



ARTE & CRÍTICA

ANO XVIII - Nº 53 - MARÇO 2020



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&Critica

Ano XVIII - Nº53 - Março 2020

Imagem da capa: **Moisés Patrício, *Aceita?*, série de fotografias realizadas desde 2014**

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

Caro leitor,

Nosso jornal inaugura nesta edição a proposta de pensar as condições que nos estão sendo impostas pela Covid-19 no campo das artes visuais, abrindo o desafio de refletir sobre estas circunstâncias que nos desafiam a rever nossa realidade.

“Se a Covid-19 é expressão espetacular do impasse planetário no qual a humanidade se encontra, então trata-se, nada mais nada menos, de recompormos uma Terra habitável, e assim ela poderá oferecer a todos uma vida respirável. Seremos capazes de redescobrir a nossa pertença à mesma espécie e o nosso inquebrável vínculo à totalidade do vivo? Talvez esta seja a derradeira questão, antes que a porta se feche para sempre.”

Achille Mbembe

Museus, exposições e feiras estão sendo canceladas transferidas sem um prazo muito definitivo, criando um vazio que ocasiona graves problemas econômicos e de diversas outras ordens de desmantelamento no campo das artes visuais. Em contrapartida, propostas estão sendo experimentadas, com o objetivo de refazer nossos laços em novas condições. A crítica de arte não pode deixar de estar presente, refletindo sobre essas mudanças e as formas como elas podem nos oportunizar romper com posicionamentos arraigados, preconceituosos, antidemocráticos e pouco coletivistas, para assumirmos frentes de ação para uma nova realidade. Assim, abrimos

esta edição com os textos de Alecsandra Matias, César Romero, Ernesto Muñoz e Priscila Arantes refletindo sobre o tema. Cada um deles, nos apresenta, por um ângulo particular, as iniciativas e questionamentos de artistas e instituições diante da pandemia e da crise que o planeta atravessa.

Marcamos posição, também, na discussão sobre as continuadas restrições à participação das mulheres na história da arte, com os originais artigos de Annateresa Fabris e Walter Miranda. Temos, ainda, dois textos que desenvolvem a prática da crítica de obras de artistas, escritos por Sandra Hitner e Alessandra Simões.

Em *Notas* lembramos que se encontra reativado o nosso Instagram e também informamos sobre a votação final para o |Prêmio ABCA 2019 que será feita online.

Agradecemos aos críticos associados que colaboraram para dar continuidade ao nosso trabalho de reflexão e esperamos contar com a participação e disposição de todos.

Maria Amelia Bulhões

Presidente da ABCA

SUMÁRIO

INTERNACIONAL

10
EL ARTE DESPUÉS DE LA PANDEMIA
ERNESTO MUÑOZ

ARTIGOS

18
VÍRUS E ARTE
CÉSAR ROMERO

22
O ESTRANHO CASO DE PROPERZIA DE ROSSI
ANNATERESA FABRIS

34
MULHERES NAS ARTES PLÁSTICAS ATRAVÉS DOS TEMPOS – ANTIGUIDADE
WALTER MIRANDA

SUMÁRIO

48
A COVID-19, O NEGRO E A MÃO
ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA

54
O RIGOR LÍRICO DE GOCA MORENO
ALESSANDRA SIMÕES

ENSAIOS

44
“EXODUS” REVELA A EXPRESSÃO CRIATIVA DE ALEXANDRE FRANGIONI
SANDRA HITNER

NOTA

60
ABCA AGORA TEM CANAL OFICIAL NO INSTAGRAM

B I E
N A L
S U R

INTERNACIONAL

EL ARTE DESPUÉS DE LA PANDEMIA

En el mundo han acontecido aparentes irracionalidades y en la lógica cartesiana, deberán ser analizadas en el futuro

ERNESTO MUÑOZ¹
AICA/CHILE

El momento histórico que vive el mundo en la actualidad, merece en el futuro ver miradas un tanto diferentes de las comúnmente aceptadas, porque se han producido sin algún propósito, hechos ocurridos que fueron impensados por los más avezados predictores de los hechos sociales. En el mundo han acontecido aparentes irracionalidades y en la lógica cartesiana, deberán ser analizadas en el futuro. Y será el arte el encargado de analizar y entregar una respuesta. Hemos visto a la cinematografía ser capaz de producir películas basadas en guiones premonitorios en ámbitos diferentes, y otras de carácter denunciante de hechos reprobados por la comunidad. El arte tiene precisamente esa virtud de poder imaginar realidades no previstas, como estrellas de colores en un universo visto desde siempre como monocromático.

La pandemia nos hizo ver algo increíble, algo imprevisto fuera de toda lógica, fue observar como la economía mundial fue atacada y paralizada por un virus, pequeño en su tamaño y gigante en sus consecuencias. Nadie hubiese pensado en la fragilidad de la economía de

mercado, basada en el bienestar que entrega la posibilidad de un consumo masivo de productos no estrictamente necesarios, pero que con mecanismos de mercadotecnia hacen que la gente adquiera, tal como es el caso de los suntuarios y de los servicios no necesarios para la vida cotidiana, como lo son la belleza corporal y el lujo.

LA EXISTENCIA DE UN PODER LATENTE EN LOS CONSUMIDORES, NOS LLEVA A CONSIDERAR A OTRO PODER, QUE ES EL RELATIVO A LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN...

El fenómeno observable que llama la atención, es lo que sucede cuando los consumidores dejan repentinamente sin acuerdo previo de demandar productos en el mercado y ver a la oferta paralizarse. Las economías de los países sucumben en un lapso increíble de tiempo, algo irracional nunca imaginado. Se puede pensar entonces en el gran poder de los consumidores que, frente a un abuso de la oferta, tenga como respuesta dejar de adquirir los productos o servicios ofrecidos

incluso en situaciones de monopolio, como ha sido el caso del petróleo que incluso se llega a precios negativos, es decir el oferente regaló y pagó para que le retiraran el producto. Es este poder que si los consumidores logran controlar podría ser en el futuro el catalizador de la conducta abusiva de parte de la oferta y con ello el poder político pasaría a segundo plano. Hay en Estados Unidos y en otros países organizaciones de consumidores, con el poder de denunciar y frenar acciones de la oferta, si este modelo se replica en el resto del mundo cualquier modelo social, deberá considerarlo.

La existencia de un poder latente en los consumidores, nos lleva a considerar a otro poder, que es el relativo a los medios de comunicación. Podemos ver que se genera un interés de los conglomerados empresariales que dominan el capital, por adquirirlos o controlarlos mediante los contratos de publicidad para sus servicios o productos. Los empresarios claramente se han dado cuenta de este poder latente de los consumidores y mediante el control

de los medios de comunicación, logra inhibir información considerada tendenciosa para sus intereses. Al dominar los medios de comunicación el arte sufre un control evidente. Se establece un arte oficial, donde se acepta solo el que no denuncia abusos e irregularidades provenientes del ámbito empresarial. El ejemplo más claro son los bancos comerciales y sus cobros de intereses abusivos, mediante el control de los medios de comunicación usando avisaje publicitario, logran una dependencia financiera y estos no denuncian el abuso perpetrado a la comunidad, por temor a quebrar al dejar de tener financiamiento. Esta clara la complicidad del poder político en aceptar esta situación, en algunos países, y no promulgar leyes tendientes a independizar financieramente a los medios económicos. De paso podemos mencionar respecto de la publicidad, el trabajo de artistas gráficos, creativos, cineastas, actores entre otros, los cuales quedan sometidos a participar en un arte oficial, que no admite posiciones en contrario.

EL ARTE SOBREPASA AL IDEOLOGISMO, EN LA BÚSQUEDA DE VALORES INTELECTUALES SUPERIORES, SUPERANDO BARRERAS IMPUESTAS POR PENSAMIENTOS POLÍTICOS...

El arte en el libre mercado establecido en el mundo, el cual nuestro país fue el que lo adoptó en la época de la dictadura de Pinochet y que los siguientes gobiernos democráticos lo mantuvieron, y solo frente a los sucesos de octubre del año pasado, donde la población manifestó su desacuerdo, ha sido posible poner en jaque este modelo socio-económico y se espera que solo una futura constitución, que el pueblo deberá votar en los próximos meses, dará luz a una real intervención del estado en el mercado, la cual en estos días de pandemia se ha visto como necesaria, en acciones como es la fijación de precios, lo rechazada durante años por los defensores del neoliberalismo. Algunos defensores del libre mercado pecan de exceso de ideologismo político, y pueden ser tan extremistas como lo son los terroristas. Incluso hay un economista argentino que ha

proclamado el Anarco Capitalismo, defendiendo a ultranza el libre mercado y negando cualquier otro modelo económico.

El arte sobrepasa al ideologismo, en la búsqueda de valores intelectuales superiores, superando barreras impuestas por pensamientos políticos. Pero lamentablemente debe servir como herramienta de protesta frente a los excesos de parte del poder político, religioso o económico.

¿Es la política la que nutre el arte?. ¿O al revés es el arte el que nutre a la política?. Durante años hemos observado como el arte ha estado al servicio de la política. Vemos como en los países comunistas que aún sobreviven, casualmente el arte si no es el oficial es acallado y perseguido, pero sin embargo en los países neoliberales el arte es usado para atacar el sistema abiertamente con la libertad propia establecida en el país. Podemos observar en un determinado país, los políticos afines a ideas de izquierda atacan al sistema político imperante y personas afines a sus ideas en países donde

esta establecido un gobierno de su ideología reprimen a sus opositores. Vemos a diario en Chile, a los comunistas hablar públicamente de abuso de derechos humanos y condenan al gobierno, pero cuando se le habla de los derechos humanos en Cuba... guardan silencio. Es la doble cara de las ideologías y sus seguidores, su ceguera frente a realidades evidentes e indefendibles, es obligada por una disciplina partidaria y entonces deben negar, acatar y aceptar.²

Algunos artistas en distintos países suelen dar a conocer lo que consideran abusos soportados por la comunidad, ya sea provenientes del poder político como del poder religioso aún imperante en varios países, o bien de índole económico, o de desigualdad social o de carácter cultural, como una practica habitual de su actividad artística, hacen del arte una protesta social. Todo ello no necesariamente puede tener un fundamento político. Denunciar la corrupción la puede hacerlo un comunista, como un neoliberal o un miembro de la extrema derecha. No hay un ideologismo político inmediato.

Esta situación se ha visto en Chile, en sus reclamos sociales de octubre de 2019. Los partidos políticos han sido sobrepasados por la población. El arte ha estado presente en la denuncia, acciones de arte, documentales, música, murales y lecturas murales lo hacen ver. Otro caso es el de los abusos sexuales perpetrados por sacerdotes a miembros de la sociedad, donde la población sin color político condenó abiertamente, llevando a la Iglesia a una situación insostenible.

Distinto es el uso ideológico en el arte, cuando teniendo como pretexto defender un determinado pensamiento, se conforma una organización artística para sostenerlo. Cuando se crean instituciones, periódicos, concursos y actos culturales, cuyo control y objetivo aparente es la preservación de un grupo de artistas con carnet partidista, que imponen su obra en el contexto que el arte oficial permite. Hemos visto como artistas se han cobijado al amparo de un partido político, y de esta manera han obtenido por extrañas circunstancias premios oficiales consagratorios en el mundo del arte, durante el periodo

de gobiernos políticos, donde su partido ha sido parte constitutivo con lo cual tiene poder de decisión en el ámbito de los jurados, en el momento de designar a los elegidos para el otorgamiento del premio.

EL MODELO SOCIO-ECONÓMICO EXTREMO OPUESTO A LA IZQUIERDA, PARTIDARIO DE LA INTERVENCIÓN DEL MERCADO, ESTA EL NEOLIBERALISMO, DEFENSORA A ULTRANZA DEL LIBRE MERCADO...

El arte no solo se nutre de situaciones de abuso de poder materializado por artistas militantes de partidos políticos en gobiernos democráticos, sino también en casos donde impera la plena libertad, se pueden encubrir delitos delincuenciales en el arte y no son reportados por el poder político.

El modelo socio-económico extremo opuesto a la izquierda, partidario de la intervención del mercado, esta el neoliberalismo, defensora a ultranza del libre mercado. Es justamente en el mercado donde se pueden encubrir delitos mayores, como el lavado de

dinero y el trafico de obras. Podemos observar a diario como hechos claros de delincuencia son poco a poco aceptados como normales. La aparición de grandes coleccionistas con inversiones cuantiosas en obras de arte, sin que alguien averigüe la procedencia de los fondos para adquirirlas. O bien los remates de obras en valores estratosféricos, por parte de personas que pueden operar en paraísos fiscales y no hay autoridad competente alguna que investigue. Las obras transadas son el interés publico, pero en relación a la procedencia del dinero, no existe interés de parte de las autoridades políticas, en averiguar la justificación legal razonable de su procedencia.

Las obras de arte, evidentemente han pasado a reemplazar a los objetos habituales de valor económico. Una colección de arte puede ser más valiosa en su valoración financiera, en relación a mantener un deposito de barras de oro en un banco o a ser propietario de un paquete accionario mayoritario de una gran empresa multinacional. Este sobrevaluo de

las obras de arte, atrae por cierto a las falsificaciones de estas por delincuentes y aún en otro plano, el robo de piezas arqueológicas en países de menor desarrollo, que pasan a ser obras de arte y transadas en el mercado.

Respecto al accionar delincencial usando al arte, no implica una justificación del ideologismo político, sino es la ética social, la que lo condene y el poder político lo acepte. Los políticos rechazan el trafico de arte, pero no son capaces de dictar leyes o adoptar acuerdos ente países para impedirlo y perseguirlo.

¿Y qué hace la critica? La critica en muchos países se pone al servicio de la política, por diferentes razones y deja de ser independiente. En estos casos de delincuencia en el uso del arte, prefiere ser un observador más y dejar pasar por considerar que son temas que están fuera de su ámbito.

LOS ROLES DE LA CRITICA Y LA CURITORIA.

Haciendo un poco de historia merece recordar, un explosivo momento en el mundo del arte, con la aparición de

Harald Szeemann instalando el concepto de curador. Esta especialidad posibilitó contar con una persona capaz de organizar una exposición o acto artístico, mediante una selección previa, observando un objetivo a cumplir con el suceso. Además, Szeemann acabó con la hegemonía París-Nueva York y permitió al mundo del arte realizar sus propias curatorías, sin tener que contar con un patrón de referencia.

El rol del curador, en la actualidad, ha adquirido mucha importancia, por imprimir en cada exposición una connotación especial, al asociar la muestra a una persona, en este caso el curador. El curador presenta en algunos casos el proyecto de exposición bajo un objetivo al cual concurre uno o varios artistas. Propone el tema y los artistas aceptan el desafío, al materializar obras con un sentido propuesto por el curador. Ha ido ganando un prestigio al ejercer su profesión, pero también una responsabilidad frente al publico. En estos momentos al curador se asocia al critico de arte, porque lo complementa, en la guía que deben

hacer para el publico de las obras que se exhiben. Con el tiempo el curador se ha ido cercando en su trabajo al del critico de arte y se da el caso de personas que ejercen ambos oficios, son críticos de arte y curadores.

NOTAS

1 Ernesto Muñoz: curador independiente, crítico de artes de la Universidad de Chile, presidente de AICA Internacional Capítulo Chileno.

2 Debemos observar que en los dos últimos Congresos de AICA Internacional celebrados en Cuba como en Taiwán, se omitió el tema sobre la libertad de expresión y la represión del estado para los artistas.



Fig. 1: Artur Barrio, Livro de Carne, 1979. Foto: divulgação.

ARTIGO VÍRUS E ARTE

Os nossos governantes poderiam pensar numa ajuda emergencial para os artistas plásticos que , em sua maioria , são pessoas de poucos recursos: comprar uma obra de cada um, que já tenha um caminho definido, uma reserva emergencial. Esta obra pode ser distribuída entre prédios públicos, melhorando muito o aspecto frio das repartições...

CÉSAR ROMERO
ABCA/BAHIA

Nestes tempos hamárticos de Coronavírus, quarentena, politicagem rasteira, quando o dinheiro é o problema, somos obrigados a ficar em casa, uma “prisão domiciliar”. O vírus existe e é terrível.

A quarentena é sufocante, mas necessária para o controle da pandemia. Tempos difíceis para os artistas visuais. Artistas em sua maioria não entendem de gestões, vivem o mais simples, criam seus produtos, vendem e vivem disso. Durante a quarentena, podemos ter certos ganhos. Como: atualizar o currículo buscando fazer um completo e outro um resumo bem enxuto. Escrever projetos, escrever seu programa teórico, pendências que esperavam por tempo, revisar sua arte, ver possibilidades e saídas, fortuna crítica, avaliar sua carreira, rever novos conceitos, estoques de ideias, situar-se no meio artístico, trocar com os colegas informações, atualizações sobre arte, nas mídias sociais e leituras de livros de arte ou clássicos da literatura. Ainda alongamentos, relaxamentos, corrida estacionária, basta um (metro quadrado), exercícios respiratórios.

A monotonia pode dar lugar à criatividade. Picasso (1881 - 1973) pintou a Guernica (1937), um manifesto contra a violência, durante a Guerra Civil Espanhola. Francisco de Goya (1746 - 1828), pintou as Guerras Napoleônicas e os horrores sofridos pelos espanhóis. A pintura “3 de maio de 1808” é referência no Brasil pós golpe militar de 1964, surgiram obras de artistas que protestaram contra a ditadura especialmente Artur Barrio (foto), com suas Trouxas Ensanguentadas, Antonio Manuel, Cildo Meirelles, entre outros. Os nossos governantes poderiam pensar numa ajuda emergencial para os artistas plásticos, que em sua maioria são pessoas de poucos recursos: comprar uma obra de cada um, que já tenha um caminho definido, uma reserva emergencial. Esta obra pode ser distribuída entre prédios públicos, melhorando muito o aspecto frio das repartições. Empréstimos exclusivamente para compra de materiais de trabalho como lápis, papel, tintas, pincéis, sprays, telas, o que for necessário. Disponibilizar medicações gratuitas para portadores

de doenças crônicas e que não são oferecidas pelo governo através do Ministério da Saúde (SUS). Pode-se pensar em palestras, leilões de arte, feiras de arte, consórcios via mídias sociais. O setor cultural brasileiro é responsável por 4% do PIB nacional e emprega mais de 5 milhões de pessoas. Segundo o IBGE têm 300 mil empresas de pequeno e médio porte.

O vírus vai passar a quarentena também e os meios de comunicação vão ter que se reinventar. Na dor a humanidade vai aprender o altruísmo, o amparo e a solidariedade.

VÍRUS E ARTE II

O VÍRUS EM SEU SILÊNCIO, NA INVISIBILIDADE A OLHO NU, ATACA INDISCRIMINADAMENTE, RICOS E POBRES, NEGROS, BRANCOS E AMARELOS, ESQUERDA E DIREITA, TORNANDO TODOS IGUAIS. PELO VÍRUS ESTAMOS EM “PRISÃO DOMICILIAR”, TODOS SOMOS TERCEIRO MUNDO BUSCANDO SALVAÇÃO...

Artistas são pessoas iguais às outras. O diferencial é que trabalham com um produto sensível que é a Arte.

Estamos na Terceira Guerra Mundial, onde o inimigo atacou quase todos os países do globo. Não adiantam as armas sofisticadíssimas, a espionagem, as estratégicas de guerra dos países bélicos, com forças armadas poderosíssimas como Estados Unidos, Rússia, China e Índia. O vírus em seu silêncio, na invisibilidade a olho nu, ataca indiscriminadamente, ricos e pobres, negros, brancos e amarelos, esquerda e direita, tornando todos iguais. Pelo vírus estamos em “prisão domiciliar”, todos somos terceiro mundo buscando salvação.

O coronavírus (foto) é hoje a personagem mais famosa e ameaçadora do mundo. Derruba bolsas de valores, ameaça a economia do mundo, mata pessoas.

As TVs bombardeiam quase em tempo integral as fatalidades. Informar é um dever dos órgãos de comunicação, mas focar toda a programação, inclusive com imagens repetidas no mesmo canal, traz desossosgo e sofrimento.

O que mais mata no mundo é a fome.

Parece que o mundo parou no coronavírus, notícias outras não são

valorizadas nem outras doenças.

A coluna fez uma pequena pesquisa com artistas visuais. A pergunta era a mesma: como você está enfrentando a quarentena? De uma forma geral as respostas eram muito iguais, mas destacamos algumas: aproveitando o tempo para criar, medo do desemprego, porque grande parte dos artistas visuais tem fontes alternativas de renda. Medo do futuro recessivo, falta de dinheiro, insônia, pesadelos, fantasias catastróficas, monotonia, medo de perder o poder criativo, separações de casais, somatizações como azia, náuseas vômitos, dor de cabeça, hipertensão. Brigas por motivos banais, aumento do peso, queda de cabelo, micção a todo instante, não poder comer o que quiser, rever memórias desagradáveis, ansiedade, falta de ar, depressão, nostalgia, solidão, embotamento criativo, angústia, privação da academia de ginástica, da praia, da família, continência de ver e tocar amigos, medo das visitas ansiosas que vem sem avisar, falta de dinheiro e falta de perspectivas, interferências por emoções no processo criativo,

perda de contato com a realidade externa. Desorientação quanto a data e dia da semana, perda de estímulos, desinteresses sexual, impotência, frigidez, anorexia, barba por fazer, depilações postergadas, diminuição da autoestima e da autoconfiança. Todos são a favor da quarentena.

É claro que falaram dos aspectos positivos que se pode resumir em tempo para resolver pendências, a esperança de uma vacina ou medicação que cure e que passe logo esta fase.



Fig. 1: Jean-Louis Ducis, A escultura: Properzia, de' Rossi e seu último baixo-relevo, 1822. Imagem: Reprodução.

ARTIGO

O ESTRANHO CASO DE PROPERZIA DE' ROSSI

Um leitor que fosse consultar um manual dedicado ao Alto Renascimento/ Maneirismo dificilmente encontraria alguma menção a Properzia de' Rossi, escultora que trabalhou em Bolonha na década de 1520...

ANNATERESA FABRIS
ABCA/SÃO PAULO

De' Rossi constitui um caso exemplar de artista celebrada ao longo dos séculos, apesar de ter deixado um legado bem pequeno: “Poucos mármores que, quem sabe, dirão aos pósteros que eu nascera para a glória”, como declama a personagem de Costa pouco antes de morrer.

Um leitor que fosse consultar um manual dedicado ao Alto Renascimento/ Maneirismo dificilmente encontraria alguma menção a Properzia de' Rossi, escultora que trabalhou em Bolonha na década de 1520. No entanto, seu nome era ainda bastante conhecido no século XIX e na primeira metade do século XX, como atestam diversos exemplos: o quadro “A escultura: Properzia de' Rossi e seu último baixo-relevo” (1822), de Jean-Louis Ducis; os livros “Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova” (1823), de Leopoldo Cicognara, “Cenni biografici e ritratti d'insigni donne bolognesi raccolti dagli storici più accreditati” (1845), de Carolina Bonafede, e “The women artists of Bologna” (1907), de Laura M. Ragg; a tragédia “Properzia de' Rossi” (1828), de Paolo Costa; o poema

“Properzia Rossi” (1828), de Felicia Hemans; a conferência “Della vita e delle opere di Maria Properzia de' Rossi scultrice bolognese” (1830), de Antonio Saffi; o drama lírico “Maria Properzia de' Rossi” (1877), de Alessandro Capannari e Francesco Saverio Collina; e citações em alguns estudos dedicados à basílica de São Petronio (Bolonha).

Em 1976, uma nota de rodapé no catálogo da exposição “Women artists: 1550-1950” insere-a no debate quinhentista conhecido como “paragone”, que deveria determinar qual das artes mereceria o título de superior. Ao lembrar o argumento de Francesco da Sangallo em favor da escultura – não existia uma mulher que tivesse trabalhado o mármore –, Ann Sutherland Harris conclui que este não deveria ter ouvido falar de de' Rossi. Em diversos momentos de seu ensaio Harris cita o nome de Giorgio Vasari, que incluiu a artista nas “Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti” (1550) ao lado de 142 “homens de valor”. O autor constrói o perfil de uma figura fora do comum a partir da contraposição entre a delicadeza feminina e o



Fig. 2: Anônimo, Retrato de Properzia de' Rossi, 1568. Imagem: reprodução.

intenso esforço físico requerido pela escultura. “Belíssima”, excelente na música e no canto, virtuosa nas “coisas domésticas” e em “infinitas ciências”, de’ Rossi distingue-se, a princípio, pela habilidade em esculpir em caroços de pêssego pequenas figuras executadas com presteza e distribuídas de maneira “delicadíssima”. Dentre as obras em mármore, Vasari destaca a representação do episódio bíblico de José e da esposa de Putifar, que define um desafogo parcial de sua “ardentíssima paixão” por um belo jovem que não retribuía seu amor. O relato da inveja do pintor Amico Aspertini, que desencorajava suas aspirações e conseguiu envilecer seu trabalho, serve de contraponto às virtudes da artista, que se dedica posteriormente à prática da gravura

em cobre com resultados muito elogiados. Ao morrer ainda jovem, esta é pranteada pelos cidadãos de Bolonha, que a consideravam “um grandíssimo milagre da natureza em nossos tempos”.

A biografia vasariana tem repercussões em tratadistas posteriores, que se guiam por seu roteiro. O perfil proposto por Raffaello Borghini em “Il riposo” (1584) é uma transposição quase literal das informações fornecidas pelo antecessor, mas nele não é estabelecido nenhum paralelo entre o painel bíblico e a paixão desventurada da escultora. Gian Paolo Lomazzo, ao contrário, havia aventado no “Libro dei sogni” (1564) novas equivalências entre a artista e mulheres da Antiguidade que tiveram experiências amorosas tristes como Safo, Medeia e Tisbe. Fredrika Jacobs acredita que o paralelo com Safo motivou a exclusão da escultora do cânone da história da arte; a equação incapacidade de refrear o próprio ardor = incapacidade de criar fez com que fosse vista como uma mulher irracional.

Tal veredito soa um tanto exagerado, já que a avaliação de de’ Rossi ao longo dos séculos se pautou sobretudo pelo relato de Vasari. Este, por exemplo, serve de inspiração a Carlo Cesare Malvasia que, ao escrever a biografia de Elisabetta Sirani em “Felsina pittrice” (1678), lembra não só a vida de “nossa Properzia de’ Rossi, tão excelente escultora”, como bosqueja um perfil ideal da pintora, feito de “mérito [...] inenarrável”, “virtude incomum”, “humildade ímpar”, “modéstia indizível” e “bondade inimitável”. No século XIX, Cicognara reconhece que de’ Rossi merecia estar entre os escultores mais célebres de seu tempo, pois lidara com “o duro mármore”. O baixo-relevo com o episódio bíblico, de composição “gentil” e execução “preciosa”, é reportado à “história infeliz de sua vida e dos seus singulares e desafortunadíssimos amores”, o que a levou a abandonar o trabalho na obra de São Petrônio e a dedicar-se à gravura em cobre. O relato de Bonafede, por sua vez, não acrescenta nada de novo à biografia da escultora, destacando-se apenas pelas linhas dedicadas ao relevo

que representava “o casto José e a impudica esposa de Putifar”. Em termos artísticos, a autora limita-se a exaltar os “movimentos naturalíssimos e cheios de graça” da obra em que de’ Rossi “se superou”. O que mais chama a atenção é a veemência com que é refutada a hipótese de que a figura da “mulher egípcia” pudesse ser um autorretrato. Bonafede não consegue acreditar que uma pessoa de juízo, “mesmo que tiranizada por um amor infeliz”, pudesse se colocar no lugar da “fêmea impudica” e expor um erro que “um coração gentil deveria [...] esconder até de si mesmo”, atribuindo o boato à inveja contra o “desditoso sexo”.

DOTADA DE UM “ENGENHO MUITO PERSPICAZ”, DISTINGUE-SE EM TODAS AS TAREFAS ÀS QUAIS SE DEDICA: MÚSICA; DESENHO; ESCULTURA EM MADEIRA; MINIATURAS EM CAROÇOS DE PÊSSEGO; PINTURA, NA QUAL MOSTRA “DILIGÊNCIA E BOM JUÍZO”; GRAVURA EM COBRE; ESCULTURA EM MÁRMORE...

Proferida em 22 de junho de 1830 e publicada em 1832, a conferência de Saffi segue o roteiro estabelecido

por Vasari, mas acrescenta alguns dados novos. O perfil da escultora é, mais uma vez, idealizado. Dotada de um “engenho muito perspicaz”, distingue-se em todas as tarefas às quais se dedica: música; desenho; escultura em madeira; miniaturas em caroços de pêssego; pintura, na qual mostra “diligência e bom juízo”; gravura em cobre; escultura em mármore, que enfrenta com “máscula firmeza”. O baixo-relevo de José e da esposa de Putifar, ao qual Saffi acrescenta outro com a história de Salomão e da rainha de Sabá, é interpretado em chave autobiográfica. À narrativa vasariana o autor adiciona um boato que corria em Bolonha: os personagens do baixo-relevo teriam as feições da escultora e do homem amado. Se acredita que ela possa ter usado esse recurso na figura de José, Saffi refuta, porém, a possibilidade de que uma mulher dotada de engenho e fama quisesse oferecer-se como “espetáculo à repreensão pública”. Tal como em Vasari, Aspertini desempenha o papel de vilão, pois convence os administradores de São Petrônio a pagar os baixos-relevos por um

“preço muito vil” e a colocá-los no interior da igreja e não na fachada. Desgostosa com esse tratamento, a artista deixa de colaborar na obra, mas isso não afeta a fama de que gozava na Itália e no estrangeiro. Sem conseguir “arrancar do coração a paixão amorosa”, morre ainda jovem, sendo pranteada pela cidade, que a admirava não só pela “excelência das virtudes” e pela “fugaz beleza do corpo”, mas também pelo “engenho excelente e por certa gentileza e suavidade de costumes”.

A problemática da paixão amorosa é também o “leit motiv” das produções ficcionais dedicadas a ela no mesmo período. O quadro de Ducis representa uma cena totalmente fantasiosa. Tendo terminado o baixo-relevo que representa Ariadne abandonada por Teseu na ilha de Naxos, a escultora o desvela e provoca admiração e surpresa num jovem cortesão. Iluminada pela luz que emana da superfície marmórea, de’ Rossi olha enlevada para o jovem posicionado numa porção mais sombria do quadro, que só se interessa pelo baixo-relevo. Interpretação sentimental do tema da artista que

se confunde com a própria obra, o quadro estabelece um paralelo entre a escultora e Ariadne, irmanadas no sofrimento provocado por uma paixão não correspondida. Alguns anos mais tarde, Felicia Hemans realiza uma écfrase da obra no poema “Properzia Rossi”. Precedido de uma breve notícia biográfica sobre a figura histórica, na qual é destacada sua morte em consequência de um “amor não correspondido”, o poema é concebido como um monólogo em que a artista apresenta seu último trabalho como “mais um sonho de paixão e beleza”, concebido para o homem que ela amou em vão. O paralelo entre a escultora e Ariadne proposto por Ducis ecoa na ideia de que a figura mitológica tinha a forma e as feições de sua criadora, que infundiu nela sua história de vida.

A tragédia de Costa tem como eixo central um triângulo amoroso involuntário. A ação passa-se em Bolonha em fevereiro de 1530, poucos dias antes da cerimônia de coroação de Carlos V como imperador do Sacro Romano Império pelo papa Clemente VII. Properzia não trabalha há um

ano, desde que o homem que amava partiu sem nenhuma explicação. Nesse momento chegam à cidade Elisa e a irmã Beatrice, que vai estudar desenho com a escultora, além de Alfonso di Lannes, que é informado de que de’ Rossi fez alguns trabalhos para o maior templo da cidade, entre os quais o relevo que representa o episódio bíblico de José, em cujo rosto teriam sido representadas as feições do “traidor que fugiu dela”. A semelhança entre José e Alfonso é reconhecida por Beatrice e Elisa e pelo barão de Antiego, que vão desvelando elementos centrais da trama. Elisa descobre que ela e Properzia estão apaixonadas pelo mesmo homem; o barão revela à artista que Alfonso irá para Paris com a mulher amada. Alfonso, que havia sido noivo de Elisa, fora obrigado a fugir para livrar-se da perseguição dos protestantes; acreditando que esta havia morrido num naufrágio, apaixonou-se por Properzia, mas deve escapar de novo por causa do perigo representado pela “seita inimiga do bem”. De volta a Bolonha, promete casar-se com a artista, que retoma a vontade de trabalhar e aceita uma encomenda. Ao

encontrar-se casualmente com Elisa, o jovem esclarece os diversos equívocos e, embora amando Properzia, resolve honrar o primeiro compromisso. A generosidade das duas mulheres tem um desfecho trágico: sem saber que Elisa havia decidido tomar o véu, a escultora envenena-se e morre pouco depois de Alfonso pedi-la em casamento e prometer-lhe que iriam para Roma, onde “Michelangelo e os artífices mais ilustres” a receberiam em seu círculo e onde ela se tornaria “mais famosa”. O emissário do papa encontra-a agonizante. O libreto de Capannari, por fim, confere contornos um tanto diferentes à história da escultora. Properzia e o jovem escultor Guido formam um casal apaixonado, que é separado pela perfídia de Aspertini. Interessado na jovem, o artista convence Guido a viajar para Roma e lhe dá posteriormente a notícia de que Properzia vivia “um funesto e ignóbil amor”. Tempos depois, Bice ganha de de’ Rossi sua última escultura. Quando descobre que Guido é noivo de Bice, a artista retira-se desolada. Ao olhar para o painel que recebera da amiga, Bice percebe uma semelhança entre o

“pastor da Judeia” ali representado e as feições de Guido. Os dois dirigem-se para o ateliê de Properzia, onde a encontram agonizante, mas ainda capaz de pedir que Aspertini seja perdoado. Logo após sua morte chega o emissário do papa Clemente VII, que queria conhecê-la.

UMA MULHER BELA E ALTAMENTE DOTADA, QUE É PERSEGUIDA POR INVEJA PROFISSIONAL, É INFELIZ NO AMOR E MORRE NO APOGEU DA FAMA E DA BELEZA...

O perfil traçado por Ragg em 1907 parece dialogar, de início, com as representações ficcionais da artista: “Uma mulher bela e altamente dotada, que é perseguida por inveja profissional, é infeliz no amor e morre no apogeu da fama e da beleza – não temos aqui todos os elementos do melodrama e do romance? E, na verdade, a história de Properzia de’ Rossi [...] foi tema de uma tragédia de sucesso e de muita ficção bombástica mascarada de história”. O interesse desta biografia não reside tanto nas informações, que retomam fontes anteriores, mas, sobretudo, em

algumas ponderações que fornecem uma moldura histórica aos predicados da escultora. O fato de Properzia tocar e cantar bem é reportado a um dado preciso: Bolonha era a cidade “mais musical” da península. Seus diferentes pendores artísticos são considerados um dote comum às mulheres do período, que “tocavam, cantavam, dançavam, enfiavam o nariz nos clássicos, escreviam cartas e compunham versos e eram ainda companheiras agradáveis, excelentes críticas e graciosas amadoras”. O que distingue de’ Rossi nesse panorama é ter tomado uma decisão que a levou da condição de diletante para a de uma profissional diligente num universo monopolizado pelo sexo “mais ríspido”. Na análise do painel “José e a esposa de Putifar”, Ragg absolve Vasari da acusação de ter difundido um boato, pois não há “censura, desprezo, incredulidade ou atenuação” na informação que ouviu dos contemporâneos da escultora, absolutamente condizente com a sociedade do período. A relação de Properzia com Anton Galeazzo Malvasia é vista por ela como uma “amizade platônica”, como um “namorico”, que

constituía um passatempo para os homens e uma razão de vida para as mulheres.

Afinal, quem é Properzia de’ Rossi? As informações de que dispomos não são muitas, sobretudo em relação à sua produção. Sabe-se que nasceu em Bolonha por volta de 1490 e que morreu em 1530. Seu trabalho na basílica de São Petronio é atestado por recibos relativos à execução de peças próprias ou de outros artistas que lhe forneciam desenhos, num arco temporal que vai de 18 de janeiro de 1525 a 20 de julho de 1526. Poucas obras são hoje atribuídas a ela: os relevos “José e a esposa de Putifar” e “A esposa de Putifar acusa José”, executados em 1525, e um brasão-relicário da família Grassi. As sibilas e os anjos citados em alguns recibos não foram reconhecidos no vasto conjunto decorativo da igreja, caracterizado por uma abordagem coral, que tem como norte a “rafaelização de Michelangelo”, nos dizeres de Irene Graziani. Embora haja notícias de miniaturas em caroços de frutas, do busto do conde Guido de’ Pepoli, das decorações executadas na igreja

de Santa Maria del Baraccano e de gravuras em cobre, não foi possível até agora atribuir tais obras à mão de de' Rossi ou localizá-las. Os desenhos inspirados em trabalhos de Rafael e colecionados por Vasari estão extraviados; o único que poderia ser atribuído a ela, “Leão e texugo”, pertencente à Galeria da Academia (Veneza), não foi incluído no catálogo de sua obra. Mesmo a notícia sobre sua formação no ateliê de Marcantonio Raimondi, que trabalhou em Bolonha até 1506, não é avalizada pela historiografia atual.

Este, porém, pode estar na base do relevo “José e a esposa de Putifar” graças à gravura homônima (1517-1520), derivada de um desenho de Rafael para as “logge” do Vaticano e executado por Giulio Romano entre 1512 e 1518. O trabalho de de' Rossi, com efeito, traz a marca do estilo de Rafael na representação da figura de José por uma sequência harmoniosa de verticais e horizontais, enquanto a figura feminina, que é a protagonista principal do baixo-relevo, exibe um braço poderoso, evocador da poética de Michelangelo. O segundo relevo

atribuído à escultora, denominado anteriormente “Salomão e a rainha de Sabá”, pode ter-se baseado num desenho de Alfonso Lombardi. Um dado destacado por diversos autores, mas ausente na biografia vasariana, diz respeito a dois processos aos quais a artista respondeu. Em outubro de 1520, tem que defender-se da acusação de ter invadido e danificado a horta de um vizinho junto com Malvasia. A ação é retomada em abril do ano seguinte, mas sua sentença é desconhecida. Em janeiro de 1525, a escultora é acusada de ter agredido o pintor Vincenzo Miola com o auxílio do também pintor Domenico del Francia. À afirmação de Jacobs de que Vasari criou um retrato positivo e idealizado da artista ao não mencionar os dois processos podem ser contrapostas algumas indagações. O escritor tinha conhecimento de tais fatos, posto que não morava em Bolonha? Como explicar o interesse do papa Clemente VII por “tão nobre e elevado engenho”, como escreve o autor, caso corressem vozes de uma conduta não adequada a uma mulher?

A ideia da autora de que Vasari prestara um desserviço à artista,

apresentando-a como alguém incapaz de controlar o próprio desejo e de gerenciar a própria carreira no comentário sobre o baixo-relevo de José, ecoa na análise de John Paoletti e Gary Radke, que apontam no episódio a dificuldade de muitos homens “em acreditar que as mulheres pudessem ser, ao mesmo tempo, criativas e virtuosas”. Essa visão moralista não estava presente no livro de Ragg, que aceita com naturalidade o artifício usado pela artista - servir-se do “pretexto sagrado e de seu disfarce grego” - para contar uma história de amor moderna por meio de um autorretrato e do retrato do objeto de sua paixão. O fato de Vasari estabelecer um paralelo entre arte e vida não degrada necessariamente a realização de sua biografada, pois se pode supor que esta, ao identificar-se com a esposa de Putifar, esteja propondo uma interpretação do episódio por um ponto de vista feminino. Uma comparação entre a gravura de Raimondi e o relevo de São Petronio parece confirmar essa hipótese. Na gravura, a figura feminina está em pé e segura com firmeza o manto do



Fig. 3: Properzia de' Rossi. José e a esposa de Putifar, 1525. Imagem: reprodução.

jovem para que ele não escape. Na escultura, a mulher aparece sentada, dando a impressão de estar dividida entre dois sentimentos: usa o vigor do braço para prender o manto, mas exibe no rosto uma expressão de resignada melancolia, como que para enfatizar a inutilidade do gesto. O tratamento da personagem é evidentemente erótico: a veste está grudada no corpo, evocando um véu, e os seios intumescidos e descobertos sinalizam seu desejo. Este pode ser também notado na mão que aperta o colchão em mais um gesto de volúpia e desespero.

NO CASO DE DE' ROSSI PODE-SE AVENTAR OUTRA POSSIBILIDADE DE ANÁLISE: ELA PODERIA TER SIDO ESCOLHIDA PARA REITERAR A NOBREZA DA ESCULTURA NUM MOMENTO DOMINADO PELA DISPUTA ENTRE AS VÁRIAS ARTES PARA DETERMINAR UMA SUPOSTA SUPERIORIDADE...

Os poucos dados à disposição sobre a vida de de' Rossi levaram alguns intérpretes contemporâneos a afirmações errôneas. Griselda Pollock, por exemplo, inclui-a no rol das mulheres nobres celebradas por Vasari, escolhidas por “aqueles aspectos de sua posição social que estavam de acordo com o elevado conceito de artista que ele estava tentando assegurar”, além de datar de 1520 o baixo-relevo “José e a esposa de Putifar”. A escultora, porém, é filha de um notário e sua caracterização como uma dama da corte deve ser atribuída a diversos fatores, dentre os quais o modelo proposto por Baldassare Castiglione em “Il libro del cortigiano” (1528), o debate humanista sobre a condição feminina e o próprio objetivo que guiava as “Vite”: fornecer exemplos de excelência na vida e na arte às novas

gerações. É possível, como sugere Marjorie Och, que Vittoria Colonna tenha servido de modelo à configuração do retrato de de' Rossi e das outras mulheres artistas mencionadas no livro, pois há semelhanças evidentes entre a reputação de que aquela gozava e a construção do perfil das artistas selecionadas, igualmente louvadas pela beleza, pela virtude, pela castidade, pela modéstia, pela graça e pela capacidade criativa.

No caso de de' Rossi pode-se aventar outra possibilidade de análise: ela poderia ter sido escolhida para reiterar a nobreza da escultura num momento dominado pela disputa entre as várias artes para determinar uma suposta superioridade. Segundo Sally Quin, Vasari promove de' Rossi porque a mulher era considerada inadequada à prática escultórica, usando como artifício retórico a relação entre seu corpo belo e delicado e suas obras portadoras de qualidades similares. Pollock e Rozsiska Parker valem-se das qualificações dadas por Vasari às obras da escultora - sutileza, polimento e delicadeza - para asseverar que o autor nada mais faz

do que usar um estereótipo feminino para diferenciar a arte das mulheres da Arte (masculina) e para adaptar a realidade das atividades destas aos mitos da criatividade cultural dos homens. A questão, no entanto, é mais complexa do que as duas historiadoras supõem, pois Vasari está trabalhando com categorias maneiristas e esse mesmo tipo de adjetivação é aplicado a obras de artistas homens. Bastaria ler, por exemplo, a vida de Jacopo da Pontormo, na qual Vasari usa termos como “maneira um pouco mais fantasiosa e viva”, “suavidade”, “doçura”, “beleza” e “graça”. Ou a de Francesco Primaticcio, em que são usadas palavras como “sutileza” e “gentileza”.

De’ Rossi constitui um caso exemplar de artista celebrada ao longo dos séculos, apesar de ter deixado um legado bem pequeno: “Poucos mármores que, quem sabe, dirão aos pósteros que eu nascera para a glória”, como declama a personagem de Costa pouco antes de morrer. A análise de sua trajetória parece permitir formular aquelas que Germaine Greer acredita ser as “verdadeiras perguntas” a

respeito das mulheres artistas. Qual sua contribuição às artes visuais? Se existe uma única obra de qualidade feita por uma artista, onde estão as demais? Qual o grau de excelência das mulheres que ganhavam a vida com sua produção artística? A julgar por “José e a esposa de Putifar”, sua obra-prima indiscutível, a escultora conseguiu infundir elementos próprios no léxico maneirista, conjugando harmoniosamente dois estilos vistos como irreconciliáveis (Rafael e Michelangelo) por meio de uma espacialidade equilibrada e de um jogo tenso e, ao mesmo tempo, sutil entre a graça do primeiro e o vigor do segundo. Sua opção pela escultura demonstra que se tratava de uma personalidade decidida, que adentra um território considerado masculino e que consegue se impor por suas qualidades específicas, amplamente reconhecidas pelos contemporâneos e pelas gerações futuras. Responder à indagação sobre o paradeiro de suas obras ou sobre a possibilidade de distinguir as peças de sua autoria em São Petrónio é uma tarefa em aberto, à qual diversos historiadores têm dado

soluções por enquanto provisórias. O caso de’ Rossi continua, portanto, em aberto, acrescentando o mito que cerca sua vida e aguardando novas respostas talvez impossíveis.

REFERÊNCIAS

Bonafede, Carolina. “Cenni biografici e ritratti d’insigni donne bolognesi raccolti dagli storici più accreditati”. Bologna: Tipografia Sassi nelle Spaderie, 1845.

Borghini, Raffaello. “Il riposo”. Reggio: Pietro Fiaccadori, 1826, v. 2.

Capannari, Alessandro; Collina, Francesco Saverio. “Maria Properzia de’ Rossi”. Roma: Tipografia dei Fratelli Pallotta, 1877.

Cicognara, Leopoldo. “Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova”. Prato: Fratelli Giachetti, 1823, v. IV.

Costa, Paolo. “Properzia de’ Rossi”. Milano: Placido Maria Visaj, 1833.

Fortunati, Vera; Graziosi, Irene. “Properzia de’ Rossi: una scultrice a Bologna nell’età di Carlo V”. Bologna: Editrice Compositori, 2008.

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.

Hemans, Felicia. “Selected poems, letters, reception materials”. Princeton-Oxford: Princeton University Press, 2000.

Jacobs, Fredrika H. The construction of a life: Madonna Properzia De’ Rossi Schultrice bolognese. “Word & Image”, v. 9, n. 2, abr-jun. 1993.

Malvasia, Carlo Cesare. “Felsina pittrice: vite de’ pittori bolognesi”. Bologna: Erede di Domenico Barbieri, 1678, t. II.

Och, Marjorie. Vittoria Colonna in Giorgio Vasari’s Life of Properzia de’ Rossi. In McIver, Katherine A. (org.). “Wives, widows, mistresses, and nuns in early modern Italy: making the invisible visible through art and patronage”. Aldershot: Ashgate, 2011.

Paoletti, John T.; Radke, Gary M. “Art in Renaissance Italy”. London: Laurence King, 2005.

Parker, Rozsiska; Pollock, Griselda. “Old mistresses: women, art and ideology”. New York: Pantheon Books, 1982.

Pollock, Griselda. “Vision and difference: feminism, femininity and the history of art”. London-New York: Routledge, 2003.

Quin, Sally. Describing the female sculptor in early modern Italy: an analysis of the vita of Properzia de’ Rossi in Giorgio Vasari’s Lives. “Gender and History”, v. 24, n. 1, 2012.

Ragg, Laura M. “The women artists of Bologna”. London: Methuen, 1907.

Saffi, Antonio. “Della vita e delle opere di Maria Properzia de’ Rossi scultrice bolognese”. Bologna: Tipografia della Volpe, 1832.

Vasari, Giorgio. Madonna Properzia de’ Rossi. In “Opere complete”. Firenze: Sansoni, 1974, v. V.



Marcia pintando autorretrato. Imagem do Século XV. Autor desconhecido. Imagem em domínio público.

ARTIGO

MULHERES NAS ARTES PLÁSTICAS ATRAVÉS DOS TEMPOS – ANTIGUIDADE

Apesar das diversas tentativas de apagá-las da história, elas sempre estiveram presentes. Se quase não as encontramos nos livros oficiais, quem pesquisa documentos antigos encontra registros de grandes mulheres que alteraram o curso da história humana...

WALTER MIRANDA
ABCA/SÃO PAULO

Se você olhar à sua frente, elas estarão lá. Olhou para o lado direito? Esquerdo? Atrás? Sim, elas sempre estiveram, estão e estarão presentes. Sim, estou falando das nossas eternas companheiras, as mulheres. Elas são chamadas de sexo frágil, mas plagiando o músico Erasmo Carlos: “eu que faço parte da rotina de uma delas sei que a força está com elas”.

Tá certo, quando é preciso abrir a tampa de um vidro de palmito elas nos chamam, mas a força delas é mais poderosa por ser sutil, quase imperceptível, é a força do convencimento; da persistência; da resiliência, que dobra, mas não quebra. Ou seja, elas estão e sempre estiveram presentes em nossas vidas. Muitas vezes operam em silêncio e com delicadeza, mesmo não sendo valorizadas como merecem.

Há muito tempo se tenta controlá-las, obrigá-las a seguir parâmetros sociais determinados pelos homens. Basta ler a Bíblia para vermos os aconselhamentos dados a elas. Mesmo na Grécia antiga, país que inventou a democracia, elas eram proibidas de votar.

Apesar das diversas tentativas de apagá-las da história, elas sempre estiveram presentes. Se quase não as encontramos nos livros oficiais, quem pesquisa documentos antigos encontra registros de grandes mulheres que alteraram o curso da história humana. Muitas foram apagadas dos registros oficiais ou tiveram sua história pessoal alterada. Caso clássico da cultura ocidental é o de Maria Madalena, cujo evangelho foi tornado apócrifo¹ e ela é confundida com uma pecadora no Novo Testamento. Entre tantas outras, também é possível citar a rainha egípcia Hatshepsut², cuja existência sofreu a tentativa de ser apagada da história por seu sucessor, mas a enorme quantidade de obras e templos deixados por ela possibilitou o resgate de seu legado.

No mundo das artes também, elas sempre existiram, mas nas escolas tradicionais ou mesmo de arte, raramente se fala de artistas mulheres quando se menciona artistas importantes ao longo da história da humanidade, pelo menos até o século XIX. É certo que ao longo do tempo houve alguns historiadores que prestaram atenção em sua importância

e registraram em livros seus nomes e atividades, mas são livros ignorados pelas culturas moderna e contemporânea. Somente a partir da segunda metade do século XIX é que elas passaram a ter reconhecimento no meio artístico, mas ainda assim, sofrendo grande preconceito social e cultural.

Em 1990, percebi a presença delas na história das artes. Estava em Washington e tive a oportunidade de visitar o National Museum of Women in the Arts (Museu Nacional de Mulheres nas Artes). Sim, existe pelo menos um museu em homenagem a elas. Só então percebi que alguma coisa estava errada no que eu havia aprendido pelos livros clássicos de história da arte. Daí em diante passei a pesquisar sobre a atividade delas e fiquei impressionado com a quantidade de artistas mulheres que lutaram para mostrar seus trabalhos de alta qualidade e ao mesmo tempo o empenho delas para serem respeitadas em um meio cultural extremamente machista. Fiquei apaixonado pelo tema e fui comprando os poucos livros que encontrei pela frente (escritos no

século XIX e XX) ou lendo e fazendo anotações daqueles que não pude comprar e achando textos guardados em bibliotecas.

Depois de tantos anos, me senti encorajado a dar alguns cursos rápidos sobre esse apaixonante tema: A participação das mulheres no campo das artes plásticas.

Como o tema é vasto, atrevo-me a escrever resumidamente, em alguns capítulos a serem publicados a cada edição do Jornal da ABCA, sobre a participação histórica da mulher no campo das artes plásticas desde sempre. Sim, desde sempre, pois desde o início daquilo que chamamos de cultura elas tiveram forte e constante presença no meio artístico e social.

Uma recente teoria indica que mesmo na Pré-história as mulheres já se manifestavam artisticamente. De acordo com essa teoria boa parte das pinturas rupestres, cujas assinaturas eram feitas com a silhueta das mãos, foi feita por mãos femininas. Ao que parece, a relação entre o tamanho dos dedos das mãos masculinas e femininas é diferente e as marcas deixadas

por elas nas cavernas servem como comprovação de sua autoria³.

SABEMOS QUE NA GRÉCIA ANTIGA PINTURAS EM PAREDES E PAINÉIS ERAM COMUNS, MAS INFELIZMENTE AS OBRAS NÃO CHEGARAM ATÉ OS NOSSOS DIAS...

Há também que considerar a importância feminina ainda na Pré-história pela quantidade de esculturas atribuídas a deusas encontradas por arqueólogos em sítios milenares na forma de esculturas em argila, marfim ou pedra.

Caso especial é a “Grande Mãe”, cuja origem remonta à Pré-História e à cultura Frígia na Antiguidade sendo que mais tarde seria chamada de deusa Cibele⁴ pela cultura greco-romana. Ela permeou a mitologia ocidental passando pela Idade Média, Renascimento e, ainda hoje, continua se fazendo presente em monumentos públicos de alguns países. Cibele sempre é retratada como uma deusa ou rainha sentada em um trono e acompanhada por um ou duas leas.

Minha pesquisa sobre a mulher na pintura se restringe à cultura ocidental, entretanto, devido a

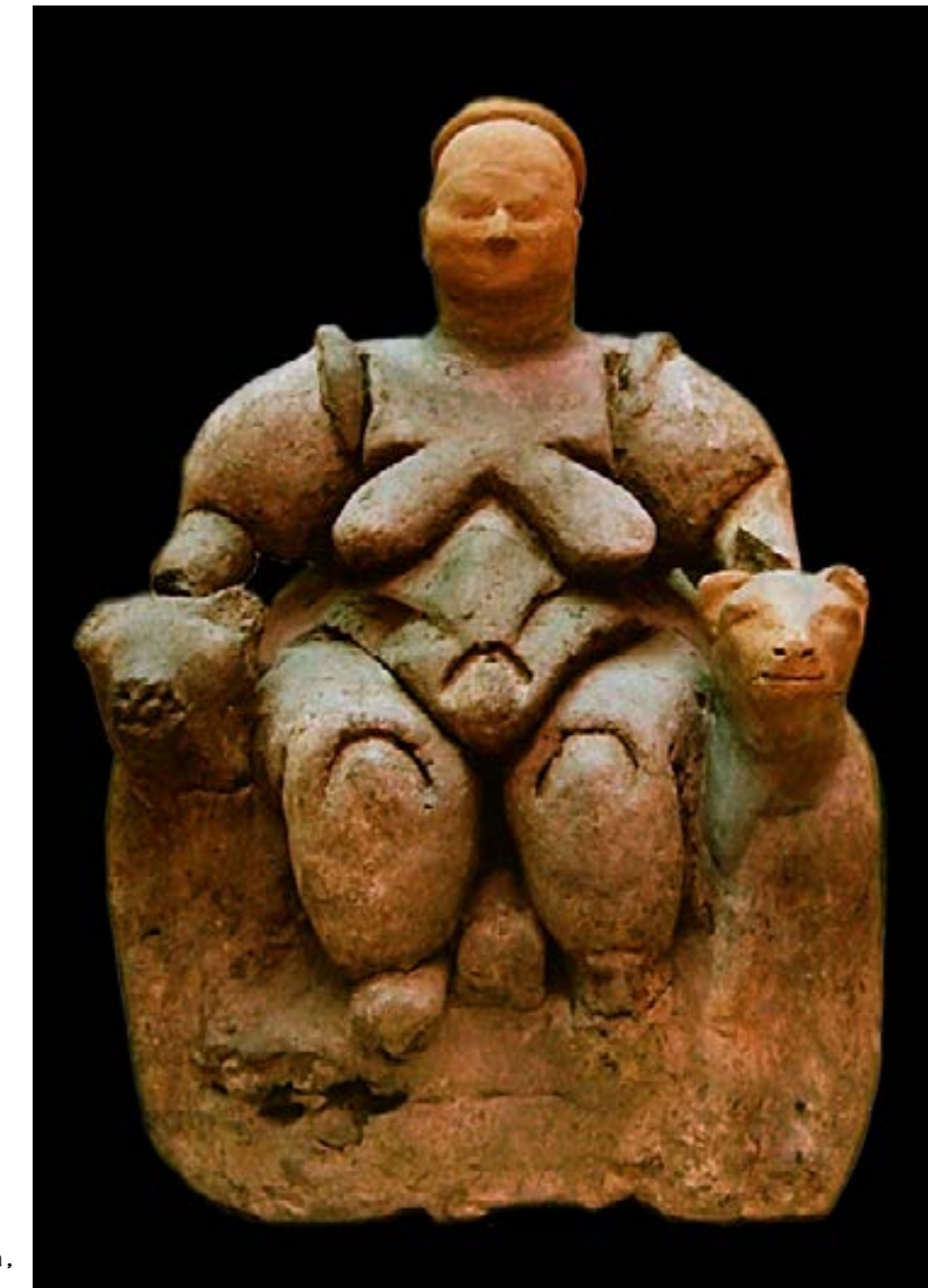


Fig. 2: A Grande Mãe, Museu das Civilizações da Anatólias Ankara, Turquia. Imagem em domínio público



Fig. 3: Fonte de Cibele na Praça de Cibele, em Madrid, Espanha. Escultor: Francisco Gutiérrez Arribas. Imagem em domínio público.

algumas informações documentais, é possível abranger superficialmente o Egito Antigo. Embora eu não tenha encontrado nenhum relato ou imagem sobre a existência de pintoras ou escultoras nessa cultura, sabemos que a mulher tinha mais liberdade do que em qualquer outra civilização da época. Muitos relevos, pinturas e manuscritos mostram maridos e esposas exercendo atividades em conjunto. Ela poderia gerenciar os negócios da família, se divorciar e exercer diversas atividades profissionais, religiosas e artísticas, entre elas a dança e a música (cantando ou tocando instrumentos musicais)⁵.

Sabemos que na Grécia Antiga pinturas em paredes e painéis eram comuns, mas infelizmente as obras não chegaram até os nossos dias. Existem poucas fontes acadêmicas da época que testemunham esse fato mencionando inclusive alguns nomes de artistas e breves relatos sobre suas vidas e trabalho. Assim, as poucas informações que temos hoje foram obtidas de textos antigos sobreviventes ou de textos que mencionam autores antigos além de algumas imagens em vasos gregos antigos que mostram mulheres pintando os vasos juntamente com os homens.

A fonte mais ampla de informações sobre mulheres artistas na Antiguidade é encontrada na enciclopédia de 37 volumes intitulada *Naturalis Historia*, escrita por Plínio, o velho (Caius Plinius Secundus, 23 ou 24-79). Na Grécia antiga, era comum aos artistas apresentarem suas obras em competições artísticas e Plínio situa cronologicamente várias competições usando como referência os números das Olimpíadas e assim como nos dias de hoje, geralmente, os trabalhos eram comprados pela classe rica e pelos governantes.

Em sua obra, Plínio cita brevemente cinco ou seis mulheres pintoras, mas essas menções nos servem de referência para saber da existência delas e sua competência profissional: Timarete, Aristarete, Iaia, Olímpia, Irene e talvez, Calipso⁶.

Timarete ou Thamyris (c. 400-500 a.C.) foi uma pintora grega, filha do pintor ateniense Mícon, o jovem. Pode-se concluir que ela era bastante respeitada como pintora porque pintou um painel da deusa Diana para a cidade

de Éfesos (cidade que reverenciava Diana). Plínio afirmou que o painel era o mais antigo existente até então e era muito famoso.

Boccaccio em seu livro *Mulheres Famosas* afirma que Timarete desprezou os deveres femininos para exercer a profissão do pai⁷. Entretanto, não encontrei a fonte de onde ele tirou essa informação. Se for verdade, ela serve de embasamento para concluir que Timarete tinha uma personalidade forte e feminista, já que na sociedade em que ela vivia a mulher tinha muitas limitações para exercer atividades profissionais.

Aristarete (?) era filha e aluna do pintor grego Nearkos. Nada se sabe sobre a época em que ambos eram ativos. Devido a uma de suas pinturas que representa Esculápio ou Asclépio, deus grego da medicina, e algumas obras de Nearkos, citadas por Plínio, pode-se concluir que ambos pintavam temas mitológicos.

Iaia (c. 110 a.C.), também conhecida como Lala, Maia e Marcia, foi uma pintora nascida na cidade de Cízico (atual Turquia) dominada pelos gregos e depois pelos romanos. Plínio

menciona que ela pintava usando pincéis e também esculpia em marfim. Pintou vários retratos de mulheres e painéis em Roma, sendo que um de seus trabalhos mais comentados em vida foi um grande painel representando uma velha senhora. Plínio afirmou que Marcia fez um autorretrato olhando-se em um espelho. Essa observação serviu de inspiração durante a Idade Média para alguns artistas criarem obras representando Marcia pintando seu autorretrato. Ele também mencionou que nenhum pintor era mais rápido do que ela e que seu talento era tamanho que seus trabalhos eram vendidos a preços mais altos do que os dos concorrentes retratistas. Ela permaneceu solteira por toda a vida, fato que nos permite imaginar que não se submeteu ao machismo que imperava em sua época e que poderia interromper sua carreira.

Olímpia (?) é outra artista mencionada por Plínio. Ele explica que nada se sabe sobre sua carreira e pinturas exceto que ela teve um aluno chamado Autobulus. Essa informação é suficiente para inferir que uma mulher dando aulas, naquela época, sobre uma

profissão exercida majoritariamente por homens, deve ter sido uma artista muito respeitada em vida.

Irene (?) era filha do artista Clatino. Não sabemos a origem e a data de nascimento de ambos. Embora ela seja a segunda pintora citada por Plínio, decidi mencioná-la ao final da lista em razão de uma polêmica sobre sua produção artística.

Devido a diferentes interpretações gramaticais sobre o texto de Plínio, alguns estudiosos dizem que Irene é conhecida pela pintura de uma ou de cinco obras. No primeiro caso apenas uma obra de sua autoria teria sobrevivido, a pintura de uma jovem (cuja obra ainda se encontrava na cidade de Elêusis na época de Plínio). No segundo caso, ela seria autora do quadro da jovem mencionada; da ninfa Calipso; de um homem velho; do prestidigitador Teodoro e da dançarina Alcisthenes.

Entretanto, existem estudiosos que afirmam que Calipso é o nome de outra artista autora de três obras: um homem velho; o prestidigitador Teodoro e a dançarina Alcisthenes.



Fig. 4: Mosaico de Alexandre durante a batalha de Isso. Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Imagem em domínio público.

Dessa forma, os estudiosos que atribuem funções acusativas ao texto de Plínio afirmam que Irene é autora de cinco obras. Já os estudiosos que atribuem a função nominativa ao texto afirmam que apenas uma obra é de autoria de Irene e que existiu outra pintora, de nome Calipso, autora de três obras⁸.

Embora não seja explícito, a meu ver, Plínio menciona mais uma artista: Cora de Sicião (c. 650 a.C.). Aprendiz e filha do ceramista Butades, ela é mais conhecida como a autora de um desenho que se tornou erroneamente referência para pintores, durante séculos, como a criação do desenho ou mesmo da pintura de retratos. Plínio conta que ela se enamorou de um aluno do pai dela e que na véspera de

uma longa viagem dele ao exterior, ela desenhou com carvão, na parede do ateliê do pai, o perfil do rosto do namorado projetado por uma luz. Ao notar o desenho feito pela filha, Butades modelou em argila o rosto do rapaz, criando assim o primeiro retrato em relevo em argila⁹. O relevo ficou



Fig. 5: Mulher pintando ao lado de uma estátua de Príapo. Foto: Wolfgang Riege via Wikimedia Commons. Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Imagem em domínio público.

preservado na cidade de Corinto até ser destruído durante a invasão da cidade pelos Romanos em 146 a.C.

Helena do Egito (c. 350 a.C.) é uma das duas pintoras da Antiguidade que não foi mencionada por Plínio. Fócio I (c.820-891), patriarca de Constantinopla (também conhecido como São Fócio) escreveu em sua obra *Myriobiblion* que Helena era filha do pintor Tímon do Egito. Nada se sabe sobre ela, porém, Fócio afirma que ela pintou uma cena da vitória de Alexandre o Grande (353 a.C.-326 a.C.) sobre o rei Persa Dario III, durante a batalha de Isso. Alguns acreditam que posteriormente, foi feita uma cópia de sua pintura em um mosaico, encontrado no piso de uma casa aristocrática de Pompéia, chamada de casa do Fauno. Entretanto, existe a possibilidade de que o mosaico tenha sido baseado na obra do pintor grego Filoxeno de Erétria¹⁰ (sec. IV a.C.), pois Plínio afirma que Filoxeno pintou uma obra com esse tema sob encomenda de Cassandro (ca. 350 a.C.-297 a.C.) um dos generais de Alexandre e posteriormente rei da Macedônia.

Outra pintora da Grécia clássica não mencionada por Plínio é Anaxandra (c. 220 a.C.), filha e aluna do pintor grego Nealkes, um pintor de temas mitológicos e cotidianos. Sabemos de sua existência porque ela foi mencionada no século II pelo teólogo cristão Clemente de Alexandria (c.150-c.215), em um texto denominado “*A mulher, assim como o homem, é capaz de perfeição*”. Clemente cita como sua fonte o trabalho¹¹ de um estudioso do século I, Dídimus Calcenteros (c.63a.C-c.10).

Até o momento, não encontrei relatos sobre mulheres pintoras ou escultoras durante o império romano, mas dois afrescos encontrados em Pompéia atestam que, definitivamente, as mulheres exerciam a atividade de pintoras. Uma das imagens mostra uma artista pintando um quadro usando como referência uma estátua e a outra imagem mostra uma pintora usando um cavalete.

As cidades de Pompéia e Herculano também possuem vários afrescos que nos possibilitam entender que a arte romana sofreu bastante influência da

arte grega. Por isso, as conclusões sobre essa época são baseadas muitas vezes em interpretações dessas fontes. Além disso, é extremamente raro encontrar informações sobre a atuação profissional das mulheres no campo das artes na Antiguidade e certamente muitas artistas importantes jamais serão reconhecidas por não serem mencionadas nos textos que chegaram até os nossos dias.

Na próxima edição do Jornal da ABCA, abordarei a atividade de artistas durante a Idade Média.

* Walter Miranda é membro da ABCA, artista plástico e professor de técnicas artísticas e história da arte (www.fwmartes.com.br).

REFERÊNCIAS

Wilma Steagall De Tommaso. **Maria Madalena nos textos apócrifos e nas seitas gnósticas**. Revista Último Andar - Pesquisa em Ciência e Religião, (14) pp.79-94 - 2006 disponível em: http://www4.pucsp.br/ultimoandar/download/artigos_maria_madalena.pdf;

Barbas, H. **Madalena, História e Mito**. Lisboa, Portugal. Ésquilo edições e multimídia. 2008 - disponível em: http://www.helenabarbas.net/books/2008_Madalena_Historia_e_Mito_H_Barbas.pdf.

² Souza Aline, F. **A mulher-Faraó: Representações da rainha Hatshepsut como instrumento de legitimação**. Dissertação apresentada na Universidade Federal Fluminense. Niterói. 2010 - Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1368.pdf>; <http://arqueologiaegipcia.com.br/2011/07/28/um-vislumbre-da-farao-mulher-hatshepsut/>;

³ Virginia Hughes. **Were the First Artists Women?** National Geographic. October 9, 2013. Disponível em: <https://news.nationalgeographic.com/news/2013/10/131008-women-handprints->

oldest-neolithic-cave-art/; Snow D. **Sexual Dimorphism in European Upper Paleolithic Cave Art**. American Antiquity. 78(4): pp.746-761. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/273042625_Sexual_Dimorphism_in_European_Upper_Paleolithic_Cave_Art.

⁴ Legge, F. **The Most Ancient Goddess Cybele**. Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland, pp.695-714 Published by Cambridge University Press, 1917; **The Great Mother of Gods**. Enciclopédia Britânica. Acessível em: <https://www.britannica.com/topic/Great-Mother-of-the-Gods>; **Cybele, The Mother Goddess**. Acessível em: <https://womeninantiquity.wordpress.com/2018/11/27/cybele-the-mother-goddess/>.

⁵ Mark, Joshua J. **Women in Ancient Egypt**. Ancient History Enciclopedya. Last modified Nov 04, 2016. Disponível em: <https://www.ancient.eu/article/623/>.

⁶ Pliny the Elder. **The Natural History**. Trad. John Bostock. Publ. Taylor and Francis, Red Lion Court. 1855, book 35, chap. 40; **Pliny's Natural History**. Trad. Harris Hackham. Publ. Harvard University

Press 1949-54, book 35, chap. 40; Antonio da Silveira Mendonça. **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; Annateresa Fabris. **Plínio o velho: Uma história material da pintura**. Locus revista de história v.10, nº2 pp 73-91, 2004.

⁷ Boccaccio G. **De Mulieribus Claris** (On Famous Women). Trad. Guido A. Guarino. Italica Press Inc. New York. 2011.

⁸ Jerry Linderski. **The Paintress Calypso and Other Painters in Pliny**. Publicado por Rudolph Habelt GmbH, pp. 83-96. 2003;

Antony Corbeill. **A New Painting of Calypso in Pliny the Elder**. Eugesta Revue, nº 7 pp. 184-98, 2017.

⁹ Pliny. Op. Cit. Book 35, chap. 43 e Pliny's. Op. Cit. Book 35, chap. 43.

¹⁰ Pliny. Op. Cit. Book 35, chap. 36 e Pliny's. Op. Cit. Book 35, chap. 36.

¹¹ 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.



Fig. 1, 2 e 3: Alexandre Frangioni, Exodus II - Not everything that shines is gold, 2019. Imagem: Wiki Commons. <https://youtu.be/pQ1APsmfumw>

ENSAIO

“EXODUS” REVELA A EXPRESSÃO CRIATIVA DE ALEXANDRE FRANGIONI

Desde 20157 o fluxo do mercado financeiro é o tema que o artista sintetiza nesta série em iconografias que ocupam diferentes suportes

SANDRA HITNER
ABCA/SÃO PAULO

Representar a movimentação de formas fixas dentro de espaços limitados que contenham conceitos e, sobretudo, estética, requer infinitos recursos da imaginação. Desde 2017, o fluxo do mercado financeiro foi um tema escolhido para que o artista plástico Alexandre Frangioni criasse as séries artísticas denominadas “Exodus”.

São instalações onde podemos observar pequenas demarcações aglomeradas formando diversas iconografias significativas do desempenho do fluxo financeiro de um determinado momento. Ocupam diferentes suportes de diferentes formatos, dimensões e cores, inclusive paredes. As demarcações são esculturas de pequenos porquinhos carregando moedas autênticas de seus países de origem, que simbolizam “cofrinhos”. Também há outros símbolos significativos, que, unidos aos cofrinhos, formam a sintaxe conceitual do tal movimento que o artista se propôs mostrar.

As mudanças rítmicas no curso das aglomerações dos “cofrinhos” e dos outros símbolos são significantes dos panoramas do sistema financeiro

que se alteram conforme a época e, sobretudo, conforme a suscetibilidade do artista, que, ao criar, certamente coloca-se em um plano diferente daquele que comenta.





Fig. 1: Moises Patrício, série Aceita?. Imagem: divulgação.

ARTIGO

A COVID-19, O NEGRO E A MÃO

O vírus pode não reconhecer condição social, mas a falta de políticas públicas, de saneamento básico e a necropolítica - prática que há muito está em voga no país - nos dão o cenário de genocídio.

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA
ABCA/SÃO PAULO

Observou-se mal a vida se não tiver visto a mão que, de maneira especialmente cuidadosa - mata (Friedrich Nietzsche).

Por três séculos, São Paulo não é mais do que um entreposto de mercadorias. Em meados do século XIX, a economia cafeeira motiva o êxodo para a área urbana. A cidade sente a presença de portugueses, espanhóis, judeus, negros, germânicos, belgas, franceses, árabes e japoneses. Já em 1954, a cidade cresce impulsionada pelo setor industrial e pelas correntes migratórias vinda de diversas regiões do país. São cearenses, baianos, mineiros, goianos, pernambucanos, entre outros, que compõem a mão-de-obra operária.

Hoje, aos nativos, imigrantes e migrantes mesclam-se os refugiados. Nessa cidade transitiva e orientada pelo poder econômico que influi na ocupação do território, à população pobre restam os bairros periféricos e as zonas metropolitanas. Quando o novo coronavírus (SARS-Cov-2) aporta oficialmente, em 26 de fevereiro de 2020, em terras brasileiras, a doença chega por intermédio da classe média

paulistana - um homem teria viajado para o norte da Itália e entrado em contato com o vírus. Não demora muito para que a COVID-19 se espalhe pelos bairros periféricos e pelas comunidades - a cidade se transforma no epicentro da pandemia. São mais de 5.600 mortes!

O vírus pode não reconhecer condição social, mas a falta de políticas públicas, de saneamento básico e a necropolítica - prática que há muito está em voga no país - nos dão o cenário de genocídio. A propagação da pandemia coloca em evidência as dificuldades vividas pelos “invisíveis” que a tradição branca e patriarcal adotada pelo Estado sempre ignorou: a população de rua, as mães solas, os desempregados, os trabalhadores informais, os indígenas, os idosos e a população negra historicamente são as principais vítimas das desigualdades sociais e, simultaneamente, os potenciais mortos pela pandemia - “a mão que, de maneira especialmente cuidadosa - mata” surge com mais peso nesse contexto, desumanizando as pessoas e as transformando em números.



Fig. 2: Moises Patrício, série *Aceita?*. Imagem: divulgação.

Porém, para todo o processo de destruição e de coisificação de pessoas, tem-se a resistência. Os resistentes partem das mais diversas áreas: profissionais de saúde, professores, jornalistas, artistas e intelectuais preocupados com equidade e da própria população periférica. A arte e a cultura têm sido alicerces importantes para esses tempos de isolamento social. Merecem destaques as ações de conscientização, promovidas por artistas, assim como os leilões de obras de arte para o socorro imediato das emergências ocasionadas pela pandemia.

ENTRE ESSES ARTISTAS VISUAIS ATENTOS À “DESUMANIZAÇÃO DO OUTRO”, ESTÁ MOISES PATRÍCIO (SÃO PAULO, 1984). SEU EXERCÍCIO ARTÍSTICO ESTÁ VOLTADO À FOTOGRAFIA, AO VÍDEO, ÀS PERFORMANCES, RITUAIS E INSTALAÇÕES QUE EVOCAM A CULTURA AFRO-BRASILEIRA...

Sobre o movimento de conscientização da arte, aqui se enfatiza o *modus operanti* de uma geração de artistas afrodescendentes que se torna “cronistas de nosso tempo”. Eles,

em geral, têm educação superior (são mestres, doutores, pesquisadores, curadores e educadores). Pensam as condições da população negra a partir de sua ancestralidade, questionando a meritocracia, os privilégios dos brancos e o racismo nosso de cada dia. São donos de uma produção visual contemporânea vigorosa - fruto de pesquisa, extenso repertório e temas perturbadores.

Entre esses artistas visuais atentos à “desumanização do outro”, está Moises Patrício (São Paulo, 1984). Seu exercício artístico está voltado à fotografia, ao vídeo, às performances, rituais e instalações que evocam a cultura afro-brasileira. Em algumas entrevistas, o artista nos fala sobre o uso do seu corpo como “corpo político” e sobre as incursões deste corpo pela cidade - sabemos da insegurança de um corpo negro em alguns territórios de São Paulo; conhecemos as barreiras invisíveis postas desde o período colonial. Os escritos de Abdias do Nascimento há décadas nos alertam para o genocídio da população masculina jovem negra - infelizmente, os meninos mortos, como

João Pedro, nos lembram de que este fato é a realidade nacional.

A série *Aceita?* é um diário fotográfico, realizado desde 2014, via Instagram. São mais de 1000 imagens da palma da mão esquerda de Patrício. Ela se estende e oferece os mais diversos objetos encontrados nas ruas de São Paulo - o seu território de conflito; em algumas fotoperformances surgem palavras escritas - a cada dia uma imagem-enigma aos espectadores/seguidores. Em todas, está o gesto de oferenda (essencial no candomblé).

Nas fotoperformances, a mão que surge já não é a invisível que mata; ao contrário, ela oferece. Mas, é aquela do homem negro que, por reminiscência do passado escravocrata, é vista como mão-de-obra servil. Aqui, o paradoxo: pode-se pensar na aceitação do corpo negro pela parte ou ainda inquietar-se, justamente, pela ausência do todo - coloquemos que esse todo ainda é marginalizado. Essa mão, continuamente, expõe a intolerância étnica e religiosa. E cotidianamente questiona: “Aceita?”.

Sem respostas definitivas, o artista

nos faz revisar posições individuais e coletivas: detêm-nos em pautas político-sociais; traz-nos imagens reflexivas; nos inquieta com seus fundos, objetos simbólicos e suas palavras-sínteses. Nunca é uma leitura fácil, às vezes, a primeira leitura escapa e segue além. A questão “Aceita?” nunca é um pacto fechado e irrestrito entre artista e público. E sempre sugere ativismo - ação que hoje é “questão de vida e morte” à população negra e periférica de São Paulo.



Fig. 3: Moises Patrício, série Aceita?. Imagem: divulgação.



Imagens de obras de Goca Moreno. Divulgação.

ARTIGO

O RIGOR LÍRICO DE GOCA MORENO

Com uma linguagem plural, além de técnicas e materiais diversificados, o artista baiano destaca-se pela coerência e identidade de seu trabalho

ALESSANDRA SIMÕES
ABCA/BAHIA

Visitar o Espaço Goca Moreno, em Ilhéus, litoral sul da Bahia, é uma experiência estética prazerosa. Esculturas, objetos, gravuras, telas, desenhos se espalham pela galeria que se tornou referência obrigatória no roteiro histórico da cidade. Marcado pela diversidade de suportes, técnicas e materiais, seu trabalho apresenta jogos formais figurativos e cromáticos, que se encadeiam de maneira a compor a identidade inconfundível deste artista baiano. Goca arquiteta um construtivismo afetuoso ao criar uma poética envezada pelo lirismo nordestino e pela precisão da construção plástica. Sobre este paradoxo repousa a força de sua arte.

Para chegar a este ponto, o artista não precisou dar muitas voltas históricas. Sua trajetória se iniciou com a mudança nos anos 1980 de Ilhéus, sua terra natal, para Salvador, onde cursou a Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. E continuou com uma produção artística prolífera ao retornar para sua cidade, que não seria a mesma não fosse a presença deste filho pródigo que mantém sua galeria no centro e

obras em espaços públicos e privados os mais diversos. Sim, a identidade de Ilhéus vai além das referências ao escritor Jorge Amado e da herança arquitetônica e urbanística barroca e neoclássica; se constitui como uma cidade permeada pela riqueza cultural de artistas das mais variadas áreas. Goca ocupa o panteão das artes visuais com obras de grande vulto, como o painel “As dançarinas voltaram”, no hall de entrada do Teatro Municipal, um diálogo entre os orixás femininos e a dança.

Em Salvador, Goca estudou com Mario Cravo Júnior (1923-2018), com quem aprendeu técnicas de escultura com sucata e pintura. Auxiliou o artista em trabalhos de grande porte, como “Orixás”, para a nova sede dos Correios, no bairro da Pituba. Desta experiência tenha talvez brotado seu apreço pelo trabalho árduo com materiais pesados, grandes dimensões, soluções construtivas e diversidade de materiais, como ferro, madeira, pedra, inox e resina. Do mestre também herdou o gosto pelas tradições populares nordestinas, como a cerâmica e as mitologias afro-brasileira e católica.



VISITAR A GALERIA DE GOCA SIGNIFICA PERCORRER UMA FRUIÇÃO A “LA RANCIÈRE”. É COMO ADENTRAR EM UM UNIVERSO À PARTE, FABRICADO POR METÁFORAS DO COTIDIANO DE ILHÉUS E SIGNOS GOCANIANOS...

Na busca pela elaboração de sua poética, o artista passou a transitar entre o imaginário arcaico da cultura popular e um dos espólios mais contudentes da arte latino-americana: as variadas vertentes concretistas que imprimiram boa dose de lirismo ao rigor racional e matemático das vertentes construtivistas. Em Goca, há algo de Hélio Oiticica (1937-1980),

Lygia Clark (1920-1988), Xul Solar (1887-1963) e Joaquín Torres García (1874-1945). Entretanto, não abraçou a verve engajada de seus antecessores; sua arte é política enquanto arte. Afinal, a estética promove uma “partilha do sensível”, como pontua o filósofo Jacques Rancière ao identificar certos caminhos percorridos pela arte para balizar o mundo que habitamos, a maneira pela qual o mundo nos é visível ou, por fim, para desvelar as fronteiras imperceptíveis entre a linguagem da arte e a linguagem da vida.

Visitar a galeria de Goca significa percorrer uma fruição a “la Rancière”. É como adentrar em um universo à parte, fabricado por metáforas do cotidiano de Ilhéus e signos “gocanianos”. Passarinhos, casinhas coloridas, iemanjás, sereias, São Jorges (padroeiro da cidade), máquinas fotográficas, rosários gigantes, personagens que brotam da sucada compõem um relicário da alegria barroca tipicamente baiana. Paradoxalmente, tudo em Goca está milimetricamente ordenado. Suas imagens incorporam o universo popular e da cultura de

massa e apresentam, ao mesmo tempo, um especial refinamento tecnológico.

Um exemplo é a série “SIMPLE” (2020), telas em acrílica, cuja modulação de formas geométricas *ad infinitum* permite uma reinvenção permanente de composições variadas, que ora lembram espaços figurativos (o mar, os barcos, o céu, a lua), ora os mistérios das imagens abstratas, como a profundidade do azul cobalto, que extrapola ao máximo a potência do espaço geometrizado. A série revela, assim, as variadas conotações da abstração formal, com seus jogos de percepção que não são pura visualidade e sim produtos da subjetividade do artista ou de quem observa a obra. Volumes e linhas alternantes lembram o legado único do artista Athos Bulcão (1918-2008), o pioneiro que fez da arte da azulejaria uma ode à utopia modernista de unir arte e vida, como seus murais cujos módulos de formas e cores pulsantes podiam ser montados a partir da escolha dos próprios operários.

No trabalho de Goca, simplicidade não significa ingenuidade gratuita,

apenas um *modus operandi* consciente da estima do artista pelo humor e ludicidade. Como nas imagens que exaltam o tradicional jogo de varedas e suas potencialidades formais. “Casulo” (2012), uma enorme bola formada pelo emaranhado expansivo de linhas finas e coloridas, é um mergulho nessas possibilidades, uma síntese e uma expansão. As telas de grandes dimensões inspiradas na imagem das varetas ao serem jogadas ao chão extrapolam as faculdades do abstracionismo abstrato de um Jackson Pollock (1912-1956) para compor o olhar contemporâneo benevolente com os pequenos objetos do cotidiano. Com seus “passatempos poéticos”, Goca lapida a opacidade da vida ordinária.

Quando salta para a tridimensionalidade, sua criatividade expande-se. As pequenas esculturas da série “Circo para Malu” (2019/2020) mostram trapezistas, bailarinas, equilibristas, domadores de focas e elefantes e malabaristas sobre pedestais que liberam o objeto escultural para saltos e desenhos no espaço, com jogos delicados de equilíbrio e graça que remontam aos encantadores móveis de Alexander Calder (1898-1976), que também se dedicou a criar um circo em miniatura. As esculturas de rostos feitas por Goca em aço inox, ferro, madeira e cores diversas, sinalizam que a tradição do retrato na história da arte pode ser sempre reiventada. A propósito, o artista se vale de sua herança moderna ao homenagear Constantin Brancusi (1876-1957), um dos maiores escultores da vanguarda histórica europeia, com a opulenta série de esculturas e desenhos intitulada “Beijo” (iniciada há 20 anos com peças em pedra, e revisitada



em 2019 com pedras, madeira, resina de poliéster e ferro). O mesmo vale para as grandes esculturas feitas de sucatas que impressionam pela sofisticação técnica, como o enorme “Catitu” (2020) em aço e inox, cuja forma é composta por uma profusão de pequenos componentes. Ou ainda o rosto de Jorge Amado (2019), composto por uma infinidade de faixas de sucata de ferro.

COM O ATUAL ISOLAMENTO SOCIAL, GOCA DISSE TER SIDO NECESSÁRIO OLHAR DE UMA NOVA FORMA PARA SUA OBRA, SE RECRIAR PERANTE A NECESSIDADE DO PRÓPRIO MUNDO EM SE READAPTAR...

O diálogo entre o figurativo e a abstração é outro ponto forte de seu trabalho. É possível atestar isso na série “Carnaval” (iniciada há 20 anos), uma profusão de corpos humanos coloridos na qual é possível vislumbrar uma articulação com a série “Varetas”. Como se as linhas finas das varetas tivessem de transformado em corpos, entre uma série e outra. E quando mantém a mão firme na geometrização das formas puras, Goca

também acerta, como nas esculturas construtivistas que exaltam o valor do material, como ferro e madeira, ou ainda os relevos monocromáticos que transferem seu peso escultural para a parede. Mesmo nesses trabalhos geometricamente mais rigorosos e que aparentam certo feitio industrial, há sempre um empirismo, algo que identifica a experiência subjetiva do artista, sua emoção no ato poético de escolher cortes, curvas, cores, entre outras opções construtivas.

Ao escolher por não seguir caminhos únicos na linguagem artística e apostar na diversidade de suportes e estilos, Goca não resvala para os perigos de um desleixo autoral ou indolência estética. Um Goca é sempre um Goca; e isso é muito marcante para quem vive em Ilhéus e está acostumado a reconhecer suas obras prontamente em vários locais. Como ele faz isso? A partir da constante auto-reflexão, que permite ao artista mergulhar em suas experiências e trajetórias teóricas e práticas, seja na vida ou na arte. Em sua página no instagram, Goca diz que sempre volta a pintar alguma tela de uma fase antiga, a



exemplo de suas fachadas de casas, marcadas pelo jogo de inversão entre planos horizontais e verticais das janelas e telhados, que remontam à paisagem montanhosa de Ilhéus ou Salvador, ou mesmo a referências históricas universalizantes, como a do pintor Alfredo Volpi (1896-1988).

Com o atual isolamento social, Goca disse ter sido necessário olhar de uma nova forma para sua obra, se recriar

perante a necessidade do próprio mundo em se readaptar. Continua produzindo sempre com este hábito da auto reflexão, tão importante para o processo criativo, matendo-se fiel a sua busca por esta linhagem construtiva baseada na leveza e no lirismo. Assim, revela que a arte é mais do que ofício, é um modo de operar o mundo a partir de novos sentidos, da imaginação. Com sua poética otimista, o artista parece sinalizar para as potencialidades de um mundo possível, quem sabe na existência do amanhã.

ESPAÇO GOCA MORENO

Rua Antonio Lavigne de Lemos, 76, centro

Sítio Histórico Quarteirão Jorge Amado, Ilhéus, BA

Instagram: gocamoreno

NOTA**ABCA AGORA TEM CANAL
OFICIAL NO INSTAGRAM**

Agora a Associação Brasileira de Críticos de Arte - ABCA está também no Instagram. O perfil @ABCA.oficial é um canal criado para compartilhar conteúdos da Associação como publicações, eventos, jornadas, prêmios e também ampliar as divulgações das pesquisas e atividades dos membros associados. Convidamos a todos para a seguir nosso perfil no Instagram.

www.instagram.com/abca.oficial



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

Distribuição on-line

Fontes: Abolition e Letter Gothic Std