e dedicou ao imperador Augusto, que o havia convidado para participar dos trabalhos de remodelagem e embelezamento de Roma. A obra *Architectura Libri Decem* (Dez Livros Sobre Arquitetura)²⁷, conhecida hoje apenas como Tratado de Arquitetura, foi escrita usando a experiência adquirida por ele nos campos de batalha e o conhecimento obtido ao estudar várias obras de filósofos, escritores, escultores e arquitetos gregos e romanos, que foram fontes de pesquisa para o seu trabalho. Ele também abordou diversos tipos de pintura, nomes de pintores, o preparo das paredes para a pintura de afresco, o preparo dos pigmentos etc. Especificamente sobre arquitetura, ele apresentou várias técnicas e características arquitetônicas para construções públicas e particulares. Seu tratado se tornou norma para a construção arquitetônica, urbanística além da forma dos edifícios e templos

romanos. Também influenciou a construção de algumas igrejas durante a Idade Média, Renascimento, servindo ainda de referência para alguns arquitetos importantes do séc. XX.

A COMPOSIÇÃO HARMÔNICA E AS PROPORÇÕES DO CORPO HUMANO

Para Vitrúvio, o Homem é um reflexo da ordem celestial. Portanto, os templos e edifícios deveriam se referenciar nas proporções humanas a fim de obter harmonia e beleza. Em seu tratado, ele defendeu enfaticamente uma correlação matemática entre as três dimensões de edifícios, de esculturas etc. Para ele, era importante saber combinar as formas e proporções, além de distribuir harmonicamente os elementos de qualquer tipo de composição. Em suas palavras, nenhum templo ou edifício poderia ter um princípio racional sem simetria e proporção, e que não apresentasse uma rigorosa composição, como os membros do corpo humano de bela forma. Nesse caso, a palavra simetria tinha um significado diferente do usado hoje em dia e

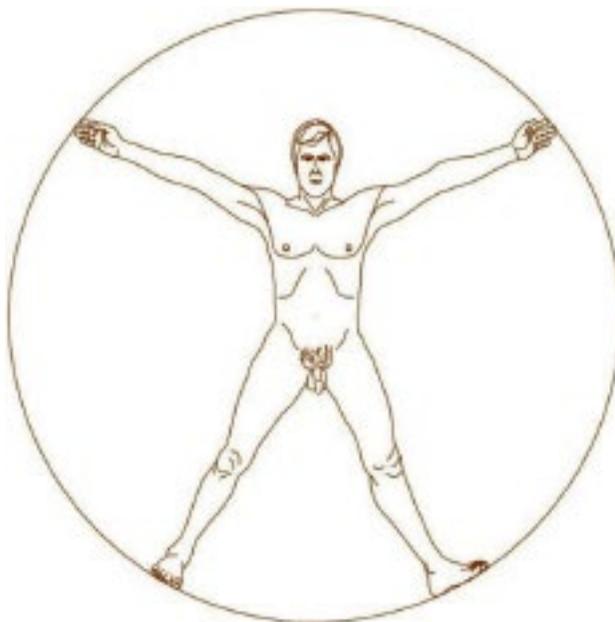
significava a harmonia das partes entre si e de cada parte com o todo. Em outras palavras, os edifícios deveriam obedecer a uma correspondência semelhante às proporções de um corpo humano harmônico e de bela compleição, descrito da seguinte forma:

“Com efeito, a natureza compôs o corpo humano de tal modo que o rosto, desde o queixo até o alto da testa e a raiz dos cabelos, corresponde à sua décima parte; a mão distendida desde o pulso até a extremidade do dedo médio, outro tanto; a cabeça, desde o queixo ao cocuruto, à oitava; da parte superior do peito, na base da cerviz, até a raiz dos cabelos, à sexta parte; e do meio do peito ao cocuruto da cabeça, à quarta parte. Por sua vez, da base do queixo à base das narinas vai a terça parte da altura do citado rosto; e do nariz, na base das narinas, ao meio das sobrancelhas, vai outro tanto; daqui até a raiz dos cabelos temos a frente, que é também a terça parte. O pé, por seu turno, corresponde à sexta parte da

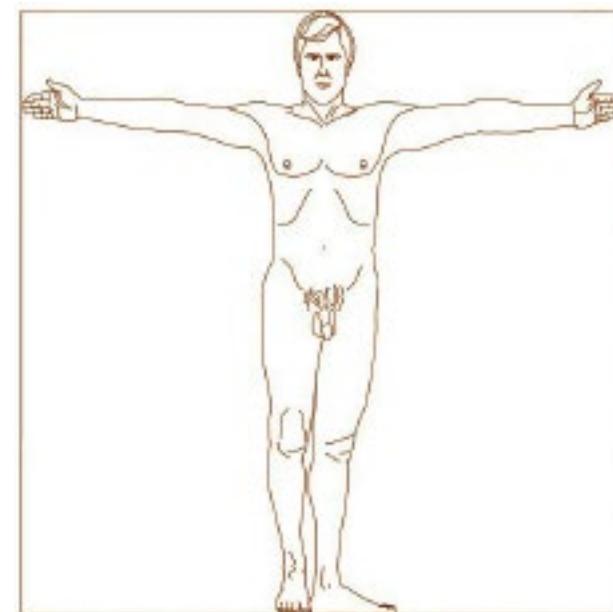
altura do corpo; o antebraço, à quarta; o peito também à quarta. Também os membros restantes têm as suas proporções de medida, com o uso das quais também os antigos pintores e escultores ilustres alcançaram grandes e inumeráveis louvores.”

Além das medidas das partes comparadas entre si, Vitruvius explicou que a natureza compôs o corpo humano de forma que os membros correspondessem

proporcionalmente ao todo, ou seja, se um homem se deitar de costas e estender as mãos e os pés, esses tocariam a linha de uma circunferência cujo centro coincidissem com o umbigo. Essa figura passou a ser chamada de *homo ad circulum*. Da mesma forma, a altura desse corpo deveria coincidir com a largura dos braços esticados, sendo que essa figura passou a ser chamada de *homo ad quadratum*, como vemos nas figuras abaixo²⁸.



Homo ad Circulum



Homo ad Quadratum

AS MEDIDAS VITRUVIANAS EDITADAS POR WALTER MIRANDA:

Um palmo equivale ao comprimento de quatro dedos.

Um pé equivale ao comprimento de quatro palmos.

Um côvado equivale ao comprimento de seis palmos.

Um passo equivale a quatro côvados.

A altura de um homem equivale a quatro côvados.

O comprimento dos braços abertos de um homem (envergadura dos braços) é igual à sua altura.

A distância entre a linha de cabelo na testa e a base do queixo equivale a um décimo da altura de um homem.

A distância entre o topo da cabeça e a base do queixo equivale a um oitavo da altura de um homem.

A distância entre o fundo do pescoço e a linha de cabelo na testa é igual a um sexto da altura de um homem.

O comprimento máximo nos ombros é igual a um quarto da altura de um homem.

A distância entre o meio do peito e o topo da cabeça é igual a um quarto da altura de um homem.

A distância entre o cotovelo e a ponta da mão é igual a um quarto da altura de um homem.

A distância entre o cotovelo e a axila é igual a um oitavo da altura de um homem.

O comprimento da mão equivale a um décimo da altura de um homem.

A distância entre o fundo do queixo e o nariz equivale a um terço do comprimento do rosto.

A distância entre a linha de cabelo na testa e as sobrancelhas é igual a um terço do comprimento do rosto.

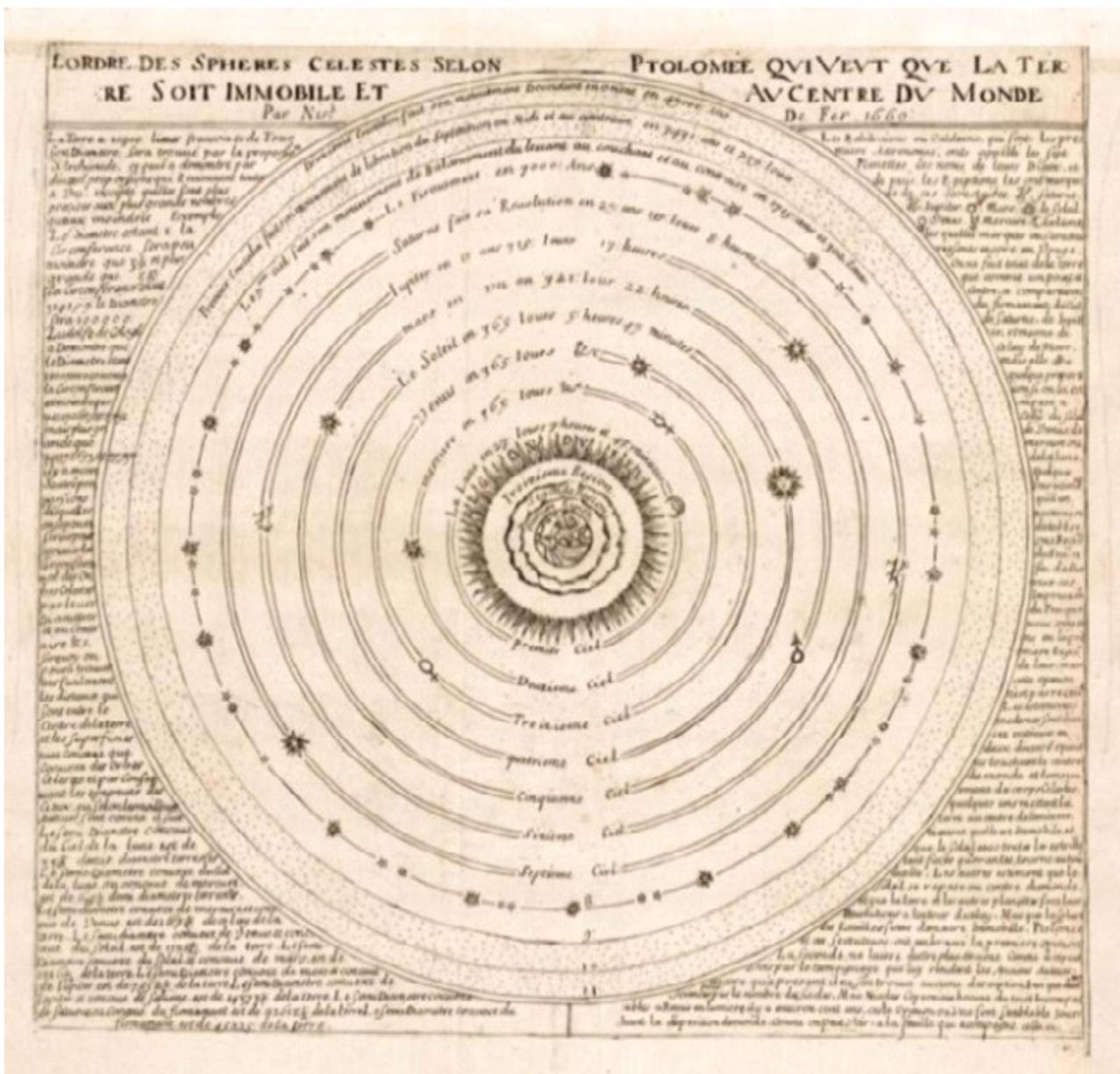
O comprimento da orelha equivale a um terço do da face.

O comprimento do pé é igual a um sexto da altura.

Ao apresentar o Homem inserido no círculo, que é a representação bidimensional da esfera celestial, esse desenho ostenta uma simbologia fortemente cosmogônica. A relação mútua entre o umbigo do Homem e o centro da circunferência reforçou a noção de interligação entre o micro e macrocosmo, pois ambos compartilham da mesma essência universal. A correlação entre os prédios e o ser humano, feita por Vitruvius em seu livro, exercerá forte influência entre alguns intelectuais da Idade Média e principalmente entre os intelectuais e artistas da Renascença.

PTOLOMEU

O trabalho de Vitruvius foi usado por muito tempo apenas como referência arquitetônica, mas a filosofia do micro e macrocosmo associada à ideia de uma esfera celestial continuou a influenciar os filósofos inseridos no espaço físico do império romano. Ela ganhou novo impulso quando o filósofo, matemático, astrônomo e geógrafo grego Claudio Ptolomeu (c.90-c.168) elaborou o sistema geocêntrico, incluso no compêndio escrito por



Sistema cosmológico ptolomaico -1669. Livraria do Congresso norte-americano. Imagem em domínio público e editada por Walter Miranda.

ele em 13 volumes, conhecido como *Almagesto*. Nele, de forma parecida às ideias de Platão, Ptolomeu apresentou a Terra no centro de uma esfera com os demais corpos celestes orbitando ao seu redor.

O NEOPLATONISMO

Além das cópias de esculturas gregas, durante a vigência do império romano era comum os filósofos buscarem os textos antigos para copiar, estudar, compendiar e pregar suas convicções. Uma das fontes era a biblioteca de Alexandria, que colecionava textos de várias partes do mundo antigo, sendo que alguns advinham do Oriente. Esse costume foi assimilado pelo filósofo romano Plotino (c.205-270) que se aprofundou nos estudos da esquecida filosofia platônica e incorporou a ela parte das ideias aristotélicas, pitagóricas, gnósticas, estoicas, orientais e judaico-cristãs²⁹. Como consequência, ele elaborou uma filosofia complicada para ser explicada em poucas palavras, mas que, de certa forma manteve viva a ideia de micro e macrocosmo, pois ele defendia a existência de um

ser supremo imanente e onisciente de onde tudo partiria e para onde tudo voltaria por ser reflexo dele. Também haveria uma espécie de alma universal integrada ao Universo, da mesma forma que a alma humana estaria integrada ao nosso corpo³⁰. Em seus ensinamentos, Plotino amealhou vários discípulos. Um deles, Porfírio de Tiro (c.234-c.305) publicou a obra *Enéadas*, em seis volumes, contendo a filosofia pregada pelo seu mestre e que aborda questões relativas à moral, ética, alma, inteligência, universo e um princípio universal benevolente denominado de “Uno”. Essa filosofia surgiu na mesma época da conversão de Constantino ao cristianismo e causou estranheza para alguns teólogos cristãos devido aos conceitos que divergiam nas explicações de alguns dogmas, mas aos poucos partes dela foram incorporadas anonimamente ao *corpus theologicum christianum*.

Além de Plotino e seus seguidores outro filósofo importante no resgate do platonismo foi Ambrósio Teodósio Macróbio (c.370-?), funcionário do governo romano, estudioso de textos antigos, escritor e filósofo, nascido

na Numídia (norte da África). Forte seguidor da filosofia de Plotino e da obra de Cícero, ele defendia a ideia de que o Universo seria o templo de deus e que a alma emanaria diretamente dele, mas apenas uma ciência especulativa elevaria o Homem sobre a sua natureza fazendo dele um verdadeiro Homem.

Entre suas publicações encontramos a enciclopédia *Saturnaliorum Libri Septen* (Sete livros sobre a Saturnália), em que ele cita vários filósofos, poetas e autores antigos ao explicar mitologias romanas, costumes, emoções humanas, conceitos éticos e morais, além de explicar a origem dessa festa



Trecho do *Commentarii in Somnium Scipionis* (c. 1150) Biblioteca Real da Dinamarca. Manuscrito NKS 218 4º. Folio 46 verso. Imagem em domínio público e editada por Walter Miranda.

homônima e suas características sociais. Outro texto dedicado a seu filho e denominado *In Somnium Scipionis Expositivo* (Comentário sobre o Sonho de Cipião), resgatou o texto filosófico de Cícero e foi muito difundido posteriormente entre os meios intelectuais e religiosos a Idade Média. Embora esse texto também se baseie em muitos filósofos anteriores, ele inseriu várias partes dos ensinamentos de Platão e Plotino³¹.

A disseminação pela Europa das novas ideias de cunho platônico influenciou outros estudiosos e, com o tempo, essa nova corrente filosófica passou a ser chamada de neoplatônica. Obviamente, o texto sobre o sonho de Cipião reavivou a ideia de um Universo macrocósmico e, conseqüentemente, do Homem como microcosmo. A partir de então, a ideia de um ser humano representativo do Universo ou como uma cópia dele se disseminou com maior vigor entre os filósofos e teólogos e alguns descreveram o mundo como filho de Deus e o Homem como filho do Mundo³², sendo que alguns passaram a descrever o Homem como semelhança e imagem de seu criador.

A CRISTIANIZAÇÃO E A SOBREVIVÊNCIA DO *DE ARCHITECTURA*

Com a cristianização do império romano e o surgimento de mosteiros católicos, tornou-se comum copiar textos clássicos em busca de argumentos que pudessem fortalecer a teologia cristã. Por isso, os textos de Platão, Cícero, Plotino e outros autores passaram a ser copiados e divulgados de acordo com a teologia católica.

Textos como os de Macróbio, identificado como um filósofo cristão, também foram replicados e influenciaram muitos teólogos. Dessa forma, a descrição das esferas concêntricas Ptolomaicas que se assemelhavam às esferas descritas por Cícero no sonho de Cipião, reforçaram o conceito de micro e macrocosmo.

Com a disseminação do *Tratado de Arquitetura*, o tratamento reverencial que Vitruvius dedicou a Augusto em seu texto, também passou a ter uma simbologia mística. Nela, a forma humana que possuísse medidas proporcionalmente harmônicas seria

a incorporação do ser supremo e divino. Não demorou muito para vários monges cristãos incorporarem parte da filosofia platônica e associar as figuras sagradas de Cristo e Deus com o macrocosmo e a figura do Homem perfeito com o microcosmo. Além disso, aquele que possuísse pureza de comportamento representaria a grandiosidade e benevolência do Universo. Essa simbologia passou a ser disseminada por importantes teólogos e intelectuais da Idade Média. Agostinho de Hipona, Isidoro de Sevilha, Ceolfrido e Beda são quatro religiosos que tiveram grande influência nessa época e que associavam o macro e o microcosmo a Deus e à sua criação maior: o Homem, cuja cópia foi gerada à sua semelhança.

SANTO AGOSTINHO

Aurélio Agostinho de Hipona (354-430), Santo Agostinho, era um aplicado estudioso de textos antigos, em especial os escritos em latim, como os de Cícero e a filosofia platônica transmitida por Plotino, essência dos

escritos de Porfírio. Todavia, suas considerações teológicas, embora neoplatônicas, tinham maior correlação com os ensinamentos cristãos. Para ele, de acordo com os ensinamentos bíblicos, o Homem foi criado à imagem e semelhança de Deus³³. Em 410, a cidade de Roma foi invadida e sofreu um saque comandado por Alarico, rei dos Visigodos. Frente às acusações dos romanos ao imputar culpa aos cristãos pelo saque, Agostinho resolveu escrever a obra denominada *De Civitate Dei* (A Cidade de Deus), proclamando o final do império romano devido ao castigo de Deus pelos pecados romanos e que o triunfo do cristianismo estava próximo. Na mesma obra, Agostinho estabeleceu um paralelo entre as medidas das três dimensões da Arca de Noé com um corpo humano perfeito. Para ele, a arca seria uma analogia à igreja salvadora da humanidade e o corpo perfeito obedeceria às proporções do corpo de Cristo. Assim, a largura do corpo visto de frente corresponderia a um sexto da altura e se o corpo estivesse deitado, a altura da caixa torácica entre o peito e as costas, equivaleria



Afresco do século VI Arquibasílica de São João de Latrão em Roma.
Imagem em domínio público.

à décima parte da distância entre os pés e a cabeça³⁴. Se até então os artistas usavam as proporções anatômicas associadas a conceitos filosóficos, com a disseminação dos textos de Agostinho pela Europa Medieval, essa noção de proporção ganhou novo viés religioso. A igreja passou a estipular novas regras na criação de obras de cunho artístico religioso e os artistas passaram seguir essas novas exigências.

A meu ver, Santo Agostinho é o último filósofo europeu da Antiguidade. Seus ensinamentos foram importantíssimos no desenvolvimento do cristianismo durante a Idade Média, Renascimento e Era Moderna, sendo reconhecido até hoje como um dos maiores pensadores da história humana.

Aqui termina a primeira parte dessa tese pessoal sobre a história dos conceitos que culminaram na criação do desenho do Homem Vitruviano feito por Leonardo da Vinci. A segunda parte desse texto iniciarei com Isidoro de Sevilha, outro pensador importante no desenvolvimento da filosofia ocidental europeia. Até lá!

NOTAS/ BIBLIOGRAFIA

1 BERTHELOT, Marcellin. *Les Origines de L'Alchimie*. Paris: Georges Steinheil, Éditeur. 1883, pp. 51.

2 ALLERS, Rudolf. *Microcosmus: From Anaximandros to Paracelsus*. Cambridge: The University Press. Traditio. Vol. 2. 1944, pp. 346.

3 DREYER, John Louis Emil. *History of the Planetary Systems from Thales to Kepler*. Cambridge: University Press. 1906, pp. 1-34.

4 ALLERS, Rudolf. *Ibidem*. pp. 343; DREYER. *Op. Cit.* pp. 37-9.

5 CONGER, George Perrigo. *Theories of Macrocosms and Microcosms in The History of Philosophy*. New York: Columbia University Press. 1922, pp. 1-11.

6 PLATÃO. *Timeu-Críticas*. Tradução do grego por Rodolfo Lopes. Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. Universidade de Coimbra. 2011; PLATÃO. *A República*. Tradução de Enrico Corvisieri. Editora Nova Cultural. São Paulo. 2000; PLATÃO. *Fédon-Críton*. Coordenação editorial de Janice Florido,. Editora Nova

Cultural. São Paulo. 1999 e PLATÃO. *Filebo, O Prazer, a Vida Boa*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Acessível em: <http://br.egroups.com/group/acropolis/>; MATSUURA, Oscar T. *Timeu: a Cosmologia de Platão*. São Paulo: Edição do Autor. 2019, pp. 1-141; CONGER. *Op. Cit.* pp. 9-10 .

7 BERTHELOT. *Op. Cit.* pp. 51-2.

8 ARISTOTLE. *De Caelo*. Translated by John Leofric Stocks. Oxford: The Clarendon Press. 1922, pp. 268-79; DREYER. *Op. cit.* pp. 108-22.

9 ARISTOTLE. *The Physics*. Translated by Philip H. Wicksteed. London: William Heinemann Ltd. Book VIII. 1934, pp. 267-425.

10 ARISTOTLE. *Op. Cit.* , pp. 283-313.

11 ARNOLD, Edward Vernon. *Roman Stoicism*. Cambridge: The University Press. 1911, pp. 17-20, 89-127, 238-72.

12 SÍCULO, Diodoro. *Bibliothecae Historicae*. Trad. Charles Henry Oldfather. Cambridge: Harvard University Press. 1933, pp. 327-41.

13 SÍCULO. *Ibidem*. pp. 337-41; IVERSEN, Erik. *Diodoru's Account of the Egyptian*. London: The Journal of

Egyptian Archaeology. Vol. 54. 1968, pp. 215-18 .

14 PANOFISKY, Erwin. *A História das Proporções Humanas como Reflexo da História dos Estilos*. In: *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva. 1976, pp. 89-148; IVERSEN, Erik. *The Proportions of the Face in Egyptian Art*. Berlin: Studien Zur Altägyptischen Kultur. Vo. 4. 1976, pp. 135-48; ROBINS, Gay. *Proportions in the Old and Middle Kingdoms*. In *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*. Austin: University of Texas Press. 1994, pp. 64-71.

15 COULSON, D. E. William. *The Nature of Pliny's Remarks on Euphranor*. Baltimore: *The Classical Journal*, Vol. 67, nº 4, 1972, pp. 323-26. Acessível em: JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/3296297>.

16 PLINIO. *Natural History*. Book 35. Chap. 36 e 40; Book 34. Chap 19. Transl. John Bostock. London: Henry G. Bohn, 1857 e Transl. H. Rackham. London Willian Heinemann, 1961.

17 MÉTRAUX, Guy P. R. *Sculptors and Physicians in Fifth-Century Greece - A Preliminary Study*. Montreal: McGill-

Queen's University Press. 1995, pp. vii-xiv.

18 PHILOS of Byzantium. Philons Belopoiika, Viertes Buch Der Mechanik. Berlin: Verlag Der Akademie der Wissenschaften. 1919, p. 8; GALENI, Claudii. Pergameni De Temperaaments Libri III. Trad. Thoma Linacro Anglo. Parisiis: Iacobum Gazellum. 1545, pp. 22-3; SCHIEFSKY, Mark J. Techné and Method in Ancient Artillery Construction: The Belopoeica of Philo of Byzantium. In: Holmes B, Fischer K-D The Frontiers of Ancient Science. Berlin: De Gruyter. 2015. pp. 613-651. Acessivel em: <https://scholar.harvard.edu/schiefsky/publications/techn%C4%93-and-method-ancient-artillery-construction-belopoeica-philofbyzantium>; MOON, Warren G. Polikleytos, The Doryphoros, and Tradition. Winconsin: The University of Winsconsin Press. 1995, pp. xi-xii; HYDE, Walter Woodburn. Olympic Victor Monuments and Greek Athletic Art. Washington: The Carnegie Institution of Washington. 1921, pp. 58, 68, 69, 70, 109.

19 TOBINS, Richard. The Pose of

Doryphoros. In Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition. Winconsin: The University of Winsconsin Press. 1995, pp. 52-64; HYDE. Op. Cit. pp. 226.

20 FERRI, Silvio. Nuovi Contributi Eesegetici al "Cànone" della Scultura Greca. Rivista del Reale Istituto d'Arqueologia e Storia dell'Arte. Roma: Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte. 1939 - Vol. 6 pp. 117-152; TOBIN, Richard. The Canon of Polykleitos. Boston: American Journal of Archaeology. Vo. 79, nº 4. 1975, pp. 307-321; PAPINI, Massimiliano. Il Canone di Policleto. Roma: Lexicon Philosophicum. Dec/2018, pp. 5-41.

21 GALENI, Claudii. De Hippocratis et Platonis Dogmatibus. Trad. Iano Cornario. Lugduni (Lyon): Paulum Mirallietum sub insigni Diui Pauli. 1550, pp.254-6; LEFTWICH, Gregory Vincent. Polykleytos and Hippocratic Medicine. In Polykleitos, the Doriphoros, and Tradition. Madison: University of Winsconsin Press. 1995, pp. 38-51; MÉTRAUS, Guy P. R. Sculptors and Physicians in Fifth-Century Greece. A Preliminary Study.

Montreal: McGill-Queens's University Press. 1995, pp. i-xiv.

22 HYDE. Op. Cit. p.p. 1-406; MICHAELIS, Adolf. Tre Statue Policletee. Estratto dagli Annali dell' Instituto de corrispondenza acheologica. Roma: Coi Tipi Del Salviucci. 1878, pp. 5-30; SENGOKU-HAGA, Kyoko, et al. Polykleitos and His Followers at Work: How the Doryphoros Was Used. In Artistry in Bronze: The Greeks and Their Legacy (XIXth International Congress on Ancient Bronzes), edited by Jens M. Daehner, Kenneth Lapatin, and Ambra Spinelli. Los Angeles: J. Paul Getty Museum; Getty Conservation Institute, 2017. <http://www.getty.edu/publications/artistryinbronze/the-artist/10-haga-et-al/>

23 MORTET, Victor. In: Recherches Critiques Sur Vitruve et son Oeuvre. Paris: Revue Archéologique 13. 1909, pp.46-78.

24 PLINIO. Natural History. Book 34. Chap. 19. Transl. John Bostock. London: Henry G. Bohn, 1857 e Transl. H. Rackham. London Willian Heinemann, 1961; HYDE. Op. Cit. pp. 44, 46, 66, 69, 136, 286, 288, 296, 301, 302.

MORGAN, Charles H. The Style of Lysippos. Athens: Hesperia Supplements. Vol. 8. 1949, pp. 228-34; STUART, A. F. Lysippan Studies: 1- The Only Creator of Beauty, 2- Agias and Oilpouner e 3- Not by Daidalos? American Journal of Archaeology. Vol. 82, nº 4. 1978, pp. 164-71, 301-13 e 473-82. Acessível em: <https://www.jstor.org/stable/504491>.

25 CÍCERO, Marco Túlio. De Re Publica. Traduzido por Juvino Alves Maia Junior. Scientia Traductionis. Nº 10. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. 2016, pp. 241-57; CÍCERO, Marco Túlio. Da Republica. CÍCERO, Marco Túlio. Da Republica. Brasília: Edições do Senado. Vol. 250. 2019, pp. 91-98.

26 TRANQUILLUS, Gaius Suetonius. The Lives of the Twelve Caesars. Translated Alexander Thomson. London: George Bell & Sons. 1893, pp. 1-191; SYME, Ronald. The Roman Revolution. Oxford: Oxford University Press. 1939, pp.387-497; STRONG, Eugénie. Art in Ancient Rome. Vol. I New York: Charles Scribner's Sons. 1928, pp. 126-56.

27 VITRÚVO. Tratado de Arquitetura. Traduzido por M. Justino Maciel. São Paulo. Martins Editora e Livraria. 2007, pp. 29-544; VITRUVIUS. The Architecture. Translated by Joseph Gwilt. London: Priestley and Weale. 1826, pp. 1-347; VITRUVIUS. The Ten Books on Architecture. Translated by Morris Hicky Morgan. Dover Publications. New York. 1960, pp. 5-320.

28 VITRUVIO. Op. Cit. Tratado de Arquitetura, livro 3, cap. 1, alíneas 1-4.

29 RUDOLF. Op. Cit. pp. 357 e 365; MORSELLI, Emilio. Plotino. Il Maestri del Pensiero. Milano: Edizioni Athena. 1927, pp. 6.

30 PLOTINUS. The Enneads. Translated by Stephen MacKenna. London: Faber and Faber Limited. 1917-1930, pp. xxiii-xliv; GUTHRIE, Kennet Sylvan. The Philosophy of Plotinus. New York: Theosophical Publishing Co. 1896, pp. 1-35; KATZ, Joseph. The Philosophy of Plotinus. New York: Appleton-Century-Crofts, Inc. 1950, pp. 7-58; MORSELLI. Ibidem, pp. 34-154.

31 WITTHAKER, Thomas. Macrobius or

Philosophy, Science and Letters in the Year 400. Cambridge: The University Press. 1923, pp. 67

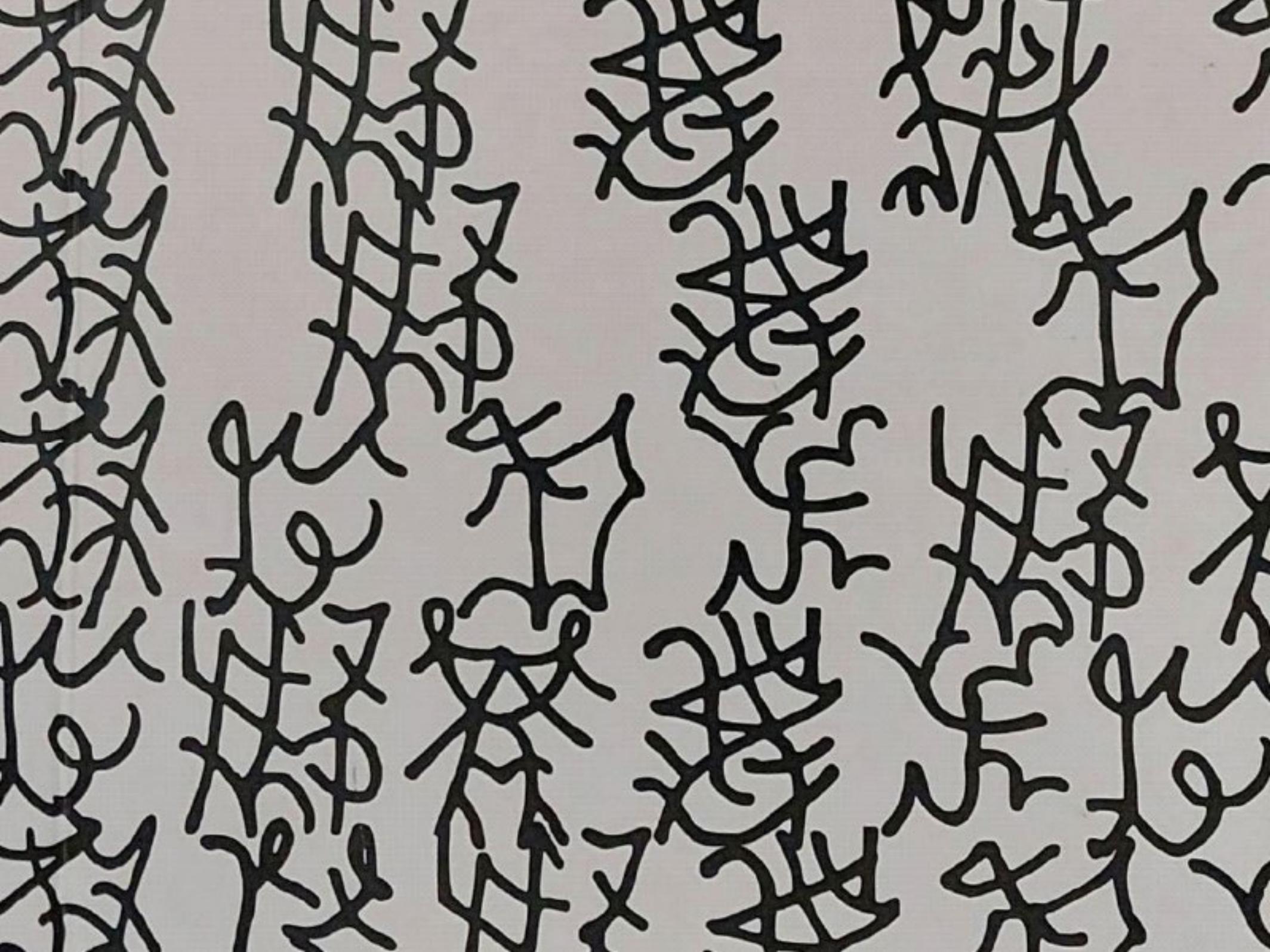
32 CONGER. Op. Cit. p. 57-98.

33 AGOSTINHO, Aurélio. Confissões. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural. 1999, pp. 5-23.

34 AUGUSTIN, St. The City of God and Christian Doctrine. Buffalo: The Christian Literature Co. 1887, pp. 306.

WALTER MIRANDA

Artista plástico; professor de história da arte e técnicas artísticas; lecionou no Liceu de Artes e Ofícios por 10 anos; atua como membro de júri de salões de arte desde 1987; pesquisador nas áreas História da Arte e Técnicas artísticas; ministra palestras e workshops em universidades, museus e instituições culturais; coordenador da área de Artes Visuais do “Mapa Cultural Paulista” da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo (2015/16); presidente da APAP Associação Profissional de Artistas Plásticos de São Paulo (2013/2018); coordenador cultural e técnico do Projeto “Oficina de Esculturas” na cidade de Rio Grande/RS (2013); curador independente para exposições de arte.



LIVRO

AS PROFUNDEZAS ESPIRALADAS DA ARTISTA CASTIEL VITORINO BRASILEIRO

ALESSANDRA SIMÕES PAIVA
ABCA/SALVADOR

RESUMO: O novo livro da artista Castiel Vitorino Brasileiro, intitulado *Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude* (n-1 edições/Hedra, 2022), apresenta uma contundente análise “teórico-poética” sobre questões que orbitam em torno do tema da colonialidade e da temática “Tornar-Negro”, subsidiadas por diversas referências teóricas, como as obras de Neusa Santos Souza e da artista Jota Mombaça. Em seu site, a artista afirma o seguinte: “Se eu pudesse dizer algo sobre este livro, seria: obrigada, sejam livres. Pois eu não escrevo cartas de alforria, porque já somos livres.” Castiel ainda sentencia: “E enquanto a raça negra for o princípio de nossas vidas, permaneceremos na podridão, no esquecimento.” É com provocações como essas que Castiel tece seu complexo pensamento ao longo do livro, marcado por uma linguagem consistente, entrecortada por preciosos lampejos conceituais e belos insights líricos.

PALAVRAS-CHAVE: arte contemporânea, filosofia da arte, teoria da arte

ABSTRACT: The new book by the artist Castiel Vitorino Brasileiro, titled *“Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude”/“When the Sun Here No Longer Shines: The Bankruptcy of Blackness”* (n-1 editions/Hedra, 2022), offers a compelling blend of theoretical and poetic analysis that delves into the multifaceted issues surrounding coloniality and the concept of “Tornar-Negro” (Become Black). Drawing inspiration from esteemed authors such as Neusa Santos Souza and artist Jota Mombaça, Castiel presents a thought-provoking exploration that pushes the boundaries of conventional discourse. Castiel says your book encourages freedom in her personal statement on the artist’s website. Throughout the book, Castiel artfully weaves together intricate thoughts, employing a consistent language that seamlessly intertwines precious conceptual flashes with captivating lyrical insights. By skillfully blending theory and poetry, the author invites readers on a profound intellectual journey that challenges existing paradigms and sparks contemplation of our collective societal fabric.

KEYWORDS: contemporary art, philosophy of art, theory of art

*“Religiões são barcos,
e a espiritualidade é o mar”*
(Castiel Vitorino Brasileiro)

O que enguias, travestis e flores meliaceae têm em comum? É por meio de espiralados pensamentos como este que o novo livro da artista Castiel Vitorino Brasileiro se desenvolve. Intitulado *Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude* (n-1 edições/Hedra, 2022), o livro tece uma complexa e profunda análise sobre diversas questões que orbitam em torno do tema da colonialidade vigente no Brasil e da temática “Tornar-Negro”, subsidiadas por diversas referências teóricas, como as obras de Neusa Santos Souza e da artista Jota Mombaça.

Segundo o site da editora, o livro apresenta a negritude num outro contexto histórico identitário, demonstrando os limites de suas políticas de orgulho racial. Uma vez que circunscreve-se na resignificação de mitologias modernas, ao invés de ultrapassar tais prerrogativas coloniais, a negritude acaba

naturalizando a categoria negro como único princípio a ser alimentado e defendido. Neste contexto, o livro pergunta: Porque ainda nos chamamos de commodity escravocrata/negros?

O livro é complexo, merece ser relido inúmeras vezes, especialmente, pelas pessoas que ainda estão em seu processo inicial de letramento racial. Castiel alça vãos imaginativos profundos, como é sua própria obra poética, banhada em sistemas operativos e métodos legítimos da arte contemporânea, embalados por sua ancestralidade de ordem curativa. Faz uma crítica ao sistema identitário, e vai fundo no pensamento filosófico e imaginação psicanalítica para conseguir realmente unir enguias, travestis e flores meliaceae. Isto porque a artista desvela um articulado pensamento e crítica ferinos sobre a complexa situação que o mundo atravessa na reviravolta decolonial, inclusive, no campo das artes, porém sem deixar de lado o pensamento poético, com uma linguagem belamente lírica.

Já no início, a artista declara: os povos branco-europeus são delirantes.

Afinal, “[...] a colonialidade instaura uma realidade na qual as relações das pessoas retintas com o sangue são desenvolvidas a partir da violência racial.” (p. 17) Castiel diz que no contexto de “plantation brasileira”, o sadismo da aniquilação perpetuado sobre as pessoas negras e indígenas orienta até mesmo a agenda nacional de arte (visual, performance, teatral e cinematográfica), “[...] que passa a defender, comissionar e alimentar a reencenação da dor racial como uma prática revolucionária, antirracista e até mesmo decolonial; uma série de artimanhas com a linguagem portuguesa, a fim de garantir à branquitude seu lugar de supremacia. Trata-se de uma camada deste racismo contemporâneo desenvolvido com capitalismo neoliberal e que marca um novo momento de compra e venda da vida negra.” (ps. 17-18)

A artista cita uma frase do Baco Exu do Blues; “Meus ancestrais todos foram vendidos/Deve ser por isso que meu som vende”. E completa: “Deve ser por isso que este texto vende. Ou que, do ponto de vista de certas instituições, a explosão de

arte e pensamento negros e anticoloniais, que parecem definir hoje os rumos dos sistemas de arte e produção de conhecimento em escala global, seja referida como uma moda, uma tendência de mercado. Uma vez que a commodificação dessas perspectivas - nossas perspectivas - depende diretamente de uma certa continuidade entre nossa produção artística e a nossa posição sócio-histórica, talvez faça sentido afirmar que a venda de nossos sons, textos, idéias e imagens reencena, como tendência histórica, os regimes de aquisição dos corpos negros que fundaram a situação-problema da negritude no marco do mundo como conhecemos.” (p. 18)

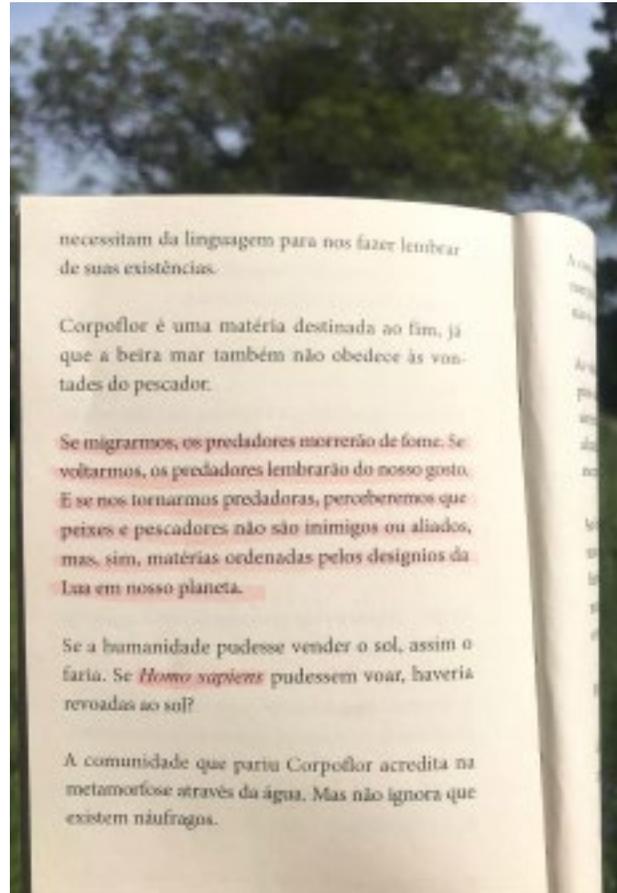
A crítica de Castiel ao sistema da arte é bem precisa: “Indo direto ao ponto: o que faço é uma disputa imagética e narrativo-intelectual sobre a intimidade de que pessoas negras desenvolvem com vidas que não as brancas/humanas. Se, como bem descrito por Mombaça, os sistemas de arte vão fetichizar, especular, vender, comprar e reescrever tais relações interespecíficas a partir de sadismos e fetiches religiosos, em uma outra zona e direção, meu trabalho é descrever a intimidade interespecífica como uma prática crucial para vivermos momentos precípeis de liberdade em nossos cotidianos na plantation.” (p. 19) A artista explica que elabora tais críticas através do conceito de “Estéticas Macumbeiras”. Exemplifica este modo de operar por meio de outros artistas, como a performance *Lazos de sangue* (2010), concebida numa beira de mar em Havana, na qual o artista Carlos Martiel utiliza dois cateteres para perfurar seus antebraços, de modo que seu sangue flua livremente



Castiel Vitorino Brasileiro, artista e escritora
Foto: Rodrigo Jesus

para fora de seu corpo e encontre com o mar, formando uma grande poça vermelha em meio ao azul e branco das águas salgadas. Ou ainda Musa Michelle Mattiuzzi que, em 2016, perfura todo seu corpo, inclusive o rosto, na obra Experimentando o vermelho em dilúvio. “Em cima de um tronco de árvore, Musa Michelle permanece nua com o corpo repleto de pequenas cascatas de sangue, num estado de suspensão, concentração, repetição, coragem, firmeza, dor, sabedoria, gozo, prazer, saúde e cura.” (p. 19)

Castiel inova significativamente quando fala de sua perspectiva sobre todo este contexto: “[...] opto por perceber as relações interespecíficas desenvolvidas por esses artistas numa perspectiva que não a da psiquiatrização e criminalização, ou de programas filosóficos como psicanálises e teorias estruturalistas, muito menos utilizo as categorias estético-raciais ‘brasilidade’, ‘arte afro-brasileira’, ou ‘arte-negra’. Prefiro demonstrar tais artistas abandonando os problemas da plantation, na medida em que se conectam às matérias terráqueas sem a mediação das linguagens, da



Trechos do livro *Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude* de Castiel Vitorino Brasileiro. Fonte: https://castielvitorinobrasileiro.com/Text_quandoosolaquinaomaisbrilhar

racialização ou das identidades gênero- sexuais modernas. Perfuram o corpo e assim criam uma profunda intimidade com o Reino Mineral, que ali se materializa em Forma de agulha. Nestas obras, a história da nossa matéria retinta é recontada sob os aspectos do Reino Mineral, ou seja, um metal perfura aqueles corpos e reencontra-se.” (p. 20)

Para a autora, estas são obras que demonstram aspectos de uma “ancestralidade interespecífica”, banhada pela substância crucial da existência negra, o sangue. “Estou lançando minha flecha no universo, no sistema solar, nas plantas, nos minerais e nas africanas civilizações Bantu, para assim conseguir não comprovar, mas rasgar de uma vez por todas o orgulho racial negro como o destino verdadeiro e irrevogável em nossas vidas escuras. Neste convite, não estou recorrendo a dogmas religiosos umbandistas, candomblecistas, juremeiros. Religiões são barcos, e a espiritualidade é o mar. Então o meu convite é aquele que anuncia o fim da supremacia das linguagens alfabéticas em nossas

comunicações, a fim de atentarmos para aquilo que acontece durante interações interespecíficas. Ou seja, a construção de uma intimidade com as plantas não se restringe e não depende de um pertencimento a religiões, porque minerais e vegetais não são propriedades, mas a característica irreduzível deste planeta. Em nenhum momento desconsidero a importância das religiões afro-brasileiras. O que executo é um desfazer o nó que se criou entre intimidade interespecífica e religião [...]” (p. 21)

Há um dilema da separabilidade no pensamento humano que, segundo Castiel, divide sexo e raça, e que destrói “[...] o mais belo neste planeta: a assimetria, a impossibilidade de massificação da variabilidade das formas [...]” (p. 34). Esta não-linearidade estaria impregnada na vida das plantas, que teriam outras inteligências bióticas responsáveis por suas interligações. “Ao nos apresentar o fim da primazia da hereditariedade como passamos a entendê-la (desarticulada da ideia de pai, mãe, filhos, avós e tias), as plantas comunicam às pessoas ditas

negras a seguinte mensagem: a raça é uma mentira que nos distrai do caminho da liberdade, na medida em que a racialização negra limita a bioquímica dessas pessoas ao limite da ancestralidade humana; ainda que a categoria de humano nunca venha a corresponder às vidas racializadas.” (p. 35) Na hermenêutica praticada por Castiel, entra em cena também a figura ancestral da benzedeira: “[...] a perpetuação de sua presença neste planeta, torna-se uma questão mais complexa do que as soluções previstas pela agenda de restituições organizada pelos conflitos identitários. Pois a vida de uma benzedeira negra ultrapassa os dilemas do racismo misógino e da perseguição religiosa, localizando-se num nível ecocelular interespecífico, o qual, por sua vez, não está resguardado dos sistemas de linguagem das civilizações, sejam elas quais forem.” (p. 35). A artista completa: “Tornar-se benzedeira não corresponde ao tornar-se negra, pois trata-se de ontologias diferentes que se encontram em disputa, pelo fato de que o exercício do benzimento é uma prática de cultuar

metamorfoses, e a racialização é a atividade de cultuar o esquecimento da transfiguração”. (p. 36)

O livro também apresenta passagens interessantes quando a autora analisa a categoria da escuridão. “A colonialidade caracteriza-se pelo controle da escuridão, assim ela evolui e é assim que a supremacia branca elabora o programa de perpetuação de sua presença em escala sideral: tentando controlar a negridão dos mares, as pessoas de pele escura e suas civilizações, e a negridão do espaço extraterreno. O negrume, o preto, o escuro ou uma noite sem lua, são os principais pesadelos dos Seres modernos, porque são as matérias, as vidas, os lugares e as situações que denunciam a prevalência da relatividade, do acaso e da efemeridade, princípios combatidos com a elaboração das ditas ciências humanas ou faculdade que delas se aproximam, em especial a antropologia, a psicanálise e as psicologias. O Ser moderno sabe que não conhece tudo, pois reconhece a todo instante sua vulnerabilidade pela via do medo que tem de desaparecer”. (p. 37) Para

exemplo.” (p. 43) A autora ainda utiliza a ocorrência da negridão no universo como fundamento para perceber a escuridão fenotípica: “[...] defendo a escuridão como uma zona composta por componentes imensuráveis aos corpos escravizados pela prevalência da luz/iluminismo. Percebo o continente africano a partir da ocorrência dos buracos negros no universo; uma grande zona sideral composta por inúmeras elaborações preciosas sobre transfigurações vitais que podem assegurar a integridade das vidas de pessoas racializadas na mitologia negra. [...] O pensamento linear de ir e voltar ao buraco negro ou à África também não garante o conhecimento total sobre a zona habitada, na medida em que a categoria espaço-tempo é em si uma delimitação cognitiva que nos impossibilita perceber a vida de maneira espiralada que é. Em outras palavras, o conhecimento sobre algo não deveria ser uma prática de controle, traição e roubo, mas uma constatação precíval sobre a forma na qual os mistérios da vida.” (p. 45)

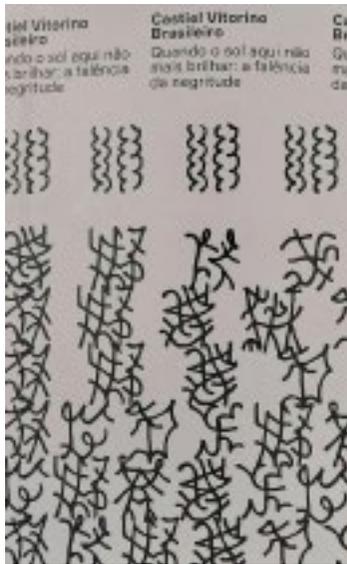
Castiel afirma que existe vida após a morte, porque a morte é um

acontecimento de transfiguração da matéria, e transmutação da memória. “A morte corresponde à inevitabilidade do nosso encontro com a mudança, e não é escrava da maldição moderna do esquecimento. Tenho elaborado uma distinção entre morte e aniquilação, a fim de assegurar à morte seu poder.” (p. 51) Em sentido oposto aos processos de esquecimento, Castiel evoca o termo Kalunga que, de acordo com as tradições da diáspora afro-bantu, é uma palavra/força/zona/princípio com a qual ela se relaciona desde o início de sua vida. No Brasil, “[...] kalunga foi preservada em seu princípio de morte entrelaçado à gestação/ criação.” (p. 56) A artista lança mão de kalunga para desafiar o medo da morte, o medo de transfiguração. “Esse sintoma de medo que anuncia o complexo e profundo processo cotidiano de abandonar a certeza racial, abdicar da história que nos dizem ser a origem de tudo que há. E este é o desafio para as pessoas retintas e demais negras: continuar a reconexão ao negrume destruindo a certeza racial, criar modos de permanecer na dúvida, e

desenvolver lembretes e convites para que suas danças com o acaso, com a imprevisibilidade e com a metamorfose não sejam solitárias.” (p. 60).

O livro apresenta o pensamento filosófico de uma artista que também pratica suas concepções, como ela mesmo cita por meio da obra Corpoflor, na qual propõe uma dança com a inevitabilidade da metamorfose. Um dos aspectos desta obra são as pinturas corporais que Castiel desenvolve em si e nas pessoas que aceitam participar do trabalho, que aceitam se transfigurar e em Corpoflor. “Para Corpoflor, é importante articular estudos de colorimetria à liberdade, justamente pelo fato histórico da mestiçagem no Brasil, que propõe a salvação enquanto mudança de cor daquelas famílias que não são brancas. Mas Corpoflor não é uma resistência à violência, é a modernidade que resiste a ele. Então, quando durante Corpoflor pessoas negras são pintadas de branco, o que há ali é um exercício de liberdade, e não uma representação de histórias já contadas. Pois sim, cada pessoa que se transfigura em Corpoflor vive uma experiência diferente de suspensão

racial, liberdade cognitiva, e amplitude intuitiva, ainda que todas essas camadas existenciais singulares estivessem indissociavelmente conectadas ao cardume no qual tal Corpoflor se torna possível” (ps. 75-76). O livro de Castiel é uma ode aos recônditos poéticos e existenciais promovidos pela mais importante das linguagens interespecíficas, a arte.



*Quando o sol aqui não mais brilhar:
a falência da negritude,*
de Castiel Vitorino Brasileiro

QUEM É CASTIEL VITORINO BRASILEIRO

Nascida em 1996, Castiel é escritora, psicóloga e mestra em Psicologia Clínica PUC-SP. É artista visual com circulação internacional e vencedora de importantes prêmios de Arte no Brasil. Desenvolve seu trabalho em múltiplas linguagens, tendo a fotografia, pintura, instalação e performance como principais suportes. A partir do encruzilhamento que faz entre arte, clínica e os fundamentos de sua ontologia Bantu, Castiel desenvolve pesquisa sobre a racialização negra como um trauma do esquecimento e caracteriza a transmutação/transfiguração como uma experiência cotidiana e inevitável, apesar da nossa colonização em curso. (Fonte da biografia: Site da editora n-1 edições)

ALESSANDRA SIMÕES PAIVA

Pós-doutoranda na University of Leeds (UK). Docente na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB). Integrante da European Network of Brazilianists Working in Cultural Analysis (REBRAC), da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP. É editora de Arte/Diversidade da Revista *Arte&Critica*.



LIVROS

**RICARDO VIVEIROS
LANÇA “MEMÓRIAS
DE UM TEMPO OBSCURO”****CARLOS PERKTOLD
ABCA/MINAS GERAIS**

RESUMO: O autor escreve uma resenha sobre o novo livro de Ricardo Viveiros “Memórias de um tempo Obscuro” no qual um panorama histórico dos anos 2018/2022 é visto e exposto ao leitor, resultado de vários textos publicados ao longo desses anos sob o ponto de vista histórico e político.

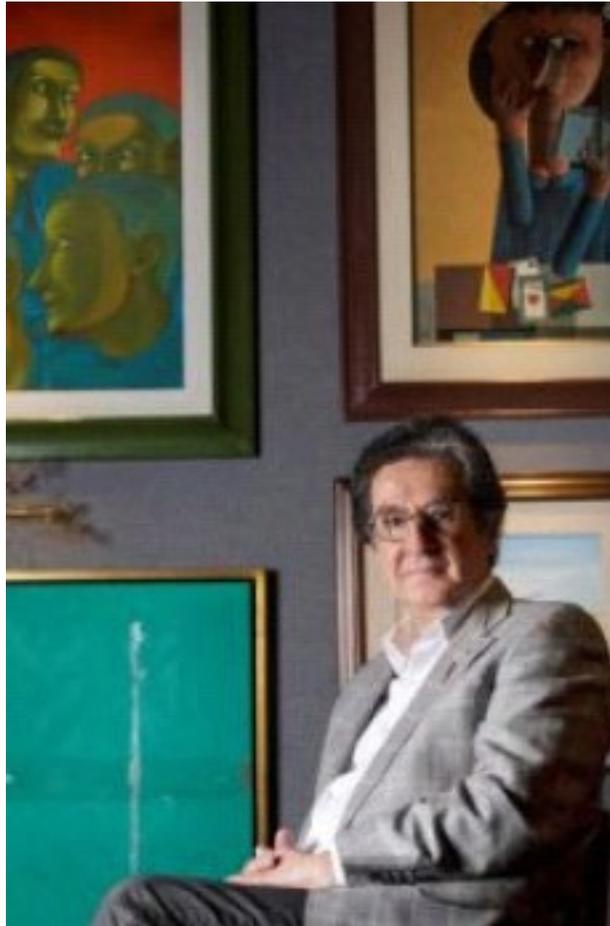
PALAVRAS-CHAVE: corrupção, Freud, escravo, voto de mulheres, Ricardo Viveiros

ABSTRACT: The author writes a book review of the new book written by Ricardo Viveiros “Memórias de um tempo obscuro” in which an historical overlook of the years 2018/2022 is described to the reader. The book is the result of several texts published during those years under the political and historical points of view.

KEYWORDS : corruption, Freud, slave, women votes, Ricardo Viveiros

“Memórias de um tempo obscuro” é o mais novo livro de Ricardo Viveiros. Publicar novo livro não é novidade para um intelectual com mais de 50 títulos nas livrarias e bibliotecas pelo Brasil afora. A novidade é o registro nele contido de um tempo que o autor e muitos brasileiros chamam e acham ser obscuro. Jornalista, editor, correspondente internacional e comentarista político, Viveiros, depois deste livro, pode acrescentar em definitivo o aposto de historiador em sua longa e brilhante carreira.

O autor ressalta com perplexidade a existência ainda hoje da famigerada e antiga perversão de escravizar o próximo e o leitor confirmará que passados 135 anos depois da Lei Áurea, ainda há trabalhadores vivendo como escravos em fazendas pelo interior do país e que, em Unaí, Minas Gerais, agentes do Ministério do Trabalho foram assassinados por ordem de fazendeiro que não queria abrir mão de seus escravos, descobertos em fiscalização trabalhista. O longo processo criminal para apurar o



Ricardo Viveiros
Foto: Roberto Setton / Divulgação

odioso crime envolvendo políticos e baixaria política demorou demais para vermos mandante e assassinos punidos. Viveiros bate na tecla de que a salvação e o “progresso nasce

no aprendizado, no crescimento, no saber cada vez mais amplo e melhor”, assertiva sabida, mas ignorada por todos os políticos responsáveis pela educação no País e que não fazem questão de investir nesse segmento. Com educação, eles não seriam mais eleitos.

O seu texto “Reforma Tributária Exige Reforma Ética” é atualíssimo e cujo título expõe duas verdades que os homens públicos fazem questão de ignorar, transformando a primeira parte do título em aumento de impostos e a desconhecer a segunda. Ética implica em honestidade, que muitos políticos imaginam ser atributo de igreja. Honestidade é ética de tudo.

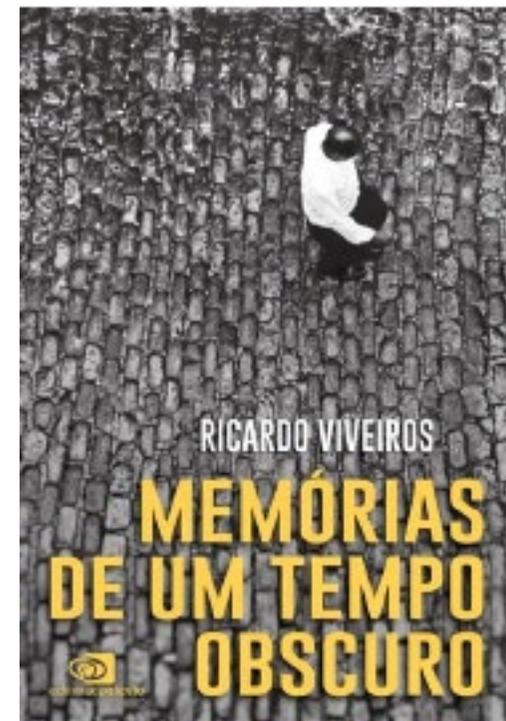
Não é apenas do Brasil que Viveiros relembra fatos históricos. A queima de livro chamada de “Bücherverbrennung” na língua de Goethe ocorreu entre 10 de maio de 21 de junho de 1933 em várias cidades alemãs, em especial, Berlim e Munique logo após a vitória dos nazistas, no culto país de Beethoven. Livros de autores alemães

consagrados, poetas, filósofos e escritores que iam de Thomas Mann a Nietzsche tudo foi queimado. A descrição de quem foi “contemplado” pela fogueira e como tudo ocorreu é registro fundamental no livro. Conta a lenda que Freud, ao observar a queima dos livros, incluindo os seus, teria comentado: “Melhoramos muito. No passado, queimavam os autores.”

Este articulista às vezes imagina o que pensarão nossos compatriotas dentro de cem anos tentando compreender o que foram os anos a partir da metade do século 20 até os dias de hoje, nos quais o Brasil começou a crescer de forma assustadora do ponto de vista econômico. Se um brasileiro do futuro ler os artigos que compõem o volume de Ricardo Viveiros terá uma boa noção dos anos 2018/2022 com clareza, junto com informações preciosas sobre a luta e a conquista do voto pelas mulheres no início do século 20 e as dificuldades machistas com as quais elas viviam, acrescidas ainda das contemporâneas

resistências políticas, corrupções e até da epidemia deste século.

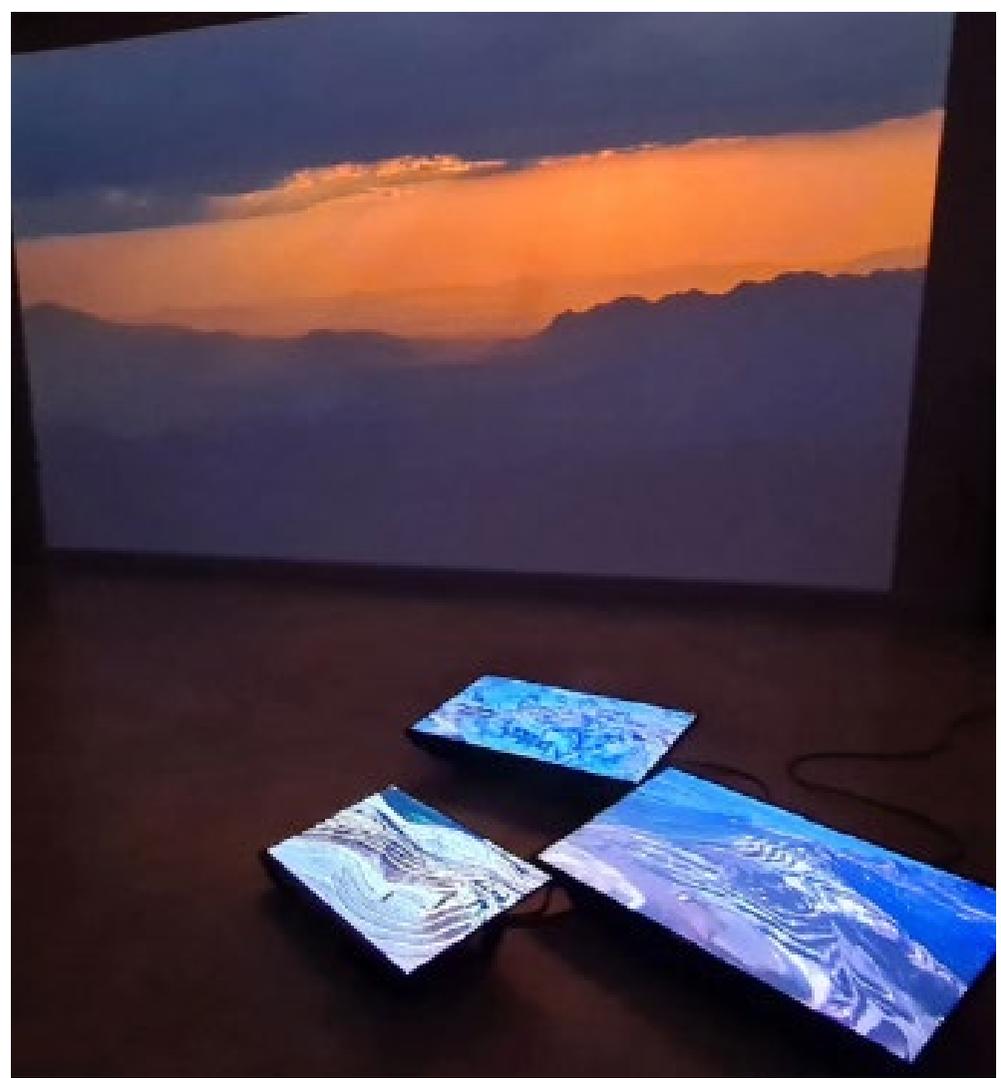
O Brasil navegou em grandes círculos nestes cinco séculos de existência como colônia e república, foi muito sacudido em cruéis tempestades, ficou décadas à deriva à procura de um porto seguro e, com raros comandos de estadistas, segue em frente, ainda à procura de um comandante capaz de percorrer e nos conduzir ao caminho da prosperidade.



Memórias de um tempo obscuro, de Ricardo Viveiros. Editora Contexto, 208 páginas. Preço: R\$ 49,90

CARLOS PERKTOLD

Carlos Perktold é psicanalista e crítico de arte. Integra o Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais (IHGMG) e as Associações Brasileira e Internacional de Críticos de Arte (ABCA e AICA). É autor de Ensaio de Pintura e de Psicanálise (2003), Caixa de Ferramentas (2005) e A Cultura da Confiança: do Escambo à Informática ou a História do Crédito no Brasil (2008).



Cybèle Varela
Um Passeio Feliz, 1970
Acervo MAMSP
Foto: Romulo Fialdini

Instalação com projeções
de Lucas Bambozzi -
Foto: Cecília Bastos

EXPOSIÇÃO

O MAC USP INSTIGA ENTRE OS DESAFIOS DA ARTE

LEILA KIYOMURA - ABCA/ SÃO PAULO

RESUMO: - Duas exposições apresentadas pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo levam à reflexão sobre a arte, o tempo, a vida e o meio ambiente: “Cybèle Varela: Imaginários Pop” traz os desafios da arte na ditadura e “Solastalgia”, de Lucas Bambozzi, mostra o impacto social e ambiental provocado pelas atividades mineradoras no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: MAC USP, arte na ditadura, Cybèle Varela, Lucas Bambozzi, impacto social e ambiental

ABSTRACT: - Two exhibitions presented by the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo lead to reflection on art, time, life and the environment: “Cybèle Varela: Imaginarios Pop” brings the challenges of art in the dictatorship and “Solastalgia”, by Lucas Bambozzi, reveals the social and environmental impact caused by mining activities in Brazil.

KEYWORDS: MAC USP, art during the dictatorship, Cybèle Varela, Lucas Bambozzi, socio-environmental impact

CYBELE VARELA, AOS 80 ANOS, REVÊ OS DESAFIOS QUE ATRAVESSAM O TEMPO

Quando Cybèle Varela atravessa o salão para ver sua terceira exposição individual no Museu de Arte Contemporânea, com os cabelos compridos claros, franja, a artista volta no tempo. Às vésperas de completar 80 anos, revê sua arte, que se destacou nos anos 1960 e constata que ela continua pop entre os jovens.

“Olha só, esta obra conta a minha história na arte brasileira”, diz Cybèle. “Em 1967, eu iria participar com ela pela primeira vez da Bienal. Estava toda feliz, mas antes da abertura oficial dessa 9ª Bienal, tive uma surpresa. A obra foi retirada às pressas pela polícia e censores do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), órgão do governo militar que a consideraram uma ameaça à política, à ditadura... ”.



Cybèle Varela, foto: Ariane Varela Braga

Com o nome *Presente*, a obra foi totalmente destruída. “Era realmente um presente que estava acomodado em uma caixa de madeira. Quando a caixa era aberta, um coração vermelho saltava de uma farda de um general repleta de estrelas. No fundo, desenhei o mapa do Brasil. Neste coração, escrevi em letras pretas um trecho do Hino à Bandeira: *Recebe o afeto que se encerra em nosso peito juvenil*”.

A obra foi presa, exterminada, mas o recado estava dado. E apesar de sua interdição, a artista conta: “Na época, recebi também um grande presente. O MAC USP me concedeu o Prêmio Jovem Arte Contemporânea.” Hoje, 56 anos depois, *Presente*, obra que foi refeita em 2018, está no Museu de Arte Contemporânea da USP. E a sua história é revivida, na exposição *Cybèle Varela, Imaginários Pop* com a curadoria de Ana Magalhães, professora e diretora do MAC USP, e da historiadora Ariane Varela Braga, filha da artista. Um momento de um tempo de desafios e resistência



Cybèle Varela, *O Presente*, 1967-2018, Coleção Lili e João Avelar, foto: Ariane Varela Braga



Cybèle Varela,
Cenas de ruas I,
1968, MAC USP.
Foto: Romulo Fialdini



Cybèle Varela,
Cenas de ruas II,
1968, MAC USP.
Foto: Romulo Fialdini



Cybèle Varela,
Cenas de ruas III,
1968, MAC USP.
Foto: Romulo Fialdini

que integra a comemoração dos 60 anos do MAC USP (1963-2023).

“DE TUDO QUE PODE VIR A SER... AS CENAS QUESTIONAM A REPRESSÃO DAS MULHERES. ESTA É UMA SEQUÊNCIA QUE TEM UMA NARRATIVA CINEMATOGRÁFICA”

Além de *Presente*, o público se surpreende ao observar as reflexões da artista. Sua arte atravessou o tempo. E está comemorando os 60 anos do MAC com o desafio que une irreverência à estética. Questiona a ideologia da religião, discute o papel da mulher, registra o movimento das ruas e o crescimento urbano. Em suas obras, há também a diversidade. Na obra *Passeio Feliz*, de 1970, há um casal jovem e descontraído. Ele com bermudas coloridas. Ela com chapéu e uma bolsa com o desenho de um papagaio. Azul, vermelho, verde, cores para destacar uma cena tranquila, feliz e poética. Como um sonho que a artista deixou no horizonte.

Em um caminhar pelas ruas, Cybelle Varella registra uma cena

que reúne humor, ironia e crítica. No tríptico *De tudo aquilo que pode ser I*, 1967, a artista pinta duas moças, uma loira e outra ruiva. Vão andando soltas e livres exibindo a mini-saia preta e vermelha. Elas cruzam com duas freiras com suas vestes pretas, óculos, sisudas... Na outra cena, as freiras ressurgem revelando o desejo de vestir mini-saia. E na terceira, as freiras reaparecem com mini-saia e calçando os sapatos branco e verde das jovens. A artista argumenta a transformação com o título da obra. “De tudo que pode vir a ser... as cenas questionam a repressão das mulheres. Esta é uma sequência que tem uma narrativa cinematográfica. No momento em que as freiras vêem as moças elas trocam de roupas. E saem com as pernas de fora.”

O outro tríptico exposto também pertence ao acervo do MAC USP é *Cenas de ruas*, 1968... Um ônibus de turismo vai passando. E quando pára, os pedestres e turistas atravessam na faixa. Há uma senhora bem vestida, de luvas, segurando o cachorro pela coleira. Outro tríptico, *Pedestres*,

1967-2022, da coleção Fernanda Feitosa e Heitor Martins, também traz uma cena urbana com pessoas de diversas nacionalidades. “Este quadro também havia se perdido, chegou depois de uma exposição todo destruído, comido por formigas. Aí o Heitor Martins pediu, no ano passado, que eu o refizesse.”

“ESSE MOMENTO RICO E POTENTE CHEGOU AO SEU FIM NO CAMPO DAS ARTES VISUAIS COM A INSTITUIÇÃO DO ATO INSTITUCIONAL NO. 5, EM DEZEMBRO DE 1968”

Cybèle Varella nasceu em Petrópolis, em agosto de 1943. Começou a pintar e a criar objetos quando era menina. Tinha 16 anos quando recebeu o seu primeiro prêmio no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) do Rio de Janeiro. E não parou mais de pintar, criar objetos e registrar cenas do cotidiano. “Ela seguiu nos anos 1960, com obras e objetos figurativos, que dialogavam com debates em torno da Arte Pop, mas que aqui tinha outros contornos a partir da experiência



Cybèle Varela
Um Passeio Feliz, 1970
Acervo MAMSP
Foto: Romulo Fialdini

da chamada Nova Objetividade Brasileira”, explica Ana Magalhães. “Em seus primeiros trabalhos, entre 1965 e 1966, pareciam emergir referências claras à cultura popular e autodidata do país. A partir de 1967, eles incorporam outros elementos: a cultura popular urbana, aquela divulgada pelos meios de comunicação de massa, sobretudo a televisão, a linguagem da propaganda, vistos de um ponto-de-vista crítico e irônico.”

Ana destaca que Cybèle Varela se formou em uma época marcada pela presença de artistas, especialmente do eixo Rio de Janeiro - São Paulo. “Neles, a retomada da figuração, aliada a novos materiais e técnicas de pintura que incluíam a tinta em spray, os esmaltes sintéticos e tintas automotivas, constituíram um preâmbulo às experiências mais conceituais. Esse momento rico e potente chegou ao seu fim no campo das artes visuais com a instituição do Ato Institucional nº5, em dezembro de 1968, que inaugurou assim o período mais duro da ditadura militar brasileira.”

Na época, Varela viu muitos amigos artistas serem presos, torturados, “Diante das ameaças, pedi uma bolsa de estudos na França que foi aprovada pelo Governo Francês e fui morar e estudar em Paris. Depois de um ano voltei, mas continuei muito pressionada. Então pedi outra bolsa. Fiquei sete anos em Paris, casei e tive minha filha.”

Cybele Varella continuou morando na França, Suíça, Itália e Espanha, participando de exposições individuais e coletivas na Europa e também no Brasil. “Esta é a minha terceira exposição no MAC USP. Fiz estas obras quando era muito jovem e fico feliz por revê-las nesta exposição e perceber que continuam atuais. A percepção da vida muda com o passar dos anos, assim como muda a maneira de criar. Mas este olhar para traz me permitiu entender o presente e minha trajetória...”

EXPOSIÇÃO MOSTRA CATÁSTROFES AMBIENTAIS PROVOCADAS PELO HOMEM

São imagens que atestam que as transformações na paisagem, a destruição das florestas e montanhas chamadas de “naturais” são provocadas por ações “humanas”. É essa realidade que o cineasta, artista visual e pesquisador em novas mídias, Lucas Bambozzi, traz na exposição *Solastalgia*. E envolve o espectador com projeções, monitores e painéis de led para uma reflexão sobre o impacto social e ambiental provocado pelas atividades mineradoras no Brasil.

“*Solastalgia* é um conceito do filósofo Glenn Albrecht que expressa o sentimento de perda diante das transformações radicais na paisagem”, observa Bambozzi. “É o stress mental, existencial diante das mudanças ambientais atribuídas às consequências naturais, mas também pelo extrativismo irresponsável”.

Com a curadoria de Fernanda Pitta, professora do Museu de Arte Contemporânea da USP, a exposição traz quatro instalações. *Solastalgia*, que propicia o título da mostra, surgiu com a realização do longa-metragem *Lavra*, feito por Bambozzi em 2021 com duração de 91 minutos. Apresentam imagens de montanhas

e paisagens destruídas causadas pela mineração de ferro em Belo Horizonte, Minas Gerais. “As imagens atestam a lógica extrativista que destroça modos de vida, em nome de uma noção arcaica de progresso”, ressalta o artista. “Se antes estávamos expostos a formas de solastagia como acidentes naturais.



Cratera Mutuca
Foto: Lucas Bambozzi

Hoje esses acidentes são causados por negligências, por modelos de extrativismo danosos e por uma noção de desenvolvimento que vai contra os princípios e modos de viver”.

“O MAC USP REFORÇA O ENTENDIMENTO DO MUSEU COMO UM ESPAÇO DE ESCUTA ATENTA À PRODUÇÃO ARTÍSTICA EXPERIMENTAL”

Na obra inédita *Extra, Extra* (2023), há também as narrativas de tragédias, acidentes naturais ou por ações exploratórias. Esse vídeo foi feito a partir de imagens e registros de fotojornalismo divulgados na mídia. Na série *Paisagens Rasgadas* (2021), o cineasta exibe em cinco telas LCD passeios virtuais através do Google Earth Studio, inserindo imagens aéreas de diferentes fontes.

A instalação *LUZES* (2023) traz painéis luminosos posicionados no chão que recebem projeções de frases que sintetizam a ideia de solastalgia, sob o olhar de três pensadores convidados:



Foto: Lucas Bambozzi

Ailton Krenak, líder indígena, ambientalista e filósofo; Christiane Tassis, escritora, roteirista do filme *Lavra*, e a artista e professora da FAU USP, Giselle Beiguelman. Ao longo do período expositivo, novas participações de artistas devem se somar ao espaço da instalação, em diálogo com as redes sociais e com a exposição em sua integralidade.

“Ao acolher essa exposição, o MAC USP reforça o entendimento do museu como um espaço de escuta atenta à produção artística experimental e de plataforma para práticas artísticas que refletem sobre questões e problemáticas urgentes do mundo contemporâneo”, observa a curadora Fernanda Pitta.

Instalação com projeções
de Lucas Bambozzi -
Foto: Cecília Bastos



Cybéle Varela, Imaginários Pop e Solastalgia, de Lucas Bambozzi, em cartaz no Museu de Arte Contemporânea da USP, avenida Pedro Álvares Cabral, 1301, Ibirapuera, SP. De terça a domingo, das 10 às 21 horas. Até 1 de outubro. Entrada gratuita



“Solastalgia é um conceito do filósofo Glenn Albrecht que expressa o sentimento de perda diante das transformações radicais na paisagem”, observa Bambozzi

CYBÉLE VARELLA

Pintora, fotógrafa, videasta e criadora de objetos. Estudou pintura no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ entre 1962 e 1966. Na década de 1960, explora temas urbanos e se destaca com seus grandes painéis pintados com esmalte sintético sobre madeira, como Grand Prix no Salão de Arte Moderna do Rio em 1969, também criando objetos pintados sobre madeira, como a Lousa Sepulcral, apresentada na 9ª Bienal Internacional de São Paulo. Viaja para Paris, como bolsista do governo francês nos anos de 1968/1969 e 1971/1972, onde estuda na Ecole du Louvre. Nos anos 1980, morando em Genebra, sua obra se desenvolve em torno da temática da natureza. Nos últimos anos, retorna a representação de figuras, sempre dentro de um contexto narrativo, utilizando pinturas, fotos e vídeo, sobre o mesmo tema. Apresenta, em 2005, sua mostra individual no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - MAC/USP .

LUCAS BAMBOZZI

Artista e pesquisador em novas mídias produz trabalhos em vídeo, instalações e meios interativos. Seus trabalhos já foram exibidos em mais de 40 países, em organizações como o Moma (EUA), ZKM, Frankfurter Kunstverein (Alemanha), Arco Expanded Box (Espanha), ŠKUC gallery (Eslovenia), Museum of Modern and Contemporary Art (Rijeka, Croácia), WRO Media Art Biennale (Polônia), Centro Georges Pompidou (França), Bienal de La Habana (Cuba), ISEA Ruhr (Alemanha), ZERO1 Biennial (EUA), Ars Eletrônica (Áustria - com menção honrosa em 2010 e 2013), Bienal de Artes Mediales (Chile), Bienal da Imagem em Movimento (Argentina), 25ª Bienal de São Paulo dentre outras. É doutor pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, professor no Departamento de Artes Visuais na FAAP e na Escola Entrópica no Instituto Tomie Ohtake.

LEILA KIYOMURA

Atua como jornalista da editoria de Cultura do Jornal da Universidade de São Paulo. Pós-graduada no Programa Interunidades da USP e curadora na Fundação Mokiti Okada nas mostras *Tikashi Fukushima: Quando os ventos sopram cores* (2018), *O Japão nas fotos de Atílio Avancini e Joel La Laina* (2019) e a *Natureza de Evandro Carlos Jardim* (2020). Escreveu os livros *Claudio Tozzi* (Edusp) e *Ateliês dos Artistas Contemporâneos de São Paulo* (Empresa das Artes) entre outros. Integra a Associação Brasileira de Críticos de Arte, Associação Internacional de Críticos de Arte. É editora da Revista *Arte & Crítica*, da ABCA.



Obra *Retratos*, 1992-1993.
Foto de Marcelo Curia

EXPOSIÇÃO

VERA CHAVES BARCELLOS, AOS 85 ANOS, ILUMINA A ARTE BRASILEIRA

RAPHAEL FONSECA - ABCA/RIO DE JANEIRO

RESUMO: *O Estranho desaparecimento de Vera Chaves Barcellos é o destaque da programação da Fundação Iberê deste 2023. Com a curadoria de Raphael Fonseca, as 59 obras trazem a trajetória da artista, desde a década de 1960. “O título da mostra se apropria, com certa liberdade poética, do nome de um trabalho da artista datado de 1976”, explica o curador. “Naquele contexto histórico - o da ditadura militar no Brasil - essa frase poderia ser lida tanto como uma amarga memória às pessoas que desapareceram devido à violência estatal, quanto uma provocação em referência àqueles que tiveram de, momentaneamente, desaparecer do cenário brasileiro por perseguição política.”*

PALAVRAS-CHAVE: *Vera Chaves Barcellos, Fundação Iberê, ditadura militar*

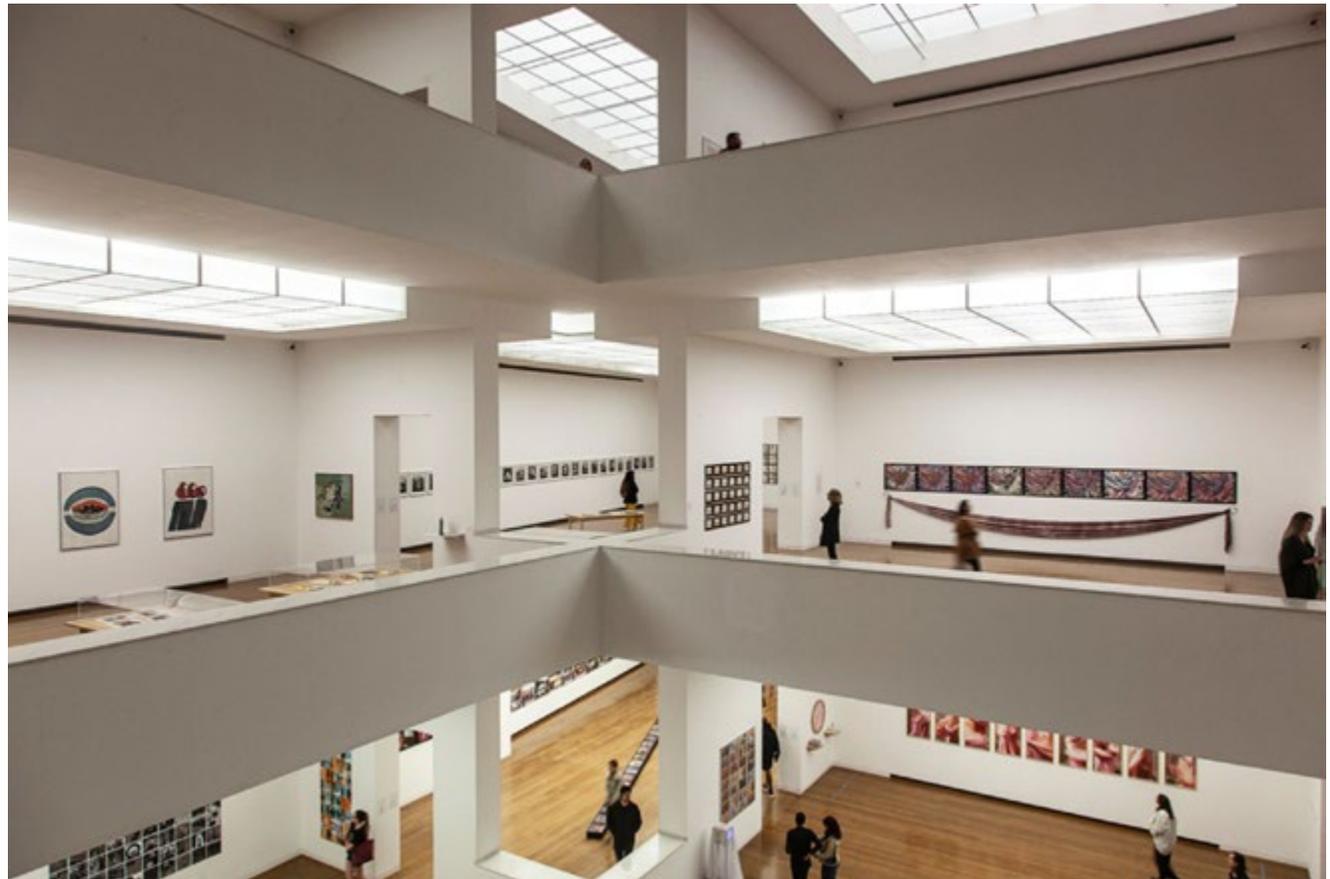
ABSTRACT: *The Strange Disappearance of Vera Chaves Barcellos is the highlight of the Iberê Foundation’s programming this 2023. Curated by Raphael Fonseca, the 59 works show the artist’s trajectory, since the 1960s. “The title of the exhibition is appropriate, with a certain freedom poetics, to the name of a work by the artist dated 1976”, explains the curator. “In that historical context - that of the military dictatorship in Brazil - this phrase could be read both as a bitter memory for the people who disappeared due to State violence, and as a provocation in reference to those who had to, momentarily, disappear from the Brazilian scene. due to political persecution.”*

KEYWORDS: *Vera Chaves Barcellos, Fundação Iberê, military dictatorship*

Oitenta e cinco anos não são oitenta e cinco dias. Esta exposição é uma celebração da artista Vera Chaves Barcellos. Nascida em Porto Alegre, sua pesquisa tem coesão e solidez ímpares, que a tornam fundamental para as artes visuais no Brasil. Mais do que isso, sua trajetória possibilita cruzamentos com discussões históricas e mais recentes sobre arte e imagem na região da América Latina e, de forma ampla e irrestrita, globalmente.

Com uma investigação que se inicia ao final dos anos 1950, Barcellos, assim como outros artistas de sua geração, inicia seu percurso experimentando com a pintura e o desenho. Em um contexto histórico permeado pela discussão sobre as fronteiras entre imagens que traziam o corpo humano em narrativas reconhecíveis e as potências formais da abstração, a artista trafega entre os campos e se interessa especialmente pelo lugar expressivo da cor, como se pode ver especialmente em suas pinturas dos anos 1960 que, não à toa, se intitulam “Abstração”.

Em um segundo momento, seu olhar se volta para outras tecnologias -



Vista da exposição *O estranho desaparecimento* de Vera Chaves Barcellos. Foto de Leopoldo Plentz



Átrio da Fundação Iberê, Obra *Epidermic Scapes*, 1977-2023. Foto de Leopoldo Plentz

em especial a gravura e sua relação com a repetição, serialização e uso de técnicas industriais. A partir destas experiências e das potencialidades do uso de uma mesma matriz, a artista propõe sequências de imagens especialmente por meio da xilogravura. A máxima matemática é desafiada: a ordem dos fatores altera o produto? Como uma série de imagens pode enunciar e, ao mesmo, confundir a noção de uma narrativa única? A partir do início da década de 1970, Barcellos se interessa cada vez mais pela fotografia e, com ela, percorrerá caminhos muito diferentes. Se alguns trabalhos como “On ice” e “Keep smiling” trazem imagens fotográficas que lidam com a pose, outras séries como “Memórias de Barcelona” e “Habitat” mostram uma relação com a ideia de viagem e a representação fragmentada da cidade.

Dos anos 1980 em diante vemos não só sua experimentação com a câmera de vídeo colocada perante diferentes corpos, mas também a forma cirúrgica como pinçou imagens (frames) de filmes célebres. “La definición del arte”, do começo dos anos 1990,



Exposição de Vera Chaves Barcellos, 2º andar da Fundação Iberê. Foto de Marcelo Curia

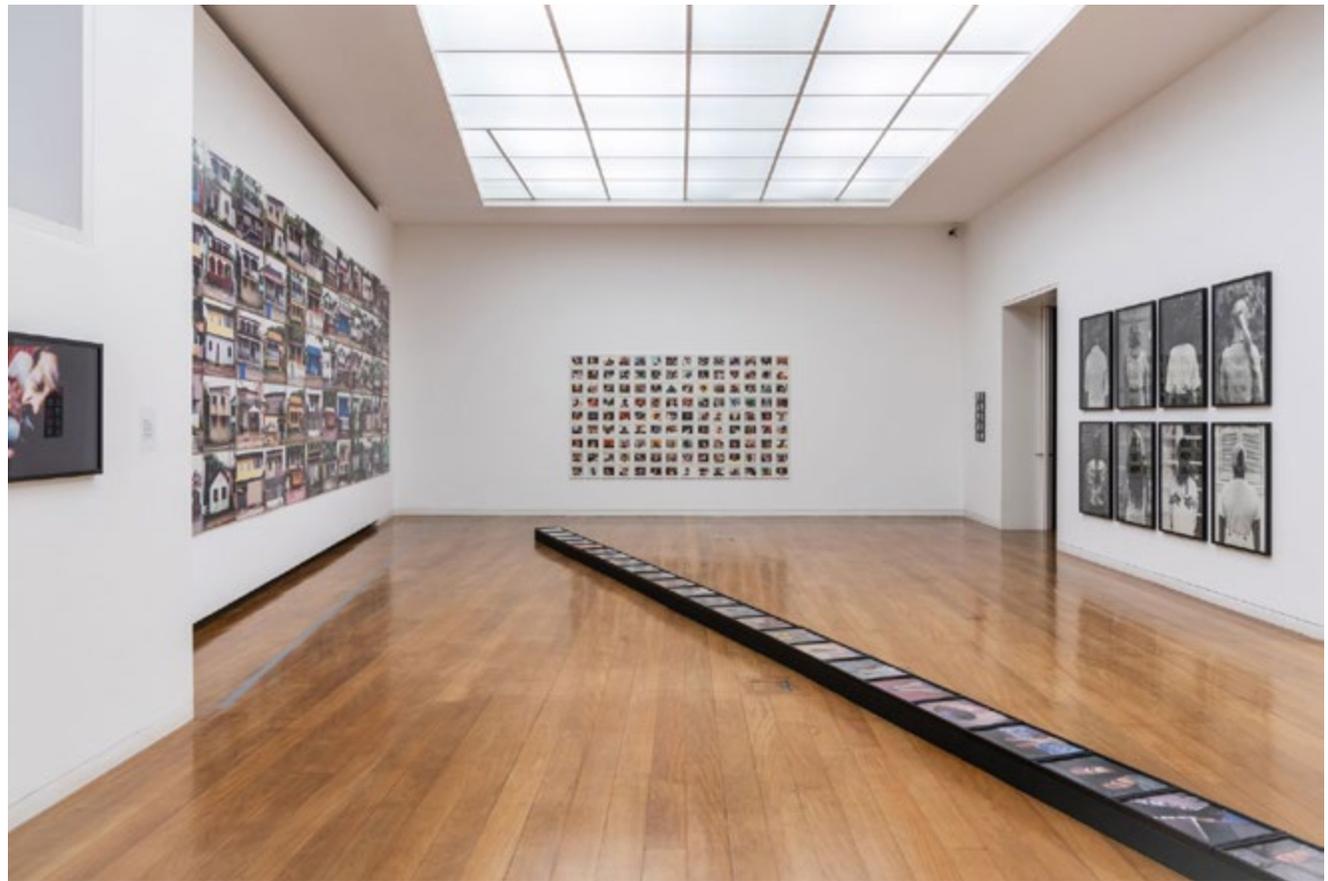
traz o corpo da artista respondendo de maneira irônica ao excesso de teorização sobre as artes visuais. Seu corpo aparece novamente em “No a la guerra”, já da década seguinte, e faz um contraponto interessante com “Mulheres do mundo”, inserção da artista em uma linguagem mais documental. Estes trabalhos criam um paralelo interessante com a utilização que a artista faz de frames que, mostrados sequencialmente, remetem não apenas à ilusão do movimento do cinema e do vídeo, mas também às narrativas em quadrinhos e storyboards. Este é o caso de séries como “O grito” e “L’intervallo perduto”, baseadas em imagens de televisão, e “De película”, feita a partir de sua relação com o cinema.

Já em trabalhos como “Casasubu”, “Caixote em três tempos” e “Paço imperial” é perceptível como a manipulação da imagem, que já a interessava nos campos da fotografia e da gravura, irá ecoar na forma como softwares - tal qual o Photoshop - se transformaram em ferramentas que constroem novas realidades. A diminuição do tamanho da câmera -

hoje facilmente operada por meio do celular - e suas novas possibilidades fotográficas e videográficas, com diferentes qualidades de imagem - do high definition ao low-tech -, contribuem com que a artista aprofunde esta pesquisa nas últimas duas décadas.

Como se pode perceber nestes parágrafos, se há algo que chama a atenção na carreira de Vera Chaves Barcellos é o seu caráter experimental. Por mais que possamos estabelecer diversas conexões entre as mídias aqui comentadas, a artista nunca se limitou a uma linguagem e se permitiu, de forma porosa, estar no lugar de aprendiz de novos estatutos das imagens.

Ao analisarmos as cerca de sete décadas de sua pesquisa, chamam a atenção algumas constâncias que estão para além destas mídias. Há um movimento pendular no seu olhar entre detalhe e conjunto com o qual a artista estruturou muitos de seus trabalhos; não é à toa que um dos mais icônicos seja intitulado justamente “Atenção”, convidado o público a perceber as nuances que se movimentam



Mostra individual da artista Vera Chaves Barcellos, 2º andar da Fundação Iberê.
Foto de Marcelo Curia

de uma fotografia em preto-e-branco para uma série de desenhos. O olhar da artista se movimenta entre o fragmento arqueológico e o seu sítio, entre um olhar que divide e aquele que adiciona todas as partes

Essas formas de enquadrar imagens acompanham a importância que a cor tem para Barcellos: se muitos trabalhos produzidos nos anos 1970 tem o preto-e-branco como matéria, a cor salta aos olhos nas experimentações mais flamboyants dos anos 1980, como vemos em seus “Cadernos para colorir”. Há um olhar muito criterioso para as opções cromáticas - o preto-e-branco ajudam a criar narrativas mais discretas, coesas e, por vezes, pautadas na noção de documento fotográfico, ao passo que a aplicação da cor é um portal para a ficção, a afirmação do digital e suas fantasias.

As palavras desempenham um papel importante em sua pesquisa - seja na presença marcante de seus títulos, seja na forma como aparecem nos muros registrados em fotografias, no seu uso de painéis de LED ou nas legendas que acompanham seus livros, a artista testa os limites



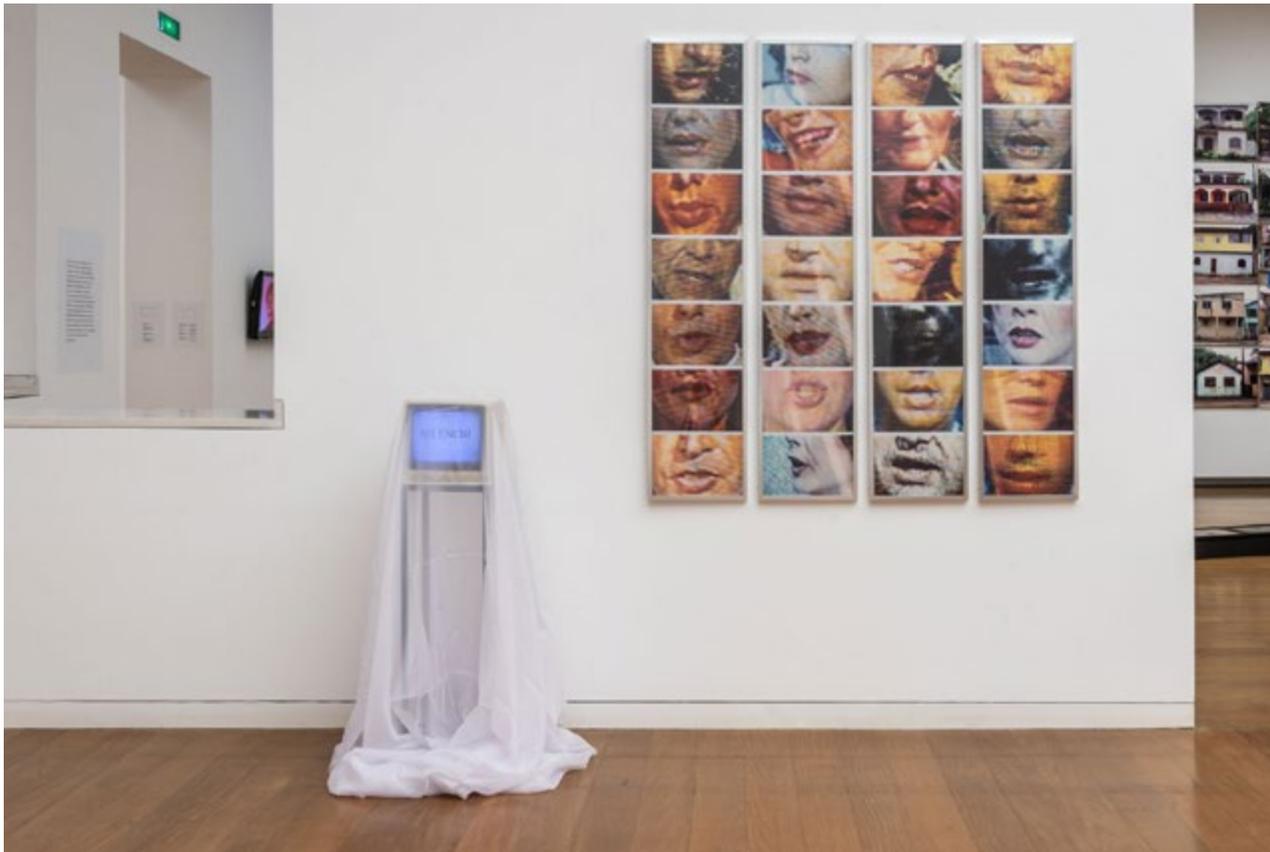
Obra *O que restou da passagem do Anjo*, 1993-2023. Foto de Marcelo Curia



Exposição 1 Fachada da Fundação Iberê. Foto de Marcelo Curia

interpretativos da leitura. Por fim, Barcellos sempre dá especial atenção para o ato da instalação de seus trabalhos - das paredes para o chão, das impressões de caráter mais monumental aos livros que realçam a importância da velocidade individual do espectador que folheará suas páginas; mesmo que alguns trabalhos não se enquadrem explicitamente na linguagem da instalação, a forma como respondem à arquitetura e ao corpo do público é essencial.

Não nos querendo ater a uma leitura formalista da obra de Vera Chaves Barcellos, é importante observar o conjunto de obras aqui reunidas e refletir sobre alguns temas recorrentes ao seu campo semântico. O corpo humano - e seu interesse, como aqui dito, em fragmentá-lo - aparece recorrentemente em suas imagens; ele é pele, é enquadramento de retrato fotográfico, são as costas de um grupo de pessoas, são os “Manequins de Dusseldorf”. Este é um aspecto importante e talvez pouco comentado sobre a artista: seu interesse pelas imagens de grupos de pessoas e pela noção de



Obra *L'Intervallo Perduto*, 1977-1995. Foto de Marcelo Curia

massa. Isso se faz presente tanto pela literalidade com que os corpos surgem em suas obras, quanto pelas séries mais interessadas nas imagens de grandes cidades visivelmente afetadas pela ação humana.

Com um olhar sempre atento para as histórias, referências e especificidades desse campo de conhecimento que são as artes visuais, a obra de Barcellos convida estudiosos e o público não-especializado a realizar leituras que não sejam apenas pela chave conceitual das mídias e pela forma como a artista reverbera milênios de formas de se produzir imagens. Mais do que uma grande iconófila, talvez faça sentido afirmar que Vera é uma grande apaixonada pela vida e seu trabalho o reafirma de maneira discreta, mas contínua.

Nesta exposição na Fundação Iberê, suas obras foram divididas em oito salas que trazem trabalhos que vão, aproximadamente, da década de 1960 àqueles feitos especialmente para a exposição. O título desta mostra se apropria, com certa liberdade poética, do nome de um trabalho da

artista datado de 1976: “O estranho des-aparecimento de VCB”. Naquele contexto histórico - o da ditadura militar no Brasil - essa frase poderia ser lida tanto como uma amarga memória às pessoas que desapareceram devido à violência estatal, quanto uma provocação em referência àqueles que tiveram de, momentaneamente, desaparecer do cenário brasileiro por perseguição política.

Batizando esta retrospectiva e ocupação de todo este prédio - que inclui, no quarto piso, em paralelo, uma curadoria da artista em torno de obras de Iberê Camargo -, essas palavras ganham outro contexto e são embebidas de ironia: VCB, ou seja, Vera Chaves Barcellos, não desapareceu - está viva, extremamente ativa e colaborativa em seus projetos. Por enquanto podemos rir do seu desaparecimento; ao mesmo tempo, melancolicamente, sabemos que um dia ele, assim como o de todos nós, chegará.

Não nos desesperemos - enquanto tivermos sua obra e pesquisa perante os nossos olhos, VCB, felizmente, nunca desaparecerá.

VERA CHAVES BARCELLOS

Artista multimídia, gravadora, professora nasceu em Porto Alegre em 1938.. É formada em Música no Instituto de Belas-Artes de Porto Alegre, em 1957, e em seguida, cursou Artes Plásticas, por dois anos. Frequentou, no início da década de 1960, a Central School of Arts and Crafts e a St. Martin's School, ambas em Londres, a Academie van Beeldende Kunsten, em Roterdã, Holanda, e a Académie de la Grande Chaumière, em Paris, onde estudou desenho, gravura e pintura. De volta ao Brasil, em 1965, dedicou-se exclusivamente à gravura. Mudou-se para Barcelona em 1986, mantendo desde então, atividades no Brasil e na Espanha. Em 2003, com a doação de sua coleção particular, criou a Fundação Vera Chaves Barcellos, em Porto Alegre, destinada à difusão, preservação e divulgação da arte contemporânea.

RAPHAEL FONSECA

Raphael Fonseca nasceu no Rio de Janeiro, Brasil e vive em Denver, nos Estados Unidos. Trabalha como curador de arte moderna e contemporânea latino-americana no Denver Art Museum. É curador, junto com Renée Akitelek Mboya, da 22ª edição da Bienal_Sesc_Videobrasil, em 2023. Curador-chefe da 14ª Bienal do Mercosul, a acontecer em 2024, em Porto Alegre, Brasil. Curatorial advisor da Propect.6, a acontecer em 2024, em New Orleans, Estados Unidos.



ENSAIO VISUAL

**UM CORTE SEM SULCOS, COM SANGUE
DE MENTIRA. SOBRE O TRABALHO DE
LEANDRO MUNIZ E RENATO PERA**

**CURADORIA
MARIANA LEME
ESPECIAL PARA ARTES&CRÍTICA**

*Sou genial sob todos os pontos
de vista,*

Inclusive de perfil

A poesia é uma mentira, mora.

*Pelo menos me tira da verdade
relativa*

*E ativa a circulação
consanguínea*

– Ana Cristina Cesar, 1968

Uma lâmina, assim como a personagem da poesia, é genial sob muitos pontos de vista (inclusive de perfil). Ela produz cortes, ou cortes em potencial, mas também reflete e duplica os objetos em sua superfície polida. Em termos simbólicos, corte é um desvio que recusa noções como progresso, trajetória, evolução. Nesse movimento de quebra, os objetos não são exatamente o que parecem, mas tampouco guardam algum segredo ou alguma verdade oculta.

Assim opera *Lâmina*, ensaio visual dos artistas (-etc)¹ Leandro Muniz e Renato Pera, criando rebatimentos e uma ligeira mudança de sentido aos

trabalhos, na medida em que suas imagens habitam o mesmo espaço, às vezes sobrepostas. Como no poema, há um segundo corte: a quebra de expectativa sobre a (suposta) genialidade dos artistas e a transcendência da arte. É mentira, mas pelo menos “ativa a circulação consanguínea” – ainda mais porque os trabalhos não ocupam o espaço de um museu ou uma galeria.

Na primeira imagem, a superfície magenta qualifica o espaço da página (*fig.*) e reflete a silhueta do fotógrafo, como um fantasma escuro. O papel metálico dá ênfase às imperfeições da parede sobre a qual está colado e à materialidade da “figura”, *fig*, que se inscreve cortando as letras com estilete (e provocando pequenos sulcos na pintura branca). Seriam as imperfeições da superfície e os cortes do papel a “figura” anunciada? Na página seguinte, *zoom out*: pode-se ver a parede completa, com porta e vitrô, além da quebra na palavra, *figur*. Apesar da completude do espaço, não há nada a que *figur* possa

servir de ilustração, a não ser o caráter fantasmagórico das imagens, muitas vezes dependentes de um discurso. Mas o discurso está ausente. Os papéis, que transformaram uma superfície em imagem, refletem a luz, mas são opacos. Estranhamente, *figur* não figura nada além de si mesma.

Ainda com a primeira imagem – *fig* – fazendo as vezes de fundo, na terceira página há um varal de tecido estampado que acolhe duas outras imagens em preto e branco. Em seguida, *zoom-in* no mesmo varal, em que se vê que a imagem monocromática é uma fotografia de laboratório, e mostra em detalhes a trama do tecido branco com pequenos corações. Ao lado, outro fragmento do mesmo tecido se sobrepõe, com duas imagens retangulares e um corte, na borda esquerda, que foi enviado para análise.

Nos três casos, o tecido não funciona como um simples anteparo, ou seja, não se trata de “acrílica sobre tela de algodão”, embora a descrição esteja correta (exceto

no caso de duas fotografias “sobre tela”). Os varais pendurados no interior de um espaço com paredes brancas e chão de cimento mantêm um diálogo de superfície – o que não quer dizer superficial –, como se o cerne do trabalho fosse, paradoxalmente, sua casca. Ou sua imagem.

Mais uma vez, *zoom-in*, e vê-se de perto a fotografia do tecido recortado, um fragmento do retângulo cinza feito de pinceladas bem marcadas e, sobreposta a ela, pequenas pedrinhas industriais imitam o fenômeno do *lens flare*, que ocorre quando a luz incide de maneira oblíqua numa lente, criando manchas arredondadas ou em forma de estrela. O desenho em retícula inviabiliza o aspecto suave e quase desmaterializado do *flare*, tornando-se um divertido simulacro: trata-se da fotografia de uma composição reticular que, por sua vez, imita um efeito fotográfico.

O *flare* servirá de fundo para a imagem de uma boca com dentes de vampiro e outra, que mostra, em três-quartos, um crânio pintado.

Nenhuma das obras tem o rigor mimético com o qual se pretende transcender a realidade, atitude tão duradoura quanto arrogante no âmbito da arte ocidental. Em outras palavras, nada é transcendente em *Lâmina*.

A caveira rabiscada ressoa a cultura pop e faz referência à história da arte, mas é um objeto que já perdeu a sisudez da reflexão sobre a vida e a morte. Ela e boca carnuda são apresentadas de maneira quase insolente, como se fossem tão “geniais” quanto aquela do artista-celebridade-europeu e seus diamantes. Ou as imagens hollywoodianas das atrizes *femme-fatale*, de batom vermelho. A *boca de vampiro* está ali aberta e estática, algo entre o bem-humorado e o sinistro. Mas, apesar de serem pontiagudos e portanto ameaçadores, os dentes parecem um pouco podres, carcomidos. Nenhuma língua; dentro da boca o breu.

Que dentadas tão pragmáticas
Moscas não existem.
[...]

Que que que sem inteiro.

Acintosos passos em direção a
outros passos

De grau em degrau,

relativos nos engolimos como
sopa.

– Ana Cristina Cesar, 1969

A lâmina que nomeia o ensaio visual de Leandro Muniz e Renato Pera corta mas não produz sulcos, uma vez que o significado das imagens fica em suspenso, como uma promessa que não se realiza. Na sétima página, “azulejos” estão na parede, mas não são nem azulejos nem *trompe-l’oeil*. Além de “estamparem” a parede fotografada, a retícula (torta) também está numa camiseta, feita de papel resistente, apesar da aparência frágil. Poderia ser uma estampa, como aquela dos tecidos (que são tecidos). Mas como não lembrar da caveira, da boca ou do efeito óptico do *flare*, todos eles ligeiramente irônicos? Talvez todos os trabalhos deste ensaio deveriam ser descritos entre aspas.

Não sou idêntica a mim mesmo
sou e não sou ao mesmo tempo, no
mesmo lugar e sob o mesmo ponto-
de-vista

Não sou divina, não tenho causa
Não tenho razão de ser nem
finalidade própria:

Sou a própria lógica circundante
– Ana Cristina Cesar, 1969

Sobre a imagem da parede preenchida de “azulejos”, há uma pintura algo misteriosa, de duas máscaras pretas sobre fundos pretos de diferentes qualidades. Elas parecem rir com (ou do) espectador, olhando (sem olhos) para ele.

Em *Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude*, a artista Castiel Vitorino Brasileiro propõe uma associação generosa e potencialmente infinita do escuro das peles – racializadas pela modernidade/colonialidade – e muitos dos grandes mistérios do mundo em que vivemos: a escuridão do fundo dos oceanos, das galáxias e dos buracos negros, a transfiguração da matéria no breu

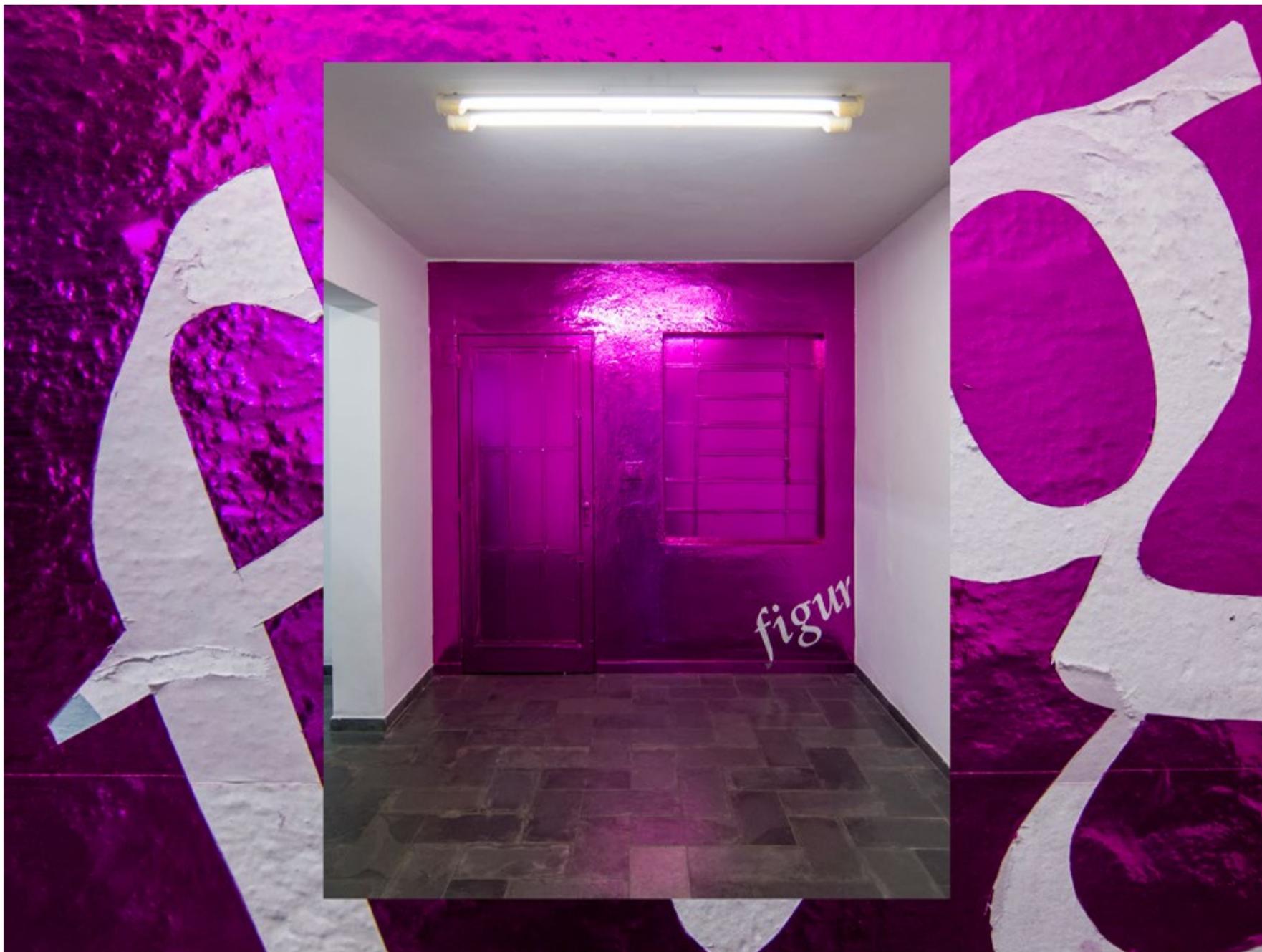
da terra. Talvez as *Máscaras* anunciem com alegria todo o mistério que não será jamais desvendado pela taxonomia ocidental, já que não se trata de poder, mas de liberdade.

Em vista disso, [eu, Castiel] pergunto a você, uma pessoa dita *negra*: se amanhã pousar na lua, o que dirá àquela rocha sobre você? [...] Se um dia voltares desta viagem que fez à lua, o que imaginas dizer às pessoas escuras terráqueas que não a certeza de que nossa escuridão pertence ao universo e não à modernidade?²

A escuridão também preenche todo o fundo das *cabeças*, que fecham este ensaio visual. Trata-se de imagens da cabeça de um dos artistas que gira e explode em jorros de “sangue”, como um chafariz, apesar de serem estáticas. A descrição pode soar macabra, mas os efeitos toscos da cabeça-casca resulta bem-humorado, *nonsense*. É o artista explodindo, mas também uma imagem virtual que subverte o pesar da morte, o absurdo de tanto sangue – nesse caso, deliberadamente falso.

Atrás dele, um fundo preto; negrume cósmico, quem sabe.

Lâmina. Lâminas que rebatem mas não cortam, objetos que não mimetizam a natureza, mas brincam de mímica, camisetas duras, figuras que não figuram nada. Os objetos, as imagens (e as imagens dos objetos) parecem suspender, provisoriamente, nosso estar no mundo. Mas os objetos pouco se importam, estão mais interessados em seus jogos. Assim como o resto do universo.



Renato Pera, Série *Espelhados (Figur)*, 2019, papel metalizado rosa colado sobre parede, 9 m², Subsolo, Campinas, SP.



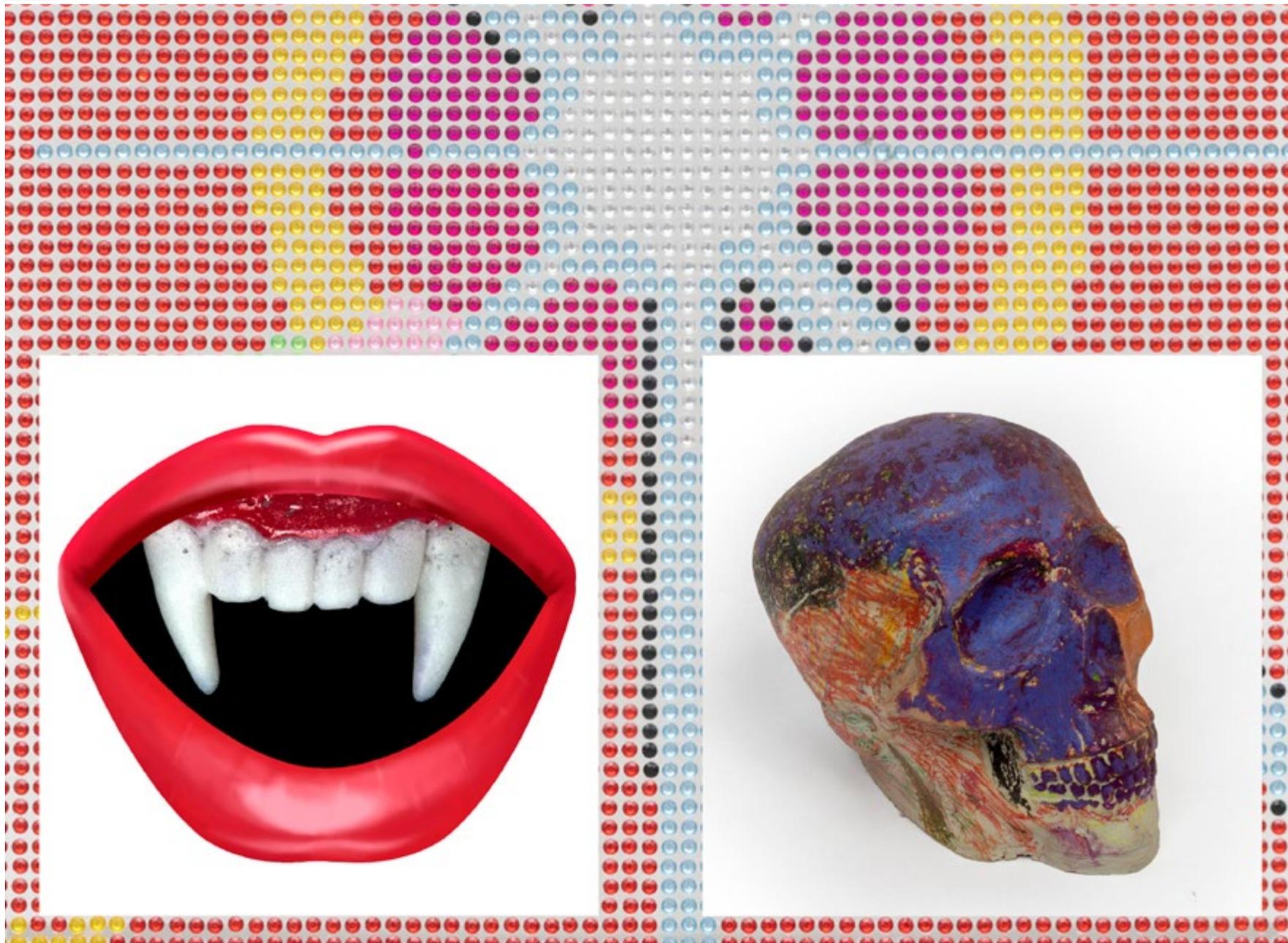
Leandro Muniz e Renato Pera, *Zoom in - Zoom out* (da série *Varais*), 2019-22, impressão por sublimação, tinta acrílica e tecido, 140 x 200 cm. Foto: Filipe Berndt.



Leandro Muniz e Renato Pera, *Zoom in - Zoom out* (da série *Varais*), 2019-22, impressão por sublimação, tinta acrílica e tecido, 140 x 200 cm. Foto: Filipe Berndt.



Renato Pera, Série *Brilhos*, 2022, miçangas de plástico sobre placa de acrílico, prateleira de resina, 66 x 48,5 x 13,6 cm. Foto: Eduardo Ortega/ Fortes D'Aloia & Gabriel.



Renato Pera, *Boca de vampiro*, 2020, imagem digital, dimensões variáveis. Colaboração: Bruno Alves e Célia Saito.

Renato Pera, *Caveira*, 2018, acrílica, giz de cera, giz oleoso e lápis de cor sobre fibra de vidro, 18 x 15 x 18 cm. Foto: Julia Thompson.



Leandro Muniz, *Camiseta* (da série *Cascas*), 2019, papietagem, guache, acrílica, cabide, 60 x 50 x 15 cm. Foto: Julia Thompson.



Leandro Muniz, *Azulejo*, 2022, tinta acrílica sobre parede, dimensões variáveis. Foto: Fernando Pereira.



Leandro Muniz, *Máscaras*, 2021-22, acrílica, óleo, nanquim, carvão e bastão oleoso sobre tela, 70 x 70 cm. Foto: Filipe Berndt.



Renato Pera, Série *Cabeças*, 2021, still de vídeo. Colaboração: Caio Fazolin.

NOTAS

1 BASBAUM, Ricardo. Manual do artista-etc. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. Na página 167: “Quando um artista é artista em tempo integral, nós o chamaremos de ‘artista-artista’; quando o artista questiona a natureza e a função de seu papel como artista, escreveremos ‘artista-etc’”. (de modo que poderemos imaginar diversas categorias: artista-curador, artista-escritor, artista-ativista, artista-produtor, artista-agenciador, artista-teórico, artista-terapeuta, artista-professor, artista-químico etc)”.

2 BRASILEIRO, Castiel Vitorino. Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude. São Paulo: n-1/hedra, 2022, pp. 26-7.

MARIANA LEME

Curadora e pesquisadora, interessada no cruzamento entre branquitude, colonialidade e cultura visual. É mestre em História da Arte pela ECA-USP, onde atualmente cursa o doutorado, com um projeto sobre arte contemporânea e práticas curatoriais.

LEANDRO MUNIZ

Atua como artista e curador. Em 2022 apresentou a individual “Domingo”, na Casa de Cultura do Parque, e seus textos podem ser encontrados em diversas publicações e catálogos de exposições. Atualmente, é mestrando em História, teoria e crítica de arte pela ECA-USP, onde pesquisa a obra do teórico norte-americano Darby English.

RENATO PERA

Artista, pesquisador e docente. Doutor, Mestre e Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade de São Paulo. Atualmente, realiza pesquisa de pós-doutorado na FAU-USP e na University of the Arts London - UAL (Bolsa PDE/CNPq), com interesse na obra de José Mojica Marins e no horror cinematográfico, gênero com o qual seu trabalho artístico tem se relacionado nos últimos anos. Leciona na Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ.



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

Distribuição on-line

Fontes: Abolition e Letter Gothic Std