

# *ARTE & CRÍTICA*

ANO XIX - Nº 57 - MARÇO 2021



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

Presidente

**Sandra Makowiecky**

**Revista Arte&Critica**

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 - Nº57 - Março 2021

Imagem da capa: **Denise Milan, *O coração de Francisco*, 2012. Foto: Tim Wintemberg.**

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

*Caro leitor,*

Apesar deste triste cenário, marcado pela morte de 448 mil brasileiros (índice registrado no dia 22 de maio) seguimos em nosso desafio de trilhar o caminho da esperança. A ABCA dá continuidade aos debates que buscam ampliar participações e pensar novas possibilidades para a área de artes visuais durante e pós-pandemia. De forma engajada, a ABCA se compromete com os pensares críticos de nossa sociedade.

Na seção *Internacional*, Lisbeth Rebolo Gonçalves, presidente da AICA Internacional, entrevista Fırat Arapoğlu, presidente da AICA Turquia, na qual aborda os impactos do corona vírus, apontando a criatividade e as reflexões da arte como possibilidades neste momento.

Annateresa Fabris e Walter Miranda voltam a divulgar suas pesquisas sobre a presença das mulheres no campo das artes visuais, rompendo com a hegemonia machista da história da arte tradicional. Essas revisões críticas se fazem necessárias para termos uma nova e mais ampla perspectiva destas práticas.

Em um projeto inclusivo, a ABCA criou a *Comissão de Pluralidade Crítica*, visando ampliar, em termos de participação, a representação das minorias em nosso corpo de associados. Alessandra Simões, coordenadora desta comissão, apresenta reflexões teóricas e pessoais

sobre a formatação deste projeto que dá continuidade a uma política de diversidade que nossa Associação vem desenvolvendo, na qual se inseriu a Jornada ABCA 2020, voltada para a arte, a crítica e os direitos humanos.

O embate da crítica de arte com as obras, tarefa sempre presente e importante em nosso campo de trabalho, se apresenta nesta edição com as análises das posições ambientalistas nas obras de Denise Milan, apresentadas por Alecsandra Matias e das fricções entre realidade e ficção, discutidas por Sandra Makowiecky e Luciane Garcez na obra de Will Cotton.

Jacob Klintowitz traz para os leitores o lirismo e a poesia em suas reflexões. Na seção *Livros*, Leila Kiyomura destaca os Minicontos de César Romero e Carlos Perktold comenta a biografia de Guignard escrita por João Perdigão. Este conjunto de textos mostra o quanto são ricos os diálogos da literatura com as artes visuais.

Na seção *Notas*, informamos a realização do Festival de Performance em Belo Horizonte, que nossa Associação apoiou e se encontra disponível em nosso site. Divulgamos a próxima realização do seminário web das seções AICA na América Latina, nos dias 1 e 2 de julho, marcando a presença desta região e suas articulações no mundo da pandemia. Destacamos que se encontram abertas as inscrições para a *Jornada ABCA 2021*, organizada pela equipe da Universidade de Goiás, sob a coordenação de nossa associada Ana Lucia Beck. Convidamos a todos para

que enviem suas propostas de comunicações.

Nossa Associação permanece comprometida com a reflexão das condições de atuação nos difíceis tempos que percorremos, contamos com as colaborações de todos nossos associados, que através de suas pesquisas e indagações contribuem para a ampliação destes debates.

Maria Amélia Bulhões

Presidente da ABCA

## SUMÁRIO

### INTERNACIONAL

10

***THE IMPACT OF THE CORONAVIRUS  
PANDEMIC IS HUGE, BUT HUMANITY  
MUST CONTINUE TO BE CREATIVELY  
LOVING AND HOPEFUL***

LISBETH REBOLLO GONÇALVES

### ARTIGOS

16

***UMA HISTORIOGRAFIA FANTASMÁTICA***

ANNATERESA FABRIS

32

***POR QUE PLURALIDADE CRÍTICA?***

ALESSANDRA SIMÕES

46

***WILL COTTON: A REALIDADE  
COMO FICÇÃO OU A FICÇÃO COMO  
REALIDADE?***

SANDRA MAKOWIECKY

LUCIANE RUSCHEL NASCIMENTO GARCEZ

58

***AS MULHERES TÊM PRESENÇA  
PONTUAL NA HISTÓRIA DAS ARTES  
PLÁSTICAS***

WALTER MIRANDA

66

***NO REINO DO AMOR E DO PERDÃO: A  
LINGUAGEM DAS PEDRAS***

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA

## SUMÁRIO

### REFLEXÕES

72

***O PRAZER NA NOITE.***

JACOB KLINTOWITZ

### LIVROS

78

***HOJE, OS MINICONTOS POVOAM A  
MINHA IMAGINAÇÃO...***

LEILA KIYOMURA

82

***BALÕES, VIDA E TEMPO DE  
GUIGNARD: NOVOS CAMINHOS PARA  
AS ARTES EM MINAS E NO BRASIL***

CARLOS PERKTOLD







Fig. 1: Firat Arapoğlu, President of AICA Turkey. Photo: Elif Kahveci.

## INTERNATIONAL/INTERVIEW

# THE IMPACT OF THE CORONAVIRUS PANDEMIC IS HUGE, BUT HUMANITY MUST CONTINUE TO BE CREATIVELY LOVING AND HOPEFUL

*The Journal Arte & Crítica talks with art historian Firat Arapoğlu. He is Vice President 2020-2023 of the International Association of Art Critics-Turkey and President of AICA Turkey*

**LISBETH REBOLLO GONÇALVES**  
**ABCA/SÃO PAULO AND PRESIDENT OF AICA**

**LISBETH REBOLLO GONÇALVES** – Could you tell us a little about AICA Turkey history?

**FIRAT ARAPOĞLU** – The first association of art critics established in Turkey was AICA - Turkey as a Turkish branch of AICA (Association Internationale des Arts critiques / International Art Critics Association). AICA opened its first branch in Turkey in 1953 and 6th International Congress of AICA was held in Istanbul in 1954. During 1970's, AICA started to publish a quarterly research journal called "Art-Literature", but only four issues could be realized. After the military coup d'état on 12 September 1980, it was forced to dissolve itself like all the associations at that time. From 1980's to 2000's, there was not many actions that we could see, and AICA re-established in 2003 after a long-term silence period.

Since 2003, AICA-Turkey realized many events such as "Art Criticism and Curatorial East of the EU", an international workshop and panel discussion in 2003, in the framework of 8th International Istanbul Biennial. In

2012, we realized a national congress called "Testimonies and Shares: Visual Arts in Turkey from 1980 to Date" and we converted it into a book which was published in 2019. Same year, we organized a panel discussion called "Collective, Collaborative and Creative Consciousness Conference with Contemporary Art Professionals from Neighbor Countries" in which Shulamit Bruckstein, Irina Chmyreva, Razvan Ion, Rachel Sukman, Syrago Tsiara, Beral Madra and me were the panelists. We deciphered it and put on our website [www.aicaturkey.org](http://www.aicaturkey.org). We shortly, have been trying to realize these kinds of events regularly.

**LISBETH REBOLLO GONÇALVES** – Could you tell us a little bit about the International conference you have organized in November past year? What were the main results obtained in the meeting? According to the debates, what were the impacts and the news brought by the pandemic in the art scene?

**FIRAT ARAPOĞLU** – Well, we realized an international online conference called "Artworld, Reflexes and

Alternative New Worlds” which was held between November 25-27 2020, and the keynote speakers who we invited were Pascal Gielen, Marlies de Munck, Irina Chmyreva and Julian Stallabrass. In addition, there were important researchers who presented their research such as Beral Madra, Gabriele Romeo, Efe Korkut Kurt, Müge Ertem, Paul O’Kane, Susanne Fessé, Rose Vickers, Deborah Schulz, Hakan Yaman, Alper Raif İpek, Jean Bundy, İpek Yeğinsü, Ecem Arslanay, Raoul V. Kübler & Melike Kübler, Ozan Yavuz, Özlem Demirkan, Luciane R. N. Garcez & Sandra Ramalho e Oliveira, Ezgi Ararat Cüceoğlu, Gonca Katman and Merve Şahin.

In this conference, which was supported by Borusan Inc. and SAHA Association, important issues were discussed in detail such as “*Proximity, Art and Democracy*”, “*Covid 19 - Possible achievements in the pandemic process*”, “*Wearing Technological Masks: How did the Pandemic Affect the Relationship between Art and Space?*”, “*The Role of Online Watching Rooms in Art Fairs*” and “*Reading Theater: An alternative performance in the pandemic process*”.

The coronavirus pandemic emerged, and the quarantine decisions were made in March; Çiğdem Zeytin who is one of our board members proposed an item for our agenda: An online international conference. Organizing an online conference at that time was both difficult and necessary with limited financial means and a process where everyone was confined to homes.

We quickly formed the organizational details of the conference as board of directors. After introducing the conference content, we completed the fields such as Scientific Committee Members, Participation Conditions and started to disseminate the information both nationally and internationally. Many important names from the national and international arena have agreed to take part in our Scientific Committee. In total, we decided on 20 conference papers, 10 of which were from Turkey.

**LISBETH REBOLLO GONÇALVES** – Concerning the next Congress in Turkey? What is the theme chosen to be discussed. And what is its importance in the present moment?

**FIRAT ARAPOĞLU** – Our conceptual framework is offered by Sinan Eren Erk who is a board member of AICA Turkey as “*Intellectual Aftermath*”. Let me share some parts of it here:

*“The 20th century, which can be referred as the age of reason, was the century of boundless promises, while the 21st century came to be the century of great collapses. Since the early 1900s, the significantly accelerated human constraint towards both nature and the other, is backfired today. While the political discourses are becoming dramatically severe, the repartition of wealth is getting even more disproportionate.*

*In this polarized world, the abstentionist minority is continuously being outnumbered by the ones who are driven by ideologies tend towards fanaticism, and the rest towards alternative ways of living. Today, the insatiable machine of globalization is deteriorating, climate disasters and epidemics are occurring one after another. The economy-based unitary structure is crackling, the systems we are asked to trust are shivering,*

*and the cold barrel of the egocentric view is returning to its creator thoroughly.*

*It is indeed the intellectual aftermath that stands equidistantly from us and paves the way for rethinking the concept of modern life, acting as a counterweight in an already unbalanced order”.*

So, in this case, we want to arise some questions such as What will be the outcomes of this process, which will reshape our lives unprecedentedly? Will humanity manage to repair the structure it has developed, or will it have to do it all over again? What role will art theory, practice, and criticism play, from the political to the economic, social, psychological and cultural perspectives, in the understanding of the intellectual aftermath and the shaping of this state of change? Will they become independent from the economic criteria and ideologies while growing into one of the key elements of a new kind of socio-political discourse? Or is it the inevitable destiny of art to be one of the dynamics that will

dissolve into the system?

At the end by bringing art in its focus, the 53rd International AICA congress aims to examine the intellectual aftermath, the most apparent reality of our age, and to explore the possible new horizons to the future.

**LISBETH REBOLLO GONÇALVES** – Would the congress be in person or online?

**FIRAT ARAPOĞLU** – We wish the congress to be held face to face in a congress hall which is in the center of Istanbul during the Istanbul Biennial would be still ongoing. By then, we hope that the pandemic will end, and if the global Coronavirus vaccination process is also completed, we can make the event happen. Of course, we also consider the possibilities of a hybrid conference with face-to-face and online meetings, and a fully online conference as well.

**LISBETH REBOLLO GONÇALVES** – What is its importance and what is the expected impact in Turkey

**FIRAT ARAPOĞLU** – Turkey was left alone because of actual governments’ wrong moves in foreign policy during the recent years. The actual government’s wrong decisions prevented the country from assuming organizational tasks in cultural, political and economic fields. Although this situation continues, as we are organizing the AICA Congress in Turkey, we would like to produce ideas together by inviting art critics and social scientists. We think that this meeting will be an important sign of Turkey’s possible democratic and egalitarian future.

**LISBETH REBOLLO GONÇALVES** – Could you talk a little bit about the Anadolu Kültür? What is the result expected for the cultural life in Turkey?

**FIRAT ARAPOĞLU** – Recently many operations have been organized against Anadolu Kültür and the authorities claim the following: “Anadolu Kültür deepened and expanded the Gezi Park protests”. Anadolu Kültür was accused of organizing some meetings. Such meetings were held in many parts of Turkey. For example, many forums were

held in the park areas and I would also like to add that I attended some of these meetings. The Gezi Park Resistance is not the resistance of a person or a group, but a popular uprising seen for the first time in the history of this geography. Well, I did not forget your question! Why is an operation organized against Anadolu Kültür which operates in the field of civil society?

Anadolu Kültür was established in 2002 in order to enable cultural and artistic activities to reach other cities outside of Istanbul and to support art production in these cities. Businessperson Osman Kavala, who has been detained for more than three years and is known for his works in the field of civil society, is the chairman of the board of directors of this non-profit organization. Those who support the projects and activities are written on the website of the institution: Delegation of the European Union to Turkey, German Consulate General, Open Society Foundation, Swedish Consulate General, British Council, Garanti Bank. Anadolu Kültür organized

events such as panels, interviews, concerts, exhibitions, workshops, documentary and films screenings in many different cities of Turkey such as Diyarbakir, Istanbul, Batman, İzmir, İstanbul, Ankara, Aydın, Kars, Mardin and Antakya.

Anadolu Kültür was founded to contribute to the formation of a transparent and democratic Turkey through art. It aimed to mobilize disadvantaged groups that could not reach art easily and to eliminate geographical inequality in the country. Terminating the activities of Anadolu Kültür will create irreversible damages in culture and art life in Turkey.

**LISBETH REBOLLO GONÇALVES** – Are there any other issues you would like to talk about?

**FIRAT ARAPOĞLU** – The impact of the coronavirus pandemic is huge, but humanity must continue to be creatively loving and hopeful. There is still a social distance warning and it seems unlikely to narrow that distance in a short time. But on the other hand,

I think we can build the “new art world” of future based on today’s reality. In this kind of gatherings, we can discuss how we may shape it.

*Fırat Arapoğlu* is an art historian (PhD)/art critic & independent curator. He lives and works in İstanbul. 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, İstanbul), The Fifth Agreement, Esra Satiroglu solo show (2019, Summart, İstanbul), 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-İst Modern & Actual*, *ICE*, *ARTAM*, *Art Unlimited*, *Critical Culture*, *RH+*, *İstanbul 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 İstanbul Modern Art Museum, Moda Sahnesi, Atölye Maçka, Narmanlı Sanat, İstanbul Bilgi University. He is President of AICA - Turkey (International Association of Art Critics-Turkey) and 2020-2023 Vice-President of AICA International.*





## ARTIGO

# UMA HISTORIOGRAFIA FANTASMÁTICA

*É possível que os casos mais interessantes de artistas fantasmáticas tenham como protagonistas pintoras das quais se conhece uma única obra autêntica, embora as fontes contemporâneas registrem mais dados a esse respeito*

**ANNATERESA FABRIS  
ABCA/SÃO PAULO**

Ao adentrar o pórtico da igreja florentina de Santa Felicita, o visitante depara-se com um monumento fúnebre encimado pelo busto de uma jovem mulher e ladeado por dois baixos relevos com as alegorias da Pintura e da Música. A leitura do epitáfio esclarece que o túmulo acolhe os despojos de Arcangela Paladini, morta aos 23 anos, em 18 de outubro de 1622, a qual “igualou Palas com a agulha, Apeles com as cores e com o canto as Musas”. Tais dados pouco significam para o visitante contemporâneo, pois da artista só se conhece o “Autorretrato” executado em 1621. Neste, ela se representa de maneira austera, trajando um vestido preto e ornando o pescoço com um colar de pérolas que cria uma zona luminosa numa composição dominada por tons sombrios. Um olhar decidido e penetrante é a característica principal do rosto, emoldurado por uma basta cabeleira negra que se destaca do fundo da tela, trazendo a figura para o primeiro plano.

O fato de apenas uma obra poder ser atribuída a ela não impediu que seu nome fosse lembrado por diversos



Fig. 1: Arcangela Paladini. Autorretrato, 1621. Galeria dos Uffizi, Florença.

autores, que criaram verdadeiros panegíricos louvando seu “gênio inato” e seus “raros talentos”. Paladini, na realidade, faz parte de um grupo de artistas fantasmáticas, evocadas ao longo dos séculos por suas contribuições artísticas, embora nada ou quase nada tenha sobrado para a posteridade. Essa condição peculiar remonta às lendárias artistas da antiguidade mencionadas por Plínio o



Velho, cuja memória foi posteriormente perpetuada por Giovanni Boccaccio, Christine de Pisan e por inúmeros tratadistas a partir do Renascimento. Plínio o Velho cita seis pintoras que se destacaram na antiguidade: Timarete (século V a. C.), autora de uma “pintura muito antiga” de Diana conservada em Éfeso; Irene (séculos III-II a. C.), que pintou “uma jovem” que se encontra em Eleusis; Calipso[1], autora de um velho, do ilusionista Teodoro e do dançarino Alcistene; Aristarete (século IV a. C.), que realizou um retrato de Esculápio; “certa Olímpia”, da qual só se sabe que foi mestra de Autobulus. Dentre elas, avulta Iaia de Cízico (século I a. C.), “perpetua virgo”, que viveu em Roma. Distinguiu-se por pintar com o pincel e trabalhar com o buril em marfim, pela rapidez de execução e pelo virtuosismo que a levou a alcançar preços mais elevados que os pintores mais reputados daquele momento. Fez sobretudo retratos de mulheres e pintou a própria imagem com um espelho. Embora não mencione o nome de Cora, também conhecida como Calírooe (século VII a. C.), Plínio a

apresenta como a criadora involuntária do mito fundador das artes plásticas. O autor, de fato, reporta a anedota de que a modelagem do retrato em argila foi inventada por seu pai Butades a partir do perfil do amado que ela havia traçado na parede. Plínio não menciona outras duas artistas destacadas por autores posteriores: Helena e Anaxandra. Filha de Tímon, a primeira viveu no século IV a. C.; foi citada por Fócio I e incluída por Pellegrino Antonio Orlandi no livro “L’abecedario pittorico” (1704), na qualidade de autora da “Batalha de Issus”, que “Vespasiano colocou no Templo da Paz”. Lembrada por Clemente de Alexandria e Orlandi, da segunda só se sabe que atuou como pintora no século III a. C.

### **AS TRÊS FIGURAS TÊM UM TRAÇO EM COMUM: O DESPREZO PELOS “EXERCÍCIOS FEMININOS” EM PROL DA PRÁTICA ARTÍSTICA**

O colapso do mundo antigo e a consequente destruição de boa parte de seu legado artístico não impedem a perpetuação da memória de algumas

dessas figuras. Entre fins do século XIV e começo do XV, Boccaccio e de Pisan recuperam os nomes de Irene, Tamíris/Tamara (Timarete) e Márcia (Iaia). Em “De mulieribus claris” (1374), o escritor toscano acrescenta alguns dados às informações fornecidas por Plínio. As três figuras têm um traço em comum: o desprezo pelos “exercícios femininos” em prol da prática artística. Se bem que aplicada a Irene, outra observação pode ser estendida a Tamíris e Márcia: sua memória deveria ser preservada, pois ela se distinguira “num ofício bastante distante dos exercícios das mulheres, [...] com muitíssima presteza e excelência”. Dotada de “engenho divino e artifício digno de memória”, Irene superou o pai, que é lembrado por sua causa. Boccaccio amplia o leque das obras de sua autoria, atribuindo-lhe os retratos de uma jovem, do velho Calipso, do gladiador Teodoro e do saltador Antístene. “Nobre pintora”, aquinhoada com um “engenho maravilhoso”, Tamíris, tal como Irene, dedicou-se à mesma profissão do pai. É lembrada pelo quadro dedicado a Diana, “coisa singular e rara”. Assim

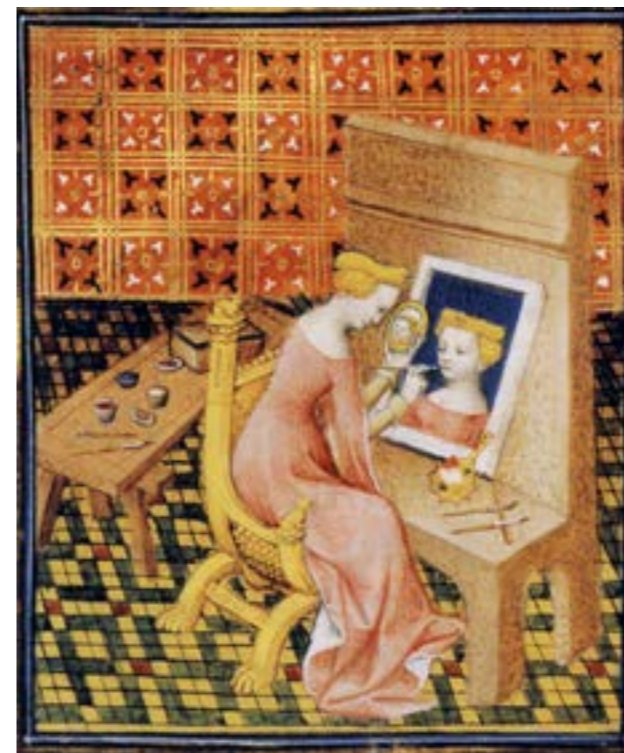


Fig. 2: Anônimo. Márcia pintando seu autorretrato com a ajuda de um espelho, século XV.

como Plínio, Boccaccio traça um perfil mais alentado de Márcia, “perpetua virgo” por designio próprio, que se destaca “pela virtude de seu engenho e pelo artifício da mão”. Usou não apenas o pincel, mas também o cinzel para realizar retratos femininos, superando os mestres do momento e

alcançando preços mais elevados do que eles. Seu próprio retrato no espelho foi pintado com tamanha maestria que é difícil determinar se a imagem “era viva ou fingida”. O escritor encontra uma explicação para o fato de Márcia não ter representado figuras masculinas: ela traiu a própria condição de virgem ao retratar homens nus, faltando com o pudor e pondo em xeque a própria honra.

De Pisan, por sua vez, fornece notícias sucintas sobre as três artistas em seu “Livre de la cité des dames” (1405). Lembra que Tamara fez um quadro da deusa Diana; que Irene foi homenageada com uma estátua que a representava no ato de pintar; e que Márcia superou todos os homens e pintou seu próprio retrato “com tal perfeição que se tinha impressão de que ela estava viva”. A recuperação dos nomes de Irene, Tamíris/Tamara e Márcia não se limita ao campo das letras. No século XV circulam imagens dessas figuras em trajes contemporâneos empenhadas em pintar e esculpir temas em consonância com o imaginário cristão no interior de ateliês góticos. Numa das imagens,

Tamíris vem acompanhada de um auxiliar encarregado de moer um pigmento azul. Em outras, Irene é representada pintando um afresco ou colorindo uma pequena estátua devocional da Virgem. De Márcia é sublinhada a versatilidade na pintura e na escultura e a prática do autorretrato.

### **A QUESTÃO DA CRIATIVIDADE FEMININA POSTERIOR À ANTIGUIDADE É INTRODUZIDA POR DE PISAN ATRAVÉS DA FIGURA DE ANASTAISE, QUE PINTAVA COMO NINGUÉM “MOTIVOS FLORAIS E MINIATURAS”**

A atribuição da descoberta da arte a mãos femininas tem em Cora/Calírooe uma protagonista emblemática, embora seu nome nem sempre seja mencionado. É possível que a única exceção seja a aguada de Marià Fortuny “Cora, filha de Dibutades de Sicião, desenhando o perfil de seu amante” (c. 1856-1858). Em 1791, Joseph-Benoît Suvée havia retomado a lenda em “A invenção da arte do desenho”, mas a maior parte das obras dedicadas a ela intitula-se “A origem da pintura” (David Allan, 1775; George Romney, c. 1775-1780; Louis Ducis, 1808; Heinrich Eddelien, 1831;



Fig. 3: Johann Georg Hiltensperger. A lenda da filha do poteiro coríntio Butades, 1845-1848. Museu Hermitage, São Petersburgo.

o retrato de seu pastor”, 1785) e de Jeanne-Élisabeth Chaudet (“Dibutades vindo visitar o retrato do amado”, 1810). Existem ainda representações em que a origem da arte é apresentada sob os títulos de “A virgem coríntia” (Joseph Wright of Derby, 1783-1784) e “A lenda da filha do poteiro coríntio Butades” (Johann Georg Hiltensperger, 1845-1848).

A questão da criatividade feminina posterior à antiguidade é introduzida por de Pisan através da figura de Anastaise, que pintava como ninguém “motivos florais e miniaturas. O seu trabalho era tão apreciado que se lhe atribui o acabamento das obras mais ricas e luxuosas”. Embora iluminuras de Anastaise, “tidas por todos de uma beleza incomparável”, fizessem parte da coleção da autora, nada mais se sabe a seu respeito. Figura fantasmática, a iluminadora partilha esse destino incerto com Bourgot, filha de Jean Le Noir, citada em alguns documentos, mas cuja obra se confunde com a do pai, sem que seja possível discriminar nenhuma contribuição pessoal à arte da miniatura. Outra provável miniaturista foi Margriete

van Eyck, apresentada por Karel van Mander (1604) como irmã de Jan e Hubert[2]. A afirmação de que ela “praticou a pintura com muito talento” não foi corroborada posteriormente por autores como Joseph Archer Crowe e Giovanni Battista Cavalcaselle, que detectam em alguns quadros atribuídos a ela defeitos comuns aos miniaturistas: cuidado singular e paciência, acompanhados de um tom frio e de uma fatura sem vigor. Os dois historiadores acreditam que algumas miniaturas do “Livro de horas do duque de Bedford” (c. 1423) possam ser creditadas a ela, mas atualmente nenhuma obra é considerada de sua autoria. Além disso, alguns autores afirmam que ela foi esposa de Jan van Eyck, tendo assumido a direção do ateliê da família junto com o cunhado Lambert a partir de 1441.

Outro caso interessante de artista fantasmática é representado por Antonia Uccello, de quem existem duas evidências documentais: o atestado de óbito (1491), no qual é definida “pittorressa”; e o registro de Giorgio Vasari de que Paolo Uccello tinha “uma filha que sabia desenhar”. Apontada

como autora de obras devocionais produzidas no ateliê paterno, teve todas as atribuições questionadas, sendo considerada atualmente uma colaboradora que realizou desenhos de pequenas figuras, de detalhes de vestimentas e de animais para as arcas que Uccello concebeu nos últimos anos de vida. Existem também evidências documentais sobre Irene di Spilimbergo, mas, tal como Antonia Uccello, nenhuma obra de sua autoria chegou até nós. Sabe-se que estudou com a pintora Campaspe Giancarli em 1556, mas a informação de que foi discípula de Ticiano é considerada duvidosa hoje em dia. Avalizada por autores como Vasari, Dionigi Atanagi e Francioni Vespoli, dentre outros, tal informação encontra um ponto alto no livro “Storia delle belle arti friulane” (1819; 1823), do conde Fabio di Maniago. O historiador lembra que a jovem, depois de aprender com uma amiga “os primeiros elementos do desenho, passou a colorir sob a direção de Ticiano”, obtendo “tamanho progresso em pouco tempo, que o próprio mestre ficou maravilhado”. Descendente de um ramo da família

Spilimbergo, di Maniago possuía três pequenos quadros de temática bíblica, nos quais era possível vislumbrar a que alturas ela teria elevado a pintura se não tivesse morrido aos vinte e um anos (1559). Tratava-se de “composições ricas em figuras, realizadas com desenvoltura de pincel, inteligência de desenho, gosto e força de colorido, que pareciam ter saído das mãos de um artista consumado, e não daquelas de uma jovem donzela que lidava há poucos meses com a paleta”. Esse panegírico é atenuado posteriormente pela admissão de que devia tratar-se de cópias, embora não de Ticiano[3], como escrevia Atanagi, pois ela estava pintando há pouco tempo e um exame atento revelava “algumas incorreções nas partes mais difíceis”. A proximidade entre o mestre veneziano e Irene teria como resultado o retrato póstumo da jovem, caracterizado pela presença de dois motivos simbólicos que remetiam à cultura do canto, da poesia e da pintura (coroa de louros) e à sua “ilibada virgindade” (unicórnio)[4]. A motivação do pintor é descrita por di Maniago com tons emocionais: “pungido

pela desventura de tão ilustre discípula, [...] quis deixar para a mais remota posteridade a memória de suas belas feições e da acerbidade de sua morte”.

***AINDA MAIS FANTASMÁTICAS SÃO AS FIGURAS DE ARTISTAS CUJA EXISTÊNCIA NÃO FOI COMPROVADA E CUJO NOME FOI CONFUNDIDO COM O DA DOADORA OU DA PROPRIETÁRIA DA OBRA***

A francesa Anne-Renée Strésor, que se tornou conhecida com o nome de Anne-Marie, assumido quando se tomou freira no mosteiro da Visitação de Chaillot (1687), é outro caso de artista sem obra. Não se conhece o paradeiro do retrato em miniatura da princesa Marie-Anne-Christine de Baviera, elogiado por Luís XIV, e do pequeno quadro representando a aparição de Cristo a Paulo no caminho de Damasco, com o qual foi recebida na Academia Real de Pintura e Escultura em 24 de julho de 1676. Desconhece-se igualmente o paradeiro de dois quadros que participaram de uma exposição no palácio de Sennecterre em 1683: atribuídos à Senhorita



Cetrésor, inspiravam-se em obras de Charles Lebrun (“A família de Dario”, 1661) e Bertollet (“O sacrifício de Hércules”) e foram mencionados posteriormente num documento de fins do século XVIII. Para ser aceita sem dote pela congregação das visitandinas, a artista concorda em aprender a técnica da pintura a óleo para realizar um conjunto de quadros para o convento. Por um inventário conservado na prefeitura de Paris, sabe-se que ela pintou alguns quadros de grandes dimensões - “Imaculada Conceição”, “O casamento de São José” e “O nascimento de Cristo” - e uma cópia de “Os sete sacramentos”, de Nicolas Poussin[5], todos destruídos quando da explosão do paiol de Grenelle em 31 de agosto de 1794.

Ainda mais fantasmáticas são as figuras de artistas cuja existência não foi comprovada e cujo nome foi confundido com o da doadora ou da proprietária da obra. O primeiro caso pode ser condensado na escultora Sabina von Steinbach, apontada como filha do arquiteto Erwin, que teria realizado duas estátuas para a catedral de Nossa Senhora de

Estrasburgo (c. 1225). Registros relativos ao suposto pai demonstram que von Steinbach concebeu o projeto da fachada em 1277 e trabalhou nas obras da catedral até 1318, ano de sua morte. Ao que tudo indica, Sabina foi provavelmente a doadora que tornou possível a realização das esculturas[6]. A confusão entre artista e proprietária envolve a figura de Barbara Ragnoni, de quem se conhece uma única obra, “A adoração dos pastores”, datada de c. 1500 por Walter Shaw Sparrow. Admitindo não dispor de nenhuma notícia sobre a religiosa, o autor admira o modo como ela agrupa e coordena as figuras e não esconde o encanto provocado pela paisagem que se vislumbra no fundo da obra. Tendo como fonte o livro de Sparrow, Ann Sutherland Harris escreve que Ragnoni era a única artista italiana do século XV sobre a qual existiam algumas evidências e define o quadro um “exemplo encantador” da escola de Siena num momento em que a tradição local não era tão inventiva como no passado. Karen Petersen e J. J. Wilson, por sua vez, consideram que o quadro poderia ter sido pintado

por uma artista formada num convento. A escrita “Suor Barbara Ragnoni” deve estar na base da confusão. Ela é considerada apócrifa pela Pinacoteca Nacional de Siena, à qual a obra pertence, indicando sua proprietária e não sua autora. O museu atribui a autoria do quadro a Pietro di Francesco Orioli, falecido em 1496 e considerado o melhor pintor local do período, que se caracterizava pelos diálogos mantidos com Piero della Francesca e Francesco di Giorgio Martini.

**FORMADA NO ATELIÊ DO PAI, MARIETTA COPIOU, A PRINCÍPIO, QUADROS DESTES, DISTINGUINDO-SE PELA “DILIGENTE IMITAÇÃO DO CROMATISMO”. NÃO PÔDE DEDICAR-SE A TEMAS HISTÓRICOS PORQUE, COMO ESCREVE MOÛCKE, O PAI NÃO LHE PERMITIU ESTUDAR O NU, ACONSELHANDO-A A PRATICAR A ARTE DO RETRATO...**

É possível que os casos mais interessantes de artistas fantasmáticas tenham como protagonistas pintoras das quais se conhece uma única obra autêntica, embora as fontes

contemporâneas registrem mais dados a esse respeito. À Marietta Robusti, conhecida como Tintoretta, é atribuído apenas o “Autorretrato com madrigal” (c. 1578), pertencente à Galeria dos Uffizi, mas diversos autores põem em dúvida essa informação. A opção de se representar não como pintora, mas em associação com a música, deve ser reportada ao fato de que ela recebeu uma educação musical, documentada por autores dos séculos XVI, XVII e XVIII. Raffaello Borghini registra que ela sabia “tocar o cravo, o alaúde e outros instrumentos” (1584). Carlo Ridolfi sublinha que ela foi educada “no canto e no som” por Giulio Zacchino (1648). Francesco Moücke assevera que Tintoretto, ao ver que a filha gostava do canto, ensinou-lhe os primeiros preceitos dessa arte; depois contratou os melhores mestres para instruí-la na música e “adestrar-se no som de vários instrumentos” (1754). Formada no ateliê do pai, Marietta copiou, a princípio, quadros deste, distinguindo-se pela “diligente imitação do cromatismo”. Não pôde dedicar-se a temas históricos porque, como escreve Moücke, o pai não lhe



Fig. 4: Marietta Robusti. Autorretrato com madrigal, c. 1578. Galeria dos Uffizi, Florença.

permitiu estudar o nu, aconselhando-a a praticar a arte do retrato. Muito reputada nesse gênero, pintou inúmeros retratos de fidalgos e de damas de Veneza, acompanhando as sessões de pose com o canto e com o som de algum instrumento. Além de um autorretrato, os biógrafos citam nominalmente mais três obras de sua autoria: o retrato de Jacopo Strada e os de Marco dei Vescovi e do filho Pietro. Mesmo estas provocaram um grande debate

entre os historiadores. Alguns acreditam que Tintoretta foi autora do “Retrato de Ottavio Strada” (1567-1568), pertencente ao Rijksmuseum de Amsterdã, enquanto o de Jacopo Strada deve ser atribuído a Ticiano. Outros perguntam-se se os retratos de Marco e Pietro dei Vescovi não seriam, na realidade, o “Retrato de um velho e de um jovem” (c. 1585) do vienense Museu de História da Arte. Há ainda a hipótese de que ela tenha pintado o “Retrato duplo” de Dresden, numa multiplicação de conjecturas que continuam a manter a artista num limbo peculiar.

Se Spilimbergo e Tintoretta se destacam pelo talento poliédrico, Arcangela Paladini as supera de longe, se for tomado como parâmetro seu primeiro perfil biográfico, de autoria de Moücke (1756). O autor, com efeito, atribui a uma “disposição natural” os “maravilhosos talentos” da artista, que se manifestam na primeira infância, quando tentava reproduzir sobre papel o que o pai fazia nas telas. Ao perceber sua inclinação artística, o pai ministra-lhe as primeiras aulas de desenho, seguidas



por experiências com os pincéis. Ao mesmo tempo, a pequena Arcangela começa a inventar arabescos “belos e bizarros” para bordados e resolve aprender a bordar, arte na qual se distinguiu com “trabalhos muito apreciados”. Além disso, interessa-se pela música, pelo som e pela poesia, conseguindo resultados igualmente apreciáveis. Todos esses talentos são admirados não só pelos habitantes de Pisa, mas igualmente por forasteiros, que viajam para a cidade “pelo desejo de ver e ouvir trabalhar a virtuosa jovem e também de levar algum bordado ou a efígie do próprio retrato”. Sua fama chega até a grã-duquesa Maria Madalena de Habsburgo, que a traz para Florença, obtendo do marido Cosme II de’ Medici um patrocínio substancial para que ela pudesse prosseguir em “suas agradáveis obrigações”. Muito apreciada pela família grã-ducal, Arcangela dá mostras de seus talentos múltiplos: retrata diversos personagens na tela, realiza com a agulha elegantes bordados, deleita seus patronos e seus hóspedes com o canto e com o som. O casamento com Jan Broomans (1616), um mestre

bordador de Antuérpia, é fonte de “vantagens recíprocas”, pois o casal trocava experiências sobre os respectivos trabalhos. Em 1621, a grã-duquesa pede que a artista pinte seu autorretrato, muito considerado por todos que o viram. Ao morrer inesperadamente no ano seguinte, é homenageada pela grã-duquesa com um funeral solene na igreja de Santa Felicita e com a construção de um sepulcro em mármore.

### **REPRESENTANTES DE UMA MODALIDADE PARADOXAL DE HISTÓRIA DA ARTE – A DAS AUTORAS SEM OBRAS – MUITAS DAS ARTISTAS MENCIONADAS NÃO DEIXAM DE PARTICIPAR DE UMA TRADIÇÃO QUE REMONTA À ANTIGUIDADE GREGA**

Em fins do século XVIII, Averardo de’ Medici usa o nome de Arcangela Paladini para valorizar Artemisia Gentileschi, mas, assim mesmo, fornece uma nova informação: “monumento eterno de seu valor”, o autorretrato havia sido transferido pelo cardeal Leopoldo de’ Medici para a Câmara dos Retratos. O fato de o quadro estar exposto na Real Galeria de Florença “entre aqueles

dos pintores ilustres” e continuar naquele local em fins do século XVIII representa para Luigi Lanzi um “não equívoco índice de seu mérito”, pois era habitual que muitas obras dessa coleção específica fossem retiradas para dar lugar a “novos hóspedes”. Lanzi engana-se ao escrever que o autorretrato de Paladini estava na Real Galeria desde 1621, pois a coleção do cardeal Leopoldo, filho da grã-duquesa Maria Madalena, tem início em 1650, quando este cria a Câmara dos Pintores, guiada pelo objetivo de recolher obras realizadas pelos próprios modelos. O autorretrato de Paladini, que estava nos aposentos da grã-duquesa, está documentado na coleção do cardeal a partir de 1676, juntando-se aos de Lavinia Fontana (1579) e de Tintoretta (c. 1578), este adquirido em 1675. Celebrada por Alessandro da Morrone e Ferdinando Grassini na qualidade de ilustre filha de Pisa, a artista é também lembrada no século XIX por Defendente Sacchi e Agostino Verona. O primeiro exalta seu talento multiforme, mas é atraído particularmente pela modéstia de Paladini, que não quis publicar

seus versos, e pela preferência dada ao bordado, com o qual, “quase por vezo feminino”, pintava com fios de seda coloridos e com agulhas. O segundo traça uma espécie de retrato ideal, ao escrever que a artista era “pela suavidade de maneiras o amor da arquiduquesa, pelo engenho culto a admiração de Florença, pois, quer desenhando, quer cantando, quer compondo versos, mostrava igual valor, sendo difícil dizer qual das três artes era para ela mais familiar”.

O perfil biográfico elaborado por Lisa Goldenberg Stoppato permite rever vários dados relativos à artista, a começar pelo local e pela data de nascimento. Ela nasceu em Pistoia em setembro de 1596, e não em Pisa no ano de 1599. Deve ter vivido em Pisa entre 1603 e 1610, pois há um registro relativo a seu ingresso no convento florentino de Santa Ágata em 5 de dezembro de 1610. Protegida da grã-duquesa Cristina de Lorena, viúva de Ferdinando I de’ Medici, é discípula do pintor de corte Jacopo Ligozzi, de quem teria copiado uma “Matança dos inocentes” em 1615. Um ano antes, teria realizado um quadro grande com

uma Virgem, por encomenda de sua protetora. Além do “Autorretrato” de 1621, num inventário de 1623 há o registro de um retrato do grão-duque Cosme II de’ Medici, feito a bico de pena. Denominada em alguns documentos “bordadeira”, Paladini ficou mais conhecida por suas atividades musicais. Graças a diversos registros sabe-se que se exibiu perante a corte em muitas ocasiões, às vezes na companhia da cantora e compositora Francesca Caccini, outras com Muzio Effrem, que compôs para ela uma ária dedicada a Santa Úrsula. O casamento com Jan Broomans contou com o beneplácito da grã-duquesa Maria Madalena, encomendante do autorretrato de 1621 e do túmulo em sua homenagem no ano seguinte. Tendo em vista que sua atividade foi antes de tudo musical, não admira que ela tenha sido registrada como “Cantora da Sereníssima” no “Livro dos mortos, festas e ofícios” da igreja de Santa Felicita, onde foi sepultada em 19 de outubro de 1622.

Representantes de uma modalidade paradoxal de história da arte – a das autoras sem obras – muitas das

artistas mencionadas não deixam de participar de uma tradição que remonta à antiguidade grega. A valorização do nome do criador a partir do século VI a. C. acaba garantindo sua fama futura, capaz de sobreviver à inexistência física de seu legado, como comprovam o relato enciclopédico de Plínio o Velho e as retomadas sucessivas das informações, desde Boccaccio, por ele divulgadas. Dessa tradição provêm ainda dois temas associados indissolúvelmente ao mito do artista: a ideia da arte como mimese, cuja origem remonta ao século IV a. C., e o virtuosismo, que se confunde, não raro, com a velocidade de execução da obra. Os dois temas acabam encontrando um ponto de confluência na conceituação de que a velocidade não é apenas resultado da prática e do grau de competência do artífice, mas também do domínio soberano que este tem sobre o universo representado em suas obras. É a partir de tais pressupostos que Plínio, Boccaccio e de Pisan enaltecem a figura de Iaia/Márcia e sua capacidade de criar, com notável presteza, confusão entre o referente exterior e sua

representação. A fama lendária da artista romana transforma-a em pedra de toque da rapidez de concepção e execução de uma pintora do século XVII, Elisabetta Sirani. Na oração fúnebre, proferida em 14 de novembro de 1665, Giovanni Luigi Picinardi não se furta a estabelecer um paralelo entre as duas pintoras. Se a rapidez exibida por Lala de Cízico sobrepujava a dos demais artistas, “mais notável, sem comparação, foi a velocidade [...] de Elisabetta no trabalho das telas”, dando a impressão de que brincava graciosamente com os pincéis. A ideia de virtuosismo como marca da completude do artista abarca também a questão da cópia das obras dos grandes mestres. Se copiar significa demonstrar a habilidade para imitar o trabalho dos outros e adotar qualquer estilo escolhido pelo artista, não admira que as biografias de Spilimbergo, Tintoretta e Paladini deem realce aos exercícios feitos a partir das realizações dos mestres, sejam eles professores, pais, ou outros criadores. No caso de Strésor, essa questão fica evidenciada no rol de obras de sua autoria, na qual

não se nota nenhuma distinção entre criações originais e releituras de trabalhos de outros pintores.

A “fórmula biográfica” do Renascimento, que tem seu ponto de partida na figura de Giotto, é igualmente mobilizada nessa historiografia singular. O mito da “criança-prodígio”, aplicável a Spilimbergo, Tintoretta e, sobretudo, a Paladini, tem como motivo condutor a ideia de que o talento artístico é inato, procurando sua expressão já na infância e atraindo a atenção dos contemporâneos. As três artistas possuem outra característica em comum: um talento multidisciplinar, que nada tem a ver com o prodigioso e o sobrenatural, como escreve Germaine Greer. Trata-se, ao contrário, de um modelo de comportamento codificado por Baldassarre Castiglione em “O cortesão” (1528), que extrapola o “palácio” e se torna um ponto de referência para as artistas. Além de partilhar com o cortesão virtudes como a prudência, a magnanimidade e o autocontrole, a mulher de corte devia ser bela, discreta, honesta, naturalmente graciosa e afável; saber entreter seus hóspedes com “raciocínios

agradáveis e honestos”; ter “notícias de letras, de música, de pintura”, sem qualquer afetação ou atitude em contraste com a “suave mansuetude” que convinha ao comportamento feminino. Ser capaz de compor versos, pintar, bordar, cantar, tocar instrumentos de teclado fazia parte de um quadro de referências sociais e de um sistema de autopromoção pelo qual a artista se apresentava ou era apresentada sob uma dupla perspectiva: como profissional competente e como uma mulher de educação refinada. Esse perfil intelectual parece estar na base da fama paradoxal de que muitas artistas foram investidas ao longo dos séculos. A falta de obras ou a existência de um ou outro exemplar nem sempre de autoria segura não constituem obstáculos à perpetuação de seus nomes porque esta se inscreve na dimensão do mito e é nessa qualidade que eles chegaram até nós.

**NOTAS:**

[1] Não está claro se se trata de uma obra de Irene ou do nome de uma artista do século III a. C. É lembrada no livro “L’abecedario pittorico” (1704), de Pellegrino Antonio Orlandi, como Calipso ou Callissa, pintora citada por Plínio. É possível que sua menção como artista seja decorrência de um erro de transcrição do texto pliniano.

[2] Segundo o autor, ela seguiu o exemplo de Minerva e manteve-se solteira até o fim da vida.

[3] Di Maniago assevera que não se conheciam quadros e desenhos de Ticiano com esse tipo de temática, mas que havia obras do século XVI e uma gravura de um conhecido artista flamengo, cujas composições eram semelhantes às da jovem.

[4] Realizado por volta de 1560 e pertencente à Galeria Nacional de Arte de Washington, o quadro é atribuído a Ticiano e ao discípulo Gian Paolo Pace.

[5] Deveria tratar-se de um episódio das séries realizadas pelo pintor entre 1636 e 1642 e entre 1644 e

1648.

[6] Em 1844, o pintor alemão Moritz von Schwind realizou o quadro “Sabina von Steinbach”, em que a representava esculpindo a estátua “Sinagoga”.

**REFERÊNCIAS:**

Anne Strésor. Disponível em: <[https://fr.wikipedia.org/wiki/Anne\\_Stresor](https://fr.wikipedia.org/wiki/Anne_Stresor)>.

Antonia di Paolo di Dono. Disponível em: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Antonia\\_di\\_Paolo\\_di\\_Dono](https://en.wikipedia.org/wiki/Antonia_di_Paolo_di_Dono)>.

Atanagi, Dionigi. The life story of Irene di Spilimbergo. In: Dabbs, Julia K. (org.) “Life stories of women artists, 1550-1850: an anthology”. Milton Park: Routledge, 2016.

Boccaccio, Giovanni. “Libro delle donne illustri”. Venezia: Piero de Nicolini da Sabbio, 1547.

Borghini, Raffaello. “Il riposo”. Firenze: Giorgio Mascotti, 1584.

Calado, Luciana Eleonora de Freitas. “A cidade das damas: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan”. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2006.

Castiglione, Baldassarre. “Il libro del cortegiano”. Disponível em: <[https://liberliber.it/mediateca/libri/c/castiglione/il\\_libro\\_del\\_cortegiano/pdf/il\\_lib\\_p.pdf](https://liberliber.it/mediateca/libri/c/castiglione/il_libro_del_cortegiano/pdf/il_lib_p.pdf)>.

Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista. “Les anciens peintres flamands”. Bruxelles: F. Heussner Libraire, 1862, t. I.

D’Ovidio, Antonella. Artiste virtuose gentildonne: musica e universo femminile tra Cinquecento e Seicento. In: Donati, Laura (org.). “Con dolce forza: donne nell’universo musicale del Cinque e Seicento”. Firenze: Edizioni Polistampa, 2018.

Da Morrone, Alessandro. “Pisa illustrata nelle arti del disegno”. Livorno: Giovanni Marenigh, 1812, t. II.

De’ Medici, Averardo. Artemisia Gentileschi. In: FABRONI, Angelo (org.). “Memorie storiche di più uomini illustri pisani”. Pisa: Ranieri Prosperi, 1792, t. IV.

Di Maniago, Fabio. “Storia delle belle arti friulane”. Venezia: Giuseppe Picotti, 1819.

\_\_\_\_\_. “Storia delle belle arti friulane”. Udine: Fratelli Mattiuzzi, 1823.

Ernst, Kris; Otto, Kurz. “Lenda, mito e magia na imagem do artista: uma experiência histórica”. Lisboa: Presença, 1988.

Grassini, Ferdinando. “Biografie dei pisani illustri”. Pisa: Niccolò Capurro, 1828.

Greer, Germaine. “The obstacle race: the fortunes of women artists and their work”. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979.

Harris, Ann Sutherland. Introduction. In: Harris, Ann Sutherland; Nochlin, Linda. “Women artists: 1550-1950”. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1976.

Haveice, Christine. Women and the production of art in the Middle Ages. In: Bluestone, Natalie Harris (org.). “Double vision: perspectives on gender and the visual arts”. London/Toronto: Associated University Presses, 1995.

Lanzi, Luigi. “Storia pittorica dell’Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII

secolo”. Milano: Società Tipografia de’ Classici Italiani, 1825, v. 3.

Le Gray, Gisèle. Les oubliées: Anne Strésor, Dorothee Massée et Catherine Perrot (15 set. 2020). Disponível em: <<https://gallica.bn.fr/blog/15092020/les-oubliees-anne-stresor-dorothee-massee-et-catherine-perrot>>.

Miranda, Walter. Mulheres nas artes plásticas através dos tempos - Antiguidade. “Arte e Crítica”, São Paulo, ano XVIII, n. 53, mar. 2020.

Moücke, Francesco. “Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell’Imperial Galleria di Firenze. Colle vite in compendio de’ moderni”. Firenze: Stamperia Mouckiana, 1754, v. II; 1756, v. III.

“Natività del Quattrocento del territorio senese”. Disponível em: <[www.verniceprogetti.it/wp-content/uploads/2016/12/impaginato\\_DICEMBRE.pdf](http://www.verniceprogetti.it/wp-content/uploads/2016/12/impaginato_DICEMBRE.pdf)>.

Orlandi, Pellegrino Antonio. “L’abecedario pittorico”. Venezia: Giambattista Pasquali, 1733.

Petersen, Karen; Wilson, J. J. “Women

artists: recognition and reappraisal from the early Middle Ages to the twentieth century”. New York: Harper Colophon, 1976.

Picinardi, Giovanni Luigi. Orazione. In: \_\_\_\_\_ (org.). “Il pennello lagrimato: orazione”. Bologna: Giacomo Monti, 1665.

Pline L’Ancien. “Histoire naturelle Livre XXXV: la peinture”. Paris: Les Belles Lettres, 1997.

Ridolfi, Carlo. “Le maraviglie dell’arte ovvero le vite degli’illustri pittori veneti e dello Stato”. Padova: Castellier, 1837, v. 2

Ross, Leslie. “Artists of the Middle Ages”. Westport/London: Greenwood Press, 2003.

Sacchi, Defendente. “Uomini utili e benefattori del genere umano”. Milano: Giovanni Silvestri, 1840, v. II.

Savage, Alicia Jeane. “Marietta Robusti, La Tintoretta, a critical discussion of a Venetian pittrice”. Fort Worth: Texas Christian University, 2018.

Sparrow, Walter Shaw. Women painters

in Italy since the fifteenth century. In: \_\_\_\_\_ (org.). “Women painters of the world: from the time of Caterina Vigri 1413-1463 to Rosa Bonheur and the present day”. London: Hodder & Stoughton, 1905.

Stoppato, Lisa Goldenberg. Paladini, Arcangela (2014). Disponível em: <[www.treccani.it/enciclopedia/arcangela-paladini\\_\(Dizionario-biografico\)>](http://www.treccani.it/enciclopedia/arcangela-paladini_(Dizionario-biografico)>).

Szanto, Michaël. “Le dessin ou la couleur? Une exposition de peinture sous le règne de Louis XIV”. Genève: Librairie Droz, 2008.

Van Mander, Karel. “Le livre des peintres”. Paris: Imprimerie de l’Art, 1884, t. I.

Vasari, Giorgio. “Le opere di Giorgio Vasari”. Firenze: Sansoni, 1973, v. II e VII.

Verona, Agostino. “Le donne illustri d’Italia”. Milano: Francesco Colombo, 1864.

Vespoli, Francioni. “Delle donne”. Napoli: Tipografia di Partenope, 1825.



# PLURALIDADE CRÍTICA

## ARTIGO

## POR QUE PLURALIDADE CRÍTICA?

*Reflexões teóricas e pessoais sobre a formatação de um projeto na ABCA que pretende contribuir para a diversidade na crítica da arte*

**ALESSANDRA SIMÕES  
ABCA/BAHIA**

A fotografia que ilustra este artigo mostra meu bisavô paterno no colo de sua ama de leite. Está no Acervo do Museu do Homem do Nordeste (Recife), com a seguinte descrição: “Ama-de-Leite com Fernando Simões Barbosa - Pernambuco, 1860. Carte de visite, 10 x 6 cm. Produzido pelo estúdio Photographia Artística de Eugênio & Maurício”. Circulamos esta foto entre familiares durante muito tempo para careá-la com nossa história pessoal e concluimos de que se trata de meu bisavô Adolpho Simões Barbosa, e não Fernando, que era meu avô. Isto tudo para dizer que sou de família tradicional de Pernambuco, numa linhagem sucessiva de médicos: meu tataravô, meu bisavô e, por fim, meu pai. Portanto, a foto de Adolpho, no colo de sua ama de leite, mulher negra legada ao anonimato nos acervos públicos, é símbolo da história de um país que se constituiu sobre o sangue e o suor de mais de dez milhões de africanos escravizados e que insiste, em pleno século 21, a continuar colhendo as benesses desta trágica herança. Não tenho registro de que fomos donos de terras extensas ao

longo destas últimas gerações. Mas nossa “nobreza” se confirma na árvore genealógica organizada recentemente por meu primo distante Daniel Schmidt, que se inicia ainda no século XVIII e mostra nossa ascendência europeia, fixada aqui por um tal Visconde de Schmidt, o que nos legou também o parentesco com o conhecido poeta Augusto Frederico Schmidt (1906-1965).

Sou fruto do segundo casamento de meu pai (minha mãe Dalva era trinta anos mais jovem que ele). Quando nasci, ele já beirava os 50 anos. Frederico Adolfo Simões Barbosa (1916-2004) foi um importante sanitarista, ex-diretor da Fiocruz, celebrado em <file:///Users/leila/Downloads/plural.docx> seu centenário com um documentário que mostra sua militância social e política no enfrentamento às doenças tropicais (<https://www.youtube.com/watch?v=59H9XWr9A1k>). Aos demais integrantes de nosso clã na área da saúde, há meu irmão Augusto e minha irmã Constança, biólogos que também seguiram reconhecida carreira na saúde pública. As conversas em torno dos Simões Barbosa em Recife

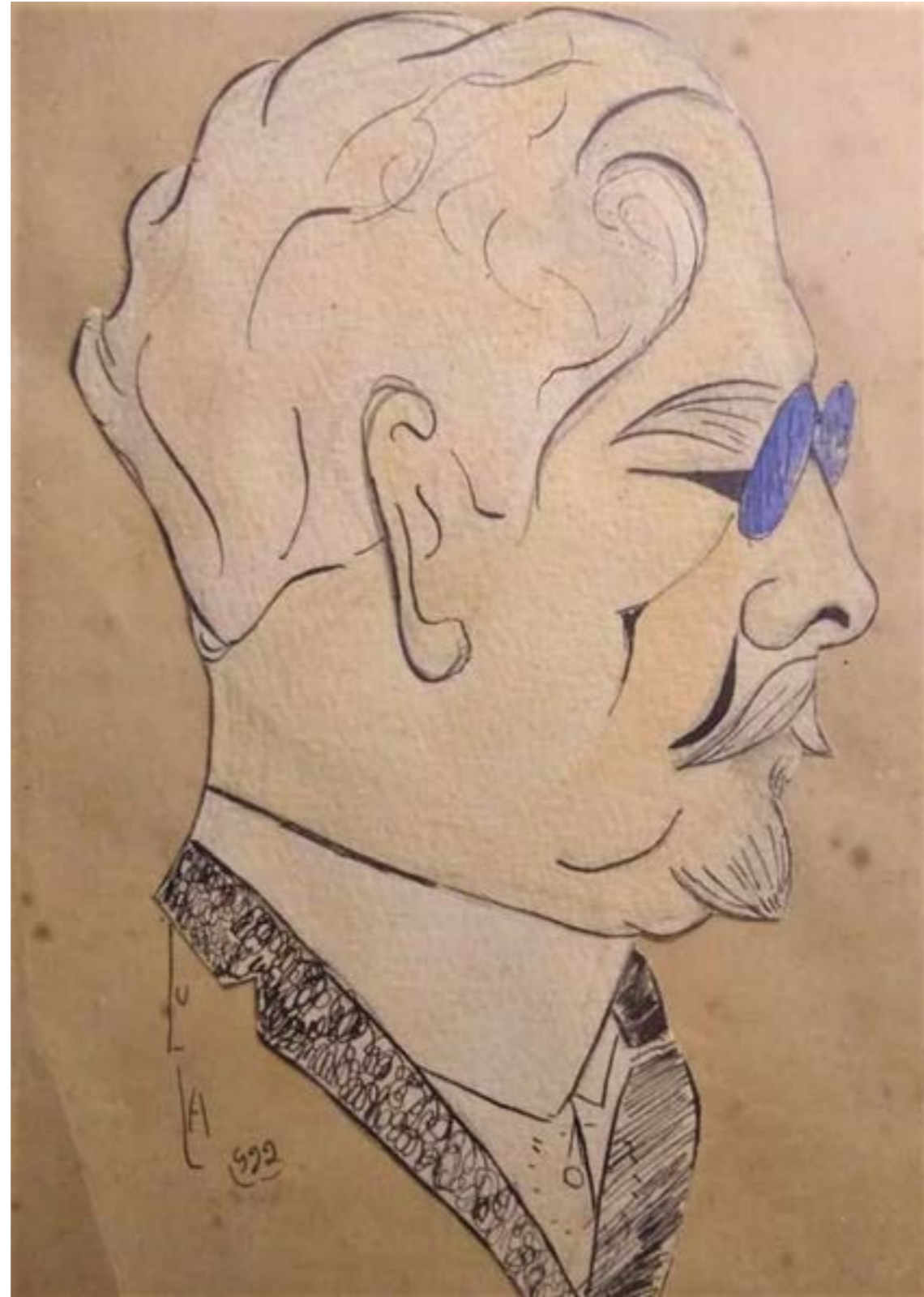


Fig. 1: Caricatura de Adolpho Simões Barbosa por Lula Cardoso Ayres.



Fig. 2: Adolpho Simões Barbosa com sua ama de leite, foto: anônimo. Acervo do Museu do Homem do Nordeste (Recife).



são muitas; durante a faculdade, procurei Ariano Suassuna (1927-2014), que tinha algumas lembranças de sua relação com meu pai. No final dos anos 1990, quando iniciei carreira de crítica de arte no caderno Leitura de Fim de Semana, no jornal Gazeta Mercantil, fui até Olinda entrevistar o bibliotecário mais renomado do país, Edson Nery da Fonseca (1921-2014), que também se lembrava de detalhes da minha família, como um belo chafariz de mármore que havia sido deslocado do casarão à beira mar e estava esquecido em um escritório de advocacia de Recife. Nós, irmãos, nos orgulhámos do fato de meu avô ter cuidado da família de Gilberto Freyre (1900-1987). E colecionávamos recortes de notas publicadas no Diário de Pernambuco em uma pequena sessão memorialística relatando os feitos de meu avô e bisavô, que muitas vezes realizavam consultas sem cobrar nada. Na busca por minhas raízes (pois fui criada em Brasília e sempre nutri certa nostalgia por um passado que não vivi em Pernambuco), acabei por escrevendo minha dissertação de mestrado também sobre um antigo conhecido de meu pai,

o artista Francisco Brennand (1927-2019), com orientação da professora Lisbeth Rebollo. Para coroar esta gama de referências pessoais, também ilustro este texto com a imagem da caricatura de meu avô Adolpho, feita por outro célebre pernambucano: o artista modernista Lula Cardoso Ayres (1910 - 1987).

E por que falar tanto em minha história pessoal aqui no jornal da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA)? Porque eu, como crítica, artista, teórica do campo das artes etc., devo saber de onde vieram os privilégios que me permitem ocupar hoje o lugar que ocupo, seja como professora doutora em uma universidade federal, a Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), seja como integrante de uma associação que congrega pessoas em torno do pensar a arte, tendo como consequência as influências deste pensamento na circulação e na legitimação da arte no Brasil. O método de falar de si para falar do mundo também se justifica pelo fato de que nos últimos anos tenho seguido modelos epistemo-metodológicos não muito cartesianos, legitimando a

subjetividade e a autoetnografia como um modo de pensar e produzir discursos. No território em que estou lecionando arte, o Sul da Bahia, utilizo objetos, métodos, questões, objetivos e finalidades atravessados pelo simples fato de que tenho alunos e alunas, em sua grande maioria, negros e negras de baixa renda que pretendem se formar artistas ou docentes-artistas. Para isso, temos um currículo interdisciplinar e decolonizado, isto é, estudantes de artes da UFSB partem de suas questões subjetivas e locais para depois confrontá-las ao legado do cânone da arte eurocêntrica.

***A COMPLEXIDADE, AS CONEXÕES EM REDE, AS CONDIÇÕES SOCIAIS, A MEMÓRIA, O AFETO, AS CONTINGÊNCIAS PASSARAM A SER CONSIDERAÇÕES IMPORTANTES A RESPEITO DO QUE ENTENDEMOS COMO VERDADE. E ISTO VALE PARA AS “VERDADES DA ARTE”...***

Ao mesmo tempo em que podemos desestabilizar os padrões que adensaram o modelo das ciências modernas, especialmente, a partir do

século 17 e depois com o positivismo, e que provocaram a cisão entre artes e ciências, temos o dever e a responsabilidade de apontar caminhos outros que abordem o pensamento teórico sobre as artes de forma séria, com rigor e sistematização, porém levando-se em conta a herança que outros campos, como a psicanálise em seus primórdios, nos legaram. Se pensadores como Gaston Bachelard, Paul Feyerabend, Gilles Deleuze e Pierre Bourdieu propõem, a partir do debate inaugurado por Freud, a necessidade de se lançar mão das epistemologias abertas; agora, no século 21, não se pode pensar em arte sem a abordagem da singularidade, a interdisciplinaridade e a interface ciências-artes-humanidades. A complexidade, as conexões em rede, as condições sociais, a memória, o afeto, as contingências passaram a ser considerações importantes a respeito do que entendemos como verdade. E isto vale para as “verdades da arte”. Se estes pensadores já evocavam a não-universalidade como um referencial basilar (lembrando que a categoria “universal” é um padrão

eurocêntrico), acredito que, nestes tempos tão sombrios, em que uma pandemia coloca em xeque todos os modelos até então em vigor, produzir conhecimento nas artes (que implica em produzir discursos que, por sua vez, podem legitimar e reproduzir estruturas sociais) é uma missão que deve ser expandida a partir de modelos descentrados, capilarizados, ou mesmo rizomáticos (DELEUZE, 1995), numa visão antifundacional (isto é, questionadora da exclusividade da gênese eurocêntrica), desestabilizando-se hierarquias e operando novos estados interpretativos (sempre questionáveis e reversíveis também, por que não?). Tudo isso para dizer que a formação de um paradigma resulta do compartilhamento de representações, valores e ações (KUHN, 1997); e estamos definitivamente diante da formação de um possível novo paradigma no campo das artes, que se trata do “decolonialismo”, que também se espalha para todos os outros campos dos saberes, sejam nas ciências duras ou “moles”. É aqui que entra minha história pessoal, o projeto Pluralidade Crítica apresentado recentemente

à ABCA e as mudanças estruturais que se avolumaram nos últimos anos no campo das artes. Assim como expressa Kuhn (1997) – ao afirmar que a construção da ciência não se dá em abstrato, de forma aleatória, e ocorre socialmente organizada e não a partir da personalidade ou dos humores do (a) pesquisador (a) – as transformações no sistema das artes estão se consolidando com um novo viés de forma coletiva e sistêmica. Se a ciência ganhou o estatuto de instituição social-histórica; as ciências sobre as artes devem se dar da mesma maneira; e o “decolonialismo” não pode fugir a esta regra. Deve ser entendido em toda sua profundidade teórica.

O tema que vem pontuando inúmeros estudos acadêmicos não se dá à revelia. Ele surge embalado pelos próprios acontecimentos dentro do sistema da arte brasileira, no qual artistas e teóricos mostram urgência em se repensar os modelos eurocêntricos a partir de suas próprias potências e lugares de fala. Mulheres negras, homens negros, pessoas de origem asiática, representantes de várias

nações originárias e pessoas de gêneros não binários gritam por espaço, representação e decisão. Se as portas não se abrirem, serão derrubadas pela força natural com que estas práticas e saberes estão desestabilizando a manutenção sistemática da perspectiva hegemônica colonizadora. Negar o atravessamento da postura colonizadora nas instituições e perpetuadas pelos (as) agentes do sistema artístico brasileiro é como tampar o sol com a peneira, pois se trata de mais um sistema entre tantos outros que reproduzem as forças colonizadoras nas disputas pelo capital simbólico. “É dentro dessa engrenagem normatizada e normatizadora que padrões sociais são criados e constantemente reforçados e reproduzidos”, define Miranda (2017, p. 63).

**NO CAMPO DAS ARTES BRASILEIRAS, FALAR EM DECOLONIALISMO SIGNIFICA CONTEXTUALIZAR A COMPLEXIDADE DOS SISTEMAS SIMBÓLICOS QUE AMPARAM E DEFINEM AS ENGRENAGENS SOCIAIS...**

É importante aqui pontuar a gênese do pensamento decolonial enquanto

categoria que busca a problematização da manutenção das condições colonizadas da epistemologia; a emancipação de todas as formas de opressão e dominação; e ainda a articulação da cultura, política e economia de maneira a se construir um campo de conhecimento plural, com base nas territorialidades e nas pessoas e suas subjetividades. O protagonismo branco e europeu manteve-se firme em seu projeto de epistemicídio para a manutenção de uma sociedade colonial e patriarcal, na qual as chamadas minorias políticas e sociais são violentamente eliminadas pelos grupos das elites historicamente assentados nos lugares de poder e de decisão. Entretanto, está em curso no Brasil um gigantesco projeto de “desobediência epistêmica”, que tem como ideal político reforçar processos de liberalização das experiências, memórias e histórias daqueles que foram silenciados pela colonialidade. É importante diferenciar aqui os pensamentos “pós-colonial” e “decolonial”, sendo que ambos se constituem como possibilidades teóricas construídas à medida que as

relações sócio-históricas acontecem na modernidade (ROSEVICS, p. 191, 2017). Enquanto o pós-colonial denuncia as assimetrias entre colonizador e colonizado fruto do projeto de domínio e opressão, a partir de matrizes teóricas diversas (Franz Fanon, Albert Memmi, Aimé Césaire, Edward Said, Stuart Hall, Grupo de Estudos Subalternos, Ranajit Guha), o decolonial entende a colonização como evento prolongado, com muitas rupturas, mas não como uma etapa histórica já superada (o vocábulo “decolonial” nasce de sua oposição ao “descolonial” por iniciativa do autor Walter D. Mignolo para diferenciar os propósitos do Grupo Modernidade/Colonialidade da luta por descolonização no pós-Guerra Fria, bem como dos estudos pós-coloniais asiáticos).

No campo das artes brasileiras, falar em decolonialismo significa contextualizar a complexidade dos sistemas simbólicos que amparam e definem as engrenagens sociais. Neste sentido, nas disputas pelo poder social e econômico, a cultura e a arte entram como peças-chave nas

negociações simbólicas e na manutenção das hegemonias; fazem parte de um “sistema”, como classificado por Miranda (2017, p.62) enquanto um complexo ordenado por partes que se interrelacionam. A arte seria mais um dos “campos” (à luz das teorias de Pierre Bourdieu), como o econômico, educacional, científico, religioso etc., reprodutores de desigualdades sociais reafirmadas pela articulação entre instituições e agentes que definem suas regras e valores. Ainda na visão de Miranda (2017), o racismo, por exemplo, é um sistema de poder; e acrescentamos a esta perspectiva o recorte das discussões de etnia e gênero; sendo todos estes tópicos, e suas interseccionalidades, o que podemos chamar dos debates urgentes na arte contemporânea.

**INTITULADO “PLURALIDADE CRÍTICA”, O PROJETO PRETENDE ESTIMULAR AÇÕES NO SENTIDO DE BUSCAR MECANISMOS PARA O ENFRENTAMENTO À DISCRIMINAÇÃO ÉTNICA, RACIAL, GEOPOLÍTICA, DE CLASSE E GÊNERO QUE PERMEIA AS ESTRUTURAS INSTITUCIONAIS BRASILEIRAS NO SISTEMA DAS ARTES...**

É neste contexto de pesquisa e observação da realidade que, após meu trabalho frente à organização da Jornada da ABCA, em 2020, me vi diante do auto desafio de propor à ABCA um projeto institucional com o objetivo de apoiar ações permanentes para o fortalecimento da atuação de profissionais nos campos da teoria, crítica e história da arte, tendo em vista minorar distorções impostas pelas desigualdades sociais, históricas e estruturais, cujos reflexos podem ser vistos na dimensão simbólica e cultural de nossa sociedade. Para isto, procurei a colega Aleksandra Matias, única mulher negra na instituição, que de pronto elaborou comigo a proposta. Após aprovação em assembleia, foi criada uma comissão aberta aos integrantes da ABCA, e atualmente composta por Alexandre Sá, Joana D’Arc Sousa, Leila Kiyomura, Leonor Amarante, Priscila Arantes e Robson Xavier da Costa.

Intitulado “Pluralidade Crítica”, o projeto pretende estimular ações no sentido de buscar mecanismos para o enfrentamento à discriminação étnica, racial, geopolítica, de classe

e gênero que permeia as estruturas institucionais brasileiras no sistema das artes. Apesar da diversidade na produção estética nacional em termos de linguagens e autorias, ainda prevalece no interior de muitas instituições públicas e privadas a postura de naturalização em relação às assimetrias no sistema artístico, o que impacta significativamente nos processos de circulação e legitimação das obras, e na mobilidade social de agentes envolvidos, com as pessoas negras, indígenas, LGBTQI+ que têm dificuldade de acesso aos espaços de decisão no setor.

Os números estão aí para provar este estado de coisas. O Projeto Afro (projetoafro.com.br), de autoria de Deri Andrade, em levantamento iniciado em setembro de 2019, nas redes sociais, conseguiu mapear, até novembro de 2020, 76 nomes de curadores negros/negras e 20 indígenas (dos quais a maioria é feminina, atua na região sudeste e de maneira autônoma/independente). De acordo com os dados obtidos, apenas 20% dos curadores indígenas e negres atuam em alguma instituição, enquanto 80% não têm outra saída



que não seja apostar na carreira independente/autônoma (isto pode ser uma condição generalizada devido a não regulamentação da profissão, entretanto, o quadro deve agravar-se quando se trata destes perfis). Em parceria com a Rede de Pesquisa e Formação em Curadoria de Exposição, o Projeto Afro realiza, desde dezembro de 2018, cartografia dos curadores, brasileiros e internacionais, cujas trajetórias auxiliam no entendimento da história da curadoria no Brasil. Uma lista, levantada até maio de 2020, apontava que, entre 150 nomes de curadores, apenas 2 eram negros. Segundo Luciara Ribeiro (2020), “[...] a pouca empregabilidade dos curadores negros e indígenas ao longo da história de curadoria no Brasil fica explícita quando vemos, por exemplo, que o Museu de Arte de São Paulo (MASP), fundado em 1947, contratou suas primeiras curadoras negras, Horrana de Kássia e Amanda Carneiro, apenas em 2018, e a primeira curadora indígena, Sandra Benites, somente em 2019”.

Recentemente, exposições e projetos organizados por instituições

brasileiras tiveram foco em questões de raça, gênero e classe. Em 2020, a Pinacoteca de São Paulo realizou, pela primeira vez, uma exposição dedicada à produção indígena contemporânea, com curadoria da pesquisadora indígena Naine Terena. “Véxoa: Nós sabemos” contou com a presença de 23 artistas/coletivos de diferentes regiões do país, apresentando pinturas, esculturas, objetos, vídeos, fotografias, instalações, além de uma série de ativações realizadas por diversos grupos indígenas. A mostra faz parte de um projeto de pesquisa maior, OPY, que reúne várias parcerias e levanta a questão que guiou a exposição: Se olharmos a história da arte do ponto de vista do que não existe?

O Museu de Arte de São Paulo (MASP) também tem feito uma série de ações neste sentido, como o projeto de longo prazo intitulado Arte e Descolonização, realizado em parceria com o Afterall - centro de pesquisa e publicação da University of the Arts de Londres dedicado à arte contemporânea e suas histórias. A parceria pretende investigar o surgimento de novas

práticas artísticas e curatoriais que questionam e criticam os legados coloniais na produção, curadoria e crítica de arte, através de seminários e publicações. Outras iniciativas também demonstram o interesse institucional por reconhecer autorias sub-representadas na arte brasileira, como o Prêmio Sotheby’s, que contemplou em 2019 dois projetos brasileiros dedicados às produções indígenas (a proposta de uma exposição grande no Masp, sem previsão de data e com curadoria de Sandra Benites, e a exposição Véxoa na Pinacoteca). O Prêmio PIPA também tem tido entre seus finalistas e vencedores artistas negros e negras, como Antonio Obá, Arjan Martins, Jaime Lauriano, Maxwell Alexandre, Paulo Nazareth e Renata Felinto; e indígenas como Isael Maxakali, Denilson Baniwa, Jaider Esbell e Arissana Pataxó.

**PORTANTO, UMA VEZ QUE A CRÍTICA DA ARTE PODE CONTRIBUIR PARA ESSA DISCUSSÃO POR MEIO DE SUAS ENTIDADES REPRESENTATIVAS, O PROJETO “PLURALIDADE CRÍTICA” PRETENDE, INICIALMENTE, ESTIMULAR MAIOR MULTIPLICIDADE ENTRE O QUADRO**

### **DE ASSOCIADOS (AS) DA ABCA...**

Entretanto, Ribeiro (2020) afirma que apenas expor e debater as temáticas não é uma ação realmente efetiva para que se promova uma mudança real na contratação dos profissionais negros e indígenas nas equipes curatoriais. Em sua opinião, as instituições precisam ir além das temáticas de suas programações e exposições, e incluir em suas equipes uma presença expressiva de profissionais negros e indígenas, que possam ter seus trabalhos reconhecidos e remunerados com valores justos. A autora explica que, quando uma instituição se cala e escolhe por continuar trabalhando com membros em grande maioria brancos, reafirma o racismo.

Portanto, uma vez que a crítica da arte pode contribuir para essa discussão por meio de suas entidades representativas, o projeto “Pluralidade Crítica” pretende, inicialmente, estimular maior multiplicidade entre o quadro de associados (as) da ABCA, contribuindo assim para um debate democrático acerca da arte

contemporânea e seus rumos teóricos, críticos e historiográficos. A proposta tem como primeira ação o envio de convites solenes a pessoas que vêm se destacando no novo cenário da crítica de arte brasileira nos últimos anos por seu empenho em construir novas possibilidades para se repensar a contemporaneidade e por sua contribuição para a reflexão do próprio ofício da crítica. Estes (as) novos (as) convidados (as) também seriam convidados (as) a participar deste espaço para se criar estratégias específicas de estímulo à diversidade, a partir de ações institucionais, como o Prêmio, as Jornadas e o Jornal da ABCA. Esta metodologia para a formatação inicial do projeto “Pluralidade Crítica” permitiria assim dar espaço a novas vozes dentro da entidade para que a construção de uma política plural da ABCA ocorra de forma sólida, coletiva e dialógica.

Se, atualmente, muitas discussões procuram desestabilizar os padrões firmados pela lógica colonial e sua narrativa de arte universalizante, se faz necessário estimular o pensar

sobre as potencialidades das novas epistemologias e suas articulações com a cultura ocidental secularizada, tendo por fim o debate da pluralidade e o papel da pesquisa teórica junto à produção, circulação e recepção das obras de arte. Assim, o projeto “Pluralidade Crítica” visa contribuir para ampliar o alcance dessas transformações nas estruturas e dinâmicas do funcionamento das artes no país, apostando no fato de que instituições e sociedade saem fortalecidas desse processo.

Volto a minha história familiar, concluindo as interrelações propostas por esta reflexão. Em maior ou menor grau, acredito que minha trajetória possa ter muitos pontos em comum com a esmagadora maioria dos (as) colegas da ABCA. Um destes pontos é inegável: alcançamos o posto privilegiado de críticos (as) de arte em uma instituição consagrada porque tivemos acesso à educação de qualidade e muitas outras oportunidades. E há ainda outra constatação: somos majoritariamente pessoas brancas.

**NÃO SE TRATA DE ABOLIR AQUILO QUE A TRADIÇÃO TEM ESTABELECIDO A RESPEITO DA HISTÓRIA, DA CRÍTICA E DA TEORIA DAS ARTES, MAS ALARGAR A DISCUSSÃO SOBRE O PAPEL E A IMPORTÂNCIA DE OUTROS CAMPOS DO CONHECIMENTO, DAS VOZES SILENCIADAS, DAS MARCAS APAGADAS, DAS EPISTEMOLOGIAS IGNORADAS...**

A discussão a respeito dos estudos críticos sobre a branquitude, que nasceram da percepção de que era preciso analisar o papel da identidade racial branca como elemento preponderante nas relações nas sociedades colonialistas, deve atravessar cada vez mais nosso cotidiano na crítica da arte. As bases teóricas, lançadas por autores como Du Bois, Frantz Fanon, Alberto Memmi, Steve Biko e Alberto Guerreiro Ramos, ganharam significativa força no Brasil a partir dos anos 2000, com nomes, como Maria Aparecida da Silva Bento (Cida Bento), Edith Piza, Verônica Gesser, entre tantos outros. Para adensar a compreensão do conceito, Silva (2017) cita autores antológicos para detalhar a

branquitude nos seguintes tópicos: 1) É um lugar de vantagem estrutural nas sociedades estruturadas sobre a dominação racial; 2) É um ponto de vista a partir do qual as pessoas brancas se veem, veem ao outros, e às ordens nacionais e globais; 3) Como lugar de privilégio, é atravessada por muitas outras ordens de privilégio que moldam o privilégio de forma relevante; 4) Como uma categoria relacional e não absoluta, tem significados socialmente construídos que variam entre as localidades; 5) Mesmo sendo relacional e socialmente e historicamente construída, tem efeitos reais materiais e discursivos. Portanto, segundo Silva (2017), este local oferece vantagens materiais e simbólicas às pessoas brancas, a partir de premissas como: 1) A “superioridade estética” é um dos traços fundamentais da construção da branquitude no Brasil; 2) Há um silenciamento diante do assunto das desigualdades raciais e sociais enquanto estratégia para proteger os privilégios em jogo; 3) Ainda que se mostre “neutra” (padrão de normalidade), a branquitude é uma identidade marcada racialmente, porém,

ao indivíduo branco é dado o poder de escolher evidenciá-la ou não; 4) Seu local mostra que a raça pode ser vista não apenas como diferença, mas como hierarquia; 5) Pode-se até reconhecer as desigualdades sociais, porém, estas não são associadas à discriminação; 6) É um “lugar de poder” com capacidade de atuação também nas instituições; 7) É um “símbolo da dominação”; 8) Tem raízes no colonialismo e reproduz um colonialismo epistemológico.

Minha vinda para o sul da Bahia, há seis anos, corresponde a um momento em que todas estas discussões ganharam corpo ainda mais sólido no sistema das artes. É claro que não podemos nos esquecer que o pensamento anti-colonial permeia a sociedade latino-americana desde sua primeira invasão pelos europeus, entretanto, é inegável que nos últimos anos estas discussões venham ganhando cada vez mais presença e significado no sistema das artes. Este fato me levou a uma própria viagem interior em busca de minhas raízes; como filha de nordestinos que fez carreira em São Paulo, eu achava que de alguma forma estaria do lado dos mais desvalidos.

Em minha ignorância, cheguei em alguns momentos a me considerar “parda” ao preencher formulários que requisitavam a categoria raça. E cheguei a acreditar no sofismo de que não somos de raça alguma, somos a raça humana.

Aliás, o próprio pensamento de Gilberto Freyre, de quem meu avô tanto cuidou, também está em xeque, uma vez que o “mito da democracia racial” é um pensamento que não permite o entendimento de que o racismo opera de modo estruturante e institucionalizado, o que colabora para entender o racismo como discriminação pontual e não como algo sistemático. Assim, a desigualdade é naturalizada e internalizada no cotidiano social. Não existe democracia racial quando pessoas negras são assassinadas em massa. Em minhas buscas, entendi que é impossível continuar em frente sem refletir sobre minha branquitude. Consegui enxergar em meu passado as engrenagens que operam a partir do que Bourdieu (2005) chamou de “campos” - financeiro, social, artístico, científico, político, religioso, etc. - como espaços sociais estruturados a

partir de regras, relações de forças entre agentes e instituições que lutam pela hegemonia. Eu era uma das peças desta máquina normatizadora, por meio da qual padrões e valores são criados e reforçados, e reproduzidos para a manutenção do “capital simbólico” Bourdieu (2005). Eu contribuía para o “habitus” Bourdieu (2005) que delineia as instituições, a partir de percepções, práticas, gostos e juízos automatizados em mim mesma.

Se a reflexão sobre a teoria e a prática artística é condição essencial para o exercício da crítica de arte, assim como observar as representações e as frequentes transformações no sistema das artes, este debate se mostra urgente. Não se trata de abolir aquilo que a tradição tem estabelecido a respeito da história, da crítica e da teoria das artes, mas alargar a discussão sobre o papel e a importância de outros campos do conhecimento, das vozes silenciadas, das marcas apagadas, das epistemologias ignoradas. E assim é possível produzir mais conhecimento, de forma sistematizada, com clareza metodológica e rigor, sem reduzir a

complexidade do problema. O projeto “Pluralidade Crítica” pretende contribuir para o alcance desse debate junto à crítica da arte. Desta forma, acredita-se que as instituições e a sociedade como um todo sairão fortalecidas desse processo.

## REFERÊNCIAS

BOURDIER, P. A economia das trocas simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DELEUZE, Gilles. Mil platôs. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

FANON, Frantz. Em defesa da revolução africana. Lisboa. Livraria Sá da Costa, 1980.

KUHN, Thomas. A estrutura das revoluções científicas. São Paulo: Perspectiva, 1997.

LOPES, Joyce Souza. “Quase Negra tanto quanto quase branca”: autoetnografia de uma posicionalidade racial nos entremeios. In: MÜLLER, Tânia; CARDOSO, Lourenço (orgs.). BRANQUITUDE: Estudos sobre a identidade branca no Brasil. Curitiba. Appris, 2017.

MIRANDA, Jorge Hilton de Assis. Branquitude invisível - pessoas brancas e a não percepção dos privilégios: verdade ou hipocrisia? In: Branquitude: Estudos sobre a Identidade Branca no Brasil. (Org.: Müller, Tânia M. P.; Cardoso, Lourenço). Curitiba, Appris, 2017.

RAMOS, A.G. O problema do negro na sociedade brasileira. In: Introdução Crítica à Sociologia Brasileira. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 1995, p. 163-211.

SILVA, Priscila Elisabete. O Conceito de Branquitude: reflexões para o campo de estudo. In: Branquitude: Estudos sobre a Identidade Branca no Brasil. (Org.: Müller, Tânia M. P.; Cardoso, Lourenço). Curitiba, Appris, 2017.

RIBEIRO, Luciara. Curadorias em disputa: Quem são as curadoras e curadores negras, negros e indígenas brasileiros? Novembro, 2020. Disponível em: <https://projetoafro.com/editorial/artigo/curadorias-em-disputa-quem-sao-as-curadoras-negras-negros-e-indigenas-brasileiros/>. Acesso em 13/12/2020

ROSEVICS, Larissa. Do pós-colonial à decolonialidade. In: CARVALHO, Glauber; ROSEVICS, Larissa (ORG.). Diálogos internacionais: reflexões críticas do mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Perse, 2017.





Fig. 1: Katy Perry em cena, foto do videoclipe de California Gurls, Will Cotton foi diretor artístico.

Fonte da imagem: <http://willcotton.com/projects/katy-perry.html>

## ARTIGO

# WILL COTTON: A REALIDADE COMO FICÇÃO OU A FICÇÃO COMO REALIDADE?

*Com fatura impecável, suas pinturas brincam com cenários fantásticos ao mesmo tempo em que refletem identidades culturais diversas*

**SANDRA MAKOWIECKY E  
LUCIANE RUSCHEL NASCIMENTO GARCEZ  
ABCA/SANTA CATARINA**

Will Cotton (1965) é um artista norte-americano, ainda pouco presente no Brasil, embora bastante reconhecido nos Estados Unidos e Europa, tendo feito trabalhos com artistas de peso, como a cantora Kate Perry, as atrizes hollywoodianas Elle (fig. 2) e Dakota Fanning, assim como a empresa francesa Ladurée, líder na manufatura dos delicados doces macarons. Cotton trabalha com pinturas, desenhos, escultura, vídeo e gravura.

Com fatura impecável, suas pinturas brincam com cenários fantásticos ao mesmo tempo em que refletem identidades culturais diversas, questionando o estatuto da imagem na história da arte assim como o estatuto da imagem da celebridade no contemporâneo, problematizando a pintura em relação às imagens publicitárias, deslocando um e outro.

Cotton foi o diretor artístico do videoclipe de Katy Perry de 2010, *California Gurls* (fig. 1), baseado em temas e imagens de suas pinturas. Perry abordou o artista com interesse em seu trabalho, que posteriormente se tornou uma referência visual central para o vídeo. Cotton criou

adereços originais para o conjunto, incluindo um tabuleiro de jogo tridimensional, *Candy Land*, usando produtos de confeitaria e doces reais. Ele trabalhou em estreita colaboração com o diretor do vídeo, Matthew Cullen, da *Motion Theory*, e sua equipe criativa, para recriar cenários em tamanho real inspirados em suas pinturas. *Cotton Candy Katy*, uma pintura da cantora reclinada em meio a nuvens de algodão doce (fig. 3), também foi usado como capa do álbum de Perry, *Teenage Dream*<sup>1</sup>.

***DONO DE UMA POÉTICA IMPACTANTE, ONDE RETRATOS EM GRANDES DIMENSÕES, (PRÉ)FIGURANDO OS RETRATOS RENASCENTISTAS DA REALEZA, DIVIDEM ESPAÇO COM CENÁRIOS E PAISAGENS FANTÁSTICOS***

Por sugestão de Will Cotton, os chefes da Ladurée criaram um sabor de macaron, chantilly com infusão de gengibre, a partir do qual Cotton fez uma pintura retratando uma de suas modelos favoritas, a cantora Hannah Cohen, com vestido creme chantilly, como a encarnação do novo macaron (fig. 4). A pintura foi apresentada



Fig. 2: Fig. 1 - Will Cotton. Cupcake (2015). Óleo sobre tela. Dimensões: 92 x 72 cm. Retrato de Elle Fanning. Fonte da imagem: <http://willcotton.com/paintings/2015.html>

em uma caixa Ladurée, que foi vendida na “colette art DRIVE-THRU at alquhemist”, na Miami Basel, e na boutique da Ladurée em New York.

Dono de uma poética impactante, onde retratos em grandes dimensões, (pré)figurando os retratos renascentistas da realeza, dividem espaço com cenários e paisagens fantásticos, que num primeiro momento nos conduzem ao mundo de doces das fábulas de João e Maria, para num segundo olhar nos mostrar um mundo mais sombrio, onde os doces não representam o mundo infantil, mas problematizam várias questões contemporâneas, como os “doces”, apelido dado a certas substâncias tóxicas; e os doces no consumo exaltado de açúcar, num contexto cada vez menos saudável da sociedade americana, em contrapartida à fome vigente em diversos cenários. Os doces de Will Cotton não são inocentes. Sobre este mundo fantástico e utópico feito literalmente de doces, Cotton menciona o paradoxo do prazer e vício, onde este último suga o sujeito e o coloca num mundo à parte. Nas palavras do artista,

Nos anos 90, quando comecei a trabalhar com as imagens utópicas de paisagens doces, eu estava em um período muito hedonista da minha vida. Era tudo bebida, drogas e busca de prazer. Decidi usar a metáfora da terra dos doces para descrever as coisas que estava experimentando de uma forma que parecia universal para mim. Doces são uma indulgência que todos nós experimentamos e, como as drogas, existem apenas para o prazer (COTTON, 2020, s/p)<sup>2</sup>.

Seus retratos não são representações em pintura das fotografadas, são narrativas a serem descobertas, onde a história da arte se faz presente em cada pincelada. Quando questionado sobre o que seria uma obra-prima, o artista responde: “De vez em quando, encontro uma obra de arte que continua a se desdobrar e se revelar com o tempo. Este é o melhor e mais raro tipo de arte”<sup>3</sup>.

Em sua última exposição, *The Taming of the Cowboy*, na Galeria Templon em Bruxelas (finalizou em 31/07/2020), o artista nos apresenta temas mais polêmicos, segundo ele, alinhados ao momento político nacional americano. Após passar uma temporada no interior do país, em um legítimo rancho, ambiente de cowboys, o artista mergulhou neste universo, até então só conhecido por ele através das imagens idealizadas no cinema. No período, Cotton vinha trabalhando imagens de cavalos e unicórnios, depois da temporada entre os cowboys, consegue unir as duas temáticas em uma narrativa que vem problematizar questões de várias ordens, que cabe explicitar. “Suas grandes pinturas a óleo ostensivamente clássicas retratam um encontro surpreendente entre cowboys triunfantes e seus corcéis fantásticos: unicórnios rosa”<sup>4</sup> (figuras 5 e 6). O que o artista faz é unir em imagem duas figuras que permeiam a cultura americana como símbolos de uma sociedade: o cowboy que desbravou o oeste selvagem, e o unicórnio que se refere à infância perfeita e cultivada das crianças do *American Way of Life*.

A figura do cowboy evoca certa essência masculina que é compartilhada em diversas culturas, além da norte-



Fig. 3: Will Cotton. Cotton Candy Katy (2010). Óleo sobre tela. Dimensões: 183 x 214 cm. Fonte da imagem: <http://willcotton.com/paintings/2010.html>





Fig. 4: Will Cotton. Projeto Ladurée para macarons (2013).  
Fonte da imagem: <http://willcotton.com/projects/laduree.html>

americana, e com frequência esta imagem é associada à liberdade e violência. O artista vem contrastar a esta expressa masculinidade a figura de um unicórnio rosa, que remete a uma certa mitologia do contemporâneo frente a uma série de brinquedos que tomou conta do imaginário infantil nas últimas duas décadas, e também questionando: será o cowboy tão real (ou tão ficção) quanto o unicórnio? Segundo o artista, em entrevista a William J. Simmons, para a *Bomb Magazine*<sup>5</sup>, “Meu trabalho não é dizer a verdade. Trata-se de usar uma linguagem simbólica e atores para contar uma história. Quando eu pintava

predominantemente mulheres, meus pontos de referência eram Vênus e garotas *pin-up*. Eu estava procurando arquétipos acima da individualidade” (COTTON, 2020, s/p).

Cotton vai então confrontar a imagem clássica do personagem que reflete a cultura norte-americana, o cowboy, com o brinquedo que se tornou popular entre meninas de várias idades, não só enquanto objeto, mas replicado em filmes infantis, estampa de roupas, etc., refletindo o consumismo exacerbado, também muito discutido nesta sociedade, e (re)construindo a iconografia vigente do cowboy

americano. É importante notar que o artista não desconstrói a figura, que representa um espírito muito valorizado na cultura dos estados Unidos, e não sem razão, pois fala da bravura e ousadia de homens que se aventuraram a conquistar novas terras, e faz parte da sociedade deste país honrar suas memórias e valorizar seus heróis. Will Cotton não desfaz esta conduta, o que nos traz é uma resignificação em relação a duas imagens simbólicas, sem desconstruí-las, mas agregando leituras, significados, percepções. O artista constrói outras possíveis analogias.

***E SEGUIE COMENTANDO SOBRE ESTA EXPERIÊNCIA, ONDE A REALIDADE COWBOY SE APRESENTA A ELE COMO ALGO A SER REPENSADO EM IMAGENS QUE NÃO AS DO CINEMA, VER O COWBOY E SEU SIMBOLISMO NA CULTURA AMERICANA DE OUTRAS FORMAS***

A exposição em Bruxelas (fig. 7) apresenta pinturas e desenhos inspirados nesta viagem ao Wyoming, terra de cowboys, e também na Camargue, França, terra dos cavalos

Fig. 5: Will Cotton. Flying Cowboy (2019-2020). Óleo sobre tela. Dimensões: 244 x 183 cm. Fonte da imagem: <http://willcotton.com/paintings/2020.html>



Fig. 6: Will Cotton. Marshmallow Cowboy (2019-2020). Óleo sobre tela. Dimensões: 190 x 127 cm. Fonte da imagem: <http://willcotton.com/paintings/2020.html>



selvagens. Na entrevista a Simmons<sup>6</sup>, o artista segue refletindo sobre a trajetória que desembocou nesta exposição:

Foi durante uma residência artística em um rancho no Wyoming em 2018 que me apaixonei pela mitologia em torno do clássico cowboy americano. Quando comecei a fazer os esboços, ficou claro para mim que o personagem precisava ter uma aparência arrojada e heroica para chamar nossa atenção. Claro, o mito do cowboy é, ao mesmo tempo, complexo; meu interesse em emparelhá-lo com o unicórnio era abordar alguns de seus traços de caráter mais negativos. Ele é um homem imperfeito, fora de contato com o feminino, inicialmente um intruso na terra dos unicórnios, que pode então passar por uma transformação. (COTTON, 2020, s/p).

E segue comentando sobre esta experiência, onde a *realidade cowboy* se apresenta a ele como algo a ser repensado em imagens que não as do cinema, ver o cowboy e seu simbolismo na cultura americana de outras formas, mesmo com o olhar daquele que nasceu no país dos cowboys, mas nunca esteve na realidade destes. Até então o cowboy era para Cotton um símbolo, após a experiência, passar a ser real.

Normalmente, o nosso esforço como artistas é ir mais fundo no sentido de desvendar a complexidade do assunto em uma visão mais matizada da realidade. No meu caso, estou nos apontando de volta para esse tipo mais básico de entendimento, para esquecer nosso preconceito intelectual contra a generalização e abraçar a irrealidade do puramente simbólico. Quando pinto um



Fig. 7: Vista da exposição em Bruxelas, *The taming of the cowboy* (2020), Galeria Templon. Fonte da imagem: <http://viewingroom.templon.com/en/will-cotton/>

cowboy, não é uma pessoa que tem sua própria história de vida, passado e futuro; é a totalidade de todos os cowboys na realidade, na ficção e na imaginação coletiva (COTTON, 2020, s/p)<sup>7</sup>.

O trabalho de Will Cotton nos leva de imediato a duas questões. A primeira se reporta à frase acima, proferida por ele, que nos faz lembrar da essência das tragédias gregas. Nas tragédias, as máscaras contribuíam para configurar a classe social, a idade e o estado emocional dos personagens. Nas comédias, as máscaras apresentavam traços caricaturais, como nos personagens

de Aristófanes, que representavam homens públicos como Eurípides, Ésquilo ou Sócrates, ou apresentavam elementos fantásticos, como as cabeças de pássaros que ornamentavam o coro. O termo grego para máscara, *prosopon*, significa também rosto ou personagem.

A máscara torna possível a representação mimética dos mitos em forma dramática. O ator mascarado também pode explorar a fusão entre diferentes identidades, essências ou categorias da experiência: macho e fêmea, humano e bestial, estranho e amigo, iniciado e profano. A máscara torna-se assim essencial na experiência teatral com indício da vontade do público em submeter a ilusão ao jogo, à ficção, em esbanjar energias emotivas em algo que está conotado como fictício ou outro (SEGAL, 1994, p.188)<sup>8</sup>.

As máscaras contribuem para a atribuição de um caráter não-realístico ao espetáculo. Ao ver em cena atores masculinos com máscaras femininas, utilizando em suas falas tons e timbres de voz masculina, o

público ateniense certamente não estava preocupado com a identificação entre o ator e o personagem, mas estava ciente de participar de uma experiência estética em que havia imitação e não transposição do real. A utilização das máscaras nos remete diretamente à esfera da ficcionalidade do espetáculo teatral grego, em uma sociedade em que todas as esferas da produção e da recepção da arte estavam subordinadas à concepção de arte como imitação.

A imitação artística do real operada pelo teatro grego antigo encontrou nas máscaras um mecanismo poderoso, e o seu caráter estilizado nos ensina muito sobre as diferenças entre o gosto estético dos espectadores antigos e dos contemporâneos (BOURSCHEID, 2008, p.30)<sup>9</sup>.

**ALGUMAS PINTURAS DE WILL COTTON NOS APLICAM UMA CHAVE NA CABEÇA. É FATO QUE AS TENDÊNCIAS SIMBÓLICAS CONTEMPORÂNEAS ATESTAM MUDANÇAS SIGNIFICATIVAS NA DINÂMICA SOCIAL, QUE, COM A GLOBALIZAÇÃO E EXCESSO DE MÍDIAS, REDUZIRAM DRASTICAMENTE A POSSIBILIDADE DE DISSENSO NO INTERIOR DA SOCIEDADE**

Tratar de máscaras não é a nosso ver, um desvio do tema. Trata-se de uma analogia. Como o artista afirmou, ele deseja reforçar a necessidade de esquecer nosso preconceito intelectual contra a generalização e abraçar a irrealidade do puramente simbólico, assim, ao pintar um cowboy, o faz pensando na totalidade de todos os cowboys na realidade, na ficção e na imaginação coletiva.

O segundo aspecto diz respeito à beleza. Esta é uma das funções da arte: tornar visível a beleza do mundo. Will Cotton pode ilusoriamente nos ofertar o belo, deixando claro que concordamos com a proposição de Sócrates (personagem do diálogo platônico) de uma inesperada não-definição: aquilo que é belo é difícil<sup>10</sup>. Talvez haja poucas coisas na arte mais complexas e intrigantes do que estes conceitos, em frase que pode sugerir a interpretação do “belo” como algo de que não se pode dar uma definição universal e inteligível. Seriam os trabalhos de Will Cotton belos? Roger Scruton, no livro *Beleza* (2013)<sup>11</sup>, nos convida a refletir a respeito da beleza e do

lugar que esta ocupa em nossas vidas, e defende que a beleza é um valor real e universal ancorado em nossa natureza racional, que o senso do belo desempenha papel indispensável na formação do nosso mundo. Para o autor, que lida com o conceito de beleza em termos filosóficos, julgá-la é algo que diz respeito ao gosto, e o gosto talvez não tenha nenhum fundamento racional. No prefácio do livro (p. 11) nos aponta o caminho, afirmando que a beleza pode ser reconfortante, perturbadora, sagrada e profana; pode revigorar, encantar, atemorizar. Mas jamais é vista com indiferença; exige nossa atenção. Como diz Schama (2010), as obras de arte gostam da nossa atenção e nos devolvem sentidos ocultos, inimaginados.

[...] a grande arte tem péssimos modos. A silenciosa reverência das galerias pode levar você a acreditar, enganosamente, que as obras-primas são delicadas, acalmam, encantam, distraem - mas na verdade elas são truculentas. Impiedosas e astutas, as maiores pinturas lhe aplicam uma chave na cabeça, acabam com sua postura e, ato contínuo, põem-se

a reorganizar seu senso de realidade [...] Tudo bem, mas para que serve a arte realmente? (SCHAMA, 2010, p. 10-17)

Algumas pinturas de Will Cotton nos aplicam uma chave na cabeça. É fato que as tendências simbólicas contemporâneas atestam mudanças significativas na dinâmica social, que, com a globalização e excesso de mídias, reduziram drasticamente a possibilidade de dissenso no interior da sociedade. Queremos dizer que o que importa à arte é manter sua capacidade de interrogação, manter em sua própria estrutura essa passagem pelo mundo sensível, com sua matéria turva e resistente. A obra de Cotton é uma obra que nos oferece essa oportunidade.

## NOTAS

1 Mais informações ver site do artista, <http://willcotton.com/index.html> com acesso em 09 de agosto de 2020.

2 Por email com autora, em agosto de 2020.

3 Idem.

4 Press release da exposição, disponível em: [https://www.templon.com/pdf/expo/pdf\\_668\\_us.pdf](https://www.templon.com/pdf/expo/pdf_668_us.pdf), com acesso em 20 de agosto de 2020.

5 Disponível em <https://bombmagazine.org/articles/archetypal-portraits-will-cotton-interviewed/> com acesso em 18 de agosto de 2020.

6 Idem.

7 Ibidem.

8 SEGAL, Charles. O ouvinte e o espectador. In: VERNANT, Jean-Pierre. (org.) O homem grego. Lisboa: Editorial Presença, 1994. p. 173-198.

9 BOURSCHEID, Marcelo. Encenação e performance no teatro grego antigo. 42 f. Monografia (Curso de Letras Português - Grego, Bacharelado em Estudos Literários). Universidade Federal do Paraná. Curitiba. 2008

10 PLATÃO. “Hípias Maior” In: Diálogos. São Paulo: Edipro, 2016. p. 271-2.

11 SCRUTON, Roger. Beleza. São Paulo: É Realizações, 2013.



## ARTIGO

## AS MULHERES TÊM PRESENÇA PONTUAL NA HISTÓRIA DAS ARTES PLÁSTICAS

*É incontestável para qualquer raciocínio desprendido de preconceito concluir que sempre houve mulheres cultural e socialmente importantes, profissionalmente competentes, além de intrépidas e heroicas...*

**WALTER MIRANDA  
ABCA/SÃO PAULO**

Seja nas artes, na política, na guerra, nas atividades culturais, religiosas, sociais, familiares etc., as mulheres estiveram presentes o tempo todo, mas são poucos os registros trazendo à luz seus nomes, suas características pessoais e detalhes de suas vidas profissionais.

Ao longo dos meus estudos e pesquisas, sempre ficou evidente a escassa frequência da mulher nos registros literários antigos sobre artes plásticas. Algumas vezes os textos biográficos sobre elas possuem características que podem ser consideradas educativas, mas também é possível encontrar textos que exaltam a qualidade de seus feitos.

A existência desses textos comprovam o respeito e admiração conquistados pela posição de destaque das mulheres mencionadas. Dessa forma, é possível usar um senso crítico contextualizado dentro das características históricas, culturais, regionais e temporais, para analisar os registros que chegaram até os nossos dias e deduzir alguns aspectos que possibilitam construir o “retrato falado” dessas heroínas. Meu interesse em pesquisar sobre

a participação da mulher nas artes plásticas ao longo da história nasceu devido a uma das vicissitudes que a vida nos impõe e que nos leva a caminhos jamais planejados. Tem sido um longo e prazeroso caminho que já dura mais de trinta anos, mas que a cada nova artista descoberta me alenta a continuar a jornada com a certeza de que essa pesquisa será interminável, porém sempre apaixonante.

Considerando o evento comemorativo do Dia Internacional da Mulher, no dia 8 de março, aproveito para mencionar alguns dos registros históricos que encontrei e que abordam a participação feminina no exercício das artes plásticas. Reafirmo que devido à questão sexista milenar, a existência e sobrevivência desses textos, por si só, comprova a importância da mulher ao longo da história ao sobrepujar constantemente tantos preconceitos, injustiças e tentativas de torná-las invisíveis socialmente.

O primeiro relato que temos sobre mulheres artistas é de Plínio, o velho (Caius Plinius Secundus, 23 ou 24-79)<sup>1</sup>. Na enciclopédia de 37 volumes

intitulada *Historia Natural*, ele relata brevemente as atividades e a competência profissional de cinco ou seis pintoras. A questão numérica e os nomes das pintoras na Grécia Antiga mencionadas por Plínio foram publicados no *Jornal Arte & Crítica da ABCA*, nº 53 em março de 2020<sup>2</sup>.

**EMBORA EM ALGUMAS SITUAÇÕES CLEMENTE TENHA O PROPÓSITO EDUCATIVO E DOCTRINÁRIO, ELE COLOCA A MULHER EM CONDIÇÕES DE IGUALDADE COM O HOMEM AO ENALTECER ALGUMAS PERSONAGENS VITORIOSAS CONSIDERADAS COMO EXEMPLOS...**

Clemente de Alexandria (c. 150 - c. 215), escreveu o texto *A Mulher, Assim Como o Homem, é Capaz de Perfeição*<sup>3</sup>, em que cita a existência de duas pintoras gregas<sup>4</sup>. Embora em algumas situações Clemente tenha o propósito educativo e doutrinário, ele coloca a mulher em condições de igualdade com o homem ao enaltecer algumas personagens vitoriosas consideradas como exemplos.

Em 1361, Giovanni Boccaccio (1313-1375), publicou o livro *De Claris*

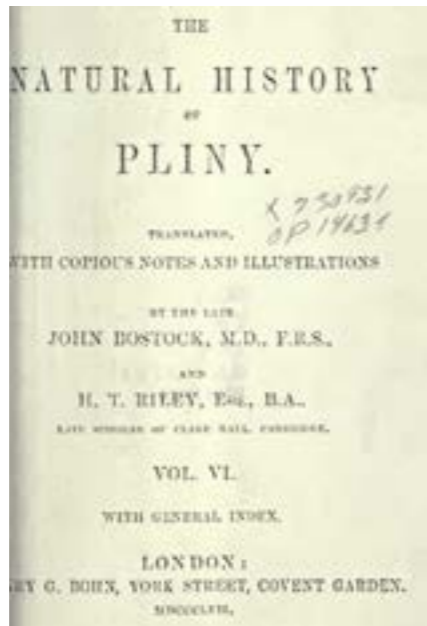


Fig. 1: História Natural de Plínio. Edição de 1857. Imagem em domínio público.

*Mulieribus - Mulheres Famosas* abordando biografias de mulheres de diferentes condições sociais e profissionais desde a antiguidade. Para mencionar as pintoras da Grécia antiga, ele usou Plínio como referência e afirmou que a pintora grega Timarete, ou Thamyris, desprezou os deveres femininos para exercer a profissão do pai<sup>5</sup>. Entretanto, não encontrei a fonte de onde ele tirou essa informação.



Fig. 2: Bocaccio de Claris Mulieribus. Edição de 1539. Imagem em domínio público.

Real ou não, é importante notar que Bocaccio estava valorizando a mulher em uma época em que ela tinha muitas limitações para exercer atividades sociais.

Cristina da Pizzano (1363-1430) foi uma filósofa, poeta e educadora italiana que publicou vários livros sob sua orientação profissional. Como editora de livros na França sob o patrocínio da realeza, ela contratava artistas

homens e mulheres e fez questão de enfatizar a qualidade excepcional do trabalho da francesa Anastaise (Anastasia) (c. 1380) pintora de iluminuras, especialista em decorar bordas, flores e paisagens<sup>6</sup>. Além disso, em 1405, Cristina escreveu e publicou o livro *Le Livre de la Cité des Dames - A Cidade das Damas* que exerceu forte influência cultural e social nas décadas vindouras por ser

um libelo à causa das mulheres. Nele ela apresenta mulheres independentes vivendo em uma cidade utópica, livres do jugo masculino e protegidas por três damas: a Razão, a Retidão e a Justiça.

Em 1528, Baldassare Castiglione (1478-1529), diplomata, escritor e soldado italiano publicou o livro *Il Libro Del Cortegiano - O Livro do Cortesão* onde apresenta vários exemplos de como agir cortesmente em público e socialmente<sup>7</sup>. Para ele, homens e mulheres deveriam saber cantar, tocar instrumentos musicais, pintar e escrever poesia. O livro se tornou muito popular e influente sobre famílias nobres ou abastadas durante décadas e isso facilitou às mulheres o acesso ao estudo da pintura.

Em 1583 Juan Pérez de Moya (c. 1512-1596), matemático e escritor espanhol publicou o livro *Varia Historia de Sanctas e Illustres Mugeris en Todo Género de Virtudes*, uma compilação de vários autores em que menciona mulheres que se destacaram ao longo da história em vários campos das atividades humanas. Entre santas,

médicas, inventoras, filósofas, escritoras, músicas etc., ele menciona as pintoras mencionadas por Plínio e outras mais contemporâneas de sua época<sup>8</sup>.

Percebendo que a obra de Giorgio Vasari (1511-1574) *Vite de' Più Eccellenti Pittori Scultori e Architetti - Vidas dos Maiores Pintores, Escultores e Arquitetos* (mais conhecido como *Vida dos Artistas*), não abordava a produção artística Veneziana, em 1648, o pintor e biógrafo italiano Carlo Ridolfi (1594-1658) publicou em dois volumes a obra *Le Maraviglie dell'Arte overo, Le Vite degli Illustri Pittori Venetti e dello Stato - As Maravilhas da Arte ou a Vida dos Ilustres Pintores Venezianos e do Estado* contendo a biografia de vários artistas de Veneza, entre eles algumas pintoras<sup>9</sup>.

Em 1678, o pintor, antiquário e colecionador bolonhês Carlo Cesare Malvasia (1616-1683) publicou o livro *Felsina Pittrice, Vite de Pittori Bolognesi - Pintura Etrusca, Vida dos Pintores Bolonheses*. Seguindo a tradição Vasariana, a publicação composta em dois volumes<sup>10</sup> aborda a



Fig. 3: Varia Historia de Sanctas. Edição de 1583. Imagem em domínio público.



Fig. 4: Felina Pittrice. Edição de 1678. Imagem em domínio público.

vida de pintores e pintoras ativos entre os séculos XIII e XVII na Região da Bolonha. Curiosidade: Felsina é o antigo nome Etrusco da região da Bolonha.

Em 1736 e 1740, o padre português João de São Pedro (1692-17?), sob o pseudônimo de Damião de Froes Perim, publicou as duas edições do livro *Theatro Heroino, Abcedário Histórico e Catálogo das Mulheres Illustres em Armas e Letras, Acções Heroicas e*

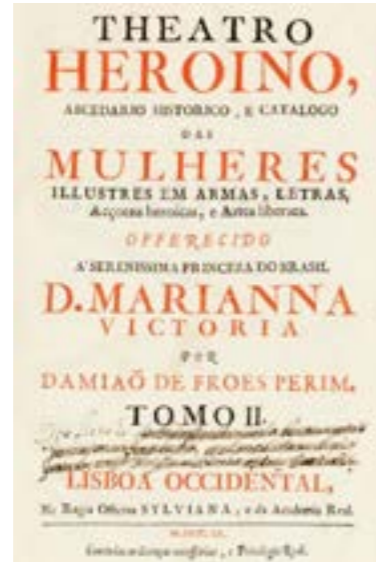


Fig. 5: Theatro Herorino. Edição de 1740. Imagem em domínio público.

*Artes Liberales*. Nele Damião menciona a pintora portuguesa Rosa Maria Clara de Lima e a pintora Rita Joanna de Souza, esta brasileira nascida em Olinda, Pernambuco<sup>11</sup>. Rita é considerada a primeira pintora brasileira de que se tem conhecimento e foi mencionada pela primeira vez por Diogo Manoel Ayres de Azevedo (?) em seu livro publicado em 1734 *Portugal Illustrado Pelo Sexo Feminino, Noticia Historica de Muitas Heroínas Portuguesas que Florecerão em Virtudes, Letras e Armas*.

Em 1742, o pintor, historiador e escritor italiano Bernardo de' Dominici (1683 - c. 1759) publicou em três volumes a coleção biográfica que cita várias pintoras, *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Napoletani - Vida de Pintores, Escultores e Arquitetos Napolitanos*<sup>12</sup>.

Estimulado pela tradição Vasariana, o historiador italiano Raffaello Soprani (1612-1672) escreveu a coleção biográfica em dois volumes, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi - Vida dos Pintores, Escultores e Arquitetos Genoveses*<sup>13</sup>, que foi publicada somente dois anos após seu falecimento e republicada em 1768. Raffaello cita várias artistas mulheres.

**AO ESTUDAR A HISTÓRIA DAS MULHERES ARTISTAS, PERCEBO NITIDAMENTE A INFLUÊNCIA POSITIVA E CONSTRUTIVA QUE ELAS CAUSARAM NAS RELAÇÕES HUMANAS E TENHO CERTEZA DE QUE MESMO AQUELAS QUE FORAM EXCLUÍDAS DOS REGISTROS OFICIAIS TIVERAM GRANDE IMPORTÂNCIA PARA O DESENVOLVIMENTO DO CONHECIMENTO ATUAL, SEJA ELE EMPÍRICO, TEÓRICO, FILOSÓFICO, RELIGIOSO, CULTURAL OU ARTÍSTICO...**

Em 1859, a poeta, historiadora e escritora Elizabeth Fries Lummi Ellet (1818-1877), autora de alguns livros e textos abordando a importância da mulher, publicou o livro *Women Artists in All Ages and Countries - Mulheres Artistas em Todas as Épocas e Países*<sup>14</sup>. O livro é resultado de uma pesquisa profunda executada por Ellet especificamente sobre a produção artística feminina.

Finalizando a lista menciono a obra do editor e escritor Walter Shaw Sparrow (1862-1940) *Women Painters of the World - Mulheres Pintoras do Mundo*, que aborda a pesquisa de vários autores<sup>15</sup> sobre o trabalho de pintoras desde o século XV até o início do século XX.

Existem outros textos que tratam da importância da mulher ao longo da história, mas como minha pesquisa se atém às artistas, não há porque enumerá-los. Também encontrei outros textos relativos e mais recentes, mas não os mencionei porque são repetições dos registros apresentados aqui, sem contar algum que possa ter fugido ao meu conhecimento. O artigo escrito por Carla Avelino<sup>16</sup> é uma boa

fonte para quem se interessar em buscar referências bibliográficas de atividades femininas em outras áreas do conhecimento.

Ao estudar a história das mulheres artistas, percebo nitidamente a influência positiva e construtiva que elas causaram nas relações humanas e tenho certeza de que mesmo aquelas que foram excluídas dos registros oficiais tiveram grande importância para o desenvolvimento do conhecimento atual, seja ele empírico, teórico, filosófico, religioso, cultural ou artístico. Se no passado, elas romperam fortalezas, é importante reconhecer que ainda hoje existem barreiras a serem conquistadas, pois na luta incessante em prol de suas realizações pessoais elas enfrentam jornadas múltiplas para cuidar de si mesmas, do lar e da família. Nesse sentido, mesmo com as conquistas sociais obtidas por elas nas últimas décadas, ainda são poucos os companheiros que dividem de maneira equânime as tarefas da vida em comum. Espero ser um desses.

\* *Walter Miranda é membro da ABCA,*

*artista plástico, professor de história da arte e técnicas artísticas (www.fwmartes.com.br).*

*Obs.: Todas as imagens estão em domínio público e foram digitalizadas por Walter Miranda.*



## REFERÊNCIAS

[1] PLINY, the Elder. **The Natural History**. Trad. John Bostock. Publ. Taylor and Francis, Red Lion Court. 1855, book 35, chap. 40; PLINY the Elder. **Pliny's Natural History**. Trad. Harris Hackham. Publ. Harvard University Press 1949-54, book 35, chap. 40; MENDONÇA, Antonio da Silveira. **Seleção e tradução da *Naturalis Historia* de Plínio o Velho**. CHAA - Centro de História da Arte e Arqueologia da Unicamp. Revista de História da Arte e Arqueologia, nº 2 - 1995/96; FABRIS, Annateresa. **Plínio o velho: Uma História Material da Pintura**. Locus revista de história v.10, nº2 pp 73-91, 2004.

[2] MIRANDA, Walter. **Mulheres nas Artes Plásticas Através dos Tempos**. Jornal Arte & Crítica da ABCA, nº 53, março de 2020, e disponível em <http://abca.art.br/httpdocs/mulheres-nas-artes-plasticas-atraves-dos-tempos-antiguidade-walter-miranda/>.

[3] CLEMENT, of Alexandria. **Women as Well as Men Capable of Perfection**. Ante-Nicene Christian Library: Translations of the Writings of the

Fathers. Edinburgh. Book IV, pp. 193-6. 1859.

[4] MIRANDA. 2020, op.cit.

[5] BOCCACCIO, Giovanni. **On Famous Women**. Rutgers, The State University. Traduzido por Guido A. Guarino. p. 122. 1963.

[6] PIZAN, Christine de. **The Book of the City of Ladies**. Penguin Books. pp. 5-240. 1999.

[7] CASTIGLIONE, Baldassare, **Il Libro Del Cortegiano**. pp. 13-246. 1528.

[8] MOYA, Juan Perez. **Varia Historia de Sanctas e Illustres Mugeses en Todo Género de Virtudes**. pp. 321, 321ª, 322 e 322ª. 1583.

[9] RIDOLFI, Carlo. **Le Maraviglie dell'Arte overo, Le Vite degli Illustri Pittori Venetti e dello Stato**. 1698.

[10] MALVASIA, Carlo Cesare. **Felsina Pittrice, Vite de Pittori Bolognesi**. 1678.

[11] PERIM, Damião de Froes. **Theatro Heroino, Abcedário Histórico e Catálogo das Mulheres Illustres em Armas e Letras, Acçoens Heroicas e Artes Liberales**. Tomo II. Lisboa

Occidental. pp. 356-7. 1740.

[12] DOMINICI, Bernardo de. **Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Napoletani**. Tomos I ao III. 1742

[13] SOPRANI, Raffaello. **Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Genovesi**. Tomos I e II. 1768.

[14] ELLET, Elizabeth Fries Lummi. **Women Artists in All Ages and Countries**. Harper & Brothers Publishers. New York. 1859.

[15] SPARROW, Walter Shaw. **Women Painters of the World**. Hodder & Stoughton. London. 1905.

[16] AVELINO, Carla. **Resumo de: Portugal Ilustrado Pelo Sexo Feminino de Diogo Manuel Aires de Azevedo (Lisboa, 1734), tradição do género**. Polissema, nº 10, Revista do Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto, Portugal. pp. 83-97. 2010. Disponível em <https://parc.ipp.pt/index.php/Polissema/issue/view/121>



**ARTIGO****NO REINO DO AMOR E DO  
PERDÃO: A LINGUAGEM DAS  
PEDRAS**

*Ativista nas áreas de educação ambiental e artística, Denise Milan, de modo interdisciplinar, nos apresenta o exercício de escuta e leitura que envolve as pedras*

**ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA  
ABCA/SÃO PAULO**

Passaram-se quase dez anos da instalação *No reino do amor e do perdão: a linguagem das pedras*, de Denise Milan<sup>1</sup>, com curadoria de Franca Di Valerio, no Palazzo del Monte Frumentario, em Assis (Itália)<sup>2</sup>. Porém, sua experiência ainda guarda lições sobre arte, natureza e vida. Cabe-nos, neste momento de convulsão ecológica, econômica, mas, acima de tudo, humanitária, dedicar atenções sobre os ensinamentos que aquele conjunto de obras já pontuava em 2012. Da reconstrução dos conceitos que moveram o trabalho, extraem-se as proposições que “a pedra azul”, metáfora atribuída pela artista ao planeta Terra, traz para o *relegare*, ou seja, para a reconexão entre o homem, o meio natural e o divino.

Ativista nas áreas de educação ambiental e artística, Denise Milan, de modo interdisciplinar, nos apresenta o exercício de escuta e leitura que envolve as pedras - e, mais ainda, coloca o quartzo, mineral presente em 70% da crosta terrestre, como o comum - aquele que reconecta às origens, à criação. Ela nos convoca ao dizer “eu descobri uma linguagem universal”,

a linguagem da Terra como sujeito e não objeto - como um organismo vivo e em permanente transformação. Naquela ocasião, em Assis, seu convite destinava-se à partilha desse conhecimento e, hoje, nos permite à reflexão e, principalmente à busca do equilíbrio há muito perdido.

A cidade de Assis, descrita por Dante ao narrar os passos de São Francisco (no canto XI de Paraíso), os afrescos de Giotto e a própria paisagem italiana tornaram-se fatores relevantes nesta instalação planejada por Milan. *No reino do amor e do perdão: a linguagem das pedras* apresentava nove trabalhos, incluindo três fotos-colagens da série *Estrelas*, três esculturas e três mandalas que aqui merecem destaque.

A primeira delas é *O coração de Francisco*, suspensa no ar, na janela do Palazzo, essa mandala era formada por uma fatia de geodo de quartzo, envolta por moldura de aço. No centro, uma área vazada insinuava o formato de um coração - a artista não desenhou ou entalhou, apenas selecionou os minerais em seu estado



natural. A incidência da luz do sol sobre a peça viajava para dentro do espaço repousando na próxima mandala. Sim, a luz poderia ser o caminho para a observação.

**POR FIM, O TRABALHO DE DENISE MILAN NOS FAZ LEMBRAR A FRASE DE SÃO FRANCISCO: “APENAS UM RAIO DE SOL É SUFICIENTE PARA AFASTAR VÁRIAS SOMBRAS”**

Já a segunda obra, *Mandala de pedra*, era construída a partir de pedras vindas do Monte Subásio na Umbria, Itália, onde São Francisco de Assis meditava sobre seu amor pela natureza. Disposta no chão, a mandala assemelhava-se a um instrumento de navegação. Mas, também, nos remetia à estrela de seis pontas e ao átomo do quartzo, como um padrão geométrico comum ao universo e ao humano. Construída de pedra calcária rosa e branca, contando com mão-de-obra local, a obra tinha no centro uma meia esfera azul de sodalita brasileira - a “pedra azul”. Em 2013, a peça foi agregada à coleção da cidade de Assis e instalada na Piazza Santa Maria degli Angeli - mais uma obra pública de Milan, que como pioneira e entusiasta da arte pública, tem seus trabalhos em diversos locais.

*O coração da terra* era a terceira mandala. Igualmente depositada ao chão e inspirada na estrela de seis pontas,



Fig. 1: Denise Milan, Mandala de pedra, 2012. Foto Mauro Berti.



Fig. 2: Denise Milan, O coração da terra, 2012. Foto: Tim Wintemberg.

também era semelhante à roseta empregada na decoração das igrejas de Assis - uma referência ao sagrado e à história italiana. Ela novamente trazia a estrutura atômica

do quartzo, tendo o caixilho produzido a partir de madeira preta, onde se inseriam pequenos vítreos. No ponto central, estava outra metade da “pedra azul”, a sodalita brasileira, e a partir dela se expandiam raios de cristal translúcido. Embora o contorno da estrela fosse escuro, do conjunto, composto por cristais, fragmentos de vidro e espelho, irradiava um brilho.

E, talvez, a luz fosse guia afetuosa entre as peças que compunham a instalação. Do *Coração de Francisco ao Coração da terra*, a cintilação do sol, acrescida pela translucidez das pedras, poderia afastar os tempos difíceis, trazendo amor, perdão e, sobretudo, esperança. A preocupação com o *reigare*, motivadora da instalação *No reino do amor e do perdão: a linguagem das pedras*, no fundo é a apreensão com o *outro* (o cuidado com o próximo), entendendo que natureza e humanidade têm mútua pertença, sendo a arte instrumento desta relação. Por

fim, o trabalho de Denise Milan nos faz lembrar a frase de São Francisco: “apenas um raio de sol é suficiente para afastar várias sombras”.



## NOTAS

1 Denise Milan (São Paulo, 1954) inicia sua relação com o mundo da arte através da dança, música e poesia, tendo colaborado com o Haroldo de Campos em muitas ações. Trabalha com esculturas, foto-colagens e outros meios. Já expôs em instituições brasileiras e em cidades, tais como, Chapingo, Chicago, Hakone, Hannover, Londres, Nova York, Osaka, Paris, Taiwan e Washington.

2 A obra foi comissionada pela Fetzer Institute.

Fig. 3: Denise Milan, O coração de Francisco, 2012. Foto: Tim Wintemberg.



REFLEXÕES

## O PRAZER NA NOITE.

JACOB KLINTOWITZ  
ABCA/ SÃO PAULO

Essa noite passada reli o ensaio de Borges sobre a “Novelas exemplares”, de Cervantes. Adotei esse método: sempre leio um escritor brilhante antes de dormir. Combate a insônia e me acalma. Tudo parece em ordem quando faço isso. Ou isso ou eu levo para a cama a desordem mental e a entropia militante de certo político brasileiro.

Uma noite dessas li o breve e emocionante texto de Truman Capote sobre Somerset Maugham, uma despedida agradecida ao mestre inglês, próximo da morte, pelo mestre americano. (Levar para a cama os “Ensaio”, de Capote, é prova de fidelidade, pois tem 606 páginas). Truman Capote reconhece a maestria de Maugham, o prazer que os seus escritos lhe deram, em uma frase, apenas uma, é capaz de explicar o estilo de Maugham e em uma outra frase, mais alongada, diz de sua admiração. O talento pode tudo, inclusive dizer tanto em uma frase.

Voltando ao binômio Borges-Cervantes, o cardápio parece diferente. Borges sempre vê o sistema e não o fenômeno

isolado. É por isso que ele começa distinguindo o romance psicológico do romance de aventuras. Se Borges fosse astrofísico ele sempre contemplaria a Via Láctea e não o planeta. Depois, ele alinha Cervantes à outras estrelas ardentes da literatura e traz opiniões variadas sobre o seu texto. Nessas opiniões, somadas às opiniões dele próprio, encontra os defeitos do estilo e do próprio texto de Cervantes. E contrapõe esses defeitos à eficiência do texto cervantiano, ao fato inegável de que esse texto deu certo e fala no prazer. Finalmente, para a minha alegria, termina nessa apoteose, e no prazer que o leitor sente ao ler as “Novelas exemplares”.

Curioso, belamente curioso, duas estrelas tão díspares, Borges, o sábio, Capote, a alma, dizerem a mesma coisa, o prazer na arte. Modestamente, sem estar no mesmo firmamento dos dois, eu falo neste prazer na arte desde o meu primeiro texto na grande mídia. Este primeiro texto falava de Kafka, também uma estrela de brilho ofuscante. É claro que o meu texto estava aquém do mestre tcheco. Eu tive a vida inteira, felizmente, para

acrescentar anotações. Mas, o que me alegra, e digo isso desta vez sem modéstia, é que nesses sessenta anos que me separam desse texto inaugural, eu continuo a sentir o mesmo prazer no contato com a arte. Talvez, mais justo comigo, dizer que hoje o meu prazer é ainda mais intenso.

*Por Luise.*

(Fragmentos de ensaio a sair, pós-pandemia, no livro “Luise Weiss. Território da memória”).

O grito silencioso, o grito sem som, o som que intuímos e que ressoa apenas nas nossas mentes e nos nossos olhos, o som inaudível que ecoa da obra de Luise Weiss é de uma pujança inaudita. É o testemunho de uma era.

Essas memórias são pessoais e ficcionais, além de históricas, pois a artista medita sobre o mundo e ao fazê-lo sonha com um mundo que existe, existiu, persiste como dor e volta e voltará a existir e nos ameaçar.

A saga criada por Luise Weiss é idêntica a este sonho, já que ela inventa esse mundo e o reveste de luzes originais e de uma sensibilidade rara que renova as nossas emoções e a própria memória que temos desse assunto.

A artista Luise Weiss se dedicou, não a vestir o vazio, mas a revelar a identidade do ser humano que se esconde entre artefatos, roupas, peruca, nariz de palhaço, ataduras, chapéu. Este vazio que recebe a identidade da artista não é o vazio que precede a iluminação, mas o vazio do ser que é apenas a vestimenta. É como se Luise Weiss, uma vez descartada a persona, encontrasse o ser perdido de si mesmo e nos devolvesse a sua identidade secreta, oculta dele mesmo. Luise Weiss afasta a banalidade do ser-máscara, do ser-persona, do ser vazio de si mesmo, da não identidade, e nos apresenta o ser individualizado e integrado na sua humanidade.

... É essa artista que nos lega um momento poético em que a produção de imagens se esgota nela mesmo, em que o feito se desfeita, em que a realidade é apenas a do registro que o vento leva e a impermanência acentua o gesto como razão de ser. Com os filhos, Weiss dedica um dia a desenhar na areia à beira mar. Anotações, figuras, lembranças, associações, histórias pessoais, fadas, faunos, ninfas, sereias, esfinges.

Apenas os seus olhos registrarão essas cenas. Algumas fotos amadoras de algumas imagens. Quando o vento passar e revolver esses vestígios, do homem terá ficado o que os seus olhos registraram.



*Esperando os bárbaros.*

Não podemos perder o sentido da harmonia (beleza). Se, para resistir e protestar, tivermos que perder o desejo de harmonia, então os bárbaros terão vencido.

A beleza é a linguagem.

A barbárie é o caos.

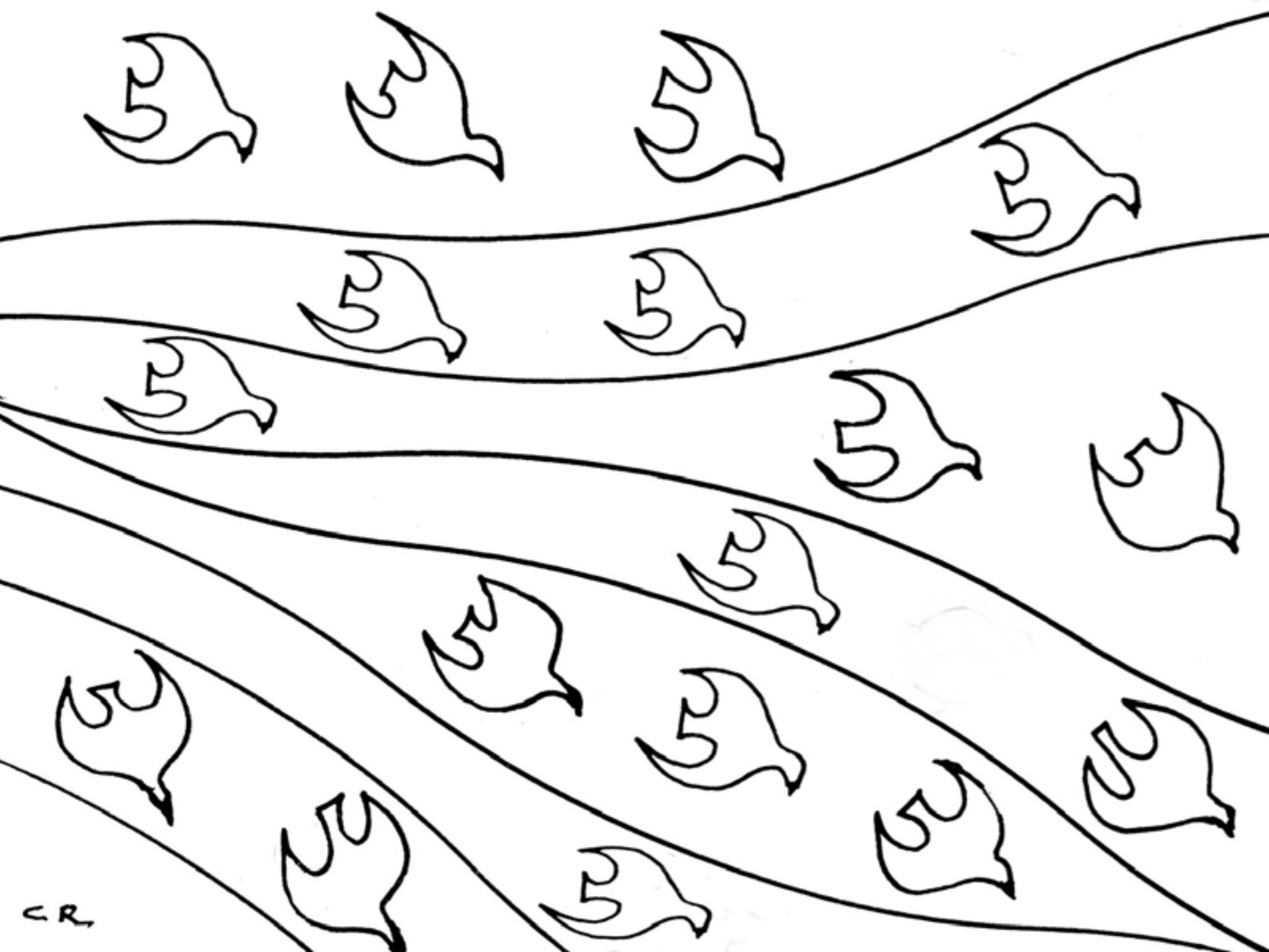


Fig. 1: César Romero, *Linha e Vazio*.

## LIVRO

# HOJE, OS MINICONTOS POVOAM A MINHA IMAGINAÇÃO...

*O artista, escritor, médico e crítico de arte, César Romero, conta como surgiu, em plena pandemia, um projeto que o levou a um universo que resultou em três novos livros*

**LEILA KIYOMURA**  
**ABCA/SÃO PAULO**

“Quando do início da pandemia, ficamos com tempo sobrando, o que é raro em minha vida. Surgiu a ideia de um projeto que estava planejado desde 2018”, explica César Romero. “Consistia em desenvolver Minicontos, que tinha surgido em minha vida em 2017, quando em São Paulo, fui à casa de Marcia Cárdenas Viveiros para que ela traduzisse, para o espanhol meu livro de poemas “Algidez”, que é todo feito de sínteses. Marcia é guatemalteca. E me perguntou se eu conhecia o escritor Augusto Monterroso (1921 - 2003), nascido em Honduras e radicado na Guatemala. Eu disse que não o conhecia.”

A tradutora foi até a estante e apresentou para César o livro *O Dinossauro*, que entre muitos contos tinha um que tinha apenas uma única frase: *Quando acordou, o dinossauro ainda estava lá*.

“Fiquei impactado pela concisão, síntese e brevidade. Marcia me informou que era o Miniconto mais famoso do mundo”, lembra. “Fui buscar mais informações sobre livros e o autor. Mesmo nas grandes livrarias de São Paulo, nada existia.”

Admirado, César Romero constatou que Monterroso não é conhecido no Brasil. “Depois de muitas buscas, consegui através do jornalista Paulo Marc, que mora no Rio de Janeiro, um exemplar de *A Ovelha Negra e Outras Fábulas*. Foi um achado. Tenho afinidades com o poder de síntese. Em 2018, comecei a pesquisar o miniconto e logo principiei esta minha produção minimalista.”

**ESCREVI TRÊS LIVROS: TEMPO NÔMADE, LINHA E VAZIO E RECICLÁRIO: UM HORÓSCOPO...**

Entre os textos e ilustrações, as histórias foram sendo pintadas e contadas com delicadeza e criatividade. César Romero narra como os seus Minicontos começaram a fluir:

“O primeiro que escrevi foi *Vontade*, assim posto: *Um bonde passa agora, sem desejo*. Uma alusão ao filme *Um bonde chamado desejo*, dirigido por Elia Kazan, em 1951 com base na peça de Tennessee Williams. Hoje os Minicontos povoam minha imaginação.

César Romero escreveu uma sequência de três livros: *Tempo Nômade, Linha e*

*Vazio e Reciclário: Um Horóscopo.*

Tempo Nômade consta de 132 textos. Está no link [www.amazon.com.br/dp/B08TJ4IKTZ](http://www.amazon.com.br/dp/B08TJ4IKTZ)

As ilustrações a cores ajudam a compreender melhor o texto. “É um outro projeto, abdiquei da minha iconografia tão rígida, do meu repertório de imagens, a que sou fiel a décadas”, comenta o escritor. “Passei por muitos “ismos”. Mesmo sendo um outro caminho, tem a minha fantasia, fases de pinturas passadas, as minhas cores, meu pensamento matemático e, ainda que as transfigurando, me apropriei de algumas imagens de comunicação de massa, como é usual na arte contemporânea. Quanto menor o número de caracteres, mais potência tem o Miniconto. A ideia é que, no mínimo de palavras seja apresentado todo um contexto e uma ação em torno do pouco que é escrito.”

*Tempo Nômade* traz o cotidiano das pessoas, dos afetos, das perdas, da sexualidade, da solidão, do tempo, das comunidades.

“*Linha e Vazio* são 50 textos e 50 ilustrações em preto e branco. São

desenhos que buscam valorizar a linha e o espaço”, explica Romero.

Está no link: <https://www.amazon.com.br/dp/B08VNW58PK>

O terceiro livro é *Reciclário: um Horóscopo*. “O pensamento mágico e o sistema de crenças das pessoas são muito abrangentes e atingem todas as classes sociais. Existem aquelas que acreditam em horóscopo. A frase: Não saio de casa sem antes ler meu horóscopo, é comum no cotidiano”, observa. “Nenhum estudo científico mostrou suporte para a veracidade dos Horóscopos e os métodos são pseudocientíficos.”

A intenção do escritor foi transfigurar os 12 signos do zodíaco, diferente dos conhecidos que são postados em jornais, almanaques e livros.

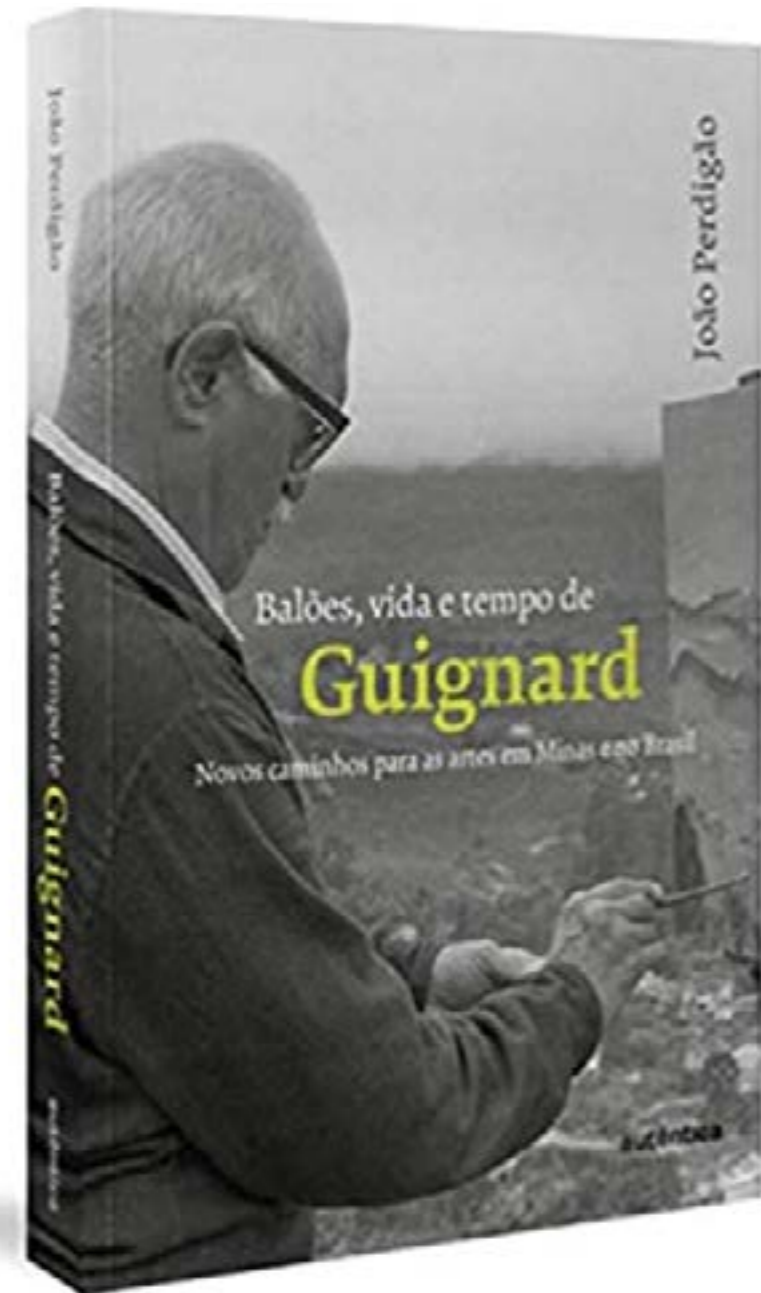
Os leitores encontram o Miniconto *Reciclário: um Horóscopo* no link: <https://www.amazon.com.br/dp/B08WC8VR8Z>

E se surpreendem ao ver os signos com novas roupagens visuais e interpretativas.



Fig. 2: César Romero, *Tempo nômade*.





## LIVRO

## BALÕES, VIDA E TEMPO DE GUIGNARD: NOVOS CAMINHOS PARA AS ARTES EM MINAS E NO BRASIL

*João Perdigão conta a história de Guignard, um trabalho de fôlego a honrar o biografado pelo que ele representa no Brasil e em Minas Gerais em particular.*

**CARLOS PERKTOLD**  
ABCA/ MINAS GERAIS

João Perdigão e a Editora Autêntica acabam de publicar a primeira biografia de Alberto da Veiga Guignard, “Balões, vida e tempo de Guignard: Novos caminhos para as artes em Minas e no Brasil”, um trabalho de fôlego a honrar o biografado pelo que ele representa no Brasil e em Minas Gerais em particular.

Guignard foi um pintor fundamental na história de Belo Horizonte nos anos 1940/1960 e ainda hoje pelo que ele trouxe de modernismo nas artes plásticas para o Brasil, em particular na pintura e pelo seu altruísmo como professor de duas gerações de pintores, cujos integrantes brilham e brilharam com a luz do mestre a iluminar seus caminhos de alunos e artistas.

O biografado tem vida trágica e misteriosa desde seu nascimento até seu retorno ao Brasil em definitivo em 1929. Sua mãe ficou viúva quando o jovem Alberto tinha nove anos. Ela recebeu uma quantia fabulosa de seguro de vida do marido, casou-se novamente com um barão de origem alemã e a família foi para a Europa,

levando o filho e enteado. Sabe-se que tão logo a família o percebe como desenhista talentoso, matricula-o na Escola de Belas Artes em Munique.

Ocorre que entre 1914/1918 a Alemanha esteve em guerra e o nosso herói tinha entre 18 e 24 anos de idade. Como ele viveu neste período? E no pós-guerra? Ninguém sabe. Ninguém se interessou em perguntar-lhe sobre isso depois que ele retornou ao nosso país e nem ele relatou. A ausência de informação deste período é um dos vazios na biografia do velho mestre contaminada no livro de Perdigão, por que este não tinha local, pessoas ou registros de onde pudesse retirar material para preenchê-lo. Mas o biógrafo preencheu velhos vácuos por intermédio de entrevistas, documentos, cartas, depoimentos de ex-alunos, jornalistas, marchands e colegas de paleta. Há vários livros sobre Guignard e ainda dezenas de artigos e catálogos de exposições, mas este é o primeiro a conter biografia bem pesquisada e sem pretensão de ser crítica de arte sobre sua pintura.

Perdigão relata com acuidade o

sofrimento de Guignard para enfrentar no Rio de Janeiro e posteriormente em Belo Horizonte os pintores acadêmicos que faziam de tudo para alijá-lo da trilha que o levaria para o pódio de ser o número um da pintura brasileira. Um desses sofrimentos foi ver Oswaldo Teixeira, em voto de Minerva no Rio de Janeiro, dar o prêmio de viagem ao exterior para o seu colega acadêmico Vicente Leite, hoje tão esquecido quanto o próprio Oswaldo. Guignard representava o Modernismo que Oswaldo odiava. Outra dificuldade foi enfrentar Anibal Matos e seus seguidores em Belo Horizonte, executores de pintura superada há décadas na Europa.

Se Perdigão esclarece tantos vazios na vida do artista, comete algumas injustiças com quem conviveu e colaborou como pôde com o velho mestre. Em várias páginas do livro, o autor comenta sobre o relacionamento entre Guignard e Mário Silésio a dar a impressão de que este fosse um explorador do artista. Não é verdade. Ele não foi um amigo hipócrita e interesseiro. Pelo contrário. Naquela época, pouquíssimas pessoas se interessavam por pintura e menos ainda

compravam arte. Silésio era dono de cartório, pintor, rico financeira e intelectualmente e pagou pelos quadros que a família ainda possui. Ele foi um dos poucos mineiros contemporâneos que valorizou e comprou seus quadros. E o mestre achava ótimo ter alguém a considerá-lo como Silésio o fazia. É injusta a forma como ele é retratado no livro.

Outra injustiça é a falta de registros no livro sobre os sete anos nos quais Guignard morou com Santiago Americano Freire e Dona Helena. Há apenas ligeiras palavras sobre a viagem deles com Guignard à Europa. Santiago e Dona Helena não o receberam em casa por tantos anos para explorar dele. A assertiva é tão verdadeira que o casal tinha poucos quadros do pintor, se comparado à quantidade que poderiam ter tido ou de algumas poucas pessoas que compravam. Ele foi recebido pelo casal por altruísmo do médico, que era seu admirador e seu aluno nos intervalos entre suas aulas nas Faculdades de Medicina e Farmácia, além de saber o quanto Guignard era importante como artista. Dona Helena, pouco

antes de seu falecimento, relatou a este articulista as dificuldades que o casal passava com ele, o trabalho que seu alcoolismo dava em casa e a dedicação de Santiago como médico e amigo. Quando ele deixou a casa do casal, Santiago comentou com ela que Guignard viveria apenas mais alguns meses. Não era uma maldição, mas uma profecia do que esperava o velho pintor sem um médico amigo ao seu lado. O artista morreu poucos meses depois.

O livro é bem escrito, tem exaustiva pesquisa e é leitura fascinante como são as biografias de pessoas interessantes e que deixaram marcas indelévels nas suas passagens neste Planeta Azul.

*“Balões, vida e tempo de Guignard: Novos caminhos para as artes em Minas e no Brasil”, de João Perdigão. Publicado pela Editora Autêntica, 368 páginas. Preço: R\$ 64,90*



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

Distribuição on-line

Fontes: Abolition e Letter Gothic Std