

**ARTE & CRÍTICA**

ANO XIX - Nº59 - SETEMBRO 2021

INDÍGENA



ALIENÍGENA



**ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte**

Presidente

**Sandra Makowiecky**

**Revista Arte&Crítica**

ISSN: 2525-2992

Periodicidade: publicação trimestral

Conselho Editorial

**Adriana Almada**

**Almerinda Lopes**

**Annateresa Fabris**

**Lisbeth Gonçalves**

**Jacques Leenhardt**

Coordenação

**Leila Kiyomura**

Edição de arte e diagramação

**Fernanda Pujol**

Edição Geral

**Leila Kiyomura [USP]**

**Maria Amélia Bulhões [UFRGS]**

Editoria Arte/Atualidades

**Sylvia Werneck [USP]**

Editoria Arte/Diversidade

**Alessandra Simões Paiva [UFSB]**

Editoria de Arte/História

**Alecsandra Matias de Oliveira [USP]**

Editoria Arte/Internacional

**Lisbeth Rebollo Gonçalves [USP]**

Editoria Arte/Meio Ambiente

**Gil Vieira da Costa [UNIFESSPA]**

Editoria Arte/Tecnologia

**Lilian França [UFS]**

Jornalista responsável

**Leila Kiyomura**

MTB 11.968-48-41-SP

Projeto gráfico

**Fernanda Pujol**

Design página web

**Fernanda Pujol**

Programação página web

**Alessandra Klein**

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

**Arte&Crítica**

Ano XIX - Nº59 - Setembro 2021

Imagem da capa: **Gustavo Caboco e Lucilene Wapichana, *Extensão Wapichana* (detalhe alienígena - indígena), 2021.**

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

*Caro leitor,*

Nosso jornal, seguindo na resistência, vem dar continuidade aos debates da arte, trazendo a contribuição de nossos associados, com apresentação de pesquisas, entrevistas e muitas reflexões.

Na seção *Internacional*, contamos com o texto de Firat Arapoğlu, da seção Turquia da AICA, que reflete sobre como as crises atuais irão remodelar nossas vidas, a partir desse tema no Congresso AICA, realizado em seu país. Traz ainda a entrevista de Lisbeth Reboło Gonçalves, presidente da AICA Internacional, com o filósofo colombiano Armando Silva que aborda como as emoções atuam em nossas percepções.

Na continuidade da pauta sobre os desafios da presença das mulheres na cena artística, apresentamos em *Artigos*, Annateresa Fabris escrevendo sobre a difícil arte de ser mulher a partir da figura de Anita Malfati e Walter Miranda, que discorrendo sobre o pioneirismo de Cristine de Pizan, escritora e feminista.

Temos também importantes leituras em torno do debate decolonial: o artigo de Alessandra Simões a respeito da antológica contribuição dos textos de Walter Mignolo. E ainda os comentários de Carlos Perktold na seção *Livros* sobre *Torto Arado*, de Itamar Vieira Júnior e *Anjo Mutilado*, de Marcelo Bortoloti, que considera leituras imperdíveis.

Temos, ainda, na coluna *Entrevista*, Ana Lúcia Beck conversando com José Maria sobre a pintura e as reflexões de Cézanne. Destacamos também o artigo de Sandra Hitner, que analisa as correlações de artistas contemporâneos com o Surrealismo.

*Exposições* são o foco do artigo de Leila Kiyomura e Fernanda Pujol em torno da Bienal de São Paulo, recheado de imagens, para nos aproximar desta instigante experiência de arte. Destacamos, ainda, o conjunto das exposições organizadas com a curadoria de Alecsandra Matias, para marcar as origens de muitas movimentações que atualmente agitam a nossa arte.

Nas *Notas* trazemos um breve relato da Jornada ABCA 2021 com a notícia do lançamento de seus Anais, sob a forma de e-book, disponível em nosso site. Além da informação sobre o evento online que reuniu presidentes das seções latino-americanas da AICA Internacional e do esforço que está sendo feito para constituírem uma regional desta Associação.

Agradecemos aos colaboradores e desejamos a todos uma boa leitura.

Maria Amelia Bulhões

**INTERNACIONAL**

**10**  
**HOW WILL CURRENT CRISES  
COMPLETELY RESHAPE OUR LIVES?  
WILL HUMANITY BE ABLE TO REPAIR  
ITS STRUCTURES, OR WILL IT HAVE TO  
REBUILD?**

FIRAT ARAPOĞLU

**14**  
**LA PARTICIPACIÓN DEL FILÓSOFO  
COLOMBIANO ARMANDO SILVA EN  
DIFERENTES BIENALES, MUSEOS Y  
GALERÍAS DE ARTE CONTEMPORÁNEO**  
LISBETH REBOLLO GONÇALVES

**ARTIGOS**

**24**  
**A DIFÍCIL ARTE DE SER MULHER:  
ANITA MALFATTI E OS MODERNISTAS  
(1928-1929)**  
ANNATERESA FABRIS

**42**  
**BIENAL DE SÃO PAULO SOB A LUZ DA  
RESISTÊNCIA, LIBERDADE E DIÁLOGO**  
LEILA KIYOMURA E FERNANDA PUJOL

**66**  
**A VISÃO DECOLONIAL NAS ARTES  
A PARTIR DE DOIS ARTIGOS  
ANTOLÓGICOS DE WALTER MIGNOLO**  
ALESSANDRA SIMÕES

**78**  
**CRISTINE DE PIZAN, A PRIMEIRA  
ESCRITORA FEMINISTA**  
WALTER MIRANDA

**90**  
**OS ARTISTAS PLÁSTICOS  
CONTEMPORÂNEOS E O SURREALISMO**  
SANDRA DAIGE ANTUNES CORRÊA HITNER

**EXPOSIÇÃO**

**96**  
**EXPOSIÇÕES DISCUTEM PAUTAS EM  
EVIDÊNCIA NAS RUAS DO BRASIL**

**NOTA**

**100**  
**JORNADA ABCA 2021: CRÍTICA DE  
ARTE DIANTE DAS CRISES ATUAIS**





## INTERNACIONAL

# HOW WILL CURRENT CRISES COMPLETELY RESHAPE OUR LIVES? WILL HUMANITY BE ABLE TO REPAIR ITS STRUCTURES, OR WILL IT HAVE TO REBUILD?

*These are some of the questions from the 53rd AICA Congress “Intellectual Aftermath” held in Istanbul*

**FIRAT ARAPOĞLU**  
AICA/TURKEY

The 53rd International AICA Congress titled “Intellectual Aftermath” is supported by AICA (International Association of Art Critics). Our aim at this congress is to evaluate a range of concepts outlined below and explore their social and political implications by asking questions such as: How will current crises completely reshape our lives? Will humanity be able to repair its structures, or will it have to rebuild? What role will art theory, practice, and criticism play, from a political, economic, social, psychological, or cultural perspective, in helping us understand the intellectual outcome and shape the current change process? Can art and culture become independent of economic criteria and ideologies if they become key elements in a new socio-political discourse? Or is it the inevitable fate of art and its consumers to be consumed and destroyed by the system?

The 21st century is becoming a century of collapse; humanity’s increasingly desperate efforts to control nature and the “other” in the last century are backfiring. As the political discourse

has become increasingly harsh, the redistribution of wealth has become even more disproportionate. As stated in the call text, the Y2K error threatening all digital systems, the subprime mortgage crisis that brought the United States to the brink of collapse, the UK’s departure from the European Union, North Korea’s nuclear weapons program, and Australia’s wildlife and wildlife massive forest fires that wiped out wholesale. The recent Covid-19 outbreak, which has spread to the world from Wuhan, China, is just a few of the events that have had profound global implications since the turn of the millennium”. In this context, we welcomed suggestions from researchers from different backgrounds, and it was essential to hear their thoughts and our invited speakers.

We have three invited speakers on 25-26 November 2021. Our congress consists of 15 researchers from different world countries such as Hungary, Denmark, China, Turkey, Taiwan, Costa Rica, United Kingdom, Sweden, Canada, Netherlands, and Brazil. One of the invited speakers, writer, translator,

and educator from Beirut, Rayya Badran, will talk about Beirut's artistic and cultural landscape. Professor Eddie Chambers from Texas will deliver his speech titled "Writing Art Criticism in the Age of Black Lives Matter." Professor Hilary Robinson will share her thoughts on contemporary theory, art, and gender.

***“THE CURRENT SITUATION, WHICH PUTS THE HEAVY BURDEN OF THE LAST CENTURY ON OUR SHOULDERS AND INCREASES THE IMBALANCES IN THE EXISTING ORDER, WAS CONCEPTUALIZED AS AN “INTELLECTUAL AFTERMATH”***

In the first of the 4-session panels, Helle Wu Xuanzhuan, Wei-Shiuan Sun, Juan Carlos Flores Zúñiga, and Raylin Tsai will discuss "Trauma and Trauma Aesthetics, Art Criticism in Crisis and Hyper-reality." In the second session, Horea Avram, Frida Sandström, and smail Yi it will discuss the topics of "NFT Art and Market, Art and Identity and Science-Fiction in the Era of Ecological Crisis." Participants of the third panel, Ming Turner, Paul O'Kane, Meryem Saadi, and

April Thomsson, will focus on "Women Artists, Criticism, Art Institutions and Violence in the Public Space and Photography." Finally, in the final session, Chauhsin Chen, Ana Lúcia Beck & Luciane Ruschel Garcez, and Ling Min will discuss "Post-Truth and Spread, Art in the Pandemic Era and Post-Pandemic Art."

The current situation, which puts the heavy burden of the last century on our shoulders and increases the imbalances in the existing order, was conceptualized as an "intellectual aftermath". The term expresses the devastation caused by our acceptance of the supremacy of reason in the name of scientific and technological progress. It suggests ways to compensate for it based on post-modern thought. In this respect, we think that different approaches to contemporary art have tried to map the changes that have taken place in how art is made, realized, and exhibited since the 1960s. We believe that these developments do indeed lend a spatial principle to their 'contextual' or 'relational' qualities. Accordingly, we assume that understanding how

artists relate to and "work" with space/space becomes a fundamental, if not very important, issue.

Art which relates to space and the spatial dimension of societies, has reached a new political dimension. It is a force to be reckoned with in engineering, where post-industrial fields and post-Keynesian development policies are considered. So how can social scientists deal with this "spatial transformation" in contemporary art? It is equally important to understand how the evolution of art "with space" from the perspectives of aesthetics, art history, art criticism, or art sociology helps geography to illuminate or secure theoretical or epistemological aspects.

In connection with how contemporary art "works" with societies' space or spatial dimensions, forms and tools originally unique to geography have become fundamental tools of contemporary art. Many of the events we have witnessed in the last two decades are unlike anything we have seen before. At the 53rd International AICA Congress, we aim to examine the

concept of "intellectual aftermath," the primary condition of our age, through the lens of art and explore possible new horizons for the future. (Congress documents can be accessed through [www.aicaturkey.org](http://www.aicaturkey.org)).

\*\*\*

Fırat Arapoğlu is an art historian (PhD)/art critic & independent curator. He lives and works in Istanbul. He has been working in Economic, Administrative and Social Sciences Faculty, Department of Social Sciences, Altınbas University as an Assistant Professor. He curated numerous exhibitions in Turkey and abroad, most recently including: "Future Unforgettable", Krassimir Terziev solo show (2019, Versus Art Projects, Istanbul), The Fifth Agreement, Esra Satiroglu solo show (2019, Summart, Istanbul), and "Simbart One-Day" solo show programmes. He co-curated 3rd International Canakkale Biennale and 3rd and 4th International Mardin Biennales. He has written articles in national and international art

magazines such as Sanat Dünyamız, Genç Sanat, Art-Ist Modern & Actual, ICE, ARTAM, Art Unlimited, Critical Culture, RH+, Istanbul Art News and Flash Art. He has also written articles in national newspapers called Birgün, Cumhuriyet and SOL. He has also written national and international symposium proceedings about art and art education and has been giving lectures in Istanbul Modern Art Museum, Moda Sahnesi, Atölye Maçka, Narmanlı Sanat, Istanbul Bilgi University. He is President of AICA-Turkey (International Association of Art Critics-Turkey) and 2020-2023 Vice-President of AICA International.



INTERNACIONAL

## LA PARTICIPACIÓN DEL FILÓSOFO COLOMBIANO ARMANDO SILVA EN DIFERENTES BIENALES, MUSEOS Y GALERÍAS DE ARTE CONTEMPORÁNEO

*Los imaginarios es una teoría de la percepción social. Los humanos no solo construimos el pensamiento desde una concepción lógica y logocéntrica, sino que los sentimientos actúan en la imagen que tenemos del mundo*

LISBETH REBOLLO GONÇALVES  
AICA E ABCA/SÃO PAULO

El filósofo colombiano Armando Silva fue invitado a la última versión de la Bienal de Viena 2021, la cual reconoce haberse inspirado en sus teorías de los imaginarios urbanos como uno de los ejes centrales. ABCA quiso poner de presente los criterios fundantes de Silva para darse una interesante y novedosa relación entre arte contemporáneo e imaginarios, para lo cual preparó un cuestionario con este interrogante ¿En qué consiste este proyecto de imaginarios urbanos que lo han llevado a ser reconocido en cuatro de los más importantes eventos de arte en el mundo: Documenta en Alemania y las bienales de Venecia, São Paulo y ahora e la de Viena, además de haber sido invitado distintos museos y galerías de arte o centros de estudios sociales.

Para contextualizar a los lectores con sus términos y alcances conceptuales, transcribimos definiciones que el mismo ha dado en especial en dos de sus publicaciones (disponible en portugués o inglés) *Imaginarios urbanos* e *Imaginarios: el asombro social*.

¿Qué son los imaginarios? (...) Los imaginarios es una teoría de la percepción social. Los humanos no solo construimos el pensamiento desde una concepción lógica y logocéntrica, sino que los sentimientos actúan en la imagen que tenemos del mundo. En *Imaginarios: el asombro social* arroja una clave para captar la percepción imaginaria, el asombro: vivimos la percepción imaginada cuando estamos bajo el asombro; significa que la función estética se hace privilegiada hasta el punto en el que domina en el pensar y actuar de los ciudadanos, lo imaginado sobre lo real: puede que un mal olor existió en un sitio de la ciudad pero ya se solucionó y no existe más en lo real, pero los ciudadanos -o algunos de ello- lo siguen padeciendo. Este lo llama olor *imaginado* que existe en la realidad porque es imaginado.

¿ En qué consiste el proyecto de los Imaginarios urbanos? El programa de “Ciudades imaginadas” y cuyas bases se dieron a conocer en 1992 en el libro *imaginarios urbanos* (va a cumplir 30 años) y parte de las condiciones cognitivas de qué es lo imaginado.



Al inicio trabajó con dos ciudades, São Paulo y Bogotá, para estudiar la percepción de sus habitantes en asuntos de mayor dominio de lo imaginado, no interesaba examinar el uso de la ciudad sino cómo se le evoca por sus habitantes: por ejemplo, captar sus escalas de colores, sabores, las preferencias en comida y sabores, los ritos de familia, ubicación de las calles o sitios peligrosos, de buenos o malos olores que la identifican. En realidad, nacía un nuevo enfoque de la ciudad, pues no se trataba del estudio de la urbe física sino de la mentalidad de sus ciudadanos: lo llamó *urbanismo ciudadano*. Luego continuó con 15 urbes de América Latina y España y de ahí se extendió a EEUU y Europa. En este momento la ETH de la Universidad Zúrich se ha unido, junto con Bienal de Viena 2021, para desarrollar *Europa Imaginada* lo cual se une a otro megaproyecto sobre *ciudades y comunidades latinas en la era digital (CYCLI)* que reúne a más de 50 nuevos grupos de trabajo. De esta manera se superan las 100 **ciudades imaginadas**, como se denomina aquellas que siguen su metodología.

Sin embargo, lo que ha merecido una particular reflexión de distintos pensadores y curadores del arte y de los estudios sociales, son las imágenes de los imaginarios ciudadanos y sus relaciones con el arte público, y con el arte contemporáneo en general, y quizá sea el motivo por el cual a este proyecto lo han invitado a varios eventos de arte; con una diferencia importante que subraya Silva: las de los imaginarios no son imágenes hechas por artistas sino vienen de los ciudadanos y lo que hace este proyecto es darles archivo y dotarlas de una interpretación como ciudad imaginada..

¿Quién es Armando Silva? Es un filósofo con formación en Semiótica y psicoanálisis, alumno de grandes pensadores como U. Eco, Ch Metz y la escuela lacaniana o J. Derrida con quien hizo su tesis doctoral en California que obtuvo el premio a la mejor del año 1997. Es autor de más de 25 libros, Investigador y profesor Emérito de la Universidad Nacional de Colombia y director del Doctorado en Estudios Sociales del Externado.

## CUESTIONARIO:

**LISBETH REBOLLO** - ¿Cómo llegó el proyecto de los Imaginarios Urbanos a la Bienal de Viena?

**ARMANDO SILVA** - La Bienal de Viena decide cada convocatoria con asesores que examinan lo que pasa en el mundo para proponer una temática que interprete esa atmósfera social y artística; para la convocatoria del 2021, se decidió: VIENNA BIENNALE FOR CHANGE, sobre este lema, *Planet Love*, para acentuar el objetivo de cuidar el planeta como mayor desafío de nuestra era digital. Detrás del tema está la pandemia y todo el efecto sobre la naturaleza, el clima y los recursos naturales. Este tema los llevó a buscar artistas, creadores, filósofos, científicos, que pudieran mostrar obra con este contenido, se unieron con el museo MAK *Museum of Applied Arts*, y juntos con la Universidad de Zúrich, la más académica de los asesores, decidieron que el centro de su propuesta debía ser un método que uniría las varias creaciones. Así llegaron a los “imaginarios urbanos”.

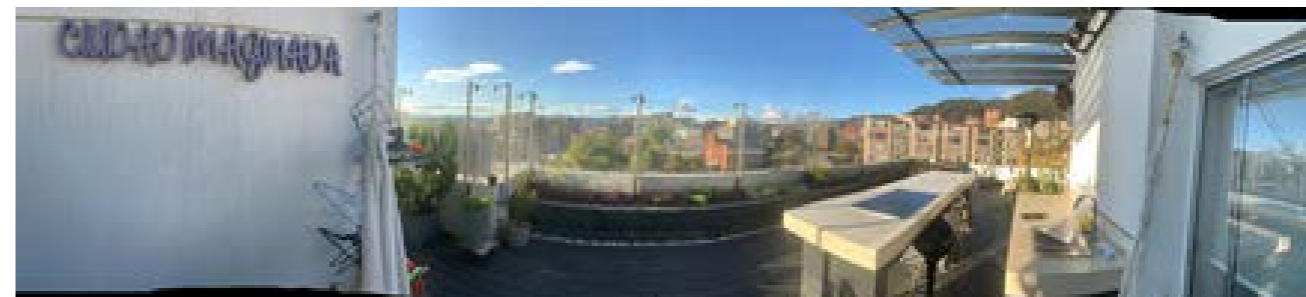


Fig. 1: En esta foto trato de visualizar en mi propia terraza la ciudad imaginadas desde donde se ve la ciudad real.

**L.R.** - ¿Cómo será su presencia en esta bienal?

**A.S.** - Participé de cuatro maneras: la primera en conversaciones con la empresa (Urban Think Tank Nex y Swiss Federal Institute of Technology in Zürich - ETH-) en conexión con la el ETH, Public Research University en la ciudad de Zürich, Suiza; allí el arquitecto Hubert Klupner, uno de los curadores de la Bienal, discutió los debates. Para Zürich mi idea del “urbanísimo ciudadano” en cuanto a que los imaginarios no estudian la ciudad sino lo urbano y que lo urbano no es de lo arquitectónico sino de los ciudadanos y entonces un urbanísimo ciudadano como base de

la ciudad imaginada, les importaba mucho. Uno de los ejes de discusión de la Bienal sería la ciudad imaginada, que precede la ciudad física y, por tanto, la ciudad imaginada existe antes que la real: la configura desde el pensamiento social.

Buscaban ellos, como artistas, arquitectos y diseñadores, un cambio de paradigma que bien lo explicaron en entrevistas los del grupo Urban Think Tank Nex al compararlo con la aproximación de H. Lefevre ya que el “derecho a la ciudad” corresponden a una perspectiva que parte de la ciudad física y dentro de una orientación marxista acude a una defensa de la sociedad urbana como derecho a los bienes de la

civilización”; mientras en mi caso hablo es del urbanismo pero ciudadano y no es una postura ideológica sino del pensamiento. La diferencia entre ideológica e imaginarios es que estos no corresponden a ninguna conciencia falsa sino a modos de percibir el mundo. Es una teoría de la percepción social y el modo como ese pensamiento actúa y cómo, con otras estrategias, como acciones del arte público, se puede generar transformaciones del pensamiento. Como ve según Urban Think Tank Nex, Lefevre partía de la ciudad como hecho civilizatorio a consolidar, mientras mi perspectiva urbanizadora viene de los habitantes y no se agota en la ciudad: se puede ser urbano sin vivir en una ciudad, mucho más relacionado con las mentalidades ciudadanas.

Mi segunda participación es propiamente sobre el método de Imaginarios urbanos. Sus curadores y el director del MAK, Christopher Thun-Hohenstein, vieron la opción de aproximarse a un arte-pensamiento, pero también de un arte que puede ejercer acciones transformadoras, lo que denominaron “imaginario radical”. Este grupo de

Zúrich, hizo una crítica constructiva a mi proyecto y es que en buena parte me quedaba en la parte descriptiva y filosófica de lo que es una ciudad imaginada y llevar esos resultados a la acción no fue mi objetivo central. Ahora se le busca un accionar, una acción política para aumentar su participación y democracias, para hacerla partícipe de un cambio de paradigma: de la **Smart City**, aquella de la productividad a la **Care City**, la que los ciudadanos cuidan para sobrevivir la especie y la tierra.

La tercera fue una conferencia de cierre dentro el programa Planet Matter en el panel: *Eat Love*. Y mi cuarta participación es algo muy interesante y original. La Bienal de Viena no termina en una fecha sino continua: “Como siguiente paso, Silva está mirando con nosotros (Urban Think Tank Nex y Swiss Federal Institute of Technology in Zürich - ETH-) el laboratorio de ciudades utilizando herramientas digitales avanzadas y prácticas performativas del activismo y las artes contemporáneas para crear estudios de casos urbanos partiendo del archivo de referencia de *Urban*



Fig. 2: Una fotografía de los imaginarios toma una foto de construcciones de edificios en Bogotá pero crea la ilusión crítica de que es explotación de petróleo y contra el clima

*Imaginaries*. El uso y evocación del urbanismo desde esta perspectiva ciudadana, como base que posibilita la construcción de nuevas estrategias y mentalidades urbanas, nos permite convivir en nuestras ciudades del futuro. Traducir las transformaciones

sociales en prácticas artísticas y, en definitiva, transformar el entorno construido y natural en un marco de acceso a herramientas y una perspectiva de los imaginarios que nutren, habitan, mueven y generan llegando a todos los ciudadanos”.

Entonces: (...) se ha integrado un equipo apoyado por ETH y Urban Think Tank Next para ampliar el Proyecto mundial “imaginarios urbanos”; hoy con dos mega estudios en marcha: “Ciudades y Comunidades Latinas Imaginadas en la era digital (CYCLI)” y “Europa Imaginada”.

**L.R.** - ¿Cómo fue su participación en Documenta?

**A.S.** - La Documenta 11 fue uno de los eventos más radicalmente concebidos en la historia de la práctica del arte poscolonial. Su curador, Okui Enwezor, revolcó este evento al introducir varios cambios, entre los cuales llevar a un escenario de arte el fotoperiodismo o las Plataformas en las que se abren intensas discusiones de arte decolonial. Se publica el libro *Urban Imaginaries From Latin America*. Al igual que toda la Documenta 11 devino en un hito para los estudios de subjetividad urbana, allí están textos que trabajaron con mi método hasta el 2001 con autores como Lisbeth Rebollo (São Paulo), Nelly Richard (Santiago) o Mónica Lacarrieu y Verónica Pallini (Buenos Aires)

Uno de los críticos y teórico de las plataformas, Stewart Martin, en su ensayo “A New World Art” dice que en los imaginarios se trata de una metodología que combina los datos con aproximaciones desde las disciplinas de la subjetividad como la semiótica, el psicoanálisis y el pensamiento visual, con prácticas de varias ciudades hispanas (Asunción, Barcelona, Bogotá, Buenos Aires, Caracas, Havana, La Paz, Lima, México, Montevideo, Panamá, Quito, Santiago de Chile o São Paulo). Stewart se queja de la ausencia de los imaginarios en los estudios de la urbe y remata con esta cita: a “Such a historical contextualization of urbanism is absent from the conception of *Urban Imaginaries*. But in the light of the historical critique of colonial and postcolonial urbanization developed in *Under Siege*, we could begin to imagine a corrective: a postcolonial psychogeography.”

**L.R.** - ¿Cómo Ud. compara Documenta 11 con Viena 2021?

**A.S.** - Caben comparaciones. Documenta

11 (2002) se hizo bajo la sombra del ataque a las torres de Nueva York y hubo mucha influencia de este acontecimiento; los imaginarios estuvieron presentes como otra manera de ver la ciudad en sus modos de construir miedos y terror que urbanizan las urbes desde estos sentimientos; mientras la Bienal de Viena (2021) se hizo bajo otra sombra mayor...el coronavirus 19 y los imaginarios estuvieron presentes en la construcción de las percepciones ciudadanas desde las interacciones digitales, un urbanismo digital y por tanto al método de los imaginarios nos lleva a ver como se crean “mundo imaginados” que superan las referencias reales. De hecho, el virus imaginado, concebido en mi nuevo libro: *Una novela sin ficción: 471 días con el virus*, referido en Viena, produjo más efectos sociales que el virus real y químico.

**L.R.** - Hubo también una muestra en la Fundación Tapiès y en el Museo de Arte Contemporáneo de la USP. ¿Cómo se fue tejiendo la relación con el arte? ¿Y cómo fue la acogida del público?

**A.S.** - En el año 2006 en la Bienal de Venecia ganamos el León de Oro (2006) presentando a Bogotá. Luego en 2008 en la Fundación Antoni Tapiès de Barcelona, se mostró la más grande exposición de mi proyecto, a cargo e la curadora Nuria Enguita en el que se combinaron las obras y documentos con discusiones a través de un seminario con varios temas de mi interés teórico en la formación de la teoría (imaginarios con: arquitectura, cine, literatura, arte, filosofía y psicoanálisis). De allí salió en libro-catálogo trilingüe *“Imaginarios urbanos en América Latina; urbanismos ciudadanos”*.

El día de la inauguración asistieron más de 500 personas, además de varios medios la siguieron. El acierto de Enguita consistió en que reprodujo en la sala de exposición los modos de producirse los imaginarios ciudadanos y sus rastreos. Así que en una pantalla mostraba los croquis de los ciudadanos, del miedo, de lugares donde se citan los ciudadanos, escalas de colores o los sonidos de las urbes, etc. Y mientras se hacían los recorridos, los



Fig. 3: La virgen priesa de medo. Foto: Nora Botero.

espectadores, experimentaban, como decir, los sonidos de las calles, y en la parte central pantallas de video mostraban los íconos de las ciudades de América Latina: por ejemplo, La Plaza Italia en Santiago, la Av. de Consolación de

São Paulo o la Plaza de la Madres en Buenos Aires o la zona de Chapultepec en Ciudad de México. En fin, fue un trabajo único con mucha audiencia y luego Enguita junto con Jorge Blasco, los expusieron en otras ciudades.

En Tapiès se clasificó la obra de imaginarios en tres archivos: *Privados*, los que viene de la intimidad como los Álbumes de familia (hay trad. en portugués...) los comunitarios como los grafitis y los públicos de las ciudades imaginadas.

Esta perspectiva de archivos sigue siendo base para mis trabajos y hoy se reúnen todos los miles de documentos del proyecto con esta base. Se puede consultar en:

[www.datos.imaginariosurbanos.net](http://www.datos.imaginariosurbanos.net)

En el 2010 la presidente de AICA Brasil y directora de MAC/USP, Lisbeth Rebollo, me invitó a presentar un expo de las “ciudades imaginadas iberoamericanas” lo cual hice en Ibirapuera, uno de mis edificios preferidos en São Paulo; curaduría con asistencia de Helcio Magalhães y la coordinación de Sylvia Wernek, con un catálogo a cargo de María Elvia Ardila.

La exposición se dedicó al arte visual de las ciudades imaginadas y dio a conocer temas de arte público en cruce con imaginarios urbanos como los grafitis, que justo tiene São Paulo

la ciudad más dotadas el continente, y distintas carteles y contrasentidos de las calles de nuestras ciudades como la estatua una virgen en Medellín que por ser peligrosa que se la roben la enrejan: una bella captación de un momento dominado por el imaginario del peligro en las calles de esa urbe. Esta visualidad mostrada ese lado del proyecto, las cogniciones visuales en la vida cotidiana.

**L.R.** - ¿Qué vínculos ve entre los Imaginarios y el arte contemporáneo? ¿Y qué los distingue del arte?

**A.S.** - Comienzo por decir que los imaginarios no se producen en un escenario de arte sino de la vida cotidiana; en el arte hay una intención de hacer arte o de bordear el arte para producir una creación. En los imaginarios no y de ahí que quienes los trabajamos nos sea de plena legitimidad el documento, es real y originado en una fuente comprobable. Si tomo una foto de una vitrina, de una escena callejera, de un pantallazo etc. ello es verdadero

y por tanto no se puede intervenir con algún proceso tecnológico para embellecer o sacarle otro sentido. Si se hace ello sería una falsedad y deja de ser auténtico como documento, los que son llevado a archivos para deducir las personalidades urbanas. Entonces los imaginarios son parte de una investigación social y filosófica o sea se estudia la percepción social de cada urbe para deducir puntos de vista y filosófico ya que al final corresponde a “modos de pensamientos” he dicho que no es una teoría de globalizaciones sino de profundas localizaciones de seres en cada urbe o cada comunidad.

De otro lado para entender la emergencia del arte contemporáneo he destacado una línea de pensamiento que ha venido tomando forma desde inicios del siglo XX, que irrumpe contra el logocentrismo e introduce nuevos objetos, como el cuerpo, la visualidad, lo inconsciente, además de otredades. Esto ha llevado a un vacío de la representación: actuar de este modo el arte contemporáneo ya no es virtuoso de una técnica, y no se inspira tanto en otra obra de

arte, sino que más bien en referencias filosóficas. Si se ve, este arte se ha acercado a la vida, quizá sea la vida misma y esto lo hace muy familiar a los imaginarios ciudadanos.

**L.R.** - ¿Cuál es la historia de los Imaginarios, cómo nació el proyecto? ¿En cuántas ciudades se ha aplicado hasta la fecha la encuesta Imaginarios Urbanos?

**A.S.** - El termino “imaginarios urbanos” nace con mi libro titulado *Imaginaros urbanos. Bogotá y São Paulo: Cultura y comunicación urbana en América Latina* del 1992, como ve nace de dos ciudades referente para mi y así siguen siendo. Pero los primeros pasos los di por una invitación que me hizo el Prolam, “Programa de posgraduado en integración da América Latina”, en el año 1990. Luego ingresan varias entidades que se interesan por esta perspectiva, desde la UNESCO, Convenio Andrés Bello y universidades más prestigiosas del continente y de España para hacer los primeros mapas de percepción de Iberoamérica. Esta primera fase cubrió 17 ciudades

capitales en las que se trabajó tanto lo estadísticos, como la construcción de archivos audiovisuales: fotos, sonidos de las urbes, álbumes de familia, relatos urbanos, etc. Los resultados han sido enormes y se han dado a conocer por libros, montajes, videos, exposiciones en museos, en calles, metros etc. Se puede decir que se ha constituido en un referente para hablar de los nuevos modos de ser de las urbes contemporáneas. Se inicia en América Latina, siguió a España y luego ciudades de Estados Unidos y Europa. Hoy son más de 100 ciudades siguen esta metodología.

**L.R.** - ¿Cuál es el programa de trabajo de investigación actual? ¿Cuáles son sus expectativas con respecto a la segunda gran encuesta en ciudades latinoamericanas?

**A.S.** - En este momento hemos iniciado una segunda fase del proyecto, ahora sobre bases digitales. Me enorgullece pensar que estamos construyendo una poderosa aproximación a los que significa lo latino, la latinidad, y por tanto no solo estudiamos las ciudades

de América sino las comunidades latinas que no son de ciudades sino están extrapoladas y viven en otras naciones, como en EE UU o en Europa. Se han creado más de 60 grupos uno para cada ciudad o comunidad. Al final EEUU descubrirá por primera vez la opción de distinguir qué es un mexicano frente a un ecuatoriano un venezolano etc.; hoy para ese país los latinos son lo mexicano, se ven como una masa sin distinciones. Así que se puede imaginar el futuro de este enorme esfuerzo de tantas colegas que trabajamos en las tres lenguas del proyecto: español, portugués e inglés. Uno de los objetivos es presentar ante la Unesco la candidatura para que la latinidad sea reconocida patrimonio de la humanidad. Allí estarán archivos de nuestras voces, acentos, imágenes de sus hablantes.

Al mismo tiempo, como dije, se ha iniciado **Europa imaginada** desde Zúrich coordinados por Hubert Klumpner. Ya iniciamos Kosovo, sigue Viena y ciudades rumanas, etc. Se calcula en que en menos de dos años la latinidad y la europeidad serán un solo proyecto que conocerá el mundo.

Le anexo Power Point sobre presente y futuro del proyecto de los imaginarios urbanos y gracias por sus amables preguntas para tan importante revista de ABCA, arte en el mundo, lo que engrandece esta perspectiva de investigación social, filosófica y de arte.



Fig. 4: Armando Silva. Foto: Divulgación



## ARTIGO

# A DIFÍCIL ARTE DE SER MULHER: ANITA MALFATTI E OS MODERNISTAS (1928-1929)

*Mesmo fazendo parte de um ambiente dominado pelos nomes de André Derain, Pablo Picasso, Maurice Vlaminck, Albert Marquet e Henri Matisse, ela tinha se mantido “independente”, escolhendo o que considerava “aproveitável” e aprofundando-se no estudo dos primitivos (italianos e flamengos), dos quais apreciava a “maneira simples e fortemente característica”.*

**ANNATERESA FABRIS**  
**ABCA/SÃO PAULO**

Ao voltar da Europa, em fins de setembro de 1928, Anita Malfatti apresenta ao público brasileiro uma visão de arte moderna comedida e destituída da virulência que tinha caracterizado as principais vertentes no começo do século XX. A artista, que tinha se radicado em Paris em 1923, graças ao Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, afirma numa entrevista a “O Jornal” (21 de outubro) que as tendências modernistas do momento representavam “correntes moderadas, sem, contudo, deixar de ser caracteristicamente novas”. Mesmo fazendo parte de um ambiente dominado pelos nomes de André Derain, Pablo Picasso, Maurice Vlaminck, Albert Marquet e Henri Matisse, ela tinha se mantido “independente”, escolhendo o que considerava “aproveitável” e aprofundando-se no estudo dos primitivos (italianos e flamengos), dos quais apreciava a “maneira simples e fortemente característica”.

Tais ideias já estavam presentes no artigo “Anita Malfatti”, publicado por Mário de Andrade em 29 de setembro; nele, o momento artístico parisiense era situado no interior de uma revisão

dos “tempos de revolta”, caracterizados pela busca da extravagância, “mais por bravata às vezes que por convicção”. Plenamente inserida na arte atual, que se distinguia por uma “orientação construtora”, a pintora tinha como atributos principais uma “técnica perfeita” e uma expressão “calma, firme, sem nenhuma daquelas pesquisas inquietas e tantas vezes rebarbativas que agora já não têm mais razão de ser”. Com seus companheiros brasileiros “bastante modificados e... reforçados”, a artista teria “mais facilidade em ser compreendida e estimada no seu valor”. Alinhada aos postulados da volta à ordem, em voga na Paris em que Malfatti tinha vivido durante cinco anos, essa visão ganhará reforço logo depois em dois artigos dedicados a um quadro não muito feliz em termos plásticos, “Ressurreição de Lázaro” (1928).

Para o crítico, no entanto, trata-se de uma obra que desperta “o entusiasmo e a reflexão, um dos momentos culminantes da pintura contemporânea do Brasil”. No primeiro artigo, publicado em 21 de novembro, Andrade antecipa-se a possíveis críticas,

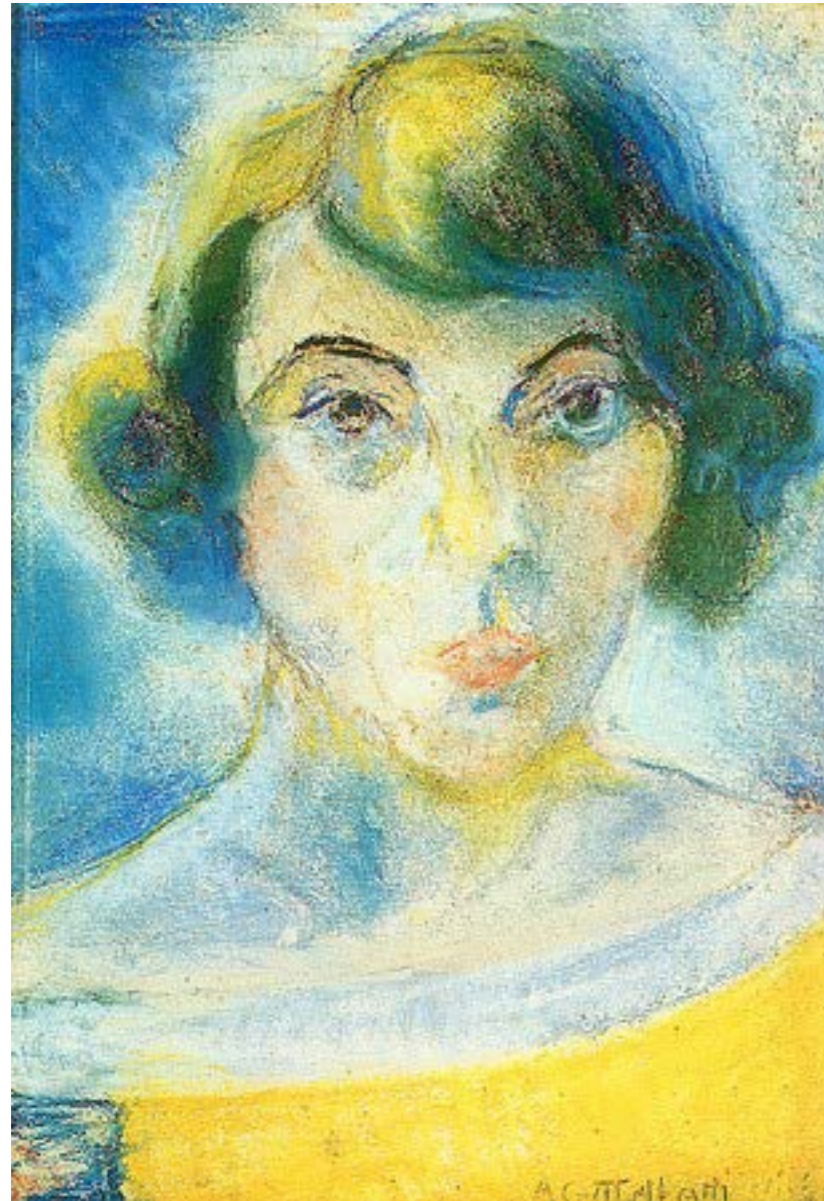


Fig. 2: Anita Malfatti, *Auto-Retrato*, 1922. Coleção de Artes Visuais do IEB/USP. Imagem: divulgação.

que poderiam indicar uma involução na trajetória de Malfatti, falando de uma obra “perfeitamente calma, onde a pesquisa técnica já não é o verdadeiro ‘assunto’ da tela”. Para justificar o percurso da amiga, o escritor cria uma distinção entre ideais estéticos e questões técnicas. Enquanto estas têm “milhares de modos diferentes de se apresentar”, aqueles seguem uma mesma linha evolutiva, constituída de três etapas: construtivismo ou primitivismo (momento em que os artistas procuram estabelecer leis técnicas e estéticas); classicismo (momento de equilíbrio entre expressão e técnica); romantismo (momento em que o artista se concentra nos dramas da vida social ou da própria existência). Por sua variedade, a técnica, isto é, a solução individual, dissociada das questões relativas ao “métier”, é a que “naturalmente apaixona mais os artistas”, sendo o objeto real das pesquisas modernas.

No segundo artigo, publicado no dia seguinte, Andrade aplica esse quadro teórico à trajetória de Malfatti, declarando de saída que “Ressurreição de Lázaro” é uma prova de que a

artista “se transformou enormemente e, o que é melhor, progrediu sobre o expressionismo técnico e romântico da fase 1915-1923”. Imbuída do “expressionismo deformador”, Malfatti tinha enveredado por “pesquisas duma exacerbação romântica, formidável, em que poucos puderam perceber o enorme temperamento apaixonado, dramático, impregnado de misticismo”. A artista encontrava-se no período “primitivista”, preocupada com

as doutrinas de pintura, as manifestações genéricas e particulares da técnica. Estava adquirindo as forças técnicas que lhe faltavam pra que, combinadas com as forças expressivas que já possuía, ela atingisse o classicismo, quero dizer, o equilíbrio perfeito da sua personalidade.

Esse equilíbrio foi atingido em “Ressurreição de Lázaro”, inspirado na lição dos primitivos italianos, dos quais a pintora adquiriu os sentimentos, sem imitá-los no espírito ou na técnica. Expressão “nova e magnífica” da pintura brasileira, o quadro tem um ponto alto no rosto de

Lázaro, caracterizado por uma “beleza ideal, [...] sem nenhuma deformação em prol do gostoso. É daquele belo sem boniteza que a gente encontra em certos rostos raros da pintura”. Num crescendo de elogios, o escritor destaca a longa gestação da obra: depois de um primeiro esboço em 1924, Malfatti “veio corrigindo, recomeçando, transformando, aperfeiçoando com a paciência e a sinceridade artística dum da Vinci, até alcançar a perfeição atual”.

A excelência do quadro volta a ser lembrada num artigo de março de 1929, dedicado à mostra que a artista estava apresentando em São Paulo. Dotada “duma intensidade dramática magnífica”, a obra é comparada aos “trabalhos mais intensamente dramáticos, [...] mais profundos, calando mais na gente”, que correspondiam ao primeiro momento de Malfatti, evocado na exposição por “A estudante russa” (1915) e “Tropical” (1917).<sup>1</sup> Grande pintora quando viajou para a Europa em 1923, Malfatti “ganhou em amplitude, em variedade o que não podia ganhar mais em grandeza pessoal”.

Andrade não deixa de admitir que a aquisição da “variedade estética até estonteante” apresentada na mostra paulista se deu à custa da “grande força expressiva que tinha dantes”. Se, naquele momento, a artista se mostrou “unilateral”, repetindo nos quadros “um mesmo estado psicológico” e uma mesma tendência estética, essa concentração tinha uma vantagem: “a expressão dramática dos temas escolhidos”. Apesar dessa ressalva, o crítico considera benéfica a viagem iniciada em 1923:

A amplitude de agora significa a aquisição do direito de experiência. O que sacrificou de intensidade dramática beneficiou muito a ela em valores plásticos. Hoje Anita Malfatti, como os mais característicos artistas da fase contemporânea, é uma experimentadora. Duma honestidade e duma liberdade notáveis. [...] A técnica atual da pintora, sob o ponto de vista didático, é prodigiosa. Duma variedade tamanha que atinge a virtuosidade.

O veredito final é amplamente favorável ao novo momento de Malfatti, embora

Andrade reconheça que a grande diversidade introduzia uma nota irregular no conjunto da exposição. Tendo adquirido “o direito da experiência que dantes não possuía”, a artista não demonstra “nenhum cabotinismo, nenhuma intenção de agradar, nenhuma intenção falsa”. De volta ao Brasil, Malfatti veio retomar o lugar que era seu de direito: ela é “um dos poucos pintores desse grupo de absoluto destaque, uns seis talvez só, que fazem a pintura brasileira de hoje”.

Enquanto Andrade procura encontrar justificativas para a variedade técnica e temática que caracterizava a mostra aberta em 1º de fevereiro numa sobreloja da rua Líbero Badaró, Menotti Del Picchia demonstra abertamente a própria perplexidade com o uso do sintagma “feira de arte [...] um tanto tumultuária”. Nem a afirmativa de que a “parada total” dos “vários estágios artísticos” da pintora seria benéfica para perceber “sua evolução” consegue disfarçar o incômodo, pois o escritor reconhece que o último termo era “delicado”. A seu ver, Malfatti se encontrava

num momento crítico da sua arte. Cheia de talento e de cultura, tendo torturado sua técnica em conscienciosas e laboriosas experimentações e pesquisas, possui todos os elementos para enveredar por um caminho definitivo e triunfal. O perigo está ao tomar uma vereda, em lugar de perلustrar a estrada real do seu genuíno temperamento.

Mesmo sabendo que não lhe caberia penetrar num drama intelectual e íntimo, Del Picchia não se exime de salientar que “uma arte só vale verdadeiramente quando acusa uma personalidade marcada e liberta”. Descrente da “possibilidade vitoriosa de um retorno ao primitivismo”, o escritor exorta Malfatti a persistir na pesquisa iniciada com “Tropical”, na qual detecta um “caminho sadio”: há nele, como em “Festa na roça”, “maravilhoso ‘impromptu’ de alma brasileira, [...] tanta verdade patricia que nos sentimos tentados a pedir à artista para insistir neste setor de arte”.

Na contramão de Del Picchia, Yan de Almeida Prado sublinha a busca de um caminho próprio, sem concessões ao

gosto do público, o que o leva a ver na mostra o “anverso da arte comercial”. Essa característica justificava por si “o valor e a virtude dos quadros de Anita”, que se encontrava na companhia de Paul Gauguin, Henri Rousseau e Amedeo Modigliani, “ridicularizados pelo público antes de valerem ouro”. Apresentada como o “contrário absoluto de uma Angelica Kauffman”, a pintora não demonstrava nenhuma preocupação em conquistar o favor do público, como acontecia com “a arte fácil de Madeleine Lemaire, que pintava flores tão bonitas”. A exposição mostrava algo bem diferente: um “intenso esforço cerebral [...], inquietação constante, pesquisas e mais pesquisas, tentativas e mais tentativas, um labutar mais próprio de homem dotado de energia descomum”. A ênfase dada a um traço viril não pode ser dissociada da avaliação negativa da popularização dos quadros de Kauffman ao longo do século XVIII, por meio de gravuras e de reproduções em móveis, xícaras, vasos, caixas de rapé etc. E também da depreciação da arte palatável de Lemaire, especializada em cenas mundanas, naturezas-mortas

e quadros de flores, que agradavam a uma burguesia inculta e superficial, emblemada por Marcel Proust na figura de Madame Verdurin, da qual a pintora parece ter sido um dos modelos.

Ao contrário da visão viril de Prado, Guy (Guilherme de Almeida) destaca na exposição apenas algumas obras “claras, frescas, surpreendentes: [...] coisas que só uma mulher seria capaz de imaginar e fazer”. “Jenny l’ouvrière” (1926)<sup>2</sup>, “Dolly” (c. 1926), “Melindrosa” (s. d.) e “Romântica” (1928/29) são apresentadas como “mulherzinhas bem mulherzinhas, vestidas de azul celeste ou cor-de-rosa e que parecem pintadas com carmim inocente e talco infantil”. Almeida aprofunda sua visão de Malfatti como representante de uma arte feminina com alguns paralelos. Suas mulheres poderiam lembrar as bonecas Lenci, se estas pudessem ter a alma que a pintora “pôs nas suas ‘all dolled’ criaturinhas”. Seriam parecidas “com os pensamentos de Mimi Pinson, se Mimi Pinson existisse e os pensamentos tivessem forma”. Poderiam remeter aos sentimentos que Marie Bashkirtseff “quis pintar para Bastien-Lepage, mas

não pintou: escreveu”. Seriam, por fim, figurinhas que Marie Laurencin seria capaz de inventar, se ela proviesse “dessas terras voluptuosas, onde há sempre em tudo ‘le goût exquis des moindres choses’, o cuidado ingênuo, o luxo sensorial do acessório”. Se a comparação com as bonecas de pano, fabricadas desde 1919 em Turim, que não se destinavam apenas a um público infantil, representando também tipos inventados ou inspirados em modelos reais como Josephine Baker e Marlene Dietrich, e com o personagem concebido por Alfred de Musset em 1845 (“Mlle. Mimi Pinson, profil de grisette”)<sup>3</sup>, pode ser vista como uma maneira retórica de destacar as qualidades psicológicas das representações de Malfatti, o paralelo com duas pintoras renomadas requer outras considerações.

No caso de Bashkirtseff, a referência ao diário e não à produção artística leva a indagar se o poeta estaria pensando num provável sentimento amoroso da jovem por Jules Bastien-Lepage, ou na impossibilidade física de pintar em consequência da prostração causada pela tuberculose em outubro



Fig. 3: Anita Malfatti, *Nu Sentado*, s.f. MAC USP. Imagem: reprodução.

de 1884. Separados pela origem social – Bashkirtseff era uma aristocrata ucraniana, Bastien-Lepage, filho de camponeses da Bretanha –, os dois artistas partilharam três características: o amor pelo realismo, a fama precoce e o fim prematuro.

Faleceram, de fato, ainda jovens e num espaço de tempo próximo: Marie, aos 26 anos, em 31 de outubro de 1884; Jules, aos 36 anos, em 10 de dezembro do mesmo ano, por causa de um câncer no estômago.

Laurencin, finalmente, tinha sido apresentada por um apaixonado Guillaume Apollinaire como a quintessência de “uma estética inteiramente feminina”, portadora de “uma visão nova e cheia de alegria do universo”. Caracterizada, a princípio, por “certa simplicidade natural”, a expressão da pintora – tributária de Matisse, Picasso e do Douanier Rousseau – alicerçava-se no arabesco, na exaltação da “novidade pictórica dos objetos e das figuras”, na “enumeração dos elementos que compõem o quadro”, sob uma forma “rítmica, infinitamente graciosa”. Desse modo, Laurencin transfigurava e purificava o que, até então, tinha constituído “a originalidade e a delicadeza das artes femininas na renda, no bordado, na tapeçaria de Bayeux etc”. Expressão maior, a arte feminina era feita “de bravura, de cortesia, de alegria”. “Serpentina”, na observação feliz de Auguste Rodin,

a arte de Laurencin tendia a tornar-se “puro arabesco humanizado pela observação atenta da natureza”; por ser expressiva, afastava-se da “mera decoração, continuando igualmente agradável”.

As reflexões de Apollinaire dão conta da trajetória da pintora até 1912 e apontam, de maneira própria, o que, depois de um começo naturalista, ela aprendeu com a obra de Picasso, Rousseau e Matisse. O primeiro sugere-lhe a adoção de uma paleta restrita (cinza, verde e ocre), o tratamento simplificado e expressivo da figura, além da estilização das formas e o abandono da perspectiva. Do segundo, deriva certa ingenuidade, enquanto o terceiro a leva a imprimir dinamismo à composição e a utilizar a linha serpentina. Por volta de 1911, a artista adota uma composição mais fluida e harmoniosa e clareia a paleta, dando preferência a tonalidades cor-de-rosa, azuis e cinzas-pérola. Entre 1914 e 1919, refugia-se na Espanha, onde seu estilo sofre uma modificação profunda: além de voltar a adotar a perspectiva, exhibe um gosto acentuado pelo detalhe e por um maior

acabamento. De volta a Paris em 1921, depois de uma estadia na Alemanha, Laurencin ganha uma boa reputação como retratista e como criadora de cenas poéticas, pintadas num estilo leve e decorativo, e se torna um exemplo de sucesso feminino.

Não é só Almeida a detectar na temporada francesa de Malfatti a presença de uma expressão feminina. Num artigo publicado em 11 de fevereiro de 1928, Andrade já traçava um contraponto entre a artista “original e corajosa” que, em 1917, esteve “na dianteira” e expôs suas obras expressionistas, e a que se encontrava em Paris, onde desenvolvia “uma técnica extraordinariamente sábia, com um colorido sutil e finíssimo”. Características femininas e moderação do ímpeto expressionista tornam-se atitudes complementares:

Como sensibilidade ela se mostra agora mais mulher, procurando as inspirações suaves e realizando-as com uma delicadeza excepcional. O trabalho que ela tem feito na Europa é extremamente sério e sabe-se principalmente que abandonou todo e qualquer modernismo tendencioso

e berrante, se contentando simplesmente em ser moderna.

No artigo dedicado à mostra de 1929, o crítico volta a abordar a condição feminina da amiga de maneira mais enfática. Depois de apresentá-la como “uma alma de mulher”, Andrade envereda por considerações psicológicas e sociais:

E de mulher amiga, profundamente impressionável, ingênua e boa por demais, capaz daquela dedicação e obscuridade cotidiana da antiga mulher brasileira, com exceção das que por excepcionais foram chamadas de “heroínas”. Anita Malfatti inda é do tempo em que a mulher era “sexo fraco”, é frágil.

Esse perfil é contrastado pela assertiva de que a artista teve uma atitude diferente quando viveu nos meios modernistas estrangeiros: “entusiasmada, mostrou (só nos quadros) uma masculinidade até semostradeira, sem hesitação”. De volta a São Paulo, depois da “descompostura” que recebeu em 1917, “perdeu aquela cegueira ‘independência ou morte’, dos tempos do expressionismo. Principiou

hesitando. Chegou à fragilidade pueril de campear um jeito de agradar o público. Até impressionismo andou fazendo”.

Curiosamente, o autor da “descompostura” de 1917 não tinha abordado o trabalho de Malfatti a partir das categorias artísticas associadas ao feminino. Pelo contrário, Monteiro Lobato tinha visto nela uma artista profissional e, por esse motivo, a exortava a deixar de lado o “impressionismo discutibilíssimo” e a “nova espécie de caricatura”, pelos quais tinha enveredado. Dotada de “um talento vigoroso, fora do comum”, Malfatti era vista por ele como uma artista independente, original, inventiva, capaz de alcançar uma “sólida individualidade artística”, desde que escolhesse o caminho adequado. A “talentosa artista” tinha motivado “considerações desagradáveis” porque o crítico simpatizava com seu “belo talento” e tomava a sério seu trabalho: “Se vissemos na sra. Malfatti apenas a ‘moça prendada que pinta’, como as há por aí às centenas, calar-nos-íamos, ou talvez lhe déssemos meia

dúzia desses adjetivos bombons que a crítica açucarada tem sempre à mão em se tratando de moças”.

O escritor paulista, porém, paira como uma sombra sobre a fortuna crítica da pintora depois de sua terceira volta do estrangeiro, pois o episódio de 1917 é constantemente trazido à baila em diversos artigos. Andrade, aliás, antecipa-se ao regresso da amiga: em fevereiro de 1928, não só considera que seu nome estava “definitivamente colocado na história da arte brasileira”, como reconhece seu papel de pioneira na instauração de uma nova consciência artística no país: “Original e corajosa, foi ela antes de qualquer outro quem deu o grito de alarma aqui, avisando da existência de uma arte contemporânea com que nem sonhávamos”. Em setembro do mesmo ano, o crítico é ainda mais enfático a esse respeito:

O nome de Anita Malfatti já está definitivamente ligado à história das artes brasileiras pelo papel que a pintora representou no início do movimento renovador contemporâneo. Dotada duma inteligência cultivada e duma sensibilidade vasta, ela





Fig. 4: Anita Malfatti, *As margaridas de Mário*, 1922. Coleção de Artes Visuais do IEB/USP. Imagem: divulgação.

foi a primeira entre nós a sentir a precisão de buscar os caminhos mais contemporâneos de expressão artística, de que vivíamos totalmente divorciados, banzando num tradicionalismo acadêmico que já não correspondia mais a nenhuma realidade nem brasileira nem internacional.

Desqualificado como crítico, Monteiro Lobato é apresentado como uma figura que, em 1917, estava “no esplendor dum gloriola falsa que ele não soube, nem podia, consolidar”; seu único mérito foi reunir em volta da pintora “alguns daqueles que se tornariam poucos anos depois as forças motrizes do movimento moderno entre nós”. Menotti Del Picchia vai mais longe, pois associa o pioneirismo de Malfatti a seu papel de vítima sacrificial, mas é um tanto sarcástico em relação ao papel desempenhado pelo escritor de Taubaté. A pintora foi

chefe da vanguarda na arrancada inicial do movimento modernista de pintura de São Paulo. Sua arte merece a honra consagradora do martírio: foi recebida a pedradas. [...] Se não nos enganamos, Monteiro Lobato

encabeçou, com mais ardor e mais combatividade, a reação passadista contra a gloriosa reacionária.<sup>4</sup>

Anita Malfatti passou então para o nosso martirologio artístico. Resultado: ganhando terreno o modernismo, a pintora ilustre tornou-se uma espécie de santa da ala demoníaca dos reformadores. Seu nome traz o prestígio dos taumaturgos e dos mártires. Sua fama cresce com suas vitórias pessoais e com os triunfos da grei moderna.

A análise da recepção crítica da artista nesse momento não seria completa sem a menção de um episódio abordado por Tadeu Chiarelli: a mentira de Andrade a respeito do quadro “Ressurreição de Lázaro” para induzir o Governo de São Paulo a adquiri-lo. Além de ter escrito os dois artigos de 1928, o crítico faz um apelo explícito ao governador Júlio Prestes no texto em que analisa a exposição de 1929, convidando-o a reiterar a “orientação artística excelente” de que, às vezes, dava mostras com a compra da obra para a Pinacoteca. Os elogios excessivos feitos ao quadro não passavam de um jogo de cena, pois Andrade tinha

sérias reservas em relação a ele. Numa carta dirigida à pintora em 1926, afirma ter ficado “numa bruta duma tristeza” por não ter gostado da obra, na qual detectava uma preocupação de “construtivismo meio forçada, até muito forçada, mania de francês que pensa que pra construir basta pôr uma coisa dum lado outra do outro etc. mania de que o temperamento de você está tão longe”. Treze anos mais tarde, o escritor volta a evocar o episódio, ao escrever: “E se lembre ainda daquele homem ao qual você mesmo veio dizer que sabia que ele mentira publicamente nos elogios que fizera ao seu ‘Lázaro’, na amiga intenção de conseguir alguma coisa, uma compra do Governo etc. pra você”.

A recepção crítica de Malfatti em 1928-1929 permite realizar diversas operações analíticas, que ajudam a esclarecer o significado de sua obra no âmbito do modernismo. Não há dúvidas de que seu papel de pioneira de uma nova atitude artística é finalmente reconhecido pelo grupo modernista que, em 1920-1921, tinha dado preferência à figura eclética de Vítor Brecheret como símbolo de

uma renovação já em curso. Também nesse momento, sobretudo com Menotti Del Picchia, começa a tomar corpo a imagem pública da mártir, em mais uma demonstração do alinhamento do escritor à visão agônica, com a qual a vanguarda celebrava o autossacrifício do artista em prol do futuro em termos pessoais e coletivos. A produção atual da pintora suscita as respostas mais variadas, que vão da perplexidade de Del Picchia ao entusiasmo de Almeida Prado, tendo como termo médio a atitude de Andrade, que oscila entre a preferência pelo expressionismo e a defesa da nova orientação, norteadas pela volta à ordem, em franca expansão no continente europeu.

O reconhecimento de que Malfatti tinha um lugar reservado na história da arte brasileira é acompanhado de uma caracterização que, estranhamente, parece não ter despertado o interesse da historiografia dedicada a questões de gênero. O que chama a atenção de imediato é o endosso dado por Andrade à concepção patriarcal da mulher como “sexo fraco”. E isso num momento em que figuras como Leolinda Figueiredo Dalto e Bertha Lutz

pleiteiam a igualdade de direitos, a partir da questão eleitoral<sup>5</sup>; em que a anarcofeminista Maria Lacerda de Moura defende a educação sexual dos jovens, o amor livre, o divórcio e a maternidade consciente; em que a escritora Ercília Nogueira Cobra divulga o ensaio “Virgindade anti-higiênica: preconceitos e convenções hipócritas” (1924) e o romance “Virgindade inútil: novela de uma revoltada” (1927); em que a greve geral de 1917 coloca em foco reivindicações específicas em matéria de trabalho feminino e infantil; em que um número crescente de mulheres encontra empregos em estabelecimentos comerciais, repartições públicas, escritórios, além das já tradicionais escolas e fábricas, intensificando sua presença no espaço urbano; em que se impõem os nomes de escritoras, jornalistas, atrizes e artistas visuais (dentre as quais, a própria Malfatti); em que surgem novos comportamentos e novas maneiras de se vestir, escandalizando os conservadores, inconformados com o abandono das tarefas domésticas e a emancipação “excessiva”.

A caracterização de Malfatti como

uma personalidade frágil, vítima da incompreensão da sociedade, não era um motivo inédito na crítica andradiana. O escritor tinha apresentado um perfil similar num artigo de julho de 1926, no qual a “sensitiva do Brasil” era definida uma “alma carecendo mais de ser compreendida amada e louvada”, que tinha começado a lutar “contra si mesma”, depois de ter sido “repudiada com insulto e cada gargalhada besta que nem sereia de Assistência não parando mais no ar”. O quadro traçado pelo crítico assume tons dramáticos quando descreve a luta diária que a amiga travava consigo mesma: enquanto tudo nela tendia para o expressionismo, a vontade incitava-a a fazer obra impressionista “pros outros quererem bem”. Como consequência, “a mão dela, indecisa, tremendo entre essas ordens diferentes se perdia pouco a pouco e se perdeu”.

A contraposição entre um estilo masculino e um estilo feminino requer algumas considerações pontuais, pois toca num ponto nevrálgico dos estudos de gênero. A “energia descomum”, detectada por Almeida Prado nos quadros de Malfatti, é exemplificada

com “Villa d’Este” (1927), “pintura curiosa”, que desperta a lembrança de alguns artistas fantasiosos do século XVIII. Haveria na obra da brasileira “um pouco do espírito inquieto de Bibiena quando desenhava cenários de teatro, Piranesi nos ‘Caprichos’ e ‘Prisões’, ou Magnasco nos refeitórios de monges”. Se esse paralelo é um índice da excelência de Malfatti, capaz de ombrear grandes figuras do passado, o mesmo pode ser dito das considerações feitas a respeito dos desenhos, “firmes e limpos como se fossem de um aluno de Ingres e Picasso”.

Andrade, ao contrário, coloca o novo momento de Malfatti sob o signo de uma sensibilidade feminina, feita de suavidade, delicadeza, virtuosismo, embora alheia a qualquer veleidade de agradar, e capaz de distanciar-se da intensa dramaticidade de sua fase inicial, por ter alcançado um momento de equilíbrio entre a expressão e uma técnica totalmente a serviço das “intenções plásticas”. Nesse contexto, a assertiva de que Malfatti exibiu atitudes viris nos quadros pintados nos Estados Unidos deve ser



Fig. 5: Anita Malfatti, *A boba*, 1915-16. Coleção Museu de Arte Contemporânea da USP. Imagem: divulgação.

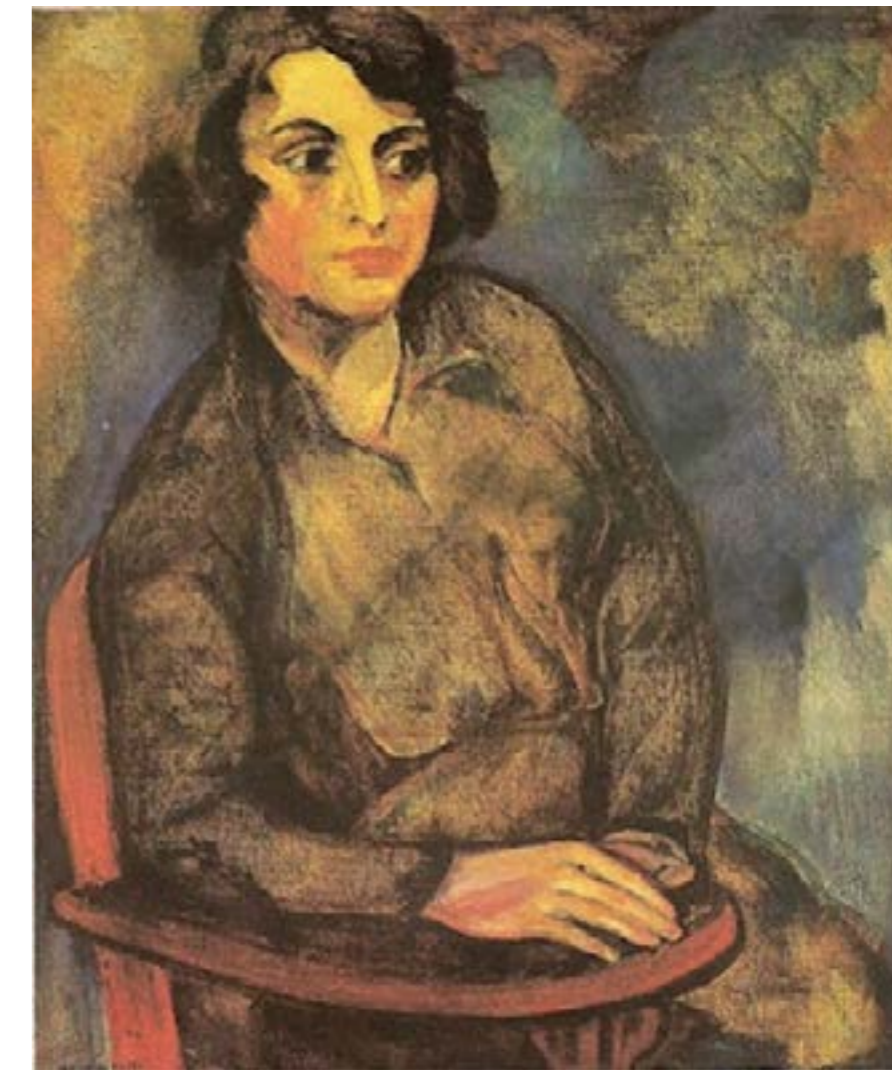


Fig. 6: Anita Malfatti, *A estudante russa*, 1915. Coleção Mário de Andrade, IEB/USP. Imagem: divulgação.

confrontada com um artigo de 1921, no qual o crítico tentava conjugar qualidades femininas e masculinas em suas obras expressionistas. A pergunta “Mas poder-se-á dizer que a senhorinha Malfatti seja um espírito feminino?” recebia uma resposta positiva:

dentro da impetuosidade do seu temperamento, dentro da máscula força com que lida as suas cores e risca os seus esboços, ou da trágica energia com que escolhe seus assuntos, indelevelmente imprime aos seus trabalhos o delicioso que dá graça ou dá tristeza. Assim: “A mulher de cabelos verdes”, apesar da estranha fantasia é um poema de bondade e a figura fatídica do “Homem amarelo” é feminilizada por uns olhos longínquos, cheios de nostalgia. Mas é principalmente nos retratos femininos que se encontrará a graça melindrosa do pincel de Anita Malfatti.

Quanto a Guilherme de Almeida, até que ponto pode ser aceito seu paralelo entre Malfatti e Laurencin? Marca registrada desta última, a estilização é bem menos pronunciada

na artista brasileira. Esta demonstra buscar uma representação física mais concreta e carnal, diferente do aspecto etéreo e sinuoso que o uso do arabesco confere às mulheres da pintora francesa. Isso é visível em “Chanson de Montmartre”, em que Malfatti opta por uma representação mais robusta de sua mulher-boneca, colocada num ambiente cotidiano lírico. A sensação de ingenuidade que emana da figura estática e sonhadora é realçada pela paleta harmoniosa, feita de tons suaves, mas o clima geral da composição não leva a pensar numa ideia abstrata de feminilidade. Outra obra presente na mostra paulista, “Dama de azul” (1925), não apresentava igualmente o aspecto etéreo das figuras femininas de Laurencin, tendo chamado a atenção do crítico Clément Morro, que ressalta a habilidade técnica de Malfatti, perceptível na “finura do desenho do rosto e da mão”, na segurança da pincelada, na “bela ciência da cor e dos valores” e no tratamento do azul do vestido e do ruivo acaju dos cabelos com um “estilo surpreendentemente doce”. Concluindo o raciocínio, o crítico

destaca outras qualidades da pintora: a capacidade de aliar a habilidade à sensibilidade e a ciência de “agradar sem procurar chocar”.

As denominações de “viril” e “feminina” aplicadas à produção de Malfatti demonstram que a crítica brasileira tinha, por vezes, dificuldade em lidar com uma obra que não se conformava de todo a características de gênero codificadas. Não se deve esquecer que a atribuição de qualidades masculinas a uma artista não era uma novidade, estando associada a nomes como Artemisia Gentileschi e Elisabetta Sirani, consideradas “pinças viris”; Rosa Bonheur, valorizada por seu “talento robusto”; e Elizabeth Thompson, pintora de batalhas, que obriga John Ruskin a rever suas ideias sobre a capacidade criadora feminina. Outras artistas, por sua vez, foram consideradas capazes de conjugar a própria especificidade com os códigos da pintura (masculina) de seu tempo. É o que demonstram os casos de Sofonisba Anguissola, definida por Apollinaire “o exemplo mais elevado de glória feminina conquistada graças às artes plásticas”; da marquesa de

Waterford, de Rachel Ruysch e de Mary Beale, dentre outros.

A caracterização feminina da produção de Malfatti posterior a 1917 repousa num arcabouço teórico tradicional, no qual qualidades como delicadeza, graça, suavidade, encanto estão associadas a gêneros específicos como retrato, paisagem, natureza-morta, pintura de flores e animais e miniatura. Não tendo percebido que a diatribe de Lobato se dirigia à arte moderna e não à sua capacidade criativa, a pintora resolve adotar, entre 1918 e 1921, a “suavidade” inerente ao “estilo feminino” e abandona de vez aquelas características da produção norte-americana que tinham chocado sua família: fatura crua, desinteresse pela perspectiva, colorido irreal e exasperado, construção assimétrica. Como lembra Marta Rossetti Batista, ela passa a dedicar-se a naturezas-mortas quase sempre florais, investe num “nacionalismo caipira”, confere títulos amenos às paisagens (“Lago sereno”, “Lago de sonho”) e às figuras (“Vaporosa”), deixando de lado as referências a cores, a teorias estéticas e aos marginalizados

do primeiro momento. Sua técnica “adocica-se” e, nos momentos mais críticos, se materializa em manchas de cor vagamente impressionistas, que não disfarçam uma concepção acadêmica. Descontente com “certas fraquezas pueris”, empregadas nesse momento para “construir obras mais acessíveis ao nosso público”, Andrade louva, em 1921, a consciência do engano cometido, a volta para dentro de sua personalidade, e “a estranha e masculina liberdade” dos seus novos esboços, a provar que ela não tinha perdido “os seus meios de expressão e a prodigiosa fantasia”.

A “feminização” assinalada por Andrade na terceira temporada de Malfatti no estrangeiro pode ser considerada, em parte, decorrência da concepção de arte moderna então imperante na



Fig. 7: Anita Malfatti, *Tropical*, 1917. Acervo Pinacoteca do Estado de São Paulo. Imagem: divulgação.

Escola de Paris, distante dos ímpetus vanguardistas do começo do século XX e, particularmente, da visão emocional e agônica do expressionismo. É provável que o trecho de uma carta dirigida ao amigo em 4 de novembro de 1925 esteja na base dos artigos em que este descreve a nova direção que a artista estava dando à sua produção: “Faço tudo mais leve: na minha pintura de agora, há uma ausência completa de elemento dramático. [...] É mais calma, alegre, contente, um pouco engraçada sem ser cômica nem trágica”. Com tais palavras, Malfatti descrevia as principais características de suas obras de então - busca de uma composição equilibrada, uso de contornos precisos, do claro-escuro para definir o volume, de certa estilização e, por vezes, da perspectiva aérea, preferência por amplas superfícies de cor -, mas não se pode esquecer que elas eram partilhadas com outros artistas do momento que, do mesmo modo que ela, tendiam para uma arte mais moderada e refinada. Seriam todos eles representantes de uma “sensibilidade feminina”?

Colocar a obra de Malfatti sob o signo de uma expressão feminina era a maneira retórica encontrada por Andrade para disfarçar a própria cisão diante da obra da amiga e para justificar publicamente seu novo momento, que, afinal, não era tão novo assim, pois a moderação e o equilíbrio já eram traços distintivos de algumas obras produzidas ainda nos Estados Unidos e depois do segundo regresso ao Brasil. O próprio crítico reconhece isso, ao destacar no artigo de 1921 aspectos como “a ciência construtiva” e “o retorno à construção equilibrada, que é um dos anseios da arte contemporânea”. Exemplos de equilíbrio são “O homem amarelo” (1915/16) “Tropical” e “Lalive” (c. 1917), que “denotam uma ciência abalizada e um conhecimento profundo da serena arquitetura dum Ingres ou dos artistas do Renascimento. O equilíbrio é justamente a sua maior qualidade, como a cor é a sua maior força expressiva”. O fato de admirar “A estudante russa” (1915) é também significativo, pois denota sua concepção particular do expressionismo de Malfatti. O quadro,

de fato, não apresenta deformações particulares, estando mais próximo de uma concepção mais realista com indisfarçáveis toques de uma paleta mais suave.

Exceto no momento de desconcerto provocado pela incompreensão dos objetivos de Lobato, quando Malfatti se rende ao “estilo feminino”, próprio das amadoras, suas realizações devem ser inscritas no âmbito de momentos distintos da arte moderna sem qualquer qualificação de gênero. Afinal, os resultados alcançados são uma consequência lógica dos ensinamentos recebidos e dos modelos conscientemente procurados, que denotam quase sempre um descontentamento com as fórmulas acadêmicas - como atestam o abandono das aulas na Academia Imperial de Belas Artes de Berlim e a curta experiência na nova-iorquina “Art Students League” - e a procura de novos caminhos nas lições dos primitivos italianos e flamengos.

## NOTAS

1Uma terceira obra do período norte-americano foi apresentada na mostra: “Rochedos, Monhegan Island” (1915).

2Mais conhecida como “Chanson de Montmartre”, a obra foi exposta no Salão dos Independentes de 1928 sob o título de “Composition”. Malfatti adaptou para a mostra paulista uma observação do crítico Clément Morro, que tinha visto no quadro uma “Jenny l’ouvrière estilizada”. “Jenny l’ouvrière” foi primeiramente o tema de uma canção popular, de autoria de Émile Barateau (1847). Três anos mais tarde, foi o título de um drama em cinco atos, escrito por Adrien Decourcelle e Jules Barbier. Foi ainda tema de uma romança (“Le mariage de Jenny l’ouvrière”, 1850) e de três romances (“La blanchisseuse de la banlieu, ou la Nouvelle Jenny l’ouvrière”, de Édouard, 1857; “Jenny, ou scènes de la vie ouvrière”, de Adolphe Parrot, 1864; e “Jenny l’ouvrière”, de Jules Cardoze, 1890). A saga da personagem foi também imortalizada

em cartões-postais na passagem do século XIX para o XX e no quadro “Jenny l’ouvrière” (s. d.), do pintor belga Josephus Laurentius Dyckmans.

3No conto, Maupassant oferece uma visão exterior da personagem, que pensa em gozar a vida despreocupadamente, mas demonstrando ser também capaz de gestos de generosidade.

4Em dois artigos do começo da década de 1920, Del Picchia tinha caracterizado Lobato como o algoz da artista. No primeiro, publicado em 29 de novembro de 1920, o “estilo clava” do crítico tinha levado muitas pessoas a julgar aprioristicamente “essa mulher singular”, que teve o mérito “de haver rompido, com audácia, de arte independente e nova, a nossa sonolência de retardatários e paralíticos da pintura”. Grande artista “com famas de mau pintor”, Lobato, provavelmente, quis atingir por meio de Malfatti “a casta arrelienta e delirante dos futuristas. Mas, positivamente, foi injusto e cruel”. Del Picchia é ainda mais enfático no segundo artigo, publicado em 14 de novembro de 1921. Nele, o escritor

apresenta Malfatti como uma “artista incompreendida” por causa de um “artigo irrefletido e pouco sensato”, no qual Lobato “levantou o tacape de uma verrina e esmigalhou, de uma só tacapada, as possibilidades de êxito da grande pintora paulistana”.

5Leolinda Figueiredo Daltro funda em 1909 a Junta Feminil pró-Hermes, transformada em Partido Republicano Feminino no ano seguinte. Bertha Lutz, por sua vez, funda a Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher (1919), a Liga Brasileira para o Progresso da Mulher (1922), rebatizada Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (1924), a e União Universitária Feminina (1929), além de organizar o I Congresso Feminista do Brasil (1922). As duas figuras posicionavam-se contra o Código Civil de 1916, que definia a mulher como um ser incapaz, dependente do pai ou do marido, vendo no direito ao voto a oportunidade para discutir a igualdade de direitos.

## REFERÊNCIAS:

APOLLINAIRE, Guillaume. Pintores cubistas; trad. Sueli T. B. Cassal.

Porto Alegre: L&PM, 1997.

BATISTA, Marta Rossetti. Anita Malfatti no tempo e no espaço. São Paulo: IBM Brasil, 1985.

BLIND, Mathilde. A study of Marie Bashkirtseff. In: THÉURIET, André et al. Jules Bastien-Lepage and his art: a memoir by André Théuriet. London: T. Fisher Unwin, 1892.

CARDOSO, Renata Gomes. Modernismo e tradição: a produção de Anita Malfatti nos anos de 1920. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 2012.

CHIARELLI, Tadeu. Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

DEL PICCHIA, Menotti. Palestra das segundas. Correio Paulistano, São Paulo, 14 nov. 1921.

GUY. Anita Malfatti. O Estado de S. Paulo, 5 fev. 1929.

HÉLIOS. Uma palestra de arte. Correio Paulistano, São Paulo, 29 nov. 1920.

M. de A. Annita Malfatti. Diário Nacional, São Paulo, 11 fev. 1928.

\_\_\_\_\_. Anita Malfatti. Diário

Nacional, São Paulo, 29 set. 1928.

\_\_\_\_\_. Anita Malfatti I. Diário Nacional, São Paulo, 21 nov. 1928.

\_\_\_\_\_. Anita Malfatti II. Diário Nacional, São Paulo, 22 nov. 1928.

\_\_\_\_\_. Anita Malfatti. Diário Nacional, São Paulo, 5 mar. 1929.

MANCA, Isabelle. Marie Laurencin - Retourengrâce (19 fev. 2013). Disponível em: <<https://www.lejournaldesarts.fr/expositions/marie-laurencin-retour-en-grace-117379>>.

MENOTTI. Anita Malfatti. Correio Paulistano, São Paulo, 20 fev. 1929.

MONTEIRO LOBATO. Paranoia ou mistificação? In: Ideias de Jeca Tatu. São Paulo: Brasiliense, 1967.

A pintora Anita Malfatti regressou da Europa. O Jornal, Rio de Janeiro, 21 out. 1928.

PRADO, Yan de Almeida. Exposição Anita Malfatti. Diário Nacional, São Paulo, 23 fev. 1929.



Fig 1: Jaider Esbell, *Entidades*, 2021. Foto: Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

## ARTIGO

# BIENAL DE SÃO PAULO SOB A LUZ DA RESISTÊNCIA, LIBERDADE E DIÁLOGO

*Com o tema “Faz Escuro Mas Eu Canto”, a 34ª edição do evento comemora 70 anos entre artistas de todo o planeta. E reverencia Jaider Esbell que dedicou a sua vida à arte indígena\**

**LEILA KIYOMURA E FERNANDA PUJOL  
ABCA/SÃO PAULO**

O meteorito Santa Luzia, resgatado do incêndio que devastou o Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) na noite de 2 de setembro de 2018, está ali na entrada da 34ª Bienal de São Paulo recepcionando o público. É a arte da natureza encontrada em 1921 no município de Santa Luzia, em Goiás. Quem imagina o recado daquela pedra, o segundo maior meteorito já encontrado no Brasil, que veio do céu em um clarão seguido de um tremor que abalou a região como uma mensagem do final dos tempos, segundo os espectadores da época, fica igualmente impressionado.

Na 34ª Bienal, Santa Luzia conta a sua travessia de resistência junto da série inédita Boca do Inferno, composta de 150 monotipias de Carmela Gross. As gravuras compõem o cenário para o meteorito e ressignificam o espaço aliando arte, ciência e natureza. A artista e professora do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP define a obra como um “exercício cotidiano processando o fogo, as nuvens e as massas dos vulcões”.

Com o tema Faz Escuro Mas Eu Canto, a 34ª Bienal segue entre os dramas da pandemia e as pressões do desgoverno para apresentar os seus 70 anos de existência, abrindo novos caminhos e novos diálogos. É a conversa entre artistas de diversos povos e arte de todas as modalidades que a equipe curatorial – Jacopo Crivelli Visconti, Paulo Miyada, Carla Zaccagnini, Francesco Stochi e Ruth Esteves – propõe: “O ponto de partida do projeto curatorial da 34ª Bienal foi o desejo de desdobrar a mostra, ativar cada momento de sua construção e aguçar a vitalidade de uma exposição dessa escala. Buscando dialogar com os públicos, tão amplos e tão distintos, que visitam a Bienal há décadas, propusemos expandir esta edição no espaço e no tempo”.

A 34ª Bienal foi inaugurada oficialmente em 8 de fevereiro do ano passado, mas com o imprevisto da pandemia viveu meses redesenhando o seu novo formato. Foi reinaugurada no dia 4 de setembro. “Certamente, esta Bienal não é a mesma que se veria um ano atrás. Algumas obras estão mais claras. Outras mais opacas. Algumas



Fig. 2: Regina Silveira, *Dilatáveis* (detalhe), 1981-2020 (série). Viniil laminao adesivo sobre chapa de compensado de madeira. Foto Fernanda Pujol.

mensagens soarão como gritos, outras chegarão como ecos. Não precisamos entender tudo nem nos entender todos. Trata-se de falar nossa língua sabendo que há coisas que outros idiomas nomeiam e nós não sabemos expressar.”

**A BIENAL, VISITADA POR CENTENAS DE MILHARES DE PESSOAS COM PROPOSTAS E VISÕES DE MUNDO DIFERENTES, TEM UM IMPACTO ÚNICO. É DESAFIADOR, MAS MUITO GRATIFICANTE.**

Como bem acreditavam Ciccillo Matarazzo e Francisco Matarazzo Sobrinho, os caminhos da arte não são óbvios. Foi essa certeza que levou o empresário, apoiado pela sua esposa

Yolanda Penteado, a fundar o Museu de Arte Moderna em 1948 e a Bienal de São Paulo em 1951. Saíram pelo mundo apostando em criar um evento inspirado na Bienal de Veneza. E conseguiram.

Países e artistas de todo o mundo passaram a participar do evento brasileiro já na segunda Bienal, em 1953. O casal conseguiu a proeza de uma edição histórica. Trouxe do acervo do MoMA de Nova York a pintura *Guernica*, de Pablo Picasso. Uma “ousadia” que persistiu e fez com que a Bienal se destacasse entre os três eventos mais importantes do circuito internacional artístico, ao lado do Documenta de Kassel e a Bienal de Veneza.

É o desafio de buscar a arte como uma manifestação de países e povos distintos com liberdade e autonomia que se destaca na 34a edição da Bienal. O curador geral Jacopo Crivelli Visconti e o curador adjunto Paulo Miyada – ambos com pós-graduação na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da USP – seguem o caráter experimental do evento e surpreendem com o diálogo aberto das artes e dos artistas sem territórios e tempo demarcados.

“Apesar das dificuldades no Brasil e no mundo, da tensão aumentada pela pandemia e pelo momento político, a Bienal é necessária e a sua voz pode fazer a diferença”, afirma Visconti. “Os diálogos entre a arte e o público ficaram claros, tangíveis,

compreensíveis. Na verdade, na maioria dos casos, se formos olhar no aspecto convencional da história da arte, eles não são diálogos óbvios. Raramente temos dois artistas de uma mesma geração, do mesmo lugar, do mesmo movimento colocados um ao lado do outro. São diálogos estabelecidos entre modos de viver do mundo, de momentos históricos, visões distintas e, assim, as conversas fluem.”

**FAZ ESCURO, MAS EU CANTO PORQUE A MANHÃ VAI CHEGAR. VEM VER COMIGO, COMPANHEIRO, A COR DO MUNDO MUDAR. VALE A PENA NÃO DORMIR PARA ESPERAR A COR DO MUNDO MUDAR.**

O italiano Jacopo Crivelli Visconti está no Brasil há 20 anos. Já atuou por oito anos seguidos na Fundação Bienal e como crítico e curador em diversas instituições, como Pinacoteca do Estado, Museu de Arte Contemporânea (MAC) da USP e em outros eventos internacionais, como a 58a Bienal de Veneza. “A Bienal, visitada por centenas de milhares de pessoas com propostas e visões de mundo



Fig. 3: Alfredo Jaar, *Cem Vezes Nguyen* (vista da instalação), 1994. 24 impressões em pigmento, impressão matrix emoldurada, colagem, vídeo. Foto: Fernanda Pujol.





diferentes, tem um impacto único. É desafiador, mas muito gratificante.”

São os versos do poeta amazonense Thiago de Mello, publicados em 1965, que compõem o tema da 34ª Bienal de São Paulo. Nesse tom, a Fundação Bienal estendeu a sua rede pelas principais instituições culturais da cidade, como o MAC, o Museu Lasar Segall, o Museu Afro Brasil, o Museu de Arte Moderna, o Instituto Tomie Ohtake e o Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia, entre outras. Uma rede que inclui dança, cinema, literatura, videoinstalação, fotografia e todas as modalidades da arte.

Andar pelos 35 mil metros quadrados do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, descer e subir rampas para observar mais de mil obras é se perder entre ideias, sonhos, formas de vida e se deixar abraçar forte por culturas diversas que nunca se tocaram, como sugere o still do Logo depois, o espectador segue por outras histórias igualmente

fortes, como a de Frederick Douglass. Jornalista, escritor e abolicionista, filho de uma mãe negra escravizada e de um pai branco que nunca o reconheceu, ele nasceu em Maryland, nos Estados Unidos, em fevereiro de 1817. Aparece com destaque em um grande painel de fotos tiradas por Mathew Brady. Douglass encomendou seu primeiro retrato em 1841. Elegante, de terno, ele aparece em dezenas de imagens produzidas em momentos e contextos diferentes. O jornalista acreditava que sua foto de negro livre poderia ter um significado importante na luta contra a escravidão. Seus retratos estão sendo apresentados pela primeira vez em uma exposição de arte. Morreu em 1865, como um ativista símbolo da luta abolicionista. A sua presença no Pavilhão chama e desperta o olhar do público.

Uma luta que resiste com força também na arte da paulistana Musa Michelle Matiuzzi, 37 anos, que vem pesquisando o pensamento radical negro

e as marcas da violência colonial. Performer, escritora e diretora de cinema, define seu trabalho como “micropolítica de resistência”. No still do vídeo Experimentando o Vermelho em Dilúvio, de 2016, foca a cabeça de Zumbi dos Palmares e, de punho cerrado, expressa o protesto contra a violência a que a população negra foi submetida no decorrer dos séculos. filme Hiroshima, Mon Amour, de 1959, dirigido por Alan Resnais. A cena mostra a protagonista francesa abraçada com o seu amante japonês lembrando a bomba que matou 160 mil pessoas.

**A FORÇA DOS TRABALHOS DOS INDÍGENAS REVERBERA NO CONTEXTO AMPLIADO. COMO BEM LEMBRA PAULO MENDES DA ROCHA, UMA REVOLUÇÃO É FEITA AOS POUCOS.**

É a primeira vez que a voz dos indígenas e dos povos originários de diferentes continentes marca presença em uma

Fig. 4 (página anterior): Regina Silveira, *Dilatáveis* (detalhe), 1981-2020 (série). Vinil laminao adesivo sobre chapa de compensado de madeira. Foto Fernanda Pujol.



Fig. 5: Carmela Gross, *Boca do Inferno*, 2020. Monotípias sobre seda e papel. Foto Fernanda Pujol.

Bienal. A sua arte demarca todos os espaços. A impressão é de que são muitos artistas. “Representam 12% do total de participantes. Mas não penso com a matemática. Creio que a presença é muito grande. A força dos trabalhos dos indígenas reverbera no contexto ampliado. Como bem lembra Paulo Mendes da Rocha, uma revolução é feita aos poucos”, observa Jacopo Visconti.

O trabalho de Jaider Esbell é um dos destaques da 34ª Bienal e integra esta revolução pela arte e sonho dos direitos indígenas. Com as serpentes flutuantes de 10 metros de altura no lago do Parque Ibirapuera, e com a mostra *Moquém Surari: arte indígena contemporânea* leva a voz da essência da origem do povo brasileiro.

Líder do povo indígena, educadora e

fotógrafa, Sueli Maxakali apresenta a instalação *Kumxop koxuk yōg* ou *Os Espíritos das Minhas Filhas* com um conjunto de objetos, máscaras e vestidos que remetem ao universo mítico das Yãmiyhex, mulheres-espírito. O trabalho foi realizado por um conjunto de mulheres e meninas em um processo coletivo de criação, revelando a organização da comunidade.

Uma entidade híbrida de nome Uýra, de Santarém, no Pará, traz o entrelaçar dos conhecimentos científicos da biologia às sabedorias ancestrais indígenas. Chama as plantas por seus nomes populares e em latim, e assim evoca suas propriedades medicinais, seus gostos, cheiros e poderes. O resultado é uma compreensão complexa e intrincada da mata, um emaranhado de conhecimentos e buscas. Uýra se apresenta como “uma árvore que anda”.

Na 34ª Bienal de São Paulo, duas séries de fotografias já existentes - Elementar e Mil Quase Mortos - se entretecem numa montagem inspirada nas ondulações do corpo de uma cobra em movimento. As imagens são registros de ações de denúncia e evocação de seres ancestrais.

Diante da diversidade, o curador Visconti avalia: “A compreensão da arte indígena está engatinhando. Acredito que esta Bienal está contribuindo para incentivar o caminho certo”.

A história dos 70 anos da Bienal renasce sob novos olhares ao trazer artistas que estiveram presentes e iluminaram as edições anteriores. “Carmela Gross

participou com uma série de trabalhos da 10ª edição, conhecida como ‘Bienal do Boicote’”, explica o curador. A artista reapresenta as obras que foram expostas e que revelam a violência, a censura e a ameaça do contexto da ditadura. “A americana Andrea Frazer, que esteve na 24ª Bienal, em 1998, é reapresentada com um vídeo de sua performance na época. Também Mauro Restife exibe a série de fotos Empossamento, apresentada na 27ª Bienal, em 2006”. Nessa série, o fotógrafo lembra o dia da primeira posse do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em 1º de janeiro de 2003. Para a 34ª Bienal, Restife apresenta a série Inominável, com imagens da posse de Jair Bolsonaro, em 2019. “Outra artista é Regina Silveira, que não participou da Bienal mas defendeu seu doutorado na ECA, em 1981, no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, onde estava o MAC.” Agora, o conjunto Dilatáveis, que Regina criou como tema de sua pesquisa, é reapresentado, 40 anos depois, na 34ª Bienal, despertando novos sentidos e interpretações.” O tempo passa, mas Regina Silveira renova. Aos 82 anos, impacta o

visitante com Labirinto, um retrato de cada um diante da violência atual, entre paredes de vidro estilhaçadas por balas perdidas.

\*Quando o jornal *Arte&Crítica* já estava em fechamento, recebemos a notícia da morte de Jaider Esbell, aos 42 anos, no dia 2 de novembro de 2021. O artista, escritor, geógrafo, dedicou a sua vida e arte aos direitos indígenas. Vida e arte que seguem na sua infinude...

Fig 1: José Maria, sem título, s/d. Óleo sobre tela. 80 x 100 cm. Acervo Museu do Rio de Janeiro, MAR. Foto: cortesia do artista.

## ENTREVISTA

# O CROMATISMO CEZANNEANO, UMA ENTREVISTA COM JOSÉ MARIA

*Esta teoria, baseada em consistente prática pictórica aliada ao estudo da pintura e das reflexões de Cézanne, organiza-se em torno da noção do cinza sempiterno, teoria apresentada na recente republicação de seu livro sobre o cromatismo cezanneano...*

**ANA LÚCIA BECK  
ABCA/GOIÁS**

Somente um cinza reina na natureza e alcançá-lo é de uma dificuldade espantosa. [...] Pintar é contrastar.

Paul Cézanne

José Maria Dias da Cruz nasceu no Rio de Janeiro. Formou-se em pintura, processo de criação que tem exercido desde o ano de 1948 a partir de formação com artistas tais como José Pancetti, Iberê Camargo, Milton Dacosta. Hoje, obras suas encontram-se no acervo de museus como o Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), o Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC), o Museu do Banco do Brasil em Brasília, além de marcar presença nas coleções de Gilberto Chateaubriand, João Sattamini, Luiz Chrysóstomo, George Kornis, Gonçalo Ivo e Paulo Herkenhoff entre outras.

A cor e seu potencial plástico tem sido questão central em sua investigação e produção pictórica que se centra principalmente na elaboração de composições que se estruturam sobre o contraste e a passagem entre diferentes matizes. Alinhado à concepção apresentada por



Fig. 2: Capa do livro *O cromatismo cezanneano*, pela editora *Enunciado Publicações*.

Fayga Ostrower em *Universos da Arte* de que o conhecimento sobre as cores não reflete jamais valores absolutos, mas o potencial das relações que as cores estabelecem entre si; enquanto pintor, José Maria tem estudado as relações colorísticas na prática e na teoria, propondo uma teoria particular. Esta teoria, baseada em consistente prática pictórica aliada

ao estudo da pintura e das reflexões de Cézanne, organiza-se em torno da noção do *cinza sempiterno*, teoria apresentada na recente republicação de seu livro sobre o cromatismo cezanneano.

Em breve, a editora Enunciado irá lançar todos os livros escritos por José Maria, sendo três reedições e dois títulos inéditos. O primeiro a ser lançado é *O Cromatismo Cezanneano*. O livro está em fase de lançamento e maiores informações podem acessadas no site da editora: [www.enunciado.com.br](http://www.enunciado.com.br).

Entre agosto e setembro de 2021, conversei via e-mail com José Maria para apresentar ao público algumas questões relacionadas a este livro.

**ANA LÚCIA BECK:** José, você tem uma longa carreira atuando nas artes visuais e investigando na teoria e na prática a pintura; poderias nos contar um pouco sobre quando e como iniciou esse interesse pela pintura?

**JOSÉ MARIA:** Meu pai, o escritor Marques Rebelo, tinha, naturalmente, uma boa biblioteca. Muitos livros sobre

pintura e de pintores. Como desde cedo decidi que queria ser pintor, consultava esses livros. Com 13 anos, li os pensamentos de Braque, os diários de Delacroix, Ingres, Redon, o *Tratado da figura e da paisagem* de André Lhote, e até o *Tratado da pintura* de Leonardo da Vinci. O *Tratado* de Leonardo é muito complexo, eu pouco compreendia. Mas tornou-se um de meus livros de cabeceira. Algumas questões que ele propunha só fui compreender há pouco tempo, a do serpenteamento, por exemplo. O fato é que comecei consultando fontes primárias sobre a reflexão destes artistas sobre a pintura. Isso foi muito importante em minha trajetória

**A.L.B.:** E sua formação na pintura recebeu a influência de outros artistas pintores? Poderias citar um ou dois - além de Paul Cézanne - e mencionar no que eles contribuíram para sua formação?

**J.M.:** Antes de te responder seguem umas anotações. Meu pai, depois da literatura o que mais gostava era da pintura, mas era incapaz de desenhar uma casinha.

Certa ocasião, um psicanalista me disse que se o enfrentasse certamente perderia. Inconscientemente, escolhi a pintura. A vida é complexa. De uma certa forma fiquei apto a superar os momentos críticos da vida. Inclusive os relacionados à pintura, que foram muitos. A casa de meu pai era muito frequentada por artistas: Santa Rosa, Iberê Camargo, Milton Dacosta, Pancetti, entre outros. Eu mostrava minhas pinturas e recebia orientações. Em 1956, fui estudar em Paris graças a bolsas do Itamarati e do governo francês. Estudei com o pintor argentino, Emílio Pettoruti. Ele me mostrou Braque, minha primeira paixão. Li, então, o livro de André Lhote, *De la palette a l'ecritoire*. Interessei-me por Poussin. Sua frase sobre um olhar prospectivo que afirma que devemos considerar um saber do olho, as diversas distâncias e os eixos visuais me marcou muito. E também Cézanne, claro. Um artista muito complexo. Na ocasião, pouco o compreendi. Foi um desafio, por isso comecei a estudá-lo. Além deles, me interessei por Chardin, Delacroix, Degas e Zurbarán.

### ENTENDI QUE CÉZANNE NÃO CIRCUNSCREVIA OS OBJETOS A FORMAS GEOMÉTRICAS EUCLIDIANAS. CONSTRUÍA UM ESPAÇO CURVO...

**A.L.B.:** Com relação à pintura do Paul Cézanne, que é considerado uma das grandes referências pictóricas de fins do século 19 para a arte do início do século 20, como entraste em contato com ela?

**J.M.:** Como disse acima, Cézanne é um artista muito complexo. Estudo-o até hoje. Algumas frases de Cézanne me intrigaram muito. Uma delas; “Somente um cinza reina na natureza e alcança-lo é de uma dificuldade espantosa.” A partir dela, pensei no cinza sempiterno que está me levando a pensar em uma outra teoria das cores (Ver figura 3). Digo que o cinza sempiterno é uma possibilidade de potência que quando se manifesta cria cores e formas.

Outra frase: “Tratar a natureza através do cone, da esfera de do cilindro” e uma outra que a complementa: “Os objetos no espaço são todos convexos”. Entendi que Cézanne não circunscrevia os objetos a formas geométricas euclidianas. Construía um espaço curvo. Quando compreendi a frase de Leonardo da Vinci sobre o serpenteamento, “Devemos observar com muito cuidado os limites de qualquer corpo e o modo como serpenteiam para julgar se suas voltas participam de curvaturas circulares ou concavidades angulares”, percebi que Cézanne rompeu com a perspectiva científica renascentista que é monocular e criou uma perspectiva binocular.

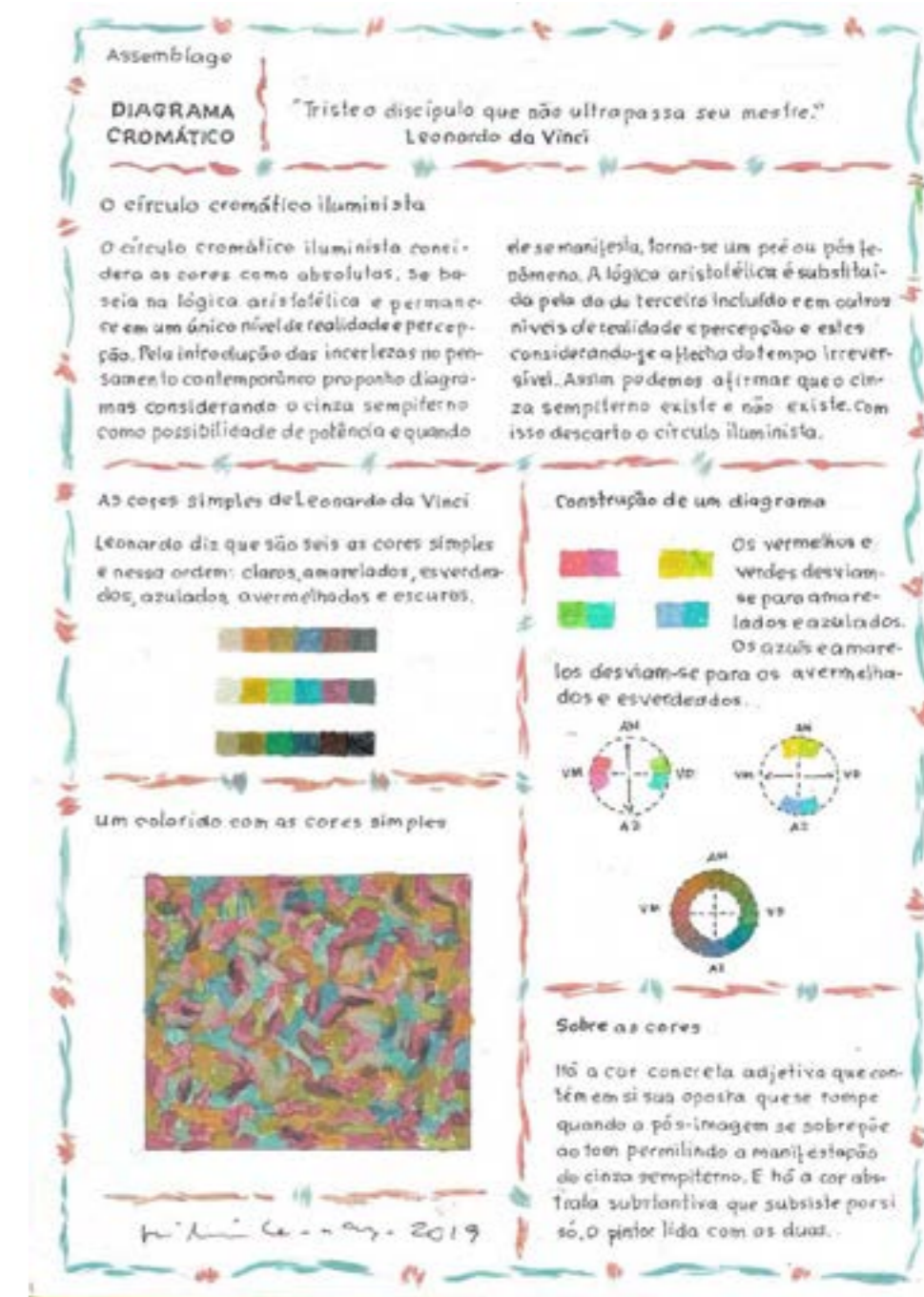


Fig. 3: José Maria, *Assemblage*, 2019. Papel canson A4, nanquim e tinta acrílica. Coleção do artista. Foto: Kelly Kreis.

**A.L.B.:** *Ainda sobre Cézanne, ele é muito citado como influência para o desenvolvimento da pintura cubista, especialmente em função do tratamento das formas, mas é menos citado em função de seu trabalho como colorista. Como tiveste teu interesse despertado por esse aspecto?*

**J.M.:** Primeiramente, já li muitas interpretações do Cubismo que são muito simplistas. Claro, me interessei pela história das artes, mas não sou um historiador. Em meus estudos, percebi que há duas linhas para se entender o Cubismo. Uma considerando a tradição da pintura. Essa remonta às observações de Leonardo da Vinci sobre o serpenteamento e às de Poussin quando se refere a um olhar prospectivo, aos eixos visuais. Outra, quando os artistas se interessaram por algumas questões estudadas por matemáticos e físicos, a quarta dimensão, não como hoje a pensamos, como sendo relativa ao tempo, mas, a uma dimensão além das três dimensões que são percebidas pelos homens.

Em segundo lugar, a cor está muito

recalcada em nossa cultura. Alguns teóricos já estão se ocupando dessa questão. Um deles, Manlio Brusanti em seu livro *A história das cores*. O curioso é que cita vários artistas, menos Cézanne.

**A.L.B.:** *Como tenho observado, tua investigação sobre a cor em Cézanne é bastante aprofundada e é tanto teórica quanto prática, sendo a base do livro que estás lançando, não?*

**J.M.:** Sim. Uma frase de Cézanne me intrigou. “Sou um primitivo pelas coisas novas que descobri”; fiquei curioso... Que coisas novas? Li outras frases de Cézanne: “Na natureza tudo está colorido”; “Quanto mais as cores se harmonizam, mais as formas se precisam”; e “A luz não existe para o pintor, tem que ser substituída por outra coisa, a cor. Fiquei contente comigo mesmo quando descobri isso.” Tudo isso me levou a descartar o círculo cromático iluminista que se baseia, sobretudo, no espectro; tem um valor absoluto, não considera as incertezas e teve a pretensão de explicar todos os fenômenos cromáticos da natureza

não considerando, assim, que a cor é enigmática.

Descartei, então, o círculo cromático absoluto. Não o substituí por outro. Descobri que podemos criar vários diagramas cromáticos considerando as seis cores simples de Leonardo da Vinci. O branco, amarelo, verde, azul, vermelho e o preto, nessa ordem, portanto, várias escalas cromáticas que podem criar vários coloridos dentro de uma lógica (Ver figura 3). E afirmo: a cor é para ser pensada, o pigmento para ser usado. Claro, tudo de acordo com um pensamento plástico.

**A.L.B.:** *O cinza sempiterno é questão central no livro que estás lançando, mas é um termo de difícil compreensão. O cinza sempiterno é uma cor de fato, ou uma espécie de impressão visual causada no observador em função da forma como Cézanne trabalha a cor em suas pinturas?*

**J.M.:** Uma questão muito complexa. Vai além de um problema só da pintura. Mas considerando-a, afirmo que o cinza sempiterno não é uma cor. É uma possibilidade de potência como o

vazio cheio da física quântica. Ele não existe, mas quando se manifesta na natureza passa a existir. O cinza sempiterno pode nos levar à lógica do terceiro incluído. E, também, a uma aproximação de Cézanne com Espinoza. Diz o pintor que na natureza tudo está colorido. Diz o filósofo que Deus é a Natureza.

**O ESPAÇO PLÁSTICO CEZANNEANO PERMITIU QUE OS ARTISTAS PLÁSTICOS REALIZASSEM OBRAS DE DIVERSAS FORMAS NO ESPAÇO IMEDIATO NÃO MAIS UTILIZANDO OS MATERIAIS DA PINTURA...**

**A.L.B.:** *Poderias citar e discorrer um pouco sobre uma obra de Cézanne na qual a questão do cinza sempiterno seja evidente?*

**J.M.:** Em 1907 foi realizada em Paris uma grande exposição de quadros de Cézanne. Rilke ia vê-la diariamente e enviava cartas a sua esposa comentando-a; depois as publicou com o título *Cartas Sobre Cézanne*. Em uma delas o poeta escreve que não percebia a manifestação do cinza.

Encontrou-se, então, com uma pintora sua amiga que certamente apoiada nas observações de Poussin sobre um olhar prospectivo que considera um saber do olho - vale dizer, a um pensamento plástico - seria possível perceber uma atmosfera acinzentada à frente do quadro. Mas temos que pensar no rompimento do tom não mais como misturas pigmentares, mas como a sobreposição ao tom de sua pós imagem. Daí Cézanne ter dito que entre o objeto e o pintor se interpõem um plano, a atmosfera. Se olharmos prospectivamente os quadros de Cézanne realizados depois de 1883, sentimos uma atmosfera à frente do quadro. Mais tranquilamente ainda, nos quadros pintados depois de 1900.

**A.L.B.:** *E consideras que Cézanne ainda tem a contribuir com o público atual? Em que sentido?*

**J.M.:** Cézanne afirmou que entre o objeto e o pintor se interpõem um plano, a atmosfera. Fez, assim, coincidir o espaço plástico com esse no qual nos orientamos. O espaço plástico na pintura de Cézanne, a partir de 1873,

deixou de ser remoto, ou coincidindo com a planaridade do suporte. Esse espaço plástico criado por Cézanne, creio, está pouco explorado. Na arte contemporânea vemos mais as obras de arte ocorrendo no espaço imediato. Penso que Duchamp realizou sua obra *A fonte* no espaço imediato devido a um espírito de época ou, como que Jung afirma, ao inconsciente coletivo.

Vale citarmos umas frases de Hélio Oiticica. “Existe uma questão complexa na arte contemporânea, a cor” E outra. “A era da pintura de cavalete está definitivamente encerrada.” Hélio Oiticica não estava endossando o que muitos teóricos e artistas afirmavam, a morte da pintura. Ele se referia ao fim do espaço plástico enquanto realizado no espaço plástico remoto.

**A.L.B.:** *E para as novas gerações de artistas e pintores?*

**J.M.:** Diderot afirmou que em cada dez artistas apenas um é colorista. Em minhas aulas, eu perguntava aos alunos: o que é um colorido? As respostas não iam além das definições dicionarizadas. Digo que um colorido

é uma lógica. E há o espaço plástico cezanneano ocorrendo no espaço imediato. Não estou considerando só as cores classificadas como puras. As cores abstratas substantivas, ou de lembrança, podem resultar, também, de misturas pigmentares. Aqui temos que considerar a arte abstrata e a figurativa. Nessas últimas, o narrativo muitas vezes se sobrepõe à pintura. O espaço plástico cezanneano permitiu que os artistas plásticos realizassem obras de diversas formas no espaço imediato não mais utilizando os materiais da pintura. Mas creio que a pintores, considerando outra teoria das cores e a tradição da pintura, também, podem abrir portas para novas experimentações.



Fig. 4: José Maria, sem título, 2021. Óleo sobre tela. 100 x 180 cm. Coleção Carlos Campos. Foto: Kelly Kreis.



Em geral, há vários tipos de livros. Há aqueles que lemos numa sentada por causa do fascínio da estória e da narrativa, a prender nossa atenção e nos sentindo incomodados cada vez que somos solicitados a interrompê-los. Há os que são banquetes literários e degustamos cada página como se fosse uma deslumbrante iguaria. Há ainda aqueles que acrescentam algo no nosso humanismo e nunca o esquecemos, e há por último aqueles que suspendemos periodicamente a leitura, mas certos de que a retomaremos pela elegância do inesquecível estilo.

O livro de Itamar Vieira Junior, *Torto Arado*, pertence a todas essas categorias. Ele entra inclusive na lista daqueles poucos livros que merecem e deve ser lido dezenas de vezes. *Torto Arado* é um texto de leitura escurrita, mas difícil de leitura numa sentada porque a ansiedade provocada pela narrativa nos deixa perplexos e desamparados, tão angustiante ela é em várias páginas. Em outras, não é possível continuar sua leitura por que o autor nos nocauteia de emoção. Nessas passagens, é preciso parar um tempo

para nos recompor emocionalmente, não porque estivéssemos perdendo a luta com o narrador em um ring de boxe, mas por reconhecer a maravilha de sua narrativa e precisar de um fôlego pulmonar e cardíaco para continuar.

Itamar conta a estória do árduo trabalho escravocrata, junto da miséria, da coragem, da garra, da determinação, da humildade, da humilhação, da fome, tudo isso a formar uma saga biográfica gigantesca de mulheres, filhas e de alguns maridos a formar famílias de agregados a viver e a trabalhar em fazenda no agreste baiano em troca de uma moradia feita de barro e uma pequena roça de subsistência na fazenda do patrão, logo nas primeiras décadas do século 20, a comprovar que a escravidão não acabou em 1888.

Naquela fazenda de um Brasil desumano e cruel não se podia construir moradia sólida, nada de alvenaria por que, apesar de viverem por mais de quarenta anos no lugar, tudo tinha que ser provisório aos olhos do patrão, que ainda tratava seus agregados como se a Lei Áurea jamais tivesse sido promulgada. Na primeira tempestade

## LIVROS

### PARA SEREM LIDOS DEZENAS DE VEZES...

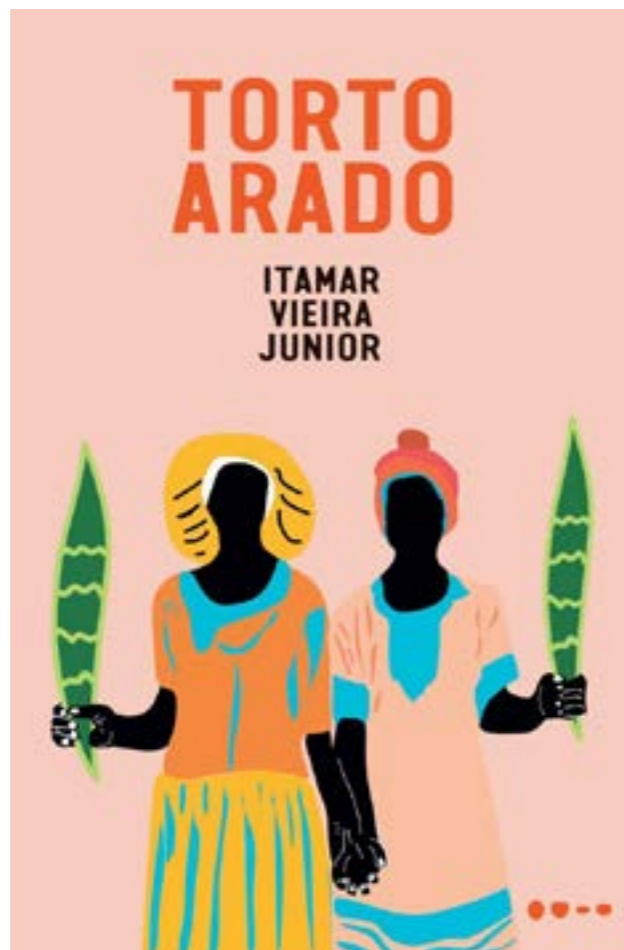
*Torto Arado*, de Itamar Vieira Júnior e *Anjo Mutilado*, de Marcelo Bortoloti, são leituras imperdíveis

**CARLOS PERKTOLD**  
ABCA/MINAS GERAIS

todo o esforço da construção da literal caíra corria risco de desabar. Além disso, aquela proibição deixava subjacente o recado patronal de que, se necessário, era e é mais fácil derrubar uma casa de barro e expulsar seus moradores do que uma sólida de tijolos. O livro narra as aventuras e desventuras sobretudo de mulheres guerreiras cujas biografias nos arrepiam de emoção e chega até perto de nossos dias quando a nova geração de filhos e netos começa a se organizar em sindicatos, reivindicando salários e justiça social.

Premiado três vezes - Jabuti, Oceanos e Leya - eles foram mais que merecidos. Os prêmios demonstram que nosso acervo de escritores ainda pouco conhecido é enorme e a cada ano surge um novo a nos surpreender pela qualidade literária.

Anotem esse nome: Itamar Vieira Junior. Se seus próximos livros forem da mesma qualidade que *Torto Arado*, estamos diante de um dos maiores escritores do século 21.



*Torto Arado*, de Itamar Vieira Júnior, Editora Todavia, 264 páginas. Preço: R\$ 57,90



## UM RETRATO DE GUIGNARD

O quadro que ilustra esta matéria encantou tanto Helena da Silva Azevedo, viúva de Santiago Americano Freire, casal com quem Guignard viveu durante sete anos em Belo Horizonte, que ela declarou no verso “este deslumbrante auto retrato (sic) é de autoria de Alberto da Veiga Guignard”. Por certo, o que ela quis dizer com “deslumbrante” é sua representação como uma autobiografia escrita com óleo e pincel de um artista que havia passado por uma infância duplamente difícil por causa das dificuldades do lábio leporino e de suas consequências desastrosas na ânsia de alimentação, assim como uma vida burguesa, cheia de recursos financeiros da mãe que, além de receber alto valor de seguro de vida com o suicídio do marido, herdou prédios bem alugados no Centro do Rio de Janeiro, em plena Rua Lavradio. A renda desses aluguéis forneceu à família recursos para viver com riqueza, classe e elegância, luxo e despreocupação durante anos na Europa. O dinheiro era suficiente para a mãe morar com os dois filhos e o desocupado barão em hotéis cinco estrelas sem que ela ou aquele precisasse trabalhar para viver, algo que agradava muito o nobre e novo marido. Com a moeda brasileira então valorizada em relação às europeias, eles viajaram pelo continente, mesmo durante e depois da I Grande Guerra. A vida de rico ainda duraria alguns anos, mesmo depois que o artista voltou para o Brasil definitivamente em 1929.

É essa herança burguesa que produziu a ausência de preocupação de justiça social nas telas de Guignard, ao



contrário de seus colegas de paleta Portinari, Sigaud ou Di Cavalcanti, Graciano e outros. O máximo que Guignard conseguiu demonstrar de inquietação social foi a fase chamada de “Nacionalismo Lírico” representado pela série de pinturas a conter a família do fuzileiro naval.

Se as dificuldades de baixas estratificações sociais não estavam impregnadas em sua alma de artista, ele conheceu a sua própria, acrescida do desamparado e do desinteresse do grande público depois que chegou a Belo Horizonte para fundar escola que leva seu nome. Aqui, a cidade era pequena demais para se preocupar com desejo que a arte representa. A provinciana cidade de então vivia em estado de necessidade com a população preocupada em ganhar a vida e estava a engatinhar como nova capital. Guignard teve prestígio artístico entre seus vários alunos, certos de que tratavam com professor e artista generoso.

Este autorretrato mostra um homem marcado pelos tempos difíceis dos últimos anos de vida, mais envelhecido

que sua idade cronológica, olhar de quem pede mais compreensão e menos abandono, mas ainda cheio de alegria e gratidão pela Ouro Preto que ele amou e imortalizou ao pintá-la ao fundo do quadro como uma ode às cores, à delicadeza dos traços com pincel fino de quem é hábil desenhista e ainda as suas marcas registradas de lindas igrejas barrocas que estão naquela cidade, provando que ele tinha razão em se apaixonar pela velha Vila Rica.

Puro e ingênuo, inábil para a vida de negócios, o artista criou peças lindas e algumas vezes valorizadas por colecionadores amigos. Houve época na qual ele ganhava e gastava desordenadamente. Mais tarde, quando a falta de dinheiro era grande, fez escambo com suas obras. O resultado em longo prazo de uma vida de tanta angústia produziu um ser humano perplexo, alcoólatra, diabético, carente, dependente de poucos admiradores e algumas famílias amigas do peito. Sua vida poderia ter se estendido por mais dez ou vinte anos se não fosse o acúmulo de diagnósticos. Desejo por arte em Belo Horizonte

estava em apenas algumas pessoas e longe do grande público. Demoramos demais para sair daquela situação e passar a compreender a beleza de seus trabalhos, algo que ele deixou registrado ao declarar que somente o compreenderiam e o valorizaria após cem anos de sua morte. Errou parcialmente por que houve sucesso no final de seus anos de vida e que se estenderão pelos séculos vindouros, mas foram pouquíssimos tempo e saúde para garantir-lhe uma existência menos sofrida, menos alcóolica, menos angustiada, menos doenças além do lábio leporino e prazo de vida maior que seus 66 anos. “Compre ele, é muito bonito” dizia Guignard aos poucos colegas de copo em bares, mostrando suas obras.

Por tudo isso, este autorretrato traz condensado na tela aquilo que se tornou uma biografia do novo livro de Márcio Bartoloti, “Anjo Mutilado” (Companhia das Letras), título e opinião de Manuel Bandeira sobre o artista e resgatado pelo autor, biografia diluída em 470 páginas de pesquisas exaustivas que incluem detalhes inimagináveis esquadrihadas

em escolas de ensino elementar em Munique, antigas residências da família, informações biográficas sobre o detestado padraço, registro de imóveis de propriedade do artista em sociedade com o padraço na França e notícias de permanências em Florença e Paris, e até detalhes minuciosos como na página 97, na qual Bortoloti informa que

“...os católicos colocavam seus filhos no Colégio Saint-Vicent... Os não adeptos desse tipo de educação escolhiam o Colégio Jules-Ferry, instituição pública cujo nome era uma homenagem ao antigo ministro da educação francês, um maçom anticlerical que dissolveu a ordem dos jesuítas e instituiu a escola laica na França no final do século anterior”.

Quem senão um pesquisador preocupado com mínimos detalhes registraria informação como essa? Ela é apenas uma entre centenas que deixam o leitor encantado pelo resultado, que deve ser lido e relido como um belo romance.

É lamentável que dona Helena Azevedo tenha falecido na segunda feira de carnaval de 2016 e seu marido muito antes. Por certo, ela relataria fatos memoráveis vividos pelos três no período de sete anos nos quais viveram na mesma casa na Rua Palmira em Belo Horizonte, incluindo o relato da célebre e dispendiosa viagem à Europa em 1961. Por falta de alguém que relatasse esse período e defendesse o casal, sempre acusado injustamente de explorar o artista, esses anos são um vazio na nova biografia.

Há alguns anos publiquei um ensaio “O Sonhador de Ouro Preto” no qual declarei que Alberto da Veiga Guignard era o primeiro verso de uma saga não escrita. Não é mais. Ela foi brilhantemente pesquisada, redigida e publicada por Marcelo Bortoloti e cujo leitor, apaixonado pelo artista, não pode perder.



Anjo Mutilado, de Marcelo Bortoloti, Editora Companhia das Letras, 488 páginas. Preço:R\$ 109,90.



Fig. 1: Fundo natural Entidade. Quilombo de Vola Bela da Santíssima Trindade, Amazônia Negra, de Marcela Bonfim: artista premiada no PIPA 2021.

## ARTIGO

# A VISÃO DECOLONIAL NAS ARTES A PARTIR DE DOIS ARTIGOS ANTOLÓGICOS DE WALTER MIGNOLO

*Publicados com quase dez anos de diferença entre si, eles têm relação entre si e revelam uma conversa do autor consigo mesmo, que traça um pensamento específico sobre as artes a partir do campo das visualidades e sua relação com o decolonialismo*

**ALESSANDRA SIMÕES**  
**ABCA/BAHIA**

Walter Mignolo é nome fundamental para entendimento do pensamento decolonial na América Latina. O semiólogo argentino e professor na Universidade de Duke, nos Estados Unidos, é conhecido como uma das figuras centrais no pensamento decolonial latino-americano e como membro fundador do Grupo Modernidade/Colonialidade. Recentemente, durante o componente curricular “Ensino e (Re) Existência: Métodos Decoloniais em Artes”, que ministrei no Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-raciais (Universidade Federal do Sul da Bahia - UFSB), e após um giro pelos (as) pensadores (as) do decolonialismo, me dei conta da existência de dois artigos antológicos deste pesquisador, que não estão disponíveis em português, porém que devem ser entendidos como imprescindíveis para quem pretende entender o decolonialismo nas artes no Brasil. Por isso, decidi compor este artigo no qual comento detalhadamente os textos de Mignolo. Apesar de o primeiro texto ter relação com seu livro “Histórias Locais/Projetos Globais” (reeditado no ano

passado no Brasil pela Editora da UFMG), os dois artigos juntos podem ser considerados como publicações antológicas. Publicados com quase dez anos de diferença entre si, eles têm relação entre si e revelam uma conversa do autor consigo mesmo, que traça um pensamento específico sobre as artes a partir do campo das visualidades e sua relação com o decolonialismo. No primeiro texto, intitulado “Aiesthesis Decolonial”, publicado em 2010, Mignolo explora os significados da palavra “aesthesis” como ponto de partida para repensar os caminhos do decolonialismo a partir da análise de obras de alguns artistas. Quase dez anos depois, em seu segundo texto, “Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después”, Mignolo retoma suas reflexões sobre a “aesthesis”, adicionando ao debate o conceito de “gnosis”, sobre o qual reflete extensamente a partir da obra do artista guatemalteco Benvenuto Chavajay. É importante enfatizar aqui que defino aqui como pensamento decolonial a rede crítica que se estabeleceu ao longo das



Fig. 2: Obra da exposição Black Mirror, de Pedro Lasch. Acervo Nasher Museum.

últimas décadas entre pesquisadores de diversas áreas que, por meio de inúmeras estratégias políticas, intelectuais e pedagógicas, denunciam a continuidade histórica das relações de opressão que se expressam violentamente através de noções colonialistas de classe, gênero, raça e geopolítica. Estes autores e autoras questionam os cânones históricos e epistemológicos que sustentam o “sistema-mundo-moderno-colonial” para possibilitar a abertura de espaços a outros saberes e, por fim, a cura das “feridas” coloniais que se inscrevem nos corpos, experiências, memórias, trajetórias e subjetividades dos povos subalternizados. Acredito que, nas artes brasileiras, em suas diversas áreas e linguagens, estamos vivenciando um momento-chave, de verdadeira ebulição decolonial. Apesar da consolidação histórica da América Latina como lugar da fomentação do pensamento decolonial, especialmente a partir do advento do Grupo Modernidade/Colonialidade, há duas décadas, as artes brasileiras parecem ter alcançado apenas nos últimos tempos a sua própria virada

decolonial, isto é, o início de uma articulação expressiva entre práticas e saberes que confluem para uma reconstrução efetiva e articulada entre o enorme arcabouço teórico (conceitos de autores (as) de diversas regiões e áreas de conhecimento) e a herança prática (lutas políticas e práticas estéticas e institucionais). Há muito o que se fazer para alcançarmos a justiça em termos de compartilhamento dos espaços de poder e de representatividade, entretanto, muitos indícios já mostraram que não há mais como retroceder, como mostra o resultado recém-divulgado do Prêmio Pipa 2021, que teve entre seus (suas) selecionados (as) Castiel Vitorino, Denilson Baniwa, Ilê Sartuzi, Marcela Bonfim e Ventura Profana; artistas predominantemente decoloniais. A seguir, comento os artigos de Mignolo na ordem cronológica em que foram publicados (as citações diretas do autor são traduções livres de minha própria autoria, enfatizando que em alguns momentos eu transcrevo o termo “aesthesis” para sinestesia, sinestésico).

## ARTIGO 1: AESTHESIS DECOLONIAL

### *MIGNOLO RELATA A OPERAÇÃO COGNITIVA DA COLONIZAÇÃO DA “AESTHESIS” PELA ESTÉTICA. ESTA IDEIA É A ESPINHA DORSAL DO ARTIGO*

No artigo intitulado Aesthesis decolonial, publicado em 2010, Mignolo relata a operação cognitiva da colonização da “aesthesis” pela estética. Esta ideia é a espinha dorsal do artigo. A partir das obras dos artistas Fred Wilson, Pedro Lasch e Tanja Ostojic, que engendram processos performativos nos quais o caráter decolonial se torna visível, o autor analisa a construção de subjetividades estéticas e decoloniais.

Na parte I do texto, intitulada “Problema”, Mignolo, explica que tece seus pensamentos a partir de suas experiências de visita a exposições de arte (ele enfatiza que não é historiador e nem crítico de arte). Ele também afirma que esta é “(...) a visão de um turista de museus, cujo olhar se baseia na crença de que a modernidade é uma história de salvação, que precisa da

colonialidade, ou seja, exploração, repressão, desumanização e controle da população para poder realizar os processos de salvação. Vimos esta dupla face no século 16, e a continuamos a olhar ainda no século 21”, afirma Mignolo, apontando nas experiências artísticas observadas a configuração da “queda da máscara da modernidade”, que uma vez exposta revela a lógica da colonialidade.

O autor explica que a palavra “aesthesis”, que se origina do grego antigo, é aceita sem modificações nos idiomas europeus modernos. Os significados da palavra rodam em torno de palavras como “sensação”, “processo de percepção”, “sensação visual”, “sensação gustativa” ou “sensação auditiva”. Daí a palavra sinestesia referir-se à interseção de sentidos e sensações, recurso muito usado como figura retórica no modernismo poético / literário.

A partir do século XVII, completa Mignolo, o conceito de “aesthesis” se restringe, e a partir de então passa a significar “sensação do belo.” É assim que a estética nasceu como

teoria e a arte como prática, aos moldes do que definiu posteriormente Immanuel Kant (1724-1804), filósofo que teve importância fundamental para a reorientação do termo “aesthesis” e sua transformação em “estética”. A partir de então, e em retrospectiva, começou-se a escrever a história da estética, cujas origens estariam na Grécia e na pré-história.

“Esta operação cognitiva se constituiu, nada mais e nada menos, como a colonização da aesthesis pela estética”, define peremptoriamente Mignolo, lembrando que enquanto a “aesthesis” é um fenômeno comum a todos organismos vivos com sistema nervoso, a estética é uma versão ou teoria particular de tais sensações relacionadas à beleza. “Ou seja, não há nenhuma lei universal que torne o relacionamento necessário entre a estética e a beleza. Esta foi uma ocorrência do Século XVIII europeu. E em boa hora assim foi. O problema é que a experiência singular do coração da Europa se traduz em uma teoria que “descobriu” a verdade estética para uma comunidade particular (por exemplo, a etnoclasse que conhecemos

hoje com o nome da burguesia), que não é universalizável.”

Mignolo ressalta ainda que, olhando para civilizações antigas, é possível encontrar também conceitos semelhantes aos da modernidade europeia. No Egito antigo, na China antiga, no império Inca, entre os povos Astecas, a satisfação das sensações e o gosto pela criatividade expressos em linguagens, imagens, edifícios, decorações, etc., não eram fatos estranhos a ninguém. Entretanto, foi na Europa que a teorização particular de uma experiência se tornou universal, resultando na desvalorização de qualquer “experiência sinestésica” que não leve a termo os conceitos europeus relacionados à noção de estética. Embora “aesthesis” se origine na língua grega, esta categoria não era uma preocupação para Aristóteles, que teorizou, no discurso da Poética, os conceitos de mimese e catarse. Sabemos que o primeiro é equivalente à representação em suas várias faces, como: estar no lugar de, fingir na performance teatral, imitar para constituir o universo da ficção. Por sua vez, a catarse significa purgar

emoções e livrar-se das tensões emocionais; experiências alcançadas de várias maneiras, como por meio da arte.

Na parte II do texto, intitulada *Minar el Museo*, Mignolo parte da obra *Mining the Museum* (1992), do artista estadunidense Fred Wilson, criada para o Museu Histórico de Baltimore em função das “comemorações” dos 500 anos da invasão das Américas. A grande instalação, situada no terceiro piso do museu, tinha como princípio a operação de deslocar peças e sistema museográficos tradicionais para outros planos, o da inscrição dos fatos e personagens silenciados pela historiografia oficial. Pedestais com nomes de pessoas negras escravizadas; talheres de pratas expostos em vitrine ao lado de algemas; um carrinho de bebê antigo ocupado por um capuz da *ku klux klan*; cadeiras de um mobiliário clássico dispostas em direção a um tronco no qual os escravizados eram açoitados. No *Museum of World Culture*, em Gotemburgo, Suécia, o artista criou outra instalação a partir de peças que estavam no depósito da instituição. Na época, na diretora

do museu, Jette Sandahl chegou a afirmar para a imprensa que Fred Wilson era especialista em reavivar os demônios que formam o pilar colonial, como o sexismo e o racismo, e que muitas vezes estão escondidos de “nós mesmos”. Desta vez, o artista ressignificou a própria história do museu sueco que havia se apropriado de objetos de civilizações indígenas, principalmente dos Andes e da América Central.

Mignolo lembra que, naquela ocasião, a crítica destilada à poética de Wilson baseava-se em princípios do pós-modernismo, que observavam tópicos como a conexão arte-vida e a crítica à institucionalização da arte. Entretanto, Mignolo pontua que o trabalho do artista se constituiu como uma virada decolonial; sua obra era declaradamente política e enfrentava o colonialismo a partir da crítica à figura do museu como lugar da negação e da opressão aos povos subalternizados.

Na parte III do artigo, *Desaprender lo aprendido*, Mignolo analisa a instalação *Black Mirror* (2007), de Pedro Lasch, no Nasher Museum, da Duke University,



Fig. 3: Tanja Ostojić, *After Courbet*. Foto: David Rych. Fonte: <https://tanjaostojicshop.wordpress.com>

em Durham, Carolina do Norte. Na obra, o artista coloca esculturas pré-hispânicas (provenientes do depósito do museu) viradas de costas para os espectadores e mirando-se em um espelho escuro, onde também aparecem outras imagens. Na peça “Mimeses e Transgressão”, por exemplo, a estátua em pedra vulcânica de uma longilínea figura feminina aparece entre imagens do quadro “A mulher barbada” (1631), de José de Ribera. Novamente, Mignolo aponta ali uma comparação entre a inviabilidade de um possível pensamento pós-moderno (Edgar Morin e Edmund Husserl) diante do fato do que realmente trabalho representa: o pensamento decolonial. “Parece estar em jogo aqui outra lógica, a lógica do espaço e do tempo das civilizações maia e asteca, confrontada com a cosmologia hispânica”. Ao analisar outra peça da instalação, “Lenguaje y opacidad”, novamente um espelho escuro no qual “se entreolham” o poeta castelhano Góngora (retratado em uma pintura) e uma estatueta antropomórfica da cultura muísca colombiana, Mignolo explica porque a complexidade de Morin ou a geometria

de Husserl ficam aquém da potência da obra. “Porque o processo foi revertido: não mais é a Europa construindo povos indígenas de grandes civilizações, mas a memória das civilizações que volta, afirmando-se (...) diante de uma civilização europeia emergente.” Assim, Pedro Lasch faz dupla referência: ao “espelho de Claude” (pequeno espelho, de forma ligeiramente côncava, cuja superfície corada escura reduzia e simplificava a escala tonal de cenas e cenários para dar-lhes uma qualidade pitoresca, o que era muito usado por artistas na Inglaterra no final do século XVIII e início do século XIX); e um espelho de obsidiana (também presente na mostra), pedra de forte valor simbólico e mítico para a civilização asteca. “Aos poucos você está percebendo que a arte não tem muito a ver com representação, como você aprendeu na escola (...) ou melhor ainda, que a descolonização da estética clássica, baseada na representação, consiste em criar e fazer com que o que está criado não possa ser cooptado, enfraquecido e achatado pelo conceito de representação (...)”.

Na parte III, ¿Estéticas decoloniales en la Europa del Este?, Mignolo, durante o que parece ser uma conversa ficcional com um historiador de arte no café do museu, faz uma análise a respeito do trabalho da artista Tanja Ostojić, nascida em Belgrado. A conversa ronda entre exemplos como o da obra “Procurando um Marido com Passaporte da EU”, por meio da qual Tanja publicou um anúncio online com o mesmo título. Nos meses seguintes, o artista recebeu inúmeras ofertas de homens de todo o mundo e trocou mais de 500 cartas com eles. Entre seus pretendentes, um alemão foi escolhido para ser seu marido. Com a certidão de casamento internacional e outros documentos necessários em mãos, Ostojić solicitou um visto alemão que, uma vez expirado, deu vazão à outra obra de arte, desta vez para celebrar o divórcio.

Se em Wilson e Lasher, Mignolo aponta para processos de uma estética decolonial, em Ostojić ele pondera: “poderíamos conversar sobre a estética decolonial em Ostojic? Podemos ver o Europa Oriental como espaço colonizado, assim como

as Américas?” A resposta é sim. E conclui: “As instalações e processos performativos que descrevi nas seções anteriores já são construções de futuros decoloniais. A crítica e a historiografia de as artes que acompanham esses processos se transformam elas mesmas em decoloniais. E mais, são as instalações e processos performativos decoloniais aqueles que forçam a decolonização da história e da crítica de arte, e a construção da estética decolonial. Em última instância, aqueles que controlam a autoridade (governos, exércitos, instituições estatais) e aqueles que controlam a economia (corporações, executivos, criativos de Wall Street) são conscientemente subjetividades imperiais tarde demais para serem mudadas. Mas é cedo, muito cedo, para construir futuros globais nos quais já não existam mais as condições e possibilidades para a formação de tais sujeitos e subjetividades.”

## ARTIGO 2: RECONSTITUCIÓN EPISTÉMICA/ ESTÉTICA: LA AESTHESIS DECOLONIAL UNA DÉCADA DESPUÉS

*MIGNOLO RETOMA SEU PENSAMENTO A RESPEITO DA ESTÉTICA DECOLONIAL COM CONSTANTES REFERÊNCIAS AO TEXTO PUBLICADO DEZ ANOS ANTES*

No texto “Reconstrucción epistémica/ estética: la aesthesis decolonial una década después”, publicado em 2018, Mignolo retoma seu pensamento a respeito da estética decolonial com constantes referências ao texto publicado dez anos antes. Desta vez, Mignolo aprofunda a questão decolonial a partir da problematização de alguns termos. Explica-se. Mignolo aponta que epistemologia e estética, enquanto substantivos, nomeiam as disciplinas que elaboram, teorizam; enfim, investigam fenômenos.

Entretanto, ao longo da secularização da civilização ocidental, Mignolo verifica que fenômeno e conhecimento do fenômeno foram categorias que se separaram, especialmente, a partir

do século XVIII. “A gnoseologia praticamente desapareceu do vocabulário relacionado à teoria do conhecimento”, define Mignolo. Ele cita o filósofo congolês Valentin-Yves Mudimbe, que coleta gnoseologia de resíduos do ocidente para destacar que os antigos povos africanos têm seus modos de operar e pensar, e que não precisam da filosofia ocidental. Assim, Mignolo define que a gnoseologia estaria para a epistemologia, assim como a “aesthesis” está para a estética.

Gnoseologia e “aesthesis” seriam dois conceitos que estabelecem a enunciação decolonial e reduzem a epistemologia e a estética a meros fenômenos investigados; se configuram como esferas de conhecimento e sentimento não sujeitos à epistemologia e à estética (teoria do fenômeno estético). “Uma desobediência ao efeito universal do cânone, uma reconstrução epistemológica (aos moldes de Quijano), significa ao mesmo tempo reconstrução da teoria do conhecimento e do saber em todas as esferas (gnosiológicas e não apenas científicas e filosóficas),



Fig. 4: Obra de Benvenuto Chavajay: a seringa de barro simboliza a anestesia colonialista. Imagem do catálogo *Muxu'x, of Origen and Disobedience*.

e também reconstituição da estética (filosofia) e dos fenômenos estéticos canonizados”, estabelece Mignolo. Assim, a história da “arte”, a partir do arquivo da Europa e Anglo-Americo, não seria mais relevante para a reconstituição “aesthesis” da estética, se não apenas na medida em que permite destacar a diferença colonial entre a “aesthesis” e a estética.

Mignolo cita a matriz colonial de poder (MCP), derivada de Aníbal Quijano, e o feminismo comunitário (FC), na versão de Julieta Paredes, que marcham por caminhos paralelos na mesma direção; vêm de memórias, histórias, sentimentos e conhecimentos diversos que se despregam da lógica colonial para se constituírem. Mostram que: “A diferença colonial institui feridas coloniais que diminuem a pessoa e gera ao mesmo tempo uma raiva digna que nutre a necessidade de curas decoloniais. Sem cura decolonial, as pessoas ficam presas em ressentimento e o ressentimento impede a liberação, autoafirmação, a dignificação como passos para a cura”, explica o autor.

Mignolo afirma que seu próprio texto não é uma análise, mas um fazer decolonial. O despregar-se da matriz colonial começa pelo vocabulário. E então Mignolo fala em discurso (conversación). Para indígenas e africanos escravizados, memórias, línguas, vida cotidiana, organização política e econômica são conhecimentos que, no vocabulário ocidental, tornaram-se arte, drama, música, entre outros fenômenos fragmentados e deslocados das práticas de vida e adaptados aos temas do discurso europeu. Da energia fronteira entre estes dois mundos, surgiram projetos que podem-se entender como decoloniais, não apenas como oposição e resistência, mas preservação e “re-existência” frente à emergência do poder colonial.

“A reconstituição epistemológica deve ser gnosiológica e sinestésica com base nas línguas, memórias, costumes desvalorizados em função de sua suposta barbárie, por seu primitivismo, por sua tradição, por seu paganismo”, afirma Mignolo, que faz uma relação desta abordagem com a ideia de “faculdade”, da pensadora feminista

Gloria Anzaldúa, isto é, a capacidade de ver na superfície os fenômenos de significado de realidades mais profundas, uma sensação instantânea, uma percepção rápida que chega sem consciência e raciocínio (conceito presente no livro *Borderland / La Frontera*. The New Mestiza, 1987).

Então, Mignolo parte para analisar o trabalho do artista guatemalteco Benvenuto Chavajay. No vídeo *Muxu'x* ou no catálogo da exposição *Muxu'x: of Origen and Disobedience* (2015), Mignolo afirma encontrar um fluxo de ações (objetos criados) e ditos (a articulação do seu fazer), em que estão ligados a práxis de viver, a práxis de pensar e a práxis em si. Enfim, o artista opera a reconstituição epistemológica da gnoseologia e da aesthesis. Chavajay fala sobre estética, sem usar a palavra, para descrever o habitar a fronteira entre a cidade onde ele mora, Guatemala, e sua cidade natal, San Pedro de Lagoa, da origem de sua língua, da família e do sentido do comum na cultura maia. Habitar a fronteira levou o artista a sentir (aesthesis) que, ao voltar para sua cidade, ele havia

perdido as “miradas”. Na língua maia não há palavra equivalente à arte, diz Chavajay. Que seu “Sentir”, que seu fazer (poiesis) estão “presos” à esfera lexical e conceitual da “arte”. Na cultura maia, memória e vida, diz Chavajay, enfim, o que ele faz, pertencem à esfera da espiritualidade sagrada e comunitária, não à arte. Chavajay descreve seu fazer como um fazer necessário para a cura. Conceitos bem opostos, no entender de Mignolo, da arte como expressão para Tolstoy ou como experiência para Dewey. Chavajay cria para fugir do ocidente e curar a ferida colonial em um fazer impregnado de memórias, palavras, sensações, ruídos e cores de seus ancestrais.

Mignolo desnuda-se, afirmando não estar oferecendo uma descrição acadêmica ou intelectual sobre o trabalho de Chavajay, mas que está aprendendo com ele a “sacudir a poeira” do ocidente. “Embora para mim a tarefa seja mais difícil porque não tenho, como ele, uma cidade onde vivem meus contemporâneos maias ancorados nas memórias e nas línguas de nossos ancestrais”, lembrando que

sua mestiçagem foi escolarizada no processo colonial.

“A descolonização da estética requer o desacoplamento da estética da ‘arte’ (no sentido limitado que a expressão adquiriu após o século 18) para incorporar a *aesthesis* escondida na estética e feito sua prisioneira para todas as ações em que o MCP opera. A *aesthesis* está subjacente à ciência e à filosofia: é a base da ciência, filosofia e epistemologia; fundamenta a teoria política e a economia política”, define Mignolo.

O autor explica que esta operação de libertação descortina uma geopolítica de sentir, pensar, fazer, acreditar e extrair, em ordem diferente do imaginário abstrato do sujeito moderno e das energias geopolíticas gerenciadas pelo MCP. “Isso nos leva a descolonizar o conceito cristão/liberal de ‘amor’ liberando-o da ‘cultura’ (o que é feito pelos seres humanos), colocando-o na práxis experiencial de nossos organismos celulares: ‘amor’ é a palavra que descreve as tendências de organismos vivos para coexistir (não apenas seres

humanos), procedimento interrompido (mas não cancelado) pela ‘cultura’ competitiva, guerreira e patriarcal.” Portanto, Mignolo conclui que a *aesthesis* é biologicamente universal em organismos vivos. Para isso, cita até mesmo Adam Smith que, antes de escrever “A riqueza das nações” (1776), publicou o livro “Uma teoria dos sentimentos” (1748), no qual alerta que a riqueza não é uma obra da economia política e sim da teoria moral.

Mignolo busca ainda a etimologia da palavra “arte” (em suas raízes gregas e latinas, nada será encontrado, declara). O autor explica que, antes de 1750, pode ser localizado o termo “ars”, que remete à capacidade de uma pessoa para fazer algo. Neste sentido, “ars” seria a tradução latina da “techné” grega. Arte teria passado a significar, em latim, algo como “habilidade na técnica de fazer algo”, “seja uma máquina, uma pintura, uma tragédia, uma mesa ou alguns pães bem torrados e saborosos”. Portanto, até então, “arte” significava muitas coisas, incluindo as “sete artes liberais (trivium e quadrivium)”; o

termo também foi usado no âmbito da academia para todo fazer que exigia certa habilidade e determinados princípios.

Mignolo destaca ainda a importância do antropólogo e artista colombiano Adolfo Albán Achinte, que, no início dos anos 2000, propôs uma reflexão decolonial incorporada à arte e à estética. Adolfo perguntava, naquela época (nos cursos de doutorado dirigidos por Catherine Walsh na Universidad Andina Simón Bolívar -UASB): Qual é o lugar da arte e da estética no padrão colonial (ou matriz também dizemos hoje) de poder? A questão foi finalmente ancorada nos cursos do doutorado na UASB em julho-agosto de 2009. Mignolo recorda que as pessoas que se interessaram pelo assunto eram estudantes das artes visuais e sonoras, história e crítica de arte, e filosofia. Foi nesta mesma época que o artista e teórico Pedro Pablo Gómez (Universidad Distrital Francisco Jose de Caldas, Bogotá, Colômbia) teve a ideia de montar uma exposição em Bogotá em torno da estética e da arte no padrão colonial (ou matriz) de poder. Assim, realizou

a mostra “Estéticas decoloniales en Abya Yala y la Gran Comarca”, em 2010.

Mignolo explica que a produção de Gómez vem resultando em importantes contribuições para a configuração de terminologias adequadas ao pensamento decolonial, seja nas linguagens da multimídia, do cinema, do artesanato, etc. Esta força conceitual, de maneira desobediente, torna a ressignificação dos termos na luta decolonial um dos grandes passos rumo à libertação. E assim Mignolo conclui: “Sem a remoção e a substituição dos termos do discurso, ficamos prisioneiros da enunciação que controla a retórica da modernidade e a lógica da colonialidade.”

## REFERÊNCIAS

MIGNOLO, Walter. *Aesthesis decolonial*. CALLE14, vol. 4, n. 4, janeiro-junho, 2010.

\_\_\_\_\_. *Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después*. Calle 14: revista de investigación en el campo del arte 14 (25). pp. 14-32, 2019.

# CRISTINE DE PIZAN

## ARTIGO

### CRISTINE DE PIZAN, A PRIMEIRA ESCRITORA FEMINISTA

*Escritora e poeta viveu comercialmente de seu trabalho, influenciou gerações de filósofos e plantou a semente da luta contra o machismo nas esferas intelectuais europeias*

**WALTER MIRANDA  
ABCA/SÃO PAULO**

Em minhas pesquisas sobre a atuação das mulheres ao longo da história do desenvolvimento do pensamento humano, encontrei diversas mulheres fantásticas e excepcionais. Já escrevi sobre algumas delas desde a Antiguidade até a Idade Média<sup>1</sup>. Entretanto, uma se destacou por ser uma escritora que viveu do fruto de seu trabalho e que deixava claro que as mulheres são tão capazes e inteligentes quanto os homens. Italiana, da cidade de Veneza, Cristine nasceu em 1364. Seu pai, Tommaso di Bevenuto da Pizzano, lecionava na Universidade de Bolonha quando foi convidado, em 1369, para ser astrólogo e médico do rei francês Carlos V. Assim, ela mudou com a família para Paris e passou o resto de sua vida na França. Sua formação intelectual foi obtida por meio dos ensinamentos de seu pai, pelo compartilhamento da educação humanista dada às princesas e pelo acesso a toda a biblioteca real composta por mais de 900 exemplares. Com quinze anos de idade, casou-se com Etienne de Castel, um nobre e conselheiro do rei francês, que também incentivava Cristine a aprofundar seus estudos. Foi um casamento feliz. Com

a morte de Carlos V em 1380, Tommaso perdeu prestígio na corte e viu seus salários reduzidos drasticamente, adoecendo logo em seguida e vindo a falecer em 1387. Em 1390, Etienne também faleceu acometido por uma epidemia enquanto acompanhava a comitiva real na cidade de Beauvais. Cristine ficou afastada da corte real, sozinha e responsável por duas filhas, um filho, sua mãe e uma sobrinha. Não bastasse essa mudança social, ela precisou enfrentar batalhas jurídicas para manter alguns bens herdados e reaver outros que lhe foram tomados por credores de seu marido. Contudo, naquela época, as viúvas pertencentes à aristocracia tinham certa liberdade que Cristine usou para decidir não casar novamente, aprofundar seus estudos e, a fim de sustentar sua família por conta própria, resolveu aplicar seus conhecimentos para escrever poemas e vendê-los para as damas da corte com as quais ainda mantinha contato. Aos poucos tornou-se conhecida como poeta virtuosa devido à qualidade literária de seus poemas<sup>2</sup>.

Com o passar dos anos, ela ganhou



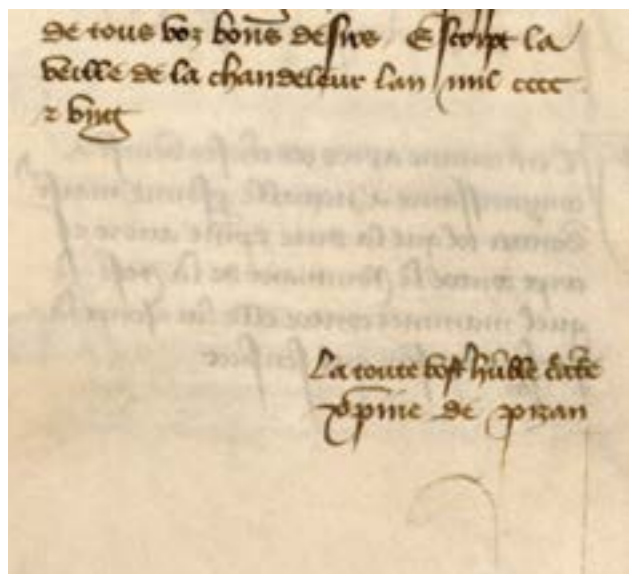


Fig. 1: Assinatura de Cristine em carta para a rainha da França. British Library MS Harley 4431. Foto: domínio público.

tanto respeito e notoriedade que, além de escrever, passou a editar e publicar seus livros, bem como os de outros autores. Ela coordenava a tarefa dos copistas dos textos, orientava os ilustradores, controlava o número de cópias de cada manuscrito e a qualidade final deles. Como estratégia de divulgação, ela preparava pequenos resumos de prováveis obras ou fazia compilações de seus textos para presentear membros da nobreza e

conseguir novas encomendas, fatores que por fim a tornaram famosa e rica ainda em vida. Como marca pessoal, assinava suas publicações com um anagrama das primeiras letras de Cristo em grego (Xpine) e Pizan, uma maneira de afrancesar seu nome e ao mesmo tempo homenagear seu pai.

Em 1394, por sugestão das noras do rei francês, Cristine escreveu a obra intitulada *Le Livre des Cent Ballades* (O Livro das Cem Baladas) que obteve ótima aceitação. Nele, ela aborda poeticamente suas experiências cotidianas e a depressão que sofreu após as mortes do pai e do marido. Em um de seus textos autobiográficos, *Le Livre de l'Advison Cristine* (O Livro de Conselhos de Cristine), ela relata que a deusa Philosophiae lhe consolou sobre suas vicissitudes explicando que se ela não tivesse ficado viúva, certamente continuaria apenas cuidando dos afazeres domésticos.

**SUA MAIOR PREOCUPAÇÃO ERA COM A CONDIÇÃO SOCIAL DA MULHER EM UMA SOCIEDADE MISÓGINA...**



Fig. 2: Cristine escrevendo o *Livro das cem Baladas*. British Library MS Harley 4431. Foto: domínio público.

Na obra *Le Livre de Mutation de Fortune* (O Livro da Transformação da Fortuna), ela afirmou que após as mortes do pai e do marido, sua fortuna foi ter sido educada desde pequena,

fato que a transformou socialmente no “equivalente a um homem”, pois ela passou a ser respeitada exercendo atividades que antes eram exclusivamente masculinas<sup>3</sup>. Com o passar do tempo, ela ganhou respeito social e passou a escrever textos de cunho filosófico, moral, educacional, político, militar e trivial. Sua maior preocupação era com a condição social da mulher em uma sociedade misógina. Ela afirmava que as mães tinham grande importância na educação moral

e religiosa de seus filhos e, por isso, exerciam grande influência no meio social. Em 1399, ela publicou em versos a obra *L'Epistre au dieu d'Amours* (A Carta ao deus do Amor) em que Cupido critica o preconceito social e as maledicências contra as mulheres, um tema que Cristine abordará com recorrência e pertinácia em seus textos.

Por volta de 1400, Jean de Montreuil (1354-1418), teólogo, filósofo, chefe de estado e tradutor francês,



Fig. 3: *Roman de la Rose* Bibliothèque nationale de France, ms 25526. Foto: domínio público.

divulgou um texto elogiando o *Le Roman de la Rose* (O Romance da Rosa) cuja primeira parte foi escrita por volta de 1225 por Guillaume de Lorris (c. 1200-1240) e a segunda completada entre 1265 e 1278 por Jean Clopinel de Meung (1240-c. 1305). A parte de Lorris narra de forma cortês o sonho de um poeta que observa uma flor em seu jardim, alegoricamente a vê como uma mulher e a transforma em um objeto de desejo; já a parte de Meung transforma a mulher em um mero objeto sexual com argumentos típicos do comportamento masculino e seu desprezo pelo universo feminino. O manuscrito, escrito em versos, obteve grande sucesso entre os intelectuais da época e foi caracterizado como filosófico por alguns deles devido à sua forma literária elegante e referências a autores clássicos tais como Platão, Aristóteles, Teofrasto, Cícero, Horácio, Boécio, Alain de Lille, Ovídio, Alhazen etc.<sup>4</sup>

Sentindo-se ofendida e incomodada, em fevereiro de 1401, Cristine enviou uma carta a Isabel da Baviera, rainha da França, reclamando do teor do romance. Posteriormente, ela

escreveu uma carta a Jean, também aberta à comunidade literária de Paris, criticando o aspecto misógino e obscuro do Romance da Rosa. Como sua carta era aberta a todos, outros intelectuais da cidade resolveram opinar a respeito da controvérsia criada por Cristine e ela passou a trocar cartas também com os irmãos Gontier Col (c. 1350-1418) e Pierre Col (?-1418), ambos intelectuais, teólogos, diplomatas e nobres franceses. Nas cartas, Cristine reconheceu a qualidade poética do romance, de difícil leitura porque faz uso de referências literárias e filosóficas complexas, mas afirmou que uma obra séria precisa redundar no bem, pois a seriedade de um trabalho literário depende do impacto produzido na mente de seus leitores. Portanto, para ela, o Romance da Rosa se caracteriza por ser uma obra ociosa. A competência de Cristine em argumentar com equidade contra os irmãos Col e Jean de Montreuil, gerou uma rusga intelectual a ponto de Gontier tentar forçá-la a confessar seu erro para que ele lhe perdoasse e lhe desse uma penitência leve<sup>5</sup>. Cristine não se intimidou e preparou um dossiê contendo cópias da troca de correspondência com seus oponentes. Ela iniciou o dossiê com uma carta intitulada *Esript la Veille de la Chandeleur* 1401 (Escrito na Véspera da Candelária 1401) explicando seus motivos para se envolver naquela polêmica e dedicando o dossiê à rainha francesa. A data do dossiê é 1º de fevereiro de 1401, véspera da comemoração de Nossa Senhora da Candelária e foi feito em duas vias, uma enviada à rainha e uma cópia enviada ao reitor de Paris, Guillaume de Tignonville, que já havia condenado publicamente o Romance.



Fig. 4: Cristine entregando dossiê à rainha da França. British Library MS Harley 4431. Foto: domínio público.

**CRISTINE AFIRMAVA QUE AS MULHERES NÃO OCUPAVAM O MESMO ESPAÇO PROFISSIONAL E INTELECTUAL MASCULINO PORQUE NÃO TINHAM O MESMO ACESSO AO ESTUDO E AO CONHECIMENTO QUE OS HOMENS TINHAM...**

Empenhada em sua epopeia filosófica e literária, Cristine continuou a expressar suas opiniões de forma erudita e sapiente, enfatizando com vivacidade a desigual condição da mulher na sociedade. Sua participação nesse debate filosófico lhe proporcionou grande respeito entre os intelectuais contemporâneos a ponto de ter o apoio indireto do respeitadíssimo Jean Charlier de Gerson (1363-1429), teólogo reformador apelidado de *Doctor Christianissimus*, educador, escritor, poeta e chanceler da Universidade de Paris<sup>6</sup>; de Guillaume de Tignonville (?-1414), conselheiro do rei Carlos VI, reitor de Paris e primeiro presidente do parlamento de Paris<sup>7</sup>; e de Jean II le Maingre (1366-1421), mais conhecido como Marechal Boucicaut<sup>8</sup>, um militar francês que em 1399 fundou a ordem da cavalaria denominada *L'Ordre de la Dame Blanche à l'écu Vert* (A Ordem da Dama Branca com o Escudo Verde) em defesa das mulheres que sofriam injustiças sociais e trabalhavam para homens poderosos que, por sua força e poder usurpavam suas honras, bens e terras herdadas. A Ordem também protegia mulheres cujos maridos

estavam ausentes ou mortos devido a guerras ou outras razões.

A troca de cartas entre Jean de Montreuil e os irmãos Gontier e Pierre Col, de um lado, e Cristine e Jean de Gerson, de outro, ficou caracterizado como o primeiro debate filosófico público e, a partir de então, por toda a Europa nas universidades e nos meios aristocráticos, surgiu o debate filosófico conhecido como *La Querelle des Femmes* (A Querela das Mulheres) em que alguns homens e mulheres contestavam a misoginia e o lugar da mulher na sociedade. Cristine afirmava que as mulheres não ocupavam o mesmo espaço profissional e intelectual masculino porque não tinham o mesmo acesso ao estudo e ao conhecimento que os homens tinham. Para ela, a superioridade ou inferioridade entre homens e mulheres não residia no sexo, mas nos defeitos e virtudes de cada um de acordo com sua formação pessoal e social. Provavelmente, o debate se encerrou devido às questões políticas e bélicas enfrentadas pela França na época.

Em 1404, sob encomenda do Duque Filipe

da Borgonha, ela publicou a obra biográfica *Le Livre des Faits et Bons Moeurs du Sage Roi Charles V* (O Livro dos Fatos e Boas Maneiras do Sábio Rei Carlos V) contando a história da vida do rei. Nele ela usou a sabedoria de Carlos V para criticar a degradação do reino durante a guerra civil francesa (1407-1435) entre os Armagnacs e os Borgonheses e usou o exemplo do rei para as futuras gerações da corte e de nobres<sup>9</sup>.

Poucos anos após a querela, Cristine tomou conhecimento das duas partes do texto traduzido e publicado, por volta de 1390, por Jean le Févre de Lesson (c. 1320-1380) intitulado *Les Lamentations de Matheolus et le Livre de Leesce* (As Lamentações de Matheolus e o Livro da Alegria)<sup>10</sup>. A primeira parte se refere ao texto *Liber Lamentationum Matheoluli* (Livro das Lamentações de Matheolus) escrito em latim por volta de 1295 pelo clérigo e poeta francês Mathieu de Boulogne (c. 1260 - c. 1320). Mathieu, mais conhecido como Matheolus, escreveu em versos muito bem elaborados, que sofreu e foi penalizado por ter sido casado simultaneamente com duas

mulheres e, em função da experiência adquirida afirmou “qualquer homem que se case será acometido por um arrependimento irremediável”. Em seus versos ele abominou o casamento e usou maus exemplos históricos de mulheres para recriminá-las. Também usou frases e pensamentos de autores antigos e clássicos para exprimir opiniões totalmente pejorativas sobre as mulheres e afirmar que elas são monstros defeituosos e maldosos. Além disso, escreveu que de acordo com os ensinamentos de Deus, o purgatório por meio do casamento seria bom para os homens e que elas seriam apenas úteis para os prazeres carnis devido à habilidade que têm para o prazer sexual. Consciente do radicalismo de Matheolus, Jean le Févre tentou amenizá-lo ao escrever, também em versos, a segunda parte do livro, denominada *Le Livre de Leesce*, onde pediu desculpas às mulheres “que se sentissem ofendidas”

com a publicação das *Lamentações* e usou bons exemplos de mulheres para escrever seus versos e acusar Matheolus de caluniador. Entretanto, ao contrapor os versos de Matheolus com versos brandos e comparar as *Lamentações* com o *Romance da Rosa* Jean deixa no ar um sentido dúbio e satírico em seus versos, já que os versos do *Romance* sugerem claramente que a mulher foi feita para os prazeres sexuais.



Fig. 5: Gravura do manuscrito das *Lamentações* de Matheolus. Foto: domínio público

**ELA SE PERGUNTOU COMO DEUS CRIOU UM SER TÃO ABJETO E PORQUÊ ELE A HAVIA FEITO NASCER MULHER. PASSADA ESSA PRIMEIRA FASE, CRISTINE FICOU REVOLTADA E RESOLVEU RESPONDER AOS INSULTOS CRIANDO SUA OBRA MAIS FAMOSA LE LIVRE DE LA CITÉ DES DAMES (O LIVRO DA CIDADE DAS DAMAS).**

Ao ler as *Lamentações*, Cristine sentiu-se ultrajada a ponto de, em um primeiro momento, sentir nojo do seu próprio sexo como se ela fosse uma aberração da natureza criada por Deus, um monstro como proposto por Matheolus e um ser defeituoso como mencionado por vários filósofos e poetas ao longo da história. Ela se perguntou como Deus criou um ser tão abjeto e porquê Ele a havia feito nascer mulher. Passada essa primeira fase, Cristine ficou revoltada e resolveu responder aos insultos criando sua obra mais famosa *Le Livre de la Cité des Dames* (O Livro da Cidade das Damas).

Acostumada a escrever envolvendo seus leitores em suas narrativas, ela explicou que certo dia, estando em seu ateliê, foi atingida por um raio de luz que projetava a imagem de três damas coroadas. Ao demonstrar grande susto com a situação, uma das damas disse para ela se acalmar, pois elas estavam lá para consolá-la e tirá-la daquele desconforto provocado pelos preconceitos de outrem que haviam tomado conta de seus pensamentos a ponto de fazê-la questionar a si mesma e o valor de todas as mulheres. Por isso, elas anunciaram que Cristine deveria edificar uma cidade que protegeria todas as mulheres. Da mesma forma que Troia fora erigida com a ajuda de Minerva, Apolo e Netuno, essa cidade seria construída com a ajuda das três damas e jamais seria destruída.<sup>11</sup> Dessa forma, em 1405, Cristine publicou a obra *Le Livre de la Cité des Dames* (O Livro da Cidade das Damas) que se tornou extremamente conhecida nas décadas seguintes a ponto de influenciar muitos defensores de uma sociedade mais justa e equânime entre homens e mulheres. O livro

baseia-se em exemplos femininos literários, filosóficos e religiosos para demonstrar que a mulher sempre participou de forma fundamental e positiva para o desenvolvimento civilizatório da humanidade. Escrito na forma de três capítulos, inspirados na mensagem das três damas, a Razão, a Retidão e a Justiça, ela imaginou uma cidade onde as mulheres seriam protegidas da violência e misoginia masculina. A dama da Razão ajuda Cristine a construir as muralhas da cidade ao usar sua sabedoria para fortalecer os princípios de igualdade em que ela sempre acreditou. A dama da Retidão ajuda Cristine a construir as casas e edifícios da cidade e para depois enchê-las de senhoras de grande renome na história. Por fim, a dama da Justiça ajuda Cristine a dar os retoques finais à cidade trazendo uma rainha para governá-la, a Virgem Maria. Cada exemplo feminino e histórico usado por ela representa um elemento estrutural que associado aos demais formam uma fortaleza inatacável, pois representamos grandes feitos e sacrifícios de mulheres que beneficiaram a humanidade ao longo do

tempo e que podem ser usados pelas mulheres para mostrar que são tão importantes quanto os homens e para contrapor os preconceitos misóginos usados por eles por meio de mentiras, calúnias e palavras sutis. Cristine também usa exemplos para mostrar que as mulheres têm o direito de uma educação formal para que possam decidir o destino secular ou religioso de suas vidas. Para escrever o livro, Cristine usou todo seu conhecimento sobre os textos clássicos e históricos, bem como parte da obra de Giovanni Boccaccio (1313-1375) *De Claris Mullieribus* (Mulheres Famosas), uma coleção de 106 biografias sobre mulheres históricas e mitológicas.

**EM 1418, COMO CONSEQUÊNCIA DO MASSACRE DE PARIS DEVIDO À GUERRA CIVIL, CRISTINE SE INTERNOU EM UM CONVENTO E LÁ PERMANECU ATÉ SUA MORTE POR VOLTA DE 1430...**

O período de vida de Cristine foi um período perturbado para a França que estava embrenhada na guerra dos cem anos e na guerra civil. Assim, após a publicação da *Cidade das Damas*,



Fig. 6: Cristine recebendo as três Damas e construindo a muralha da cidade. Foto: domínio público.

ela se viu com poucas encomendas da corte e dos nobres envolvidos em batalhas e intrigas políticas. Por isso, passou a dedicar seus esforços para produzir obras que agradassem as damas da nobreza. Nesse sentido publicou, também em 1405, a obra *Le Livre des Trois Vertus* (O Livro das Três Virtudes) destinado às mulheres de todas as camadas sociais, fosse da corte, da nobreza ou da pobreza. Para evitar parecer arrogante, seguiu a estratégia de usar as três Damas do livro anterior como referência. Trata-se de um tratado, ou manual de comportamento social e pessoal para as mulheres segundo os aconselhamentos das três Damas. Nele, ela aconselha a todas amar a Deus e depois ao marido. Ensina como criar e educar os filhos, como participar das decisões do marido, como administrar a casa na ausência dele, como se vestir e se comportar em público e, por fim, afirma que tanto homens como mulheres devem seguir as sete virtudes apresentadas pelas três damas sendo temperantes, humildes, obedientes, pacientes, diligentes, castos e benevolentes<sup>12</sup>. Apesar do livro nos parecer, hoje em

dia, um manual de subserviência, é preciso observar que se tratava de um manual que pretendia libertar as mulheres da submissão e gerar um sentido de autoestima ao dar a elas ferramentas para se valorizarem por meio da educação e da ocupação de um espaço que não lhes era permitido em um período em que o imperativo era a misoginia.

Em 1418, como consequência do massacre de Paris devido à guerra civil, Cristine se internou em um convento e lá permaneceu até sua morte por volta de 1430. Ao todo produziu mais de 40 obras e sua última publicação foi *Le Ditié<sup>13</sup> de Jehanne d'Arc* (Histórias sobre Joana d'Arc)<sup>14</sup>, um poema escrito em 1429 sobre as histórias que eram ditas sobre a liderança de Joana d'Arc (1412-1431) na reconquista de territórios franceses em posse dos ingleses durante a guerra dos cem anos.

A maioria das obras de Cristine ainda são preservadas em manuscritos autógrafos e foram escritas em poesia porque esta era a forma literária que mais agradava a nobreza da época,

amante de uma literatura cortês em que as vicissitudes da vida são contadas em verso e prosa. Seu último poema sobre Joana d'Arc celebra a chegada de uma nova era e exalta a coragem e o valor das mulheres.

Sua obra e vida tem sido motivo de centenas de estudos acadêmicos e incontáveis pesquisas ao longo dos últimos seis séculos, fato que comprova sua importância para o desenvolvimento do pensamento e espírito humano. Entretanto, é óbvio que apesar dos avanços alcançados pelas mulheres, a luta por igualdade ainda não chegou ao fim, mas eu percebo nitidamente que, nos dias de hoje, a coragem e inteligência de Cristine brotam nos seios de cada Cristina, Maria, Helena, Daniela, Flávia, Regina, Fátima, Clara, Fernanda, Isabel e tantos outros antropônimos. Eu, por exemplo, convivo com uma delas uma delas e sou enriquecido cotidianamente por ter sua companhia.

## NOTAS

1 Jornal Arte & Crítica nº 53, março 2020: <http://abca.art.br/httpdocs/mulheres-nas-artes-plasticas-atraves-dos-tempos-antiguidade-walter-miranda/>; Khronos, Revista de História da Ciência nº 10, dezembro 2020 - CHC/USP: <http://www.revistas.usp.br/khronos/article/view/176966/167029>.

2 PIZAN, Cristine de. *La Ciudad de las Damas*. Traducción de Marie-José Lemarchand. pp. 11-32. Ediciones Siruela. Madrid. 2001; PIZAN, Christine de. *The book of the City of Ladies*. Translated by Rosalind Beown-Grant. pp. xvi-xl. Penguin Books. London. 1999; SANDE, Maria Mercedes Gonzales. *Cristina da Pizzano y el Poder de su Escritura*. Revista de la Sociedad Española de Italianistas, nº 9, 2013, pp. 211-228. Ediciones Universidad de Salamanca; SCHMIDT, Ana Rieger. *Cristine de Pizan*. Blogs de Ciência da Unicamp: Mulheres na Filosofia, V. 6 N. 3, 2020, pp. 1-15. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/cristina-de-pizan/>.

3 SCHMIDT, Ana Rieger. Tradução para

o português: *O Livro da Transformação de Fortuna*, de Christine de Pizan. Revista PHILIA / Filosofia, Literatura e Arte, Porto Alegre, Vol. 2, nº 2, pp. 570-600, nov/2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/philia/article/view/103935/59099>.

4 ALLEN, Prudence Sister, *The Concept of Woman, The Early Humanist Reformation*. Vol. II, p.188, William B. Eerdmans Publishing Company, Cambridge, U.K. 2002; GREENE, Virgine. *Le débat sur le Roman de la Rose*. Cahiers de recherches médiévales et humanistes, 14 spécial, pp. 297-311. Classiques Garnier Éditeur, 2007; SANTOS, Anna Beatriz Esser dos. *A querela do Roman de la Rose e a identidade feminina: o ‘ser mulher’ em Christine de Pizan*. Anais do XVII Encontro de História da Associação Nacional dos Professores Universitários de História Anpuh-Rio, 2016; WUENSCH, Ana Míriam. *O quê Christine de Pizan nos faz pensar*. Graphos Vol. 15, nº 1 - Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPB, pp. 1-12. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/16315/9344>; WARD, CHARLES Frederick. *The*

*Epistles on the Romance of the Rose and Other Documents in the Debate*. A dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy. The University of Chicago, 1911.

5 BEUN-GOUANVIC, Claire Le. *Le débat sur le Roman de la Rose ou lalectrice face aux lettrés*. Lectrices d’Ancien Régime, pp. 203-23. Presses Universitaires de Rennes, 2003 ; WARD. Op. Cit. p. 8.

6 MASSON, Anne-louise. *Jean Gerson, Sa vie, son temps, ses oeuvres*. pp. 168-76. Librairie Generale Catholique et Classique, Lyon, France. 1894.

7 WARD, Charles Frederick. Op. Cit. p. 6.

8 WARD, OP. CIT. p. 6.

9 SANDE. Op. Cit. pp. 216-218; WUENSCH. Op. Cit. P. 9.

10 FÉVRE, Jean le. *Les Lamentations de Matheolus et le Livre de Leesce*. Vol 1, 1892 e Vol. 2, 1905, ambos editados por A. G. Van Hamel e publicados por Emile Bouillon, Editeur. Paris; KOSINSKI, Renate Blumenfeld. *Jean Le Févre’s Livre de Leesce: Praise or Blame of Women?*. Speculum, vol. 69,

nº 3 (jul. 1994), pp. 705-725; ALLEN. Op. Cit. pp. 200-204.

11 PIZAN. Op. Cit. Traducción de Lemarchand, pp. 66-70; PIZAN. Translated by Grant. pp. 7-12.

12 LEITE, Lucimara. *Christine de Pizan: Uma resistência na aprendizagem da moral de resignação*. Tese de doutorado pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. 217 páginas. 2008. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-14042009-152149/pt-br.php>.

13 MIRANDA, Walter. Em tradução livre, ditié pode ser entendido como o “que se diz de alguém”, ou mesmo interpretado como exemplo ou modelo a ser seguido.

14 RIBEIRO Nathalya Bezerra. Traduzindo Le ditié de Jeanne d’Arc de Cristine de Pizan: Uma Ponte para o Resgate de Obras de Autoria Feminina na Baixa Idade Média. Dissertação para o curso de mestrado da Universidade da Paraíba. João Pessoa, 2016. Disponível em: [https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/9306?locale=pt\\_BR](https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/9306?locale=pt_BR);

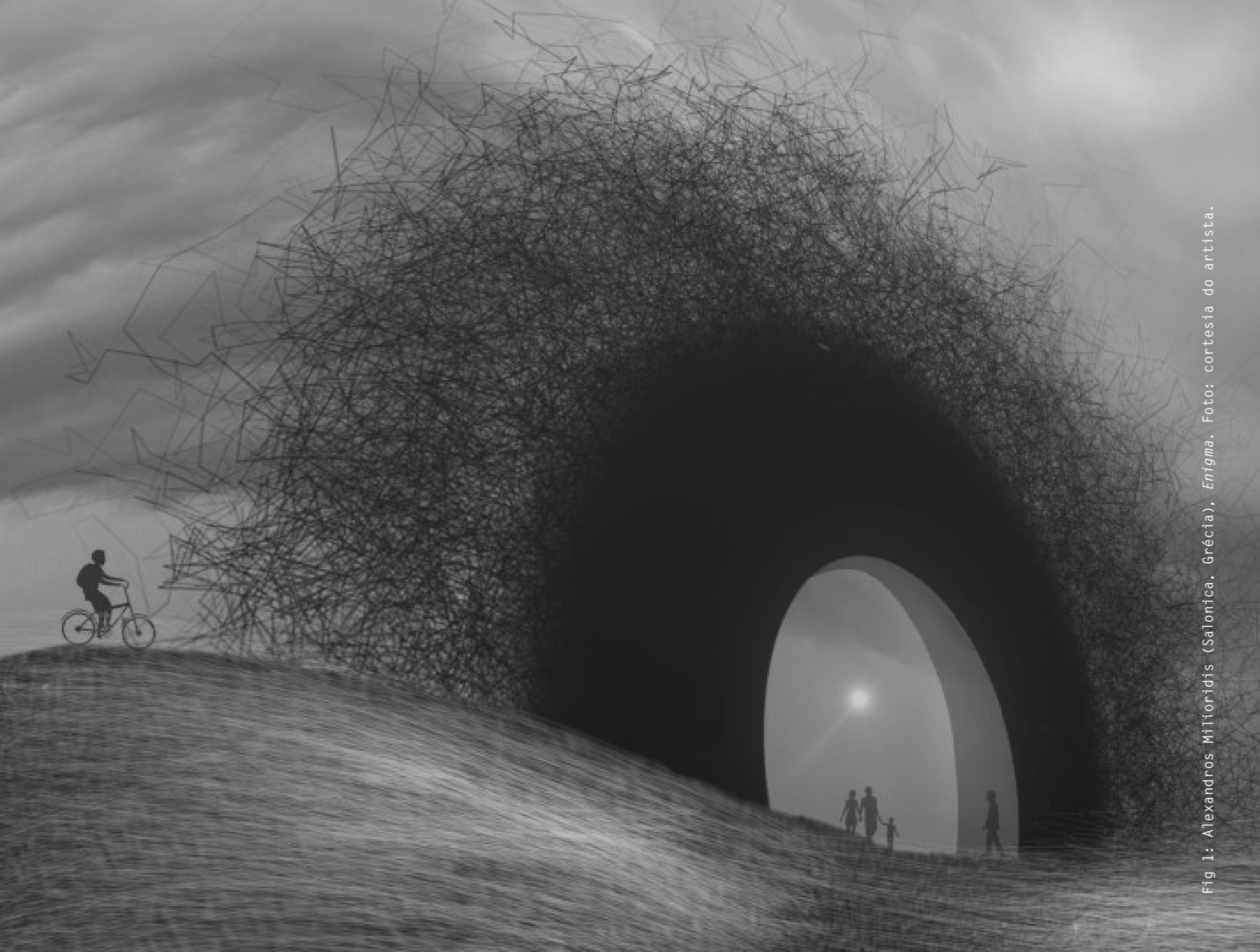


Fig 1: Alexandros Milioriadis (Salonica, Grécia), *Enigma*. Foto: cortesia do artista.

## ARTIGO

# OS ARTISTAS PLÁSTICOS CONTEMPORÂNEOS E O SURREALISMO

*As redes de internet propiciam liberdade de integração com grupos internacionais de arte que seguem e propagam diversas vertentes, diversas filosofias*

**SANDRA DAIGE ANTUNES CORRÊA HITNER  
ABCA/CAMPINAS**

“A sabedoria dos deuses e dos santos não se exprime em frases, mas em belas imagens”  
Plotino

Os artistas plásticos contemporâneos tornaram-se hábeis em servirem-se da arte em mídias digitais e próteses tecnológicas rompendo para sempre com os valores tradicionais da Arte. Misturam um conjunto de dispositivos tecnológicos midiáticos para produzirem imagens de vanguarda, e, assim, criam, através de diversas interfaces, ciber cenários inusitados.

Já dispuseram até mesmo da Indústria 4.0 ou Quarta Revolução Industrial. Utilizaram os conceitos de sistemas ciber-físicos criando cópias virtuais da realidade visível do espaço-tempo, energia e matéria na execução de projetos em rede integrando arte internacional descentralizada; criaram protótipos para dispor artisticamente da chamada Internet das Coisas (IoT- *Internet of Things*); e, obviamente, a Computação em Nuvem (*cloud computing*) serviu para concentrar as informações<sup>1</sup>, aumentar a produtividade dos processos, e

compor, assim, eventos anunciadores de uma nova era.

A busca é sempre a mesma, ou seja, opções variadas para a metamorfose da representação que vivemos: a *Idea* platônica, que fundamentou o sentido metafísico da Beleza de uma forma válida para todos os tempos, e que, agora, toma outro rumo.

As redes de internet propiciam liberdade de integração com grupos internacionais de arte que seguem e propagam diversas vertentes, diversas filosofias. A vertente do Surrealismo, escolhida como exemplo, foi uma opção interessante.

O Surrealismo é um instrumento de expressão artística que não quis mais crer no homem a serviço da razão militante da época e se propôs a explorar e dominar os mistérios oferecidos pelo mundo.

Atualmente, para expulsar as imagens de suas mentes, os mestres surrealistas contemporâneos empregam materiais sofisticados a fim de justapor o improvável com o impossível e gerar realidades desfiguradas, e outras distorções do reconhecível. As formas



Fig. 2: Daniele Bonizzoni (Milão, Itália). *A Modelo do pintor Surreal*. Foto: Cortesia da artista.

adquirem arbitrariedades incomuns. Geradas no âmbito de um espaço imaginário, elas seriam absurdas nas regiões comuns da vida.

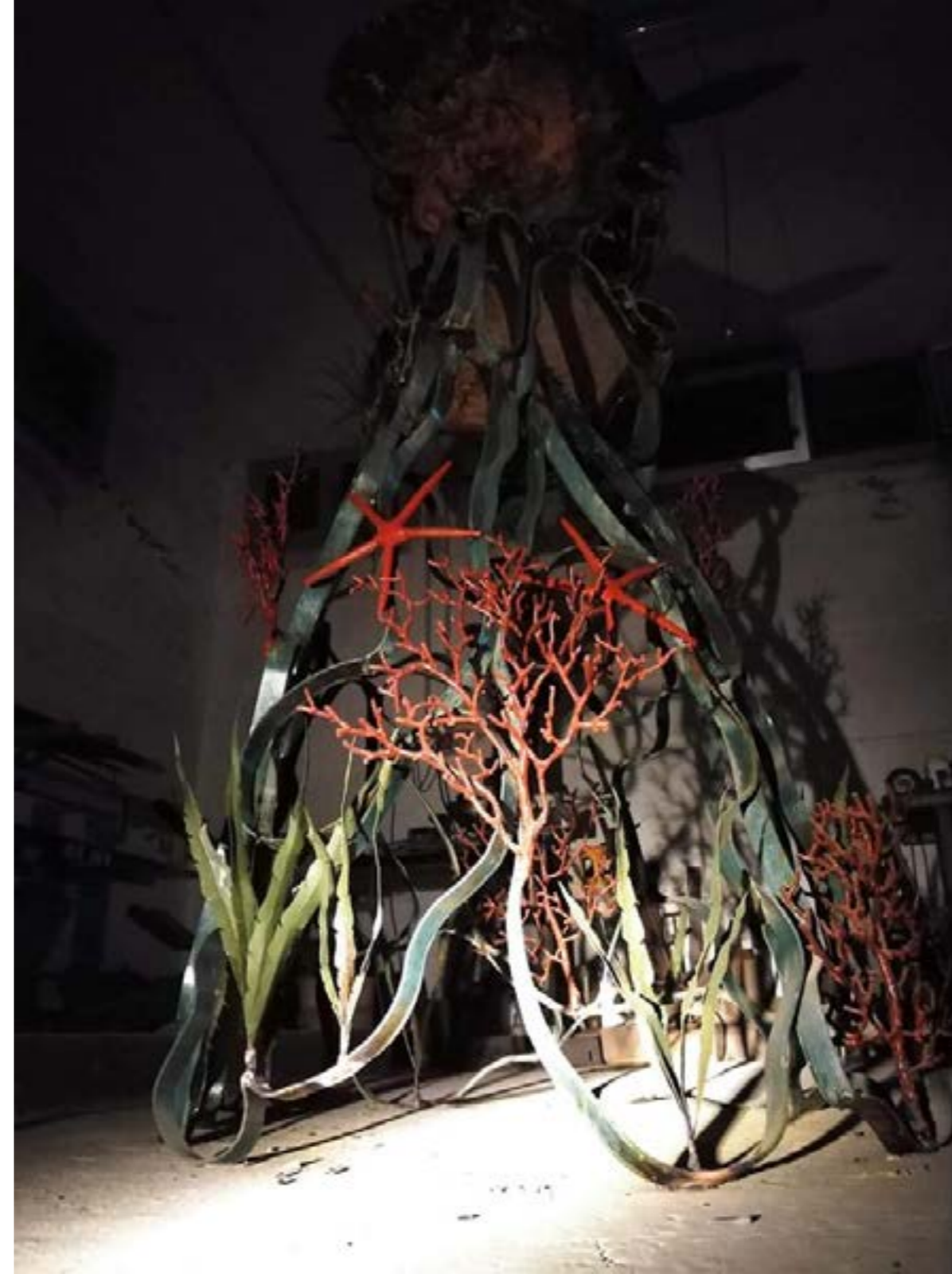
**O SURREALISMO QUE OS MESTRES CONTEMPORÂNEOS NOS APRESENTAM É O MELHOR EXEMPLO DE EXPLORAÇÃO MULTIMÍDIA QUE ALCANÇA O TOQUE ABSTRATO DO ABSURDO.**

A maioria dos estilos artísticos na vertente surreal é elaborada formando os desenhos com linha, e não há limite para a gama de possibilidades. Os modelos que evoluíram com a História foram trocados por uma nova forma de articulação que é, simultaneamente, parte do nosso mundo e sua recusa.

O Surrealismo que os mestres contemporâneos nos apresentam é o melhor exemplo de exploração multimídia que alcança o toque abstrato do absurdo. Eles o administram usando habilidades de compor com o virtual e técnico o uso da cor, a proposta das linhas, formas e as (in)definições. Sentem que, dentro deles nasce uma espécie de impulso ainda indistinto que vem da vida interior, e quer se manifestar numa linguagem muito próxima do grito e com grande poder de choque. O artista surreal conhece bem esta surda intenção significativa que aspira a tomar corpo. No entanto, ela já não pode mais ser do tipo *prêt à porter*, com os significados já conhecidos e disponíveis. O uso de imagens vetoriais ou bitmaps aplicadas às ciberinstalações contendo composições fotográficas clássicas

misturadas a propostas estéticas pessoais, não tão centradas na “obra-objeto” quanto na “obra processo”, (Weibel)<sup>2</sup>, geram as mais inusitadas colagens no espaço virtual, e fornecem as pistas e o *insight* necessários para pensarmos epistemologicamente sobre o mundo em que vivemos.

Que possibilidades restam, então, ao espírito humano promovedor das Belas Artes? Camus diz que “todo conhecimento verdadeiro é impossível. Apenas as aparências contam... Esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário, é exatamente o sentimento do absurdo”. Portanto, é a própria ciência e tecnologia que promovem nossa iniciação para o absurdo. Todos os mistérios se encontram dentro do próprio homem, e há um fluxo constante de troca de informações entre o mundo exterior e seu corpo, que, por sua vez, transporta para a alma toda essa estranheza ameaçadora do mundo físico. A sensibilidade dos artistas surreais as transforma em imagens por meio dos sistemas ciberfísicos e as redes as difundem.



John Traetta (Fragagnano, Apulia, Itália), *Grazia Abissale*. Foto: cortesia do artista.

## REFERÊNCIAS

YANAWINE, Philip - *How to look at Modern Art*, New York, Harry.N Abrams. Inc. Publishers, 1991.

FOCILLON, H. - *Vida das Formas*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981.

HUYGUE, R. - *L'Art et L'Âme*, France, Flammarion, 1960.

## NOTAS

1 FACTORS 4.0 é BIENALSUR : na arte contemporânea- disponível em <http://coral.ufsm.br/labart/index.php/factors/factors-4-0/#e>, <http://coral.ufsm.br/editorapppgart/index.php/noticias/19-catalogo-factors-4-0>.

2 WEIBEL, Peter. *The World as interface: towards the Construction of Context-Controlled Event-World*”, em Timothy Druckrey (org), *Electronic Culture: Technology and Visual Representation* (N.Y: Aperture Fopundation, 1996).





Fig 1: Rosa Gauditano, 1º Congresso Paulista de Mulheres, Universidade Católica, São Paulo, 1979. Foto: cortesia do artista.

## EXPOSIÇÃO EXPOSIÇÕES DISCUTEM PAUTAS EM EVIDÊNCIA NAS RUAS DO BRASIL

*Fotografias de Rosa Gauditano e Jesus Carlos retratam momentos marcantes da luta das mulheres pela igualdade de direitos*

Nos últimos anos, as principais ruas de grandes cidades do Brasil começaram a ser tomadas por pautas reivindicatórias que vieram para ficar: mulheres contra o machismo, negros contra o racismo, LGBTQIA+ contra a homofobia, indígenas contra a

invasão de terras e ambientalistas contra o desmatamento. Mas antes de estarem em evidência na mídia e no cotidiano, tais lutas já vinham ganhando corpo em décadas anteriores.

É justamente sobre essas origens que se debruça o conjunto de exposições *Memória da Resistência* com a curadoria da pesquisadora e crítica de arte, Alecsandra Matias. As cinco mostras - *Elas vão às ruas; Tudo tem espírito; Eu era carne, agora sou navalha; Brenda Lee, a anja das travestis e Alfred Usteri, a botânica do tempo* - estão sendo apresentadas com entrada franca. Seguem até o dia 22 de abril em quatro unidades do Museu da Cidade de São Paulo: Solar da Marquesa; Casa da Imagem; Casa do Butantã; e Casa do Tatuapé.

Em comum, as mostras dedicam-se ao

que “vem antes”, verificando como que essas pautas combativas vêm sendo adensadas desde a criação da Constituição de 1988 - também conhecida como Carta Cidadã - a partir de mais de 300 registros publicados na imprensa (de grande veiculação, e especialmente, na alternativa), documentos, depoimentos e fotografias de nomes emblemáticos como German Lorca, Rosa Gauditano e Jesus Carlos, além de obras produzidas por artistas como Flávio Cerqueira, Ana Teixeira, Andrey Zignatto e Renata Felinto.

Embora sejam centralizadas sob o nome *Memória da Resistência*, as mostras dedicadas a cada uma dessas lutas são independentes, pois trazem as marcas históricas de cada um de seus atores sociais, ainda que levantem pontos de convergência entre si. “Longe de ser uma, é pluriversal e polifônica”, define a curadora Alecsandra Matias.



Fig. 2: Jesus Carlos, Manifestação do Movimento de Mulheres durante o 8 de Março, Dia Internacional da Mulher no centro da cidade de São Paulo, SP, Brasil, 1989. Foto: Divulgação

## SERVIÇO

*Elas vão às ruas.* De terça a sexta, das 10h às 16h e nos sábados e domingos, das 10h às 17h. Local: Casa da Imagem - rua Roberto Simonsen, 136B, Sé - São Paulo/SP

*Tudo tem espírito e Eu era carne, agora sou navalha.* De terça a sexta, das 10h às 16h e nos sábados e domingos, das 10h às 17h.

Local: Solar da Marquesa de Santos - rua Roberto Simonsen, 136, Sé - São Paulo/SP

*Brenda Lee, a anja das travestis.* De terça a sexta, das 10h às 16h e nos sábados e domingos, das 10h às 17h.

Local: Casa do Tatuapé - rua Guabijú, 49, Tatuapé - São Paulo/SP

*Alfred Usteri, a botânica do tempo.* De terça a sexta, das 10h às 16h e nos sábados e domingos, das 10h às 17h. Local: Casa do Butantã - praça Monteiro Lobato, s/n, Butantã - São Paulo/SP



Ocorreu em 3 de Julho de 2021, na modalidade *on-line*, a Jornada ABCA 2021 com o tema “Crítica de Arte diante das crises atuais”, temática que delimitou reflexões e debates críticos através da arte, a partir da arte e com a arte, sobre como estamos coletivamente lidando com a realidade atual e suas muitas crises. Sediada pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV-UFG), o evento ocorreu, excepcionalmente, de forma enxuta em apenas um dia, por ocorrer no fechamento do *Encuentro de las AICAs Latinoamericanas*.

Ao longo do dia, tivemos uma mesa de abertura com duas palestras; proferidas por Divino Sobral, “As primeiras exposições de arte em Goiânia e suas contribuições para a formação do modernismo goiano nas artes plásticas”, e Bianca Casanova, “Um panorama da crítica de arte em Goiás (1942-2020)”, situaram o estado de Goiás no cenário brasileiro da crítica de arte, marcando a presença e o desenvolvimento da arte e da crítica de arte no centro-oeste, zona periférica aos grandes centros do sistema artístico brasileiro. Em

tempos de crise, a arte e a crítica de arte permanecerão sendo lanterna a alumiar escuridões. Lanterna fulgente, ainda que desenhada em carvão, como na produção de Lucélia Maciel escolhida como imagem da Jornada.

Além da mesa de abertura, ao longo da Jornada, foram apresentadas comunicações agrupadas sob três eixos centrais: “Crítica de arte e imagens de crise”; “Crítica de arte para além da crise das imagens” e “Crítica de arte e a convivência de regimes de verdade”, reunindo comunicações de sócios da ABCA de diferentes regiões do país que apresentaram um gama diversa de artistas e proposições artísticas que nos permitiram refletir com profundidade sobre as relações entre a arte, sua crítica e os tempos atuais. Aos que desejem conhecer ou rever as comunicações, as mesmas, agrupadas de acordo com cada uma das mesas citadas anteriormente, podem ser acessadas na íntegra no Youtube no canal do NIHA-UFG no endereço:

<https://www.youtube.com/c/NIHAUFG>

Maiores detalhes poderão ser conferidos nos Anais da jornada a serem lançados em breve!

## NOTAS

# JORNADA ABCA 2021: CRÍTICA DE ARTE DIANTE DAS CRISES ATUAIS



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

Distribuição on-line

Fontes: Abolition e Letter Gothic Std